



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS**

**A CULTURA VISUAL NO CINEMA DE DARIO ARGENTO**

**CAMPINAS**

**2017**

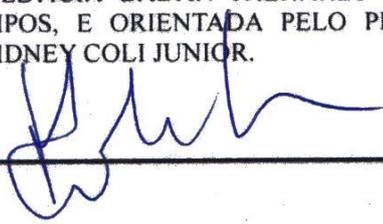
LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS

A CULTURA VISUAL NO CINEMA DE DARIO ARGENTO

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em História, na Área História da Arte.

*Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior*

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS, E ORIENTADA PELO PROF. DR. JORGE SIDNEY COLI JUNIOR.



---

CAMPINAS

2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2014/06505-0

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

C157c Campos, Letícia Badan Palhares Knauer de, 1989-  
A cultura visual no cinema de Dario Argento / Letícia Badan Palhares  
Knauer de Campos. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arquitetura no cinema. 2. Arte e cinema. 3. Filmes de horror. 4. Pintura  
e cinema. 5. Cinema italiano. I. Coli Junior, Jorge Sidney, 1947-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The visual culture in the cinema of Dario Argento

**Palavras-chave em inglês:**

Architecture in motion pictures

Art and motion pictures

Horror films

Painting and motion pictures

Motion pictures, Italian

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

Rafael Luiz Ciccarini Nunes

**Data de defesa:** 23-03-2017

**Programa de Pós-Graduação:** História



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 23/03/2017, considerou a candidata Letícia Badan Palhares Knauer de Campos aprovada.

**Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior**

**Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia**

**Prof. Dr. Rafael Luiz Ciccarini Nunes**

*A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior, quem admiro muito e por quem tenho um carinho imenso. Obrigada pelas aulas, pela orientação, as inúmeras sessões de cinema e por ter o dom de transformar cada conversa em uma aula. Agradeço à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que fomentou e possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa, sob processo nº 2014/06505-0.

Ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e ao Departamento de História, em especial ao Leandro Ferreira Maciel, que sempre auxiliou nas dúvidas burocráticas, à Neiva Gonçalves de Oliveira e ao Fábio Guzzo. À Vanessa Merle, das edições *La Licorne*, por fornecer textos mais que necessários para a redação desta pesquisa.

Aos professores Alfredo Suppia e Dirceu Marins, que participaram da banca de qualificação e ao professor Rafael Ciccarini, que juntamente com o prof. Suppia compôs a banca de defesa desta dissertação de mestrado. A eles agradeço a leitura tão atenta, os apontamentos e sugestões que moldaram a redação final do texto e cujas pesquisas e olhares para o cinema são sempre uma inspiração.

Os companheiros da História da Arte, do CHAA, do grupo de leitura, dos estudos de cinema e do convívio na Universidade, em especial Aline Gomes, Felipe Corrêa, Gabriela Toledo, Ianick Takaes de Oliveira, Juliana Guide, Samuel Mendes e Victor Menezes, presentes em diversos momentos, nas alucinantes organizações do Encontro de História da Arte e durante todo o trajeto acadêmico. Ao querido Rodrigo Azevedo que tornou a vida neste último ano em Juiz de Fora infinitamente mais calorosa. À Gloria, cujo carinho transborda as palavras. Às queridas amigas que tornaram esse caminho tão mais agradável: Natália Campos, Patrícia Freitas e especialmente às irmãs Tamara e Fanny Lopes, por abrirem as portas da “Mansão Renoir” e me abrigarem em Campinas ao longo desses últimos anos de pesquisa. À Fanny agradeço ainda por aquela distante exibição de *Queen Kelly* na Unicamp, que me fez entrar nesse mundo alucinado da História da Arte e do Cinema. Agradeço ainda aos amigos tão queridos da “História 09”, que fazem tanta falta na distância, em especial ao Lucas Pereira e Roberta Veloso, ao Eduardo Akiyama e ao Thiago Amado, que partilham das neuroses da pós-graduação. Aos amigos queridos que compartilham dessa estranha obsessão pelo cinema e pelo horror, William Pereira e Lucio do Nascimento, agradeço pelas conversas, as indicações

e os papos ébrios sobre cinema, que são sempre os melhores. Ao casal querido, Bia Motta e Fernando Abranches, que fazem falta na distância e com quem tanto aprendi sobre o gênero.

Aos professores Alex Miyoshi, Alexandre Ragazzi, Patrícia Menezes, Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Nelson Aguilar e Marcos Tognon, responsáveis pela minha formação na Unicamp. Em especial ao professor Alex e Luiz, cujas indicações foram essenciais para esta pesquisa. E à Marili Bassini, que possui um papel fundamental na escolha de minha profissão.

Agradeço aos meus pais, Teresa e Heverson e ao meu irmão, Fabrício, que me apoiaram incondicionalmente e sempre estiveram presentes em minha vida. Obrigada por me propiciarem uma educação de qualidade e por aceitarem a decisão de seguir o mundo da pesquisa. Minha mãe agradeço particularmente por partilhar comigo o gosto pelo cinema e meu pai por provar que a vida fica mais leve quando trabalhamos com aquilo que amamos.

Martinho, companheiro da vida, das pesquisas, das viagens e dos filmes, quem leu e releu este texto incansavelmente e foi o primeiro a ouvir todas as ideias antes mesmo que elas se formassem no papel. Enfim, obrigada por tudo. E por fim, mas igualmente importante, agradeço ao Pluto, por trazer alegria mesmo nos dias mais sombrios.

## RESUMO

Partindo da análise das produções, sobretudo cinematográficas, do cineasta italiano Dario Argento, esta pesquisa de mestrado tem por objetivo o estudo da reverberação de imagens da cultura visual em seu cinema. Seus filmes, de forma geral, trabalham com alusões constantes ao mundo das artes plásticas e da arquitetura. Nos universos revelados em cada uma de suas produções, é possível identificar imagens que se mostram, por vezes, como parte do décor, através de citações plásticas ou na constituição da *mise en scène*. O uso das artes, no entanto, não se faz como nos demais gêneros cinematográficos. Inseridas no cinema de horror, elas articulam-se como seres pulsantes e vivos. Filmes como *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) e *La sindrome di Stendhal* (1996) introduzem a questão obra de arte como propulsora de traumas e medo. Em *Profondo Rosso* (1975) e *Il Fantasma dell'Opera* (1998) Argento recria pinturas de Edward Hopper e Georges de La Tour, respectivamente. *Suspiria* (1977) e *Trauma* (1993) respondem ao imaginário das *femmes fatales* e das caçadoras de cabeça. De maneira semelhante, os espaços cenográficos e a arquitetura são apresentados também como elementos próprios do horror. Ali, em meio a edifícios *liberty* e casas abandonadas, Argento explora os elementos de ornamentação como mecanismos do medo, a fim de que o tema das casas assombradas seja posto em evidência. A arquitetura moderna, por outro lado, é vista como um espaço de voyeurismo e constante observação. Todos esses elementos expressam-se na carreira de Argento. Seus trabalhos na televisão e na direção de óperas como *Macbeth* e *Lucia di Lammermoor* flertam igualmente com o universo das artes plásticas. O escopo deste trabalho é, portanto, identificar os elementos visuais recorrentes em seu cinema, através da leitura e compreensão de seus filmes, bem como das referências artísticas e culturais ali inseridas.

**Palavras chave:** Cinema Italiano; Cinema de Horror; *Giallo*; Dario Argento; Cinema e Arte; Cinema e arquitetura.

## ABSTRACT

Based on the analysis, mostly, of cinematographic productions from the Italian filmmaker Dario Argento, this master research has as main goal the study of the reverberation of the visual culture images in his cinema. His films, in general, work with constant allusions to fine arts and architecture. In the universes revealed on each of his productions it is possible to identify images that sometimes are shown as part of the *décor*, through visual citation or in the constitution of the *mise-en-scène*. The use of arts, however, is not done like in other cinema genres. By being inserted in horror cinema, they articulate as living and pulsating beings. Films like *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) and *La sindrome di Stendhal* (1996) introduce the issue of the work of art as a trigger of traumas and fear. In *Profondo Rosso* (1975) and *Il Fantasma dell'Opera* (1998) Argento recreates, respectively, Edward Hopper's and George de La Tour's paintings. *Suspiria* (1977) and *Trauma* (1993) respond to the headhunters and *femmes fatales* imagery. In a similar way, the scenographic spaces and architecture are presented also as an element of horror. There, between *liberty* buildings and abandoned houses, Argento explores the aspects of ornament as a mechanism of fear, so that the haunted house theme is highlighted. Modern architecture, in contrast, is showed like a space of voyeurism and constant observation. All those elements are expressed in Argento's films. His works for television and operas, like *Macbeth* and *Lucia di Lammermoor*, also flirt the visual arts universe. The scope of this work is, therefore, to identify the recurrent visual elements in his cinema, through the reading and understanding of his films, as well of the artistic and cultural references used.

**Keywords:** Italian cinema; Horror cinema; *Giallo*; Dario Argento; Cinema and Art; Cinema and architecture.

## **LEGENDA E INFORMAÇÕES**

T.A. = Tradução da autora.

As informações completas dos filmes citados ao longo do texto, bem como os títulos em português (quando existentes), encontram-se no final deste trabalho, na sessão **Filmografia**.

## SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo I – A obra de arte no cinema de Dario Argento.....	25
1.1. <i>Profondo Rosso</i> , Hopper e o <i>Blue Bar</i> .....	26
1.1.1. O hiper-realismo e os reflexos .....	38
1.1.2. O corredor de pinturas .....	50
1.2. Acerca de <i>Trauma</i> .....	57
1.2.1. A dama das águas .....	59
1.2.2. A obsessão pela cabeça decepada.....	69
1.3. <i>Suspiria</i> .....	74
1.3.1. Thomas de Quincey e as Nossas Senhoras da Tristeza .....	75
1.3.2. Entre bruxas e mulheres fatais .....	80
1.3.3. Escher e o mundo em <i>trompe l’œil</i> .....	87
1.3.4. Vitrais estilhaçados e fragmentos <i>De Stijl</i> .....	94
1.4. <i>Il Fantasma dell’Opera</i> .....	98
1.4.1. Entre o fantasma e o vampiro: La Tour e Rembrandt .....	100
1.4.2. Degas e a Paris <i>fin de siècle</i> .....	110
1.5. O espelho e os reflexos.....	115
Capítulo II – A obra de arte como gênese do medo .....	117
2.1. <i>L’uccello dalle piume di cristallo</i> .....	118
2.1.1. A arte como gatilho do trauma .....	120
2.1.2. A obra de arte como arma .....	126
2.2. <i>La Sindrome di Stendhal</i> .....	131
2.2.1. Stendhal, Magherini e Argento .....	132
2.2.2. Piazza della Signoria e Piazza Santa Croce.....	140
2.2.3. No interior do museu.....	149
2.2.4. Anna e Ícaro, um mergulho na imagem .....	157
2.2.5. Vênus e Anna .....	176
2.2.6. O duplo na imagem .....	182
2.2.7. Os devastadores sopros de Zéfiro.....	191
2.2.8. A pintura e a memória adormecida .....	201
2.2.9. Aprisionados no interior da imagem .....	209

2.2.10. Devorar a imagem ou ser devorado por ela .....	213
2.2.11. Sobre outras síndromes e a obra de arte viva.....	222
2.2.12. Ciclos e Transformações .....	232
Capítulo III - A arquitetura como palco do medo .....	243
3.1. A cidade e o espaço urbano .....	245
3.2. O teatro .....	248
3.2.1. O teatro como lugar de representação .....	249
3.2.2. Outro espetáculo.....	255
3.2.3. A ópera em cena.....	259
3.2.4. Os truques do olhar.....	275
3.2.5. As cortinas e a teatralização .....	277
3.3. Arquiteturas assombradas.....	282
3.3.1. <i>La villa del bambino urlante</i> e o assombro do ornamento .....	282
3.3.2. As casas das bruxas: <i>Suspiria</i> , <i>Inferno</i> e <i>La Terza Madre</i> .....	288
3.4. O moderno e o voyeur .....	310
Conclusão .....	324
Filmografia .....	330
Bibliografia.....	337

## INTRODUÇÃO

O cinema de Dario Argento sempre encantou. Descobrir, pela primeira vez, um de seus filmes significou adentrar um mundo novo e desconhecido do horror e do cinema. Mas esta pesquisa, como qualquer outra, não deixa de apresentar um caráter pessoal. A Itália, o cinema, a arte e o horror são temas presentes desde o início da vida acadêmica e que, de uma forma ou outra, acabam ressurgindo e se fazendo presentes nas escolhas temáticas e de pesquisas que se seguem. Lembro-me das conversas com o professor Jorge, logo nos primeiros anos de graduação, quando ficávamos nos indagando o porquê de Argento inserir tantos elementos e referências ao mundo das artes plásticas em seu cinema. Ou melhor, e a questão que sempre norteava as discussões: “Por qual motivo um cinema tão popular (o cinema de gênero, italiano), voltado para um público ao qual pouco importa tais citações visuais, se preza a inserir referências tão sofisticadas? ”

As referências ao mundo das artes (não apenas plásticas) são uma constante e se fazem das formas mais sutis e variadas dentro do cinema italiano. De filmes que se portam como cinema de arte ao cinema de gênero, elementos culturais fazem-se notar e inserem-se nos filmes de maneira nem um pouco gratuita. No cinema de gênero, especificamente, essas referências se expressam concomitantemente em consonância e contraste com tais produções. Seja pela inserção da *Guernica* no escritório de um ditador em uma Manhattan distópica de *2019 – Dopo la caduta di New York* (1983) de Sergio Martino; por

reproduções de obras de Rugendas dispostas numa fazenda macabra do Rio de Janeiro em *Black Demons* (1991) de Umberto Lenzi, ou pela exploração do mundo das performances e da síndrome de Stendhal em *Un tranquillo posto di campagna* (1968) de Elio Petri o objeto artístico revela-se como citação viva e constante no cinema produzido na Itália.

Mas elas não se limitam apenas às artes plásticas. Assim, a música, a arquitetura e o próprio cinema manifestam-se dentro de tais filmes. Para nos atermos ao primeiro exemplo, basta termos em mente *Paganini Horror* (1989), de Luigi Cozzi, que transforma a melodia incompleta de Niccòlo Paganini no *plot* de um filme de horror B mesclando música barroca e rock'n'roll. Ou ainda a sutil referência em *Dèmoni* (1985), de Lamberto Bava, à partitura do *Mikrokosmos* de Béla Bartók nas mãos da protagonista, contrastando com a juventude punk da Alemanha dos anos de 1980.

No cinema de Dario Argento isso não é diferente. Suas produções para o cinema, televisão e ópera conformam-se de maneira a mesclar um jogo de referências diversas que, como nos casos acima citados, não se faz por via da citação gratuita. A carga visual presente em cada produção de Argento descortina um compêndio gigantesco de referências, sejam elas das artes, da música, da literatura, do cinema ou do espetáculo, de forma com que em que cada filme um diálogo diverso ocorra entre cinema e esse universo cultural ali presente. Quando adentramos o mundo das bruxas de *Suspiria*, *Inferno* e *La Terza Madre*, por exemplo, descobrimos não apenas as histórias das *Matres*, como nos avizinhamos também de outros universos ali presentes. As arquiteturas alucinadas de Escher, a história sangrenta de Salomé, os escritos de Gurdjieff etc.

Mas aproximar-se do cinema de Argento significa também deixar-se contaminar não apenas por seus filmes e suas histórias, como também por todas as referências ali presentes. Como em *La sindrome di Stendhal* nos vemos mergulhados em um mundo de imagens que deslumbram. Por vezes ainda, somos postos sob os olhos de Betty em *Opera* e, como ela, impossibilitados de cerrar as pálpebras diante das imagens que aterrorizam e magnetizam ao mesmo tempo. As cores saturadas, a atenção aos detalhes, o cuidado em apresentar a cidade e os edifícios, tudo se faz de forma meticulosa e rigorosa. Nenhuma imagem ali presente é gratuita. Da mesma maneira, os assassinatos são pensados com o rigor de um psicopata obsessivo. Decapitações em elevadores, afogamentos em águas escaldantes, esmagamentos em cabines e trilhos de trem etc. Sejam as imagens em seu

cinema de natureza violenta ou cultural, ali elas se fazem presentes das formas mais variadas e sedutoras.

Assim sendo, os filmes de Dario Argento circunscrevem-se num âmbito de motivos visuais diversos. As imagens têm um grande poder em seu cinema. Elas se articulam como correspondentes da memória e dos enigmas, representam labirintos visuais e funcionam, majoritariamente, como chaves de compreensão diegética, bem como de seu universo cinematográfico.

### Quem é Dario Argento?

Argento é um cineasta italiano, nascido em 07 de setembro de 1940 em Roma. Filho de Salvatore Argento, um produtor cultural italiano, e Elda Luxardo, uma fotógrafa brasileira, Argento se viu, desde cedo, em meio a celebridades italianas e holofotes, no estúdio de fotografia de seus avós maternos e de sua mãe. Sua carreira tem início nos anos de 1960, como redator do jornal *Paese Sera*, onde escrevia sobre cultura em geral, cinema e espetáculos. Posteriormente, em 1966, participou do filme *Scusi, lei è favorevole o contrario?*, de Alberto Sordi, no qual faz uma participação como um padre. Posteriormente passa a desenvolver histórias e roteiros para o cinema, sendo o mais famoso *C'era una volta il West* (1968), de Sergio Leone.

Sob a produção de seu pai, Argento inicia sua carreira como cineasta. Seu primeiro trabalho na direção consiste em um *giallo*<sup>1</sup>, *L'uccello dalle piume di cristallo*, lançado em 1970, seguido por *Il gatto a nove code* (1971) e *4 mosche di velluto grigio* (1971). Considerados como a Trilogia dos Animais, os filmes, e seus títulos, direcionaram os caminhos do cinema *giallo* dos anos de 1970, sendo seguidos por uma infinidade de filmes com abordagens semelhantes e que também faziam uso dos animais em seus

---

<sup>1</sup> O termo *giallo* provém de uma série de publicações literárias, lançadas pela primeira vez em 1929 pela editora Mondadori, na Itália. A série consistia em contos e romances policiais, como por exemplo de S. S. Van Dine, Agatha Christie, Edgar Wallace e outros expoentes do gênero, traduzidos para o italiano. Devido às cores das capas das edições – amarelas – a série foi lançada como *I libri gialli* e, posteriormente como *Il Giallo Mondadori* (do italiano, *giallo* = amarelo). No cinema dos anos de 1960 e 1970, sobretudo, há uma ascensão de filmes que ficaram conhecidos como *gialli*, thrillers policiais, cujas características principais se davam pela omissão da identidade do assassino até os momentos derradeiro do filme e, sobretudo, a câmera sob ponto de vista do mesmo. Os filmes, em geral, exibiam traços de violência marcados e um rigor estético típico do gênero. Dentre os maiores expoentes do *giallo* temos Mario Bava, que lançou em 1963 seu filme *La ragazza che sapeva troppo*, considerado por muitos como a primeira produção do tipo. No início de *L'uccello dalle piume di cristallo*, de Argento, é possível ver, na banca de jornal, livros diversos da coleção da editora Mondadori.

títulos, como *La tarantola dal ventre nero* (1971) de Paolo Cavara, *Una farfalla con le ali insanguinate* (1971) de Duccio Tessari, *Una lucertola con la pelle di donna* (1971) de Lucio Fulci, *La coda dello scorpione* (1971) de Sergio Martino, *L'iguana dalla lingua di fuoco* (1971) de Riccardo Freda, *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (1971) de Umberto Lenzi, *Il gatto dagli occhi di giada* (1971) de Antonio Bido, *La morte negli occhi del gatto* (1973) Antonio Margheriti, dentre outros.

Em 1973 Argento acaba assinando a direção de *Le cinque giornate*, uma comédia histórica sobre os Cinco Cias de Milão de 1848, filme que fora produzido pela companhia de seu pai, Salvatore. O primeiro diretor havia abandonado o projeto do filme e assim, Argento assume o trabalho. Retornando ao *giallo*, em 1975 é lançado *Profondo Rosso*, hoje um dos filmes pelo qual Argento é mais conhecido e que marca sua carreira e vida pessoal, quando inicia seu relacionamento de longa data com a atriz Daria Nicolodi. Em 1977, sua carreira direciona-se para outro subgênero do horror: o sobrenatural. Argento realiza *Suspiria*, cujos créditos da história divide com Nicolodi. O filme é seguido por *Inferno* (1980), em que ele explora mais a fundo a temática das bruxas e suas mansões maléficas.

Os anos 80 e 90 são marcados com filmes de temáticas variadas. Com *Tenebre* (1982), Argento volta ao *giallo*. Em *Phenomena* (1985) explora os efeitos psíquicos dos animais e em *Opera* (1987) traz o horror para o interior do teatro. Nos anos 90 realiza uma parceria com George Romero, *Due Occhi Diabolici* (1990), em que ambos os diretores adaptam histórias inspiradas em contos de Edgar Allan Poe. Nos próximos três filmes realizados na década, Argento passa a trabalhar com sua filha, Asia, que protagoniza *Trauma* (1993), *La sindrome di Stendhal* (1996), cuja temática das artes plásticas, sempre presente no cinema do diretor, ganha destaque e *Il Fantasma dell'Opera* (1998), uma adaptação do texto de Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Ópera*.

Nos anos 2000, dirige *Nonhosonno* (2001), *Il Cartaio* (2004), *Ti piace Hitchcock?* (2005) *La Terza Madre* (2007), *Giallo* (2009) e posteriormente, *Dracula 3D*, em 2012. Assim, *Ti piace Hitchcock?* é uma resposta do diretor à constante afirmação, por vezes pejorativa, de que é um *Hitchcock all'italiana*. Por meio de referências a filmes como *Rear Window* (1954), *Marnie* (1964), *Strangers on a Train* (1951), *Dial M for Murder* (1954) e outros, Argento cria um filme para televisão, a convite da emissora italiana RAI, que insere, de forma sutil, elementos e temáticas presentes no cinema do “Mestre do

Suspense”. *La Terza Madre* finaliza a história das três bruxas, iniciada em *Suspiria* e em *Dracula 3D* Argento concebe sua versão do conto de Bram Stoker.

De maneira geral seu cinema descortina-se de forma muito pessoal. Ali, estão presentes todos os temas e afinidades do diretor. Os longos corredores que o assustavam quando criança, as mães histéricas, as alusões a Freud e à psicanálise, o mundo católico, os conflitos amorosos, a presença de sua família nas produções (Daria Nicolodi, Asia e Fiore Argento). E de forma semelhante, as artes plásticas e a arquitetura são inseridas nas tramas. Como os demais temas e abordagens que envolvem seus gostos e predileções, o objeto artístico e os edifícios confluem-se com as demais temáticas ali expressas e se mostram como referências tanto passionais, quanto racionais.

### **Por uma relação entre cinema e artes plásticas**

Não há dúvidas de que o cinema e as artes plásticas possuem relações diretas. O universo artístico, independentemente de sua época, mostra-se como constituinte chave na composição do imaginário cinematográfico. Como produções culturais, seus realizadores nutrem-se de imagens e ideias largamente trabalhadas nas produções artísticas, as quais, inseridas no filme, tomam novas formas, fazendo com que a vida do objeto escolhido seja prolongada e ganhe novos olhares quando inserida em diálogo com o cinema.

Tais “apropriações” das artes mostram-se como elementos que enaltecem e dignificam ambos os polos, tanto o do objeto artístico, quanto o do cinema. Ao aproximarmos tais produções, temos um diálogo estabelecido que nos remete a cada uma delas, mas que a partir de tal união, cria um terceiro olhar, existente apenas por conta de tal junção, e que nos remete a outras coisas, jamais possíveis de serem identificadas em um momento anterior a este contato.

Jorge Coli em seu texto “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin”, parte integrante do livro *O Corpo da Liberdade*<sup>2</sup> ensina sobre este terceiro olhar,

---

<sup>2</sup> COLI, Jorge. “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin *seguido por* Considerações sobre a distinção entre autor e artista” IN *O Corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.267-284.

denominado por ele, a partir do conto homônimo de Guimarães Rosa, como “a terceira margem do rio”:

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a proposição “entre” indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.<sup>3</sup>

É neste “terceiro lugar”, como coloca Coli, que as relações invisíveis entre uma obra e outra, um lugar e outro, se fazem nascer. O cinema, portanto, ao apropriar-se das artes plásticas, faz com que, tais obras também se apropriem dele. Nosso olhar para o cinema, composto dessa união e metamorfose de imagens, identifica, transforma e recria este universo cultural que nos é dado.

O uso das demais artes pelo universo cinematográfico, no entanto, não ocorre necessariamente de forma proposital. Podemos identificar em diversos filmes uma relação com certo espírito artístico ou ainda uma aproximação formal com obras específicas, sem que isso ateste necessariamente uma influência direta. Como exemplo disso, podemos nos ater à representação de *Ofélia*, pelo pintor pré-rafaelita John Everett Millais. São diversos os filmes que apresentam uma afinidade formal e temática com a pintura<sup>4</sup>, dos quais podemos citar *The Last House on the Left*, de Wes Craven (1972), *La dama rossa uccide sette volte*, de Emilio Miraglia (1972) e *Seom* (2000), de Kim Ki Duk. Sobre este último, a resposta do diretor em uma entrevista parece sintomática. Para o site *Cinemasie*, questionam-lhe especificamente a respeito da pintura de Millais:

Há ainda ao menos uma questão que me intriga sobre a imagem. Ao final de *A Ilha*, o último plano lembra muito a pintura *Ofélia*, realizada por um pintor inglês chamado John Millet (sic). Eu gostaria de saber se trata-se do acaso ou se foi uma ideia voluntária.

Ao passo que Kim Ki Duk lhe responde:

---

<sup>3</sup> COLI, Jorge. *Op. cit.* p. 268.

<sup>4</sup> A obra aparece também em *Trauma* (1993) de Argento. Este ponto será trabalhado no capítulo I.

E não tenho muita cultura em relação à pintura ou à literatura. Frequentemente me fazem questões como essa, mas não conheço tal pintor. Parece-me que esse plano nasceu de minha própria ideia, apesar de tudo, acredito que qualquer que seja o lugar ou a época, as pessoas podem pensar da mesma maneira, ter as mesmas ideias... Esse tipo de coincidência não me surpreende.<sup>5</sup>

A fala de Kim Ki Duk nos aponta para a questão de que nem sempre tais relações nascem de forma intencional. Antes, conexões subterrâneas, nas quais a inteligência e força das imagens se mostram autônomas. Não apenas a imagem de Ofélia se faz relacionar com a cena de *A Ilha*, mas uma certa iconografia de suicídios nas águas parece ter igual relação com o filme. *La jeune martyre* (1855) de Paul Delaroche, as imagens de Safo nas águas ou mesmo a *Moema* (1866) de Victor Meirelles<sup>6</sup> nos fazem pensar no plano de *Seom*.



[figura 01] John Everett Millais. *Ophelia*, 1851-52, óleo sobre tela, 76.2 cm × 111.8 cm, Tate Britain, Londres.

<sup>5</sup> T.A. « Il y a encore au moins une chose qui m'intrigue sur l'image. A la fin de L'île, le dernier plan ressemble beaucoup à la peinture Ophélie peinte par un peintre anglais nommé John Millet (sic). Je voulais savoir s'il s'agissait d'un hasard ou si c'était volontaire. / Je n'ai pas beaucoup de culture, qu'il s'agisse de peinture ou de littérature. On me pose souvent des questions comme celle là, mais je ne connais pas ce peintre. Il me semble que c'est de ma pensée qu'est né ce plan, malgré tout je crois que quel que soit le lieu ou l'époque, des gens peuvent penser de la même manière, avoir les mêmes idées... Ce genre de hasard ne m'étonne pas. » IN KIM, Ki Duk ; MFL. "Interview Kim Ki Duk" CINEMASIE.COM. julho/2003. Disponível em: <http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/232/> (acessado em 20 de julho de 2016).

<sup>6</sup> A obra de Victor Meirelles foi amplamente estudada na tese de doutorado de Alexander Gaiotto Miyoshi. No segundo capítulo da tese, o autor explana largamente a relação entre Moema e as imagens de mulheres mortas e mártires. Nele, o autor fala especificamente sobre as obras de Millais e Delaroche. Ver: MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é Morta*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010 (tese de doutorado).



[figuras 02, 03 e 04] comparação com a *Ophelia* de Millais - esquerda, acima: fotograma de *The Last House on the Left* (1972) de Wes Craven. esquerda, abaixo: fotograma de *La dama rossa uccide sette volte* (1972) de Emilio Miraglia. direita: fotograma de *Seom (A Ilha)*, 2000), de Kim Ki Duk.

De forma muito particular, o cinema de horror, o terror e o suspense também empregam o imaginário artístico. Para além da correspondência visual entre cinema e arte e das citações plásticas, um terceiro elemento parece se destacar e ser, talvez, exclusivo à manifestação do horror: as obras de arte como catalisadoras do medo. A fala de Rod Serling na abertura da série *Night Gallery* (Galeria do Terror), exibida entre 1969 e 1973, sintetiza tal pensamento:

Boa noite, e bem-vindos a uma exposição privada de três pinturas, dispostas aqui pela primeira vez. Cada uma é um item de colecionador em sua própria maneira - não por conta de nenhuma especial qualidade artística, mas porque cada uma captura na tela, suspende no tempo e espaço, um momento congelado de um pesadelo.<sup>7</sup>

É a partir do contato com a obra de arte, com esse “momento congelado de um pesadelo” como descreve Serling, que os espectadores de tais obras, dentro dos filmes, são levados ao terror. Assim como casas assombradas, bonecos amaldiçoados, fantasmas e monstros, a arte possui um papel aterrorizante e algo da ordem do sobrenatural. Este terror presente nas imagens revela não apenas os próprios delírios de seus observadores, como também toda a carga cultural que elas próprias carregam. Seus espectadores,

<sup>7</sup> Fala de Rod Serling no episódio piloto de *Night Gallery* (1969-1973). EUA: Universal Television.

enfeitados pelo poder aniquilador da composição, sofrem alucinações, desmaios e são, fatalmente, levados à loucura ou mesmo ao óbito.

De maneira persistente, as artes plásticas se fazem presentes nos filmes de Dario Argento. Seu universo cultural é amplo e plural, possibilitando com que cada um de seus filmes dialogue com momentos específicos da história da arte e da cultura. Majoritariamente conhecido por sua imensa contribuição à história do cinema de horror e do suspense, o cinema de Argento caracteriza-se como um cinema das imagens. Não apenas pelo fato da própria arte cinematográfica criar-se da união de milhares de imagens justapostas, mas particularmente, nos filmes de Argento, elas revelam-se como o ponto central da articulação das tramas. É por meio das imagens que a história se constrói e se forma. Reflexos, retratos, fragmentos de memórias, visões psíquicas, fotografias, pinturas, plantas de edifícios, imagens presas na retina da vítima, sonhos etc. Por vezes da ordem do consciente, por outras do inconsciente, são várias as formas com que tais imagens adentram o cinema de Argento. Ali, elas modificam-se, se rearranjam e se completam.

A crítica, sobretudo a norte-americana, constantemente aponta para inconsistências nos argumentos de seus filmes, afirmando que enquanto o visual é privilegiado, a história parece não seguir uma linha racional<sup>8</sup>. Seria equivocado contudo exigir do cinema fantástico, que se prima da ficção, uma coerência que extrapole os limites de seu suporte. *Magicien de la peur*, como o nomeia Jean-Baptiste Thoret, ou *The Man, the myths and the magic* título dado à monografia de Alan Jones, elucidam tal qualidade de um cinema da ilusão e da magia.

Como bem identifica Jean-Baptiste Thoret, o cinema de Argento se faz a partir das “dobras da imagem”. Trata-se de um universo que se desencadeia pelas imagens e que reflete um mundo novo. A fim de desvendar os mistérios envolvendo Helena Markos, Suzy Bannion, em *Suspiria* (1977), necessita completar o quebra-cabeças de Pat, que se resumia a uma inaudível e indecifrável fala, encoberta pelo ruído ensurdecido da tempestade. Ao identificar na sala da Tanz Akademie, a parede “Escheriana” em *trompe l’œil*, volta-se para o reflexo dela, no espelho da parede à sua frente. Nele, identificamos que a imagem de uma íris azul, aparentemente pintada na parede, revela-se como a porta

---

<sup>8</sup> John Kenneth Muir, Chris Gallant, Allan Jones e Kim Newman são alguns dos autores que constantemente se portam da crítica ao roteiro.

de entrada para os interiores labirínticos da mansão da *Mater*. Com a visualização da flor, as falas de Pat finalmente ganham um sentido. Argento nos reexibe a cena, agora compreensível, deixando evidente a função reveladora da imagem, no caso, do reflexo da parede em *trompe l'œil* no espelho.

A divisão de capítulos dessa pesquisa ocorre a partir da separação por temas e não por uma leitura cronológica de sua filmografia. Optou-se por realizar a redação desta forma por perceber que o cinema de Argento trabalha com repetições constantes: visuais, temáticas, estéticas e narrativas, e também para trilhar um outro caminho de análise, que não se baseasse na identificação de uma “evolução” no uso das artes, como identificado em alguns estudos sobre o cineasta<sup>9</sup>. São diversas as formas com as quais Argento insere a temática das artes plásticas em seu cinema, alguns filmes trabalham com um leque de referências mais amplo, enquanto que outros inserem a arte por um viés diverso, mas isso, em momento algum, os caracterizam como trabalhos menores.

A leitura, portanto, parte das imagens, a fim de tentar compreendê-las e ver sua sobrevida no cinema de Argento. Certos artistas e vertentes marcam maior presença em suas produções, como ocorre com a pintura hiper-realista americana dos anos de 1960 e 70, Giorgio De Chirico etc. O fim do século e as mulheres fatais inserem-se dentro de um imaginário gótico (cinema) e simbolista, em consonância com a literatura fantástica de seu período. A arquitetura, devido à presença massiva, transformou-se no foco do terceiro capítulo. Não apenas os edifícios mostram-se como personagens ativos no cinema de Argento, mas diversas outras questões referentes a ele e aos espaços cenográficos compreendem seu uso. Desta forma, iremos trabalhar sobre essas variadas disposições da arquitetura: casas abandonadas e o assombro do ornamento, a arquitetura moderna e o voyeurismo, o teatro e seu entorno, a cidade como palco e os espaços labirínticos como estruturas de medo e confusão.

Este não é o primeiro estudo a tratar do universo artístico no cinema de Argento e também não possui a pretensão de ser o último. Vito Zagarrío, Chris Gallant, Giulio Giusti, Giulia Carluccio, Roy Meranini, Jean-Baptiste Thoret e tantos outros abriram caminho para os estudos acerca do imaginário artístico de sua produção. São trabalhos importantes, que indagam e apontam para questões fulcrais dentro e fora do cinema do

---

<sup>9</sup> Dentre eles Giulio Giusti identifica tal evolução. Ver: GIUSTI, Giulio. *The Artistic Imagery in Dario Argento's Cinema*. University of Manchester, 2013. (tese de doutorado).

diretor, e que foram muito relevantes para a articulação deste trabalho. O estudo de Jean-Baptiste Thoret, sobretudo, foi um grande suporte para esta pesquisa. Seu trabalho, muito preciso, analisa o cinema de Argento como um anatomista: separando cada um dos detalhes a fim de compreender o objeto central. Há uma preocupação de fato com as imagens. Para ele, entendê-las é compreender também o seu cinema. É por meio delas que seus filmes se formam: imagens vivas, em constante metamorfose e que, independente de sua natureza, se apresentam como inquietantes e misteriosas.

O primeiro capítulo tratará sobre a incidência das artes visuais em seu cinema, do ponto de vista do *décor* ou da inserção das artes como importantes para a narrativa visual e ficcional. Argento trabalha, por vezes com referências que se mostram revisitadas ao longo de sua produção, como por exemplo a pintura hiper-realista norte-americana, como já dito, e sua relação com o mundo dos reflexos e das superfícies fragmentadas, presentes muito nos quatro primeiros filmes *gialli*: *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Il gatto a nove code*, *4 mosche di velluto grigio* e *Profondo Rosso*. Ainda sobre este último, propomos uma análise comparativa com as produções de Edward Hopper, os pintores realistas americanos, bem como a pintura metafísica de Giorgio De Chirico (cujo diálogo se mostra presente também em *Suspiria*). O silêncio urbano e a representação de uma Turim calada e noturna é um ponto de encontro em diversos de seus filmes.

A Trilogia das Mães (*Suspiria*, *Inferno* e *La Terza Madre*) flerta com uma estética de veia simbolista e decadentista (mas não apenas). Há nesses filmes uma recorrência à iconografia das bruxas e das *femmes fatales* e sobretudo ao espírito *fin de siècle* e ao misticismo e alquimia provindo da produção artística e intelectual desse período. A lógica dos espaços se perde em labirintos escherianos e há uma recorrência de pinturas que aludem à força da mulher.

Em *Il Fantasma dell'Opera* Argento se vale de um outro referencial estético. Os interiores obscuros e velados das ruínas do teatro de Paris transformam-se em um mundo recluso e cálido como as pinturas de cunho religioso de Georges De La Tour. Assim como em *Profondo Rosso*, *Il Fantasma dell'Opera* apresenta o uso de *tableaux vivants*, porém, nos dois casos, o tratamento dado às figuras consegue extrair a essência das pinturas dos artistas. Ou seja, não há um uso somente no que tange a poesia visual das pinturas, mas a escolha de tais imagens reflete o espírito do qual se nutrem estes filmes.

O primeiro capítulo compreenderá, portanto, uma abordagem mais ampla de sua filmografia. Aqui a articulação com as obras de arte estabelece-se predominantemente

pela via do comparatismo. Por vezes, o objeto artístico é inserido fisicamente nos filmes, por meio do *plan-tableau*<sup>10</sup> ou como elemento de decoração dos espaços cenográficos, por vezes essa relação é mais submersa e se estabelece por meio de um jogo de associações ou referências, não necessariamente propositais, como o caso da pintura hiper-realista, mas que reside em um mesmo mundo compartilhado por essas produções.

O segundo capítulo tratará especificamente sobre como as obras de arte inserem-se tais quais dispositivos de medo e inquietação e como tal relação é exclusiva ao universo do cinema fantástico, sobretudo o horror. Nele, especificamente, trataremos sobre *L'uccello dalle piume di cristallo* e *La sindrome di Stendhal*. O capítulo divide-se em três grandes temas: 1) a obra de arte como gatilho do trauma, no qual propomos uma leitura de seu primeiro longa-metragem: *L'uccello dalle piume di cristallo*; 2) a arte e os objetos decorativos como ameaça física (arma), identificada em *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Suspìria* e *Tenebre*; 3) e por fim a relação entre arte e medo: os distúrbios psicológicos e o poder da arte para com seus espectadores, no qual há uma análise minuciosa de *La sindrome di Stendhal*. Por haver uma profusão maior dos diversos usos das artes, do medo e da fascinação gerados pelo contato com o objeto artístico, o filme compreende a maior parte do capítulo. Assim, por descortinar a relação psicológica entre a arte e o espectador nos debruçamos sobre as cenas com maior descrição e detalhe, a fim de compreender os significados diversos das imagens para a personagem e, portanto, para Argento.

O terceiro capítulo diz respeito a um outro universo revelado em seus filmes, mas que não deixa de manter relação com o tópico das artes plásticas: os espaços cenográficos e a arquitetura. Os edifícios e os espaços construídos são filmados de variadas formas. A abordagem se divide em duas vertentes. Primeiramente uma análise detalhada dos edifícios e de que forma sua presença se manifesta no cinema de Argento. Nele é tratado também sobre a questão das arquiteturas abandonadas e amaldiçoadas (*Profondo Rosso*, *Suspìria*, *Inferno* e *La Terza Madre*) e de que forma os elementos de decoração revelam-se como ameaçadores. Outro ponto ainda se destaca, a representação da arquitetura moderna e contemporânea. Em *Tenebre*, Argento nos mostra uma Roma completamente moderna, os elementos do passado, as ruínas antigas os ornamentos arquitetônicos são suprimidos em detrimento das características da modernidade: os vidros, alumínio e o

---

<sup>10</sup> Acerca do *plan-tableau*, ver: BONITZER, Pascal. *Décadrages: Peinture et cinéma*. Paris: Édition de l'Etoile, 1985.

concreto manifestam-se como elementos de sustentação do espaço cênico. A arquitetura de veia brutalista de Saverio Busiri Vici e a residência do assassino, assinada por Sandro Petti, caracterizam-se como espaços de voyeurismo e constante observação. O teatro é igualmente elementar e é um dos principais pontos do capítulo. Presente em *Profondo Rosso*, *Opera*, *4 mosche di velluto grigio* e *Nonhosonno*, ele nos remete aos espaços de representação, à teatralidade e ao barroco e, novamente, ao voyeurismo. Em *Opera*, por exemplo, o teatro dispõe-se através de olhares: os olhares da plateia, o olhar do palco, o do assassino, dos corvos e da vítima.

Por vezes os temas postos em dialogo suscitam referências que se cruzam entre os tópicos abordados nos capítulos seguintes. Uma aproximação de cunho mais psicológico da obra de arte e seus efeitos no filme, o espaço cenográfico e os elementos arquitetônicos, temas centrais dos capítulos II e III são aludidos também no capítulo anterior. Em certos momentos, a referência às obras de artes se faz no espaço cenográfico, como a aproximação ao neoplasticismo em *Suspiria*, ou a relação com a pintura metafísica de Giorgio De Chirico neste e em *Profondo Rosso*, e desta forma, optamos por encaixar esta leitura no primeiro capítulo.

A questão de escolher a divisão por meio desses temas pareceu mais apropriada, a fim de minimizar, quando possível, as repetições temáticas, visto que o cinema de Argento compreende um constante retorno ao tema das artes plásticas e da arquitetura e dos motivos visuais de forma mais geral. Assim, ao invés de propor para cada parte uma leitura completa de cada filme, encarando e desenvolvendo as imbricações narrativas e todas as referências visuais da produção, optamos por abranger as análises em três grandes questões: “A obra de arte no cinema de Dario Argento”, “A obra de arte como gênese do medo” e “A arquitetura como palco do medo”.

## CAPÍTULO I – A OBRA DE ARTE NO CINEMA DE DARIO ARGENTO

*Il bello è soggettivo e arbitrario. E così anche il “noioso” e il “divertente”. Solo l’opera d’arte è universale e supera quelli che possono essere i giudizi viscerali dello spettatore occasionale per raggiungere quella compiutezza, quella perfezione che la fanno classificare come espressione artistica.*

Dario Argento<sup>11</sup>

Para compreendermos as relações possíveis entre o cinema e as demais artes nos filmes de Dario Argento é necessário que adentremos seus filmes um a um. Não são todos, evidentemente, que trabalham com elementos que refletem o mundo das artes plásticas, mas sua filmografia trafega, num aspecto geral, entre os diversos âmbitos artísticos, sejam eles referentes às artes plásticas, gráficas, literárias, ou do espetáculo.

A presente pesquisa não busca analisar e desvendar todos os caminhos traçados pelos filmes de Argento. O intuito é de apresentar como seu cinema engloba caminhos

---

<sup>11</sup> ARGENTO, Dario. “OK: piacevole lesione d’arte” IN *Paese Sera*. 15 de setembro de 1964.

múltiplos no que se refere à cultura visual. O cinema de Argento articula-se como uma espécie de conjuntos de tapeçaria. Como um todo os filmes articulam uma uniformidade de elementos e motivos visuais e temáticos, que se desdobram ao longo de toda a sua carreira. Tomadas que se repetem, a iluminação característica, as luvas do assassino, olhos na escuridão, o apreço pela arquitetura, requintes de crueldade etc são algumas das diversas características do conjunto de sua obra, que quando identificadas não trazem dúvidas de que estamos diante de um Dario Argento.

Em sua singularidade, por outro lado, eles estabelecem relações com universos específicos das artes, enquanto que correspondentes ao seu próprio mundo ficcional. Uma espécie de “museu imaginário” de Argento onde as imagens ganham novos significados e caminhos ao passo que são imaginadas e transportadas ao universo de cada produção cinematográfica. Cada filme dialoga com obras específicas, insere referências, que mesmo quando repetidas em outros filmes, revelam um escopo diverso. Não iremos trafegar entre seus filmes por via cronológica. Contudo, buscamos apresentá-los de forma a identificar, quando possível, uniões temáticas e dentro de cada grupo observar as peculiaridades presentes em tais produções.

Este primeiro capítulo propõe um olhar para alguns de seus filmes, nos quais é possível identificar certa correspondência com o mundo das artes plásticas ou ainda a confluência entre o cinema e certo espírito artístico. Algumas dessas correspondências se fazem de forma mais clara, tornando possível destacar nos filmes algumas citações visuais. Por vezes, no entanto, essas ligações não são evidentes. Elas situam-se submersas em um mundo particular de referências visuais e culturais que marcam forte relação com a ambientação e o próprio espírito característico do filme. O capítulo que se segue irá explorar então alguns desses casos, mostrando como o cinema de Argento trafega entre diversos imaginários visuais, dos caravaggescos franceses ao ilusionismo gráfico de Escher.

### **1.1. *Profondo Rosso*, Hopper e o *Blue Bar***

O *giallo* de 1975, *Profondo Rosso*, ou “Prelúdio para Matar” como foi lançado no Brasil, é o quinto longa-metragem da carreira de Argento, que havia anteriormente dirigido a “Trilogia dos Animais” – *L’uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Il gatto a*

*nove code* (1970) e *4 mosche di velluto grigio* (1971) – e *Le cinque giornate* (1973). Protagonizado por David Hemmings e Daria Nicolodi, o filme retrata, sob o olhar detetivesco, a busca por um assassino. O personagem principal, Marc Daly (David Hemmings), é um pianista. Ao retornar para sua casa, certa noite, ele presencia o assassinato da vizinha, Helga Ulmann (Macha Meril) – uma clarividente da Lituânia<sup>12</sup>. Tentando auxiliar a vítima e conseqüentemente flagrar o assassino, David invade o apartamento de Helga. Caminhando em direção ao aposento dela, ele observa atento as diversas pinturas expostas nas paredes do corredor. Posteriormente, ao contatar a polícia, David tem certeza de que uma pintura desaparecera. Ele passa então a investigar o crime juntamente com uma jornalista, Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) e se vê cada vez mais submerso no mundo do assassino, passando a ser também, por ele perseguido. A pintura que acreditara ter visto, não passava de um espelho, o qual refletira o rosto do assassino, que escondido, ainda estava no apartamento, no momento em que Marc atravessa o corredor.

Antes de *Profondo Rosso* outros filmes já haviam apresentado certa relação com as artes plásticas. Em *L'uccello dalle piume di cristallo* uma tentativa de assassinato desenvolve-se no interior de uma galeria de arte e, posteriormente, um trauma ressurge quando em contato com uma pintura<sup>13</sup>. Em *Le cinque giornate* (1973) todo o mobiliário e decoração do palácio da condessa (Marilù Tolo) é posto entre barricadas na rua, criando um ambiente completamente onírico, confundindo os limites entre o privado e o público. Mas é em *Profondo Rosso*, que Argento insere pela primeira vez um diálogo mais plural com as artes plásticas. Através das pinturas do apartamento de Helga, Argento concebe um imaginário visual que alude a certas produções artísticas. Mas o filme, além disso, trabalha também com referências visuais diversas. A *mise en scène* de *Profondo Rosso* compreende um jogo de influências da pintura americana do século XX. Na sequência anterior à descoberta do corpo de Helga Ulmann, Argento reconstrói na *piazza C.L.N.* uma recriação visual de uma pintura específica. Por meio de um *tableau vivant*, ele refaz a pintura *Nighthawks* (1942) de Edward Hopper.

No canto esquerdo da praça, localizada em Turim, identificamos um bar sustentado pelos pilotis do edifício às suas costas. O letreiro em *neon* nos situa no ambiente, o *Blue Bar*. Em seu interior, personagens estáticos parecem conversar. Ali, a iluminação é forte,

<sup>12</sup> A versão em inglês do filme nos fornece esse dado, embora na dublagem italiana isso não seja informado.

<sup>13</sup> Cf. Capítulo II.

contrastada com a cena do diálogo ébrio que se passa em primeiro plano. Os figurantes dentro dele e o ambiente concebido trazem à mente a pintura de Hopper. No espaço do bar, a atmosfera é diversa. Os personagens congelados e o espaço inerte, quase suspenso no tempo, entregam à cena uma atmosfera de irrealidade.

Argento comenta acerca da escolha do quadro de Hopper recriado na piazza C.L.N.:

A cena importante foi filmada aqui. A praça, todavia, era em si monótona e quis adicionar um bar. Tinha visto um quadro de Hopper do qual gostava muito (o título é ‘*Nighthawks*’, um dos mais célebres trabalhos do artista) e fiz reconstruírem um bar idêntico àquele que se vê no quadro). No interior do bar os fregueses se movem como fantasmas... Era necessário compreender ambos, no meu entender... Não é coincidência que, olhando lado a lado, as roupas das pessoas que o frequentam (entre os quais, como no quadro) parecem estar em um outro tempo. Procurei recriar um verdadeiro e próprio ‘quadro’, em poucas palavras, e queria fazer de fato com que os protagonistas parecessem verdadeiramente imersos no quadro de Hopper. (...) Os fregueses do bar não eram manequins como alguns acreditavam, mas pessoas de carne e osso aos quais solicitei que, se enquadrados à distância, permanecessem imóveis, exatamente como em um quadro.<sup>14</sup>

Essa imobilidade presente na cena nos insere numa atmosfera completamente diversa. O *Blue Bar* não parece ser apresentado de maneira gratuita. Fica evidente a vontade do diretor em recriar, com cautela, a obra pertencente à coleção do Art Institute of Chicago. De compor uma reconstrução meticulosa e singular da pintura em questão. Nos momentos em que a interação dos personagens principais se dá dentro do espaço do bar, ele é móvel e vívido. Carlo toca o piano ao lado de Marc, uma moça aparece retocando a maquiagem. E, no restrito espaço do bar da esquina, os diversos figurantes ali presentes interagem calorosamente. Mas quando a cena se desdobra no exterior do

---

<sup>14</sup> T.A. “Le scene importanti le ho girate qui. La piazza tuttavia era in sé abbastanza ‘squallida’ e ho voluto aggiungere un bar. Avevo visto un quadro di Hopper che mi piaceva molto (il titolo è ‘*Nighthawks*’, uno dei più celebri lavori dell’artista) e ho fatto ricostruire un bar identico a quello che si vede nel quadro. All’interno del bar gli avventori si muovevano come dei fantasmi... Doveva capirsi, nelle mie intenzioni... Non a caso giudicare da vicino i costumi delle persone che lo frequentano (tra le quali anche come nel quadro) sembra di stare in un altro tempo. Ho cercato di ricreare un vero e proprio ‘dipinto’ in poche parole, e volevo far sì che i protagonisti sembrassero davvero tuffarsi nel quadro di Hopper. (...) Gli avventori del bar non erano manichini come qualcuno credeva ma persone in carne ed ossa alle quali ho chiesto io che, se inquadrati da lontano, restassero immobili, esattamente come in un quadro.”

estabelecimento ele articula-se como um mundo à parte, inalterado em sua própria materialidade.

Argento comenta, numa entrevista com Giulio Giusti, o carácter imóvel do *Blue Bar*:

Fui principalmente inspirado por Edward Hopper e sua atmosfera gélida. E posteriormente me inspirei também em outros que agora fugiram da mente, mas que na época eu havia estudado com muito interesse. Em particular me agradava a ideia de representar meus personagens por vezes plenos de vida e interesse, alegres e joviais, postos em situações congeladas e hiper-realistas, e suspensos como em um quadro.<sup>15</sup>

Em *Nighthawks* temos uma cena noturna que se desenvolve no interior de um bar. Quatro personagens são figurados no núcleo do estabelecimento. O atendente, trajado de branco, é visto no balcão, uma figura masculina isolada, é figurada de costas para a rua e, mais adiante no lado oposto do bar, vemos um casal. Ele de chapéu e paletó, ela de vestido e cabelos muito vermelhos. Como no bar de Argento, as figuras do interior do quadro parecem estática. Nenhum sinal de movimento é percebido no pincel de Hopper. Fora do bar o vazio ocupa a cidade. As demais janelas e portas de estabelecimentos não apresentam luzes acesas. Ali, dentro do bar, os poucos personagens figurados nos dão a impressão de serem os únicos habitantes do mundo particular do pintor.

O enquadramento da pintura não nos permite ver a porta de saída do lugar. Como se ele representasse um espaço próprio, fechado, onde o mundo articula-se de outra forma e corresponde a um outro tempo. Uma leitura da pintura de Hopper também pode ser posta ao lado da cena de *Profondo Rosso*:

Temos a impressão de estar a olhar para uns prédios e uma cafeteria banal. O carácter arquétipo da cena é, assim, reforçado. O vidro impõe-se como elemento dominante de *Aves da noite*. Apesar da sua transparência, ele separa. O quadro presta-se perfeitamente à

---

<sup>15</sup> T.A. “Principalmente mi sono ispirato a Edward Hopper e alle sue atmosfere gelide. Poi mi sono ispirato anche ad altri che adesso mi sono passati di mente ma che all’epoca, invece, avevo studiato con molto interesse. In particolare, mi piaceva l’idea di rappresentare i miei personaggi, a volte molto pieni di vita e d’interessi, giocosi e scherzosi, posti in situazioni congelate e iperrealiste, fredde, gelide, e congelate come in un quadro.” IN GIUSTI, Giulio. Turbamenti figurativi: Conversazione con Dario Argento IN *Filmcritica* (609/10), 2010. pp. 490-496 Disponível em: <http://shura.shu.ac.uk/13685/3/Giusti%20%20Turbamenti%20figurativi.pdf> (Acessado em 10 de janeiro de 2017)

transposição em pintura do postulado de Hopper que afirma ser difícil pintar simultaneamente um interior e exterior. “As paredes todas viradas com apenas discretos suportes de aço permitem fazer desaparecer quase totalmente a separação entre interior e exterior”. Às janelas da cafeteria correspondem as montras da loja em frente. Vê-se outra loja na obscuridade através da janela do fundo, interior e exterior representados simultaneamente, como confundidos. À transparência do vidro, Hopper opõe os estores meio descidos das janelas do prédio em frente. A cafeteria foi encenada meticulosamente: saleiros e pimenteiros, distribuidor de guardanapos de papel, chávenas máquinas de café, tudo o que é preciso. Os transeuntes, o espectador, podem apreciar a encenação impecável. O quadro, mais uma vez, não intriga. Transpõe apenas uma situação, um instantâneo. As pessoas estão isoladas umas das outras dentro da gaiola de vidro onde nem o casal se fala.<sup>16</sup>

Como na pintura de Hopper, que “transpõe um instantâneo”, a sequência na praça em Argento não possui elementos de perturbação – até a descoberta do corpo de Ulmann na janela. A paleta cromática de Hopper se resume a negros, verdes, amarelos e vermelhos. Os personagens figurados ali dentro do estabelecimento, como se fundidos a esse meio, não exibem cores gritantes na vestimenta. No entanto, eles correspondem visualmente aos tons doados à cenografia. De maneira semelhante, o bar de Argento e os personagens ali dispostos não parecem caracterizar uma discrepância visual ao seu entorno. Eles pertencem ao lugar, a esse espaço imóvel, suspenso no tempo. A atmosfera noturna e solitária relembra ainda outras pinturas do artista.

---

<sup>16</sup> KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. Tradução: José Luís Luna. Köln: Taschen, 2003. pp. 147-51. A citação usada pelo autor refere-se a GORER, Geoffrey. *Der Amerikaner, eine völkerpsychologische Studie*, Hamburgo, 1965. p. 191.



[figura 01] O Blue Bar em *Profondo Rosso*.



[figura 02] Edward Hopper. *Nighthawks*, 1942 – Óleo sobre tela, 84,1 x 152,4 cm – Art Institute of Chicago, EUA.

Isso é notado principalmente pela comparação entre a tela *Automat* (1927), do já citado pintor, e outra cena do filme, desta vez no interior do *Blue Bar*. Na pintura, Hopper nos apresenta uma personagem feminina, sentada em uma mesa no que nos parece ser um bar, restaurante ou café, trajada em um casaco verde e chapéu coco, segurando entre as mãos uma xícara branca. Como na tela anteriormente citada, a atmosfera é noturna, o espaço vazio e a personagem é retratada sozinha no café, sem interagir com os demais fregueses. A vidraça às suas costas confunde o olhar, a ponto de não sabermos se os focos de luzes ali exibidos configuram um reflexo dos limites invisíveis do estabelecimento, ou se representam, contudo, uma iluminação externa.

De forma semelhante, Argento insere tal atmosfera taciturna. A figura de *Automat* é retomada no interior do bar azul. Seus lábios vermelhos, o olhar cabisbaixo e a própria posição são atualizados à contemporaneidade. A correspondência visual entre a pintura e a sequência é expressa também no ambiente. A fileira de luminárias que no óleo é identificada na vidraça do edifício, em Argento aparece sobre o bar, acompanhando o desenho do balcão. Se em Hopper temos um prolongamento da cena, daquilo que não é visível na superfície pintada, pelo uso do vidro e conseqüentemente, do possível reflexo da iluminação, em Argento, por outro lado, a luminária parece estabelecer uma distância entre a personagem feminina e os demais frequentadores do *Blue Bar*. A câmera, que nos insere no ambiente através de um detalhe das mãos de Carlo e Marc no piano, afasta-se deles num *travelling* diagonal, exibindo os retratos e perfis das diversas figuras que frequentam aquele lugar.

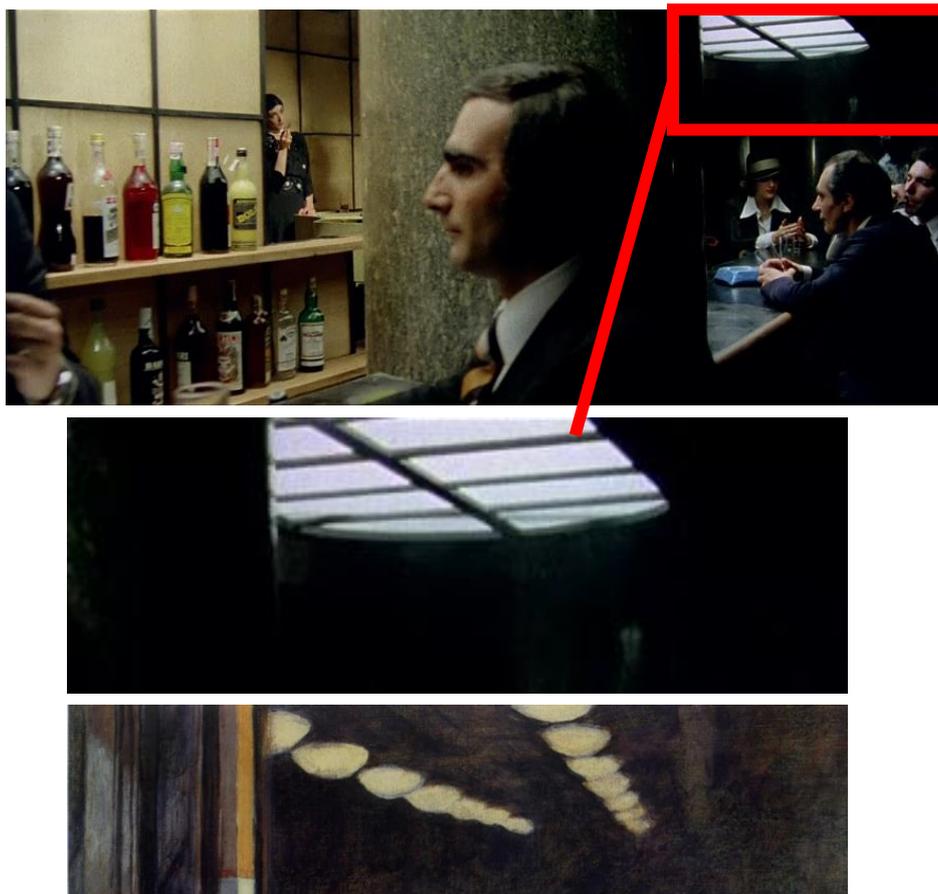
Outras cenas ainda, embora marquem uma relação menos direta, ostentam um espírito semelhante com aquele tão trabalhado na pintura do artista americano, como por exemplo, *New York Movie* (1939). Na tela, Hopper opta por dar destaque à funcionária do cinema, ao invés do filme ali apresentado, do qual conseguimos flagrar um pequeno recorte na extremidade esquerda do quadro. No corredor do teatro, ela se destaca, distante da plateia, distante do espetáculo, separada pela parede à sua frente e uma coluna dourada.



[figura 03] O interior do Bar em *Profondo Rosso*.



[figura 04] Edward Hopper. *Automat*, 1927. Óleo sobre tela, 72,4 x 91,4 cm. Des Moines Art Center, EUA.



[figuras 05 e 06] Detalhes do *plafond* em *Profondo Rosso* e as luminárias em *Automat* de Hopper.



[figura 07] Fotogramas de *Profondo Rosso*. O voyeurismo e Gianna.



[figura 08] Edward Hopper. *New York Movie*, 1939. Óleo sobre tela, 819 x 101,9 cm – The Museum of Modern Art, Nova York – EUA.

Mas a pintura de Hopper porta, com insistência, a presença de uma figura não vista. Os ângulos diagonais, por vezes fotográficos, parecem captar esses instantes urbanos, cujos protagonistas são sempre personagens anônimos da cidade e do campo. Inseridos nesses espaços noturnos, vazios e silenciosos, são flagrados por um espectador *voyeur* que, alheio à cena, observa-os em seus momentos mais banais: refugiando-se do inverno com uma xícara de café quente, esperando um filme acabar para então seguir com seu trabalho, ou servindo os poucos fregueses em um bar à noite. Diante das pinturas de Hopper nós também somos inseridos na posição desse espectador *voyeur*. Tudo isso consolida o encontro entre a pintura do artista e *Profondo Rosso*. Ali, no espaço do filme, essa constante observação também se faz notar. No início e, após o prólogo do assassinato, na versão italiana, o personagem de David Hemmings compõe com seu quinteto uma melodia em jazz, no *Mausoleo di San Costanza* (originalmente em Roma), enquanto a câmera ladeia a cena, envolvendo todos os personagens. Suas palavras se fazem audíveis aos poucos, e, como um *voyeur* que espreita à distância uma conversa da qual não faz parte, Marc nos ensina – ou ensina sua banda – sobre o que se deve ou não compor na música, sobre as raízes do jazz serem mais sujas e aqui, também, poderíamos ter um manifesto de Argento sobre como deve ser o seu cinema.

Certo momento ainda, a câmera vigilante de Argento nos exhibe como, por exemplo em *Night Windows* (1928), essas figuras anônimas da cidade. Marc e Carlo caminham, porém, ao invés de segui-los, a câmera se furta sobre uma porta aberta no corredor ao lado. Ali, uma senhora, de perfil, traga insistentemente seu cigarro, enquanto ao fundo

dela, a televisão ligada noticia o crime de Helga. Argento capta um instante mundano, que não deixa, no entanto, de ser importante para a trama. Outros momentos ainda fazem aludir o espírito de voyeurismo presente nas obras de Hopper. Como o *Nighthawks*, no qual temos a impressão de um alguém que contempla ao longe o bar e seus personagens, na sequência da praça esse lugar é dado a Marc, que caminha em direção ao estabelecimento, até notar a presença de Carlo ao lado da fonte *Po*. E talvez, de forma mais evidente, essa relação se faça através da presença furtiva e constante do assassino. No interior das casas de suas vítimas, em esquinas não vistas nas ruas, no espaço do teatro etc. ele se faz notar, não pelos personagens, mas por nós. Ali, na escuridão da noite, como nas telas de Hopper, ele observa calado os protagonistas – dessa vez nem um pouco anônimos – do filme de Argento, e constantemente somos postos, nós também, no lugar dele, por meio da câmera subjetiva.



[figura 09] Edward Hopper. *Night Windows*, 1928. Óleo sobre tela, 29 x 34 cm - Museum of Modern Art, Nova York – EUA.



[figura 10] A figura anônima de Turim, em *Profondo Rosso*.



[figura 11] Fotogramas de *Profondo Rosso*, a câmera voyeur.

Além de Argento, outros cineastas trabalharam também com a pintura de Hopper<sup>17</sup>, sendo, no universo do horror e do suspense, Hitchcock o mais célebre. É de seu *House by the Railroad* (1925) que o cineasta tira inspiração para a casa dos Bates em *Psycho* (1960). Mas, um musical de 1981, *Pennies from Heaven* de Herbert Ross insere duas sequências que, assim como Argento, referenciam *Nighthawks* e *New York Movie*. É interessante notar como a abordagem de ambos é diversa. Se em Argento a construção meticulosa do espaço se volta para a apreensão de uma atmosfera inerte, em *Pennies from Heaven* as pinturas de Hopper conformam um ideal dos Estados Unidos dos anos de 1930. No espaço do filme a música, o cinema e a pintura do período reconstróem a sensibilidade estética da época<sup>18</sup>.

Duas sequências especificamente fazem alusão ao bar de Hopper. No momento em que o acordeonista canta a música título do filme, *Pennies from Heaven*, interpretada no musical homônimo de 1936 por Bing Crosby, o restaurante transforma-se em um espaço, assim como no interior do *Blue Bar*, suspenso no tempo. As vidraças e paredes do estabelecimento desaparecem e tal qual a composição pictural, interior e exterior se

<sup>17</sup> Uma produção mais recente, *Shirley – Visions of Reality*, de direção de Gustav Deutsch (2013) é feito inteiramente como reconstrução das pinturas de Hopper. A protagonista perpassa diversas pinturas do artista, sendo colocada no lugar dos personagens anônimos de sua produção e inserindo, sob *voice off*, instantes e pensamentos correspondentes às pinturas que compõem a *mise en scène*. Todavia, por ser um filme de veia teatral, cuja relação com as pinturas se faz mais por uma via intelectual e estética, ao invés de utilizar os quadros de Hopper para compor certo imaginário pertencente ao filme, não iremos colocá-lo em relação àquele de Dario Argento.

<sup>18</sup> Algumas sequências musicais inspiram-se nas coreografias de Busby Berkeley, sobretudo a abertura de *Gold Diggers from 1933*, de Mervyn LeRoy (1933) e a dança com as moedas. Em outros momentos temos uma reconstrução da sequência *Let's face the music and dance* de *Follow the Fleet* (Mark Sandrich, 1936) em que os atores deixam o espaço da plateia (uma recriação de *New York Movie*) e tomam os lugares de Ginger Rogers e Fred Astaire no filme exibido na tela.

confundem. Num segundo momento a pintura adentra o filme através de um *tableau vivant*, de forma com que Arthur (Steve Martin) e Eileen (Bernadette Peters) são postos no lugar do casal da pintura.



[figura 12] Fotogramas de *Pennies from Heaven* (1981, dir. Herbert Ross): as referências aos quadros de Edward Hopper.

### 1.1.1. O hiper-realismo e os reflexos

O uso das pinturas na cenografia ou na *mise en scène* reflete uma transformação da obra. Enquanto que elementos comuns às duas se fazem perceber, como o silêncio, a introspecção, o voyeurismo e congelamento do tempo, ali, no espaço do cinema, elementos particulares à pintura de Hopper adentram o filme e ganham novas dimensões. Não apenas a concepção do bar, mas certo sentimento de privado/público permeia *Profondo Rosso*.

Na pintura de Hopper os espaços exteriores e interiores confundem-se pelo uso dos vidros, como indica Gorer<sup>19</sup>, justamente pelo fato das superfícies do vidro serem apresentados como espaços vazios, cuja materialidade perde-se na solução compositiva. No filme de Argento, entretanto os vidros possuem um papel completamente inverso. Sua materialidade pode não apenas ser vista, como também articula-se tal qual superfície de projeção das imagens. Ou seja, enquanto que na pintura de Hopper os vidros configuram esses espaços de transição e indefinição dos ambientes, justamente por se apresentarem como “janelas abertas”, em Argento o vidro (e os espelhos) conformam uma simbiose e

<sup>19</sup> GORER, Geoffrey. *Apud*. KRANZFELDER, Ivo. *Loc cit*

amplidão dos espaços. De forma semelhante, interior e exterior mesclam-se, reflexo e realidade fundem-se e ali, no lugar da transparência do vidro, são inseridos os reflexos do invisível, que prolongam o espaço, enganam o olhar e, novamente, doam à cena um caráter de artificialidade.

Argento indica constantemente sua inspiração para o filme através das pinturas hiper-realistas norte-americanas. Ele identifica essa “hiper-realidade” inclusive nas obras de Hopper que, segundo o cineasta, “considerava aquela obra de arte [*Nighthawks*] uma espécie de manifesto do hiper-realismo presente no interior do filme”<sup>20</sup>. Mas além de Hopper, o longa-metragem dialoga com as demais produções americanas nas quais os efeitos de projeção, luz e transparência transformam-se nos verdadeiros protagonistas dos quadros.

Dentre os pintores que trabalham com esse referencial de exploração de um hiper-realismo das superfícies (característico da fotografia), podemos citar, em comparação com Argento, os trabalhos de Richard Estes, nos quais persiste um caráter ambíguo, em que os efeitos de espelhamento criam uma terceira imagem, formada na superfície ultra polida dos vidros. Ou ainda nas pinturas de Ralph Goings, cujos interiores de estabelecimentos podem ser postos ao lado daquele espaço irreal do *Blue Bar* diurno. Sobre sua obra, Amy Dempsey afirma:

As imagens reluzentes de Goings, que se reporta à cultura da auto-estrada e aos objetos produzidos em série – carros, caminhões, trailers –, também são despojadas de uma presença humana óbvia, e delas transpiram uma solidão e um isolamento que nos fazem recordar a obra de Edward Hopper<sup>21</sup>

A aproximação entre a arte hiper-realista de Goings e as pinturas de Hopper corrobora com a própria compreensão do que Argento considera como um hiper-realismo em *Nighthawks*. Ambos trabalham com ambientes urbanos, Goings como uma lucidez atordoante do espaço e com atenção aos objetos cotidianos, aos automóveis e aos

---

<sup>20</sup> T.A. “Consideravo quell’opera d’arte una specie di manifesto dell’iperrealismo che il film aveva al suo interno;” IN ARGENTO, Dario. *Paura*. p. 171.

<sup>21</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 252.

interiores de estabelecimentos; Hopper com um minimalismo das formas e uma concisão dos detalhes, todavia os dois fazem parte de um imaginário presente na Turim de Argento.

Como em grande parte do cinema de seu cinema, o que interessa aos artistas acima citados é um retrato da cidade e das rodovias, que com suas imensas vitrines, os carros de calotas reluzentes, as portas e estruturas de metais e os efeitos da chuva nas ruas e calçadas criam um universo que, de tão milimetricamente arquitetado, são imersos em irrealidade. Estes elementos do hiper-realismo atravessam toda a filmografia de Dario Argento. Presentes nos primeiros *gialli*, em *Suspiria*, *Tenebre* e *Trauma*, os efeitos de luz reflexo e transparência se fazem aludir por todo seu cinema.



[figuras 13 e 14] Richard Estes. *Café Express*, 1975 Óleo sobre tela, 61 x 91,4 cm - Art Institute of Chicago, EUA (acima) / *Broadway and 64th Street, Spring '84*, 1984, Óleo sobre tela, 101,6 x w 182,88 cm (abaixo).



[figura 15] Ralph Goings. *Windows*, sd - Óleo sobre tela, 112 x 168 cm.



[figura 16] Fotogramas de *Profondo Rosso*: os reflexos e o hiper-realismo.

Em *Profondo Rosso* esse caráter de hiper-realidade pode ser notado na fotografia do filme, realizada por Luigi Kuiveller (que já havia trabalhado com Argento em *Le cinque giornate*). O tratamento dado ao espaço da praça faz com que ela pareça diversa. Argento não filma, de início, as estruturas dos pilotis até seu limite superior, mas quando devolve um olhar para os edifícios ali presentes, o faz num *travelling* vertical, de maneira com que o espaço ali apresentado seja por vezes imaginado como muito amplo e distante, por vezes apertado e próximo. O que nos dá a sensação de que as estruturas não tenham fim. A dimensão fotográfica também denota uma maior singularidade da arquitetura, salientando por exemplo os diversos elementos da praça. Os vidros ganham maior destaque, os pilotis das lojas ao fundo ganham efeito de tridimensionalidade, as esculturas de Umberto Baglioni são inseridas em uma cenografia só delas.

Porém, é necessário salientar que este elemento não é característico à filmografia de Argento. O cinema dos anos de 1960 e 70, em consonância com a produção artística de seu momento, trabalha constantemente com esses efeitos de reflexo. No cinema italiano, alguns casos assemelham-se ao de Argento. *La morte accarezza a mezzanotte* (1972) de Luciano Ercoli insere a questão urbana através dos reflexos e das transparências. A cidade para ele (Milão) não é observada através de seu caráter histórico. Antes, é uma modernidade cortante que se faz perceber. Os reflexos das vitrines das lojas, a monumentalidade dos edifícios e sobretudo o caráter *voyeur* do assassino inundam o filme com imagens duplas e ambíguas.

Em *La corta notte delle bambole di vetro* (1971) de Aldo Lado, o hiper-realismo latente se evidencia na atmosfera do filme. Grande parte da trama se desenvolve no ambiente hospitalar, onde os aparelhos médicos, as macas e o espaço são tratados com uma qualidade de polidez e clareza que corresponde ao local médico. Por vezes ainda essas imagens parecem confluir com a tentativa ininterrupta de Gregory (Jean Sorel), em refazer os passos da noite anterior, a fim de descobrir o motivo de sua chegada ao necrotério. A memória, apesar de fragmentada é composta por imagens de uma nitidez absurda. Ali, os vidros, as janelas dos trens, os carros e o ambiente urbano mostram conotações hiper-realistas.

O cinema de Michelangelo Antonioni também flerta com certa estética hiper-realista. Para além de seu olhar atento para a arquitetura e o meio urbano, do qual Argento em muito se inspira, os reflexos possuem uma força em seu cinema. Em filmes como *La*

*Notte* (1961) e *Blow-up* (1966). Em *La Notte* filmado em Turim, as vitrines das cidades, as imensas janelas de vidros, sustentadas por seus suportes de metal, a arquitetura moderna por vezes ainda os vidros indicam, como em *Profondo Rosso*, o *blue bar* e Hopper, uma divisão do espaço e da cena, por vezes reforçando a separação e a incomunicabilidade dos personagens. Em *Blow-up* os vidros no ateliê fotográfico de Thomas espelham também um ambiente invisível do espaço, no qual podemos identificar a partir dos vidros, personagens ocultos no enquadramento.

Outros filmes ainda, trabalham com uma abordagem semelhante<sup>22</sup>. Dentre eles, e talvez o mais famoso, podemos indicar a cidade moderna de Jacques Tati em *Playtime* (1967) construída especialmente para o filme e na qual sobressai certo aspecto de incongruência entre a vida humana e a modernidade<sup>23</sup>. Como expresso também em *Mon Oncle* (1958), é o homem que deve adaptar-se à modernidade e à tecnologia e não o inverso. No filme de Argento isso é observado em alguns momentos, sobretudo na sequência de Marc no café, no qual o protagonista tenta conversar com Gianna ao telefone e é constantemente impedido pelos ruídos e pelo vapor quente da máquina de café às suas costas, ou ainda na sequência da cabine telefônica, que pelo barulho estrondoso dos automóveis não consegue ouvir Giordani.



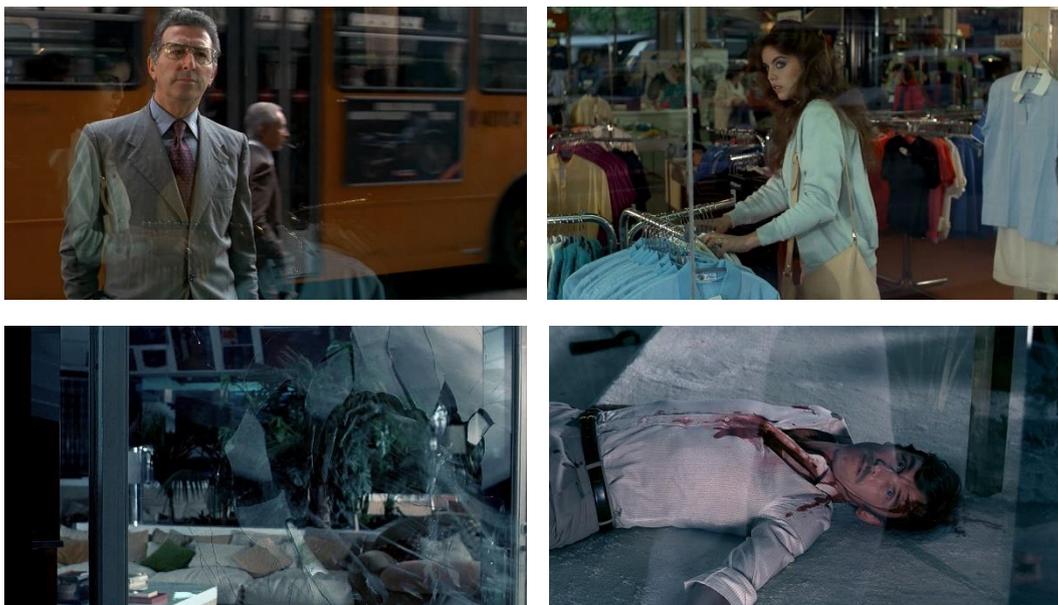
[figura 17] Fotogramas de *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970): a galeria de arte e a perseguição na cidade. O aspecto realista dos automóveis polidos aproxima-se das pinturas de Don Eddy.

<sup>22</sup> São diversos os casos, no cinema italiano, que se aproximam de certa estética hiper-realista. Poderíamos citar ainda *Giornata nera per l'ariete* (1971, dir. Luigi Bazzoni), *E tanta paura* (1976, dir. Paolo Cavara) e tantos outros.

<sup>23</sup> O tema do autoritarismo da modernidade, a dimensão política e artística, foi amplamente explorado pelo Prof. Dr. Jorge Coli na palestra "O autoritarismo moderno", realizada em 12 de dezembro de 2013, na Universidade Federal de Juiz de Fora. <http://www.ufjf.br/labhistoriadaarte/eventos/outros-eventos/palestra-o-autoritarismo-moderno-prof-dr-jorge-coli/> (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qWbvQMMFpw8>, acessado em 10/12/2016)



[figura 18] Fotogramas de *Suspiria* (1977): o uso do edifício da BMW como superfície de reflexos.



[figura 19] Fotogramas de *Tenebre* (1982): o urbano e a arquitetura moderna como elementos onde desdobra-se o hiper-realismo.



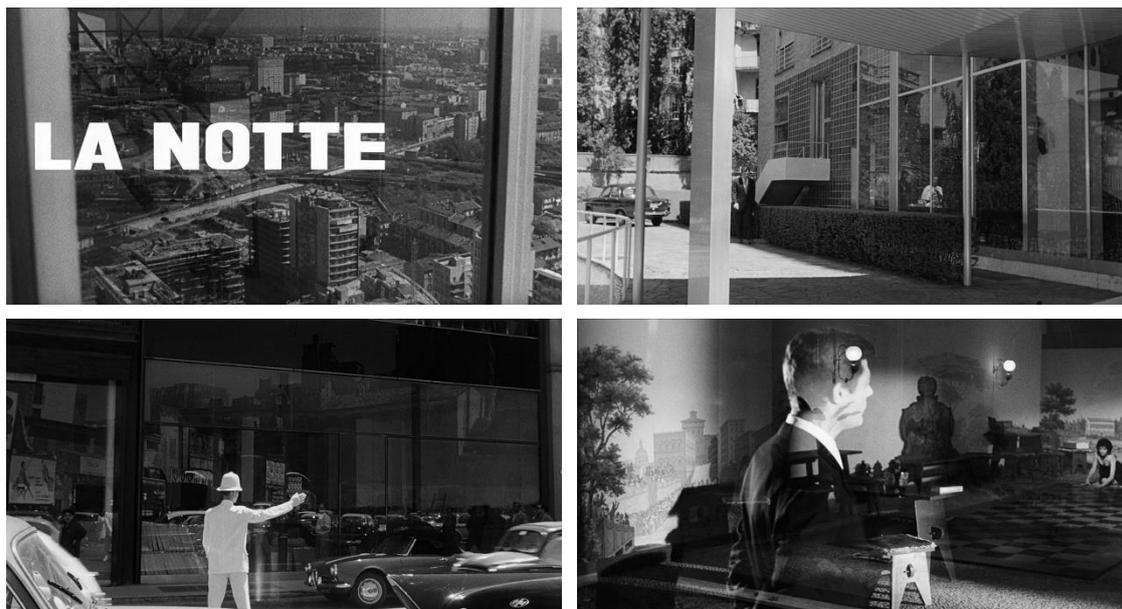
[figura 20] Fotogramas de *Trauma* (1993): os reflexos em meio à cidade.



[figura 21] Fotogramas de *La morte accarezza a mezzanotte* (1972, dir. Luciano Ercoli). Os reflexos e certo aspecto hiper-realista perpassa a atmosfera urbana do filme.



[figura 22] Fotogramas de *La corta notte delle bambole di vetro* (1971, dir. Aldo Lado).



[figura 23] Fotogramas e *La Notte* (1961, dir. Michelangelo Antonioni): as grandes vitrines da cidade os reflexos no interior das residências.

Certa ideia de silêncio persiste durante todo o filme, assim como persiste na produção de Edward Hopper. São figuras mudas, confinadas nos espaços urbanos isolados, habitados apenas por elas. Mesmo quando há diversos personagens em suas composições, eles não parecem interagir, colocam-se, entretanto, no mesmo espaço que os demais, presos em pensamentos interiores, reclusos em atmosferas suspensas no tempo. Em Argento essa solidão se faz justamente pelo som. O inaudível em Argento exprime a incomunicabilidade de seus personagens. Nos momentos em que não somos tomados por um silêncio, somos tragados por esses barulhos urbanos – motores de veículos, barulhos de máquinas, conversas, construções. Ruídos que impossibilitam o pleno entendimento entre seus personagens. Esta atmosfera silenciosa e sobretudo suas problemáticas da compreensão, porém, não são exclusivas do cinema de Argento. Esse silêncio metafísico é comparável não apenas à quietude urbana de Hopper, mas também às longínquas perspectivas de Giorgio De Chirico, como indica Thoret<sup>24</sup>.

No espaço da cidade, como podemos ver em *Profondo Rosso* e *Suspria*, por vezes os personagens são inseridos como minúsculos pontos em meio a um vasto espaço. Ali, nesses ambientes, o que prevalece é a arquitetura fascista. O bar conforma um espaço diverso no interior da cenografia da praça. Esses espaços também são aludidos em *Suspria*, na sequência do assassinato do cego. A câmera posta a uma distância estrondosa

<sup>24</sup> THORET, Jean Baptiste. *Op. cit.* pp. 37-9.

do personagem, transforma-os em pontos no espaço, inseridos em um ambiente de arquitetura austera e autoritária como a *piazza C.L.N.* em Turim, e a *Köningsplatz* em Munique. Como nas pinturas de De Chirico, os personagens ali inseridos, diminutos e escassos conversam com o espaço extremamente linear e rigoroso. A arquitetura de Turim, as esculturas e monumentos da cidade transformam-se, pela luz forte, em espaços alongados pelas sombras. Para De Chirico, “em Turim, tudo é aparição. Somos levados a uma praça e nos encontramos à frente de um homem de pedra que nos olha como somente as estátuas podem olhar.”<sup>25</sup>

Marc, em meio à praça, seja sozinho ou na companhia de Carlo, é, por vezes, capturado pela câmera à distância. A iluminação também irreal doa ao espaço e às figuras sombras semelhantes às das pinturas, que se projetam longamente pelo ambiente. As esculturas fascistas, alegorias dos dois grandes rios italianos, o rio Po e o Dora Riparia se apresentam como gigantes no espaço vazio da praça, “de arquitetura geométrica e marmórea”<sup>26</sup>. Estes enquadramentos distantes e em *plongée* doam ainda outro caráter à cena. Comparando o espaço do *Blue bar* com a praça de Turim, Carluccio observa:

A imagem da solitude urbana que o quadro de Hopper e o efeito *tableau vivant* da *mise en scène* do local (com aparências imóveis ou mesmo de manequins) insere no fundo da praça atrás de Mark (como do assassino), é dolorosa e angustiante, até absurda, como a solitude histórica das esculturas neoclássicas na arquitetura racionalista e metafísica do espaço, observada de ângulos altos e à distância, juntamente a uma humanidade à deriva.<sup>27</sup>

De forma parelha, na *Köningsplatz* em *Suspria*, a câmera flagra Daniel (Flavio Bucci) com seu cão-guia através das colunas à distância, como um *voyeur* ou o assassino que espreita a vítima. Com seus edifícios neoclássicos, a praça “deserta própria como em

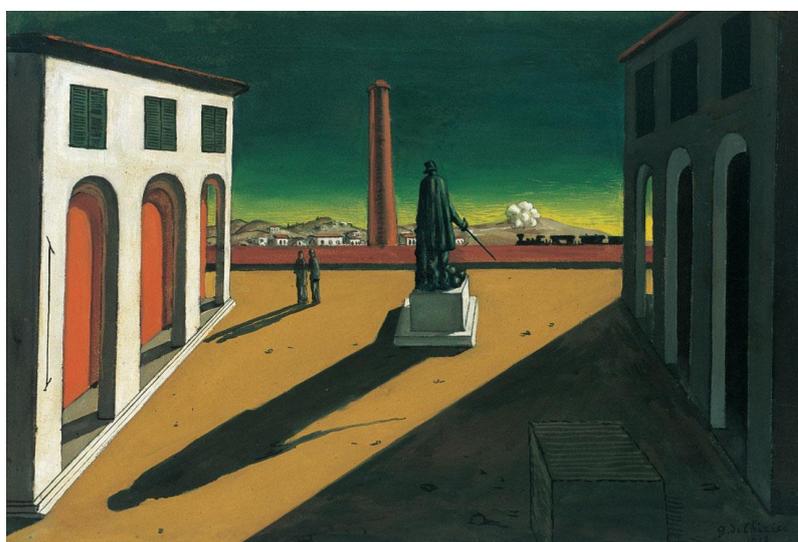
---

<sup>25</sup> T.A. “À Turin tout est apparition. On débouche sur une place et on se trouve en face d’un homme de pierre qui nous regarde comme seules savent regarder les statues.” Fala de Giorgio de Chirico IN BALDACCI, Paolo. *Chirico la métaphysique 1888-1919*. Paris : Flammarion, 1997. P. 128. *Apud*. THORET, Jean Baptiste. *Loc. cit.*

<sup>26</sup> ARGENTO, Dario IN GIUSTI, Giulio. Turbamenti figurativi: Conversazione con Dario Argento IN *Filmcritica* (609/10), 2010.

<sup>27</sup> T.A. “L’immagine della solitudine urbana che il quadro di Hopper e l’effetto *tableau-vivant* della messa in scena del locale (con compare immobili o addirittura manichini) inseriscono nello sfondo della piazza attraversata da Mark (come dall’assassino), è dolorosa e angosciante, persino assurda, come la solitudine storica delle sculture neoclassiche nell’architettura razionalista e metafisica del luogo, guardata da angolazioni dall’alto e a distanza, insieme a un’umanità alla deriva” IN CARLUCCIO, Giulia. “Poetica dell’erranza. Flâneries, architetture, percorsi della visione” IN CARLUCCIO, Giulia; MANZOLI, Giacomo; MENARINI, Roy (org.). *L’eccesso della visione*. Turim: Lindau, 2003. p. 57.

um sonho, em um pesadelo”<sup>28</sup> foi palco, durante o nazismo para diversos eventos oficiais do Partido Nazista. No filme os edifícios ganham dimensões monstruosas em relação à figura de Daniel que se vê sozinho no vasto espaço. A escuridão ofusca todos os demais elementos da praça, iluminando apenas os edifícios ali presentes, como se a luz provinda apenas deles se projetasse sobre o personagem, encarando-o e seguindo seus passos. Assim como ele, nos vemos cegos diante de um espaço onde o horror embora presente não se faz visível. A arquitetura da praça lembra também certas composições de Paul Delvaux, sobretudo sua *La Vénus endormie* (1944). Suas pinturas noturnas, expressam um mundo feminino e misterioso, onde as mulheres imperam em um universo no qual a arquitetura é representada com minúcia e austeridade como o antro urbano das bruxas em *Suspiria*.



[figura 24] Giorgio de Chirico. *Piazza*, 1913 - óleo sobre tela, 51,5 x 75,5 cm Museu Nacional de Bellas Artes - Argentina.

<sup>28</sup> ARGENTO, Dario. IN D'AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 128.



[figura 25] A piazza C.L.N. em *Profondo Rosso*.



[figura 26] A Königsplatz de Munique em *Suspiria*.



[figura 27] Paul Delvaux. *La Vénus endormie*, 1944. Óleo sobre tela, 172,7 x 191,1 cm, Tate Gallery, Londres – Reino Unido.

### 1.1.2. O corredor de pinturas

Juntamente com todas as referências às obras de arte e à *mise en scène*, as pinturas possuem um papel fundamental no desenvolvimento da trama de *Profondo Rosso*. Com persistência as imagens se mostram embaçadas e por vezes confusas no cinema de Argento. Em *L'uccello dalle piume di cristallo* os eventos presenciados no interior da galeria de arte são retomados a todo instante por Sam Dalmas (Tony Musante), em *4 mosche di velluto grigio* é a imagem de quatro moscas, impregnada na retina da vítima e posteriormente identificada no colar de Nina (Mimsy Farmer) que leva Roberto Tobias (Michael Brandon) a concluir que sua esposa é a assassina.

Como as composições hiper-realistas, cujos vidros enganam com seus reflexos ultra-reais, no cinema de Argento as imagens tem um papel fundamental e, com elas, o espelho e os reflexos conformam uma função que vai além do espelhamento das imagens. Elas, concomitantemente, enganam e elucidam o olhar do espectador. Na sequência da descoberta do corpo de Helga, Marc pensa que a pintura, a qual acreditara ter desaparecido da cena do crime, configurava uma peça importante para a resolução do assassinato. Como atesta Carlo em frente à fonte da praça: “Talvez a pintura foi feita para desaparecer porque representava algo importante. (...) Às vezes, aquilo que se vê realmente é aquilo que se imagina... Mistura-se na memória, como um coquetel.”<sup>29</sup> O quadro que imaginava existir no corredor, de composição diversa dos demais ali expostos, não passava, contudo, de um espelho, no qual havia visto o reflexo do rosto do assassino.

Ali, na estreita passagem do corredor, enquanto caminha velozmente até o aposento de Helga, os diversos retratos de veia expressionista, exibem detalhes de rostos com as bocas abertas, em tonalidades monocromáticas. As molduras douradas contrastam com as composições fantasmagóricas e formam um conjunto estranho. Justapostas ao longo do corredor na altura do olhar, elas parecem encarar Marc enquanto ele caminha adiante.

As pinturas do filme foram realizadas pelo artista plástico Francesco Bartoli segundo sugestão de Giuseppe Bassan a Argento<sup>30</sup>, a partir de obras de Enrico Colombotto Rosso. Apesar das obras do filme não formarem uma relação direta com

---

<sup>29</sup> T.A. “Maybe the painting was made to disappear because it represented something important. (...) Certe volte, quello che vedi realmente è quello che imagine. Si mischia alla memoria come un coquetel.” Falas em inglês e italiano, respectivamente, devido à versão estendida do filme, cujas cenas, não presentes na versão americana, foram recuperadas somente com a dublagem em italiano.

<sup>30</sup> D’AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 97.

composições de Colombotto Rosso, um espírito comum perpassa as obras. Em suas pinturas, os personagens, como nas pinturas do filme, parecem fantasmagóricos. Os fundos monocromáticos e de tonalidades quase sempre muito destacadas, fazem saltar as figuras que, solitárias, se apresentam no centro da composição. A carnação de tons acinzentados, roxos e esverdeados ressaltam os semblantes cadavéricos e melancólicos das figuras.

Argento comenta acerca da inspiração da sequência do assassinato de Helga, que, segundo o cineasta, é “vagamente inspirado no célebre *Grito* de Munch”<sup>31</sup>. No meio da praça, Marc atenta-se para a cena que se desenrola muda no interior do apartamento, visível através do recorte da vidraça. O ambiente muito escuro, tomado pela noite é contrastado com a luz branca que sobressai da janela ao alto. De braços erguidos e gritando inaudível por socorro, Helga relembra a composição de *Skrik*, de Munch, obra que também foi utilizada como inspiração para a máscara do *serial killer Ghostface* da série *Scream*, de Wes Craven. Mas a cena traz à mente também uma composição de Colombotto Rosso, que sob o mesmo título daquela de Munch, nos apresenta uma figura parelha. Trajada completamente de preto, com os membros em aparente movimento, a figura se exhibe sobre um fundo, assim como o título do filme indica, de um vermelho profundo. No lugar dos olhos e da boca não vemos nada além de um fundo muito negro que parece retirar daquela figura qualquer humanidade possível. A pintura de Munch parece também ser aludida na sequência do *flashback* de Martha (Carla Calamai), quando o jovem Carlos, na noite de Natal, flagra o traumático homicídio do pai por sua mãe. A boca aberta, as mãos apoiando o rosto e a feição de horror e incredulidade assemelham-se à figura tão extensamente trabalhada pelo pintor.

As figuras de Bartoli, entretanto, não apresentam fundos de cores muito fortes, o monocromatismo das composições é apenas quebrado pelas molduras ornamentadas que encerram as imagens em seus espaços. Os olhares, ao invés de negros, são tomados por um branco espectral, os quais denotam ao aglomerado de personagens um caráter assustador e de vigia.

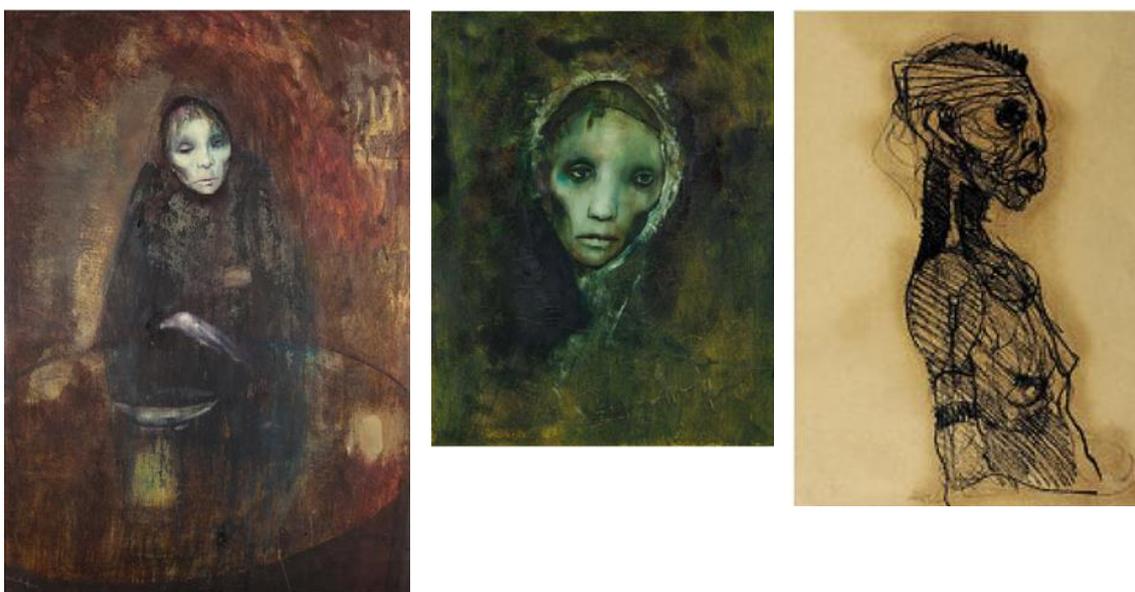
Embora não sejam referências de Argento, certa produção das artes brasileiras parece trazer uma iconografia semelhante às composições assombrosas de Bartoli. Trata-se de uma série de desenhos e pinturas de Ivan Serpa – a *Série Negra* – realizados nos

---

<sup>31</sup> T.A. “(...) vagamente ispirato al celebre *Urlo* di Munch” ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 171.

anos de 1960, nos quais o artista compõe figuras de aspecto particular, também de veia expressionista. Apesar das evidentes diferenças, as imagens remetem às figuras do filme, imersas em ambientes muito negros, distorcidas e cadavéricas que parecem provindas de um pesadelo. Os rostos tortuosos, as bocas abertas e o contorno muito saliente dos corpos as aproximam das pinturas dispostas no corredor de Helga Ulmann.

Mas a referência ao *Grito* ou às composições fantasmagóricas do corredor não se faz somente nos momentos descritos. Em diversos outros momentos *Profondo Rosso* flerta com este imaginário do *Grito* e das pinturas em questão. Além do jovem Carlos, a sequência no congresso de parapsicologia também porta relação com a figura enigmática de Munch. De forma semelhante, o cadáver do pai de Carlos, descoberto na sala escondida da *Casa del bambino urlante*<sup>32</sup> também é representada com a boca aberta, como se a expressão de horror do momento de sua morte fosse cristalizada no cadáver decomposto.



[figuras 28, 29 e 30] Enrico Colombotto Rosso. *Ritratti*, 1970-9 c. Óleo sobre masonite, 105 x 74 cm (esquerda) / *Figura*, 1970 c. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm (centro) / *Figura*, sd. Carvão e lápis sobre papel, 67 x 47 cm (direta).

---

<sup>32</sup> Cf. Capítulo III.



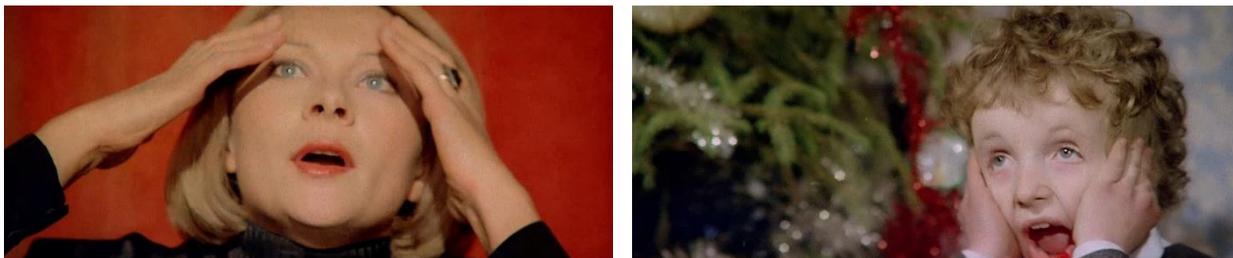
[figuras 31 e 32] Edvard Munch. *Skrik*, 1893. Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, 91 cm × 73.5 cm - Nasjonalgalleriet, Oslo – Noruega (esquerda)/ Enrico Colombotto Rosso. *L'urlo*, 1957 – Coleção particular (direita).



[figura 33] Fotogramas de *Profondo Rosso*: As pinturas de Bartoli no corredor de Helga, nos diversos momentos do filme.



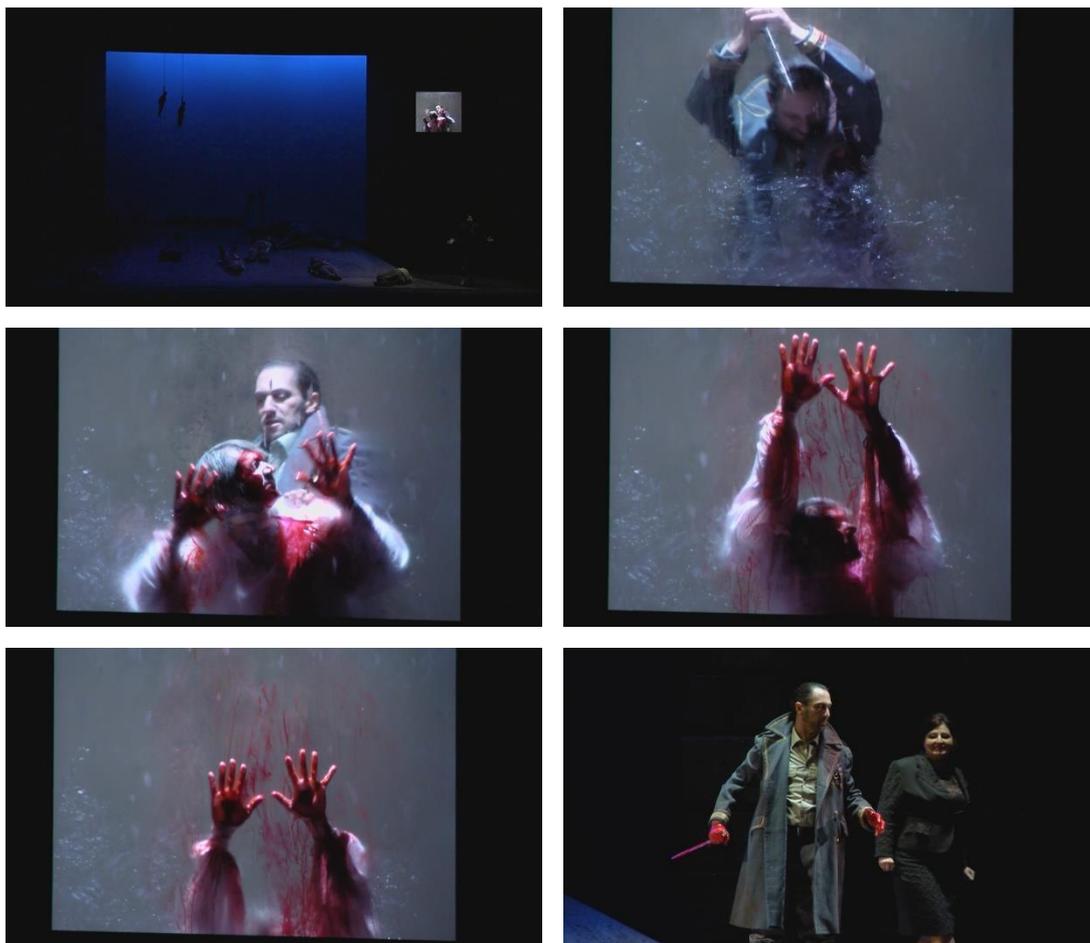
[figuras 34, 35 e 36] Ivan Serpa. *Louco*, sd., aguada e nanquim sobre papel, 24 x 20 cm (esquerda)/ *Figura*, 1964. Óleo sobre tela, 134 x 203 - Pinacoteca do Estado de São Paulo (direita). Detalhes das obras de Bartoli em *Profondo Rosso*.



[figura 37] Fotogramas de *Profondo Rosso*: a pose da figura de *Skrik* que se repete ao longo do filme.

Para além de referências alheias, Argento também insere citações às suas próprias criações não apenas no filme, mas na maioridade de seus trabalhos. A cena do assassinato de Helga, posta numa longínqua janela na *piazza C.L.N.* é apresentada pelo diretor em diversos momentos de sua carreira. Como elemento de sua identidade visual, ele se cita, altera e reinventa ao longo de sua filmografia. Mas é em *Macbeth*, especificamente, que Argento não retoma apenas a posição das mãos, mas a própria cena de *Profondo Rosso*.

A passagem do assassinato do Rei Duncan, cuja sequência não é encenada no palco, na montagem de Argento se faz presente em cena. Ali, numa janela distante, como aquela do edifício de Marc e Helga, *Macbeth* empunha a adaga sobre as costas do rei, lançando o corpo do vitimado sobre a superfície da vidraça, que aos poucos, é tingida em vermelho pelo sangue derramado do Rei. Trata-se de uma cena absolutamente cinematográfica e inventiva, por apresentar um momento no palco que no libreto de Francesco Maria Piave é apenas indicado, após a décima primeira cena do primeiro ato da ópera. A exibição do assassinato, embora se faça presente no palco, nos é apresentado, como no texto, à parte da cena principal. À distância, dividido pelo vidro embaçado da janela, Argento reporta a um outro ambiente, cujo drama outrora não visto – aludido apenas pelo sangue nas mãos de *Macbeth* – é exibido ao espectador do teatro num duplo jogo visual. Enquanto *Lady Macbeth* é vista em cena, o homicídio é flagrado pelo público através da janela.



[figura 38] Imagens de *Macbeth*, Teatro Coccia, Novara, 2013. Dimitria Theodossiou no papel de Lady Macbeth e Giuseppe Altomare no papel de Macbeth. Dir. Dario Argento.



[figura 39] O homicídio de Helga, visto através da janela.

## 1.2. Acerca de *Trauma*

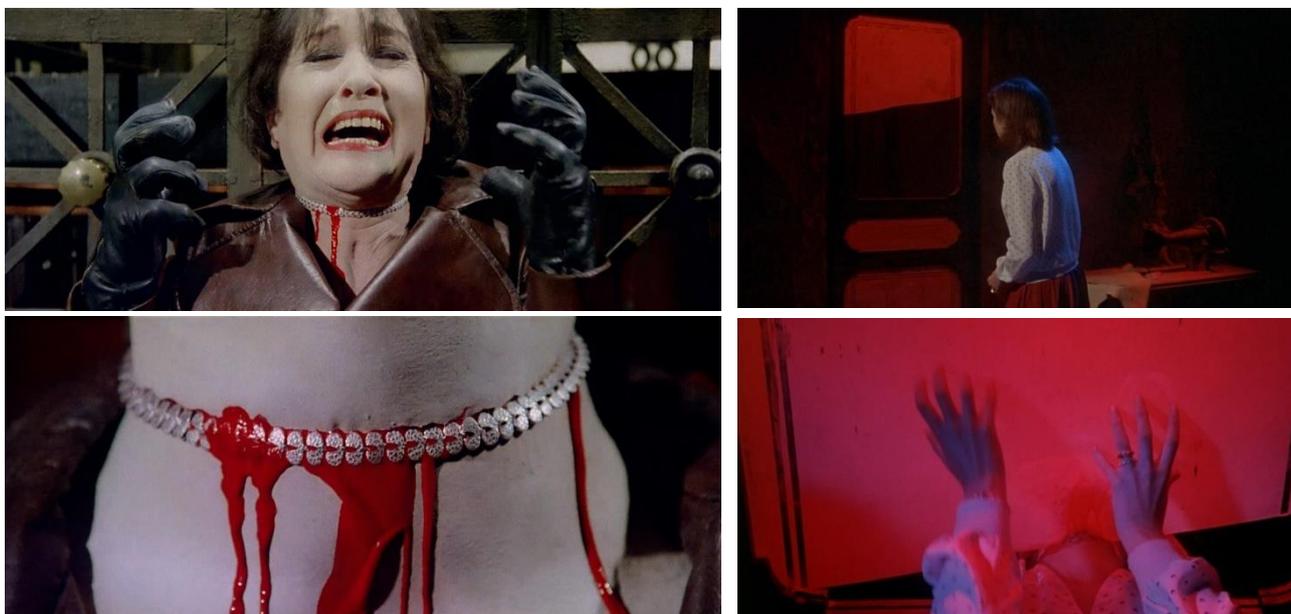
Apesar de o fazer com uma intensidade menor que nos demais filmes acima citados, *Trauma* também insere uma ponte entre a narrativa e referências ao mundo das Belas Artes. O filme se desenvolve em torno de assassinatos em Minneapolis, nos Estados Unidos, no qual um *serial killer* conhecido como *Headhunter* (caçador de cabeças) decapita suas vítimas. O filme expressa certa relação com a produção de Alfred Hitchcock, em especial *Rear Window* (Janela Indiscreta, 1954). A figura do garotinho aficionado por borboletas e a trilha sonora de Pino Donnagio mantém uma relação com as produções do cineasta.

A história principal encadeia-se em torno da personagem de Aura Petrescu (Asia Argento), uma jovem anoréxica de dezesseis anos, que foge de uma clínica psiquiátrica. David (Christopher Rydell), um cartunista do jornal de TV local, flagra Aura em sua tentativa de suicídio, prestes a lançar-se no rio Mississippi da Henneppin Avenue Bridge. Vendo nela uma semelhança consigo mesmo e seu passado de instabilidade emocional e dependência química, David se afeiçoa de Aura, tentando protegê-la. Como os demais protagonistas dos filmes de Argento, David envolve a fundo no crime e tenta solucionar o mistério, com o auxílio de Aura.

Ao longo da trama descobrimos que a mãe de Aura, Adriana Petrescu (Piper Laurie), uma clarividente de origem Romena, foi vítima de um erro médico no passado. No nascimento de seu primogênito, Nicholas, numa noite chuvosa na clínica St. Bartholomew, o obstetra responsável pelo parto, Dr. Lloyd (Brad Dourif) decepa a cabeça do recém-nascido com um bisturi ao se assustar com as trovoadas da tempestade. A equipe médica induz Adriana a um tratamento de eletrochoque, a fim de encobrir o assassinato. Anos mais tarde, Adriana passa a se vingar de toda a equipe médica responsável pela morte de seu filho. Mimetizando a noite do nascimento trágico de Nicholas, ela apenas mata suas vítimas na em noites de chuvas e tempestades e assim como seu filho, a sentença é a decapitação.

As referências culturais presentes no filme apontam para o universo das decapitações dentro e fora do mundo das artes, mas não apenas. Como forma de se vingar daqueles que deceparam a seu primogênito recém-nascido, Adriana Petrescu (Piper Laurie) se utiliza de um equipamento elétrico, uma espécie de guilhotina moderna para dar a seus malfeitores um final semelhante ao de seu filho. Sobre o pescoço, ela impõe o

fino círculo de metal, que quando ligado, é puxado pouco a pouco para o cerne do equipamento. Ao atingir a carne a máquina lacera os pescoços, nos fazendo recordar do final trágico da personagem de Carla Calamai em *Profondo Rosso* e da guilhotina improvisada de *Inferno*.



[figuras 40 e 41] Fotogramas de *Profondo Rosso* (1975) e *Inferno* (1980).

Tom Savini, responsável pelos efeitos especiais de *Trauma*, que já havia trabalhado com Argento em seu projeto *Due Occhi Diabolici* (Dois Olhos na Escuridão), afirma que para a confecção da arma em questão, utilizou-se de alguns objetos de uso cotidiano, como uma base elétrica e um sistema de garrote. Uma espécie de utensílio designado para tarefas domésticas e repensado como arma letal.

A intenção inicial de Argento era de retratar um assassino obcecado pela Revolução Francesa, sendo inclusive o motivo para o título do filme, a princípio imaginado como *Moving Guillotine*. Apesar destes fatos não chegarem ao roteiro final, certos elementos que aludem à revolução e à guilhotina notam-se na narrativa e, sobretudo na sequência de abertura do filme.

Um teatro de miniaturas inicia a história. Como os *souvenirs* infantis do *Profondo Rosso*, as figuras recortadas em papel mostram o que aparenta ser uma execução em meio à Revolução Francesa, momento no qual a guilhotina ganha popularidade e transforma-se no método oficial de pena de morte. O aparato de execução, agora obsoleto, é redesenhado em *Trauma* como uma espécie de mecanismo eficaz de punição – mantendo

a inalterada a proposta inicial do próprio Guillotin. Em volta da guilhotina personagens da revolução vibram e ovacionam a cena. Os guardas lançam um canhão e à direita vemos a alegoria da República Francesa, Marianne, que trajada de branco com o barrete frígio, traz nos braços erguidos a bandeira e a espingarda, tal qual a consagrada iconografia da Liberdade de Eugène Delacroix em sua representação da Revolução de 1830.

### 1.2.1 A dama das águas

Para além do imaginário das decapitações, sobre o qual falaremos adiante, outra referência aparece com força em *Trauma*. Após notar o desaparecimento de Aura e imaginar que ela havia finalmente cometido o suicídio, David vaga pelas ruas do centro de Minneapolis sem rumo. Ele para diante de uma galeria de arte e imediatamente seus olhos direcionam-se para a reprodução de uma pintura famosa à sua frente, *Ophelia* do Pré-Rafaelita Sir John Everett Millais.



[figura 42] *Trauma*: David encontra a reprodução de *Ofélia* de Millais na vitrine da galeria.

Ofélia, personagem de *Hamlet* de Shakespeare, é figurada por Millais durante seu afogamento. A composição tem origem no texto de Shakespeare. A passagem de sua morte, narrada por Gertrudes, a Rainha da Dinamarca, é trazida para a pintura de Millais.

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho  
 Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;  
 Ela foi até lá com estranhas grinaldas  
 De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,  
 E compridas orquídeas encarnadas,  
 Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,  
 E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.

Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,  
 Para aí pendurar as coroas de flores,  
 Um ramo invejoso se quebrou;  
 Ela e seus troféus floridos, ambos,  
 Despencaram juntos no arroio soluçante.  
 Suas roupas inflaram e, como sereia,  
 A mantiveram boiando um certo tempo;  
 Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,  
 Inconsciente da própria desgraça  
 Como criatura nativa desse meio,  
 Criada pra viver nesse elemento.  
 Mas não demoraria pra que suas roupas  
 Pesadas pela água que a encharcava,  
 Arrastassem a infortunada do seu canto suave  
 À morte lamacenta.<sup>33</sup>

A composição quase que completamente tomada pela vegetação de verde vivo encerra a figura de Ofélia numa espécie de túmulo na água. Deixando-se submergir pelo peso das roupas encharcadas, ela porta a coroa de flores em uma das mãos. O semblante pálido e sem vida parece demonstrar sua apatia em relação à morte. Sua personalidade em conflito, a dependência amorosa e a fragilidade são representadas na pintura do Pré-Rafaelita.

Bram Dijkstra em seu *Idols of Perversity* explana acerca do fetichismo com o feminino na arte do oitocentos. Ele concede um capítulo para a representação da figura feminina enquanto frágil e doente. A predileção por uma visão da mulher em seu leito de morte e das diversas temáticas na mitologia e na literatura da fragilidade feminina são postas em evidência. Dentre elas, Dijkstra fala sobre a imagem de Ofélia que ganha no final do século uma porção ampla de representações.

Embora um personagem significativamente secundário em Shakespeare, Ofélia foi infinitamente mais importante que Hamlet para os ideólogos do sacrifício feminino do século XIX. Ela foi trazida pela primeira vez

---

<sup>33</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 2004. pp. 115-6.

pelos Pré-Rafaelitas, que viram nela as mesmas qualidades femininas que eles tanto admiravam nas heroínas de Tennyson.<sup>34</sup>

O autor afirma que as pinturas de Millais e Arthur Hughes tornam-se as iconografias de Ofélia na produção pictural ao longo do século. A morte passiva de Ofélia expressa uma relação com a própria figura de Aura. A sequência na ponte de Minneapolis, em que David flagra a personagem em sua tentativa de suicídio evidencia a relação de ambas. Aura, uma jovem frágil, desequilibrada física e psicologicamente também se deixa levar pelo pensamento do suicídio, assim como Ofélia.

Outra sequência do filme também reflete a essa relação. David encontra sobre a almofada em sua cama um bilhete de Aura com a seguinte inscrição “Querido David. Fui encontrar-me com minha mãe. Por favor, me perdoe. Te amarei para sempre. Aura”<sup>35</sup>. Imaginando que havia finalmente cometido suicídio (a esse ponto todos acreditam que Adriana está morta) David se lança no lago que margeia sua casa em busca da Aura que acredita estar morta. Numa sequência cuja única iluminação visível provém do forte branco da lua, somos tragados junto a ele para o interior das águas. A melodia *Ruby Rain*<sup>36</sup>, composta por Pino Donnaggio e interpretada por Laura Evan, confere um caráter de ode melancólica à sequência. Uma espécie de canto de sereia que assimila o caráter espectral de Aura.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> T.A. “Though a significant secondary character in Shakespeare, Ophelia was far more important than Hamlet to the nineteenth-century ideologues of female sacrifice. She was first brought center stage by the Pre-Raphaelites, who saw in her the same feminine qualities they so admired in Tennyson’s heroines.” IN DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nova York: Oxford University Press, 1988. p. 42.

<sup>35</sup> “Dear David. I’ve gone to my mother. Please forgive me. I’ll love you forever. Aura”

<sup>36</sup> *Ruby rain, sliding down my face / Ruby rain, following my trace too late now, I found you / Ruby rain, dripping in the dark / Ruby rain, huddles in my heart / I’ll miss you, so badly / Ruby love, tears are melting in the rain, jewels of pain / Ruby love, I’ve been trying so hard to share, no one was there / Ruby love, and now he dreams only / Ruby love, it keeps on raining, ruby rain / Ruby love, tears are melting in the rain, jewels of pain, too late now / Ruby love, I’ve been trying so hard to share, no one was there / Ruby love, and now he dreams only / Ruby rain, it keeps on raining, ruby rain.*

<sup>37</sup> A sequência traz à mente uma produção anterior de Argentó, *Phenomena* (1984). Uma solução semelhante à cena noturna exibe Jennifer (Jennifer Connelly) nadando no lago.



[figura 43] John Everett Millais. *Ophelia*, 1851–52, óleo sobre tela, 76.2 cm × 111.8 cm, Tate Britain, Londres.



[figura 44] Fotogramas de *Trauma*: a tentativa de suicídio de Aura no início do filme.

Enigmática e conflituosa, Aura parece exercer uma espécie de magia sobre David, que se vê cada vez mais atraído por ela. Como dito, ele enxerga em sua fragilidade, e sobretudo nos hematomas de agulhas de seus braços, uma conexão com seu próprio passado instável e dependência química. Sua primeira reação – e aquela que ele faz questão de afirmar para todos à sua volta – é de que se aproxima de Aura para protegê-la. Mas é somente quando a observa retirando as bandagens dos seios, em sua casa, que a atração sexual por ela é revelada.

A explicação para o uso da faixa, de acordo com Argento, tem a ver como sua visão freudiana de anorexia. Ele vê no ato de cobrir e apertar os seios uma referência à

autoflagelação das freiras, em especial de Santa Catarina de Siena, padroeira da Itália<sup>38</sup>. No filme, Arnie (Ira Belgrade) explica a David o que caracteriza uma pessoa anoréxica:

Anoréxicos são sempre secretos. São boas garotinhas, escondem seus problemas. (...) Profundamente apegados a uma mãe instável, garotas de classe média alta, na verdade, garotos também. Na maioria das vezes os mais espertos ou artísticos. Ah, e como pude esquecer? Sexo. Anoréxicos têm medo de sexo. Eles querem voltar para sua infância, antes de todas as coisas assustadoras começarem a acontecer. Há por volta de 8 milhões deles lá fora.<sup>39</sup>

A fim de compreender melhor a personagem, Asia Argento afirmou ter estudado sobre a anorexia. Para ela, “anoréxicos são muito agressivos consigo mesmos, mas eles jamais mostrariam essa agressão para os outros. O ato de comer é em si um ato agressivo.”<sup>40</sup> Tudo isso conforma uma ideia de ambiguidade da figura de Aura. Sua anorexia e fragilidade também pode ser encarada com uma força, na agressividade do ato de se privar de comida e da constante tortura corporal.

---

<sup>38</sup> Essa questão, segundo Argento, foi um problema para a produção americana. T.E.D. Klein responsável pelo roteiro juntamente com o diretor, parece não ter aprovado sua visão sobre a anorexia, nem a questão da penitência religiosa. Kline achava que o público americano não compreenderia a sutileza da doença de Aura JONES, Alan. *Op. cit.* p. 215.

<sup>39</sup> Do original “Anorexics are always secretive. They’re good little girls, they hide their problems. (...). Well, let’s see. Deeply attached to an instable mother. Upper middle class girls, boys too actually. Usually the bright or artistic ones. Oh yeah, how can I forget, sex. (...) Anorexics are afraid of sex. They wanna get back to their childhood before all the scary stuff started. Something like 8 million of them out there.”

<sup>40</sup> Entrevista presente no DVD Trauma – Édition Prestige. Distribuído pela Métropolitain Vidéo, 2004.



[figura 45] Fotogramas de *Trauma*: A sequência em que David flagra Aura nua.

Porém, *Trauma* não é o único filme de Argento a trabalhar com uma iconografia feminina presente na arte Pré-Rafaelita. Chris Gallant afirma que a personagem de Annabel (Madeleine Potter) do segmento *The Black Cat* de *Due Occhi Diabolici* “aproxima-se do ideal de feminilidade representado através da arte Pré-Rafaelita, e de fato assume uma notória semelhança com Elizabeth Siddal, a ‘Ofélia’ da famosa pintura de John Everett Millais”. Ele continua:

A referência à *Ofélia* é feita diretamente quando Annabel, sendo assassinada por seu amante, é deixada para afundar numa banheira de sangue diluído, a composição mimetiza de forma grosseira aquela da pintura de Millais. As implicações desta abordagem de Argento ao texto de Poe vão em direção à representação da mulher tanto na ficção de horror em geral, quando neste filme em particular.<sup>41</sup>

De fato a sequência traz à mente a composição de Millais, mas o que falta na referência é justamente o caráter de abandono da vida, presente em Ofélia e Aura, ausente em Annabel, que luta contra o ataque de Roderick Usher (Harvey Keitel). Mas Gallant é

---

<sup>41</sup> T.A. “The reference to *Ophelia* is made directly when Annabel, having been murdered by her lover, is left to sink into a bath of diluted blood, the image composition roughly mimicking that of Millais painting. The implications of this illuminate Argento’s approach to the Poe text, bearing on the representation of women both in horror fiction in general and in this film in particular.” IN GALLANT, Chris. *Op. cit.* p. 68.

certeiro ao comparar a figura de Annabel, muito pálida e de cabelos ruivos, a certo ideal de beleza da pintura vitoriana. Uma caracterização similar é encontrada não nas produções cinematográficas de Argento, mas em sua segunda montagem de ópera, *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti<sup>42</sup>. Embora no libreto a ambientação se dê no século XVI, na montagem de Argento, ele remete ao século XIX. O figurino de Lucia (interpretada pela soprano Desirée Rancatore) e das demais personagens femininas, realizado por Gianluca Falaschi, relembra as damas ruivas das pinturas de Millais, Rossetti e Sandys. O figurinista comenta sobre a inspiração visual da ópera:

É um oitocentos. Não saberia dizer que momento, mas seguramente um oitocentos posterior a 1850. E é um binômio masculino/feminino, no qual os homens, de um certo modo, representam a lei, a lógica e uma obscuridade cheia de poder e as mulheres, ao contrário, que possuem uma inspiração de certa forma Pre-Rafaelita, mantém este senso de liberdade simbólica, de emoção que a pintura Pré-Rafaelita carregada em si. É um, como dizer, um monumento a uma feminilidade livre.<sup>43</sup>

Antes que uma referência a uma pintura específica dos Pré-Rafaelitas, uma mescla de suas composições se faz evidente. O longo quimono ao avesso da *Esther*, a *Morgana le Fay* de Sandys, os cabelos ruivos das musas de Rossetti todos esses elementos se são visíveis na imagem de Lucia e em seu figurino. A ópera, assim como o trabalho anterior de Argento – *Macbeth* – é marcada por diversas referências culturais. Se por um lado, as pinturas Pré-Rafaelitas servem de inspiração para as personagens femininas, por outro, diversos elementos, das artes e do cinema, se fazem aludir na montagem. Uma das sequências em específico, na quarta cena do primeiro ato, parece confluir o visual Pré-Rafaelita e a *Vérité sortant du puits*, de Jean Léon Gérôme, que lembra o fantasma emergido da fonte.

---

<sup>42</sup> Montagem realizada no Teatro Carlo Felice, em Genova. As imagens correspondem à apresentação do dia 21/02/2015.

<sup>43</sup> T.A. “È uno ottocento. Non saprei dirvi che momento dell’ottocento però sicuramente uno ottocento posteriori a l’ottocento cinquanta. E è un binomio maschile/femminile in cui gli uomini, in un certo senso, rappresentano la legge, la logica e una cupezza fatta di potere e le donne al contrario che anno una ispirazione a punto Preraffaelita mantengono questo senso di simbolica libertà, di emozioni chi la pittura poi Preraffaelita portava a se. C’è una, come dire, un monumento a una femminilità libera.” FALASCHI, Gianluca. Entrevista para Rai-TV (WEB), 20/02/2015.



[figura 46] Fotogramas de *O Gato Negro*, segmento de *Dois Olhos na Escuridão*: o assassinato de Annabel.



[figura 47] Cenas de *Lucia di Lammermoor*. Teatro Carlo Felice. Direção: Dario Argento.



[figuras 48 e 49] Dante Gabriel Rossetti. *Lucrezia Borgia*, 1860-61. Grafite e aquarela sobre papel, 43,8 x 25,8 cm. Tate Gallery, Londres. (esquerda) / Anthony Frederic Sandys. *Morgana le Fay*, 1863-4, Óleo sobre painel 61,8 x 43,7 cm - Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham – Inglaterra (direita).



[figura 50] Sir John Everett Millais. *Esther*, 1865. Óleo sobre tela, 106 x 77,4 cm. Coleção particular.



[figura 51] Gianluca Falaschi. *Figurino de Lucia di Lammermoor*, 2015.



[figuras 52 e 53] detalhe de cenas de *Lucia di Lammermoor*. Teatro Carlo Felice. Direção: Dario Argento (esquerda) e Jean Léon Gêrome. *La vérité sortant du puits*, 1896 (direita).



[figura 54] Fotografias oficiais da ópera. O contraste entre a vestimenta masculina e a feminina.

### 1.2.2. A obsessão pela cabeça decepada

Mas embora frágil e aparentemente dependente (de sua mãe, de apoio psiquiátrico, de David) a figura de Aura reflete também certa dualidade, como dito, refletida no poder que tem sobre David e sobre si mesma, através da anorexia. Além de *Moving Guillotine*, outro título fora cogitado para o filme: *Aura's enigma*. Apesar de *Trauma* abarcar a questão psicológica de todos os personagens – o trauma de David com as drogas, o trauma de Adriana com a morte de Nicolas e o trauma de Aura com a anorexia – *Aura's enigma* parece exprimir a personalidade em conflito que encerra o drama da protagonista. A fixação de David por ela, sua visão da dançarina enquanto sob efeito da fruta psicotrópica de Dr. Judd, tudo parece inserir Aura num mundo alheio ao real, “inconsciente da própria desgraça. Como criatura nativa desse meio, criada pra viver nesse elemento” como Ofélia de Shakespeare.

Se por um lado o trauma de Aura a leva em direção ao suicídio e à anorexia, aquele de sua mãe, Adriana, a transforma em uma figura impassível e tempestuosa. Na sequência já citada, em que David observa a reprodução de Ofélia é possível identificar outras obras dispostas na vitrine da galeria. Além de uma tela representando cabeças de índios – que poderíamos pensar como referência às próprias cabeças do filme - uma das pranchas da *Salomé* de Aubrey Beardsley (parte também da iconografia de *Suspiria*), reaparece em *Trauma* com um significado consideravelmente diverso.

Como parte deste imaginário de decapitações e mulheres fatais temos a obra de Beardsley<sup>44</sup>, na qual o artista representa o momento em que Salomé recebe o prêmio de sua dança, a cabeça decepada de João Batista (Iokanaan), que repousa sobre a baixela de prata. Parece importante, todavia, salientar a sutileza da relação. Nos evangelhos de São Mateus (14: 1-12) e São Marcos (6: 14-29) a história do rei Herodes e seu confronto com João Batista desdobra-se em poucas linhas. Por ser ofendida pelo pregador, Herodíade convence sua filha, Salomé, a exigir de Herodes a cabeça degolada do santo. Inebriado de êxtase pela dança dos sete véus, o Tetrarca concede-lhe um desejo, o qual ela imediatamente reivindica: a cabeça de João Batista.

---

<sup>44</sup> As ilustrações de Beardsley foram utilizadas na versão em inglês da peça, publicada em 1894, três anos depois da publicação original em francês, qual não possuía ilustrações. Cf. TYDEMAN, William, PRICE, Steven. *Wilde: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p.113; NAVARRE, Joan. *The Publishing History of Aubrey Beardsley's Compositions for Oscar Wilde's Salome*. Universal-Publishers, 1991.



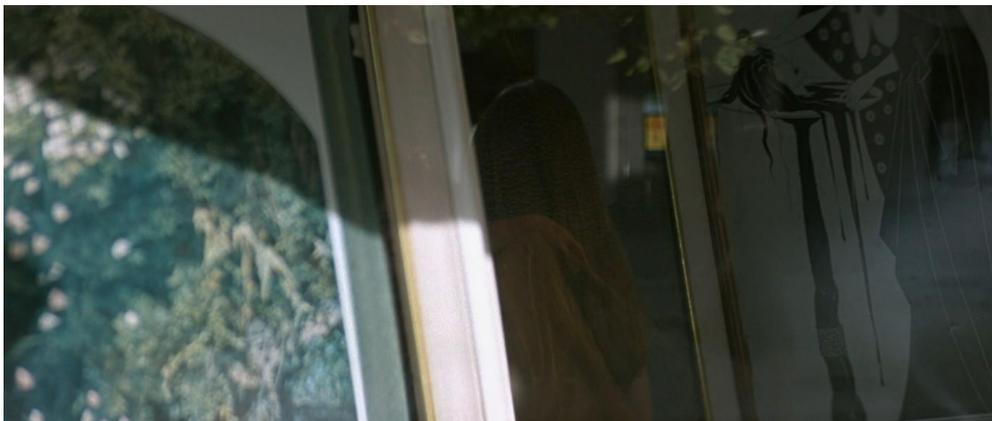
[figura 55] Aubrey Beardsley. *The dancer's reward*, 1893.

O tema foi extensamente trabalhado ao longo da história da arte, mas sua sobrevida no final do século XIX e o impacto que ganha no auge do simbolismo e do decadentismo transforma a história na exaltação da *femme fatale*, das caçadoras de cabeça e traz à tona a predileção do *fin de siècle* pelo horror, o erotismo e a morte. A peça de Oscar Wilde, escrita em francês e publicada inicialmente no ano de 1891, mescla essa união do grotesco e do erótico. Além dele, outros autores e artistas já haviam repensado o tema na ótica dos gostos oitocentistas. Arrigo Heine, Gustave Flaubert, Jules Laforgue e Stéphane Mallarmé criaram anos antes suas visões de Salomé e Herodíade<sup>45</sup>. Mas Argento não insere uma representação qualquer da peça de Wilde, a fim de pôr em evidência somente o apreço pela cabeça desmembrada. Ele escolhe precisamente o momento em que a autora do pedido de homicídio observa satisfeita o prêmio conquistado.

Conformando essa espécie de incerteza da figura de Aura, mas também de Adriana, que apesar de assassina não deixa de ser vítima de uma atrocidade, a câmera mostra em plano-detalhe um recorte de ambas as obras. Através do reflexo do vidro, David confunde uma garota com Aura. A cena resume a dualidade da personagem. Seu poder de sedução sobre David, enquanto figura pura e juvenil parece configurar essa mescla entre Ofélia e Salomé. Mesmo o ornamento utilizado por ela, que posteriormente é revelado pertencer

<sup>45</sup> Ver: PRAZ, Mario. "Bizâncio" IN *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. pp. 265-79.

à sua mãe, condiz com certo imaginário de mulher fatal, que em meio às joias exhibe sua voluptuosidade<sup>46</sup>.



[figura 56] *Trauma*. A visão de Aura entre *The dancer's reward*, de Beardsley e *Ofélia* de Millais.

Entretanto, a temática leva-nos de volta à origem do texto bíblico, no qual a autora do pedido de assassinato é a mãe da princesa da Judeia. Herodíade e Adriana configuram um papel semelhante. Ambas mães castradoras, têm como escopo vingativo a cabeça de seus inimigos. Como Herodíade, Adriana manipula Aura. Sua anorexia, explicada pelo personagem de Arnie, como indicado, é consequência, sobretudo de problemas maternos.

Outros elementos ainda nos fazem recordar da passagem da Bíblia. Uma das enfermeiras que participa do nascimento do primogênito dos Petrescu tem a cabeça inserida em uma bacia metálica, que imediatamente trazem à memória a baixela de prata que serve de suporte para a cabeça recém cortada de João Batista.

Na sequência do assassinato inicial, no consultório de quiropraxia Hennepin, ouvimos no rádio a ária “*Pourquoi me réveiller*” da ópera *Werther*, de Jules Massenet. A música clássica, a câmera sob o ponto de vista do assassino e a chuva torrencial que embaça as janelas do edifício apontam os elementos recorrentes da filmografia de Argento. Sob o som das trovoadas e do canto melancólico de Werther, a quiroprata Georgia Jackson (Isabell Monk) parece se recordar do novo paciente que acaba de adentrar seu consultório.

<sup>46</sup> O bracelete dourado em formato de serpente, que Aura carrega no braço, tem fulcral importância para o desenvolvimento da história. Não apenas por formar sua ligação com a figura materna, mas por ser a partir da identificação da jóia no antebraço do assassino, que David descobre o paradeiro de Aura na antiga casa dos Petrescu. A serpente também porta relação com o imaginário de *femme fatale*. Não apenas acerca da representação de Medusa, mas certa produção artística do fim do século traz a relação da mulher com as serpentes. Dentre eles, podemos citar as produções de Franz von Stuck com sua *Sensualidade* (1897), *A Rainha-Cobra* (1984) de Franz von Lenbach e as inúmeras imagens da *Salammbô* de Flaubert.

Num jogo de *closes* e planos-detelhe vemos a guilhotina moderna de Argento decepando a cabeça da vítima. Com um simples clique no botão, o assassino inicia seu processo de vingança. O garrote metálico aperta-se sobre a pele do pescoço e o som do mecanismo em ação compete com a força do tenor homônimo de *Werther*, que recita à Charlotte sua tradução incompleta do *Berrathon*, de Ossian.



[figura 57] *Trauma*: O assassino corta as tranças de Georgia enquanto repousa a cabeça numa bacia prateada.

Para além do garrote elétrico, outros meios de assassinatos são utilizados no filme com o propósito da decapitação. Adriana Petrescu recria o momento derradeiro do assassinato de seu recém-nascido, uma noite chuvosa, e passa a matar um a um aqueles que causaram a perda de seu primogênito Nicholas. Quando o garrote elétrico falha na execução do médico, Dr. Lloyd, ela se aproveita do elevador para completar o papel da execução.

A explicação da decapitação vai além da referência da guilhotina e das caçadoras de cabeça na cultura visual. O personagem de Dr. Judd (Frederic Forrest) fala sobre o significado das cabeças na cultura. Para ele, são elas que contém a alma humana. E mesmo quando morrem, conservam a alma de seu falecido. Seu consultório psiquiátrico, na clínica Faraday, é ornamentado por diversas cabeças e crânios. Obras africanas e indígenas, crânios de cristal e madeira completam a composição visual do local. Sua fala parece resumir a busca de Adriana pelas cabeças de suas vítimas: “Você vê, cada cabeça humana contém uma alma. O único enigma remanescente do Universo. Olhe para o interior da cabeça, desbloqueie a memória, e o Universo abre-se como um mapa”<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> “You see, each human being head contains a soul. The one remaining riddle of the Universe. Look inside the head, unlock the memory, and the Universe lies open like a map.”

Judd era amante de Adriana, seu cúmplice dos crimes. Ela guarda as cabeças de suas vítimas, conserva-as como aquelas obras que Judd exhibe nas paredes amadeiradas de seu escritório. Talvez como forma de prevenir-se da vingança tresloucada da amante, Judd utiliza um colar ortopédico no pescoço. Adriana parece encontrar na figura de Judd um aporte para sua vendeta. Ele, fascinado pelos mistérios da alma e sua relação com as cabeças, ela com seu trauma maternal. Quando invade sua antiga residência, David descobre o quarto do falecido Nicholas. Em meio aos véus que ornamentam e resguardam o lugar, ele vê, repousando sobre um criado-mudo o teatro em miniatura que inicia o filme, no berço ao lado Adriana guarda a cabeça putrefata do falecido filho. O corpo de boneca contrasta com a carne decomposta do crânio de Nicholas.

Por ironia, seu trágico destino é fadado ao mesmo fim que Nicholas e suas vítimas. O garoto vizinho que constantemente observa com o binóculo a janela de Petrescu, acaba utilizando o dispositivo de morte na própria assassina. Sua cabeça rola de um lado ao outro do porão da casa, enquanto, ainda viva, recita alucinadamente o nome do primogênito falecido.

Adriana talvez porte relações não apenas com a imagem de Salomé, mas todo um imaginário de caçadoras de cabeça caros à História da Arte. Das Judites de Adolf Gustav-Mossa, à jovem dama de *Ars Moriendi* de Joel-Pieter Witkin. O cinema de horror posteriormente nos traria um compêndio de filmes que desdobram a temática das Salomé modernas<sup>48</sup>. O apreço pelo horror e pelas cabeças decapitadas ganham notoriedade na produção cinematográfica dos anos de 1980 e parecem confluir com o mesmo espírito das artes da virada do século XIX-XX.

Diferentemente de outros filmes do gênero que trabalham com a imagem da decapitação, *Trauma* nos insere uma relação ampla com o tema. A imagem da cabeça degolada é aludida não apenas pelo uso da guilhotina ou pela citação a *Salomé*. Argento recorre a todo um imaginário de decapitação para conceber seu filme, que perpassa do discurso espiritual de Dr. Judd e a referência à Salomé de Beardsley à obsessão de Adriana com a guilhotina e a Revolução Francesa.

---

<sup>48</sup> Certa produção do horror porta uma relação direta com a iconografia e temática das caçadoras de cabeça, sobretudo o apreço pela necrofilia, a sedução e o sangue, presente na peça de Oscar Wilde. Este tema fora anteriormente explorado, pela autora, no artigo *Atrações Perversas: Apontamentos sobre Macabro (1980) de Lamberto Bava*, 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Leticia%20Badan.pdf>

### 1.3. *Suspiria*

Em 1977 Argento realiza um filme que é considerado hoje como um marco para a História do Cinema de Horror. Produzido pela Seda Spetacoli e lançado em 01 de fevereiro de 1977 na Itália, o filme foi pensado juntamente com sua então parceira, Daria Nicolodi, com a qual divide os créditos da história.

Ela se desenvolve em torno de Suzy Bannion (Jessica Harper), uma jovem bailarina americana que é aceita numa famosa escola de dança alemã, a Academia Tam, em Friburgo. Coisas estranhas ocorrem desde sua vinda à cidade e ao longo de sua estadia, Suzy começa a perceber um comportamento incomum na escola. Logo na noite de sua chegada à academia, em meio a uma chuva torrencial e a viagem com um taxista pouco amigável, Suzy depara-se com uma moça saindo do edifício da escola – quem posteriormente descobrimos ser Pat Hingle (Eva Axen), que havia sido expulsa e se refugia, por pouco tempo, na casa de uma amiga, na cidade. Suzy a vê murmurar algo, mas devido à tempestade, não consegue assimilar bem as palavras. “Segredo”, “íris”, nada parece fazer sentido. Ela tenta adentrar a escola na mesma noite, mas é impedida por uma pessoa, através do interfone. Na manhã seguinte, Suzy retorna à academia e descobre que a garota vista na noite anterior havia sido brutalmente assassinada.

Depois de alguns estranhos eventos na escola e do desaparecimento de sua amiga Sara (Stefania Casini), Suzy passa a desconfiar que a misteriosa diretora do lugar, Helena Markos, é na realidade uma bruxa. Ela se encontra com dois psiquiatras, um deles conhecido de Sara, Frank Mandel (Udo Kier) e Prof. Millius (Rudolf Schündler) que explicam sobre a bruxaria, a origem da escola, a lenda em torno de Helena Markos e sua alegada morte num incêndio em 1905. Ao voltar para a *Tanz Akademie*, Suzy começa a investigar as pistas deixadas por Sara e as misteriosas palavras de Pat começam a fazer sentido. Sara e Suzy haviam percebido que os barulhos dos passos dos professores do colégio não pareciam ecoar em direção à porta de saída. Ao refazer o trajeto, Suzy percebe que os passos têm fim na sala da vice-diretora, Madame Blanc (interpretada por Joan Bennett). Através do reflexo de um ornamento da parede em *Op Art*, uma íris azul, imediatamente as palavras de Pat começam a fazer sentido: “O segredo, eu vi atrás da

porta. Três íris, vire a azul”<sup>49</sup>. Ao atravessar a porta, Suzy se depara com uma parte oculta da Academia Tam, o covil da Mater.

O elenco de *Suspiria* une grandes nomes do cinema como Alida Valli, Joan Bennett, Flavio Bucci e Udo Kier, que na época decorou suas falas em inglês, por não saber bem o idioma. Jessica Harper que interpreta a protagonista foi escolhida de Argento após ver seu trabalho em *The Phantom of Paradise* (1974), de Brian de Palma, uma adaptação musical de *Le fantôme de l’Opéra* de Gaston Leroux e *Faust* de Goethe.

Diferentemente das produções anteriores de Argento, tanto no cinema, quanto na televisão, *Suspiria* se volta para o horror sobrenatural, flertando por vezes com uma atmosfera característica do horror gótico. O filme faz parte da Trilogia das Mães, seguido por *Inferno* (1980) e *La Terza Madre* (2007), nos quais o diretor dá continuidade à história.

### 1.3.1. Thomas de Quincey e as Nossas Senhoras da Tristeza

A trama se baseia, segundo Nicolodi<sup>50</sup>, em experiências vividas por sua avó, que na juventude frequentou uma escola de dança governada por um conciliábulo de bruxas. O nome do filme tem origem no texto de Thomas de Quincey, *Suspiria de Profundis*, mais especificamente no segmento *Levana and Our Ladies of Sorrow*, publicado inicialmente em 1845 e posteriormente inserido como prefácio de *Confessions of an Opium Eater*. Nele, o autor argumenta sobre as origens da deusa romana do nascimento, Levana, que, assim como sua proveniência do verbo latino *levare* indica, representa o ato de erguer, manter elevado. Levana é aquela presente nos primeiros momentos do recém-nascido, segundo o narrador de Quincey, e é quem confere à criança sua educação humana. Ela rege e governa suas vidas por meio preferencialmente da dor, acompanhada de três senhoras – as Senhoras da Tristeza. Assim, ele as apresenta:

“Essas senhoras”, eu disse suavemente a mim mesmo, ao ver aquelas com quem Levana conversava, “essas são as Tristezas; e elas são três em números, como as Graças são três, que vestem a vida do homem com beleza; as Parcas são três, que tecem o arrás da vida do homem em

<sup>49</sup> Do original em inglês: “The secret. I saw behind the door. Three iris, turn the blue one”.

<sup>50</sup> JONES, Alan. *Op. cit.* p. 72

seus misteriosos teares, sempre com cores, tristes em parte, por vezes furiosas com trágico rubro e negro; as Fúrias são três, que visitam com a retribuição chamada do outro lado do túmulo ofensas que caminham sobre ele, e antigamente até as Musas foram três, que serviam a harpa, o trompete, ou a luta aos grandes fardos das ardorosas criações do homem.. Essas são as Tristezas, as três de quem tenho conhecimento.”<sup>51</sup>

Em seguida, Quincey as nomeia: *Mater Lachrymarum*, *Mater Suspiriorum* e *Mater Tenebrarum*, as Nossas Senhoras das Lágrimas, dos Suspiros e das Trevas. Assim ele descreve *Mater Lachrymarum*:

A mais velha das três é chamada *Mater Lachrymarum*. Nossa Senhora das Lágrimas. É ela que noite e dia delira e geme, clamando por rostos desaparecidos. Ela esteve em Ramá, onde uma voz foi ouvida em lamentação, - Raquel chorando por seus filhos, e recusando-se a ser confortada. (...) Seus olhos são doces e sutis, selvagens e dormentes, por vezes; frequentemente subindo até as nuvens, frequentemente desafiando os céus. Ela porta um diadema sobre a cabeça. Eu sabia por memórias da infância que ela podia viajar pelos ventos, quando ouvisse os prantos das litânicas, ou o trovão dos órgãos, e quando ela contemplava a reunião das nuvens de verão. Esta irmã, a anciã, é a que carrega sobre a cinta chaves mais que papais, que abrem todas as casas e todos os palácios. Ela, no meu entendimento, sentou-se todo o verão passado na cabeceira de um pedinte cego, ele com quem eu tão frequentemente e tão alegre conversei, cuja filha devota, de oito anos de idade, com seu semblante animado, resistiu às tentações de jogar e à alegria do vilarejo para viajar durante todo do dia em estradas empoeiradas ao lado de seu pai atormentado. (...) Esta *Mater Lachrymarum* também sentou-se, durante todo este inverno de 1844-5, no aposento do Czar, levando diante de seus olhos uma filha (não menos devota) que juntou-se a Deus não menos que de repetente, e deixou para trás uma escuridão não menos que profunda. É pelo poder de suas

---

<sup>51</sup> T.A. “‘These ladies,’ said I softly to myself, on seeing the ministers with whom Levana was conversing, ‘these are the Sorrows; and they are three in number, as the Graces are three, who dress man’s life with beauty; the Parcoeœ are three, who weave the dark arras of man’s life in their mysterious loom, always with colours sad in part, sometimes angry with tragic crimson and black; the Furies are three, who visit with retribution called from the other side of the grave offences that walk upon this; and once even the Muses were but three, who fit the harp, the trumpet, or the lute, to the great burdens of man’s impassioned creations. These are the Sorrows, all three of whom I know.’” IN DE QUINCEY, Thomas. “Levana and Our Ladies of Sorrow” IN *Suspiria de Profundis*. Digireads, 2011. p. 49

chaves que Nossa Senhora das Lágrimas desliza como fantasmagórica intrusa nos quartos de homens insones, mulheres insones, crianças insones, do Ganges ao Nilo, do Nilo ao Mississippi. E ela, por ser a primogênita de sua casa, e por ter o império mais vasto, iremos honrá-la com o título de “Madonna”.<sup>52</sup>

Para a descrição da segunda irmã, ele afirma:

A segunda irmã é chamada *Mater Suspiriorum* – Nossa Senhora dos Suspiros. Ela nunca escala as nuvens, nem caminha sobre os ventos. Ela não usa nenhum diadema. E seus olhos, se eles fossem jamais vistos, não seriam nem doces nem sutis; nenhum homem poderia ler suas histórias; eles se encontrariam cheios de sonhos moribundos, e destroços de delírios esquecidos. Mas ela não ergue os olhos; sua cabeça, na qual repousa um turbante dilapidado, inclina-se para sempre, para sempre amarrado na poeira. Ela não chora. Ela não lamenta. Mas suspira inaudível nas intermitências. Sua irmã, Madonna, é constantemente tempestuosa e frenética, enfurecendo-se contra o céu e clamando de volta seus queridos. Mas Nossa Senhora dos Suspiros nunca protesta, nunca desafia, não sonha com aspirações revoltosas. Ela é humilde até a abjeção. É sua a submissão que pertence aos desesperados. Ela pode murmurar, mas apenas em seu sono. Suspirar ela pode, somente consigo própria no crepúsculo; ela resmunga às vezes, apenas em locais solitários que são desolados como ela é desolada, em cidades arruinadas, e em momentos em que o sol já partiu para seu descanso. (...) Ela carrega também uma chave; mas dela necessita muito pouco. Porque seu reino é sobretudo entre as tendas de

---

<sup>52</sup> T.A. “The eldest of the three is named *Mater Lachrymarum*, Our Lady of Tears. She it is that night and day raves and moans, calling for vanished faces. She stood in Rama, where a voice was heard of lamentation, - Rachel weeping for her children, and refused to be comforted. (...) Her eyes are sweet and subtle, wild and sleepy, by turns; oftentimes rising to the clouds, oftentimes challenging the heavens. She wears a diadem round her head. Arid I knew by childish memories that she could go abroad upon the winds, when she heard that sobbing of litanies, or the thundering of organs, and when she beheld the mustering of summer clouds. This sister, the elder, it is that carries keys more than papal at her girdle, which open every cottage and every palace. She, to my knowledge, sate all last summer by the bedside of the blind beggar, him that so often and so gladly I talked with, whose pious daughter, eight years old, with the sunny countenance, resisted the temptations of play and village mirth to travel all day long on dusty roads with her afflicted father. (...) *This Mater Lachrymarum* also has been sitting all this winter of 1844-5 within the bedchamber of the Czar, bringing before his eyes a daughter (not less pious) that vanished to God not less suddenly, and left behind her a darkness not less profound. By the power of her keys it is that Our Lady of Tears glides a ghostly intruder into the chambers of sleepless men, sleepless women, sleepless children, from Ganges to the Nile, from Nile to Mississippi. And her, because she is the first-born of her house, and has the widest empire, let us honor with the title of ‘Madonna’”. Ibidem, p. 50.

Sem e dos vadios desabrigados de todos os climas. Ainda que nas mais altas terras dos homens ela encontre suas próprias capelas; e mesmo na gloriosa Inglaterra há alguns que para o mundo erguem suas cabeças como renas orgulhosas, ainda que secretamente tenham recebido sua marca em suas testas.<sup>53</sup>

E a terceira, por fim:

Mas a terceira irmã, que é a mais jovem! Silêncio! Sussurre enquanto falamos dela! Seu reino não é grande ou então carne alguma viveria; mas ali dentro todo o poder é dela. Sua cabeça, murada como aquela de Cibele, levanta-se quase além do alcance do olhar. Ela não esmorece; e seus olhos erguidos tão altos, até se escondem na distância. Mas, sendo o que são, eles não podem se esconder; Através do triplo véu de crepe que ela usa, a luz feroz de um mistério flamejante, que não descansa nem para as matinas nem para as vésperas, para o meio do dia ou o meio da noite, para baixa ou alta maré, pode ser lido do próprio chão. Ela é a desafiadora de Deus. Ela é também a mãe da insanidade e a mentora dos suicídios. São fundas as raízes de seu poder; mas estreitas as nações nas quais ela governa. Porque ela pode abordar apenas aqueles nos quais uma profunda natureza foi erguida por convulsões centrais; nos quais o coração treme e o cérebro perturba-se sob conspirações de tempestades interiores e tempestades exteriores. Madonna move-se a passos incertos, rápidos ou lentos, mas ainda com uma trágica graça. Nossa Senhora dos Suspiros rasteja tímida e furtivamente. Mas esta jovem irmã caminha com um movimento incalculável, saltitando e com pulos de tigre. Ela não carrega chaves; por raramente se por entre os

---

<sup>53</sup> T.A. “The second sister is called *Mater Suspiriorum*—Our Lady of Sighs. She never scales the clouds, nor walks abroad upon the winds. She wears no diadem. And her eyes, if they were ever seen, would be neither sweet nor subtle; no man could read their story; they would be found filled with perishing dreams, and with wrecks of forgotten delirium. But she raises not her eyes; her head, on which sits a dilapidated turban, droops for ever, for ever fastens on the dust. She weeps not. She groans not. But she sighs inaudibly at intervals. Her sister, Madonna, is oftentimes stormy and frantic, raging in the highest against heaven, and demanding back her darlings. But Our Lady of Sighs never clamours, never defies, dreams not of rebellious aspirations. She is humble to abjectness. Hers is the meekness that belongs to the hopeless. Murmur she may, but it is in her sleep. Whisper she may, but it is to herself in the twilight; Mutter she does at times, but it is in solitary places that are desolate as she is desolate, in ruined cities, and when the sun has gone down to his rest. (...) She also carries a key; but she needs it little. For her kingdom is chiefly amongst the tents of Shem, and the houseless vagrant of every clime. Yet in the very highest walks of man she finds chapels of her own; and even in glorious England there are some that, to the world, carry their heads as proudly as the reindeer, who yet secretly have received her mark upon their foreheads.” Ibidem. pp. 50-51.

homens, ela ataca todas as portas as quais é permitida de entrar. E seu nome é *Mater Tenebrarum* – Nossa Senhora das Trevas.<sup>54</sup>

Em seu texto, Quincey identifica *Lachrymarum* como a irmã mais velha, a qual nomeia como *Madonna*, *Tenebrarum* como a mais jovem e cruel das três e *Suspriorum* como a segunda irmã, a mais soturna e enigmática. Argento utiliza-se do texto de Quincey como base para três filmes, considerados pela crítica como a *Trilogia degli ter madri*. Composta por *Suspiria* (1977) cuja antagonista é *Mater Suspriorum*, *Inferno* (1980) que narra a história de *Mater Tenebrarum* e *La Terza Madre* (2007) que se desenvolve em torno de *Mater Lachrymarum*.

Apesar de inspirar as personagens, é somente no segundo filme - *Inferno*, em que as características das *Matres* e suas origens são enfim descritas. Em *Suspiria*, por outro lado, o que se mostra é um clima enigmático e sombrio. Não sabemos ao certo a origem de Helena Markos – a bruxa *Suspriorum* – nem os motivos que a levam a criar a escola de dança. Tudo que Suzy sabe referente a ela lhe é dito por Frank e Millius. Apesar das consideráveis diferenças na descrição das personagens, sobretudo nas sequências fílmicas, a antagonista de *Suspiria* em muito se assemelha à caracterização dada à *Mater Suspriorum* de Quincey.

O turbante caído, os olhos indecifráveis, a predileção pelos vencidos e isolados doam a ela um caráter nebuloso e enigmático. Seu reino é o das trevas e assim como a *Black Queen* de *Suspiria* sua presença é quase espectral. Tal qual *Suspriorum*, a personagem de Helena Markos não é vista ou ouvida pelos alunos da escola de dança, exceto quando, assim como em Quincey, “suspira inaudível nas intermitências”.

---

<sup>54</sup> T.A. “But the third sister, who is also the youngest! Hush! whisper whilst we talk of her! Her kingdom is not large, or else no flesh should live; but within that kingdom all power is hers. Her head, turreted like that of Cybèle, rises almost beyond the reach of sight. She droops not; and her eyes rising so high might be hidden by distance. But, being what they are, they cannot be hidden; through the treble veil of crape which she wears, the fierce light of a blazing misery, that rests not for matins or for vespers, for noon of day or noon of night, for ebbing or for flowing tide, may be read from the very ground. She is the defier of God. She also is the mother of lunacies, and the suggestress of suicides. Deep lie the roots of her power; but narrow is the nation that she rules. For she can approach only those in whom a profound nature has been upheaved by central convulsions; in whom the heart trembles and the brain rocks under conspiracies of tempest from without and tempest from within. Madonna moves with uncertain steps, fast or slow, but still with tragic grace. Our Lady of Sighs creeps timidly and stealthily. But, this youngest sister moves with incalculable motions, bounding, and with a tiger's leaps. She carries no key; for, though coming rarely amongst men, she storms all doors at which she is permitted to enter at all. And her name is *Mater Tenebrarum*, –Our Lady of Darkness.” Ibidem, p. 51.

O interessante é que a presença da Mater se faz constante no filme. Desde a chegada de Suzy no aeroporto de Friburgo percebemos, assim como ela, que algo parece destoar da realidade. Enquanto caminha em direção à saída do aeroporto, a câmera alterna entre tomadas de seu rosto e a visão oposta, da porta automática. Ao passo que a porta de vidro se abre, um som invade a cena. A música inebriante composta pelo grupo musical Goblin, responsável pela quase totalidade da trilha sonora de *Profondo Rosso*, transforma a atmosfera do lugar em um ambiente lúdico e febril. Como se a partir daquela porta um outro mundo se revelasse. Não apenas a *Tanz Akademie* se manifesta como o reino da Mater, mas toda a cidade e seu entorno caracterizam-se como um espaço governado por ela<sup>55</sup>.

### 1.3.2 Entre bruxas e mulheres fatais

Esta atmosfera de *fin de siècle* e *femmes fatales* presente em *Trauma*, mostra-se também em *Suspiria* (1977), que nutre fortes relações não apenas com o universo das bruxas e do misticismo, através da inspiração do texto de Quincey, mas com a arte simbolista e decadentista, características das produções visuais e literárias do final do século XIX. Como um ambiente exclusivamente feminino certas imagens e pinturas se fazem notar e correspondem com o espírito da academia de dança. No salão principal do edifício, onde Madame Blanc reúne-se com as alunas da escola, vemos sete pranchas das ilustrações de Aubrey Beardsley para a *Salomé* de Oscar Wilde. Dispostas na lateral esquerda da sala como uma espécie de mural ou biombo a referência dialoga consideravelmente com o próprio ambiente proposto por Argento.

Na cena, as imagens aparecem dispostas, no interior de molduras ovais, no centro de biombo quadriculados que ornamentam a cena e dão suporte à vegetação que se alastra por entre os vãos do objeto. Em meio à decoração da sala, os desenhos de Beardsley dialogam com o ambiente feminino da academia de dança. Tal qual na peça de Wilde, os homens ali presentes não possuem força ou poder. Herodes não passa de um homem que, encantado pela volúpia e sexualidade da jovem Salomé é obrigado a lhe conceder o desejo – a cabeça de Iokanaan. Herodíade, como já dito anteriormente configura o papel da mulher castradora, que originalmente, e ao longo das produções do

---

<sup>55</sup> Cf. Capítulo III.

literárias e artísticas do século XIX, é figurada como a autora do pedido de assassinato. Assim como elas, as bruxas que ali governam e dominam apresentam-se como *femmes fatales*.

São três biombos que circundam a mesa de Madame Blanc na cena. O esquerdo apresenta as composições ligeiramente modificadas (sobretudo numa inversão de tons) de *The Climax*, *The Peacock Skirt* (que apresenta apenas a figura de Salomé com o vestido invertido), *The dancer's Reward* e *John and Salome* (originalmente não incluída na primeira versão da peça e da qual é recortada aqui somente Salomé). No biombo direito, por outro lado, vemos figuradas as imagens de *John and Salome* novamente – exceto que aqui nos é apresentado apenas o recorte do profeta –, *The toilette of Salome*. À frente da mesa, um terceiro biombo nos exhibe *The Black Cape*. Ao invés de figurar quatro ilustrações, como no biombo esquerdo, nos é exibido, todavia, um espelho nos demais. É através deste espelho que Suzy descobre, posteriormente, a entrada para a parte oculta da mansão da *Mater*.

Mas o espelho, além do caráter de resolução do enigma, porta ainda uma outra característica. Quando Suzy conversa com Madame Blanc em sua sala acerca do ocorrido na noite de sua chegada – as palavras inaudíveis de Pat Hingle – Miss Tanner aparece na porta do escritório. Suzy a observa através de um dos espelhos do biombo e, assim como as demais figuras de Beardsley, ela é posta também no lugar daquelas mulheres fatais.

De uma forma ou de outra todas as mulheres em *Suspiria* são fatais, cada uma em seu próprio modo. Olga (Barbara Magnolfi) porta uma semelhança estrondosa com uma das damas venenosas das ilustrações de *Les fleurs du mal* de Carlos Schwabe, realizados a partir dos poemas de Charles Baudelaire. Em sua *La destruction* (1900), o artista insere uma figura feminina nua. De olhar fixo e penetrante, as pupilas verdes encaram, sem pudor, o espectador. Seus cabelos, divididos simetricamente ao meio, nos exibem duas serpentes negras que parecem, ao mesmo tempo, emergir dos fios como duas longas tranças. Os mamilos rosados confundem-se com a floração rubra e os botões de flores que invadem, em massa, a composição. Venenosa como a vegetação que a cerca, a figura feminina, impassível e lasciva emerge do centro das flores e galhos sinuosos que, com seus caules, de coloração acinzentada, não parecem sustentar meras pétalas de uma singela e inocente flor.

Como ela, Olga é figurada com um penteado semelhante. As sobrancelhas arqueadas, o olhar de pupilas verdes penetrantes, os lábios carnudos e as unhas de um vermelho vibrante parecem, em conjunto, mais uma representação daquela destruição que, como Baudelaire afirma, “assume forma da mulher que eu vejo em meus sonhos”<sup>56</sup>. Seu apartamento, ornamentado por um papel de parede branco e preto, exhibe variadas flores que carcam a figura como o jardim do qual brota a *Destruição* de Schwabe.



[figura 58] Fotogramas de *Suspiria*: os diversos momentos em que as obras de Beardsley aparecem e Miss Tanner espelhada no biombo (segundo quadro à direita).

<sup>56</sup> BAUDELAIRE, Charles. “Flores do Mal - A destruição” IN *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 196.



[figuras 59 e 60] Fotografia de *Suspiria* (acima) / Aubrey Beardsley. Ilustrações para a *Salomé* de Oscar Wilde, 1892. Respectivamente, da esquerda para a direita, *The Climax*, *The Peacock Skirt*, *The dancer's reward*, *John and Salome*.



[figura 61] Aubrey Beardsley. Ilustrações para a *Salomé* de Oscar Wilde, 1892. Respectivamente, da esquerda para a direita, *John and Salome*, *The toilette of Salome* e *The Black Cape*.



[figura 62] Carlos Schwabe. *La destruction*, 1900.



[figura 63] Fotogramas de *Suspiria*: o apartamento de Olga e a correspondência com *La destruction* de Schwabe.

Nutrindo-se de suas características de *femme fatale*, as obras compõem o design interior da academia de balé. Sem a temática da decapitação, o que interessa é justamente o caráter fatal da figura de Salomé. O diálogo com a proposta do filme é evidente. Um mundo governado por três mulheres, as *Matres*, que manipulam e articulam o ambiente e as pessoas à sua volta. A figura de Varelli, que posteriormente será representado em *Inferno*, corrobora para esse fatalismo feminino expresso em *Suspiria*. Retratado como um idoso inválido e mudo, que se mantém sob os cuidados de uma enfermeira, Mater Tenebrarum, Varelli representa a fragilidade masculina frente ao poder supremo das três

bruxas. As ilustrações de Salomé, desta forma, configuram um pano de fundo para a história da academia de bruxas, evocando a fatalidade feminina através da imagem da castração.

Por vezes Argento foi considerado pela crítica de mostrar uma predileção pelo assassinato e tortura das mulheres em detrimento aos homens e por vezes inclusive de ser um diretor misógino<sup>57</sup>. Mães histéricas, bruxas e esposas psicóticas são algumas das formas pelas quais a mulher é inserida no cinema de Argento. Mas isso não indica que, necessariamente, essa persistente presença das mulheres em seu cinema seja vista de forma negativa. Todavia, constantemente seus filmes nos retratam visões de mulheres fortes, independentes e fatais. A Trilogia das Mães nos apresentam um universo dominado pelas mulheres. Os homens quando presentes no domínio das *Matres*, são manipuláveis como Pavlos, inválidos como Varelli ou subjugados como os carrascos de *Mater Lachrymarum*.

*Suspriorum*, em Argento, é apresentada como uma velha hedionda e cuja pele, flácida e abjeta, parece semelhante a de um cadáver semi-decomposto. Em *Inferno*, *Mater Tenebrarum* é considerada a mais cruel de todas as irmãs, a morte, propriamente dita. *Mater Lachrymarum* por sua vez carrega a carnalidade exuberância da irmã mais nova, a mais bela e sedutora. Todos esses elementos parecem condensados em uma produção de Argento para a televisão: *Masters of Horros*. Produzida por Mick Garris, cineasta e amante do cinema de horror e da ficção científica, a série, exibida no canal Showtime entre 2005 e 2006, nasceu de um lendário jantar com diretores como Guillermo del Toro, Eli Roth, Rob Zombie e Adam Green<sup>58</sup> e tinha como proposta a reunião de importantes diretores do cinema de gênero, cada um dirigindo entre um ou dois episódios. Para a série Argento realiza para a primeira temporada o episódio *Jenifer*<sup>59</sup> e para a segunda temporada *Pelts*.

---

<sup>57</sup> Dentre alguns autores que trabalham com essa visão de que o cinema de Argento recorre a uma misoginia, podemos destacar GIOVANNI, Fabio. *Dario Argento: Il brivido, il sangue, il trilling*. Bari: Dedalo, 1998. p. 48; VILLE, Donna de. “Menopausal Monsters and Sexual Transgression in Argento’s Art Horror” IN WEINER, Robert G.; CLINE, John. *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*. Maryland: Scarecrow Press, 2010. pp. 53-75; FRY, Carrol Lee. *Cinema of the Occult: New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*. Cranbury: Rosemont, 2008.

<sup>58</sup> JONES, Alan. *Op. cit.* p.340.

<sup>59</sup> Os episódios de *Masters of Horror* possuem por volta de 60 minutos de duração. Para *Jenifer*, Argento adapta a história de um *comic book* homônimo, escrita por Bruce Jones, com arte de Bernie Wrightson e publicado originalmente na revista *Creepy*, volume 63, em 1974. Apesar de realizar o *storyboard* completo do episódio e de alongar a história, certos elementos visuais presentes nos desenhos de Wrightson permanecem em *Jenifer*, sobretudo os reflexos, muito caros ao cinema do diretor.

É justamente em *Jenifer* que identificamos todos os elementos de uma clara *femme fatale*. Como uma devoradora de homens, ela os seduz com a exuberância do corpo. O rosto monstruoso e o instinto animalesco a aproximam de uma selvagem que, com o sexo, sucumbe os homens à sua volta. O episódio conforma um ciclo e inicia-se com um homem prestes a matar Jenifer (Carrie Anne Fleming), porém impedido por Steven (Frank Spivey), um policial que flagra a cena. Ele então é fadado ao mesmo fim do homem e, tal qual as vítimas masculinas da *Vamp Theda Bara* em *A Fool There Was* (1915, Frank Powell), é seduzido pela criatura monstruosa, satisfeito pelo sexo animalesco e marcado, como propriedade dela, com um corte na mão que não parece jamais cicatrizar. A ambiguidade presente na relação de atração e repulsão também nos leva para a produção do *fin de siècle*, nas quais a mescla entre o horror, a sexualidade e o grotesco se fazem presentes.



[figuras 64, 65 e 66] As *Matres* em *Suspiria* (acima), *Inferno* (meio) e *La Terza Madre* (abaixo).



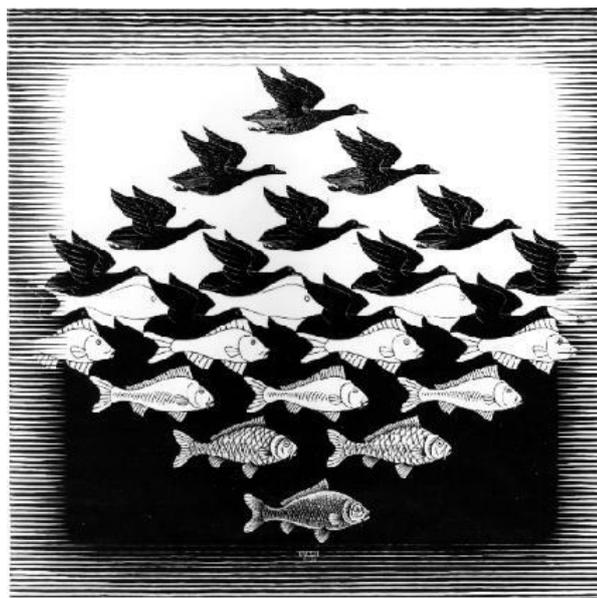
[figura 67] Fotogramas de *Jenifer* (*Masters of Horror*, primeira temporada, episódio 04, 2005)

### 1.3.3. Escher e o mundo em *trompe l'œil*

Como esse espaço governado pelas bruxas e parte de uma atmosfera irreal e onírica, *Suspiria* apresenta ainda relações com obras de características semelhantes. No apartamento da amiga de Pat identificamos na parede do banheiro uma decoração similar à obra *Lucht en water I* (1938), de Maurits Cornelis Escher. Parte de uma extensa série composta em ladrilhamento isoédrico (tesselas), na qual o artista insere a ilusão de ótica através da representação animais, a obra exibe um padrão bicolor, no qual se dispõem alternados diagonalmente figuras de pássaros e peixes. Emoldurados por listras diagonais em preto e branco, a composição em losango revela um conjunto de pássaros em vôo. Ao passo que descemos o olhar, percebemos que eles começam a se mesclar com peixes, e aos poucos esses tomam forma, criando uma simbiose entre céu e água, como o próprio título da obra indica.

A sequência em *Suspiria*, no edifício de Sonia (Susanna Javicoli), amiga de Pat, fragmenta a obra de Escher. Em meio à pilastras e detalhes *art déco* nos vidros das janelas,

arandelas de conchas e vasos de estilo barroco, exibem-se sobre a parede de tom salmão os pássaros e peixes de Escher. Retratados pelo artista em preto e branco, eles se invertem aqui, aparecendo em outros tons, como parte do *décor*. Embora não permaneça sob a disposição completamente geométrica das figuras, elas arranjam-se na parede como uma espécie de revoada de pássaros, mantendo a dimensão de aglomerado que possui a obra do artista holandês.



[figura 68] M. C. Escher. *Lucht en water I*, 1938 – xilogravura, 43,4 x 43,3 cm.



[figura 69] fotogramas de *Suspiria*.

Embora a obra apresente-se fragmentada na decoração do aposento, seu espírito ilusório permanece. A composição de Escher corrobora para a atmosfera fantástica de *Suspiria*, onde não sabemos ao certo se vemos peixes ou pássaros, onde a ilusão engana o olhar, e onde uma simples ornamentação do banheiro transforma-se em mais um local em que a fantasia é privilegiada.

Mas não é apenas através de *Lucht en water* em que Argento insere homenagem ao artista. A *Tanz Akademie* tem como endereço a rua Escher (do alemão, *Escher straÙe*), no covil da Mater, nos corredores pretos e dourados que levam a seu aposento, vemos também uma possível indicação ao nome do artista, grafado como ASCHER<sup>60</sup>. Ali, no interior da escola de dança o espírito mágico de Escher permanece como motivo visual. A porta de entrada para os corredores secretos que levam ao aposento de Helena Markos, um extenso mural na sala de Madame Blanc (Joan Bennett) parece aludir a certa produção do artista. Um tema de constante retorno em seus trabalhos gráfcicos, as escadas e arquiteturas impossíveis, dialogam intensamente com o labirinto óptico de *Suspiria*.

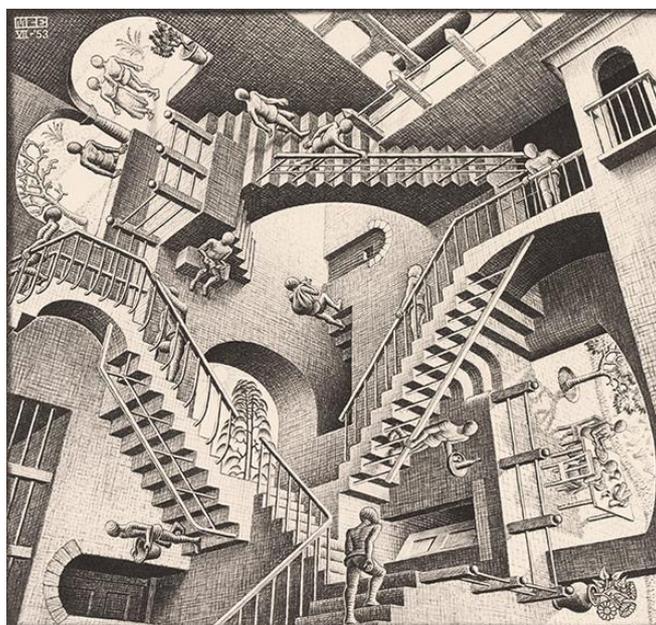
Obras como *Relativiteit* (1953), *Belvédère* (1958) e *Hol en bol* (1955) são algumas delas. As últimas, sobretudo, parecem manter uma relação mais forte com a composição da parede de *Suspiria*. Numa composição monocromática, que se assemelha a um afresco, vemos diversas portas e arcos que dão abertura para um jogo de escadarias. Como um labirinto de passagens e corredores, identificamos nos degraus, algumas figuras humanas. Galhos de árvores e uma baixa vegetação na parte inferior da cena completam a composição, conformando o espaço pintado com a restante decoração vegetal do aposento. Sobre uma das portas identificamos três flores que, exceto pela escassa vegetação representada nos galhos secos, destacam-se como os únicos pontos de cor do mural. Três íris, uma vermelha, uma azul e uma amarela completam a paleta cromática que compõe a fotografia de *Suspiria*.

*Hol en bol* igualmente exhibe um conjunto de escadas e construções arquitetônicas impossíveis. Nela o artista brinca com o jogo ilusório da profundidade, no qual transforma

---

<sup>60</sup> O corredor em questão trabalha com referência as mais diversas ao mundo do ocultismo e da religião. Inscricões em hebraico, alemão gótico e latim unem termos como *METAMORPHOSIS*, *Pietra Filosofale*, *Intentora Occultum*. Referências ainda ao mundo hebraico como Elohim (deus), Adam Kadmos (arquétipo do homem no mundo hebraico), Jeová e Bezaliel, ao tetragrama e à Yetzirah. Aos demônios Satanachia (comandante do exército de Satã), Nebiros (o demônio de três cabeças) e Lucifer. E ainda ao livro *Saducismus Triumphatus*, de Joseph Glanvill, publicado originalmente em 1681, que indaga acerca da existência das bruxas.

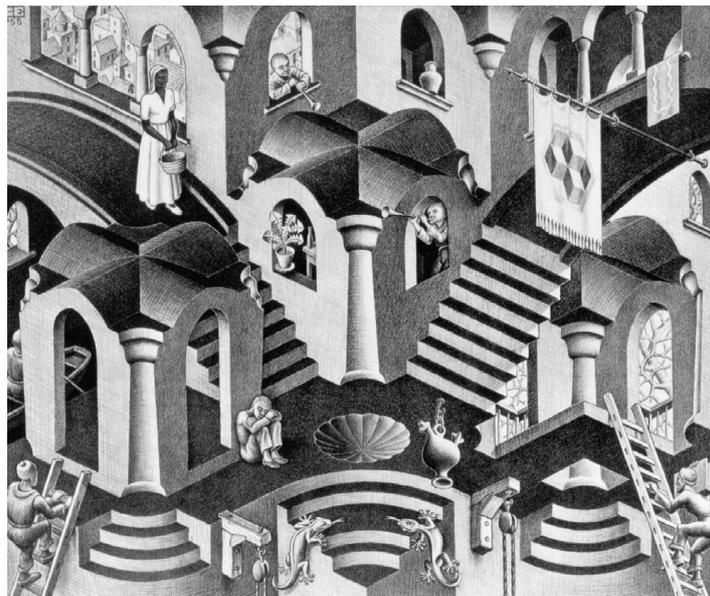
as colunas, telhados e escadas em espaços de dimensão confusa, nos quais não conseguimos compreender seu início e fim. A obra faz parte do repertório artístico de Escher no momento em que se instalava na Itália, onde passa a desenvolver um apreço pela representação da arquitetura. Os ambientes que desenvolve nesse período nos mostram correspondência com os espaços meândricos da academia de dança.



[figura 70] M. C. Escher. *Relativiteit*, 1953 - litogravura, 29,4 x 38,2 cm.



[figura 71] M. C. Escher. *Belvédère*, 1958 – litogravura, 29,5 x 46,2 cm.



[figura 72] M. C. Escher. *Hol en bol*, 1955 - litogravura, 33,5 x 27,5 cm.



[figura 73] Fotogramas de *Suspiria*: na sala de Madame Blanc o mural inspirado em Escher.



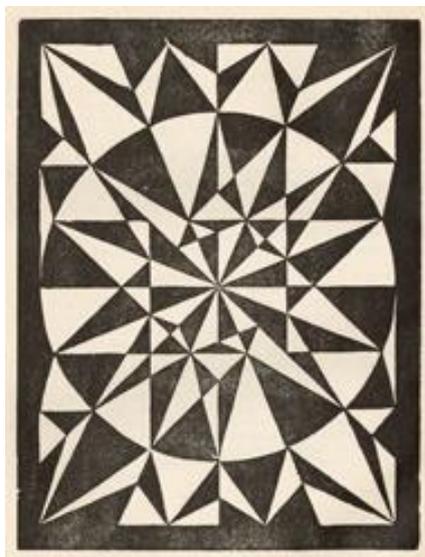
[figura 74] Fotogramas de *Suspiria*: No corredor secreto da academia Tam, a possível menção a Escher.

Retornando à sequência no edifício de Sonia, é possível identificar uma suposta inspiração de Escher. O *hall* do prédio, com sua decoração geométrica, contrasta com o piso do local em rosa, branco e preto. Como um mosaico ótico o piso traz à mente a composição *Flor de Pascua – Beautiful*. Realizada enquanto frequentava a Escola de Arquitetura e Artes Decorativas de Haarlem, a xilogravura faz parte de um conjunto de dezenove imagens que ilustram o livro *Flor de Pascua*, escrito por seu amigo Aad van Stolk em 1921.

Dentre as obras que compõem o libreto, uma delas em particular, lembra o cenário de *Suspiria*. *Flor de Pascua – Beautiful* apresenta um mosaico composto por triângulos, quadrados e círculos em preto e branco. A composição, embora em padronagem diversa, lembra o piso do edifício de Sonia no filme. As obras de Escher quando inseridas em *Suspiria*, conseguem aludir a esse espírito completamente onírico sobre o qual o filme trafega. O uso de tais obras de Escher parece confluir com um mesmo sentimento característico do cinema de Argento, e não apenas de *Suspiria*. O cinema de Argento é antes de tudo um cinema em *trompe l'œil*. Espelhos transformam-se em pinturas desaparecidas, flores de íris abrem passagens secretas da mesma forma que na obra de Escher peixes viram pássaros e escadas parecem não ter fim.

O espaço realizado pelo designer de produção Giuseppe Bassan baseia-se, com exceção do piso, na fachada de um edifício existente em Munique, localizado na Burgstraße, 4, cujo interior é recriado no estúdio De Paolis, em Roma. O edifício é um dos claros exemplos de arquitetura da reconstrução, presente em peso na Alemanha e sobretudo em Munique. Ele foi bombardeado durante a guerra e reconstruído entre 1952 e 1953 por dois arquitetos, Roderich Fick e Rudolf Röder e a pintura da fachada, realizada por Hermann Kaspar. Sendo Fick e Kaspar anteriormente ligados ao Terceiro Reich. Fick

realizara a *Haus der Deutschen Ärzte* (Casa dos doutores alemães), e Kaspar fora financiado por Hitler e Albert Speer<sup>61</sup>. A pintura exterior em tons de rosa com formas geométricas, exibe uma inscrição com a informação da destruição do lugar<sup>62</sup>.



[figura 75] M. C. Escher. *Flor de Pascua*, 1921 - xilogravura, 12 x 9 cm.



[figura 76] *Suspiria*, fotograma do filme: o piso semelhante à xilogravura de Escher.

<sup>61</sup> ROSENFELD, Gavriel D. *Munich and Memory – Architecture, monuments and the legacy of the Third Reich*. Londres: University of California Press, 2000. pp. 67, 137.

<sup>62</sup> Na inscrição, lê-se: “A.D. MDCCCCLIII. SEIT DEMMITTEL ALTER STANDEN HIER VIER BÜRGER HÄUSER SIE WURDEN IM ZWEITEN WELTKRIEG 1944 ZERSTÖRT DIESES VERWALTUNGSGEBAUDE - ENTWORFEN VON - DEN ARCHITEKTEN R. RÖDER UND R. FICK BEMALT VON H. KASPAR - WIDMET DIE STADTVERWALTUNG DEM DIENST AN DER MÜNCHENER BEVÖLKERUNG” Tradução de Felipe da Silva Corrêa: “A.D. MDCCCCLIII. Desde a Idade Média havia aqui quatro casas históricas. Elas foram destruídas em 1944 na Segunda Guerra Mundial. Esse prédio administrativo projetado pelos arquitetos R. Röder e R. Fick e pintado por H. Kaspar é posto a serviço do povo de Munique pela Câmara Municipal”. A fachada faz lembrar alguns trabalhos de Robert Venturi, em que os ornamentos bidimensionais das fachadas são postos de forma semelhante, evocando assim as bases e elementos de estruturação da arquitetura como decoração do espaço, como por exemplo seu Capitol Building em Toulouse e Gordon Wu Hall.



[figura 77] *Suspiria*: O edifício da Burgstraße de Munique, filmado por Argento. Através do reflexo na água (acima) e sob a luz noturna (abaixo).

### 1.3.4. Vitrais estilhaçados e fragmentos *De Stijl*

Isso nos leva para um outro ponto que parece destacar-se na sequência em questão. Questionado sobre a influência das artes plásticas em seus trabalhos, o diretor de fotografia Luciano Tovoli comenta acerca do uso das imagens que o inspiraram a desenvolver a cinematografia de *Suspiria*. Tovoli diz:

Anos antes, durante as filmagens de *Profissão Reporter*, eu estava no ateliê de Francis Bacon no Tâmisia. Todos seus quadros estavam virados contra as paredes. Eu tive que pedir a seu secretário para ver um e me apareceu a imagem extremamente desordenada de um cardeal. Inconscientemente não havia como não ser influenciado, eu repenso hoje, pois vejo que há um pouco disso em *Suspiria*.

Nós frequentemente tendemos, como operadores, de nos voltarmos sempre aos grandes clássicos (de trazer tudo de volta aos grandes clássicos), Vermeer ou Caravaggio quando falamos da relação entre a pintura e a fotografia. Claro, eles são gigantes, mas aqueles que prefiro se chamam Mondrian, Braque... e Bacon e Pollock e Kandinsky.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> T.A. “Des années plus tôt, pendant le tournage de *Profession : reporter*, j’avais été dans l’atelier de Francis Bacon sur la Tamise. Tous les tableaux étaient retournés contre les murs. J’avais demandé à son secrétaire d’en voir un et m’était apparu le visage extrêmement défilé d’un cardinal. Inconsciemment, j’ai dû être influencé, j’y repense maintenant, car il y a un peu de cela dans *Suspiria*. / Nous avons souvent tendance, nous autres opérateurs, à toujours tout ramener aux grands classiques, Vermeer ou Le Caravage lorsque l’on parle du rapport entre la peinture et la photographie. Bien sûr, ce sont des géants, mais ceux

Fica evidente pelo relato que Tovoli se referia ao famoso retrato de Papa Inocêncio X, de Bacon. É válido notar que mesmo não sendo referenciado diretamente no filme, certo aspecto da pintura do artista parece ecoar em *Suspiria*. Os personagens muito recortados sobre os fundos de vibrantes negros, vermelhos e azuis que compõem a cenografia parecem partilhar de um mesmo prisma visual. Sobre o uso das cores, Tovoli comenta que para *Suspiria* foi utilizada uma técnica de transferência do filme, no qual o negativo impresso foi entregue à Technicolor e dividido em três negativos em preto e branco, cada qual referente a uma cor primária, sendo conseqüentemente um correspondente ao vermelho, um para azul e um para verde. As cores foram impressas uma acima da outra sob um forte contraste de cores<sup>64</sup>. Segundo Tovoli, Argento “queria que o filme fosse como uma escultura viva”<sup>65</sup>.

Mas a referência aos artistas, na fala de Tovoli não parece gratuita. Além de Bacon, ele cita Mondrian e os demais. Braque no cubismo, Pollock e Kandinsky no expressionismo abstrato. A paleta do filme, com as cores primárias superlativas parecem sobretudo espelhar uma relação com a pintura de Mondrian e os demais artistas do neoplasticismo.

Após a fuga da escola de dança, enquanto seca-se no banheiro da amiga, Pat ainda assustada começa a olhar para fora da janela, com um abajur empunhado nas mãos. Todavia, ao invés de mostrar o que se esconde para além do negror da noite, a luz amarelada revela mais seu próprio reflexo que os limites para além do vidro. Após ser capturada pelo assassino, servo da Mater, Pat é jogada para fora do edifício. Ela trava uma luta contra o atacante desconhecido e acaba sendo pendurada com o fio (possivelmente telefônico) que se alastra pelos muros externos do prédio. Jogada contra o vitral, Pat é suspensa pelo fio que, enforca o pescoço da personagem. Os estilhaços do vidro, sucumbidos pelo impacto do corpo ali suspenso jazem sobre o piso do *hall*, transformam-se eles também em objetos mortais que laceram e se cravam sobre o corpo e Sonia.

---

*que je préfère s'appellent Mondrian, Braque... et Bacon et Pollock et Kandinsky.*” IN TOVOLI, Luciano; MAILLET, Dominique. “Entretien avec Luciano Tovoli, AIC, ASC”. 27 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.afcinema.com/Entretien-avec-Luciano-Tovoli-AIC-ASC.html?lang=fr> (Acessado em 01/01/2017)

<sup>64</sup> JONES, Alan. *Op. cit.* p. 94.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

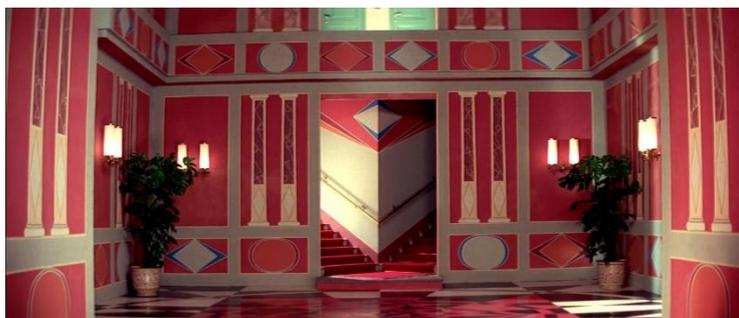
De fato *Suspiria* denota certos elementos das composições dos neoplasticistas e a sequência no edifício de Sonia afirma isso. Na sequência que precede a entrada de Pat no banheiro, e em consequência sua morte podemos identificar um jogo de cores que traz à mente as composições de Mondrian e Theo van Doesburg. O espaço construído no estúdio De Paolis, em Roma, por Giuseppe Bassan, embora faça referência à decoração da fachada do prédio de Munique, lembra a disposição visual do espaço do *hall* da universidade, idealizado pelo arquiteto Cornelis van Eesterern e com esquema de cores de Theo van Doesburg. O espaço simétrico, o jogo de escadarias ao fundo e a perspectiva do espaço podem ser postos ao lado da cenografia do filme. O piso que forma um espaço circular em meio às demais formas geométricas que compõem a decoração parece parelho ao teto quase circular do *hall* de van Eesterern e van Doesburg.

Porém, o jogo de cores gritantes no projeto, ausente na cena, é aludido posteriormente, com a fragmentação do vitral colorido, que segundo Jean Baptiste Thoret, porta igualmente uma correspondência formal com o vitral de Auguste Perret realizado para a Garage Ponthieu, em Paris<sup>66</sup>. No piso, sobre a superfície rosa, branca e preta, os diversos estilhaços azuis, amarelos e vermelhos, o sangue, e as estruturas de metal preto formam uma espécie de Mondrian estilhaçado que, inserido ambiente caótico que perpassa a atmosfera de *Suspiria* perde a ordenação linear e se metamorfoseia em uma composição abstrata de fragmentos de cor.

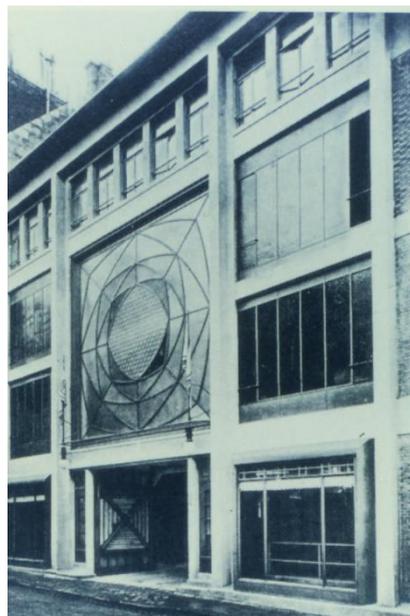
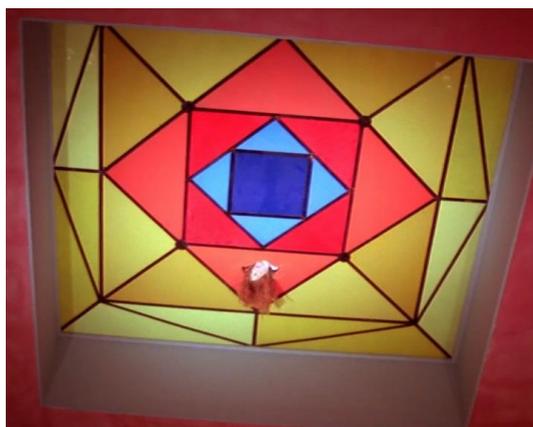


[figura 78] o vitral quebrado e os fragmentos sobre o piso.

<sup>66</sup> THORET, Jean Baptiste. *Op. cit.*



[figuras 79 e 80] Theo van Doesburg. *Design de cores para hall de universidade, em perspectiva, em direção à escada*, 1923 lápis, guache e colagem sobre papel, 62 x 144 cm, Tate Gallery – Reino Unido / Fotogramas de *Suspiria*: o design de Giuseppe Bassan.



[figuras 81 e 82] Comparação do vitral de *Suspiria* com o de Auguste Perret (Garage Ponthieu, 1906-07).

Tudo isso compõe o imaginário visual de *Suspiria*. Os veludos que ornamentam as paredes da academia de dança, o corrimão dourado da escadaria e o ambiente exótico da sala de Madame Blanc expressam uma vontade dos excessos, de um lugar onde o artificial e o belo são postos como os pilares de sustentação do mundo. Tudo ali grita e tudo possui uma vibração própria, como a tartaruga de casco precioso de Des Esseintes de *À Rebours*, onde esse mundo dos excessos se faz das coisas mais exóticas e mais inimagináveis. Para Des Esseintes não bastavam cobrir a couraça do animal com dourado, ou encrustar na casca diversas pedras preciosas. Era necessário selecionar “os mais surpreendentes e extravagantes minerais (...) cuja mistura deveria produzir uma harmonia fascinante e desconcertante”<sup>67</sup> Igualmente, no universo onírico de *Suspiria* não bastam as cores atordoantes ou o horror estrondoso, tudo conforma um mundo à parte, onde até os efeitos de atmosfera e poeira no ar tem conotações preciosas. A decoração composta dos mais variados objetos firma o reino de Mater Suspiriorum, que como vampira imortal, coleciona séculos, objetos, culturas e histórias. Seu mundo composto de vasos rococó, ilustrações decadentistas, pavões de cristal, composições escherianas e paredes banhadas a ouro conforma um espaço único e excepcional.

#### **1.4. *Il Fantasma dell’Opera***

Em suas memórias Argento comenta que seu primeiro contato com o cinema de horror deu-se através de uma versão de *O Fantasma da Ópera*. Com apenas dez anos, numa viagem de férias com os irmãos Claudio, Floriana e sua avó, o cineasta se recorda de ver, numa sessão a céu aberto, uma exibição da adaptação do romance de Leroux por Arthur Lubin.

Era uma mostra (reprise) de filme ao ar livre e naquela noite passavam *O Fantasma da Ópera*. Foi, em absoluto, o meu primeiro encontro com o cinema de horror. A história daquele velho violinista que – depois de perder a razão – passa a matar, e rapta a mulher que ama para conduzi-la em seu refúgio subterrâneo, me capturou completamente. Não fiquei assustado, mas um tanto quanto impressionado. Me atingiu em demasia a

---

<sup>67</sup> HUYSMANS, J. K. *Às Avestas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 74-5.

atmosfera inquieta do filme, a forma como era representada a perturbação mental, o aspecto monstruoso do protagonista (que usava uma máscara para esconder o rosto desfigurado). Era a versão a cor de Arthur Lubin, com o grande Claude Rains no papel do violinista-fantasma, mas na época para mim era apenas um filme. Aquela foi a porta de me permitiu adentrar um universo do qual ninguém havia me falado, e do qual não suspeitava a existência. Um universo habitado por pessoas desfiguradas, monstros e assassinos que viviam amores impossíveis. (...) Aquela história não iria jamais me abandonar. A metamorfose era completa: eu havia me tornado o fantasma, ou talvez ele tivesse se tornado eu.<sup>68</sup>

As palavras de Argento refletem não apenas sua filmografia, a fascinação pelo horror, “os monstros e assassinos” mas sua própria versão cinematográfica do romance de Gaston Leroux, publicado em 1911. Diferentemente de todo o aspecto visual abarcado nos filmes supracitados, *Il Fantasma dell’Opera* (Um vulto na escuridão, 1998) insere-se entre produções mais anteriores das artes plásticas.

Protagonizado por Asia Argento e Julian Sands nos respectivos papéis de Christine Daaé e o Fantasma, sua versão não é uma adaptação literal do texto de Leroux. O roteiro, escrito em conjunto com Gérard Brach apresenta um fantasma diverso. Ele não usa máscara, não tem nenhuma deformidade física ou teve no passado um trabalho de musicista na Casa de Ópera. Como Moisés lançado no rio Nilo, o fantasma de Argento foi abandonado pela mãe quando bebê. Jogado no *Seine*, o berço seguiu seu próprio caminho até o subterrâneo da *Opéra Garnier* de Paris. Ali, no submundo do teatro, o fantasma é criado por ratos e a conexão que estabelece com os roedores parece ser da

---

<sup>68</sup> T.A. “C’era una rassegna di film all’aperto, e quella sera davano *Il Fantasma dell’Opera*. Fu in assoluto il mio primo incontro con il cinema dell’orrore. La storia di questo vecchio violinista che – dopo aver perso la ragione – inizia a uccidere, e rapisce la donna che ama per condurla nel suo rifugio sotterraneo, mi avvinse totalmente. Non ero spaventato, quanto piuttosto impressionato. Mi colpí molto l’atmosfera torbida del film, il modo in cui era rappresentato il disagio mentale, l’aspetto mostruoso del protagonista (che indossava una maschera per nascondere il volto sfigurato). Era la versione a colori di Arthur Lubin, con un grande Claude Rains nei panni del violinista-fantasma, ma all’epoca per me era un film e basta. Fu quella la porta che mi permise di accedere a un universo di cui nessuno mi aveva mai parlato, e di cui non sospettavo l’esistenza. Un universo abitato da persone sfigurate, mostri e assassini che vivevano amori impossibili. [...] Quella storia non mi avrebbe mai piú abbandonato. La metamorfosi era completa: io ero diventato il fantasma, o forse lei era diventato me.” ARGENTO, Dario. *Op. cit.* pp. 19-20.

ordem do sobrenatural<sup>69</sup>. Diverso às demais adaptações e ao texto, o fantasma de Argento não se chama Erik. Sem nome, ele se apresenta a Christine apenas como um ser da escuridão. Seu universo, as trevas e o submundo, o distanciam do domínio dos homens, do teatro. Os que invadem seu espaço são tratados com um instinto animal característico de sua criação selvagem.

Mas um ponto parece se destacar no filme de Argento. Ao contrário do romance e das demais adaptações, em *Il Fantasma dell'Opera* os personagens são multifacetados. Dividida entre o submundo do Fantasma e os luxos providos por Raoul, Christine se exhibe, tal qual Aura, como uma personagem de caráter ambivalente. Sua aproximação com o Fantasma, antes de refletir a paixão mútua pela música e o canto, tem um caráter de desejo, romântico e sexual. Ao mesmo tempo em que Christine é representada como uma jovem ingênua, pura e etérea, ela é retratada também como essa figura imbuída de carnalidade. Como o mundo de Argento que se abre após seu contato com o Erik de Lubin, o dela é igualmente ampliado após a aproximação com o Fantasma. Ali, nos escombros do teatro, um novo mundo se descortina. Um mundo luxurioso, excitante e visceral como a caverna de pedra bruta que encobre aquele ambiente, e quente como as velas que ali iluminam.

Essa dualidade se faz presente em todos os personagens. Carlotta, a *prima donna* da Ópera, é caricata e petulante. M. Pourdieu (Aldo Massasso), o diretor da Garnier, embora membro da elite francesa, é retratado como um depravado moral. Pedófilo, ele caça as jovens bailarinas por entre as coxias do teatro com docinhos e chocolates como barganha para seus aliciamentos. Raoul tem um caráter dúbio, como Christine que sacia seu desejo sexual nos braços do Fantasma, Raoul satisfaz-se em meio às prostitutas e banhos turcos. O teatro abriga os personagens os mais diversos. Dos caçadores de ratos que nos fazem recordar do universo grotesco de Rabelais, à suntuosidade da burguesia francesa, Argento nos exhibe a Paris de 1877 é suntuosa, imoral e decadente.

#### **1.4.1 Entre o fantasma e o vampiro: La Tour e Rembrandt**

A concepção visual do filme volta-se para as pinturas de Georges de La Tour, pintor francês do século XVII. Argento comenta que a ideia surgiu no momento em que estava

---

<sup>69</sup> Num tratamento inicial do roteiro, Argento desejava que a deformidade do fantasma fosse uma mutação animal. Meio homem, meio roedor, ele deveria ter grandes dentes e a base do corpo coberta por pelos. IN JONES, Alan. p. 250-1; ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 306.

em Paris, conversando acerca do roteiro com Brach. Numa exposição destinada à pintura de La Tour, Argento viu uma possibilidade de trabalhar com as obras do pintor como referências visuais para o filme. A fotografia é de Ronnie Taylor, responsável igualmente pela cinematografia de *Opera*. Seguindo as indicações do diretor, que mantinha um livro da obra de La Tour ao seu lado durante as filmagens<sup>70</sup>, Taylor concebe uma fotografia inspirada na cadência cromática dos quadros do artista, onde os negros, os vermelhos e os tons amarelados saltam aos olhos. Ali, entre os dourados dos salões dos teatros, os espelhos ornamentados nos camarins e a gruta do Fantasma enxergamos a paleta de cores das composições de La Tour, que emerge dos ambientes reclusos do filme.

Além da inspiração cromática, duas sequências marcam – como em *Profondo Rosso* com Hopper – um uso minucioso da produção artística de La Tour. Isso declara-se notadamente em duas sequências do longa-metragem, nos quais podemos identificar o uso das obras não apenas como inspiração cromática, mas como *plan-tableau*. A ambivalência e incerteza de Christine, o tormento de se ver dividida entre o amor por Raoul e a atração pelo Fantasma, é apresentado através de duas sequências que refazem obras de La Tour.

Em seu camarim, Christine observa o próprio reflexo no espelho. Voltando-se para a vela a seu lado, ela estende a palma da mão direita em direção à chama. A luz incandescente da vela atravessa a fina linha que separa os dedos, banhando a carne de uma tonalidade alaranjada, que parece transformar os dedos de Christine em uma superfície translúcida e etérea. Christine se volta ao espelho e diz: “Seria possível que sem saber nada sobre o amor eu tenha me apaixonado por ambos?”<sup>71</sup>

Embora a obra de La Tour abranja composições em que o artista retrata o cotidiano de Lorraine, as pinturas que interessam a Argento e Taylor são suas produções de cunho religioso. A relação se faz com algumas pinturas, nas quais é possível perceber a preocupação do artista com efeitos de luz, sombra e transparência. Dentre elas, *Saint Joseph charpentier* (1640 c.) e *L'éducation de la Vierge* (1650 c.) apresentam figuras que, assim como Daaé, empunham sobre a chama da vela, a palma das mãos e através das quais conseguimos ver com mais evidencia o caráter translucido da pele avermelhada sobre a chama.

---

<sup>70</sup> JONES, Alan. *Op. cit.* p. 254.

<sup>71</sup> “Is it possible that without knowing anything about love I’ve fallen in love with both of them?”

Na primeira, *La Tour* retrata São José carpinteiro. Curvado sobre um objeto de perfuração de madeira, ele se exhibe em meio a seus instrumentos de trabalho. Sobre o chão vemos um serrote e uma serragem caprichosamente enrolada. À direita do carpinteiro, o jovem Jesus auxilia o pai no ofício. Segurando delicadamente o cilindro de parafina, ele ilumina o ofício do pai, que na noite, sem descanso, se mostra comprometido e atento à sua designação. A mão esquerda repousa ao lado da chama e nos exhibe, como na sequência em *Il Fantasma dell'Opera* a transparência quase mística da carne. A mão de Jesus, empunhada diante da vela, parece tentar impedir qualquer perturbação externa à cena, como que protegendo a flama volátil contra o vento. E oposto a tudo isso ela é grandiosa, constante e imutável, como única fonte de luz, etérea e celestial.

O fundo obscuro, sem decoração ou elementos visíveis nos possibilita conservar o olhar sobre a cena que se desenrola. Em contraposição ao fundo negro, um realismo minucioso marca a descrição dos traços dos retratados. Pelo foco de luz podemos ver as marcas da idade de São José. As rugas na fronte, a barba grisalha, a veia saliente em uma das mãos e a vestimenta simples expressam o árduo trabalho noturno do carpinteiro. A cena, entretanto, não se faz de grandes elementos. Ela é despretensiosa e sintética. Os personagens não passam de pessoas comuns, as roupas simplórias, o ambiente ausente em riquezas. A banalidade cotidiana na qual *La Tour* insere seus protagonistas parece inundar a obra de uma espiritualidade tão suprema que a única forma de apresentá-la dá-se pela simplicidade da composição. A longa chama da vela e a fumaça que se dissipa no ar parecem caracterizar essa religiosidade cálida e divina.

A segunda delas, *L'éducation de la Vierge* nos exhibe o ensinamento religioso da jovem Virgem Maria, instruída por Sant'Anna. Aqui, novamente temos poucos elementos. Exibida de perfil, como o menino Jesus, Maria se mostra com o olhar baixo, direcionado para o livro que Santa Anna porta no colo. Os escassos objetos que situam o ambiente são iluminados pela chama da vela de forma tênue e pela qual podemos identificar as simplórias linhas que configuram os objetos. Uma cesta, uma mesa sustentam a cena juntamente com as figuras de Santa Anna e Maria. A chama viva da vela transforma o trançado do vime da cesta em uma sombra mais ampla na parede. A autoria da obra é contestada entre os historiadores da arte. Parte da Frick Collection, em Nova York, ela já foi outrora atribuída ao filho do pintor, Étienne. Mas, independente da autoria, o tratamento da incidência da luz dialoga com aquela de *Il Fantasma dell'Opera*.

No volume *De Fouquet a Poussin* da coleção *La Peinture Française*, Jacques Thuillier e Albert Chatélet dedicam uma monografia sobre o artista de Lorraine. Uma descrição dos elementos característico de suas obras parece conversar com a própria composição de *Saint Joseph charpentier* e da *Éducation de la Vierge*:

Uma escrita rápida, nervosa aumenta o modelado com alguns traços ligeiros, saídos da ponta do pincel sublinham os volumes através de um grafismo incisivo e de uma certeza surpreendente. A cor se nuança em uma gama sutil de beges, marrons e vermelhos, a mão se entrega a seu próprio jogo a ponto de tratar a barba e os cabelos como uma espécie de caligrafia. A surpresa é de, em seguida, encontrar nas “noites” um caráter geométrico que exclui todo acidente, que recorta nos enquadramentos simples e sumários, e reduz qualquer ser a seu próprio delineado – quase tão severamente quanto os desenhos de Cambiaso. É isso que vemos alternadamente na cabeça do *São Jerônimo* e no rosto de uma mulher em *São Sebastião*: de um lado a liberdade do pincel que deixa uma marca visível, fechado em seu próprio caminho; do outro a construção totalmente intelectual dos volumes, onde a fatura se dissimula, onde o colorido reduzido ao extremo se contenta em servir ao jogo completamente pulsante dos valores, onde os constantes sacrifícios reconstroem uma aparência abstrata e atemporal.

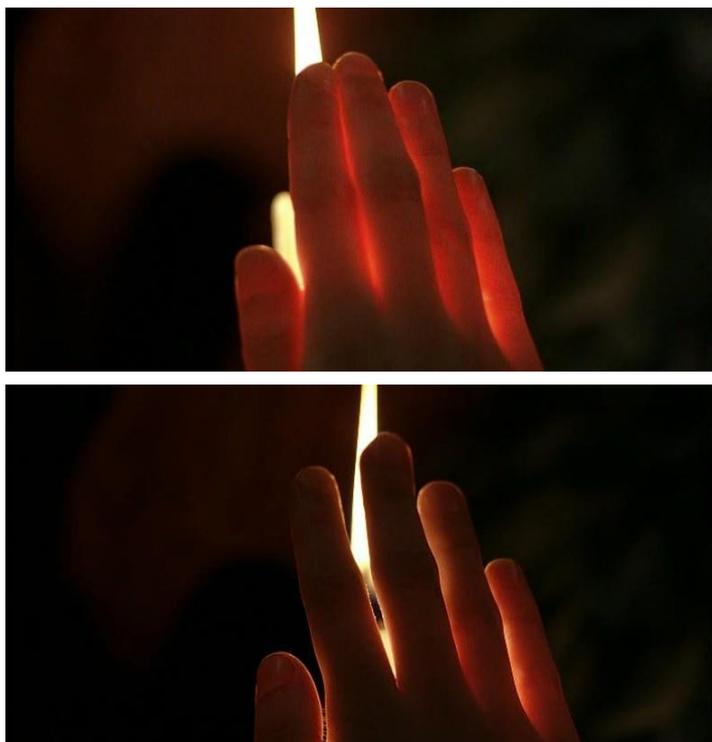
Acerca da composição sintética das obras de *La Tour*, o autor indica:

Mas esta economia é em si mesma tão visível que ela designa uma poética. Uma vontade manifesta isola aqueles seres, aqueles objetos, para lhes extrair uma verdade que alcance a complexidade do mundo cotidiano. (...) Sua luz jamais deixou de buscar uma via independente na tela. Como notou Paul Jamot, nenhuma auréola para afirmar a significação religiosa, nenhuma enumeração de circunstâncias para sugerir os detalhes e uma história que frequentemente nos parece obscura graças à concisão; a pose imóvel responde quase sempre ao olhar baixo dos personagens, reduzidos, não a uma expressão, mas a uma presença.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> T.A. « Une écriture rapide, nerveuse, rehausse le modelé par quelques accents hâtifs, jetés du bout du pinceau, souligne les volumes par un graphisme incisif et d’une étonnante sûreté. La couleur se nuance en une gamme subtile de beiges, de bruns et de rouge, la main se complaît à son propre jeu au point de traiter la barbe ou les cheveux comme une sorte de calligraphie. La surprise est de trouver ensuite dans le « nuits

É notável como La Tour compõe obras de uma simplicidade latente, que emanam concomitantemente a sutileza cotidiana da cena retratada e o aspecto espiritual e elevado da temática religiosa. Essa dualidade, presente não apenas na composição do artista, mas sobretudo na fatura das pinturas, como indicado acima, dialoga intensamente com a dicotomia da figura de Christine. Sua incerteza perante os dois homens amados se resume no momento de introspecção e conflito revelado na cena da vela.



[figura 83] A transparência da carne e os efeitos de luz em *Il Fantasma dell'Opera*

---

» un parti géométrique qui exclut tout accident, qui taille dans le bois des plans simples et sommaires, et réduit chaque être à son épure – presque aussi sévèrement que les dessins de Cambiaso. Qu'on regarde tour à tour la tête du *Saint Jérôme* et le visage d'une femme dans le *Saint Sébastien* : d'un côté la liberté du pinceau qui laisse une écriture visible, saisie dans sa course même ; de l'autre la construction tout intellectuelle des volumes, où la facture se dissimule, où le coloris réduit à l'extrême se contente de servir le jeu tout puissant des valeurs, où de constants sacrifices recomposent une apparence abstraite et comme hors du temps. / [...] Mais cette économie est en soi si visible qu'elle désigne une poétique. Une volonté manifeste isole ces quelques êtres, ces quelques objets, pour leur arracher une vérité que compromet la complexité du monde quotidien. (...) Jamais sa lumière ne cherche une vie indépendante dans la toile. Comme le remarquait Paul Jamot, nulle auréole pour affirmer la signification religieuse, nulle énumération des circonstances pour suggérer le détail d'une histoire qui souvent nous demeure obscure à force de concision ; la pose immobile répond presque toujours au regard baissé des personnages, réduits, non pas à une expression, mais à une présence.» CHATÉLET, Albert ; THUILLIER, Jacques. *Histoire de la Peinture Française – De Fouquet a Poussin*. Genebra : Skira, 1963. pp. 184-6.



[figura 84] Georges de la Tour. *Saint Joseph charpentier*, 1640 c. Óleo sobre tela, 137 x 102 cm - Musée du Louvre, Paris (com detalhe)



[figura 85] Georges de La Tour. *L'Education de la Vierge*, 1650 c. óleo sobre tela, 83.8 x 100.3 cm - The Frick Collection, Nova York (com detalhe).

Essa dúvida será ainda mais saliente quando, posteriormente, na gruta do Fantasma, Christine entrega-se, por completo, a seu amado. Assim que o encontro carnal é finalmente alcançado, ela observa um momento de intimidade entre ele e os demais habitantes do mundo das trevas, quando, jogado em seu aposento, ele se enlaça

sexualmente com os ratos. Assustada com o descobrimento de um lado estranho de seu amante e confusa ainda com seus próprios sentimentos, ela se senta sobre uma cadeira no interior do covil do Fantasma. À sua frente uma vela com chama muito forte oscila diante dela, cujo reflexo observamos num pequeno espelho emoldurado. De composição semelhante à *La Madeleine aux deux flammes* (1640 c.) a cena configura Christine em seu momento de introspecção.

No quadro de La Tour, Madalena é figurada diante de uma vela. A face ligeiramente voltada para sua lateral esquerda nos exhibe os longos cabelos negros e o colo entreaberto, macado pelo decote da vestimenta. Os dedos cruzados sobre um crânio remetem ao tema do *memento mori*, a brevidade da vida, a certeza da morte, sua fragilidade e arrependimento. Introspectiva, ela observa o espelho à sua frente, que ornado por uma moldura dourada, reflete a vela cuja chama ascende à sua frente. Sobre a mesa e o chão figuram os objetos que aludem ao passado pecador de Madalena. As pérolas e as demais jóias são deixadas de lado em detrimento de sua entrega completa a Cristo e à santidade.

De forma semelhante, Christine também se vê arrependida. Lançada entre seu amor por Raoul e o Fantasma, ela se mostra numa pose semelhante àquela de Madalena, observando a luminosidade fugaz da chama que oscila diante de seus olhos.



[figura 86] Christine hesitante diante do espelho.



[figura 87] Georges de La Tour. *La Madeleine aux deux flammes* (Madeleine Wrightsman), ca. 1640. Óleo sobre tela, 133.4 x 102.2 cm - Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Uma abordagem semelhante dos espaços interiores é identificada em *Dracula 3D* (*Dracula di Dario Argento*, 2012). Estrelado por Thomas Kretschmann (Conde Drácula), Asia Argento (Lucy), Rutger Hauer (Van Helsing), Marta Gastini (Mina) e Unax Ugalde (Jonathan), o filme foi homenageado em Cannes em seu ano de lançamento, na sessão *Hors Compétition*, à meia noite. Assim como *Il fantasma*, *Dracula* não é uma adaptação *ipsis litteris* do texto de Bram Stoker<sup>73</sup>. A fotografia de Luciano Tovoli e o design de produção de Antonello Geleng<sup>74</sup> também refletem um mundo, assim como o de La Tour, interior e cálido, no qual a luz amarelada conduz a cena, onde os poucos objetos ali apresentados dão destaque aos personagens.

A aproximação, parece relacionar-se com a pintura holandesa do século XVII, principalmente as cenas de tavernas e interiores. Duas sequências, em especial, nos remetem a certos quadros de Rembrandt, como por exemplo *Sacra Família à noite* (1642-48 c.) e *Parábola do homem rico* (1627), em que a luz e a sombra assumem um espaço próprio nas composições. A filmagem em 3D e a fotografia de Tovoli doam uma

<sup>73</sup> Argento comenta: “Mas assim como fiz com *Il Fantasma dell’Opera*, eu decidi mudar as regras dos mortos-vivos e balançar o gênero a fim de transformá-lo em minha própria criação”/ T.A. “But just as I did with *The Phantom of the Opera*, I decided to change the undead rules and shake the genre up to make it my own creation” IN JONES, Alan. *Op. cit.* p. 385.

<sup>74</sup> Que anteriormente havia trabalhado com Argento em *La sidrome di Stendhal* (1996). Cf. Capítulo II.

dimensão de hiper-realidade aos personagens e objetos. Na sequência na casa do empalhador, o vemos trabalhando sobre carcaças de animais, sentado à mesa ele retira as entranhas com as próprias mãos. Os animais empalhados do ambiente são apresentados em grupos, como se juntos, formassem uma coleção privada de naturezas mortas. Destacados do fundo, completamente delineados e com uma luz inteiramente própria, eles nos fazem pensar em certas pinturas holandesas do gênero, também do século XVII, e das obras de Giovan Battista Recco, nas quais o realismo extremo dos objetos, em contraposição com os fundos muito negros, assemelham-se ao tratamento visual dos animais no filme.<sup>75</sup>



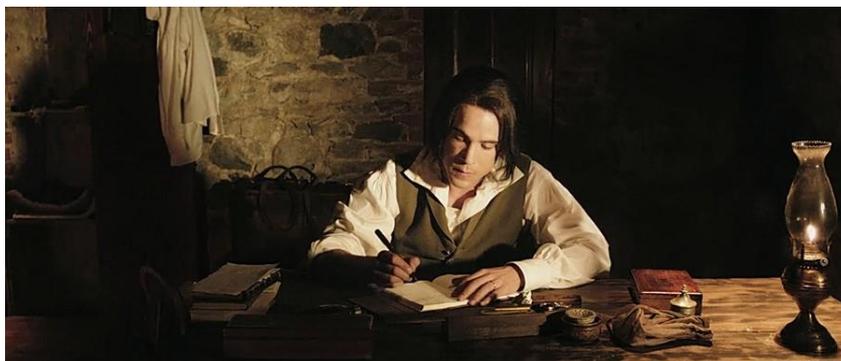
[figura 88] Fotogramas de *Dracula 3D*. A luz amarelada nas sequências interiores.

---

<sup>75</sup> As sequências diurnas, no entanto, tem uma gama mais pálida. Nesse espaço cujos seres da noite são impedidos de transitar o sol é sempre muito forte e cortante. A luz esbranquiçada do dia contrasta com os ambientes amarelados dos interiores noturnos.



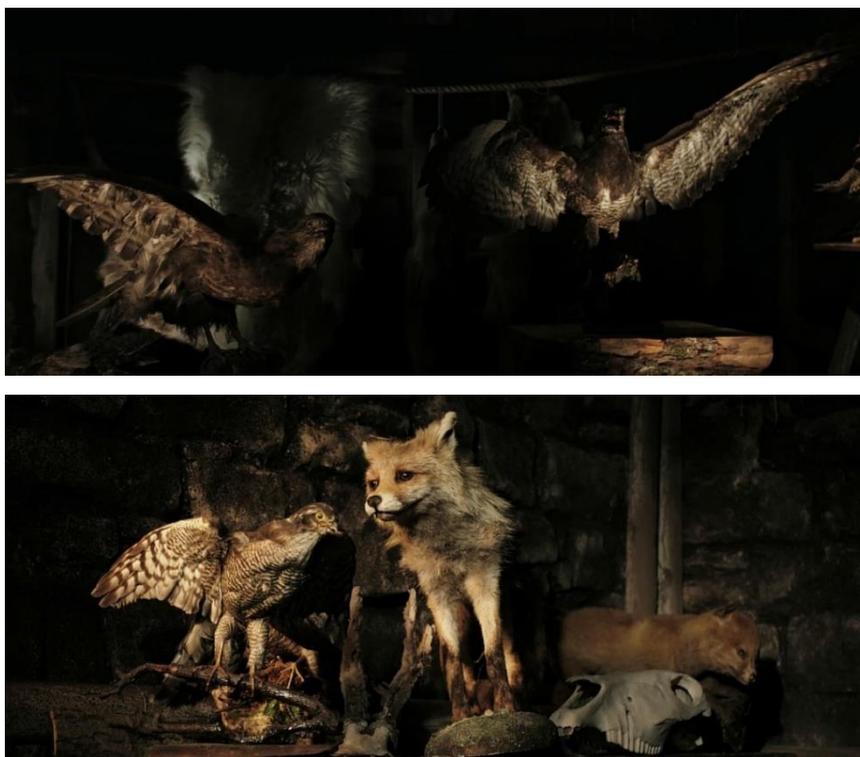
[figura 89] Rembrandt Harmensz. van Rijn. *De heilige familie bij avond (Sacra Familia à noite)*, 1642-48 c. Óleo sobre painel, 66,5 x 7 cm – Rijksmuseum, Amsterdã – Holanda.



[figura 90] *Dracula 3D*: Jonathan lê na biblioteca do Conde Drácula.



[figura 91] Rembrandt Harmensz. van Rijn. *Parábola do Homem Rico*, 1627. Óleo sobre painel, 31,9 x 42,5 cm – Gemäldegalerie, Berlim – Alemanha.



[figura 92] *Dracula 3D*: O realismo dos objetos.

#### 1.4.2. Degas e a Paris *fin de siècle*

Enquanto a fotografia aproxima-se das composições de La Tour, as referências culturais inseridas ao longo do filme dialogam intensamente com o espírito da Paris de 1877, o *fin de siècle*, o caos urbano e uma espécie de mundo decadente em que a pompa e o espetáculo convivem simultaneamente às banalidades mundanas. Isso se mostra na

sequência do banho turco. Ali, em meio a prostitutas, bolas de cristais e elementos do orientalismo, duas figuras – que parecem não pertencer àquele universo – brigam acerca de quem consideram como o maior escritor, Rimbaud ou Baudelaire. Ambos se atiram nas águas enquanto gritam veementemente: “Sem Rimbaud não haveria redenção na poesia, idiota!”, “Baudelaire é maior, seu estúpido degenerado!”. A cena traz a referência aos dois grandes poetas do XIX francês. De um lado Baudelaire com sua visão de mundo urbano e decadente, de suas *Fleurs du mal*, da *L’invitation au voyage*, que de uma forma ou outra, correspondem à sequência ali apresentada. O mundo de excessos, prazeres e exotismo. Do outro, Rimbaud com sua visão também voltada para o mundo cotidiano, boêmio, de seu *Au cabaret-vert*. A cena nos faz recordar das composições orientalistas de pintores como Jean Léon Gérôme<sup>76</sup>, Édouard Debat-Ponsan e Jean-Jules Antoine Lecomte de Noüy nos quais podemos ver um espírito semelhante, que insere essa mistura dos prazeres dos corpos e os odores do oriente.

Argento cita ainda outras pinturas que, segundo ele, compuseram o imaginário visual de *Il Fantasma dell’Opera*. Quadros de Arnold Böcklin e Edgar Degas<sup>77</sup>. Acerca do primeiro não é possível encontrar alguma referência direta às pinturas do artista, mas Giulio Giusti faz uma comparação da série *Die Toteninsel* com as grutas e o refúgio do Fantasma, que Argento, na entrevista realizada pelo autor, confirma<sup>78</sup>. A referência a Degas, apesar disso, não se mostra através de alguma composição pictórica, de um *tableau vivant* – como no caso de *La Tour* – ou de uma indicação às obras do artista na cenografia. Em contrapartida, o próprio pintor nos é apresentado como um personagem do filme. Esse ambiente do teatro, confuso e desordenado abriga, como já mencionado, as personalidades mais diversas. Com exceção do antro do Fantasma, do momento em que Christine vê-se sozinha em seu camarim e de seu canto diante do teatro vazio, o filme sempre apresenta um caos. Por vezes nos são exibidas multidões, como na sequência do *Café de l’Opéra*, nas apresentações da ópera e nas aulas de balé. Quando os espaços são

<sup>76</sup> GIUSTI, Giulio. *Op. cit.* p. 182.

<sup>77</sup> ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 306.

<sup>78</sup> GIUSTI, Giulio. *Ibidem.* p. 175. O autor comenta ainda outras conexões possíveis. No delírio do Fantasma, no telhado da Ópera, ele alucina a visão de uma ratoeira gigante, que porta relações com as composições de Hieronymus Bosch, especialmente o painel *Inferno* do tríptico *O jardim das delícias terrenas* (1504), parte da coleção do Museu do Prado. A questão é identificada também por Chris Gallant e em sua pesquisa Giusti explora a conexão entre a obra e a cena. Em outro momento, os autores fazem uma relação entre a máquina de matar ratos e a nave de *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliés (1902). Cf. GALLANT, Chris. *Op. cit.* pp. 237-41; GIUSTI, Giulio. “Turbamenti figurativi: Conversazione con Dario Argento” IN *Filmcritica* (609/10), 2010.

menores, eles são reclusos e apertados e se notam com um caráter levemente claustrofóbico<sup>79</sup>.

Dentre as tantas personalidades que ali trafegam, Degas é figurado no palco em um ensaio no qual podemos ver toda a equipe artística do teatro. Carlotta canta alucinadamente, enquanto Christine, sentada, sussurra consigo própria, conversando com o Fantasma sobre a *Prima Donna*. Ao fundo a equipe do teatro transita com as cordas, o cenário e o equipamento e, no meio do palco, M. Buquet instrui as jovens bailarinas em frente a um espelho. Do reflexo, observamos Degas desenhando avidamente as garotas. Em outro momento, no restaurante, vemos o artista novamente, ao lado dele uma figura aparece em sono profundo, de braços caídos e a boca aberta<sup>80</sup>. Argento não deixa de contextualizar o filme com seu momento histórico. Degas que constantemente visitava a *Ópera* a fim de compor seus estudos de balé é figurado ali.



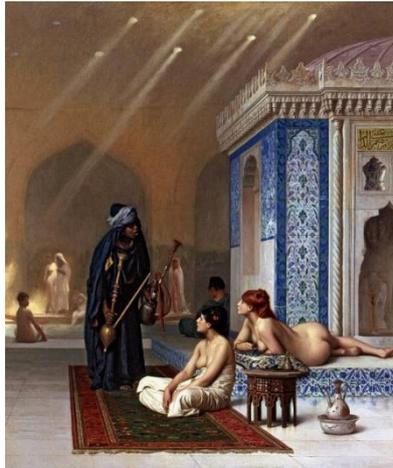
[figura 93] Sequência do banho turco.



[figura 94] Édouard Debat-Ponsan. *Le Massage. Scène de hammam*, 1883. Óleo sobre tela, 127 x 210 cm. Musée des Augustins, Toulouse - França.

<sup>79</sup> Isso pode ser notado na sequência em que as funcionárias lavam o figurino. O vapor da água quente, os corpos suados e o ambiente fechados nos dão ideia dessa claustrofobia. Outro momento ainda, quando o casal de trabalhadores, Paulette e Alfred, encontra-se para transar, o ambiente é igualmente fechado.

<sup>80</sup> O personagem mantém certa semelhança com Baudelaire. Apesar do escritor ter falecido em 1867 e do filme se passar dez anos mais tarde, é possível que ele seja referenciado na produção



[figuras 95 e 96] Jean Léon Gérôme. *Une piscine dans le harem*, 1876 c. Óleo sobre tela, 73,5 x 62 cm - Hermitage, São Petesburgo - Rússia (esquerda). Jean-Jules Antoine Lecomte du Noüy. *L'esclave blanche*, 1888. Óleo sobre tela, 149,5 x 183 cm – Musée des Beaux-Arts, Nantes – França (direita).



[figura 97] Sequência de fotogramas do banho turco em *Il Fantasma dell'Opera*.



[figura 98] Degas e as bailarinas retratadas no filme.



[figura 99] Degas retratando o homem dormindo.

Essa referência à figura do artista pode ser vista como a própria leitura de Argento da Paris do XIX. No romance de Leroux, somos inseridos ao ambiente de uma cidade propriamente sua, que abriga as composições de Gounod, Saint-Saëns, Massenet, dentre outros. Ele nos fala sobre a *Opéra* ornamentada por obras como *La danse guerrière* e *La danse champêtre* (1876) de Gustave Boulanger. Por sua vez, na adaptação de Arthur Lubin, o diretor opta por doar a Franz Liszt a orquestração da música maldita do Fantasma. E de maneira semelhante Argento cria seu próprio olhar sobre a Paris de Leroux. Nesse espaço que abriga todas essas referências – bem como outras – o cineasta escolhe seus próprios destaques parisienses. Degas e sua presença constante nos ensaios e apresentações de balé de um lado, Baudelaire e Rimbaud com suas visões de mundo efêmero e marginal de outro. Como as óperas descritas por Leroux, ele também insere

diversas referências musicais. Ali, escutam-se a *Carmen* de Bizet, *Lakmé* de Clément Léo Delibes, Chopin, além de referências, na sala de figurinos, a *Werther* de Massenet.

### 1.5. O espelho e os reflexos

Ao observar a filmografia de Argento percebemos sua amplitude de temas e abordagens, ao mesmo tempo em que identificamos características próprias do diretor, assuntos que persistem e se fazem notar ao longo de toda sua carreira. Como um destes elementos os espelhos e os reflexos conformam um *topos* visual e temático. Por meio de diversas abordagens eles marcam presença em seus filmes, dialogando com as diversas tramas.

Em *Profondo Rosso*, *Suspiria* e *Trauma* os reflexos tem a capacidade de espelhar uma verdade material. Ali, na superfície do espelho – ou no caso de *Trauma*, da água – vê-se refletido algo presente no mundo, mas que, em sua totalidade não era de início possível de ser identificada. Em *Profondo Rosso* e *Trauma* o reflexo também engana, como no caso de Marc, que primeiramente imagina ter visto uma pintura e posteriormente descobre ser a face do assassino. É em *Profondo Rosso* ainda, que Giordani descobre o nome do assassino através da escrita sobre o vapor. Como espaço de revelação e ocultamento, ele projeta-se como um lugar de enigmas onde, é necessário primeiro compreender a imagem para então decifrá-la.

Em *Trauma* David é iludido pelo reflexo, na vitrine da galeria de arte, de uma jovem garota, que acreditava ser Aura. Posteriormente, seguindo a pessoa que porta o bracelete de serpente, David é levado à antiga casa dos Petrescu. Sobre a superfície espelhada do tambor de água ele vê o rosto de Aura que, da janela ao alto, observa-o em silêncio.

Em *Suspiria*, por sua vez, é a partir do reflexo da íris azul pelo qual Suzy descobre a porta de entrada para a mansão oculta de Helena Markos. Um mundo que, como em *Profondo Rosso*, é oculto aos olhos e somente relevado a partir do duplo da imagem no espelho. Para Argento,

Aquilo que me fascina no espelho é o seu poder de isolar o detalhe de seu contexto geral. Uma visão do todo por vezes engana e distrai tanto

o personagem do filme quanto o espectador. O detalhe projetado no espelho se distingue com maior facilidade.”<sup>81</sup>

É justamente essa capacidade de separar o detalhe presente no espelho, a qual identificamos em toda a sua carreira. As superfícies espelhadas revelam no cinema de Argento um universo a parte<sup>82</sup>. Posteriormente, em *La sindrome di Stendhal*, o espelho e os reflexos serão desvelados com um caráter da mais amplo e complexo. Não apenas projetando as imagens existentes no mundo, mas criando novas imagens, novas “dobras”, como identifica Thoret, revelando os reflexos do inconsciente, das transformações dos personagens, cujas imagens, inexistentes no mundo tátil, são capazes de serem apreendidas somente através de seu duplo visível, o reflexo.

Tudo isso faz parte do imaginário visual do cinema de Argento. O uso de referências ao mundo das artes plásticas não se faz por meio de um jogo entre alta e baixa cultura, mas por via da apresentação de um *corpus* temáticos que dialogue e estabeleça correspondente a cada uma de suas produções. Como Argento atesta acerca da escolha do imaginário visual em seu cinema (arquitetura, pintura e escultura), “minha escolha é em parte determinada pela história e nasce depois a sua escrita, quase a significar que o roteiro exigisse aquele tipo de arquitetura e referências”<sup>83</sup>. Ou seja, cada filme, cada produção pede uma referência visual específica. Todo esse imaginário visual de Argento exprime seu repertório amplo, bem como os próprios gostos do diretor, através da inserção de obras como *Nighthawks* de Hooper e a *Madeleine aux deux flames* de La Tour, as quais o cineasta havia visto em exposições. Outros temas aparecem com veemência em sua filmografia, a representação da mulher fatal, a alusão a um espírito comum às artes do *fin de siècle*, o congelamento do tempo, uma evocação à amplitude dos espaços, os espelhos etc.

---

<sup>81</sup> T.A. “Ciò che mi affascina dello specchio è il suo potere di isolare il dettaglio dal suo contesto generale. Una visione dell’insieme a volte inganna e svia sia il personaggio del film sia lo spettatore. Il dettaglio proiettato nello specchio si distingue con più facilità.” IN GIUSTI, Giulio. *Turbamenti figurativi* (...).

<sup>82</sup> Essa separação dos detalhes a fim de compreender o todo é trabalhada também em *Blow-up* (1966) de Antonioni, pois é por meio da ampliação máxima dos detalhes das fotografias que Thomas identifica o assassino e o corpo do homem na praça.

<sup>83</sup> T.A. “La mia scelta è in parte determinata dalla storia e nasce dopo la sua stesura, quasi a significare che il copione esigesse questo tipo di architettura e di riferimenti.” Ibidem.

## CAPÍTULO II – A OBRA DE ARTE COMO GÊNESE DO MEDO

*Les images peuvent se retourner contre nous. Van Gogh, ses images l'ont mutilé et puis tué. Botticelli, sa Vénus paraît gentille. Pourtant, il est mort fou.*

Dario Argento<sup>84</sup>

Se em filmes como *Profondo Rosso*, *Suspiria*, *Trauma* e *Il Fantasma dell'Opera* a arte se apresenta através das citações visuais como a partir do silêncio urbano e introspectivo de Edward Hopper, o mundo hiper-realista de Richard Estes, as composições ilusionistas de Escher, a fragilidade de Ofélia ou a introspecção espiritual de La Tour, de maneira um pouco diversa, outros filmes de Dario Argento trabalham com referências ao mundo das artes plásticas. Através de uma aproximação mais psicológica das imagens, certos filmes de sua carreira inserem o imaginário artístico através de um

---

<sup>84</sup> SAMOCKI, Jean-Marie. « De l'origine du Maniérisme au Maniérisme de l'origine? Filmer Florence: Obsession de Brian de Palma et Le Syndrome de Stendhal » IN CAMPAN, Veronique; MENEGALDO, Gilles. *La Licorne - Du Maniérisme au Cinéma*. n. 66. Poitiers : UFR de Langues et Littératures, 2003. p. 159.

contato de imersão e correspondência entre personagem e obra de arte. Antes de serem fonte de inspiração visual, as imagens encadeiam-se como organismos vivos em seus filmes. Isso é identificado em dois filmes especificamente, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) e *La sindrome di Stendhal* (1996).

Propomos, portanto, com este capítulo, uma leitura de ambos os filmes. Por *La sindrome di Stendhal* ser a aproximação mais fecunda de Argento aos diversos efeitos das artes plásticas sobre seus espectadores, grande parte deste capítulo se centra sobre tal produção. Cada sequência referencia uma obra específica e por esse motivo, a fim de tentar compreender da melhor forma possível as variadas facetas da arte no filme, optamos por doar a ele um espaço maior, descrevendo e analisando as cenas cuja persistência do diálogo entre arte e sujeito se faça com maior evidência.

### **2.1. *L'uccello dalle piume di cristallo***

Em *L'uccello dalle piume di cristallo*, filme de 1970 e que marca a estreia de Argento na direção, a obra de arte possui uma importância chave. Em suas memórias<sup>85</sup>, Argento afirma que, a princípio, não tinha a intenção de dirigir o longa-metragem. O responsável pela assinatura da direção de *L'uccello* abandonou a ideia de dirigi-lo e Dario tomou conta do projeto, assinando desta forma o seu primeiro trabalho como diretor.

Após seus trabalhos na redação de histórias e roteiros para o cinema, Argento e seu pai, Salvatore, que haviam há poucos anos fundado a SEDA Spetacoli, interessaram-se pela produção do filme, uma segunda adaptação do romance de Fredric Brown, *The Screaming Mimi* (1949), anteriormente levado para o cinema pelas mãos de Gerd Oswald em 1958, com Anita Ekberg no papel da protagonista Yolanda. Diferentemente da versão de Oswald, cuja trama parte exclusivamente do romance de Brown, *O pássaro das plumas de cristal*, como foi lançado no Brasil, é apenas inspirado no romance. Alguns pontos centrais, porém, são adaptados.

Em *The Screaming Mimi* de Brown a história desenvolve-se em Chicago ao redor de Bill Sweeney, um repórter “cinco-oitavos irlandês e apenas um-quarto embriagado”<sup>86</sup> que, durante uma caminhada noturna, presencia uma tentativa de homicídio de uma

---

<sup>85</sup> ARGENTO, Dario. *Paura*. Turim: Giulio Einaudi, 2014.

<sup>86</sup> BROWN, Fredric. *The Screaming Mimi*. Nova York: Black Mask, 2008.

mulher. A vítima, Yolanda Lang - uma dançarina de uma casa de shows noturna - tem seu ventre rasgado e apenas permanece viva pela presença de seu cachorro no momento do crime, que assusta o assassino. Sweeney a partir de então resolve largar o alcoolismo e reestruturar sua vida. Apaixona-se por Yolanda e decide investigar a causa dos assassinatos. Ele descobre que ela fora a quarta vítima do “Estripador” e que uma estranha estatueta feminina conectava todos os crimes. A obra havia sido realizada por Chapman Wilson, um artista de Brampton, em Wisconsin, cuja inspiração temática para a obra se deu a partir de um evento real: um paciente psiquiátrico fugiu do hospital onde estava internado e tentou matar sua própria irmã, que acabou sofrendo com o trauma do evento e morreu com o choque.

Em *L'uccello*, temos uma história um pouco diversa. O protagonista, um repórter afastado pelos vícios e fadado ao malogro profissional, transforma-se, no filme de Argento, em Sam Dalmas (Tony Musante), escritor americano residente na Itália com a namorada Giulia (Suzy Kendall), mergulhado em um bloqueio criativo, fadado a redigir estudos sobre pássaros exóticos da fauna mundial. Certa noite, andando pelas ruas de Roma, depara-se com uma cena de violência no interior de uma galeria de arte. Um homem, trajado em sobretudo, chapéu e luvas pretas inflige uma adaga contra o ventre de uma mulher. O aparente violador foge e Sam, na tentativa de salvar a vítima, vê-se preso entre duas grandes portas de vidro, que selam a entrada do estabelecimento.

O espaço do interior da galeria, construído meticulosamente, envolve em um grande salão de mármore branco esculturas de grandes proporções, forjadas aparentemente em bronze. Os objetos apresentam uma ligeira união temática, uma visão quase modernista de objetos tribais. Alguns se assemelham a armas ou utensílios de caça, outros a totens e deuses e, no alto da escada, uma figura porta uma lança. A solução para o local é diversa aos demais ambientes artísticos exibidos no filme. O espaço de claridade e os reflexos da luz nas portas aproximam a cena às produções hiper-realistas americanas, sobretudo aquelas de Richard Estes, como notado em outras produções de Argento<sup>87</sup>.

Argento afirma que filmou a sequência da galeria três vezes até obter o efeito desejado, porque “queria que fosse muito geométrica”<sup>88</sup>. Ele ainda que não esperava que as pessoas adivinhassem a identidade do assassino, pois ele “vestiu a mulher de branco e

---

<sup>87</sup> Cf. Capítulo I.

<sup>88</sup> JONES, Alan. *Op. cit.* p. 21.

o homem de preto - uma forma inacreditavelmente simples de distrair a atenção da verdade”.<sup>89</sup> Isso ocorre pelo fato de que Monica, trajada em branco e ornamentada com joias prateadas confluir visualmente com o espaço da própria galeria. Como as obras em bronze ali exibidas, no piso de mármore branco, ela se mostra em tons semelhantes aos do espaço cenográfico. Diferentemente, o homem no sobretudo negro não corresponde visualmente ao ambiente em que se insere. Como um intruso, ele é identificado erroneamente por Sam como o assassino.

Ao longo do filme, descobrimos que o assassino velado de Argento possui uma forte ligação com o mundo das artes. Segundo o psiquiatra Rinoldi (Gianni di Benedetto), Monica Ranieri (Eva Renzi), demonstrara anteriormente tendências paranoicas. Ela havia sido brutalmente atacada por um homem há dez anos e por conta disso sofria de um severo trauma. Após entrar em contato com uma das pinturas do artista *naïf* Berto Consalvi (Mario Adorf) – que representa a cena fatídica de seu encontro com o psicopata – o trauma ressurge e Monica passa a identificar-se com seu facínora e, em conjunto com o marido Alberto (Umberto Raho), comete os seguintes assassinatos.



[figura 01] Sam Dalmas na sequência inicial de *L'uccello dalle piume di cristallo* – preso entre as portas de vidro da *galleria Ranieri*.

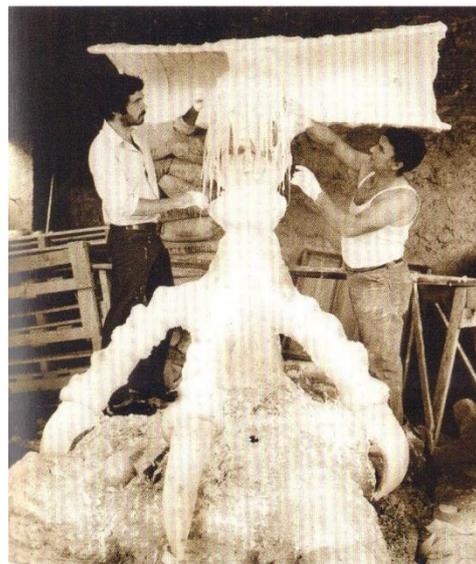
### 2.1.1. A arte como gatilho do trauma

As esculturas do filme, bem como as pinturas de inspiração *naïf* que conformam o repertório plástico de Berto Consalvi, foram realizadas por Romeo Costantini, que já havia trabalhado em diversos outros projetos cinematográficos e na época compôs as esculturas com o auxílio de Dario Micheli, cenógrafo de *L'uccello dalle piume di*

---

<sup>89</sup> Ibidem.

*crystallo*. Dentre as obras, a estranha garra de pássaro que se dispõe no canto esquerdo da galeria – e também uma própria alusão ao título do filme – havia sido reformada a partir de uma velha cenografia guardada no Studio De Paolis, em Roma. As pinturas, realizadas a óleo, aludiam às produções *naïf*, que segundo Costantini, estavam muito em voga nos anos 70. Algumas das pinturas dispostas no ateliê do artista de *L'uccello*, Consalvi, faziam parte também da coleção de Vittorio Zaponi, diretor de fotografia do filme.<sup>90</sup>



[figuras 02 e 03] detalhe da peça na cena de *L'uccello dalle piume di crystallo* (esquerda) e a produção da mesma pelas mãos de Costantini (direita).

<sup>90</sup> O artista recorda ainda que na época, com o lançamento do filme, as esculturas ficaram tão famosas nos Estados Unidos que uma galeria comissionou a Costantini obras de veia estética semelhante. COSTANTINI, Romeo. Apud. D'AVINO, Mario; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 37.



[figura 04] As pinturas de Berto Consalvi (realizadas para o filme por Romeo Costantini).

Na trama de *L'uccello dalle piume di cristallo* a obra de Consalvi retrata uma cena de violência em meio a uma paisagem coberta de neve. Em primeiro plano, na região central da composição, um personagem masculino, cujo rosto é ocultado por um chapéu, inflige, no ventre de uma mulher, a lâmina afiada de uma faca. De costas contra o chão, braços e pernas erguidos, escorre em meio às suas pernas fitas de sangue de um vermelho muito intenso, contaminando o gélido tapete branco da neve com o líquido quente recém-escorrido da fissura aberta do ventre. O grito calado da vítima parece se perder na longa paisagem que, ao fundo deles, é prolongada. Casas com os telhados brancos, revestidos pela grossa camada branca de gelo, árvores e arbustos sem folhas intensificam uma mescla entre serenidade do inverno e a cena de horror. De uma das janelas do conjunto de casas à direita da composição, emerge uma figura de azul, que parece gesticular os braços, aterrorizado ele também com o espetáculo guinholesco. Ao fundo, cruzando em rápidos passos a estrada nevada, duas figuras vêm em socorro à garota.

O brutal ataque retratado pelo artista tem sua composição semelhante a outra pintura – *Jagers in de Sneeuw* (Caçadores na Neve), obra de 1565, de autoria de Pieter Bruegel, o Velho. Apesar da diferença entre os estilos, a obra é estruturalmente equiparável àquela do pintor flamengo e exibe em um primeiro plano mais alto o regresso de três caçadores à vila, acompanhados de seus cães de caça (uma temática tal qual carregada de violência). No caminho dos caçadores, uma fileira arbórea de galhos tortuosos, castigados pelo inverno, marca o trajeto de retorno numa linha diagonal. O fundo, que se abre aos olhos

pelo corte em declive do morro, revela a imensidão gélida de um dia cinzento. Sobre suas cabeças, e em meio aos galhos das árvores, alguns corvos repousam e voam. A caça parece não ter seu sucesso alcançado e, cabisbaixos, os homens marcham em lentos passos em direção à população, cravando na neve as fundas pisadas dos sapatos. Contrastando com as tonalidades frígidas da paisagem, uma fogueira é mantida acesa na extrema esquerda da imagem. Como na tela do artista perturbado de *L'uccello*, vemos uma casa, de telhado muito anguloso, entrecortada pelo limite do espaço compositivo. Na borda inferior, em sua região central, um resquício de galhos de arbusto soterrado pelo gelo distrai os olhos da brancura da neve. A cena, diversas vezes trabalhada pelo pintor, foi também temática da produção de seu filho, Pieter Bruegel, o Jovem, que décadas mais tarde realizou uma versão do quadro. Tanto nas pinturas dos Bruegel quanto na tela de Consalvi, identificamos a porção de galhos no centro inferior da imagem e o telhado entrecortado da residência à esquerda. Não é possível afirmar com certeza se Consalvi partiu da composição do flamengo para a realização de sua cena de homicídio, mas é inegável que as imagens dialoguem entre si. Seja através da chama da fogueira que acalenta o frio em Bruegel, ou por meio do calor do sangue fresco que derrete a neve em Argento.



[figuras 05 e 06] Fotogramas de *L'uccello dalle piume di cristallo*: a pintura de Berto Consalvi.



[figura 07] Pieter Bruegel. *Caçadores na Neve*, 1565 - óleo sobre tela, 117 x 162 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



[figura 08] Fotogramas de *L'uccello dalle piume di cristallo*: as obras no interior da Galeria Ranieri.

Colocando lado a lado a sequência do interrompido homicídio inicial e a composição da obra de Consalvi, alguns pontos se notam semelhantes. A começar pelo ambiente branco, caracterizado na pintura pela neve, e que, na galeria contamina-se nas paredes e piso. Tal qual a moldura amarelada da composição, a gaiola de vidro da galeria delimita a cena. E, como Dalmas, que excluído dela se vê preso entre os vidros da galeria, fadado a observar impotente os inaudíveis gritos de socorro de Monica, nós, espectadores, somos postos, na pintura de Consalvi, além da cerca de madeira, e como *voyeurs* calados, impossibilitados de interromper a tragédia. As árvores, que pela chegada do inverno perdem suas folhas, manifestam-se como outro elemento do macabro. Os galhos vazios e tortuosos são paralelos às obras contemporâneas expostas no salão de arte. E, bem como

na pintura, o assassino meticuloso de *L'uccello dalle piume di cristallo* é levado a matar mulheres.

Mas a pintura no filme não apresenta um caráter assombroso apenas para Monica. A namorada de Sam, Julia (Suzy Kendall), ao observar uma reprodução em preto e branco da obra igualmente sente uma repugnância e pavor. Perante à imagem, Julia se mostra amedrontada e abraça Sam. Ainda de frente para a imagem, com o corpo protegido pelo namorado, ela não consegue afastar os olhos da cena na neve. A câmera em zoom nos aproxima aos poucos da reprodução e do interior da pintura somos direcionados ao quarto ritualístico do assassino, que exhibe na parede o original massacre pintado por Consalvi.

É somente a partir do contato com a imagem, com os horrores apresentados no interior dela, que Monica retorna para seu momento de violação. Identificando-se não com a vítima da pintura, no entanto, ela transforma-se na figura de seu próprio violador. Mimetizando sua vestimenta e a atitude misógina, Monica passa a caçar, assim como ele, mulheres. Seu marido, tragado inconscientemente pela psicopatia de Monica, encobre os assassinatos, como Dr. Judd o faz em *Trauma*.

As imagens dos corpos mutilados das vítimas, contrariamente à fotografia do filme colorida, nos são apresentadas em preto e branco, como se nossa aproximação visual aos cadáveres se desse apenas pela fotografia forense, que como a pintura de Consalvi, é igualmente perturbadora, mas que resguarda em seus enquadramentos tortuosos, nos ângulos improváveis dos membros, nas vestimentas rasgadas, no sexo desprovido de vida e no sangue escorrido dos corpos um caráter dúbio, uma mescla de horror e beleza.

A obra de arte aqui tem uma função crucial para a narrativa, diversa às formas pelas quais é abordada em outros filmes de Argento, como explicado anteriormente nesta pesquisa, em *L'uccello dalle piume di cristallo* o caráter doado à imagem não se volta apenas para citações plásticas ou recriações meticulosas de obras existentes. A pintura, criada para o filme, conforma um papel diverso no qual porta-se não apenas como objeto de decoração, mas como sujeito, dialogando intimamente com o passado assombroso de seu espectador, no caso Monica. É interessante notar que embora a imagem lhe cause um retorno ao trauma, a personagem não rejeita aproximar-se da obra. Ela adquire a tela no antiquário, leva-a para um local próprio, ao qual somente ela tem acesso. Com a pintura devidamente exibida na parede, ela inicia seu ritual de assassinato. Datilografa os dados de suas vítimas, veste o sobretudo negro e o chapéu e seleciona, dentre um imenso leque

de armas, a adaga própria para o crime. A questão dos efeitos das obras de arte sobre seus espectadores e dos objetos artísticos como agentes do medo foi posteriormente trabalhada por Argento em *La sindrome di Stendhal*.



[figura 09] A reprodução da obra e o olhar de Julia.

### 2.1.2. A obra de arte como arma

O filme descortina ainda um outro elemento, presente não apenas em *L'uccello dalle piume di cristallo*, mas em *Suspiria* e *Tenebre*. Na sequência de confronto entre Sam e Monica, no interior da Galeria Ranieri, uma das diversas esculturas ali expostas é lançada pela assassina sobre Sam, que caído no chão, se vê preso pela imensa placa de metal. O objeto, parte do compêndio iconográfico exposto no salão da galeria, exhibe sobre uma placa de grandes dimensões diversas arestas de metal que emergem da superfície frontal da obra. Retornando ao espaço da galeria, ao qual num primeiro momento havia

adentrado apenas parcialmente – preso entre as portas de vidro – e portava-se somente como espectador *voyeur* e impotente da cena, agora Sam participa efetivamente do drama encenado no espaço alvo da galeria. Aprisionado pela obra, ele se torna um alvo fácil para a psicopata que crava na palma da mão aberta de Sam, a adaga utilizada nos assassinatos. Os diversos elementos pontiagudos da escultura aprisionam Sam contra o chão da galeria, perfurando e ferindo suas pernas.

Em *Suspiria* por outro lado, este elemento é retomado no momento em que Suzy adentra o covil da Mater. Ali, no ambiente recluso e escuro de seu dormitório, ela esbarra em um objeto de ornamentação do lugar. Sobre uma mesa vemos exposto um grande pássaro que, tal qual o título do primeiro longa-metragem de Argento, exhibe exóticas plumas de cristal. Ao bater o corpo sobre o objeto, ele se desfaz sobre seus pés e as plumas, outrora organizadas na cauda do animal, se desfazem em centenas de penas cujas bases são feitas de material metálico e perfurante. Iludida pelas magias da Mater, que repousando invisível pela cama, parece aludir, como aponta Thoret, ao espaço fundo deixado na cama de Senhora Bates em *Psycho* de Hitchcock<sup>91</sup>. Ao som de trovoadas, a figura delirante da bruxa oscila aos olhos de Suzy e, em relances ela consegue observar sua silhueta reluzente. Cravando o objeto de ornamentação do pássaro em seu pescoço, a lâmina afiada atravessa a carne flácida e putrefata da bruxa decadente.

Em *Tenebre* uma espécie de consonância entre as duas sequências se faz notar. Peter Neal (Anthony Franciosa) é um escritor norte-americano famoso por seus romances policiais. Seu novo *best seller Tenebre* é utilizado como modelo por um *serial killer* italiano, que assassina suas vítimas sob os moldes dos homicídios descritos no livro e enfina em suas bocas, páginas rasgadas do romance. Peter é chamado pela polícia romana a fim de auxiliar as investigações. Ao passo que descobrem a identidade do assassino, Cristiano Berti (John Steiner) – um crítico obcecado pela obra e vida do escritor, Peter aproveita-se da situação e encarna ele próprio o assassino. Ele mata Cristiano, assume a identidade anônima do *serial killer* a fim de inserir na cadeia de homicídios a esposa Jane (Veronica Lario) e seu agente, Bullmer (John Saxon), que estava tendo um caso com ela. Peter, na juventude, também havia sido vítima de um trauma, e contrário a Monica Ranieri, havia sido subjugado por uma mulher (Eva Robbins) e cometido assim o seu primeiro assassinato.

---

<sup>91</sup> THORET, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 121.

No apartamento de sua esposa, após assassiná-la, Peter é flagrado por sua assistente Anne (Daria Nicolodi) e o detetive Germani (Giuliano Gemma). Sua aniquilação se dá quando a escultura metálica do apartamento de Jane, caída sobre a porta de entrada, é desmembrada pelo impacto da porta. Uma parte de sua estrutura é lançada através do cômodo e crava-se sobre o abdômen de Peter. Preso com a lança na parede do apartamento (como em *L'uccello*) e com a lâmina cortante atravessando seu corpo (tal qual a Mater em *Suspiria*) Peter tenta, inutilmente, retirar o objeto do ventre. A relação com *Suspiria* vai além. O caráter ameaçador da obra no apartamento de Jane é aludido momentos antes no filme, a partir de uma outra obra, de aspecto semelhante, exposta no apartamento de Peter em Roma. Como o metal pontiagudo empunhado pela funcionária de *Suspiria* – que causa em Suzy um mal-estar – a lâmina da escultura moderna é igualmente posta em evidência e seu brilho atordoante e maligno também é ressaltado.

A partir dos três filmes é possível identificar como Argento insere um novo olhar sobre a obra de arte, apresentada não apenas como um mecanismo do medo, mas detentora de características propriamente assassinas. Assim, utilizada como arma do crime, ela expressa um terror latente na arte. Sejam eles expostos em galerias de arte, objetos de decoração em cômodos reclusos ou apartamentos, os objetos artísticos que portam semelhança com as armas dos assassinos e são vistos nos filmes acima citados como objetos de aniquilação, como se as obras de arte devolvessem a seus espectadores o olhar ao qual lhes é voltado. Como Vivien Villani atesta:

Em geral, esta ideia poética da arte homicida refere à violência da experiência estética: por vezes, os amantes da arte podem se ferir com essa, até morrer. Esta é a própria ideia que se fazem nas obras da galeria de *L'uccello dalle piume di cristallo*, com seu aspecto ameaçador (especialmente aquela constituída de inumeráveis pontas aterrorizantes), ou a escultura formada de espinhos de ferro, um dos quais perfura Peter Neal ao final de *Tenebre*.<sup>92</sup>

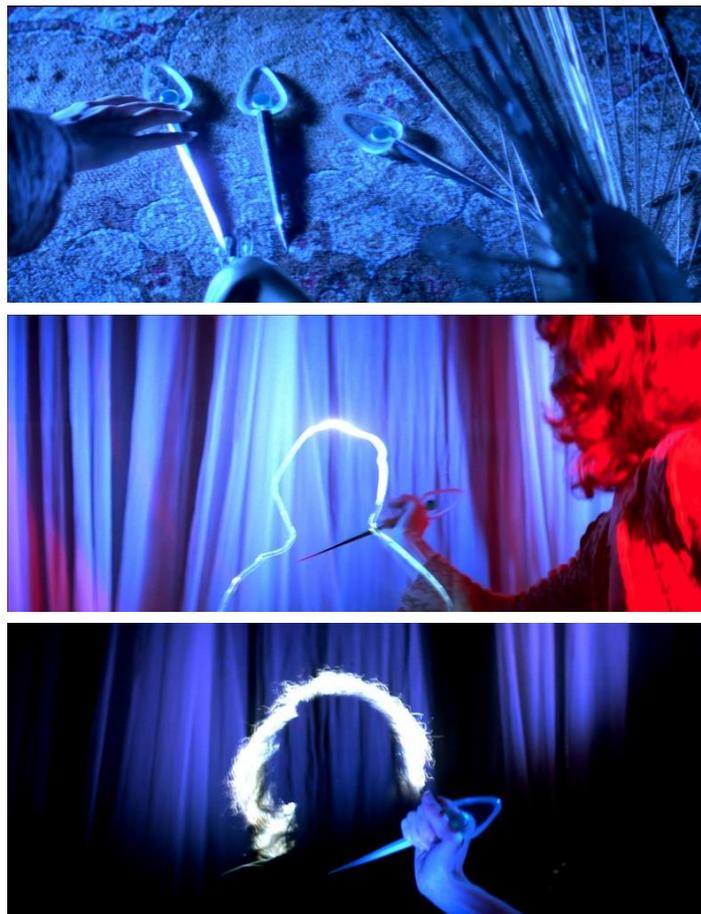
---

<sup>92</sup> T.A. “In generale, quest’idea poetica dell’arte omicida rimanda alla violenza dell’esperienza estetica: a volto gli amanti dell’arte possono ammalarsi di essa, forse morire. È questa stessa idea che rimandano le opere nella galleria de *L'uccello dalle piume di cristallo*, col loro aspetto minaccioso (specialmente quella costituita da innumerevoli terrificanti punte), o la scultura formata da cuspidi di ferro, una delle quali trafigge Peter Neal alla fine di *Tenebre*.” VILLANI, Vivien. “Arte ‘Omicida’. L’ambiguità tra arte e realtà” IN ZAGARRIO, Vito (org). *Op. cit.* p. 174.

Outros filmes ainda apresentam um caráter semelhante ao daqueles expressos nos filmes de Argento. Em *Femina ridens* (1969) de Piero Schivazappa, a obra de Niki de Saint Phalle, *Hon/Elle* (1966) literalmente devora os homens que atravessam suas pernas. Com seus dentes pontiagudos ela transforma os civilizados homens que a ela oferecem seus buquês de flores em esqueletos sem vida.



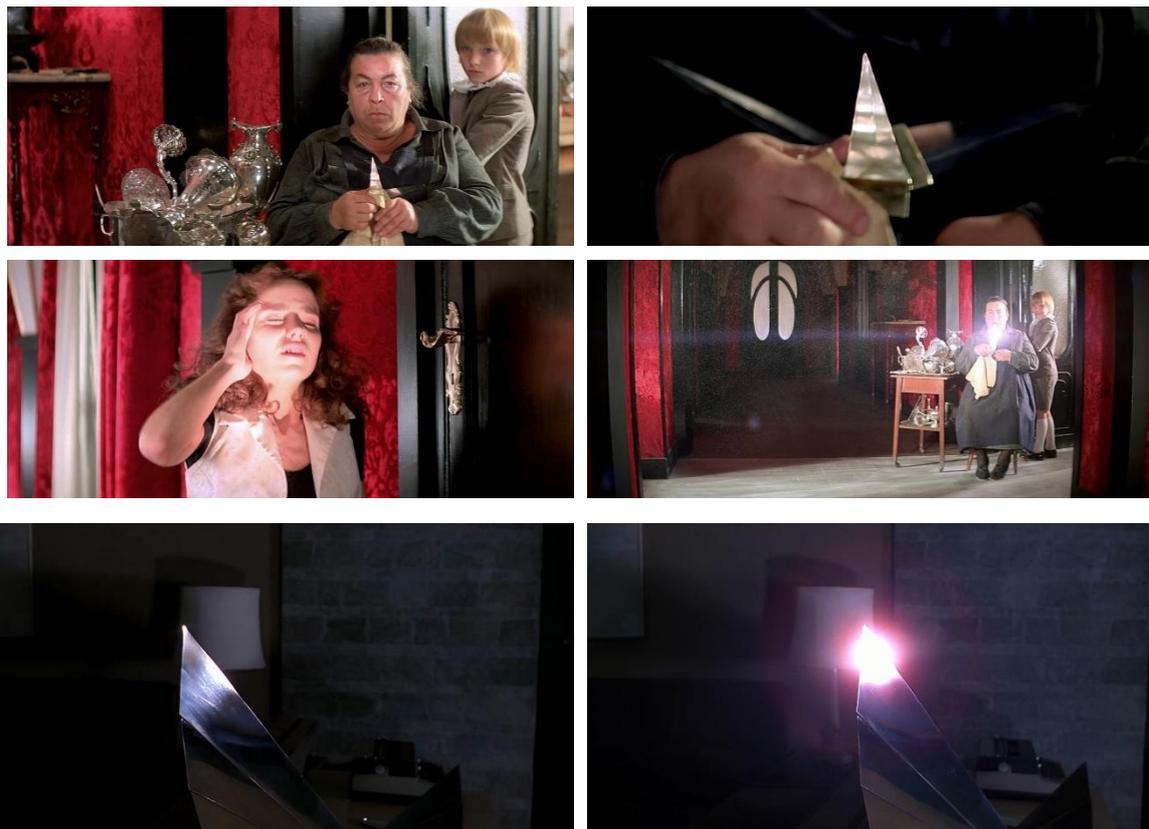
[figura 10] A arte como objeto mortal em *L'uccello dalle piume di cristallo*.



[figura 11] O pássaro de plumas de cristal em *Suspiria* utilizado para assassinar a Mater.



[figura 12] A escultura do apartamento de Jane atravessando o ventre do escritor-assassino.



[figura 13] Comparação entre os fotogramas de *Suspiria* e *Tenebre*.



[figura 14] Fotogramas de *Femina ridens* (1969, dir. Piero Schivazappa), a escultura de Niki de Saint Phalle devorando os homens que ela adentram.

## 2.2. *La Sindrome di Stendhal*

Vinte e cinco anos mais tarde, Argento voltou a empregar a arte por um viés psicológico. Com estreia em 26 de janeiro de 1996 na Itália, *La Sindrome di Stendhal*

(*Síndrome Mortal*; *A Síndrome de Stendhal*<sup>93</sup>) seja talvez um dos filmes mais inquietantes da carreira de Argento e trabalha de forma absolutamente sofisticada o horror infligido pelo contato com as artes plásticas. Diferentemente de *L'uccello dalle piume di cristallo*, *La Síndrome di Stendhal* não se limita aos terrores psicológicos causados por uma única imagem, como ocorre com Monica Ranieri durante sua identificação com a pintura de Berto Consalvi. A relação com as artes é, no entanto, complexa e ultrapassa os limites do trauma, mas não o exclui.

A trama se desenrola sob a perspectiva de Anna Manni (Asia Argento), uma policial romana do esquadrão anti-estupro, enviada a Florença para trocar informações com a polícia local a respeito de um *serial killer*, que já havia estuprado e assassinado três mulheres em Roma e uma em Florença. Ao chegar na cidade, recebe o que aparenta ser o telefonema de uma mulher, informando-lhe que o suspeito estaria na Galleria degli Uffizi naquele dia. Anna, na intenção de prendê-lo sozinha, visita o museu e acaba sendo acometida pelos sintomas da Síndrome de Stendhal. Alfredo Grossi, o assassino, (interpretado por Thomas Krestchmann), que assim como ela sofre do distúrbio, passa então a persegui-la. Após tornar-se uma de suas vítimas, Anna muda completamente: corta os cabelos, passa a usar roupas masculinas, adota uma postura mais forte e defensiva. Alfredo continua a persegui-la e, após ser capturada novamente por ele, Anna finalmente assassina-o, mas não consegue superar o trauma.

### 2.2.1. Stendhal, Magherini e Argento

As origens da síndrome que nomeia o filme remontam aos acontecimentos da viagem à Itália do escritor Stendhal. A fim de compreender melhor os sintomas e indícios da patologia e os motivos que levaram Argento a desenvolver a história é necessário retomar o relato de Stendhal. Nos anos de 1800, ao viajar pelas cidades italianas, Marie-Henri Beyle, dito Stendhal, manteve um diário de viagem, no qual relatava os locais visitados, óperas vistas, pessoas conhecidas e, sobretudo sua reação frente aos acontecimentos locais. Desde seus primeiros escritos, percebe-se uma certa euforia do

---

<sup>93</sup> Desde o seu primeiro lançamento no Brasil, o título foi traduzido para “Síndrome Mortal” (VHS, Alpha Filmes). Recentemente a Versátil Home Video relançou diversos filmes de Argento, dentre eles *La Síndrome di Stendhal*, o qual mantiveram sob o nome original “A Síndrome de Stendhal”.

escritor de ver-se em meio aos lugares que tanto desejava conhecer. As palavras que abrem seu relato de viagem descrevem com emoção tal impacto.<sup>94</sup>

Sua viagem segue pela Itália e é em 22 de janeiro de 1817, ao visitar Florença, que temos pela primeira vez o relato de Stendhal das sensações que, posteriormente, ficaram conhecidas como sintomas da Síndrome de Stendhal. Ele diz:

Antes de ontem, ao descer os Alpes para chegar a Florença, meu coração batia forte. Que infantilidade! Enfim, em um desvio da rota, meus olhos mergulharam na planície, e eu percebi de longe, como uma massa escura, *Santa Maria del Fiore* e sua famosa cúpula, obra-prima de Brunelleschi. «Foi lá que viveram Dante, Michelangelo, Leonardo da Vinci! eu me dizia; veja esta nobre cidade, a rainha da Idade Média! É em seus muros que a civilização recomeçou; aqui, Lorenzo di Medici bem cumpriu seu papel de rei, e manteve uma corte em que, pela primeira vez desde Augusto, não primava o mérito militar.» Enfim, as lembranças se comprimiam em meu coração, eu me sentia fora do estado de raciocínio, eu me entregava à minha loucura como diante de uma mulher que se ama. Aproximando-se da porta *San Gallo* e de seu maligno arco do triunfo, eu senti vontade de abraçar o primeiro habitante de Florença que encontrasse.

Sob o risco de perder todas estas pequenas impressões quando se é o autor de sua própria viagem, abandonei a carruagem de imediato após a checagem do passaporte. Com tamanha frequência olhava as vistas de Florença, a qual conhecia de antemão; ali pude caminhar sem guia. Virei à esquerda, passei em frente a uma livraria que me vendeu dois guias. Apenas duas vezes eu solicitei informações aos passantes, os quais responderam com uma polidez francesa e um sotaque singular; enfim, cheguei em *Santa Croce*.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> « J'ouvre la lettre qui m'accorde un congé de quatre mois. – Transports de joie, battement de cœur. Que je suis encore fou à vingt-six ans ! Je verrai donc cette belle Italie ! Mais je me cache soigneusement du ministre : les eunuques sont en colère permanent contre les libertins. Je m'attends même à deux mois de froid à mon retour. Mais ce voyage me fait trop de plaisir ; et qui sait si le monde durera trois semaines ? » IN STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Diane de Selliers, 2002. p. 35.

<sup>95</sup> T.A. « Avant-hier, en descendant l'Apennin pour arriver à Florence, mon cœur battait avec force. Quel enfantillage ! Enfin, à un détour de la route, mon œil a plongé dans la plaine, et j'ai aperçu de loin, comme une masse sombre, Santa Maria del Fiore et sa fameuse coupole, chef d'œuvre de Brunelleschi. « C'est là qu'ont vécu le Dante, Michel-Ange, Léonard de Vinci ! me disais-je ; voilà cette noble ville, la reine du Moyen Âge ! C'est dans ces murs que la civilisation a recommencé ; là, Laurent de Médicis a si bien fait le rôle de roi, et tenu une cour où, pour la première fois depuis Auguste, ne primait pas le mérite militaire.

O entusiasmo do escritor ao chegar na cidade se evidencia no relato acima descrito. Ele demonstra alegria em ver de perto as obras das quais tanto leu e aquelas que conhecia apenas através de reproduções ou textos. Mais adiante, ao finalmente chegar à Basílica de Santa Croce, afirma:

Ali, à direita do portal, está o túmulo de Michelangelo; mais adiante, eis o túmulo de Alfieri, realizado por Canova: eu reconhecia essa grande figura da Itália. Percebo em seguida o túmulo de Maquiavel; e, face-a-face a Michelangelo, repousa Galileu. Que homens! E a Toscana poderia se juntar Dante, Boccaccio e Petrarca. Que reunião espantosa! Minha emoção está tão profunda que ela vai quase até a piedade. A sombra religiosa desta igreja, seu telhado de armação simples, sua fachada incompleta, tudo isso fala vivamente a minha alma. Ah! se eu pudesse esquecer... Um monge se aproximou de mim; no lugar da repugnância que beirava o horror físico, eu me via como um amigo dele. Fra Bartolomeo de San Marco foi monge também! Este grande pintor inventou o claro-escuro, ele o mostrou a Rafael e foi o precursor de Correggio. Eu falei com este monge e encontrei polidez a mais perfeita. Ele estava bem contente de encontrar um francês. Supliquei para que ele me abrisse a capela do ângulo nordeste, onde estão os afrescos de Volterrano. Ele me conduziu até lá e me deixou só. Ali, sentado sobre o degrau de um genuflexório, com a cabeça erguida e apoiada sobre o púlpito a fim de olhar para o teto, as *Sibilas* de Volterrano me deram talvez o mais vivo prazer que a pintura jamais tinha feito. Eu já estava numa espécie de êxtase, pela ideia de estar em Florença, e se avizinhar de grandes homens dos quais tinha visto as tumbas. Absorto na contemplação da beleza sublime, eu a via de perto, eu a tocava por assim dizer. Eu tinha chegado a este ponto de emoção onde se encontram as *sensações celestes* dadas pelas belas artes e pelos sentimentos apaixonados. Saindo de *Santa Croce*, eu tive palpitações,

---

» Enfin, les souvenirs se pressaient dans mon cœur, je me sentais hors d'état de raisonner, et me livrais à ma folie comme auprès d'une femme qu'on aime. En approchant de la porte San Gallo et de son mauvais arc de triomphe, j'aurais volontiers embrassé le premier habitant de Florence que j'ai rencontré. / Au risque de perdre tous ces petits effets qu'on a autour de soi en voyageant, j'ai déserté la voiture aussitôt après la cérémonie du passeport. J'ai si souvent regardé des vues de Florence, que je la connaissais d'avance; j'ai pu y marcher sans guide. J'ai tourné à gauche, j'ai passé devant un libraire qui m'a vendu deux descriptions de la ville (guide). Deux fois seulement j'ai demandé mon chemin à des passants qui m'ont répondu avec une politesse française et un accent singulier; enfin, je suis arrivé à Santa Croce. » Ibidem, p. 173.

o que se chama de nervos em Berlim; a vida estava esgotada em mim, eu andava com a certeza de que iria cair.<sup>96</sup>



[figura 15] Franceschini Baldassarre, Volterrano (Volterra, 1611 – Firenze, 1689). *Incoronazione della Vergine*, 1653-61. Basilica de Santa Croce, Capela Niccolini.



[figuras 16 e 17] Franceschini Baldassarre, Volterrano (Volterra, 1611 – Firenze, 1689) *Incoronazione della Vergine* (detalhe), 1653-61. Basilica de Santa Croce, Capela Niccolini

<sup>96</sup> T.A. « Là, à droite de la porte, est le tombeau de Michel-Ange ; puis loin, voilà le tombeau d'Alfieri, par Canova : je reconnais cette grande figure de l'Italie. J'aperçois ensuite le tombeau de Machiavel ; et, vis-à-vis de Michel-Ange, repose Galilée. Quels hommes ! Et la Toscane pourrait y joindre le Dante, Boccace et Pétrarque. Quelle étonnante réunion ! Mon émotion est si profonde, qu'elle va presque jusqu'à la piété. Le sombre religieux de cette église, son toit en simple charpente, sa façade non terminée, tout cela parle vivement à mon âme. Ah ! si je pouvais oublier... Un moine s'est approché de moi ; au lieu de la répugnance allant presque jusqu'à l'horreur physique, je me suis trouvé comme de l'amitié pour lui. Fra Bartolomeo de San Marco fui moine aussi ! Ce grand peintre inventa le clair-obscur, il le montra à Raphaël, et fut le précurseur du Corrège. J'ai parlé à ce moine, chez qui j'ai trouvé la politesse la plus parfaite. Il a été bien aise de voir un Français. Je l'ai prié de me faire ouvrir la chapelle à l'angle nord-est, où sont les fresques du Volterrano. Il m'y conduisit et me laisse seul. Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. » Ibidem. pp. 173-4.

É a partir do contato com tal relato que nos anos de 1980 a psiquiatra Graziella Magherini desenvolve um vasto estudo sobre os efeitos das obras de arte nos visitantes, a qual intitula “Síndrome de Stendhal”<sup>97</sup>. Após anos como responsável pelo setor de saúde mental do hospital Santa Maria Nuova, em Florença, Magherini percebeu que diversos pacientes experimentavam sintomas congêneres quando postos em contato com obras de arte. Pessoas das mais diversas idades e nacionalidades, em sua totalidade turistas, eram internados às pressas na ala psiquiátrica do hospital e em pouco tempo recuperavam-se por completo. Magherini passou a estudar as possíveis causas do distúrbio ao qual debruçou-se por cerca de dez anos.

Apesar de ser o primeiro registo escrito de um evento, Stendhal não é o único a sofrer a síndrome. Diversos outros autores, descrevem sensações semelhantes frente às obras de arte, mas é somente Stendhal que em 1817 expõe abalos físicos ao ver uma pintura. Em seu livro, Magherini expõe, sob pseudônimos, diversos casos de pacientes e demais turistas e relatos, por vezes se valendo da ficção e da literatura, a fim de elucidar os diversos indícios que levam ao colapso mental.

O livro divide-se em cinco capítulos, nos quais ela descreve, respectivamente, as origens da síndrome; o caso do “turista de viagem” e da recorrência dos relatos emocionais de diversos autores quando em viagem – Schille, Stendhal, Goethe, Ruskin, James etc; um capítulo direcionado exclusivamente aos relatos de turistas; outro com relatos dos pacientes de Santa Maria Nuova; um estudo sobre as relações entre arte e psicanálise, pela ótica freudiana; e um capítulo final que se destina a estudos mais aprofundados em relação ao corpo clínico da síndrome: quem são os pacientes, a faixa etária, nacionalidade, locais de visitação, dentre outros.

A obra foi editada diversas vezes e, posteriormente Magherini ampliou a pesquisa. Sua segunda edição data do período em que Argento residia nos Estados Unidos, em 1995, logo após a realização de *Trauma* (1993) filmado em New Orleans. Em suas memórias, o diretor relata<sup>98</sup> que, quando vivia em Nova York, se deparou com um artigo impresso em um jornal italiano, o qual adquirira na livraria Rizzoli da cidade. No caderno cultural, uma crítica da segunda edição do livro em questão o chamou a atenção. Argento, que já havia sofrido da síndrome quando adolescente, interessa-se pelo estudo

---

<sup>97</sup> MAGHERINI, Graziella. *La sindrome di Stendhal*. Itália: Ponte alle Grazie, 1996.

<sup>98</sup> ARGENTO, Dario. “Freud al Paternone” IN *Paura*. pp. 293-294.

psiquiátrico e começa a pensar em um roteiro para um futuro trabalho. Em *Paura* ele narra a memória do episódio em que sofreu os sintomas da síndrome diante de uma obra de arte.

Tinha quatorze anos, e me encontrava em férias na Grécia junto com meus pais. Quando visitamos o Parthenon, eu me mantive como que hipnotizado diante daquela obra de arte. Sempre a vi representada nos livros de escola e me vi tomado pela ideia de poder contemplá-la de perto. Mas encontrar-me diante de uma tal maravilha era algo que ia além de qualquer experiência que já vivi. Aos poucos, me ocorreu que as figuras humanas e divinas representadas sobre o friso marmóreo falavam comigo, na verdade: pareciam quase prestes a saltar da obra para me capturarem. E também os Gigantes ou as Amazonas... Para onde quer que me voltasse não via nada além de enormes criaturas ameaçadoras e, de qualquer modo, eu tinha certeza de que mesmo eles estavam me observando. Talvez eu tivesse sido sugado e estivesse aprisionado no interior do alto relevo, ou talvez tivesse viajado no tempo e estivesse assistindo com meus próprios olhos à Guerra de Tróia, podia sentir os cascos dos cavalos que batiam no chão, os gritos do exército grego, o odor do ferro e do fogo...

Tive uma vertigem fortíssima, pouco faltou para que perdesse os sentidos. Lembro que quando voltei a mim, havia um pequeno grupo de turistas, creio que alarmados pela palidez obstinada e minha aparência distorcida. Virei a cabeça para os lados e me ocorreu que meus pais tinham ido embora. Andei em pânico e comecei a procurá-los nos arredores, a chamar em voz alta: mas havia apenas pessoas desconhecidas.

Em seguida, desci da Acrópole e comecei a vagar, a respiração cada vez mais curta, as pernas fracas de medo. Não me lembrava o nome do hotel no qual nos hospedávamos, nem mesmo o endereço – me sentia perdido. Andei por mais de uma hora nos becos da cidade antiga, até que em um certo momento reconheci uma praça onde, um dia antes, minha mãe havia parado para tirar uma fotografia e de lá eu fui capaz de voltar para o nosso hotel. Nem ao menos adentrei o hall, vi meus pais

em pé em frente à recepção: ambos preocupadíssimos, estavam prestes a contatar a polícia. Os abracei e comecei a chorar de felicidade.<sup>99</sup>

O relato de Argento se aproxima muito daquele de Stendhal. O estado de euforia diante da possibilidade de, finalmente, ver de perto uma obra que tanto estudou nos livros escolares, ia “além que qualquer experiência” que havia vivido, assim como para Stendhal ver as *Sibilas* de Volterrano lhe deu “talvez o mais vivo prazer que a pintura jamais tinha feito”. A fala seguinte de Argento e “a sensação de que as figuras humanas e divinas representadas sobre o friso marmóreo falavam” com ele, “pareciam quase prestes a saltar da obra” para lhe capturarem, nos reporta ao próprio filme e aos casos diagnosticados por Magherini. Assim como ele, Anna Manni sofrerá, em *La sindrome di Stendhal* essa captura e observação pelas obras. Ao ser questionado sobre o motivo temático de *La Sindrome di Stendhal*, o cineasta revela:

Você olha para uma pintura e sua alma muda. Você vê uma obra-prima e é impossível permanecer a mesma pessoa depois. Você pode notar o mal ao olhar atentamente para um pequeno detalhe num canto sobre o qual você sabe que o artista agonizou por décadas. Minha excitação voltava-se para o fato de que a arte é feita para elevar os espíritos, não esmagar ou controlá-los. Na escola somos ensinados que a arte pode enriquecer nossas vidas. Stendhal descobriu que isso não era verdade. Ela também pode ser debilitante. A possibilidade de a arte ser mortal me interessa muito. Imagens violentas em filmes e na televisão supostamente causam violência nos espectadores. A abertura de

---

<sup>99</sup> T.A. “Avrò avuto quattordici anni, e mi trovavo in vacanza in Grecia insieme ai miei genitori. Quando visitammo il Partenone, io rimasi come ipnotizzato di fronte a quell’opera d’arte. L’avevo sempre vista rappresentata sui libri di scuola, ed emozionato all’idea di poterla contemplare da vicino, ma trovarmi davanti a una tale meraviglia fu qualcosa che andò al di là di ogni esperienza che avessi mai provato. Un po’ alla volta, mi accorsi che le figure umane e divine rappresentate sul fregio marmoreo mi stavano parlando, anzi: sembravano quasi intenzionate a balzare fuori per acchiapparmi. E così i Giganti o le Amazzoni... Ovunque mi voltassi non vedevo nient’altro che enormi creature minacciose, e in qualche modo ero certo che anche loro stessero vedendo me. Forse ero stato risucchiato e ora mi trovavo in trappola dentro un altorilievo, o forse avevo viaggiato nel tempo e stavo assistendo con i miei occhi alla Guerra di Troia; potevo sentire gli zoccoli dei cavalli che battevano il terreno, le grida dell’esercito greco, l’odore del ferro e del fuoco... / Ebbi una vertigine fortissima, poco ci mancò che perdessi i sensi. Ricordo che quando mi ripresi intorno a me c’era un gruppetto di turisti, immagino allarmati dal pallore ostinato e dal mio aspetto stravolto. Girai la testa a destra e a sinistra, e mi accorsi che i miei genitori erano spariti. Andai nel panico, e cominciai a cercarli tutt’intorno, a chiamarli ad alta voce: c’erano solo persone sconosciute. / Allora scesi dall’Acropoli e cominciai a vagare, con il respiro sempre più corto, le gambe deboli dalla paura. Non mi ricordavo il nome dell’albergo in cui alloggiavamo, e neppure l’indirizzo-mi sentivo perduto. Vagai per più di un’ora nei vicoli della città vecchia, finché a un certo punto riconobbi una piazza dove il giorno prima mia madre si era fermata a scattare una fotografia, e da lí riuscii a risalire al nostro albergo. Non appena entrai nella hall, vidi i miei genitori in piedi davanti alla reception: erano allarmatissimi anche loro, stavano per contattare la polizia. Li abbracciai, e scoppiai a piangere dalla felicità.” Ibidem. pp. 294-95.

*Suspiria* é constantemente citada como causa de desmaios e no entanto é arte também. Estas foram as questões que levantei com *A Síndrome de Stendhal*.<sup>100</sup>

Graziella Magherini foi também a consultora para o filme, reportando-se exclusivamente sobre os desencadeamentos sintomáticos do distúrbio. Participou da *première* e frequentou os sets. Muito daquilo citado por ela foi repaginado no roteiro. É ainda do encontro com Dario que nasce um grupo de estudos acerca das relações entre arte e psicologia, fundado por Magherini cinco anos mais tarde, em 2000. O *AIIP – International Association for Art and Psychology*.

Sobre a relação entre o objeto artístico e suas influências sobre o espectador, Magherini descreve:

Assim o quadro pode mostrar-se perturbador mas, ao mesmo tempo, o quadro – a obra de arte – contem valores tais que podem dar uma experiência particular, no sentido de que podem abrir a mente e entrar na pessoa. E abrir a mente a problemáticas internas, bem como referências às problemáticas do quadro. É um duplo: uma projeção dos próprios conflitos, mas também uma introdução naqueles valores que, inevitavelmente, por natureza, estão nas obras de arte e são os valores do autor. A estátua e o quadro são imóveis, mas são plenos de efeitos no que diz respeito a isso. Isto é, causam esses efeitos nas pessoas de alma sensível, quando encontram a obra.<sup>101</sup>

Magherini identifica que o objeto artístico é portador tanto de valores que dizem respeito ao autor da obra, visíveis aos espectadores, como também porta significados que conversam diretamente com o interior de cada um que o observa. Seus estudos se concentram em identificar, em cada paciente, um *fatto selezionato*, algo da própria

---

<sup>100</sup> T.A. “You look at a painting and your soul changes. You view a masterpiece, and it’s impossible to remain the same person afterwards. You can perceive evil by gazing at a small detail in the corner that you know the artist agonized for ages over. My overriding excitement concerned the fact that art is meant to raise the spirits not crush them or take them over. In school we are taught that art can enrich our lives. Stendhal found out that wasn’t true. It can also be debilitating. The possibility of Art being deadly really interested me. Violent images in film and on television are supposed to cause violence in viewers. The opening of *Suspiria* is often cited as causing to faint yet this is art too. These are the questions I raise in *The Stendhal Syndrome*.” IN JONES, Alan. *Dario Argento: The Man, The Myths & The Magic*. Surrey: FAB Press, 2012. pp. 228-9.

<sup>101</sup> *Inspiration: Graziella Magherini*, dir. David Gregory, Blue Underground, 2007.

vivência do paciente, uma característica, memória, trauma ou elemento constituinte de sua identidade e que o reporte ao conflito com a obra de arte.

### 2.2.2. Piazza della Signoria e Piazza Santa Croce

*La Sindrome di Stendhal* inicia-se com os créditos de produção dispostos ao lado de detalhes de quarenta e duas obras-primas da pintura - ocidental e oriental - numa sequência ascendente: *Sposalizio della Vergine*, de 1504, de Rafael, *El tres de mayo de 1808*, de Francisco de Goya (1814), *Martirio di San Giovanni Battista*, 1426, de Masaccio, dentre outros intercalam-se um após o outro em consonância à melodia hipnótica em *passacaglia*<sup>102</sup> - composta por Ennio Morricone - que envolve o filme em uma espécie de transe ou ciclo intermitente. Trata-se de imagens as mais diversas que compreendem um trajeto não linear pela História da Arte. Enquanto os créditos se sucedem sob o fundo negro da tela, somos submetidos à essas imagens em constante pulsação. Dentre as obras que ali aparecem temos cenas de homicídio, iconografias bíblicas, entidades mitológicas, paisagens e uma composição abstrata. Como já identificado por demais pesquisadores<sup>103</sup>, a sucessão de recortes de obras utilizados nos créditos faz referência ao próprio desenrolar de quadros de um filme cinematográfico sobre um projetor.

---

<sup>102</sup> A *passacaglia* designa-se por uma composição palíndromica em *basso ostinato* e tem inspiração em uma forma musical que ganhou popularidade no século XVII, sobretudo na Itália e na Espanha. Diversos fatores, no filme, fazem alusão a um universo de ciclos e palíndromos. O nome de Anna é palíndromo, assim como as diversas alterações de sua personalidade e sua própria relação com as obras de arte encerram-se em ciclos. Sobre isso, falaremos mais adiante.

<sup>103</sup> Jean Baptiste Thoret afirma ainda que “cada uma das obras apresenta assim livre um objetivo de contar e reenviar para uma sequência precisa : o detalhe do *Julgamento Final* de Michelangelo faz, por exemplo, eco ao plano de Alfredo Grossi curvado na gruta de Viterbo, *Alquimia*, de Jackson Pollock, se reencontra nas paredes do quarto de Anna, maculados de sangue após a morte do psiquiatra Cavanna” T.A. « chacune des œuvres présentes livre ainsi un bout de récit et renvoie à une séquence précise : le détail du *Jugement dernier des Damnés* de Michel-Ange fait par exemple écho au plan de Alfredo Grossi recroquevillé dans la grotte de Viterbo, *Alchemy* de Jackson Pollock se retrouve sur les murs de la chambre d’Anna, maculé du sang après le meurtre du psychiatre Cavanna » GALLANT, Chris. *Op. cit.* p. 70; THORET, Jean Baptiste. *Op. cit.* 126; GIUSTI, Giulio. *Op. cit.* 56.



[figura 18] Créditos iniciais de *La Sindrome di Stendhal*.

Os créditos se encerram num *fade out* e a câmera em plano médio avista à distância a protagonista, Anna Manni (Asia Argento) caminhando rapidamente em nossa direção por uma via de Florença. Em passos apressados, desvia impassível dos transeuntes em sentido oposto ao dela. O olhar atento e obstinado busca algo em meio à multidão. A cena intercala-se entre o seu olhar e a visão que temos dela. Enquanto os fita é igualmente observada por diversos pedestres. Senhoras, crianças, jovens e seminaristas observam-na atentamente, e num *travelling* muito veloz, como que em sintonia aos passos acelerados de Anna, Argento capta instantes nas ruas florentinas. Um casamento recém celebrado, alguns desenhos expostos nas calçadas: não se trata de uma Florença tranquila. A rapidez da cena, a impossibilidade de observarmos calmamente a paisagem urbana, a música repetitiva, algo ali parece deslocado. Ao mesmo tempo em que encara os pedestres, algo também parece encará-la. Não apenas as pessoas se inserem nesse jogo de olhares, mas a própria cidade e seus elementos artísticos apresentam-se como observadores constantes e parecem, assim como os demais transeuntes, notar sua presença.

Durante seu trajeto, as tomadas se alternam entre as pessoas, as cenas cotidianas nas ruas e três monumentos localizados na Piazza Santa Croce e na Piazza della Signoria. O primeiro deles, o monumento a Dante Alighieri realizado por Enrico Pazzi e Luigi del Sarto em 1865, como celebração dos seiscentos anos do nascimento de Dante, fica disposto na lateral direita da escadaria da Basílica de Santa Croce, local cujo interior conserva o túmulo vazio do escritor. A segunda obra é *Ercole e Caco*, de Baccio

Bandinelli, finalizada em 1534 e parte da composição cênica da praça, localizada em frente à porta do Palazzo Vecchio, juntamente com a terceira obra identificada em *La Sindrome di Stendhal*, a cópia do *David* de Michelangelo Buonarroti, inserida na praça em 1910, após a realocação da escultura original para a Galleria dell'Accademia, cuja presença será marcante em vários momentos do filme.

Dante, na obra de Pazzi é representado em pé, trajado com um manto sobre um dos ombros e portando a Comédia em uma de suas mãos. Sob os pés, uma águia o observa com as asas entreabertas. A base do monumento, de autoria de Sarto exibe quatro leões ladeando a figura do poeta. O manto sobreposto em apenas um dos ombros, o qual veementemente segura na altura da cintura com a outra mão, traz à mente a caracterização dada ao personagem de Virgílio retratado em *A Barca de Dante* (1822) de Eugène Delacroix. Ao invés de corresponder ao seu igual, que na pintura se mostra reticente quanto aos horrores que o inferno pode revelar, Dante de Pazzi porta uma atitude parelha àquela do autor da Eneida. Seu manto erguido e o semblante franzido parecem partilhar do mesmo espírito ao qual Pazzi emprega ao mármore.

“Hércules e Caco” (1534) de Bandinelli, obra comissionada pelo Papa Clemente VII, representa uma passagem do décimo trabalho de Hércules<sup>104</sup>. Na composição, o herói se mostra erguido segurando os cabelos de Caco que, ajoelhado entre suas pernas, contorce-se num ato de medo e derrota. A disposição na praça, confrontando a obra de Michelangelo, acentua sua fraqueza frente aos dois assassinos de gigantes. O olhar cravado no bastão de Hércules profecia seu aniquilamento.

São de fato obras monumentais. A força e imponência expressas em cada uma delas amplificam-se quando inseridas no filme de Argento. Dante, figura do observador por excelência, que aprende com Virgílio as particularidades do Inferno e seus temores, é visto aqui como uma espécie de sentinela vampiresca à espreita de sua presa. Com o manto envelopado sobre o ombro, cobre os passos de Anna com seu olhar atento e penetrante. As figuras de Hércules e Davi, símbolos do ideal de beleza e força física,

---

<sup>104</sup> Na mitologia, a chegada de Caco se refere a um momento posterior à vitória de Hércules sobre o gigante Gerião. Num momento de repouso, após o desgaste na luta, Hércules adormece. Caco, um gigante filho de Vulcano, que libera fogo pelas ventas furta os gados conquistados de Gerião na batalha anterior. Hércules então desperta e, em busca dos animais, escuta um mugido provindo de uma caverna. Ele segue o ruído e assassina Caco. Referência completa em: SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da Antiguidade Clássica: Os mitos da Grécia e de Roma*. Vol. 1. Tradução: Luís Krausz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 206.

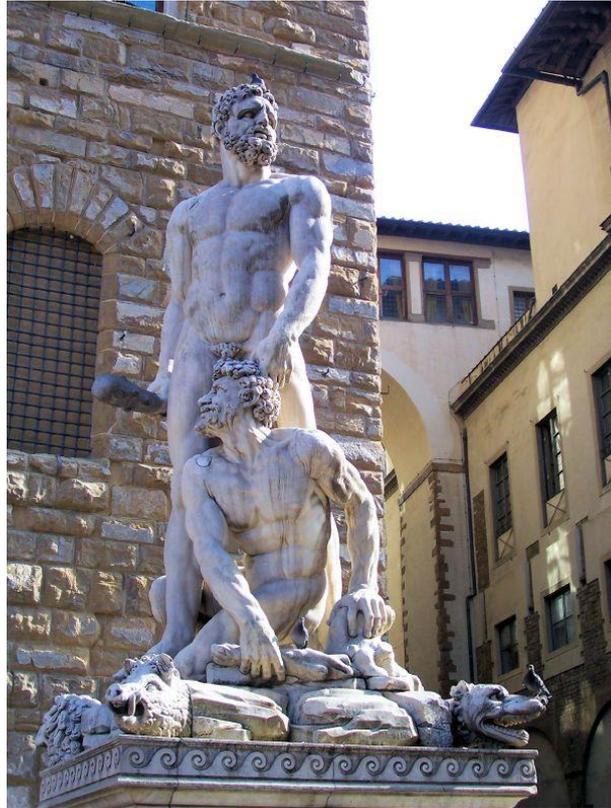
anunciam o caráter violento e opressor do qual a protagonista será vítima após o contato com Alfredo. A câmera em contra-plongée e a filmagem ao redor das esculturas doam-lhes uma dimensão ainda maior. Nossa inferioridade perante a elas não nos difere em demasia do Caco vencido de Bandinelli. Em pé, sobre seus postos de vigia, parecem notar a presença de Anna, como se soubessem que ela não pertence àquela cidade.



[figura 19] Enrico Pazzi, Luigi del Sarto. *Monumento a Dante Alighieri*, 1865. Mármore, Piazza di Santa Croce, Florença – Itália.



[figura 20] Fotograma de *La síndrome de Stendhal*: a visão em contra-plongée da escultura de Pazzi.



[figura 21] Baccio Bandinelli. *Ercole e Caco*, 1534. Mármore. Piazza della Signoria. Florença - Itália



[figura 22] Fotograma de *La síndrome di Stendhal*: a visão em contra-plongée da escultura de Bandinelli.



[figura 23] Luigi Arrighetti. *David*, 1910. Cópia realizada a partir do original de Michelangelo Buonarotti (1504).

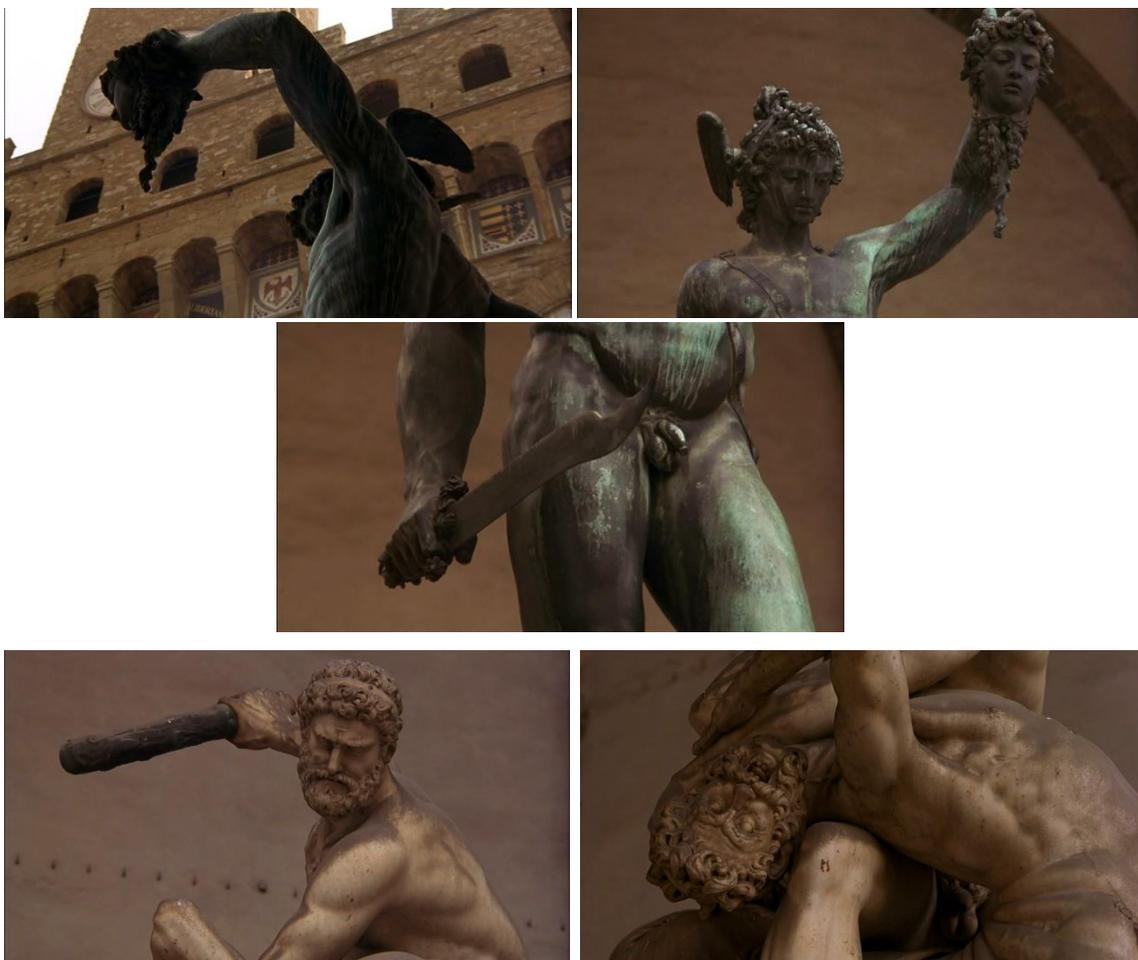


[figura 24] Fotograma de *La sindrome di Stendhal*: a visão em contra-plongée de *David*.

Mesmo não se tratando de um filme de horror, uma solução semelhante é utilizada por James Ivory em *A Room with a View* (Uma Janela para o Amor, 1985). Na sequência em que Lucy (Helena Bonham Carter) visita a Piazza della Signoria temos uma apresentação um tanto macabra das esculturas da Loggia dei Lanzi. Apenas os elementos que aludem à violência ou à masculinidade são captados pelo olhar da protagonista. A cabeça decepada da Medusa e a massa estripada que pende do pescoço degolado exposta em *Perseo con la testa di Medusa* (1545-54) de Cellini, os facões do próprio Perseu e de

Pirro, em *Ratto di Polissena* (1855-65), de Pio Fedi e o horror revelado nos olhares de Nessus, em *Ercole e il centauro Nesso* (1598) e das figuras em *Il ratto delle Sabine* (1574-80), ambos de Giambologna, correspondem a um mundo alheio àquele da personagem.

Parte da elite vitoriana inglesa, a violência e virilidade masculina fogem de seu cotidiano. Assim como no filme de Argento, a visão das obras dá qualidade de medo às figuras de mármore e bronze. Ao tirar os olhos das esculturas, Lucy se depara com uma briga entre dois florentinos na praça. Em meio ao sangue e aos golpes violentos, um deles vem a óbito, estabelecendo em plenitude a consonância entre o domínio artístico e aquele de sua realidade. Absorta pelo horror desse mundo recém-descoberto, ela colapsa em um desmaio.



[figura 25] Fotogramas de *A Room with a View*: A representação do Perseu de Cellini.

A chegada a Florença e às novidades que ela representa impulsionam inquietação e medo em seus visitantes. Anna, Lucy e Stendhal traduzem esse sentimento. Não é de forma gratuita, porém, que Florença descortina-se em diversos filmes como um espaço de mistério e inquietação. Caracterizada por Magherini como uma *città d'arte*, Florença,

como outras cidades do mundo antigo, evoca o passado de conquistas e horrores logrados pela completude de monumentos e edifícios que marcam justamente a história da cidade. Seus fantasmas e terrores despertam em ambos os turistas aquilo que há de mais profundo e terrível neles.<sup>105</sup>

Graziella Magherini, em conjunto a diversos historiadores da arte, estende os estudos da síndrome. Ela se debruça sobre obras específicas (Narciso de Caravaggio por exemplo) e faz uma análise iconográfica a fim de identificar os elementos compositivos que levam ao colapso emocional. Em *Mi sono innamorato di una statua* narra a reação de um de seus pacientes frente ao *David* de Michelangelo, na Galleria della Accademia. Para o paciente: “toda a cidade havia me preparado para esta grande emoção, e assim foi. Não são grandes emoções se não há sofrimento”<sup>106</sup>. Vemos aqui como o papel de Florença, tanto quanto aquele da própria obra de arte, é igualmente decisivo na culminância do distúrbio.

É válido lembrar também que tal presença constante de *David* será traduzida no filme em diversos momentos. Além da escultura na Piazza della Signoria, um globo de neve com sua imagem aparece como decoração do quarto do *Albergo Porta Rossa*, onde Anna se hospeda em Florença. Esse mesmo item será levado por Alfredo, como uma espécie de souvenir do estupro de Anna. A protagonista identifica o objeto mais duas vezes: no carro de Alfredo, após ter sido sequestrada – cena inclusive em que ele assassina uma segunda vítima – e no escritório da casa do estuprador, onde vê também uma reprodução do Narciso de Caravaggio. Argento faz questão de filmar em *close* a memorabilia florentina. *David* aparece aqui tanto como um elemento de vigia, seguindo Anna por todo seu percurso em Florença e ao longo da trama, quanto como um símbolo de união entre ela e seu violador, de lembrança constante do momento de ataque e cisão. Se para Stendhal Florença evoca o passado de grandes homens – Michelangelo dentre eles –, no filme esse passado é igualmente evocado, em diversos momentos pela figura de *David* e tantas outras obras do escultor<sup>107</sup>. Para o diretor a figura de *David* resume a síndrome,

---

<sup>105</sup> O tema dos assombros causados pela cidade, Florença e demais, será melhor explorado no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>106</sup> Graziella Magherini recitando um trecho de seu livro na entrevista para os extras do bluray da *Blue Underground*.

<sup>107</sup> Seja por meio de cópias e reproduções, outras obras de Michelangelo são exibidas no filme. Uma reprodução da *Madonna della scala* (1491 c.) pode ser identificada atrás de Anna no elevador do hotel. Mais adiante, na sala de restauração do museu onde trabalha Marie, é disposta uma cópia em desenho do *Schiavo morente*, posteriormente sujado pelos respingos de sangue do assassinato.

“porque na sua simplicidade alude a uma arte que aprisiona e limita os pensamentos humanos”<sup>108</sup>.

No romance *La Sindrome* o globo de neve com a reprodução de *David* é a primeira coisa que Anna nota ao retornar para seu quarto de hotel, após a visita aos Uffizi:

A primeira coisa que chama sua atenção é a luz do abajur aceso, e sobre o tampo de mármore do criado-mudo, uma pequena esfera de cristal. Ela joga a bolsa sobre a cama e pega a esfera. É apenas um souvenir: no interior, imersa no líquido, é a reprodução em plástico do *David* de Michelangelo, e sob os pés desta uma camada de flocos de neve prontos para rodopiarem no ar. “Que porcaria”, sibila, incomodada mais pela ilusão que pela desilusão.<sup>109</sup>

Posteriormente, quando se vê presa com Alfredo a segunda vítima no carro, identifica que o assassino havia pego o objeto de seu quarto de hotel. Sob a baixa luz da noite, Anna nota o efeito de anamorfose do rosto da vítima sobre a superfície côncava do globo de neve:

O carro balança levemente e o movimento faz tombar sobre o tapete um objeto que se detém contra o encontro de Anna. Incapaz de mover a cabeça, ela o apalpa com uma mão. É liso e redondo, ou talvez oval. Pega-o e o segura diante dos olhos. É a bola transparente com o *David* de Michelangelo: o ato de rolar sobre a superfície do veículo desencadeou um redemoinho de flocos de neve ao redor do contorno grosseiro de *David* e também o fundo do rosto invertido e disforme da mulher. Anna se encantou observando a careta da mulher ampliada no vidro: a boca que se gira como que para engolir a estatueta, os olhos antes minúsculos e de repente enormes prestes a se tornarem um.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> T.A. “Esso è il simbolo della sindrome di Stendhal, poiché nella sua semplicità allude a un’arte che intrappola e limita i pensieri umani” IN GIUSTI, Giulio. Turbamenti figurativi: Conversazione con Dario Argento IN Filmcritica (609/10), 2010. pp. 490-496 Disponível em: <http://shura.shu.ac.uk/13685/3/Giusti%20%20Turbamenti%20figurativi.pdf> (Acessado em 10 de janeiro de 2017)

<sup>109</sup> T.A. “Al prima cosa che attira la sua attenzione è la luce dell’abat-jour acceso, e sul ripiano marmo del comodino una piccola sfera di cristallo. Getta la borsetta sul letto, e afferra la sfera. È solo un souvenir: dentro, immersa nel liquido, c’è la riproduzione in plastica del *David* di Michelangelo, e ai piedi di questa uno strato di fiocchi di neve pronti a vorticare nell’aria. “Che stronzata”, sibila, seccata più per l’illusione che per la delusione.” IN ARGENTO, Dario. *La Sindrome*. Milão: Bompiani, 1996. p. 43

<sup>110</sup> T.A. “La vettura beccheggia lievemente, e il movimento fa ruzzolare sul tappetino un oggetto che si ferma contro un fianco di Anna. Incapace di muovere la testa, lo palpa con una mano. È liscio e tondo, o



[figura 26] *La sindrome di Stendhal*: o globo de neve de *David* em diversos momentos do filme.

### 2.2.3. No interior do museu

O início do filme e a chegada aos Uffizi representam um momento crucial para o desenvolvimento da trama. É ali, no interior do museu, que Anna defronta-se pela primeira vez (ou assim pensa ela<sup>111</sup>), com os sinais patológicos da síndrome de Stendhal. É ali também que Anna depara-se com Alfredo Grossi. O contato com as obras do museu acomete em Anna um colapso. É necessário, contudo, para compreender os efeitos das obras de arte sobre a protagonista, que nos detenhamos mais fielmente à descrição das cenas e aos efeitos que cada uma delas vêm lhe causar.

Anna continua a seguir seu trajeto pelas ruas da cidade. A exibição dos monumentos da Piazza della Signoria inserem a personagem em um local conhecido de Florença: em

---

forse ovale. Lo raccoglie e se lo porta davanti agli occhi. È la boccia trasparente con il *David* di Michelangelo: il rotolare sul pianale della vettura ha scatenato un vortichio di fiocchi di neve attorno alla rozza sagoma del *David* nonché contro lo sfondo del viso capovolto e distorto della donna. Anna si incanta a osservare le smorfie della donna magnificate dal vetro: la bocca che si sfera come per inghiottire la statua, gli occhi prima minuscoli e poi di colpo enormi fino a diventare tutt'uno." Ibidem. p. 59.

<sup>111</sup> Ao retornar para a casa do pai, em Viterbo, Anna se lembra de ter visitado, quando criança, o Museo Etrusco da cidade, no qual observando o *Sarcofago degli Sposi* (pertencente na realidade ao *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, em Roma), externou pela primeira vez os sintomas da síndrome de Stendhal.

meio a um aglomerado de pessoas, ela se encontra na tumultuosa fila de entrada para a Galleria degli Uffizi. Inquieta, observa com afincado a multidão em seu entorno. A massa urbana aos poucos se desfaz e somos direcionados com ela às portas e entrada do museu. Ela adentra o local, sobe as escadarias principais e circula o olhar pela galeria do segundo corredor. Sob a melodia hipnótica de Morricone, nosso olhar caminha pelos afrescos junto ao dela. A câmera, em movimentos circulares, apresenta os afrescos de Giuseppe Nicola Nasini e Giuseppe Tonelli, *Allegoria della morale e delle virtù dei Medici*, realizados entre os anos de 1696-99 como decoração do teto da asa sul do museu, cuja vista converge para o rio Arno<sup>112</sup>.

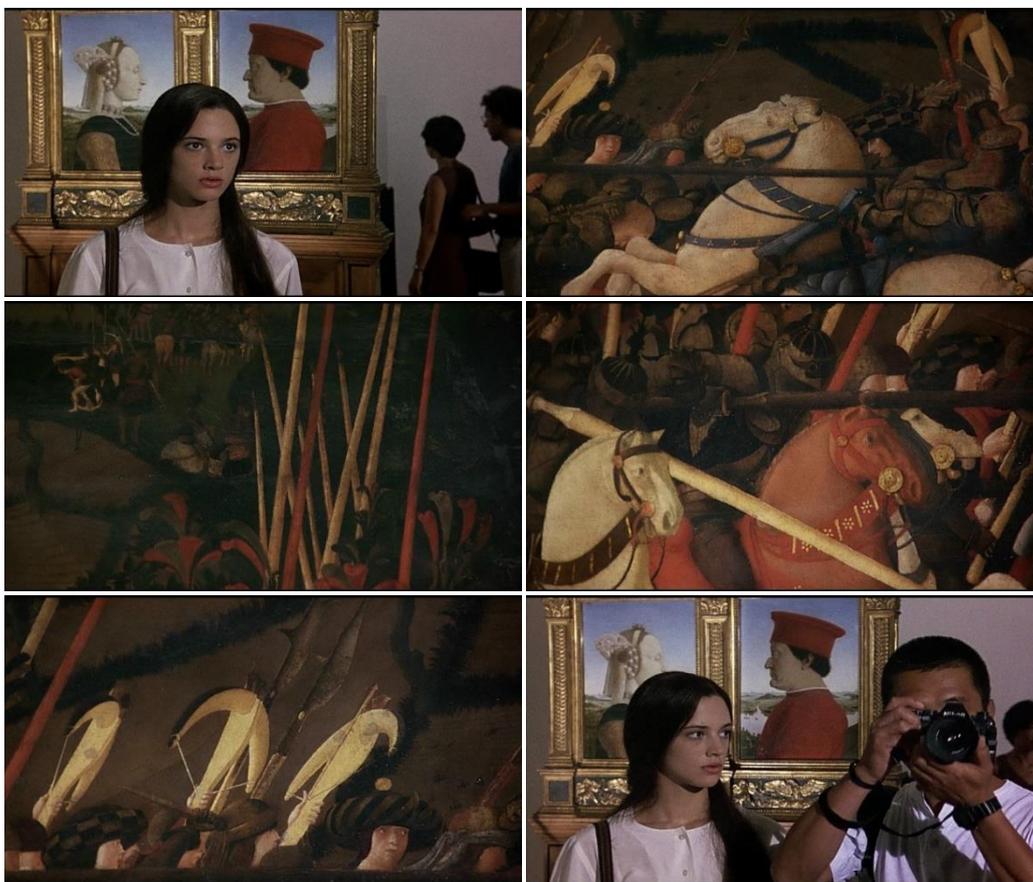


[figura 27] Os afrescos de Nicola Nasini e Giuseppe Tonelli no teto do corredor sul dos Uffizi.

Ela adentra a *sala Filippo Lippi*, e numa tomada de ponto de vista, examina de perto a *Disarcionamento di Bernardino della Carda* (1438), de Paolo Uccello. Enquanto percorre os detalhes da composição, o olhar espantado, perdido na cena de batalha, transita entre as lanças dos soldados e balestras dos besteiros. Da tela emergem ruídos e sons: os gritos dos guerreiros, o relinchar da cavalaria, o barulho das flechas e espadas cortando o ar. O horror expresso nos cavalos de Uccello, no grito até então calado dos

<sup>112</sup> O afresco foi realizado por Nasini em conjunto com os artistas Bartolomeo Bimbi, responsável pelos ornamentos animais e vegetais e Giuseppe Tonelli, que compôs as quadraturas.

combatentes, ganha ao mesmo tempo som e vida. Entre o bulício dos trotes, urros, relinchos e flechas, Argento reconstrói a batalha através de um jogo de planos-detalhe e pontos de vista e, de uma composição inaudível do século XV, passamos a enxergar um teatro inquieto e sonoro. A câmera muda agora para o rosto de Anna e ao lado dela, um turista asiático empunha uma câmera fotográfica, descuidadamente esbarrando em seu ombro, e liberando-a assim do feitiço causado pela pintura. Enquanto olha para a cena, Anna é emoldurada por duas pinturas de Piero della Francesca: Os retratos Battista Sforza e Federico da Montefeltro. Posicionada exatamente no centro dos dois retratos, a vemos ladeada por essas grandes figuras de Florença. Tal cena nos leva ao próprio relato de Argento diante dos mármores do Parthenon. Assim como Anna nos Uffizi diante de Paolo Uccello, ele ouvia o barulho dos cascos do cavalo, “o cheiro do ferro e do fogo”.



[figura 28] Anna observando o *Disarcionamento di Bernardino della Carda* (1438), parte do triptico *Battaglia di San Romano*, de Paolo Uccello

Em seguida, ainda nos Uffizi, Manni adentra a *sala del Botticelli*, enquanto sua busca por um alguém permanece. Ao passar a visão pelo cômodo, sua expressão muda e Anna é fisgada pela *Nascita di Venere* (1482-85), de Sandro Botticelli. Atenta à cena, seus olhos guiam o sopro de Zéfiro até os cabelos esvoaçantes de Vênus. O som da brisa

invade a pintura. Ao cruzar o olhar com aquele da deusa, Anna inclina a cabeça e assim como os cabelos daquela, os seus balançam levemente, como se os ventos de Zéfiro fossem capazes de atravessar a camada de tinta e vidro de proteção do quadro e tocassem igualmente seu rosto.

Mais alguns passos e outra imagem de Botticelli ganha sua atenção: *La Primavera* (1477-82). Novamente seus olhos cercam a composição. Fita um a um os personagens da cena. Seu olhar passeia pelos rostos de todos – as três graças, Vênus, Flora e Clóris – e depara-se novamente com aquele de Zéfiro. Encarando a pintura, Argento nos mostra não o rosto de Anna, mas seu reflexo no vidro da tela. Duplicada na porção esverdeada da composição, sobre a qual pisam graciosamente os personagens da cena, o reflexo de Anna se mostra tingido das mesmas cores que a face de Zéfiro. Ao fitar a imagem do deus, ela então nota sua própria presença no interior da tela e, completamente perdida em pensamentos, estica o braço, numa tentativa de tocar a imagem. Ao passo que seus dedos finalmente encontram os limites do vidro a protagonista é interrompida pelo soar ensurdecedor do alarme do museu e, assim como quando posta frente à obra de Paolo Uccello, desperta do transe e recobra a consciência.

Para além da passagem na “sala Botticelli”, um instante ainda mais carregado de delírio destaca-se com evidência. Anna, caminhando pela *sala delle carte geografiche*, é fisgada pela imagem da *Medusa* de Caravaggio. À medida que a câmera se aproxima da pintura, a trilha sonora alcança seu momento de ápice, amplificando o grito da cabeça decepada. Atordoada pelo efeito estarrecedor da cabeça da górgona, Anna se vê num estado de extremo mal-estar. Circulando o olhar pelo teto da sala, Argento insere sob a câmera subjetiva, sua vertigem. Em plano contra-zenital, a câmera circula muito velozmente a *Diana* de Jacopo Zucchi (1572 c.), cuja deusa, empunhando o arco entre as mãos, cercada por seu exército e com os cavalos ao fundo fita-a veementemente. O som dos trotes dos cavalos, que na composição podem ser vistos atrás desta, ecoam para além dos limites da tela.



[figura 29] Anna chega à sala de cartografia e se depara com o *Scudo con testa di Medusa*, de Caravaggio (1597).



[figura 30] A filmagem das pinturas do teto da *sala delle carte geografiche*: A *Diana* de Jacopo Zucchi (1572 c.).

Na tentativa de interromper o processo de tontura, Anna desvia o olhar e é acometida pela *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel, o Velho (1558). A pintura ganha vida e as pinceladas de tons azuis do mar metamorfoseiam-se em água, na qual ela, estupefata, é transportada à tela e levada à sensação de imersão. O desfalecimento é inevitável. Enquanto sofre pelo contato com as obras, percebemos uma figura masculina atrás dela, observando a situação, Alfredo. Anna concomitantemente perde-se num desmaio e é lançada em seus devaneios para um ambiente marinho, distante do museu. Ali, é chamada por uma criatura fantasiosa, um ser písceo, semelhante a uma garoupa, com características humanoides.

A sequência que compreende a passagem entre a sala do museu – mundo real – e o ambiente aquático – mundo onírico – é composta de forma magistral. Ao desfalecer, o corpo inconsciente se esvai em um movimento serpenteado. A queda – em câmera lenta – faz Anna bater os lábios sob a superfície da mesa cujo braço apoiava anteriormente. Ela cai e, ao colidir com o chão, adentra o submundo aquático do interior da pintura, onde depara-se com o ser marinho. Ao aproximar-se de Anna, ambos se enlaçam em um beijo e nos momentos que se seguem ela nada de volta à superfície, enquanto o ser marinho a saúda com um canto de despedida.

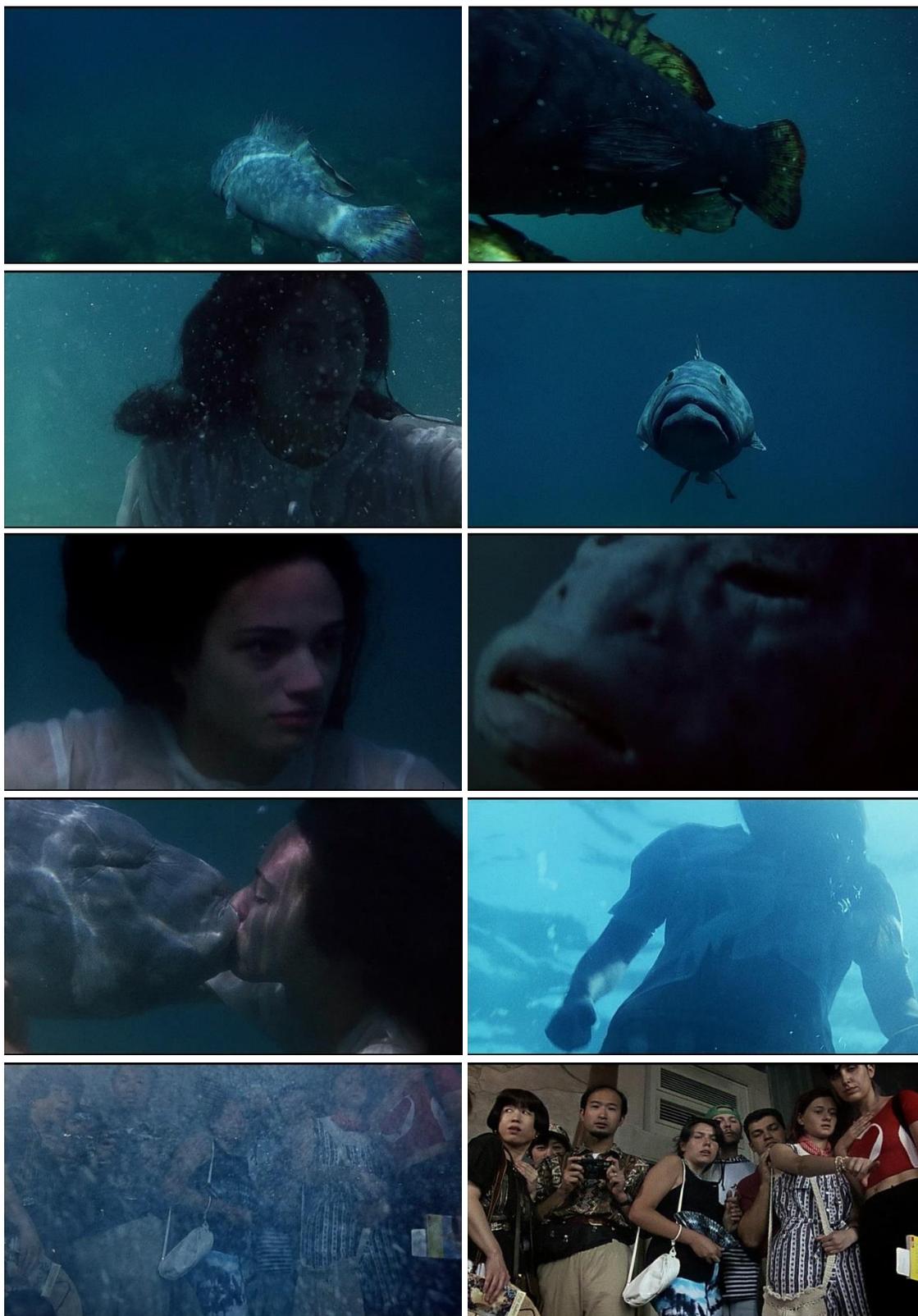
Após acordar do delírio, Anna se vê cercada por uma massa de pessoas. Turistas dos mais diversos observam sua queda com a mesma inquietação com que olham para as obras de arte dispostas nas paredes e tetos do museu. Um deles a fotografa, tal qual o homem que fotografava a pintura de Paolo Uccello, como se ela também fizesse parte do circuito artístico florentino, exótico ao olhar estrangeiro do turista. Recobrando a consciência, o funcionário do museu a alerta: “seus lábios estão sangrando”. Enquanto lava o sangue do ferimento no banheiro do estabelecimento ela observa seu reflexo no espelho e não reconhece quem vê.

Diversos são os olhares sobre Anna na cena da sala dos mapas. Os turistas, a obras e sobretudo Alfredo a observam. Flagrando-a em um momento de maior vulnerabilidade, o assassino, que já seguia Anna, acaba por perceber uma semelhança com a protagonista, ao passo que vê que as imagens que o atingem possuem, igualmente, um forte impacto sobre ela. O contato com as obras nos Uffizi proporciona-lhe as sensações mais diversas. O horror latente em cada uma dessas pinturas, como já dito, desperta nela sensações de medo e ansiedade. A queda e mergulho na pintura de Bruegel promove um bloqueio

psicológico que apenas será suprimido ao entrar em contato com outra pintura, *A Ronda Noturna*, de Rembrandt. A Anna que adentra *Paisagem com a Queda de Ícaro* não é a mesma que sai dela. Ao longo do filme, diversos outros momentos expressam um contato ou mesmo um novo mergulho ao interior da obra de arte, mas é nos Uffizi, contudo, que isso ocorre pela primeira vez.



[figura 31] A pintura de Bruegel sendo transformada no delírio de Anna.



[figura 32] O mergulho na pintura, o encontro com a criatura marinha e a volta do desmaio.

#### 2.2.4. Anna e Ícaro, um mergulho na imagem

Cada uma das imagens tem um efeito diverso sobre Anna e ao longo do filme percebemos sua relação com cada uma delas. Para a introdução à segunda edição de seu livro<sup>113</sup>, Graziella Magherini faz uso de um poema de Marguerita Guidacci a fim de ilustrar os sintomas da síndrome. Numa viagem à Colmar com alguns amigos, Guidacci diz ter se deparado com o *Retábulo de Isenheim*, realizado por Matthias Grünewald entre 1512 e 1516, conservado no Museu Unterlinden. A escritora testemunha:

Vê-lo foi para mim algo de tão perturbador que se mostrou como um grande mal-estar. Estava como que paralisada, como se algo fosse se partir dentro de mim, ao menos, desequilibrar-me por completo. Defendi-me voltando as costas à obra-prima que tanto me perturbava e concentrando-me meticulosamente nos quadros os mais belos, mesmo que de menor status, porém muito mais pacíficos... Mas, enquanto não olhava Grünewald, Grünewald me olhava, e eu continuava a sentir um desequilíbrio que se prolongava mesmo depois. Senti-me como que seguida, como que obcecada, enquanto observava os outros pintores, tinha a impressão que este quadro me havia capturado. Não sei o que seria de mim, se não fosse, ali, por uma presença confortável, a qual pudesse me ater a fim de não ser sugada adiante.<sup>114</sup>

O choque que tal imagem causa à poetisa é tamanho que mesmo após retornar de viagem a imagem permanece em sua mente. Como tentativa de expurgar-se de tal assombro, Guidacci decide debruçar-se sobre a obra novamente e transformar sua experiência em um poema. O resultado é o texto completo, no qual relata tanto o momento de encontro com a pintura, quanto uma análise iconográfica mais amplamente explorada.

Eu continuava a pensar [nele] e o pensamento não me deixava nem sequer por um instante. Um dia comecei a escrever, a comentar o altar de Isenheim; foi uma espécie de terapia. Comprei as reproduções, estudei painel a painel. Me senti realmente liberta. Então, após um ano, me pus diante de Grünewald e ali permaneci um tempo, eu estava tranquila dessa vez. [...] Sim, eu trouxe Grünewald em mim e escrevi o

<sup>113</sup> Vale lembrar que é justamente essa versão que Argento utiliza no filme.

<sup>114</sup> Margherita Guidacci, *L'altare di Isenheim*, Milano: Rusconi, 1980. Apud MAGHERINI, Graziella. *Op. cit.*. p. 10.

livro para reencontrar uma identidade, uma coesão diante daqueles quadros.<sup>115</sup>

O Cristo da Crucificação de Grünewald é de fato uma obra difícil de ser esquecida. Diversos são os momentos, no filme, que remetem a tal trecho. Um deles, todavia parece ligar-se mais claramente e transmitir o mesmo espírito do qual partilha o relato de Guidacci. Os terrores causados tanto pela Medusa de Caravaggio, quanto pela Diana de Zucchi fazem Anna desviar o olhar dessas obras. É então que ela é acometida pela pintura de Bruegel. Como se a imagem a chamasse, ela volta o rosto em direção ao ponto onde se encontra a pintura e, ao perceber o detalhe de Ícaro caído no mar, é transportada para dentro do quadro. Bem como nos dizeres de Guidacci, Anna é “como que seguida, como que obcecada”. O desmaio e a imersão na pintura transformam os dizeres da escritora em algo puramente da ordem do fantástico. Anna não possui alguém em quem se ater, a fim de ser resgatada da pintura como Guidacci. Assim, ela é, como a própria poetisa relata, sugada adiante.

No quarto capítulo do livro, Magherini se vale de testemunhos de turistas em suas viagens. Um deles, entretanto pertence ao mundo da ficção<sup>116</sup>. A psiquiatra se furta de um trecho de “História de Almut” do romance *Der Junge Mann* (Um homem jovem) de Botho Strauß. Uma garota alemã, filha de um pintor mural e restaurador se vê desde a juventude entre os afazeres artísticos do pai. No andaime, ao lado dele, escuta obedientemente todas suas concepções sobre o belo artístico, diversas técnicas de restauro a fim de preservar a pintura mural das intempéries ocasionadas pela poluição. Quando ele falece, Almut não consegue mais se inserir no mundo das artes plásticas e da arquitetura. Este mundo pertencia a seu pai e a menor lembrança dele lhe causa imenso sofrimento. Ela sai da residência dos pais, em Regensburg, e passa a trabalhar numa grande empresa, de forma a não ter nenhum contato com “os olhos do passado”. Durante uma viagem pelo norte da Europa, com seu noivo – um personagem completamente alheio ao mundo artístico –, Almut acaba adentrando com ele a Galleria degli Uffizi.

---

<sup>115</sup> T.A. “Ci continuavo a pensare e il pensiero non mi lasciava nemmeno una volta ripartita. Un giorno cominciai a scrivere, a commentare l’altare di Isenheim; fu una specie di terapia. Comprai le riproduzioni, studiai pannello a pannello. Veramente mi sentii liberata. Allora l’anno dopo ritornai, mi misi lì davanti al Grünewald e ci stetti a lungo ed ero serena quella volta lì. [...] Sì, Grünewald me lo sono portato dentro e ho scritto il libro per ritrovare una identità, una coesione davanti a questi quadri.” IN MAGHERINI, Graziella. *Op. cit.* p.10.

<sup>116</sup> Ibidem. p. 88-92.

Os incontáveis bandos de turistas, turmas escolares, gente que se cruzava e empurrava, as explanações em voz alta em línguas estrangeiras mal dominadas, a massa de visitantes indiferentes diante dos quadros e prosseguindo seu caminho, e as crianças que brincavam de esconde-esconde no meio deles, tudo isso tornava quase impossível ver uma tela, quanto mais contemplá-la algum tempo em paz. A confusão e o empurra-empurra me pareciam cada vez mais ameaçadores. Senti uma opressão nauseante; comecei a transpirar, e tive medo de desmaiar.

Ela continua:

Nos momentos superlúcidos que precederam o verdadeiro acesso de fraqueza, os pesadelos sinetes sobre meu segredo rebentaram de repente, e meu desinteresse pela arte se apartou de minha alma como uma sombra. Naqueles momentos, senti que meu ser encoberto pela sobriedade se rompia, liberando novamente o antigo caráter em formação - a mocinha voltara, a ajudante, receptiva, e nada mais; pura, crua e sem qualquer preconceito. Nesse estado, parei diante de um Simone Martini e não consegui mais me mexer dali. E sempre que uma nova e forte torrente de visitantes queria me afastar, eu resistia com todas as forças, voltando àquela magnífica praia da *Anunciação*. O quadro me tinha inteiramente sob seu domínio, impedia-me de ter posturas falsas, retirava de mim aquela casca obediente, a cobertura burguesa da minha existência. Eu estava totalmente desprotegida e nua diante dele. E eles apareceram, eles me encaravam e chamavam, os olhos do passado, que não me queriam mais largar! Não, eu não conseguia enfrenta-los, fiquei tonta e caí no chão, inconsciente.<sup>117</sup>

Almut diz que “corriam lágrimas de alegria e temor pelo rosto” e Magherini denota com isso sua possível identificação com a figura de Maria, com sua “alegria-e-temor”, o confronto entre a recusa inicial e a vocação estética<sup>118</sup>. Ela nega a arte após a morte do pai e em contato com a obra de Simone Martini é novamente direcionada para o universo artístico.

---

<sup>117</sup> STRAUB, Botho. *Um homem jovem*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. pp. 254-55.

<sup>118</sup> MAGHERINI, Graziella. *Op. cit.* p. 91.

A passagem citada por Magherini imediatamente nos leva ao filme de Argento. Os efeitos da *Annunciazione* (1333) de Simone Martini e Lippo Memmi sobre Almut são parelhos àqueles de Anna Manni. Nos dois casos temos o tumulto de pessoas na Galleria degli Uffizi. A massa urbana da qual brota Anna, na fila de entrada do museu, é semelhante à “torrente geral dos visitantes” pela qual Almut e seu noivo se deixam impelir. Como Almut vê-se impedida de olhar atentamente as telas do museu, por conta da quantidade de pessoas, Anna também é distraída delas por estar em busca de Alfredo. Contudo, em nenhum dos casos isso as impede de serem chamadas pelas composições e colapsarem num desmaio. “Obras de arte têm um poder sobre nós. Grandes obras de arte têm um grande poder” já nos alerta Alfredo em *La sindrome di Stendhal*. Assim como Anna não consegue se desvencilhar das experiências nos Uffizi, Almut também não o faz:

Mas o Simone Martini e seus raios me tinham atingido fundo e continuavam agindo sobre mim. [...] Sem mudar minha vida externamente, eu agora pensava o tempo todo num modo de poder me aproximar novamente das Belas-Artes.<sup>119</sup>

No caso do filme, a obra responsável pelo desmaio de Anna, como mencionado, é a pintura de Bruegel, como dito. Assim como para Almut, cujos raios de Simoni Martini lhe atingiram, a iconografia de *A queda de Ícaro* também atinge Anna. A fim de compreendermos seu desmaio e alucinação no interior da obra, é necessário que nos atenhamos, por um instante, à imagem composta pelo artista. Ela representa para Ovídio (em *Metamorfoses* livro VIII), a queda de Ícaro nas águas do mar, por voar muito perto do sol. Dédalo, “o mais célebre dos arquitetos”<sup>120</sup> realiza, a pedido de Minos, um labirinto para que ali seja trancafiado o Minotauro, fruto do adultério cometido entre sua esposa, Parsífae e o touro branco, dado a ele por Poseidon. Mas a capacidade artística de Dédalo faz como que ele próprio, juntamente com seu filho Ícaro, fiquem aprisionados no interior do labirinto. A fim de tentar sair dali, Dédalo constrói dois pares de asas, uma para ele e outra para o filho, feitas com cera de abelha e penas de pássaros. Ele sugere a Ícaro que tome cuidado na hora da fuga: se voar muito próximo do mar suas asas pesarão com as

---

<sup>119</sup> STRAUß, Botho. *Op. cit, loc. cit.* É interessante notar também como após o segundo colapso de identidade, Anna passa a colecionar reproduções de pinturas, também numa tentativa de se aproximar das Belas-Artes.

<sup>120</sup> OVÍDIO. *Les métamorphoses d'Ovide. illustrées par Pablo Picasso*. Paris: Editions du Chêne, 2008. p. 229.

águas e, se como as estrelas de Boötes, Orion e a Ursa Maior tentar se aproximar do sol, terá a cera das asas derretida e cairá:

Dédalo aconselha seu filho a lhe seguir; a ele mostra o uso de sua perigosa arte; ele bate suas asas, vira-se, e observa as asas de seu filho. O pescador que surpreende o peixe com o anzol de sua linha trêmula, o pastor apoiado sobre seu cajado e o lavrador em seu arado, vendo os mortais voarem acima de suas cabeças, estupefatos com tal prodígio, agindo como deuses. (...) Eles se encontravam à direita de Lebinto e Calimne, que de mel é fértil, no momento em que o jovem Ícaro tornou-se muito imprudente neste vôo que à sua audácia agradava, querendo-se elevar-se até os céus, abandona seu guia e voa mais alto. O brilho do sol amolece a cera de suas asas; ele afunda nos ares; luta, porém, em vão, seus braços que, despojados da plumagem propícia, não se sustentam mais. Pálido e trêmulo ele chama por seu pai e cai no mar, o qual recebe e conserva seu nome.<sup>121</sup>

A *Paisagem com a Queda de Ícaro*, bem como em outras produções do século XVI<sup>122</sup> - em especial nórdicas -, tem como destaque a presença dos trabalhadores rurais, que na narrativa de Ovídio notam a presença de ambos nos céus. A composição retrata um cotidiano rural, à beira mar. Em primeiro plano um lavrador empunha o arado sobre o solo. Ao fundo, outros dois personagens continuam com suas tarefas diárias. Um pescador, à beira das águas, parece concentrado em sua pescaria. No centro da composição o terceiro deles, um pastor, observa com a cabeça erguida o céu acima dele. Os tons esverdeados da paisagem transformam-se aos poucos em tons de azul muito suave ao passo que o mar caminha para a linha do horizonte.

A pintura de Bruegel nos dá a sensação de um dia calmo e de temperatura amena. O sol ilumina de forma suave e equilibrada grande parte da paisagem. O oceano,

---

<sup>121</sup> T. A. « Dédale exhorte Icare à le suivre ; il lui montre l'usage de son art périlleux ; il agite ses ailes, se détourne, et regarde les ailes de son fils. [217] Le pêcheur qui surprend le poisson au fer de sa ligne tremblante, le berger appuyé sur sa houlette, et le laboureur sur sa charrue, en voyant des mortels voler au-dessus de leurs têtes, s'étonnent d'un tel prodige, et les prennent pour des dieux. (...) Ils se trouvaient à la droite de Lébynthos et de Calymné, en miel si fertile, lorsque le jeune Icare, devenu trop imprudent dans ce vol qui plaît à son audace, veut s'élever jusqu'au cieus, abandonne son guide, et prend plus haut son essor. Les feux du soleil amollissent la cire de ses ailes ; elle fond dans les airs ; il agite, mais en vain, ses bras, qui, dépouillés du plumage propice, ne le soutiennent plus. Pâle et tremblant, il appelle son père, et tombe dans la mer, qui reçoit et conserve son nom. » IN Ovídio. *Op. cit.* pp. 229-30.

<sup>122</sup> Podemos destacar, por exemplo, a obra do pintor Joos de Momper (1564-1635) que retrata o tema da queda de Ícaro de maneira semelhante a Bruegel.

igualmente tranquilo estende-se como um tapete verde-azulado, abrigando nele ilhas, rochas e embarcações, arranjadas casualmente sobre a lisa superfície da água. Uma única cena parece, todavia, contrastar com a tranquilidade daquele dia. Entre a grande embarcação e o pescador, no canto inferior direito da tela, um personagem parece se afogar. Ícaro, que já não mais sustenta o peso de suas asas, cai nas águas. As pernas nuas parecem se debater numa tentativa de socorro e, em ligeiras pinceladas esbranquiçadas identificamos, caindo sobre ele, as penas que outrora garantiam o equilíbrio de seu voo. O mar à sua volta não é calmo. Diferentemente do resto da composição, as águas são escuras e aparentam estar num lugar onde o sol dificilmente alcança. Cada um dos personagens, ali dispostos, se atenta a seu próprio trabalho, desinteressados, ao que tudo indica, no que se passa nas redondezas. Apenas um deles parece observar o que imaginamos ser Dédalo, ainda voando nos céus, sem saber do destino trágico de seu filho.

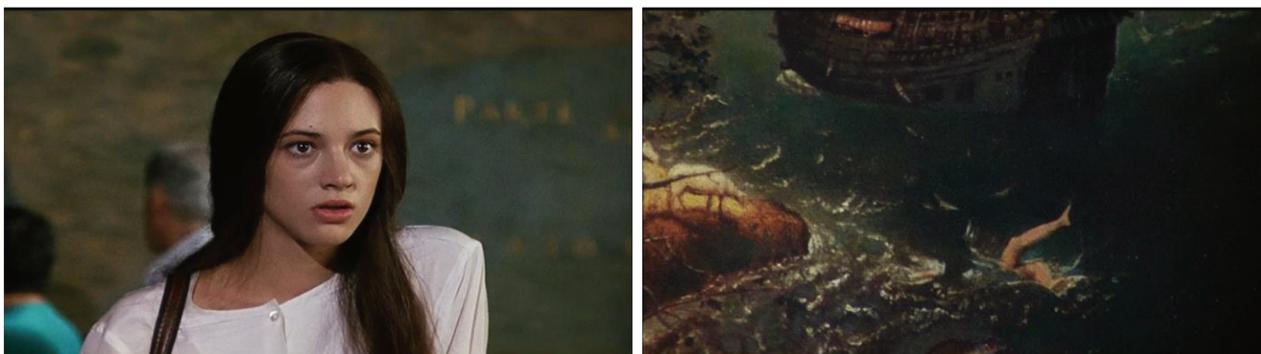


[figura 33] Pieter Bruegel, o Velhor. *De val van Icarus*, 1558 c. Óleo sobre madeira (transposta para tela), 73,5 x 112 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas – Bélgica.



[figura 34] Pieter Bruegel, o Velhor. *De val van Icarus*, 1558 c. (detalhes).

Em *La Syndrome di Stendhal* não é a calma da pintura que desperta o terror em Anna, é a figura de Ícaro, debatendo-se pela própria vida. As pinceladas do mar transformam-se sobre os efeitos do CGI numa névoa translúcida. Ao passo que Anna se aproxima da pintura, a calmaria do mar dá lugar a ondas mais marcadas e espessas e, tal qual Ícaro, ela também é engolida por ele.



[figura 35] Anna observando a *Paisagem com a Queda de Ícaro*, de Bruegel e o detalhe da obra à direita.

Ali, no interior da tela, Anna desvenda um mundo novo e desconhecido. Como denota Jean-Baptiste Thoret, “ao mergulhar no coração da imagem, Anna penetra também no horror”<sup>123</sup>. Para Jean-Marie Samocki, o mergulho na pintura é um mergulho em uma outra temporalidade. Ele afirma:

Quanto tempo Anna Manni permanece imersa no pano<sup>124</sup>? A que origem ou a que história pertence o peixe? A uma ordem da fantasia ou a uma ordem do real? Mais que uma imersão em um outro espaço, trata-se do encontro de uma outra cronologia. Ao adentrar o quadro, Anna Manni se perde no instante, retirando-se da servidão do real e da escravidão do tempo humano. Não se trata mais de um tempo linear, mas de um tempo em que cada unidade se desconecta das outras, onde cada unidade, como uma mônada, instala sua própria medição de tempo, seu percurso labiríntico.<sup>125</sup>

<sup>123</sup> T.A. « en plongeant au cœur de l’image, Anna pénètre aussi dans l’horreur » THORET. *Op. Cit.* p. 55.

<sup>124</sup> Samocki se valida do conceito de “pan”, cunhado por Didi-Huberman. Atenho-me à tradução utilizada na versão brasileira (editora 34), de autoria de Paulo Neves.

<sup>125</sup> T.A. « Combien de temps Anna Manni reste-t-elle immergée dans le pan ? A quelle origine ou à quelle histoire appartient le poisson ? A un ordre du fantasme ou à un ordre du réel ? Davantage qu’une immersion dans un autre espace, il s’agit de la rencontre d’une autre chronologie. En entrant dans le tableau, Anna Manni se perd dans l’instant, s’arrachant à la servitude du réel et à l’esclavage du temps humain. Il ne s’agit plus d’un temps linéaire, mais d’un temps dont chaque unité se disjoint des autres, où chaque unité, comme une monade, installe sa propre mesure de temps, son parcours labyrinthique. » IN SAMOCKI. *Op. cit.* p. 161.

Esse mergulho em “outra temporalidade” como identifica Samocki é também um mergulho no interior de Anna. O interior da pintura se dá, para lembrarmos Jorge Coli<sup>126</sup>, na terceira margem do rio. Uma terceira margem formada pelo desdobramento de seu universo com aquele da pintura. Este também exclusivo dela. Sua relação com o animal marinho, ali residente, pode ser entendida de diversas formas. Poderíamos nos ater a uma leitura psicológica, tendo em vista que o tema do filme são justamente os distúrbios mentais causados pelas obras de arte, mas podemos também pensar nessa relação com o ser marinho de forma mais plural, partindo das próprias imagens e indagando o que elas nos mostram. Novamente para Samocki, o peixe representa algo do interior da imagem, de suas origens:

Também é necessário caracterizar este peixe antropomórfico: ele mostra que investir no espaço da imagem é forçosamente retornar a uma origem mítica. Ele permite ver, sobretudo que as extremidades da imagem são fantasmáticas: ou seja, que uma representação da origem é sempre representação de um fantasma primitivo.<sup>127</sup>

A ideia de que o peixe representa um fantasma primitivo compreende tanto o mergulho no desconhecido, quanto um mergulho no exterior físico daquela pintura. A *sala delle carte geografiche* dos Uffizi foi pensada inicialmente como um *terrazzo delle matematiche*. Tratava-se de um terraço aberto cuja decoração representava em afresco a ilha de Elba. Em 1589, Ferdinando de Medici – durante seu governo como grã-duque – repensa a decoração do aposento, fecha as duas grandes aberturas com vidros, comissionando de Jacopo Zucchi, em Roma, nove telas para compor a decoração do teto, e para as paredes mapas afrescados a óleo e têmpera por Ludovico Buti com os desenhos de Stefano Bonsignori representando os domínios da Toscana em relevo cartográfico<sup>128</sup>. No afresco que representa o velho território do estado florentino vemos, sobre o mar mediterrâneo, diversos seres marinhos. É em frente deste afresco que aparece pela primeira vez Alfredo. Ali, próximo a um dos animais, ele espreita Anna durante sua queda

---

<sup>126</sup> COLI, Jorge. “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin *seguido por* Considerações sobre a distinção entre autor e artista” IN *O Corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.267-284.

<sup>127</sup> T.A. « Aussi est-il nécessaire de figurer ce poisson anthropomorphe : il montre qu'investir l'espace de l'image, c'est forcément remonter à une origine mythique. Il permet de montrer surtout que les bords de l'image sont fantasmatiques : c'est-à-dire qu'une représentation de l'origine est toujours représentation d'un fantasma primitif. » IN SAMOCKI. *Op. cit.* p. 163.

<sup>128</sup> FOSSI, Gloria. *Gli Uffizi. La guida Ufficiale*. Florença: Giunti Editore, 2016. p. 84.

na pintura de Bruegel. O ser marinho do delírio de Anna, contudo, inexistiu em sua versão pictórica conservada nos Uffizi de Argento.



[figura 36] Ludovico Buti e Stefano Buonsignori, *Carta del dominio vecchio fiorentino*, 1589 óleo e tempera; 730 x 320 cm. Galleria degli Uffizi, Sala delle Carte Geografiche (Sala delle Matematiche) – Florença.

Anna adentra a sala e consciente, ou inconscientemente nota a figura do peixe nos afrescos de Buti. No imaginário fantasioso de seu sonho, a criatura desenvolvida por Stivaletti une, de certa forma, o mundo da fantasia e o mundo “real”, fazendo com que aquele animal visto em uma das paredes da sala fosse transportado, ou mesmo “reimaginado” no interior ilusório da pintura à sua frente. É evidente que o peixe é uma criação de Argento e Stivaletti, contudo não podemos deixar de notar a própria decoração da sala como referência visual para a cena da imersão no quadro.

É importante pensar também no próprio percurso da pintura de Bruegel e em suas diferentes versões ou outros trabalhos sobre o tema. Numa versão em gravura realizada a partir dela, por Frans Huys, contudo podemos identificar a figura de um grande peixe na extremidade direita da composição. O navio da pintura de Bruxelas aparece aqui espelhado. O mar é violento e inquieto e, no céu, voam as figuras de Dédalo e Ícaro, já em queda livre. Intitulada *Armed Three-master with Daedalus and Icarus in the Sky from The Sailing Vessels*<sup>129</sup>, e datada de 1561-65, a gravura retrata um animal marinho de boca muito larga, que nos faz lembrar daquele desenvolvido para o filme.

<sup>129</sup> Apesar do museu intitular a obra como tal e descrever a obra como feita a partir daquela de Bruegel, no catálogo *Les Bruegel*, sobre os pintores, o nome da gravura aparece como *Dédale et Icare* ou *Marine avec la Chute d'Icare* e sua autoria é dada a Bruegel, o Velho. IN: MICHEL, Emile; CHARLES, Victoria; BERNARD, Charles. *Les Brueghel*. Nova York: Parkstone International, 2007, prancha 48.



[figura 37] Frans Huys, a partir da obra de Pieter Bruegel, o Velho. *Armed Three-master with Daedalus and Icarus in the Sky* from *The Sailing Vessels*, 1561-65. Gravura, 1/3, 22,2 x 28,7 cm. Met Museum, Nova York.



[figura 38] *Armed Three-master with Daedalus and Icarus in the Sky* from *The Sailing Vessels* (detalhe).

A *Paisagem com a queda de Ícaro* não faz parte da coleção pictórica da Galleria degli Uffizi<sup>130</sup>. O quadro pertence aos Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelas, na

<sup>130</sup> Stéphane Rolet diz que Argento se utiliza de uma cópia existente nos Uffizi. De fato a informação de que há uma “Caduta di Icaro” de Bruegel nos Uffizi aparece no guia *Toscana*, CARULLI, Remo; AGOSTINELLI, Alessandro; FIORILLO, Sara. *Toscana*. Lonely Planet Italia. Turim: EDT, 2015. (IN ROLET, Stéphane. "La citation plastique dans Le Syndrome de Stendhal (1996) de Dario Argento : de la lecture clinique au maniérisme" IN LAFOND, Frank (org). *Cauchemars italiens – Volume 2: Le cinéma horrifique*. Paris: L'Harmattan, 2011. p. 134, nota 9).

Bélgica e corresponde a uma das representações da cena, de autoria de Bruegel, o Velho<sup>131</sup>. Sobre o fato de usar uma pintura que não faz parte do museu, Argento responde:

A Queda de Ícaro é um dos quadros mais perturbadores que existem, e assim sendo, juntamente com a doutora Magherini, decidi representá-lo. No filme, eu não estava interessado em representar o verdadeiro Uffizi, no entanto estava mais interessado em contar o percurso mental de Anna Manni, e desta forma, me agradava que tal percurso terminasse diante da obra-prima de Bruegel.<sup>132</sup>

Os afrescos da sala são igualmente responsáveis pelo percurso mental de Anna, descrito pelo diretor. Numa sala ladeada por mares, Anna adentra um mar próprio dela, nascente da relação estabelecida com as obras de arte ali presentes, desde sua chegada ao museu<sup>133</sup>.



[figura 39] Anna olha em direção ao afresco de Buti e Buonsignori (acima). E Alfredo aparece em frente ao mesmo afresco (abaixo).

<sup>131</sup> A primeira versão, cuja autoria é contestada por alguns historiadores da arte e críticos, representa possivelmente Dédalo, voando nos céus, enquanto que no mar se afoga Ícaro. A versão usada por Argento em seu filme nos exhibe somente Ícaro no instante após a queda.

<sup>132</sup> T. A. “La Caduta di Ícaro è uno dei quadri più perturbanti che esistano, e allora, d’accordo con la Dottoressa Magherini, decisi di rappresentarlo. Nel film, io non ero interessato a raccontare i veri Uffizi, piuttosto ero più intenzionato a raccontare il percorso mentale di Anna Manni, quindi mi piaceva che tale percorso terminasse davanti al capolavoro di Brueghel.” IN GIUSTI. *Op. cit.* p. 67.

<sup>133</sup> O próprio “Nascimento de Vênus” figura uma cena marinha. Vênus é trazida à praia sobre a concha, devido aos ventos de Zéfiro que a sopram até ali.

É válido pensar também na própria história da cartografia, em especial o que diz respeito à teratologia. O momento da expansão ultramarina reflete um período histórico de expansão não apenas dos limites geográficos, bem como dos limites do conhecimento. A ideia de afrescar a sala com os mapas, e completar o trabalho iniciado por seu pai Cosimo I, sugere a intenção de destacar a grandiosidade dos Medici, mas também fala muito sobre o seu período histórico. O mar, local do desconhecido, é representado na cartografia desse período como um ambiente repleto de monstros, entidades mitológicas e fauna marinha. A representação iconográfica na cartografia seiscentista atenta-se para a revelação de um mundo desconhecido, pois o mar da cartografia abriga esses seres fantásticos e exóticos. Se para os navegantes e os artistas que representam esse universo o mar se apresenta como um lugar inóspito e desconhecido, para Anna o mar da “Queda de Ícaro” também o é. O antropomorfismo do ser marinho nos situa no mundo da ilusão, do imaginário ideal da personagem, mas nos fala também sobre o desconhecimento desse mundo que ela acaba de adentrar.

Essa relação com o mundo aquático e seu habitante é, no entanto, ambígua. Apesar de desconhecido e estranho, o mundo descortinado na pintura ganha sentido no momento em que Anna e o peixe enlaçam-se no beijo. Ela desconhece e olha com inquietação seu arredor, ao dar-se conta que está submersa. A presença do peixe, embora estranha, parece, em contrapartida, dar a Anna uma sensação de conforto. Trata-se de um mundo obscuro, mas um mundo que pertence exclusivamente a ela. O beijo que trocam gentilmente é natural e estabelece, entre os dois personagens, uma relação de troca. Como se ela deixasse a memória dentro da pintura e retornasse, assim como o peixe, com uma morfologia diversa, tanto mental, quanto visual<sup>134</sup>. O beijo aqui funciona como uma das diversas trocas a serem exploradas no filme: troca com as artes, troca com Alfredo, troca consigo própria. Vivien Villani aponta para essa questão. Acerca do caráter das obras de arte em *La síndrome di Stendhal* e, conseqüentemente, a representação do peixe, Villani infere:

Nestes universos poéticos, da mesma forma que para os seres humanos, é usualmente a parte obscura que interessa ao diretor: geralmente a Arte

---

<sup>134</sup> O colapso frente a pintura de Bruegel faz com que Anna perca a memória. Essa perda, como dito é fulcral para que Alfredo a estabeleça como presa. Após ser abusada por ele, Anna se metamorfoseia em outras Annas. Primeiramente se veste com roupas masculinas, negando a feminilidade que despertou desejo em Alfredo, e posteriormente em Louise, uma *femme fatale* loira inspirada no universo do cinema *noir* dos anos 40. Como citado por Anna em *La síndrome*, semelhante a Veronica Lake (p. 197). cf. 2.2.11.

não é evocada em seu lado benéfico, mas em sua dimensão maléfica. Em *La síndrome di Stendhal* a arte, que pode realmente fazer mal a seu espectador com esta sua misteriosa influência, é encarnada pelo assassino, que se torna alegoria da “arte homicida”. Atrás de seu físico atraente, que se volta para a beleza própria da arte, esconde-se uma dimensão inesperada, aquela mesma que é representada no peixe monstruoso presente no sonho de Anna dentro de *A queda de Ícaro*: genuíno retrato psicológico do assassino, mas também encarnação da violência no inconsciente de Anna, que vai leva-la a tornar-se, por sua vez, assassina.<sup>135</sup>

Villani identifica a figura de Alfredo no peixe e, por conseguinte, na própria Anna assassina. Apesar de, no filme, não se notar visível essa transformação do peixe em Alfredo, a passagem correspondente à alucinação no interior de *A queda de Ícaro*, descrita em *La síndrome* insere a relação de ambos:

Está prestes a abrir a boca, não, está apenas estendendo os lábios, uma grotesca paródia de um beijo, e mesmo assim você estende os seus, e as duas bocas se encostam, o monstro marinho e a garota, ambos com os olhos entreabertos, se beijam num impulso, seu viso é transmutado na face acolhedora do jovem loiro e alto que te observava antes de cair, e o impulso vira paixão, vira volúpia, através daquele beijo sente transformar-se todo o seu corpo.<sup>136</sup>

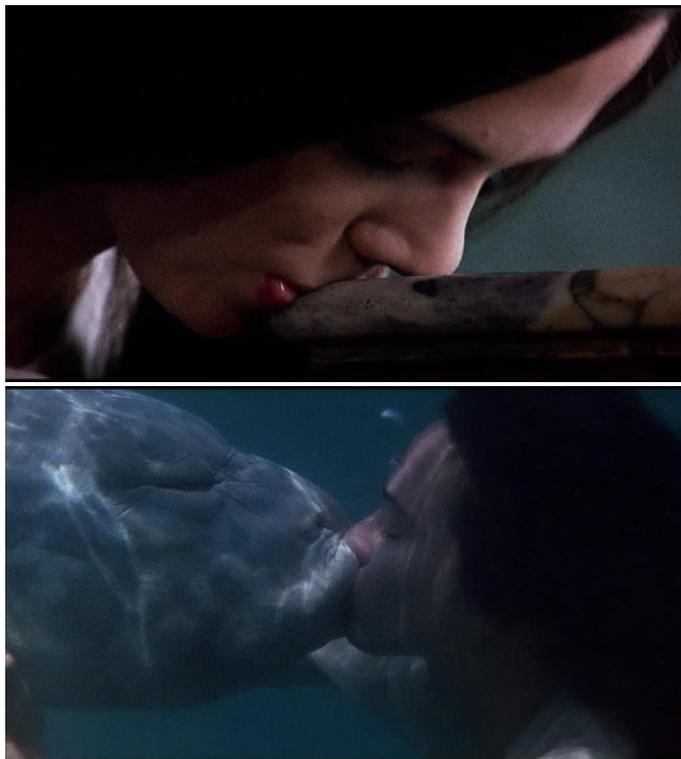
Ao passo que o ser marinho metamorfoseia-se em Alfredo, Anna passa a aceitar o beijo. O impulso de seu encontro com o animal transmuta-se em prazer e volúpia e ele se transforma por completo. Talvez pudéssemos compreender essa transformação como a própria mudança de Anna. Seu monstro inconsciente toma forma após ser corrompido

---

<sup>135</sup> T.A. “In questi universi poetici, allo stesso modo che per gli essere umani, è di solito la parte oscura che interessa il regista: generalmente l’Arte non è evocata nel suo lato benefico, ma nella sua dimensione malefica. Ne *La síndrome di Stendhal* l’arte, che può veramente fare ammalare il suo spettatore con questo suo misterioso influsso, è incarnata dall’assassino, che diventa allegoria dell’“arte omicida”. Dietro il suo fisico attraente, che rimanda alla bellezza stessa dell’arte, si nasconde una dimensione inattesa, quella stessa che è rappresentata dal pesce mostruoso apparso nel sogno di Anna dentro *La caduta di Icaro*: vero ritratto psicologico dell’assassino, ma anche incarnazione della violenza nell’inconscio di Anna, che la porterà a diventare a sua volta assassina.” VILLANI, Vivien. “Arte ‘Omicida’. L’ambiguità tra arte e realtà” IN ZAGARRIO, Vito (org). *Op. cit.* pp. 173-4.

<sup>136</sup> T.A. “Sta per spalancare la bocca, no, sta solo protendendo le labbra, una grottesca parodia di bacio, eppure anche tu protendi le tue, e le due bocche si sfiorano, il mostro marino e la ragazza, entrambi con gli occhi socchiusi, vi baciate con slancio, il suo muso si è tramutato nel volto rassicurante del ragazzo biondo e alto che ti guardava prima che cadessi, e lo slancio diventa passione, diventa voluttà, attraverso quel bacio senti passare tutto il tuo corpo.” ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 27

por seu contato com Alfredo. E assim como no sonho o peixe transmuta-se no assassino, Anna igualmente toma sua forma.



[figura 40] Anna bate os lábios na mesa do museu e em seguida beija a garoupa.

O colapso ao se deparar com a pintura de Bruegel pode ser pensado na própria associação entre a personagem e o seu correspondente na pintura. Se na mitologia Ícaro caiu dos céus por tentar voar muito próximo ao sol, Anna no filme também tem sua queda provocada, e assim capturada por Alfredo por tentar, sozinha, prendê-lo no museu. Sua queda é tanto emocional, quanto é física. Anna cai na armadilha de Alfredo e, assim como Ícaro que perde suas asas e afoga-se, Anna perde a memória: a única arma (além daquela que portava na bolsa) contra a presença do assassino.

Numa reportagem de Cesare Fiumi, realizada em 1995 e publicada pela revista *Sette* do jornal *Il corriere della sera*, Dario Argento e David Bowie se encontram, pela segunda vez, para um diálogo. Ambos trabalhando a relação entre arte e assassinato (Bowie partindo naquele momento para a Itália a fim de realizar a turnê de *Outside*, Argento a uma semana do lançamento de *La Sindrome di Stendhal*) se põem a falar sobre os mais diversos assuntos. Fiumi narra o encontro como se estivesse presente em uma sessão de palestras da “Sociedade dos Connoisseurs do Assassinato”, de Thomas de Quincey e ambos ali fossem membros do estranho grupo de amantes da arte do assassinato,

identificando-os por “Mr. Dario” e “Mr. David”. A conversa varia entre diversos temas, desde a dualidade de espíritos que abriga Berlim ao suicídio de Mishima, mas um ponto é comum para ambos: a *Paisagem com a Queda de Ícaro* de Bruegel. Eles discutem:

‘Que maravilha a Crucificação de Grünewald em Colmar, aquele Cristo aterrorizante coberto de pústulas’ [Argento]

‘E de Turner, o que me diz, com aquelas paisagens metafísicas?’ [Bowie]

Mas um quadro atingiu ambos: A queda de Ícaro de Pieter Bruegel, o Velho, onde em um derramamento de penas, Ícaro termina na água sob a indiferença total dos observadores. O sr. Dario diz: ‘É o quadro que cria o momento decisivo do filme, quando Asia, minha filha, que é a jovem detetive protagonista de *La sindrome di Stendhal*, desmaia diante daquela visão e se encontra na água, como Ícaro, abraçada a um grande peixe. O quadro se localiza em Bruxelas, mas eu coloquei uma cópia sua nos Uffizi, e foi ali que ambientei a cena’

‘Eu também amo este quadro, foi a base de meu filme “O homem que caiu na terra” de Nicolas Roeg. O amo porque representa a sociedade de hoje: o camponês, o pastor e o pescador não percebem Ícaro, não fazem ideia do que acontece a seu redor. É a história de todos os dias neste mundo que se encaminha para os anos 2000’ [Bowie].<sup>137</sup>

Argento já havia notado a pintura em questão como “um dos quadros mais perturbadores que existem”. É interessante salientar, porém como uma mesma composição se revela de forma distinta para quem a observa. A fala de David Bowie sobre a pintura representar o mundo contemporâneo, igualmente faz recordar o romance *Icaro* de Jarosław Iwaszkiewicz, no qual o autor estabelece a relação entre o quadro e uma cena contemporânea na Varsóvia dos anos de 1940. Em meio a uma noite de verão entre 1942

---

<sup>137</sup> T.A. “ ‘Che meraviglia la Crucifixione di Grunewald a Colmar, quel Cristo terribile coperto di pustole’ [Argento] / ‘E di Turner cosa mi dici, con quei paesaggi metafisici?’ [Bowie]. / Ma un quadro li ha trafitti entrambi: La caduta di Icaro di Peter Bruegel il Vecchio, dove in uno spandere di piume Icaro finisce in acqua nell’indifferenza totale degli astanti. Racconta Mr. Dario: E’ il quadro che dà la svolta al film, quando Asia, mia figlia, che è la giovane detective protagonista de *La sindrome di Stendhal*, sviene dinanzi a quella vista e si ritrova in acqua, come Icaro, abbracciata ad un grosso pesce. Il quadro si trova a Bruxelles, ma io ne ho sistemato una copia agli Uffizi, è lì che ho ambientato la scena’ [Argento] / ‘Amo anch’io quel quadro, è stato alla base del mio film L’uomo che cadde sulla terra di Nicolas Roeg. Lo amo perché rappresenta la società di oggi: il contadino, il pastore e il pescatore non si accorgono di Icaro, non fanno caso a ciò che accade loro intorno. E’ la storia di tutti i giorni in questo mondo avviato verso il Duemila’ [Bowie] ” IN FIUMI, Cesare; BOWIE, David; ARGENTO, Dario. “David Bowie e Dario Argento- Un bel giorno c’incontrammo” IN *Sette, Corriere della Sera*, n.5, 1995.

e 1943, o narrador observa um jovem rapaz atravessar a rua enquanto fixa os olhos sobre um livro que porta nas mãos. Uma ambulância da Gestapo para em sua frente e os policiais interrogam o garoto, levando ele na viatura. Ao passo que a cena termina, o narrador se interroga sobre como ele e as demais pessoas ali reagiram diante do ocorrido. Lembrando-se do quadro de Bruegel, e do marasmo de seus personagens, que despercebidos de sua queda, levam Ícaro ao afogamento. “O desaparecimento daquele rapaz não significava nada para ninguém. Eu era o único a perceber que Ícaro havia se afogado.”<sup>138</sup>

A queda de Anna frente à pintura de Bruegel não passa despercebida pelos que estão na sala. Como já mencionado, ela é vista como uma daquelas obras em exposição. É nesse momento, contudo que Alfredo a mira como vítima. Sem ser notado, observa o mergulho de Anna na *Paisagem com a Queda de Ícaro*.

No romance originado a partir do filme, *La sindrome*, Argento, autor também do livro, descreve o contato com a pintura de Bruegel de forma um tanto diversa<sup>139</sup>. Primeiramente, a obra se encontra em uma exposição sobre o pintor, dentro dos Uffizi, no qual além dela há outras: A famosa *Torre de babel* (1563) e *A queda dos anjos caídos* (1562). Após a passagem pela Sala Botticelli, Anna se vê levada para a exposição sobre o pintor. Seu contato com Ícaro e as demais obras ali expostas é narrada pelo narrador do romance:

Na Sala dos Cosimo os visitantes aglomeram-se entre as estátuas da época romana dispostas ao lado das pinturas de Bruegel. O único quadro diante do qual não há ninguém é *A torre de Babel*. Anna se aproxima; e nesse instante os gritos da guia japonesa lhe parecem originar da tela, um barulho indistinto que a perturba. Parada em frente ao quadro, vê as bocas daqueles desesperados escorrerem para os olhos e sobre um espiral em direção ao pico da torre, uma vertigem de bocas, cada uma aberta como se entoassem a exata nota que naquele instante

<sup>138</sup> T.A. « La disparition de ce garçon ne signifiait rien pour personne. J'étais seul à avoir remarqué qu'Icare venait de ce noyer ». IWASZKIEWICZ, Jarosław. *Icare*. Tradução : Marie Bouvard. Paris : Éditions Complexe, 1990. p. 12

<sup>139</sup> Embora Giusti identifique uma grande semelhança entre o filme e o livro, notando que “exceto pelo epílogo, em que Anna decide cometer suicídio, o enredo, os nomes dos personagens e os papéis são idênticos ao filme” há de fato uma diferença na descrição das cenas e sobretudo dos efeitos das obras. Diversas pinturas e esculturas citadas ao longo do romance, não se fazem presentes no filme e inclusive a postura de Anna com o psiquiatra é um pouco diversa, sendo por vezes mais agressiva. Ver: GIUSTI. *Op cit.* p. 52, nota 8.

chega aos ouvidos, um vórtice de sons e de voltas, sempre mais veloz, sempre mais próximo, sempre mais forte...

Anna cambaleia – mas recupera-se subitamente. Olha ao seu redor. Não haviam notado nada. Vai em direção a um outro quadro, diante do qual estão imóveis uma garota morena e pequena, e um rapaz alto e loiro.

O quadro é *A queda dos Anjos Caídos*, e assim que consegue olhá-lo Anna sente o batimento cardíaco acelerar como que por medo. Mas não há medo – na verdade sim: há medo, mas daquilo que sente dentro de si, de seu coração alucinado, do suor frio, das pernas que cedem, do teto da sala que começa a rodopiar.

O homem ao lado dela nota que algo está errado, e a observa. Ele tem a expressão gentil. Mas Anna não percebe; com uma feroz força de vontade ela transforma o colapso dos músculos das pernas em um movimento lateral, o qual agora a obrigam a darem um sentido e uma direção. Ela se move para o quadro vizinho.

*O vôo de Ícaro*: um agricultor com o arado, as árvores, o porto, o navio. Anna se sente o sibilo do vento, a contracorrente distante do mar. De repente a paisagem se abre adiante como uma planta carnívora, de súbito Anna é elevada ao céu do quadro – é ela que está projetando-se diante da paisagem, não o contrário, é ela que cai sobre a paisagem, que está precipitando do céu. As rochas e a praia se aproximam enquanto ela cai fulminante em direção ao mar.

[...] Anna arregala os olhos, oscila com a face alongada e as pálpebras cerradas, como para receber no rosto um jato de água. As pernas vão para trás, tentando recuperar o equilíbrio que o corpo perdeu, e assim imprimem velocidade à queda de Anna que, já desmaiada no meio da queda, termina no chão e, cambaleando, bate os lábios no pé de mármore de uma Diana Caçadora. A boca se enche de sangue, que respinga, em seguida, sobre o branco gélido da estátua.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> T.A. “Nella Sala dei Cosimi i visitatori sciamano tra statue d’epoca romana disposte accanto ai dipinti di Bruegel. L’unico quadro davanti al quale non c’è nessuno è *La torre di Babele*. Anna vi si avvicina; e adesso il vociare della guida giapponese le sembra scaturire dalla tela, un baccano indistinto che la disturba. Ferma di fronte al quadro vede le bocche di quei disperati scorrerle davanti agli occhi e su a spirale verso la cima della torre, una vertigine di bocche, ciascuna aperta come se intonasse l’esatta nota che in quell’istante le arriva nelle orecchie, un vortice di suoni e di volti, sempre più veloce, sempre più stretto, sempre più forte.../ Anna barcolla – ma riprende subito. Si guarda attorno. Nessuno ha notato nulla. Va verso un altro quadro, davanti al quale stanno immobili una ragazza bruna e minuta e un ragazzo alto, biondo. / Il quadro è *La caduta degli Angeli Ribelli*, e appena vi possa lo sguardo Anna sente il battito del cuore accelerare come per una paura. Però non ha paura - cioè sì: ha paura, ma di ciò che sente dentro di sé, del cuore impazzito, del sudore freddo, delle gambe che cedono, del soffitto della sala che comincia a



[figuras 41 e 42] Pieter Bruegel, o Velho. *A torre de Babel*, 1563 c. Óleo sobre painel, 114 x 155 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna (esquerda). Pieter Bruegel, o Velho. *A torre de Babel*, 1563 c. Óleo sobre painel, 60 x 74,5 cm Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (direita).

Anna, no romance, não entra em contato apenas com a *Paisagem com a Queda de Ícaro*. A multidão servil em *Torre de Babel* e a construção espiralada da torre se fundem com o som indistinto da guia do museu. Diferentemente do filme, em que Anna bate os lábios sobre a superfície gélida da mesa da sala, Anna, aqui desaba sobre os pés de uma Diana, representada no filme no conjunto de telas de Jacopo Zucchi. Apesar de elementos semelhantes, é inegável que tenhamos duas descrições completamente distintas. Se na produção cinematográfica sua queda é direta no mar do Egeu, no livro ela se projeta, como Ícaro do céu e, sentindo a vertigem da queda é lançada para as águas.

Um ponto merece igualmente destaque. Ferindo os lábios com o golpe no duro pé da deusa, Anna mancha a base alva da pedra com o sangue da incisão. Juntamente com a experiência no Museu Etrusco, a passagem na *Sala dei Cosimi* se expressa como um segundo contato com uma escultura.

Para o filme, Argento diz que não estava interessado em reproduzir a verdadeira Galleria degli Uffizi, e não é apenas no que se refere ao uso de uma pintura não

---

vorticare. / L'uomo accanto a lei si è accorto che qualcosa non va, e la guarda. Ha l'espressione dolce. Ma Anna non ci fa caso; con un feroce sforzo di volontà ha trasformato il collasso dei muscoli delle gambe in un movimento laterale, cui adesso è costretta a dare un senso e una direzione. Si sposta davanti al quadro vicino. / Il volo di Icaro: un contadino con l'arato, gli alberi, il porto, la barca. Anna vi sente il sibilo del vento, e la risacca distante del mare. Di colpo il paesaggio le si spalanca davanti come un fiore carnivoro, di colpo Anna è alta nel cielo del quadro - è lei che si sta proiettando verso il paesaggio, non il contrario, è lei che cade verso il paesaggio, che sta precipitando dal cielo. Le rocce e la spiaggia si avvicinano mentre lei saetta verso il mare. / [...] Anna strabuzza gli occhi, ondeggia con la faccia protesa e le palpebre strizzate, come per ricevere in volto un getto d'acqua. Le gambe vanno all'indietro tentando di recuperare l'equilibrio che il corpo vuol perdere, e così imprimono velocità alla caduta di Anna che, già svenuta a mezz'aria, finisce a terra e, ruzzolando, va a battere la labbra sul piede di marmo di una Diana Cacciatrice. La bocca le si riempie di sangue, che gronda poi sul bianco gelido della statua. IN ARGENTO, Dario. *La Sindrome*. Milão: Bompiani, 1996. pp. 23-25.

pertencente ao museu, como aquela de Bruegel, que reflete essa vontade do diretor. Desde sua chegada a Florença, Anna caminha até o museu, mas trafega sobre um trajeto pouco lógico em seu circuito até o museu. Como nota Stéphane Rolet<sup>141</sup>, Argento inicia o caminho pelos arredores da Ponte Vecchio, aproxima-se da Basílica de Santa Croce (ao passo que vemos o Dante de Pazzi) e somente então chega até o Palazzo Vecchio.

A incongruência lógica do percurso nos mostra que Anna, novamente, não pertence a Florença. Sua preocupação se baliza em capturar Alfredo, não criar um caminho coerente para chegar ao museu. O trajeto percorrido por ela nos remete também ao caos de sua estadia na cidade e à ansiedade de prender o assassino. Ao chegar na galeria, observa as obras como se fosse a primeira vez que as visse. Sendo assim, é interessante notar que a Galeria dos Ofícios de Argento não é a Galeria dos Ofícios de Florença. Diversas modificações são realizadas na expografia das salas. O circuito que Anna realiza não é o trajeto oficial do museu.

Argento constrói um edifício próprio. A sucessão de obras da forma como dispõe – a cabeça da Medusa ao lado de Bruegel (que na realidade não pertence ao museu florentino), o fundo com os afrescos cartográficos de Zucchi, no qual vemos um ser marinho. Tudo isso corresponde a um universo completamente outro, sugerido pela união de tais imagens a fim de causar em magnitude o assombro em Anna Manni.

O espaço do museu descortina-se também como um ambiente assustador. Argento recorda-se que o filme foi rodado somente às segundas-feiras e à noite, momentos em que o museu se encontrava fechado para visitação. Para ele, filmar à noite, no escuro, mostrou-se como uma experiência aterrorizante, comparada a caminhar durante a noite em cemitérios:

E quando filmávamos à noite, especialmente me recordo que tudo no museu ficava escuro. Com exceção do lugar onde estávamos filmando, o resto da Galleria era escura. E eu me adiantava. Enquanto estávamos preparando para filmar, eu ia buscar outras locações e andava com uma pequena lanterna. É como andar no cemitério à noite, sozinho. Andar aos Uffizi, à noite, sozinho, no escuro, com aqueles quadros, aqueles rostos que te observam... de Michelangelo... de Caravaggio, com aquela

---

<sup>141</sup> ROLET, Stéphane. *Op. cit.* p. 153. O artigo está disponível também na revista *Rendez-vous avec la peur*, n° 1, 2004, pp. 5-17 (este último citado também por GISUTI. *Op. cit.* p. 59).

raiva. Você pode sentir de verdade a presença daqueles autores por detrás delas. Foi muito impressionante fazer este trajeto à noite. À apresentação dos quadros flamengos, dos quadros primitivos italianos. Era realmente... muito forte.<sup>142</sup>

### 2.2.5. Vênus e Anna

As obras que causam os ataques em Anna caracterizam-se por representarem cenas de violência: a cabeça decepada da Medusa refletida no escudo de Perseu; *A Paisagem com a queda de Ícaro*; a *Battaglia di San Romano* e a Diana caçadora, todas elas circundam o tema da violência de uma forma ou de outra. Entretanto, onde entrariam, por essa ótica, as pinturas de Botticelli? Suas composições exaltam uma espécie de congelamento do tempo, de um mundo etéreo, estático e em perfeita harmonia, mas algo de perturbador, no interior da tela, chama por Anna. Stéphane Rolet apresenta em seu artigo “*La citation plastique dans Le Syndrome de Stendhal (1996) de Dario Argento: de la lecture clinique au maniérisme*” – parte do segundo volume da coleção *Les cauchemars italiens* –, as questões das diversas citações plásticas no filme em questão. O autor alude para a presença de temas da História da Arte e da História da Cultura na produção, mas sobretudo a força de tais imagens, que passam a consumir a personagem principal. Sobre a cena de interação com as têmperas de Botticelli, Rolet diz:

Botticelli entrega uma representação esplêndida e triunfante que faz esquecer uma fábula mitológica sangrenta. De fato, a mitologia grega conta que Cronos, filho de Urano, foi persuadido por sua mãe Gaia, desgastada pelas gestações interrompidas, a cortar os testículos de seu pai no momento em que ele se unisse a ela. Vênus nasce do sangue e do esperma de Urano jogados ao mar, e seu nome grego, Afrodite, “Mulher nascida da espuma” ou “Nascida do esperma do deus”, o atesta. Assim, quando Anna fita Vênus, ela enxerga potencialmente as duas faces, de um lado a beleza admirável, de outro o crime de sangue que a fez nascer.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> IN *Director: Dario Argento*. dir. David Gregory. Blue Underground, 2007.

<sup>143</sup> T.A. “Botticelli en donne une représentation splendide et triomphante qui fait oublier une fable mythologique sanglante. En effet, la mythologie grecque raconte que Cronos, fils d’Ouranos, fut convaincu par sa mère Gaia, épuisée par les enfantements ininterrompus, de couper les testicules de son père lorsqu’il s’unirait à elle. Vénus naquit du sang et du sperme d’Ouranos tombés dans la mer et son nom grec Aphrodite, « Femme née de l’Écume » ou « Née du sperme du dieu », l’atteste. Ainsi, lorsqu’Anna regarde

O mito de Vênus, segundo Rolet, compreende os dois extremos do nascimento da deusa. De um lado a pureza do amor e o ideal de beleza, de outro a violência do ato da castração. A passagem do nascimento de Afrodite é cantada por Hesíodo na Teogonia.

[...] Veio com a noite o grande Céu, ao redor da Terra  
desejando amor sobrepairou e estendeu-se  
a tudo. Da tocaia o filho [Cronos] alcançou com a mão  
esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice  
longa e dentada. E do pai o pênis  
ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo  
para trás. [...]  
O pênis, tão logo cortando-o com o aço  
atirou do continente no undoso mar,  
aí muito boiou na planície, ao redor branca  
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela  
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina  
atingiu, depois foi à circumfluída Chipre  
e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva  
crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite  
Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia  
apelidam homens e Deuses, porque da espuma  
criou-se e Citeréia porque tocou Citera,  
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,  
e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.<sup>144</sup>

Gaia forja uma foice dentada e solicita aos filhos que impeçam que Urano continue deitando-se sobre ela. Cronos aceita o pedido da mãe e, durante a união dos dois, decepa o pênis do pai, lançando-o sobre o mar. Os respingos de sangue que caem sobre a terra, fazem nascer as Erínias, os Gigantes e as Ninfas. Boiando no mar, o pênis em ejaculação funde-se com as espumas das ondas, dando origem assim à Afrodite, cujos pés banhados da espuma das águas fecundam o solo no momento em que pisa sobre a terra.

Giuliana Ragusa indica a questão da castração como importante para a compreensão do nascimento da deusa. Ela aponta para a diferença entre o nascimento de Afrodite e dos

---

Vénus, elle en voit potentiellement les deux faces, d'un côté la beauté frappante, de l'autre le crime de sang qui l'a fait naître". IN ROLET, Stéphane. *Op. cit.* p. 140.

<sup>144</sup> HESÍODO. *Teogonia – A origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003. pp. 111-13.

demais filhos da castração. Para ela, a presença das espumas é fulcral para a diferenciação entre o seu nascimento e daqueles concebidos pela união do sangue à terra (Erínias, Gigantes e Ninfas) sendo pontual no que se refere aos atributos e ações de Afrodite.

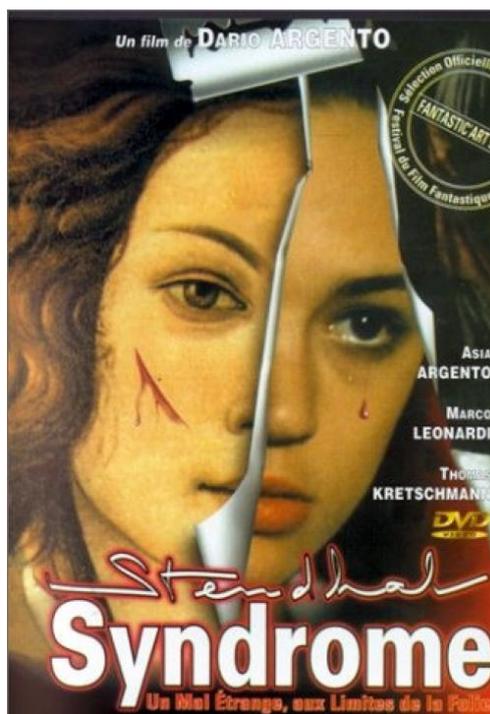
Enquanto as Erínias, os Gigantes e as Ninfas Feixos – os seres gerados do sangue misturado à terra - se relacionam à vingança e ao confronto direto, seguindo sempre caminhos retos, Afrodite – fruto do esperma misturado à água – se relaciona à sedução erótica e, espelhando as características de sua origem e de seu poder, é inconstante, dissimulada, enganadora, sedutora.<sup>145</sup>

Diferentemente do que denota Rolet, não é do sangue de Urano em união às águas que fecundam Afrodite. Como narra Hesíodo, “branca espuma da imortal carne ejaculava-se”. Apesar disso, é inegável a conotação sanguinária e violenta da gênese da deusa. Independente de ser ou não fecundada pelo sangue, como os irmãos, a castração em si compreende o ato agressivo do nascimento.

Stéphane Rolet atenta ainda para a capa do DVD de edição francesa do filme, que dispõe numa simbiose, os rostos de Vênus e Anna, divididos por um efeito de corte de papel. As metades adjacentes dos rostos de ambas as personagens femininas se dispõem divididas (e unidas) por um efeito de rasgo de papel. Da extremidade superior da composição surge uma lâmina rasgando a imagem da superfície, da qual vemos o detalhe do rosto de Vênus. Por detrás desta descortina-se a face de Anna Manni. A conjunção das duas imagens conforma-se de maneira brilhante. A pele lisa e sobre-humana da deusa é violada por um corte, enquanto que do olho de Anna Manni escorre uma lágrima de sangue.

---

<sup>145</sup> RAGUSA, Giuliana. “Da castração à formação: A gênese de Afrodite na *Teogonia*” IN *Letras Clássicas*, n.5 p. 124 (p. 109-130), 2001. Disponível em: [www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/806/759](http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/806/759) (acessado em 14 de junho de 2016)



[figura 43] Arte do DVD francês do filme: o rosto dividido de Anna e Vênus.

Como se ambas se fundissem em um único ser, vemos os atributos de cada uma delas refletidos na imagem da outra. O sangue de Urano, responsável (direta ou indiretamente) pelo nascimento de Vênus (Afrodite), é disposto no rosto de Anna, enquanto que o corte da lâmina infligido por Alfredo espelha-se na bochecha de Vênus. Este duplo nascimento terrível se revela também na própria ruptura do papel – das diversas “camadas”, ou personalidades – descobertas por Anna durante e após seu contato com as diversas obras do filme. Do primeiro estupro, surge em Anna uma personalidade que nega a feminilidade. Porém, o segundo contato com ele, na sala de *graffiti* em Viterbo, nasce Louise, *femme fatale* loira que carrega sobre a bochecha esquerda a marca física da violência de Alfredo – o corte da lâmina. Nesse momento, ambas tornam-se uma.

Essa aproximação sugerida por Rolet nos remete, de certa forma, a outras produções onde certa identificação ocorre entre personagem do filme e obra de arte. É especificamente sobre uma outra obra de Botticelli, que Proust, em seu *A caminho de Swann*, se vale. Swann identifica na imagem de Odette de Crécy uma semelhança com a Séfora representada em *Prove di Mosè* (1481-82), de Sandro Botticelli, afresco localizado na Cappella Sistina.

Contemplava-a: transparecia em seu rosto e em seu corpo um fragmento do afresco, que desde então procurou vislumbrar sempre que estava

junto de Odette ou quando apenas pensava nela, e embora certamente só se ativesse à obra-prima porque nela encontrava a sua amada, todavia tal parecença conferia a Odette maior beleza, tornava-a mais preciosa. Censurou-se por haver desconhecido o valor de uma criatura que teria parecido adorável ao grande Sandro, e congratulou-se de que o prazer que sentia ao vê-la encontrasse justificativa em sua própria cultura estética. (...) A expressão “obra florentina” prestou grande serviço a Swann. Permitiu-lhe, como um título, introduzir a imagem de Odette num mundo de sonhos, a que até então ela não tivera acesso e onde se impregnou de nobreza.

Ele continua:

Colocou sobre a mesa de trabalho, como se fora uma fotografia de Odette, uma reprodução da filha de Jetro. Admirava os grandes olhos, o rosto delicado que deixava adivinhar a pele imperfeita, os cabelos maravilhosos ao longo das faces fatigadas, e adaptando aquilo que até então lhe parecia belo do ponto de vista estético à ideia de uma mulher de verdade, transformava-o em méritos físicos, que se regozijava de encontrar reunidos numa criatura a quem poderia possuir. (...) Depois de contemplar por muito tempo aquele Botticelli, pensava no seu Botticelli, que achava ainda mais belo, e, quando achegava a si a fotografia de Céfora, julgava que era Odette que estava apertando contra o coração.<sup>146</sup>

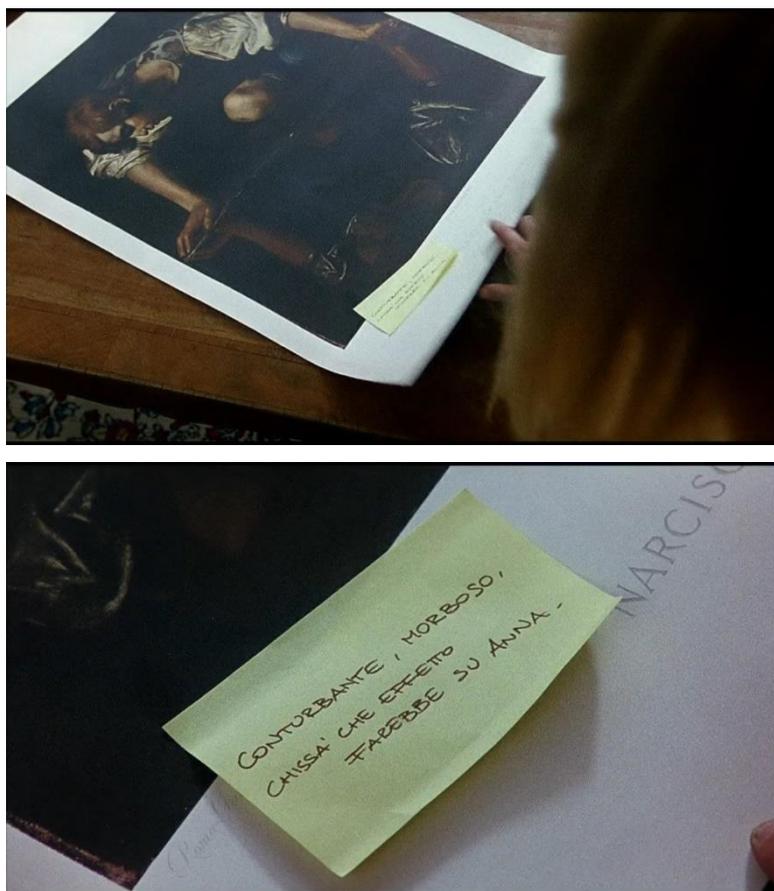
É justamente a partir dessa comparação com a filha de Jetro que faz surgir em Swann o amor por Odette. Todas as características vulgares e mundanas dela, dão lugar a propriedades dignas da musa de Botticelli. Ao aproximar as duas figuras, passa a identificar em Odette qualidades antes não vistas, enquanto que tal parecença doa igualmente ao afresco maior valor, por representar aquela cujo “original de carne” Swann conhecia. A relação visual entre o rosto de Séfora e o de Odette nos trazem à mente a arte do DVD francês acima mencionada.

De forma semelhante, Alfredo passa a enxergar qualidades em Anna a partir do momento em que percebe sua relação visceral com as obras dos Uffizi. Ao invés de caçá-la como mera vítima e ampliar a coleção de cadáveres femininos, ele inicia um processo

---

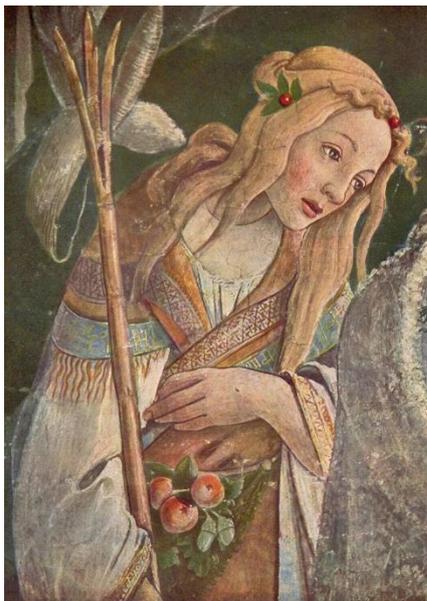
<sup>146</sup> PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2003. pp. 220-22. A aproximação entre os personagens de *Em busca do tempo perdido* e as obras de arte é explorada por Jorge Coli em seu já citado texto.

de perseguição. A relação com a arte, assim como com Swann, permitiu-lhe introduzi-la “num mundo de sonhos, a que até em ela não tivera acesso e onde se impregnou de nobreza”<sup>147</sup>. A sequência em que Anna investiga a residência de Alfredo em conjunto com Manetti exemplifica tal questão. Em seu escritório, juntamente com o globo de neve do *David* de Michelangelo, Anna, como já mencionado, descobre uma reprodução do Narciso de Caravaggio. Uma anotação à lápis sobre um post-it amarelo exhibe os comentários de Alfredo acerca da pintura: “Provocativo, mórbido. Quem sabe que efeito ele teria sobre Anna”.



[figura 44] *La sindrome di Stendhal*: o Narciso de Caravaggio e a anotação de Alfredo.

<sup>147</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*



[figura 45] Sandro Botticelli. *Prove di Mosè* (detalhe), 1481-82, afresco. Capela Sistina, Roma.

### 2.2.6. O duplo na imagem

Essa relação entre o personagem e a obra de arte foi muito explorada tanto no mundo na literatura, quanto do cinema. Poderíamos citar, por exemplo, uma obra que compreende os dois polos da ficção: o romance de Henri-Pierre Roché, adaptado por François Truffaut, *Jules et Jim*, em que os amigos escritores relembram-se da estátua grega vista durante a viagem à Grécia e identificam nela similaridade com a figura de Catherine, especialmente seu sorriso. No caso de Proust (ou mesmo em *Jules et Jim*) o que ocorre é uma identificação da pessoa amada com uma obra e tal semelhança atribui qualidades para a pessoa viva<sup>148</sup>.

Outros filmes ainda nos apresentam essa relação. Em *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, Madeleine (Kim Novak) identifica-se com a antepassada, Carlotta Valdes através de seu retrato, exposto no Museu de São Francisco. Embora neste caso a identificação entre personagem e obra de arte não passe de um mecanismo de farsa, ele não deixa de ser eficaz por isso. Como no caso de Proust a identificação entre Madeleine e Carlotta servem para doar ao personagem qualidades. Scottie (James Stewart) que

<sup>148</sup> Outros filmes exibem uma relação entre obra de arte e personagem de forma mais sutil, como por exemplo *Ferris Bueller day off* (John Hughes, 1986), *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980), nos quais fica evidente, sobretudo, o papel do museu como local onde se estabelece a conexão com a obra de arte. Um papel inverso pode ser identificado, por exemplo, em *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (e suas posteriores adaptações cinematográficas). Aqui invés da arte atribuir qualidades ao personagem e de sua transformação se fazer a partir do contato com a obra, o que ocorre é justamente o oposto, de forma com que a arte se metamorfoseia visualmente devido à transformação (não visual) de seu retratado.

deveria apenas seguir Madeleine e reportar suas ações ao marido, deixa-se seduzir pela figura enigmática de Madeleine, o vínculo com o objeto artístico se faz aqui pelo enobrecimento da figura de Madeleine. A fascinação de Scottie pela figura de Madeleine só é possível através da relação estabelecida com a obra de arte.

O mistério que envolve a figura, sua semelhança com a antepassada e os pontos de conexão entre ela e a retratada – o buquê de flores, o coque espiralado – são os elementos que, assim como sua acrofobia, promovem uma experiência vertiginosa de confusão e similaridade entre pintura e personagem. Sua tentativa posterior de “reconstruir” a imagem de Madeleine através da transformação de Judy Barton confirma o poder latente da imagem idealizada da mulher (que não é Madeleine, Judy ou Carlotta, mas uma união de todas). Assim, como afirma Susan Felleman em seu *Art in the Cinematic Imagination*: “Ele [Scottie] é Pigmalião, que apaixonou-se pela figura que a arte magicamente trouxe à vida, mas ele é também o pintor da parábola de Poe [O retrato oval], que mata sua amada ao imitá-la, reproduzi-la”.<sup>149</sup>



[figura 46] Fotogramas de *Jules et Jim*, dir. François Truffaut, 1962.

<sup>149</sup> IN FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Texas: University of Texas Press, 2006, p. 38.



[figura 47] Fotogramas de *Vertigo*, dir. Alfred Hitchcock, 1958.

O que nos interessa, porém, é uma identificação que não parta de um observador alheio, mas do próprio personagem em contato com a pintura. Três filmes em específico sugerem tal relação entre arte e observador e podem ser aproximadas ao filme de Argento: *The Haunted Palace* (Roger Corman, 1963), *La dama rossa uccide sette volte* (Emilio Miraglia, 1972) e *Babysitter Wanted* (Jonas Barnes/Michael Manasseri, 2008).

*The Haunted Palace* e *La dama uccide sette volte* por sua vez inserem o tema da associação entre a pintura e o personagem através de uma via sobrenatural. O primeiro é um filme de 1963 de Roger Corman, comumente inserido no ciclo de adaptações de obras de Edgar Allan Poe. Trata-se, no entanto de uma dupla adaptação. Enquanto que o título faz referência ao poema homônimo de Poe, inserido inclusive no filme, a história é uma adaptação de *The case of Charles Dexter Ward* de Lovecraft. No filme, Dexter Ward é o herdeiro longínquo de Joseph Curwen, um bruxo do século XVII, que, pelo desaparecimento de diversas jovens da cidade, é queimado-vivo em uma árvore. Antes de morrer Curwen lança uma maldição sobre os habitantes do lugar, condenando eles e suas futuras gerações a mutações e deformações corporais. Três séculos mais tarde, Dexter Ward e sua esposa chegam ao palácio herdado. Os moradores se assustam com a semelhança entre Ward e Curwen.

Ao chegar no palácio, Dexter Ward identifica, disposta sobre uma imensa lareira do aposento central, um retrato de seu tio-avô. A pintura exhibe o antepassado de maneira austera e impassível. De olhar gélido, com o corpo em ligeiro escorço e uma das mãos

repousando no interior do colete, Joseph Curwen figura no centro da composição. À esquerda, uma lua-cheia situa a cena em um ambiente noturno e, atrás dele, galhos tortuosos se espalham como garras de alguma criatura desconhecida: a árvore de sua inquisição, o prenúncio de sua destruição física, não parece causar temor ao retratado. Os olhos penetrantes e o pano de fundo de um azul vibrante inserem a composição num ambiente místico.

Ward chega no aposento com um charuto entre as mãos. Inclina-se diante da lareira a fim de acender o objeto e iniciar o fumo. Quando apaga a chama do palito nota a figura do homem fitando-lhe. A aura sinistra e espectral da pintura parece causar uma comoção em Ward. Tomado de assombro pela composição, ele volta as costas para o quadro curvando-se com as mãos sobre o rosto. Neste momento, um *close* dos olhos do retrato de Curwen nos mostra o próprio retratado encarando seu sucessor. Ward é chamado pelo olhar aterrorizante do bruxo e aos poucos começa a exibir um semblante diverso. A bondade é tomada pela vingança e a pele começa a apresentar uma tonalidade cadavérica.

Conforme o contato com a pintura se amplia, Ward modifica seu comportamento. É agressivo com a esposa e, aos poucos, é possuído pelo espírito de seu antepassado. A pintura não se porta aqui apenas como detentora de elementos macabros. Assim como *A ronda noturna*, *A queda de Ícaro* e a pintura na sala da polícia, ela se apresenta como uma porta de entrada para outro mundo: neste caso, o passado e vida do antigo proprietário do lugar. Não é à toa, por sua vez, que a porta de passagem para o laboratório macabro de Curwen se situe exatamente na parede onde o retrato é pendurado.

A semelhança entre Ward e Curwen é o ponto inicial para que a possessão tenha sucesso. Lovecraft identifica, na passagem que narra o primeiro contato entre ambos, que o retrato “devolvia o olhar como um espelho que o envelhecia ou evocava séculos passados”<sup>150</sup>. Novamente a pintura se mostra como elemento vivo e pulsante. Um reflexo duplo, em aparência e identidade, tal qual Vênus e Anna.

---

<sup>150</sup> LOVECRAFT. *O caso de Charles Dexter Ward*. Editora L&PM, 2001, p. 51.



[figura 48] Fotogramas de *The Haunted Palace*, dir. Roger Corman (1963).

No longa-metragem de Emilio Miraglia temos uma abordagem ambígua da pintura e sua relação com os personagens. O filme se desenvolve em torno de Kitty que desde pequena residia no castelo do avô, na Baviera, juntamente com sua irmã Evelyn e a prima Franciska. Uma lenda corre na família Wildenbrück: duas irmãs residentes outrora no castelo, ficaram conhecidas, com o passar do tempo, como a Rainha Vermelha e a Rainha Negra. Ambas se odiavam desde a infância. A Rainha Negra detestava as brincadeiras maliciosas da irmã e, após crescerem, vingou-se dela, apunhalando-a sete vezes no pescoço enquanto dormia. Um ano mais tarde, o espírito da Rainha Vermelha retornou à vida e como vingança assassinou sete vítimas, uma para cada punhalada que lhe causou a morte, tal qual anuncia o título do filme.

Tudo ocorre como na maldição. As duas se detestam e durante uma briga, anos mais tarde, Kitty acredita ter matado involuntariamente a irmã, dando continuidade à sequência

de sete mortes. O que ocorre na realidade é que, a fim de interromper o ciclo maldito de assassinatos, o avô, enquanto elas eram bebês, entregou a irmã verdadeira de Kitty (Rosemary) para a servente do castelo e, no lugar desta, criou a filha dos camponeses, Evelyn. Os assassinatos não eram cometidos pelo espírito dessa, mas pela própria Rosemary, drogada pela prima Franciska, que por cuidar do avô a vida toda, acreditava que, após sua morte, teria o direito total sobre sua propriedade. Rosemary é, como Franciska revela, o “instrumento de sua vingança”.

Apesar da tentativa do avô de dar fim ao destino trágico das netas, o poder emanado pela obra de arte ultrapassa os próprios limites da lenda familiar. Antes mesmo de ouvir a história que circunda a família, Evelyn, quando criança sofre as influências da pintura. Diante do quadro, ela se sê hipnotizada. Com a boneca da irmã nas mãos e caminhando de uma extremidade à outra do aposento, sem desgrudar os olhos da tela, repete alucinadamente os dizeres: “eu sou a rainha vermelha e Kitty é a rainha negra, eu sou a rainha vermelha e Kitty é a rainha negra”. O punhal utilizado para cometer os assassinatos é exposto como uma relíquia pelo avô logo abaixo da pintura, sobre uma almofada de fino veludo rubro. Evelyn empunha a arma entre os dedos e perfura repetidas vezes a boneca de pano, arrancando-lhe a cabeça sob o eco de uma risada maligna. Evelyn não compartilha o sangue dos Wildenbrück, mas isso não impede com que seja igualmente atingida pelos efeitos da composição. Algo de espectral paira sobre a imagem. Quando filmada em close um brilho cintila da adaga ensanguentada.



[figura 49] Fotogramas de *La dama rossa uccide sette volte*: Evelyn sofrendo os efeitos da pintura.

Como em *L'uccello dalle piume di cristallo*, há uma relação íntima com a pintura. Trajada nas vestes da assassina – como Monica Ranieri no sobretudo preto – a *dama rossa* olha para a tela. O contato com a pintura, em ambos os filmes, atesta uma sacralização tanto das obras de arte em questão, quanto do próprio assassinato. A obra participa do ritual do assassino. Em *La dama rossa uccide sette volte* Rosemary leva a pintura, que antes fazia parte da coleção do castelo dos Wildenbrück, para sua própria residência. Em *L'uccello dalle piume di cristallo*, Monica dispõe o quadro em um quarto de hotel, local exclusivo de sua personalidade assassina.



[figura 50] *La dama rossa uccide sette volte*: A adaga cintilante na pintura.



[figura 51 e 52] *L'uccello dalle piume di cristallo* (acima) e *La dama rossa uccide sette volte* (abaixo): identificação entre o assassino e a obra de arte.

Em *Babysitter Wanted*, por sua vez, a relação com a arte é um pouco diversa. Estudante de história da arte, Angie (Sarah Thompson) provém de uma família muito religiosa, cujo intuito de estudar numa cidade longe da mãe se mostra no filme como constante problemática para a personagem e sua família. A trama se desenvolve em seguida em torno de uma família que reside longe da zona urbana da cidade. Angie é contratada como babá do filho do casal, que, misteriosamente nunca tira seu chapéu de *cowboy*. Percebendo que um estranho homem de gorro persegue o garoto, ela faz de tudo para proteger o garoto. Posteriormente, descobrimos que o homem em questão é um padre. Sua incumbência é sacrificar a criança que, na realidade, é o filho de Satã e, por

um luxo gastronômico, consegue apenas alimentar-se de jovens garotas virgens. O chapéu de *cowboy* do garoto era apenas usado para esconder os diminutos chifres satânicos.

Durante uma aula na faculdade, ouvimos o professor de Angie argumentar calorosamente sobre a iconografia de São Jorge matando o dragão. Ele apresenta nos slides um detalhe do painel esquerdo do trítico de Hans Memling, *O Juízo Final* (1467-71), no qual anjos e demônios batalham pelas almas dos mortais. De modo equivocado ou deliberado, a autoria da obra é conferida ao pintor Hans Aachen, nomeando-a como “*Saint George slaying the dragon*”, ele ensina que a figura do dragão nesse período da arte não porta-se apenas como uma mera maquinação do mal, mas que eles eram de fato representações simbólicas do diabo em pessoa.

No momento em que ele termina sua frase, um homem com um gorro sobre a cabeça adentra a sala e começa a observar Angie à distância. Ela nota sua presença e na segunda vez que ela olha em sua direção, vemos projetado sobre o rosto do homem a feição macabra do demônio da pintura de Memling. Essa analogia entre a pintura e o personagem será fulcral para a imagem que Angie fará dele, pois é por conta desta associação, que ela erroneamente passa a considerar o homem como um possível maníaco. A tentativa de se proteger dele mostra-se também como uma proteção religiosa do demônio.



[figura 53] Fotogramas de *Babysitter wanted* (2008): Angie identifica no homem misterioso o rosto do demônio da pintura de Hans Memling.

Portanto, a partir desse paralelismo com a pintura inicia-se um processo de transformação dos personagens. Em *La dama rossa uccide sette volte* e *L'uccello dalle piume di cristallo* a relação se estabelece por uma identificação com o assassino. *The Haunted Palace* apresenta a possessão do personagem pelo espírito de seu antepassado através da obra de arte, que se articula como um *medium* da encarnação. Em *Babysitter Wanted*, por sua vez, o que entra em jogo é o próprio passado da protagonista. Sua relação com a religião e a arte direcionam sua compreensão equivocada da situação.

Em *La síndrome di Stendhal* essa duplicidade com a imagem se completa. Temos tanto uma ruptura interior em Anna, quanto a identificação com o próprio passado daquela obra. A brutalidade latente em *Vênus* e os poucos elementos de inquietação da composição serão os responsáveis pelo conflito interno da personagem. Ela também é possuída pelas obras de arte. Sua transfiguração após o contato com Ícaro confirma isso<sup>151</sup>.

### 2.2.7. Os devastadores sopros de Zéfiro

Como vimos, o peso que as pinturas de Botticelli exercem sobre Anna é inegável. Em meio à composição harmoniosa, algo parece destoar. Assim como há uma violência presente nas demais obras do museu, aquelas de Botticelli também terão. Sobre a pintura que representa o nascimento de *Vênus*, Walter Pater diz:

(...) e a mais completa expressão disso é a pintura dos Uffizi de *Vênus* surgindo do mar, em que os emblemas grotescos da Idade Média, a paisagem tomada pelo sentimento peculiar e mesmo pela tapeçaria estranha da época, tudo salpicado de maneira gótica por um bizarro arranjo de margaridas, moldam uma figura que lembra os impecáveis estudos de nus feitos por Ingres. À primeira vista, talvez vocês sejam atraídos pela singularidade do desenho, que parece lembrar de uma só

---

<sup>151</sup> No cinema há ainda inúmeros outros casos que atestam essa dupla relação entre retrato artístico e personagem. Acima, destacamos sobretudo, mas não exclusivamente, casos cujo horror se faz presente na conexão arte-espectador. Para além dos filmes explorados, outros marcam uma relação evidente com o tema, como por exemplo *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *The woman in the window* (Fritz Lang, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944) e *Obsession* (Brian de Palma, 1976). Cineastas caros a Argento e que nos exibem também a temática do duplo na imagem e certa identificação e por vezes fixação entre personagem, retrato e retratado. Em *Art in the Cinematic Imagination* a autora descortina a relação dos retratos nos filmes em questão. Ver: FELLEMAN, Susan. *Op cit.*

vez tudo o que vocês leram sobre a Florença do século XV; depois vocês podem pensar que essa singularidade é incongruente com o tema, e que **a cor é cadavérica, ou pelo menos, fria.** [...] A luz é, de fato, fria – um mero alvorecer sem sol; um pintor tardio, porém, nos teria saturado de luz solar, e devido à tranquilidade do ar matinal vocês podem ver melhor cada longo promontório descendo sobre a superfície da água. Os homens saem para trabalhar a noite, mas ela se levanta antes deles, e vocês podem pensar que o sofrimento em seu rosto era por pensar em todo o longo dia de amor ainda por vir. Uma figura emblemática do vento sopra forte sobre a água cinza, movendo adiante a concha de borda delicada em que navega; o mar “mostra seus dentes” enquanto se move em finas linhas de espuma, sorvendo, uma a uma, as rosas que caem, cada uma delas em seus traços severos, rosas que acabaram de ser arrancadas do galho, mas um pouco bronzeadas, como costumam ser as flores de Botticelli. [...] Ele pinta o mito da deusa do prazer em outros episódios além do seu nascimento do mar, **jamais, no entanto, sem alguma sombra de morte na carnação cinza e flores desbotadas.** Ele pinta Madonnas, mas elas fogem do contato da criança divina e clamam, num murmúrio inconfundível, por uma humanidade mais cálida, mais chã. A mesma figura – a tradição afirma tratar-se de Simonetta, a amante de Giuliano de’Medici – reaparece como Judite voltando para casa pela região de montanhas, realizada a grande façanha e chegado o momento da mudança, quando o ramo de oliva em sua mão está se tornando um fardo; reaparece como *Justiça* sentada num trono, mas com um olhar fixo de ódio a si mesma, que faz a espada em sua mão parecer a de um suicídio; e ainda como *Veritas*, na pintura alegórica de *Calunnia*, onde se pode notar de passagem a sugestão de um acidente que identifica a imagem da Verdade com a pessoa de Vênus.<sup>152</sup>

Tal qual Rolet, Walter Pater identifica certa duplicidade na imagem da Vênus. Na harmoniosa composição florentina, vê uma tristeza. Não há sol na manhã de seu nascimento, ela sobe das águas antes dos homens trabalharem. As flores desbotadas e a carnação cinza, cadavérica se apresentam como elementos na leitura de Pater. Ele não

---

<sup>152</sup> PATER, Walter. “Sandro Botticelli” IN *O Renascimento*. São Paulo: Iluminuras, pp.75-77. Destaques feitos pela autora.

identifica tais propriedades apenas nas duas pinturas dos Uffizi, mas nas demais representações da deusa, ou ainda, naquelas que nota a inspiração nos traços de Simonetta Vespucci.

Nenhuma análise de uma obra é, para os historiadores da arte, imparcial. É evidente que, dentro de uma pintura, identificamos elementos em comum, todavia este contato conserva também um encontro pessoal entre observador e obra de arte. O que enxergamos na superfície do suporte reflete a nossa cultura visual e o momento histórico do qual fazemos parte. De maneira diversa, pesquisadores podem se debruçar sobre uma mesma imagem e dela descobrir elementos diversos. Walter Pater é um crítico e ensaísta do final do século XIX. Sua leitura inclinada para o decadentismo latente da composição de Botticelli talvez fale mais sobre seu próprio tempo, do que aquela do qual emergiu a obra, sendo inegável, porém que tais características estejam presentes na pintura. É interessante, todavia, notar como uma mesma composição pode apresentar características opostas para seus espectadores.

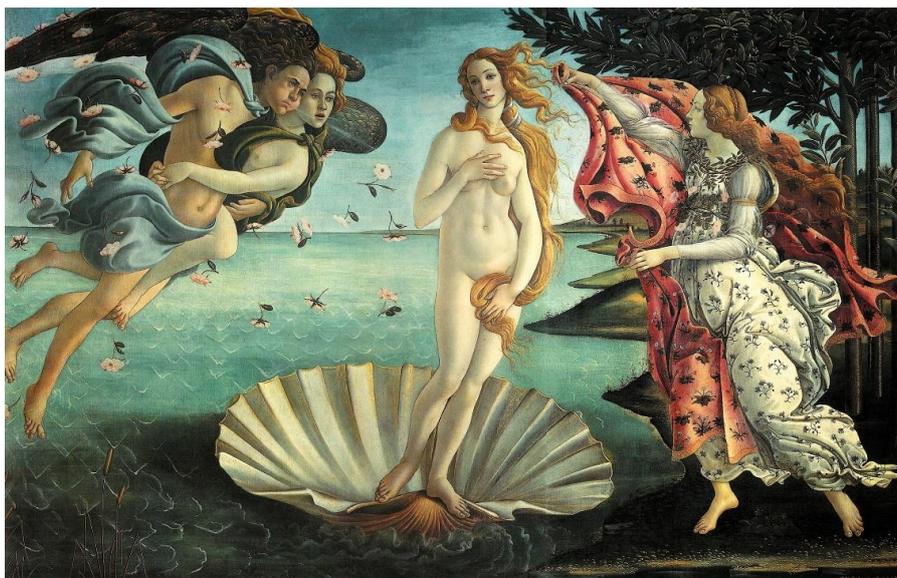
Gombrich, por outro lado, identifica uma harmonia estática na composição. A sutileza do traço, a desproporção dos membros e músculos,<sup>153</sup> são alguns dos elementos que nota na pintura. A leitura de Pater, contudo reflete a ambiguidade do nascimento da deusa. A tristeza ou mesmo o ódio que nota nas diversas representações dela parecem conferir uma violência nata, quase fatal a ela.

Tal estatismo inerte às pinturas de Botticelli é igualmente identificado por Argento em *La sindrome*. “O que [Anna] nota de imediato é a imobilidade estática dos visitantes, que parecem estátuas no ato de admirarem os quadros. As luzes tênues da sala, todas concentradas sobre as pinturas, contribuem para a irrealidade da cena”.<sup>154</sup> Assim como os personagens das pinturas do florentino, os visitantes da sala portam-se de forma estática, observando atentamente as obras ali exibidas, como se o espírito de inércia botticelliano os houvesse igualmente capturado e suspenso numa realidade alternativa, particular às obras do artista.

---

<sup>153</sup> Que podemos inclusive ligar com a leitura de Pater, que aproxima o tratamento carnal do pintor aos trabalhos de Ingres. IN: GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p.263-66.

<sup>154</sup> T.A. “Ciò che nota subito è l’immobilità estatica dei visitatori, che sembrano statue nell’atto di ammirare dei quadri. Le luci tenui della sala, tutte concentrate sui dipinti, contribuiscono all’irrealità della scena.” In ARGENTO. *Op. cit.* p. 22.



[figura 54] Sandro Botticelli. *La nascita di Venere*, 1485 c., têmpera sobre tela, 172 x 278 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

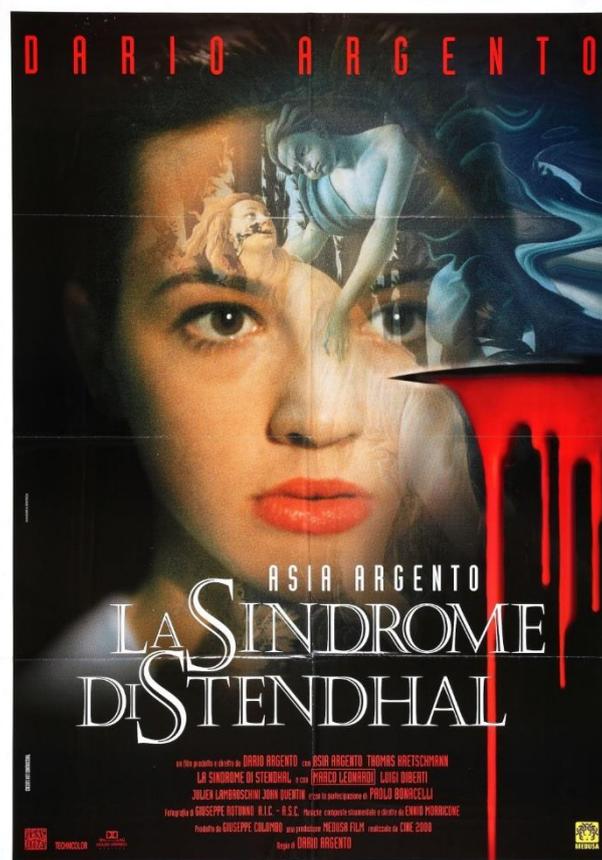


[figura 55] Sandro Botticelli. *La primavera*, 1482 c., têmpera sobre maderia, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Argento, numa entrevista para o jornal francês *La Libération*, observa sobre o poder das pinturas, dentre elas, essa de Botticelli. “As imagens podem se voltar contra nós. Van Gogh, suas imagens o mutilaram, e depois o mataram. Botticelli, sua Vênus parece gentil. E no entanto, ele morreu louco”<sup>155</sup>. A fala de Argento indica que há algo de perturbador

<sup>155</sup> T.A.: « Les images peuvent se retourner contre nous. Van Gogh, ses images l'ont mutilé et puis tué. Botticelli, sa Vénus paraît gentille. Pourtant, il est mort fou. » IN AUBRON, Havré. “Dario Argento, 59 ans, Italien. L'obsédé raffiné du film d'épouvante ressort de l'ombre avec un «Fantôme» et une rétrospective. Schizo furioso.” Portrait. *La Libération*, 4 de janeiro de 1999. Disponível em: [http://www.liberation.fr/portrait/1999/02/04/dario-argento-59-ans-italien-l-obsede-raffine-du-film-d-epouvante-ressort-de-l-ombre-avec-un-fantome\\_264039](http://www.liberation.fr/portrait/1999/02/04/dario-argento-59-ans-italien-l-obsede-raffine-du-film-d-epouvante-ressort-de-l-ombre-avec-un-fantome_264039) (Acessado em 13 de julho de 2016). Citado também por Samocki. *Op. cit.* p. 159.

na composição do *Nascimento de Vênus*. A harmonia graciosa esconde algo de inquietante. Outras versões de pôsteres e imagens de divulgação do filme trarão o rosto de Anna e nele sobreposto um detalhe de uma das têmperas, especificamente o recorte de Zéfiro e Clóris, da *Primavera*.



[figura 56] Outro exemplo de pôster que exhibe o detalhe de *Primavera*, de Botticelli. Esta imagem foi também usada como a capa do romance *La sindrome*.

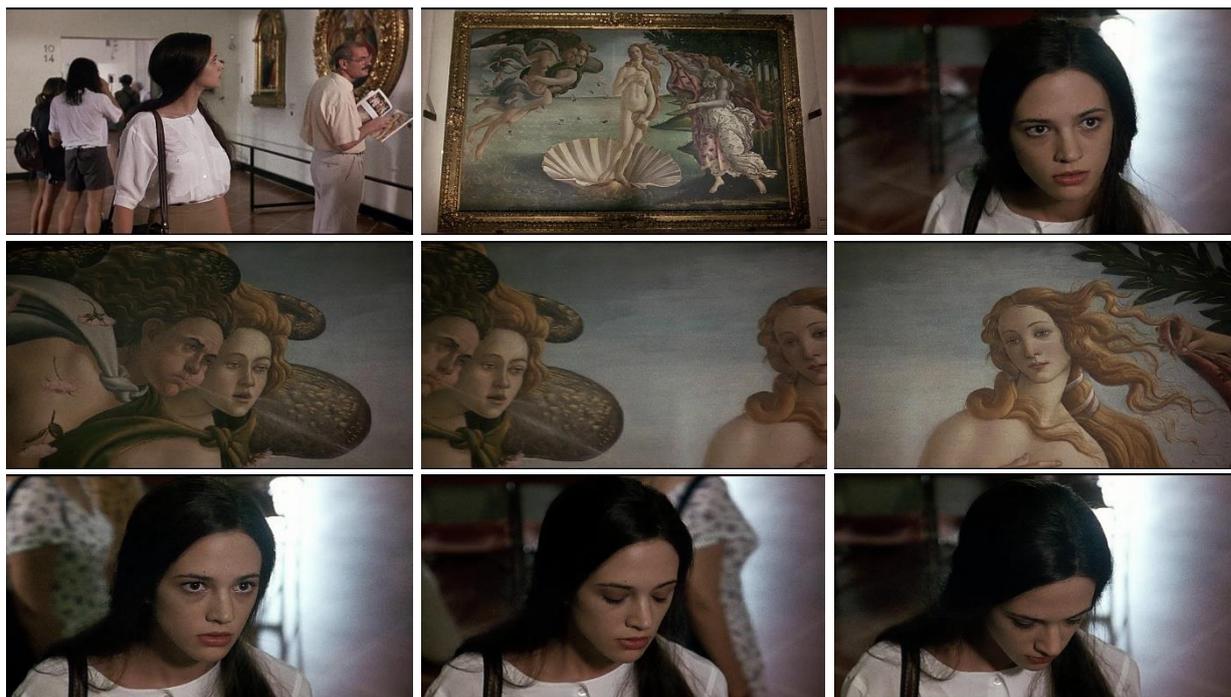


[figuras 57 e 58] detalhes dos ventos em *La nascita di Venere* (esquerda) e *La Primavera* (direita).

Apesar da relação com a figura de Vênus, aquela que desperta um maior tumulto em Anna é sem dúvida esta última. É somente quando em contato com as duas representações dos ventos, tanto em *La nascita di Venere*, quanto em *La primavera* que Anna se sente perturbada. Seus olhos passeiam pela composição de ambas as pinturas, de forma alguma aleatória.

Anna caminha na sala Botticelli, observando os homens que ali se encontram. Ela para em frente à *La nascita di Venere* de Botticelli. Neste momento, a câmera muda, e nos exhibe, por completo, a cena pictórica do nascimento da deusa. Sobre uma grande concha, a Vênus pudica é levada para as margens da praia pelos sopros dos ventos. A brisa marcada pelas pinceladas frias e alongadas direciona o movimento dos cabelos e do manto erguido por uma das Horas, possivelmente a Primavera. Na areia da praia, sementes douradas repousam sobre o solo, um possível início do reino floral de Vênus, a ser fecundado ao pisar com os pés banhados da espuma das águas.

Enquanto que o sopro de Aura é leve, o de Zéfiro é forte e conduz Vênus até as margens da praia. De bochechas infladas e testa franzida, Zéfiro impele sob fortes sopros, a concha da deusa para a areia. Os cabelos esvoaçam e junto deles, as vestes das Horas e o manto estrelado erguido por esta para proteger a deusa. Ao passo que Anna observa a composição e refaz o percurso narrativo da cena – os ventos soprando Vênus para a praia – ela sente, assim como a deusa, o forte sopro. Novamente temos aqui uma associação com Vênus que se descortina após o contato com a obra. Os ventos que na pintura sopram Vênus para a beira da praia tocam também o rosto de Anna, seus cabelos, assim como os da deusa, balançam no mesmo sentido, como que direcionados pelo mesmo golpe de ar.



[figura 59] Anna observando *La nascita di Venere*: sentindo os ventos de Zéfiro.

Ela para novamente em frente à outra grande pintura do artista florentino, a *Primavera*. Aqui, num momento posterior ao nascimento da deusa, temos Vênus em seu reino bucólico. A composição – de uma simetria clara – figura, da esquerda para a direita, nove personagens. Mercúrio numa graciosa pose agita a varinha sobre a cabeça. Possivelmente como protetor do jardim, ele se mostra com a túnica vermelha, ornamentada por pequenas chamas amareladas e uma faca empunhada na cintura. Ao lado dele, as três Graças dançam numa espécie de harmonia etérea, formando com os dedos unidos uma ciranda jovial. As vestes muito leves e transparentes revelam a silhueta de cada uma delas. No centro da composição, Vênus se porta em pé. Uma das mãos segurando o manto vermelho, enquanto que a outra empunha-se erguida de palma aberta. Acima dela, o cupido sustenta um arco, cuja flecha está prestes a ser lançada em direção às três Graças. À direita da cena, três figuras aparecem, completando a simetria da porção oposta. Forçando-se para dentro do jardim, Zéfiro é figurado sequestrando Clóris. De pele azulada e assim como na cena do nascimento, inflando as bochechas para o sopro, ele se prostra sobre o corpo de Clóris, que tenta fugir de seu encontro. Da boca dela, brota um ramo de flores, rosas e centáureas azuis<sup>156</sup>, caracterizando assim sua transformação na deusa Flora, que se exhibe ao lado desta, portando um buquê de rosas – as flores do amor

<sup>156</sup> WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2012 p. 50.

– sobre complexo drapeado do vestido florido. A cena possui uma harmonia equilibrada. Os troncos verticalmente desenhados das árvores fecham o jardim. Ao fundo de Vênus uma redoma de vegetação se forma, como uma espécie de cúpula orgânica, que juntamente com a estrutura formal das árvores, transforma o recluso jardim primaveril da deusa em uma espécie de templo ou catedral da fertilidade.

A figura de Zéfiro parece contrapor a cadência visual da composição, representando, como indica Aby Warburg uma “cena de perseguição erótica”<sup>157</sup>. Ele invade e ultrapassa as estruturas vegetais do bosque. Surgindo da extremidade direita da composição ele curva os troncos da vegetação com os tempestuosos ventos. Sua face não é tão serena quanto aquela disposta na pintura da *Venus anadyomene*. Seu corpo todo reflete a coloração azul-esverdeada do fôlego em cólera. Diferentemente do drapeado leve e ligeiramente estático das demais figuras, as vestes de Zéfiro agitam-se veementemente.

Quando Anna observa a pintura, ela passa o olhar por cada um dos detalhes ali dispostos. A câmera, por detrás dela, avança lentamente em direção à camada pictórica, mostrando-nos não os elementos de figuração da cena, mas o rosto dela, refletido no vidro sobre a camada de têmpera – como observado anteriormente. Os olhos transitam de uma extremidade à outra e, ao se encontrar com a figura lasciva do vento, Anna percebe sua própria presença refletida no interior da pintura. Como a face furiosa de Zéfiro, a de Anna se mostra completamente tomada pelo verde-azulado que colore o tapete florido do jardim. Tomando consciência de seu próprio retrato, ela estica os dedos, a fim de tocar, ou quem sabe, adentrar de fato aquela missa idílica. Stéphane Rolet propõe que o toque se dê por conta de uma flor disposta na superfície do jardim:

O reflexo de Anna reaparece sobre o vidro atrás de onde vemos o pé da Graça mais à direita e ela aproxima seus dedos do quadro prestes a tocar o local onde crescem as flores brancas. [...] Isso não a transformará em Flora, evidentemente, mas a revelará um lado dela mesma que a fará perder a razão, como indicam simbolicamente as flores que Anna tenta tocar. De fato, no quadro, Botticelli multiplicou as espécies de flores, a ponto de podermos contar mais de cento e cinquenta. Bem, diante das

---

<sup>157</sup> Ibidem.

Graças se encontra o heléboro, uma flor conhecida por enlouquecer e sobre a qual tendem os dedos de Anna.<sup>158</sup>

Contudo, observando o detalhe de onde os dedos de Anna tocam na cena, não é possível identificar, de fato, a flor apontada por Rolet<sup>159</sup>. Num estudo da representação botânica da Primavera de Botticelli, Mirella Levi D'Ancona<sup>160</sup> identifica as diversas flores e frutos representados na cena do jardim, bem como a simbologia de cada elemento. Analisando cada detalhe da composição, ela apresenta as diversas espécies da exótica flora composta por Botticelli. D'Ancona identifica a mesma flor da qual se vale Rolet, porém, em um outro lugar da composição. Sob os pés de Vênus e não sob os pés das três Graças: “abaixo dos pés separados de Vênus são mostradas as plantas de Heléboro, uma viperina (*Echium vulgare* L.), uma violeta, uma tussilagem (*Tussilago farfara* L.), um morango e uma margarida”<sup>161</sup>. A autora atenta ainda que os heléboros eram usados na medicina com a finalidade de curar a loucura<sup>162</sup> e não tornar louco quem os consumisse, como o texto de Rolet tende a sugerir. Parece confuso também que Rolet, na descrição da cena, primeiramente diga que Anna alcança a mão em direção às flores brancas, enquanto que posteriormente diz que seus dedos tocam o heléboro, que diferentemente das outras, possui pétalas verdes (identificada por D'Ancona como a espécie *H. viridus* L.).

O toque no vidro de fato influi na transformação da personagem. Embora os dedos não alcancem o heléboro, o toque possivelmente insinua uma tentativa inconsciente de adentrar o universo pictórico da composição. A relação com a figura de Zéfiro pode ser interpretada como também sugere Rolet, como um reflexo ou uma possível identificação com o próprio sequestro e estupro de Alfredo. Anna não se transforma em Flora, mas, assim como Clóris, ela é raptada e maculada sexualmente. Sua transformação a leva para

<sup>158</sup> T.A.: « Le reflet d'Anna reparait sur la vitre derriere laquelle on voit le pied de la Grâce la plus à droite et elle approche ses doigts du tableau jusqu'à toucher l'endroit où poussent des fleurs blanches. [...] Il ne la transformera évidemment pas en Flore, mais il lui révélera un côté d'elle-même qui lui ôtera la raison, ce qu'indiquent symboliquement les fleurs qu'Anna tente de toucher. En effet, dans ce tableau, Botticelli a multiplié les espèces de fleurs, au point qu'on compte plus de cent cinquante. Or, devant les Grâces, se trouve l'hellébore, une fleur qui passait pour rendre fou et vers laquelle se tendent les doigts d'Anna. » IN ROLET. *Op. cit.* pp. 141-42.

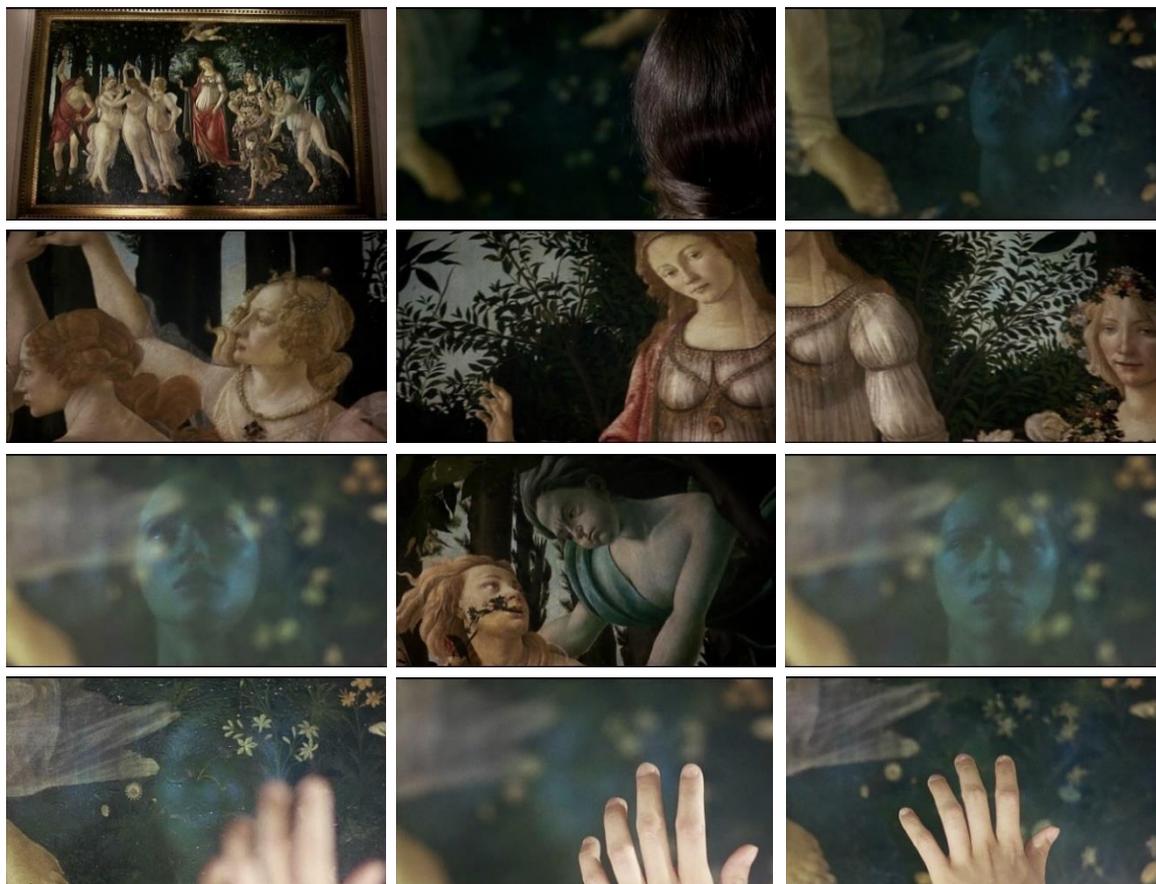
<sup>159</sup> Giusti (*Op. cit.* p. 63) também apoia-se em Rolet para a descrição da cena.

<sup>160</sup> Rolet cita outro trabalho da autora de onde retira a informação das cento e cinquenta espécies de plantas. (IN ROLET, *Op. cit. Loc. cit.* nota 19: Mirella Levi d'Ancona. *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici.* Olschki, 1992.)

<sup>161</sup> T.A. “Under Venus parted feet are shown a plant of Hellebore, one of cat's tail (*Echium vulgare* L.), one of violet, one of colt's foot (*Tussilago farfara* L.), a strawberry and a daisy.” IN D'ANCONA, Mirella Levi. *Botticelli's Primavera: A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy, and the Medici.* Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1983. p. 59.

<sup>162</sup> Ela cita os textos do filósofo Marsilio Ficino sobre as finalidades da planta. *Ibidem.* p. 81.

um destino mais trágico que aquele da ninfa. Enquanto que a violação sexual de uma possibilita um futuro de fertilidade, a de outra infere sua negação por completo.



[figura 60] Anna observando *La primavera*: a identificação com a figura de Zéfiro e o toque na pintura.



[figuras 61 e 62] *La síndrome di Stendhal*: cena na qual Anna Manni toca na *Primavera* de Botticelli (acima). Detalhes da obra representada no filme: o retângulo vermelho delimita o espaço da pintura exibido na cena e, ao lado, podemos ver o detalhe do heléboro esverdeado, logo abaixo dos pés de Vênus.

### 2.2.8. A pintura e a memória adormecida

Ao sair do museu e retornar para o hotel, Anna, ainda sem consciência de sua identidade, observa uma reprodução em tela de *A ronda noturna* de Rembrandt disposta na parede oposta à cama do aposento. O quadro aqui conforma um papel diverso daqueles outros exibidos no museu, ao passo que não se desenvolve como uma perturbação negativa. Anna ouve os sons da pintura: os tambores, as vozes, tudo é muito vivo diante de seus olhos, assim como no contato com Paolo Uccello, ou mesmo a experiência de Argento perante os frisos Antigos. Receosa, ela cobre a pintura com uma toalha branca, a fim de emudecer os ruídos do quadro.

A partir deste momento, temos algo diverso no que diz respeito ao contato de Anna com as imagens: coberta pelo tecido, a imagem continua a olhar para ela. Num enquadramento que surge do interior do quadro, vemos o lado oposto da toalha. Somos, de certa forma, a pintura, o espectador que se põe no lugar da tela. Agora não iluminado como aquele que se volta para o aposento, mas sua outra superfície, mais escura, que tapa o vidro da pintura. Ao passo que cobre a obra, ela continua a emitir sons. Como um ser vivo e pulsante, a obra de arte devolve o olhar para Anna. Os dizeres de Guidacci no

poema de Isenheim são aqui postos em jogo: enquanto não olhava para a obra, a obra olhava para Anna. Se ao longo do filme o que temos é uma progressão das alucinações de Anna perante as obras de arte, aqui, por outro lado, o que se revela é a caracterização da arte não apenas como mero objeto artístico, mas efetivamente como sujeito<sup>163</sup>.

A policial descobre o tecido da tela e vê ali os diversos detalhes da cena. Num jogo de associações entre o que é representado na camada pictórica e aquilo que ficou submerso junto ao Ícaro nos Uffizi, Anna passa a identificar cada detalhe com sua própria memória e reconstrói assim, através de um *flashback*, sua identidade. Os sapatos dos personagens da *Ronda Noturna* são postos em paralelo aos pés dos policiais modernos. As armas de fogo de outrora viram pistolas automáticas, enquanto que o eco dos tambores dá ritmo e cadência aos passos dos oficiais romanos de sua lembrança. Após a completude da associação, a tela derrete-se e dá lugar a uma porta. Adentrando esse mundo, que diferentemente da pintura de Bruegel não é estranho a ela, mas faz parte de uma memória vivida, Anna escuta a conversa dos homens, e posta no lugar da Anna daquele tempo passado, torna-se a interlocutora da cena. Esse jogo de enquadramentos é fulcral para a narração da história. É somente neste momento que nós, espectadores, nos damos conta de quem é Anna e os motivos que conduziram sua visita a Florença.

---

<sup>163</sup> Para uma maior explanação acerca deste tema, ver o texto de Jorge Coli sobre a distinção entre autor e artista. Nele, Coli afirma que “a obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito, sujeito pensante. (...) O artista, portanto, introduz um ser pensante no mundo, ser autônomo em relação a seu próprio criador”. COLI, Jorge. *Op. cit.* pp. 280-1.



[figura 63] Anna cobre a reprodução de *De nachtwacht* (1640-42), de Rembrandt e a tela continua a observá-la.



[figura 64] A identificação entre os personagens de *De nachtwacht* e os policiais romanos.

Jean-Baptiste Thoret observa, como uma constante no cinema de Argento, a presença das “imagens-secretas”. Segundo o autor, tais imagens vivem e fluem dentro de sua própria obscuridade. São “imagens-vampiras”, “incapazes de sobreviver ao serem expostas à luz”<sup>164</sup>, cuja força se resguarda em seu poder de dissimulação, de esconderem-se ou guardarem-se longe do visível.

Nos filmes de Argento, puxar a cortina é submeter o plano a uma operação de cataratas, em outras palavras, pôr um fim, temporariamente, à indecidibilidade da imagem (fundamento ótico do enigma). Pois a imagem-secreta é pulsante à condição de permanecer escondida, de agir na surdina, de *suspirar*, de estar ali, mas exatamente atrás, sempre encoberta, na superfície das coisas. Ela é o tremor da imagem, seu murmúrio íntimo, uma deiscência quase imperceptível. Por vezes, ela emite signos (um par de olhos cintilantes na escuridão, a

<sup>164</sup> THORET. *Op. cit.* p. 96.

sombra fugitiva de um machado sobre uma árvore, uma sombra atrás de um lençol), como provas visíveis de sua presença. É isso que explica, aliás, essa sensação própria de sonho e do cinema de Argento, que algo na imagem nos olha, ou ainda nos espia. [...] o olhar é em Argento uma operação reversível. Ele é o ponto de vista do além-mundo (e de fato, atualiza sua existência), aquele da profundidade do plano sobre a superfície, a prova pelo olhar da imagem-secreta.<sup>165</sup>

Ao serem descobertas (ou descortinadas), tais imagens deixam de emanar força. São imagens, para ele, que não devem ser reveladas. Elas guardam os segredos e a porta para outros mundos. Descobrir tais imagens, é acabar com estes mistérios, ou vencer o sobrenatural (como em *Suspiria* ou *Inferno*). Contudo, o “descortinamento” das imagens em *La síndrome di Stendhal* não é, diferente dos outros filmes, proposital. O ato de revelar os enigmas das imagens, ocorre pelo simples contato visual de Anna com tais obras. Não há uma busca detetivesca em decifrar os enigmas da imagem, como atesta Thoret. Aqui, trata-se de uma relação puramente inconsciente.

Assim como Anna cobre a pintura com uma toalha, ela igualmente fecha as cortinas do quarto do hotel. A cidade, que já havia se descortinado como um ambiente incerto é enquadrada em dois momentos também como as telas que lhe perturbam. As duas sequências nos apresentam o rio Arno e a ponte Vecchio, nos Uffizi e no quarto de hotel. Fechar a cortina nesse caso, é uma tentativa (embora em vão) de ocultar e abafar as imagens e sons emitidos por elas, pois, como já atesta Thoret, “nos filmes de Argento, a imagem é um organismo vivo”<sup>166</sup>.

Isso nos leva ao conto “O retrato” de Nikolai Gogol, em que tal procedimento é igualmente aplicado. O conto desenvolve-se acerca do cotidiano de um pintor jovem e modesto, Tcharkov, que certo dia, passando em frente a um famoso antiquário da cidade

---

<sup>165</sup> T.A. « Dans les films d’Argento, tirer le rideau c’est faire subir au plan une opération de cataracte, autrement dit mettre un terme, mais provisoirement, à l’indécidabilité de l’image (fondement optique de l’énigme). Car l’image-secret est puissante à condition de demeurer cachée, d’agir en sourdine, de *soupirer*, d’être là, mais juste derrière, toujours embusquée, sous la surface des choses. Elle est le frisson de l’image, son chuchotement intime, une déhiscence à peine perceptible. Parfois, elle émet des signaux (une paire d’yeux scintillant dans l’obscurité, l’ombre fugitive d’une hache sur un arbre, une ombre derrière un drap), comme preuves visibles de sa présence. Ce qui explique, au passage, cette sensation propre au rêve et au cinéma d’Argento, que quelque chose dans l’image, nous regarde, ou plutôt nous épie : « Tout ce que je regarde me regarde » écrit Bachelard dans sa Poétique de la rêverie. [...] le regard est chez Argento une opération réversible. Il est le point de vue de l’arrière-monde (et de fait, actualise son existence), celui de la profondeur du plan sur sa surface, la preuve par le regard de l’image-secret. » Idem. pp. 94-5.

<sup>166</sup> Idem. p. 98.

resolve observar as pinturas ali expostas. Em meio a diversos retratos de família de pouco valor, o pintor se depara com uma tela que lhe chama a atenção:

Há algum tempo o pintor estava plantado diante de um quadro cuja enorme moldura, outrora magnífica, não exibia mais do que uns farrapos de dourado. Tratava-se do retrato de um velho vestido com um imenso traje asiático. O calor intenso do meio-dia consumia seu rosto bronzeado, apergaminhado, com maçãs salientes, e cujos traços pareciam ter sido concebidos num momento de agitação convulsiva. Por mais empoeirada, por mais deteriorada que estivesse aquela tela, Tchartkov, após limpá-la superficialmente, nela reconheceu a mão de um mestre.

Ainda que parecesse inacabada, a força das pinceladas revelava-se estupefaciente, sobretudo nos olhos, olhos extraordinários aos quais o artista havia dedicado seus maiores cuidados. Aqueles olhos estavam realmente dotados de “visão”, uma visão que emergia do fundo do quadro e cuja estranha vivacidade parecia até mesmo conflitar com a harmonia do conjunto. Quando Tchartkov aproximou o retrato da porta, o olhar tornou-se ainda mais intenso e até mesmo a multidão se sentiu fascinada. “Ele enxerga! Ele enxerga!”, gritou uma mulher, recuando.<sup>167</sup>

Tchartkov adquire o quadro e o leva para seu ateliê. No interior frio do edifício, cujas janelas a neve havia coberto, ele começa a se indagar sobre sua própria arte e então, percebe que a obra, disposta à sua frente, o estava encarando:

Um rosto convulsivo, que parecia sair da tela que estava a sua frente, fixava nele dois olhos prestes a devorá-lo, enquanto um esgar arrogante exigia silêncio. [...] Tchartkov aproximou-se mais uma vez do retrato para examinar aqueles olhos extraordinários e sentiu, não sem algum terror, que eles o observavam. Não era mais uma cópia da natureza, antes a vida perturbadora com a qual poderia se animar o rosto de um cadáver recém-saído de um túmulo. (...) Afastou-se lentamente do retrato, virou-se, fez um esforço para não olhá-lo mais. No entanto, apesar de seu desejo, seu olho, incapaz de desviar-se, retornava sem descanso àquela direção.

---

<sup>167</sup> GOGOL, Nikolai. *O retrato*. Tradução: Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2012. pp. 6-7.

Por fim, chegou a ficar com medo de caminhar pela peça: acreditava que alguém o perseguia e se virava temeroso. Sem ser covarde, tinha os nervos e a imaginação por demais sensíveis, e naquela tarde ele não conseguia entender seu medo instintivo. Sentou-se a um canto, mas mesmo assim teve a impressão de que um desconhecido iria se debruçar sobre seus ombros e o encarar. (...) Deixou medrosamente seu lugar, sem erguer os olhos, dirigiu-se à cama e deitou-se. Através das fendas do biombo, podia ver seu quarto iluminado pelo luar, bem como o retrato dependurado na parede em frente e cujos olhos ainda fixados nele como uma expressão cada vez mais assustadora, pareciam decididos a não observar nada além dele. Ofegante de angústia, levantou-se, pegou um lençol e, aproximando-se do retrato, o cobriu por inteiro.

Um pouco mais tranquilo, deitou-se novamente e começou a pensar em sua pobreza, no destino miserável dos pintores, no caminho semeado de espinhos que deviam percorrer nesta terra. Entretanto, através de uma fenda no bimbo, o retrato continuava atraindo invencivelmente seu olhar. Os raios da lua acentuavam a brancura do lençol, através do qual os terríveis olhos pareciam agora transparecer. Tchartkov arregalava os seus, como se quisesse se convencer de que não estava sonhando. Mas não... Via claramente: o lençol havia desaparecido e, desdenhando tudo que o rodeava, o retrato, completamente descoberto, olhava diretamente para ele, mergulhado, sim esta é a palavra certa, mergulhado nas profundezas de sua alma.<sup>168</sup>

Como Anna, Tchartkov cobre a pintura a fim de interromper o olhar alucinado do retratado, entretanto, independente de seus esforços, o homem de vestes asiáticas persegue impassível a atenção do pintor. Como ser vivo e pulsante, a pintura, no conto, ganha vida. O velho emerge da pintura, apoiando ambas as mãos na moldura que o cerca. Ali, observando o interior vazio do retrato, Tchartkov emudece.

Se as pinturas nos Uffizi causam a Anna um mal-estar e o esquecimento, a obra de Rembrandt possui, aqui, um papel inverso. A pintura será importante para que a protagonista se redescubra no interior dela. Observando os detalhes da composição, Manni passa a associar os elementos iconográficos da composição com uma memória

---

<sup>168</sup> Idem. pp. 11-14.

própria. Coincidentemente a pintura do velho de “O retrato” também auxilia o pobre pintor, doando a ele mil ducados que possuía guardados entre as vestes.

Em *Richiamandoci Il Caravaggio felice – L’apoteosi sua contemporanea e quella odierna* Magherini relata o caso de um jovem rapaz, filho único, que pouco saía de casa, e muito sensível. Diante do Narciso de Caravaggio sofre um ataque de pânico e um senso de “despersonalização”, identificando na pintura a figura de um agressor. Magherini atenta para o detalhe do joelho em projeção, que “parece não pertencer à figura de Narciso e que se alonga adiante”. Ele identifica na obra a figura de um agressor. Havendo sofrido um trauma, primeiramente com a perda do pai e posteriormente, um professor de música abusou-lhe sexualmente. Para a autora, essa experiência tinha permanecido dentro dele. Viva, mas sem sua consciência. Tão viva que não podia se transformar nem em uma memória nem em um símbolo. Mas permaneceu concreta, como joelho de Narciso. O quadro foi responsável pela transformação simbólica do trauma, porém longe do estado de consciência<sup>169</sup>. Assim como no caso de Caravaggio, a cópia da pintura de Rembrandt atua, para Anna, como um revelador do estado inconsciente. A memória lacrada durante a visita aos Uffizi se liberta novamente quando identificada intimamente com os detalhes pictóricos de *A Ronda Noturna*.

Como dito, a obra de Rembrandt compreende uma cópia em tela. E isso é importante no que diz respeito aos efeitos das obras de arte sobre Anna. Não são apenas os originais que lhe perturbam. Cópias, reproduções, pôsteres e outras formas de apresentação das obras não influem na intensidade dos distúrbios. Eles lhe afetam, todos, com um caráter igualmente impetuoso. Como bem denota Thoret, “sua força [da imagem] não reside em sua natureza, mas no efeito que ela produz”<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Caso narrado pela psiquiatra na entrevista já citada (IN *Graziella Magherini: The Inspiration*).

<sup>170</sup> T.A. THORET. *Op. cit.* p 96.



[figura 65] A sequência da imersão em *A ronda noturna*: a obra de arte metamorfoseia-se em uma porta para a memória.

### 2.2.9. Aprisionados no interior da imagem

Como que aos poucos possuída por esse espírito inebriante da arte, Anna é sugada cada vez mais por elas e para elas. As obras ganham vida, transformam-se em alucinações macabras, derretem-se aos seus olhos. Na sala de polícia, aguardando ser chamada para dar seu relato sobre os eventos sofridos em Florença, Manni observa uma pintura de grandes proporções que representa o *Ninfeo dei tritone* (também conhecido como *Ninfeo del satiro*), da Villa Dora Pamphilj em Roma. Sendo tragada pela pintura, Anna adentra o interior dela, escalando a moldura que enquadra o interior bucólico da paisagem. Quando invade seu interior, entretanto, ela não se encontra mais no espaço pictórico, é transportada para o lugar representado, para a gruta do Jardim do Teatro.

Diferentemente dos demais “mergulhos” na pintura, como visto na *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Bruegel e *A Ronda Noturna*, de Rembrandt em que a personagem é direcionada para um mundo alheio, seja da ordem do fantástico ou da memória, aqui Anna conduzida para a localidade física da paisagem figurada. Ali, ela sente as águas molhando

suas roupas e cabelos, toca as estruturas da construção e penetra, aos poucos, o núcleo da gruta. De seu interior observa não apenas o entorno compositivo, no caso o jardim, mas também enxerga o extremo oposto do quadro: a sala da delegacia. As imersões de Anna nas pinturas tornam-se paulatinamente mais vívidas e reais. Se inicialmente os delírios dizem respeito ao subconsciente, aos poucos eles passam a se mesclar mais claramente com a realidade e, progressivamente ela passa também a fazer parte daquelas obras de arte.



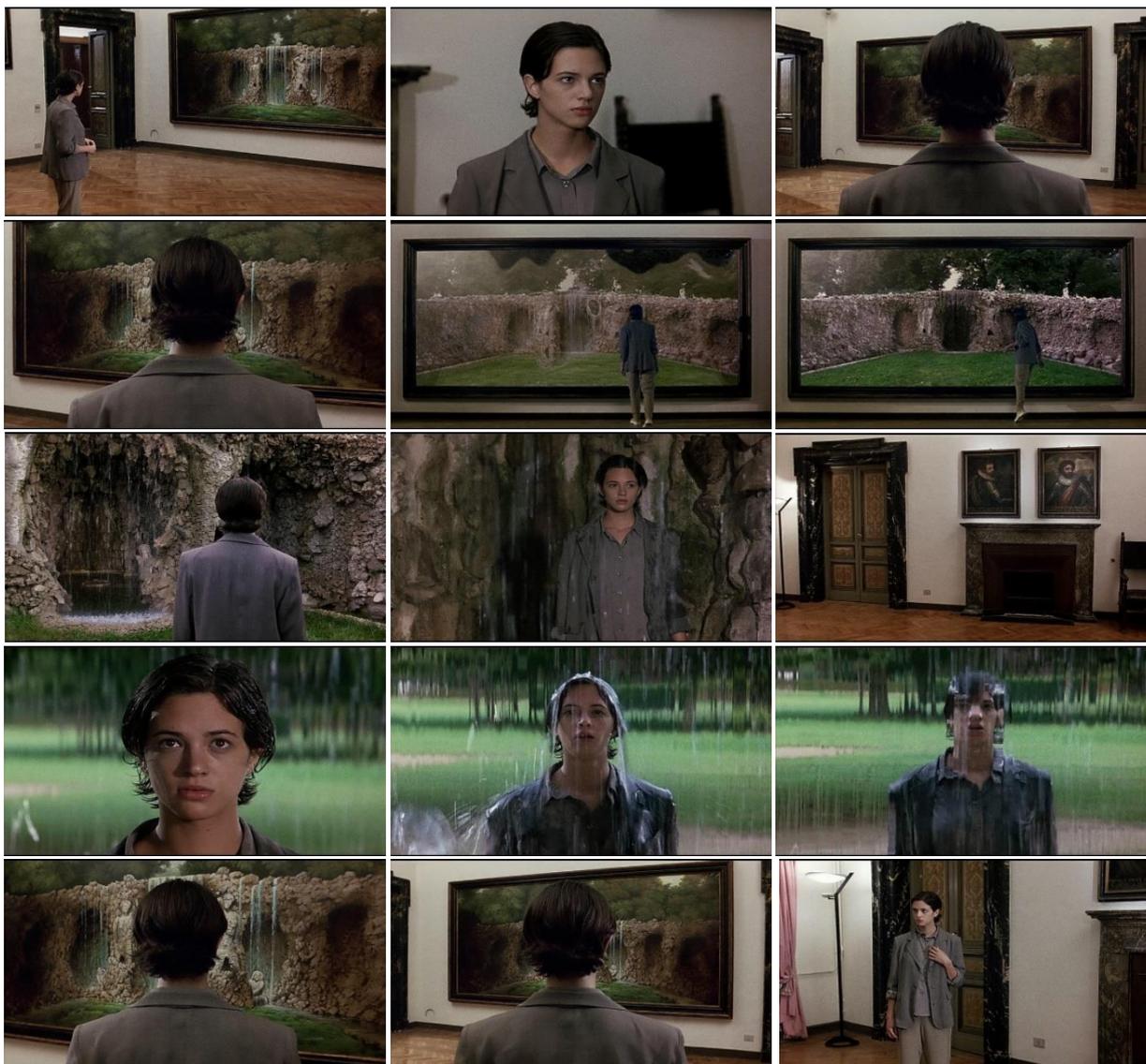
[figura 66] Estudo de Antonello Geleng (designer de produção de *La síndrome di Stendhal*) para a pintura do *Ninfeo del satiro*. A pintura apresentada no filme também é de sua autoria.

Esse contato com as obras e a imersão em seu interior nos remete a outras produções que, de forma homóloga, exibem um mergulho ou mesmo um aprisionamento no interior pictórico. Filmes como *Death Bed: The bed that eats* (1977), de George Barry e o segmento “*Escape Rout*” (1969, dir. Barry Shear), parte do episódio piloto de *Night Gallery* (Rod Serling) nos exibem personagens que, de uma forma ou de outra, interagem com o interior da imagem.

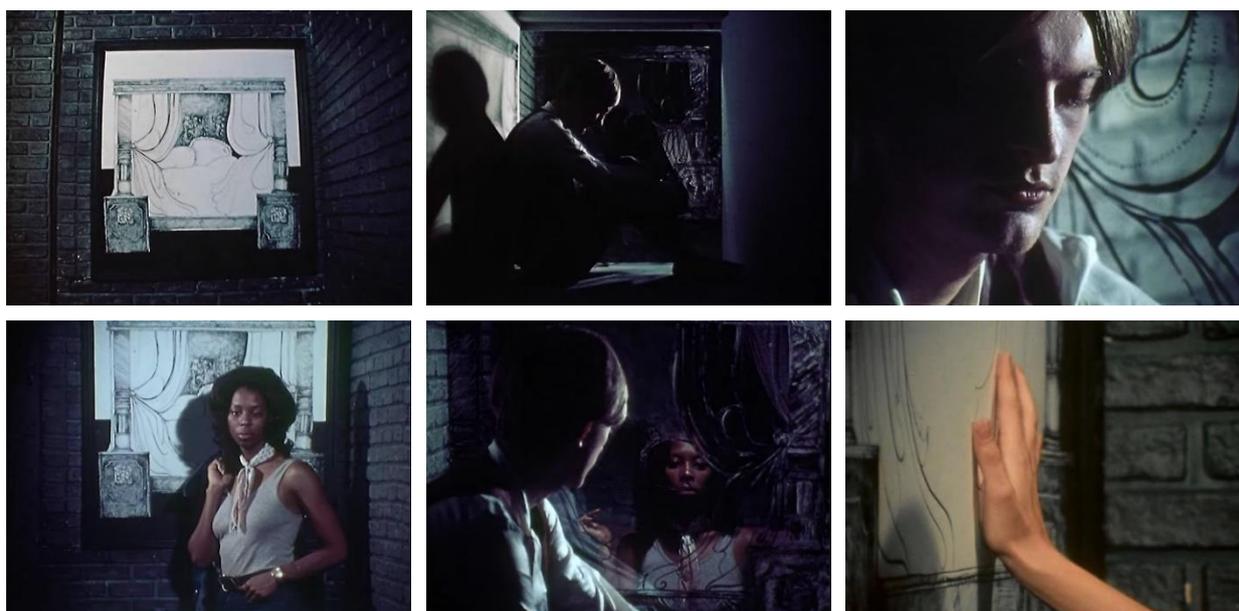
Em *Death Bed* o aprisionamento se dá por conta dos poderes malignos de uma cama amaldiçoada. Devorando tudo e todos que se apoiam sobre ela, a cama da morte foi, no passado, propriedade do artista decadentista inglês Aubrey Beardsley. Sob seu leito de morte, cercado de seus quadros, o tuberculoso ilustrador da *Salomé* de Wilde cria uma pintura que representa a cama em questão. Devorado pela cama, ele é ressuscitado para o interior da pintura, onde é obrigado a viver por sessenta anos como cúmplice dos seguintes assassinatos sendo, a cada morte, condecorado pelo móvel assassino com anéis das vítimas. O filme se alterna entre os pensamentos de Beardsley e a chegada de diversos jovens à residência em que se encontra a cama. Relembrando o passado e feitos do objeto,

o artista narra as diversas mortes que presenciou ao longo das seis décadas e as origens dela.

Em *Escape Route*, por sua vez, o protagonista Josef Strobe (Richard Kiley) – um ex-oficial nazista foragido no Panamá – descobre a capacidade de adentrar uma pintura do museu de Belas Artes local. Na paisagem, que figura um homem sobre uma canoa, ele encontra refúgio contra os policiais que demandam justiça – e seu aprisionamento. Como os mergulhos de Anna no interior da *Ronda noturna* e do *Ninfeo dei tritone*, Aubrey Beardsley e Josef Strobe adentram seus universos pictóricos. De dentro de seus espaços eles observam o mundo exterior. Embora em *Death Bed* a entrada do artista na obra de arte funcione mais como um confinamento que um subterfúgio, ele ainda assim apresenta uma relação semelhante. Os universos desdobrados no interior pictórico correspondem àquilo que eles representam em suas composições. Beardsley representa a cama, um espaço ele próprio de clausura. Não é à toa, portanto que o local criado atrás da parede seja um ambiente recluso e limitado. A pintura de *Escape Route* conflui com a composição figurada na superfície da tela, e assim como em *La síndrome di Stendhal*, Josef toma o lugar do retratado no quadro. Do interior da obra ele, bem como Anna, olha para o mundo externo à moldura da tela, o espaço do museu.



[figura 67] Anna adentra a pintura do *Ninfeo del satiro*. Do interior da obra, observa sala da delegacia.



[figura 68] *Death bed – The bed that eats* (dir. George Barry, 1977): Aubrey Beardsley preso no interior da pintura.



[figura 69] Fotogramas de *Escape Route* (Night Gallery): o mergulho na obra e a visão de Josef para além da moldura.

### 2.2.10. Devorar a imagem ou ser devorado por ela

Assim como Guidacci transforma sua obsessão pelo *Retábulo de Isenheim* em poema, Anna Manni passa a compor pinturas, a fim de se liberar dos efeitos causados pelas artes. Anna cria pinturas de veia expressionista, que representam grandes faces pintadas em vermelho e preto chorando<sup>171</sup>. A forma como a câmera aproxima-se delas relembra a sequência com o *Scudo con testa di Medusa* de Caravaggio. O grito, que na

<sup>171</sup> As pinturas foram realizadas pela própria atriz e posteriormente compuseram o cenário de seu primeiro longa-metragem, *Scarlet Diva* (2000).

cena dos Uffizi é sobreposto pela trilha sonora, ecoa no interior da grande boca negra pintada por Anna. Sua aproximação com as pinturas também vale ser notada, usando por vezes o pincel, por outras a própria mão, ela interage de fato com o objeto artístico. O toque interrompido na *Primavera* de Botticelli, se pronuncia novamente. Aqui, em contato com sua própria pintura, Anna não demonstra medo ou inquietação.



[figura 70] Anna cercada por suas pinturas



[figura 71] A forma como Anna cria a pintura:



[figura 72] Comparação entre a filmagem das duas obras: o grito de Anna e a Medusa de Caravaggio em *close*.

Após tentar de diversas formas apropriar-se das imagens que tanto a perturbam e já completamente tomada por elas, a protagonista se banha em tinta a óleo, transformando-se ela também no objeto de sua obsessão. Argento nos exhibe Anna pintando o próprio corpo com a tinta e sobre uma superfície de papel pardo, ela mergulha, nua, em uma cama de tinta das mais diversas cores, curvando-se em posição fetal. A tentativa de se tornar pintura apenas ressalta essa imersão completa na arte.

O mergulho inicial em Ícaro se faz agora de forma física. Para Anna, a imersão corporal na obra de arte desenvolve-se como uma forma de terapia, a fim de diminuir os efeitos atordoantes das artes e passar a dominá-la (ou de continuar sendo dominada por

ela, exceto que de forma positiva). Assim como para Almut de “Um homem jovem”, o contato inicial com artes foi certo para a personagem de *La síndrome di Stendhal*. Ela tenta, de todas as formas, aproximar-se novamente das obras de arte.

Outra passagem do romance de Botho Strauß nos faz pensar sobre este mesmo tema. Ao viajar para Düsseldorf, Almut depara-se com uma exposição de pintura abstrata americana em uma galeria da cidade. A aproximação com essas imagens, com as quais a protagonista não possuía a menor intimidade, despertam, à primeira vista, um sentimento de apatia. Ela narra:

Aos poucos, distingui nos cartazes nomes, obviamente dos artistas cujas obras estavam expostas na galeria de arte por algumas semanas. Sam Francis, Morris Louis, Kenneth Noland, Jackson Pollock, Mark Rothko. Nomes dos quais eu jamais ouvira falar. Primeiro, pensei que se trataria de algo exótico, talvez arte de índios. Fiquei muito curiosa, e já estava totalmente distraída e dominada por aquele perturbador e insistente resmungo vermelho dos cartazes. (...) Como não notasse nenhum outro visitante, e logo atrás da alta porta de vidro me recebesse um silêncio imperioso, uma profunda pausa no ruído das ruas e na agitação do dia, senti um pouco como se estivesse subindo os degraus de um local de sacrifício mais nobre, um sacrário de templo.

Almut adentra a galeria como se estivesse entrando em local sagrado. O silêncio e o vazio do lugar já marcam desde o início o comportamento perante as obras abstratas:

Chegando em cima, tive uma amarga decepção. Lá não estavam pendurados os quadros que eu esperava ver. Na verdade, nem havia quadros em que se pudesse ver nada de belo, nenhuma forma humana com seus mais belos traços. Reconheci apenas largas superfícies de uma cor só, ou uma confusão de linhas ou severas listras coloridas, ou placas que se borravam umas às outras, verde, vermelho e castanho intensos, ornamentos selvagens e fragmentados. Era a pintura abstrata, com a qual até ali mal tivera contato. Simone Martini começou a brilhar dentro de mim, exalando um ardor intenso. Passei pelas telas, muitas vezes de três metros de comprimento e quase da mesma altura, corri por todos os cantos e nichos da exposição, sempre procurando alguma abertura, alguma entrada secreta que me conduzisse a certas regras daqueles jogos totalmente inescrutáveis para mim. Mas não encontrei entrada

alguma. Perturbada e assustada, procurei descansar num banco. Refleti sobre como me deveria portar em relação àqueles imponentes estranhos. Não queria desistir tão depressa. Sem notar direito, mas não inteiramente por acaso, eu parara diante da obra mais escura e poderosa da coleção, e ali me sentara. Já na primeira vez, quando passara por ela, tivera de abaixar-me sem querer, tão ameaçadora me parecera. Mas como me assustei agora, quando ergui a cabeça e, de repente, todo aquele seu maciço corpo de cores se erguia à minha frente, e aquele monstro... eu nem sabia de que se tratava. Quase toda a tela era dominada por uma larga cúpula em forma de cálice, de um verde-musgo, um castanho-terra e, num ponto só, um vermelho-fogo. Um gesto escuro, uma existência lançada para o alto, o chafariz de uma descarga energética sem igual, numa dança de chamazinhas coloridas na crista. Eu não podia acreditar que tinha à frente alguma pintura sem vida. [...] Não senti ódio pela obra. Apenas, precisava me pôr na defensiva. Aquela pulsão sombria e poderosíssima queria me abater. Eu tinha apenas a tesourinha de unhas na bolsa. Por mais ridículo que fosse, tive de resistir até o fim. Peguei a tesoura no punho fechado e corri com a ponta erguida contra a tela. Enfiei a tesoura na sua goela. E golpeei muitas vezes; mas quanto mais eu golpeava, tanto mais raivosa tornava-se a fera. Eu me retorcia, presa nas suas garras, mas não entreguei os pontos, cortava e dilacerava a tela ferindo-a profundamente. (...) Disseram que eu tentara destruir uma grandiosa criação da pintura americana. Mas ninguém consegue destruir uma verdadeira criação. Eu apenas violara um quadro.

Hoje, sei que Morris Louis me perdoou.<sup>172</sup>

A grandiosidade da tela de Morris Louis oprime de tal forma a protagonista, a ponto de impossibilitá-la erguer os olhos para vê-la. Sua única reação é infligir golpes na pintura. É necessário violar seu suporte para não ser ferida por ela. A descrição da obra em questão remete à produção dos anos de 1958 do artista. Mais precisamente sua segunda série das *Veil Paintings*. É na arte desse mesmo período que encontramos uma reação semelhante àquela de Almut. A produção artística dos anos de 1950 e 60, em especial os *concetto spaziale* de Lucio Fontana, as *peinture de feu* de Yves Klein e os *Tirs* de Niki de Saint Phalle nos reportam ao movimento de destruição do suporte. O

---

<sup>172</sup> STRAUB, Botho. *Op. cit.* pp.258-60.

pensamento final de Almut, de que “ninguém consegue destruir uma verdadeira criação”, “apenas violara um quadro” é revelador. O poder da arte continua a ser emanado mesmo que sua presença física esteja maculada.

Ambas as relações acima descritas nos direcionam para outra produção literária, cuja violência perante as imagens é condição para interromper sua magia. *Red Dragon*, de Thomas Harris, publicado inicialmente em 1981 e primeira parte da série sobre os casos envolvendo o canibal Hannibal Lecter, seguido por *The Silence of the Lambs* (1988) e *Hannibal* (1999), ambos adaptados para o cinema<sup>173</sup>. O livro foi adaptado para o cinema duas vezes. Em 1986 como *Manhunter* (Caçador de Assassinos), sob direção de Michael Mann e em 2002, por Brett Ratner sob título homônimo do romance. O assassino serial de *Red Dragon*, Francis Dolarhyde, possui uma obsessão com as aquarelas de William Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun* e *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, parte de uma série de quatro obras realizadas a partir do Livro do Apocalipse<sup>174</sup> e realizadas entre 1803 e 1805 para Thomas Butt, patrono do artista.

No livro a fixação de Dolarhyde pelas pinturas o leva a realizar duas tatuagens com as obras. No peito imprime a cena da fera pairando sobre a mulher travestida de sol e, nas costas, o dorso escultórico da besta, com a grande cauda enrolando uma de suas pernas. Dominado pelo Dragão nos momentos em que comete os crimes como “Fada dos Dentes”, mordendo e assassinando suas vítimas, Dolarhyde vêm de um passado abusivo, criado pela avó. A matriarca mrs. Dolarhyde subjugava o neto que nascera com lábio leporino, por toda sua vida. Tanto a besta, quanto a avó possuem presenças equivalentes na construção da personalidade psicótica de Francis.

Quando apaixonava-se por Reba, uma cliente cega da empresa de filmagens em que trabalha, Dolarhyde se vê forçado pelo Dragão a “doar-lhe” a moça, sua mulher travestida de sol. Na tentativa de interromper a morte dela, ele vai até o Brooklyn Museum, local que guarda a obra de Blake, para acabar com o ciclo de assassinatos.

Duas passagens parecem confluir com o tema de *La síndrome di Stendhal*, ao chegar no museu, caminhando em um dos corredores da instituição, Francis é imobilizado pela

---

<sup>173</sup> *Silence of the Lambs* (O Silêncio dos Inocentes). Jonathan Demme, 1991; *Hannibal*. Ridley Scott, 2001.

<sup>174</sup> BÍBLIA, Livro do Apocalipse, 12-13.

força do retrato de George Washington, realizado por Gilbert Stuart. Ali, perante a obra, ele vê uma similaridade com a avó castradora.

Ela o direcionou pelo corredor de retratos americanos. Não se tratava do mesmo caminho pelo qual viera antes. Ele podia dizer onde se encontrava. Tudo estava certo.

Mas algo aguardava por ele no corredor, e ao vê-lo, ele parou petrificado.

Paula Harper percebeu que ele não a estava seguindo e virou-se.

Ele estava rígido diante de um nicho na parede de retratos.

Ela voltou-se para ele e viu o que encarava.

“Este é o retrato de George Washington por Gilbert Stuart”, disse ela.

Não, não era.

“Você vê um similar na nota de um dólar. Eles o chama de retrato Lansdowne porque Stuart o fez para o Marquês de Lansdowne, para agradecê-lo pelo seu apoio à Revolução Americana... Você está bem, sr. Crane?”

Dolarhyde estava pálido. Isso era pior que todas as notas de um dólar que havia visto. Washington com seus olhos encobertos e a tosca dentadura sobressaíam da moldura. Meu Deus ele se parecia com Vovó. Dolarhyde sentiu-se com uma criança com uma faca de borracha.<sup>175</sup>

Mais adiante, ao chegar na reserva técnica, a fim de “estudar” a pintura de Blake, como havia informado à funcionária do museu, Dolarhyde se vê diante da tão desejada obra.

Ali estava. *O grande dragão vermelho e a mulher vestida com o Sol* – o Homem-Dragão desenfreado sobre a suplicante mulher prostrada envolvida na volta de sua cauda.

---

<sup>175</sup> T. A. “She led him down the corridor of American portraits. This wasn't the way he came before. He could tell where he was. It was all right. / But something waited in the corridor for him, and when he saw it he stopped dead still. / Paula Harper realized he wasn't following and turned around. / He was rigid before a niche in the wall of portraits. / She came back to him and saw what he was staring at. "That's a Gilbert Stuart portrait of George Washington," she said. / No it wasn't. / "You see a similar one on the dollar bill. They call it a Lansdowne portrait because Stuart did one for the Marquis of Lansdowne to thank him for his support in the American Revolution . . . Are you all right, Mr. Crane?" / Dolarhyde was pale. This was worse than all the dollar bills he had ever seen. Washington with his hooded eyes and bad false teeth stared out of the frame. My God he looked like Grandmother. Dolarhyde felt like a child with a rubber knife.” IN HARRIS, Thomas. *Red Dragon*. Nova York : Berkeley Books, 2000. pp. 371-72.

De certo era pequena, mas era poderosa. Deslumbrante. As melhores reproduções não faziam justiça aos detalhes e às cores.

Dolarhyde viu claramente, viu tudo num instante – a mão de Blake – a escrita nas bordas, duas manchas marrons no canto direito do papel.

Ela lhe atingia fortemente. Era demais... as cores eram tão mais fortes.

Olhe para a mulher enrolada na cauda do Dragão. Olhe.

Ele viu que seu cabelo era exatamente da cor dos de Reba McClane.

Ele viu que estava a seis metros da porta. Ele conteve as vozes.

*Espero não tê-lo chocado*, disse Reba McClane.

“Parece que ele usou giz, bem como aquarela,” disse Paula Harper.

Ela manteve-se em um ângulo no qual podia ver o que ele estava fazendo. Seus olhos nunca deixando a pintura. Dolarhyde pôs a mão por dentro da camisa.

[...] Dolarhyde não podia mais se conter. É tudo ou nada.

Mas o Dragão moveu-se primeiro. “EU NUNCA VI—”

“O que?” Os olhos da senhora Harper estavam bem abertos.

“—um rato tão grande!” Dolarhyde disse apontando. “subindo aquela moldura!”

A senhora Harper virava-se. “Onde?”

O cassetete deslizou por sua camisa. Com mais seus pulsos que os braços, ele bateu na parte de trás de sua cabeça. Ela cedia enquanto Dolarhyde agarrava sua blusa passava o farrapo com clorofórmio sobre seu rosto. Ela soltou um ruído agudo, não muito alto, e caiu dormente.

Ele largou-a no chão entre a mesa e as prateleiras de pinturas, puxou a pasta com a aquarela para o chão, e agachou-se sobre ela.

Murmurando, movendo-se, com a respiração ofegante e o telefone tocando.

A mulher veio do longínquo escritório.

“Paula?” Ela olhou ao redor do cômodo. “É sua mãe”, ela disse. “Ela quer falar com você *agora*.”

Ela caminhou para trás da mesa. “Deixe que tomo conta do visitante por você...” Ela olhou para eles. Paula Harper no chão, seus cabelos sobre o rosto, e agachado sobre ela, sua pistola na mão, estava

Dolarhyde enchendo a boca com o último pedaço da aquarela.  
Erguendo-se, mastigando, correndo. Em direção a ela.<sup>176</sup>

A comparação entre o dragão de Washington e a avó nos remete à semelhança entre Anna e Vênus ou Odette e Séfora. Estagnado em frente ao retrato, Dolarhyde se sente como uma criança novamente, sofrendo os abusos dela. Assim como Francis e Almut agridem fisicamente o suporte como tentativa de aniquilar a obra para não ser vencido por ela. O ato de Anna se fundir à arte, virar uma obra por si só, pode ser lido como sua tentativa de compreendê-la, a fim de não mais sucumbir a seus ataques. Tal qual Anna submerge no coração da imagem, colorindo-se como uma tela com as tintas a óleo, Dolarhyde consome fisicamente a pintura de Blake, devorando o Dragão Vermelho para que ele não devore Reba. O ato selvagem reflete essa tentativa de consumir a imagem completamente. As reproduções, para ele, não conseguem capturar a essência da aquarela original. Apesar do tamanho da obra, o impacto causado nele é estrondoso.

---

<sup>176</sup> T.A. "There it was. *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* - the Man-Dragon rampant over the prostrate pleading woman caught in a coil of his tail. It was small all right, but it was powerful. Stunning. The best reproductions didn't do justice to the details and the colors. / Dolarhyde saw it clear, saw it all in an instant - Blake's hand - writing on the borders, two brown spots at the right edge of the paper. It seized him hard. It was too much . . . the colors were so much stronger. / Look at the woman wrapped in the Dragon's tail. Look. / He saw that her hair was the exact color of Reba McClane's. He saw that he was twenty feet from the door. He held in voices. / *I hope I didn't shock you*, said Reba McClane. / "It appears that he used chalk as well as watercolor," Paula Harper was saying. She stood at an angle so that she could see what he was doing. Her eyes never left the painting. / Dolarhyde put his hand inside his shirt. / Dolarhyde couldn't hold it anymore. Play for it all, right now. / But the Dragon moved first. "I'VE NEVER SEEN-" / "What?" Miss Harper's eyes were wide. / "- a rat that big!" Dolarhyde said, pointing. "Climbing that frame!" / Miss Harper was turning. "Where?" / The blackjack slid out of his shirt. With his wrist more than his arm, he tapped the back of her skull. She sagged as Dolarhyde grabbed a handful of her blouse and clapped the chloroform rag over her face. She made a high sound once, not overloud, and went limp. / He eased her to the floor between the table and the racks of paintings, pulled the folder with the watercolor to the floor, and squatted over her. Rustling, wadding, hoarse breathing and a telephone ringing. / The woman came out of the far office. / "Paula?" She looked around the room. "It's your mother," she called. "She needs to talk to you *now*." / She walked behind the table. "I'll take care of the visitor if you . . ." She saw them then. Paula Harper on the floor, her hair across her face, and squatting over her, his pistol in his hand, Dolarhyde stuffing the last bite of the watercolor in his mouth. Rising, chewing, running. Toward her. Idem. pp. 374-5.



[figura 73] Anna transformando-se em obra de arte.

### 2.2.11. Sobre outras síndromes e a obra de arte viva

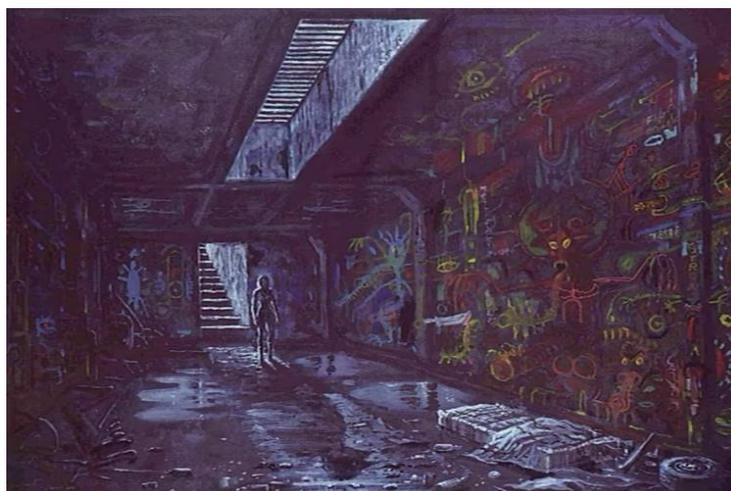
O poder latente das imagens, expresso nos casos acima citados ganha força ao passo que elas deixam de ser estáticas e transformam-se em objetos vivos e pulsantes. Em *La sindrome di Stendhal*, após o refúgio para a casa de seu pai em Viterbo, Anna é novamente atacada por Alfredo. Ele a sequestra e a leva para uma galeria de condução de água num espaço afastado na cidade. Enquanto a mantém presa, Alfredo continua seus “afazeres” na cidade. Buscando outras vítimas, perseguindo seu ritual de *serial killer*. Após ser estuprada, Anna se vê sozinha. Aos poucos Anna começa a ouvir os sussurros dos *graffitis* ali expostos. A música de Morricone novamente invade a cena e Anna passa a observar alguns desenhos das paredes. Uma cobra de olhos amarelo *neon*, uma seringa e um monstro de falo gigante são notados por ela. Ao passo que as alucinações pioram, Anna passa a ver as obras ali pintadas ganhando vida. A seringa voa sobre sua cabeça, da parede escorre uma substância branca e, descolando-se da superfície plana, o monstro fálico caminha em direção a Anna.

Antonello Geleng, designer de produção do filme, compôs o imaginário visual da cena e os *graffitis* foram realizados em dois dias por cinco profissionais<sup>177</sup>. Na entrevista dos extras da versão francesa do filme, Geleng afirma que, na época, solicitou auxílio de

<sup>177</sup> JONES, Alan. *Op. cit.* p. 231.

seu filho e o mesmo contatou um grupo de grafiteiros para o trabalho na cena. A concepção do monstro fálico, ou *Cazilla*, como foi gentilmente apelidado pela equipe, foi pensada por Stivaletti e o responsável pelo uso da fantasia, Luigi Cozzi, diretor de segunda unidade do filme.

Aqui temos um ambiente completamente diverso dos outros espaços do filme. Fora do mundo dos museus e da Grande Arte, o antro do assassino se apresenta como um mundo completamente fálico e mundano, não é a apenas a arte de museus e galerias capazes de atormentar a personagem. A arte de rua tem um poder ainda mais aniquilador. A brutalidade gráfica dos desenhos e a inundação completa de imagens fazem Anna alucinar. Os seguidos estupros e a dominação de Alfredo sobre ela direcionam seu olhar para as imagens que mais refletem sua situação. A seringa, a cobra, *Cazilla* comportam-se como as manifestações inconscientes de seu estuprador. Mesmo o líquido viscoso que escorre pelo *graffiti* parece uma alusão ao próprio sêmen do assassino. Não sabemos ao certo se o que vemos é apenas a parafina derretida das inúmeras velas do local ou se, de fato, trata-se de mais uma alucinação de Anna.



[figuras 74 e 75] estudo de Antonello Geleng para a cenografia da “sala dos graffitis” em comparação com a versão final.



[figura 76] Os elementos fálcos da cena.

[figura 77] *Cazilla* ganhando vida na alucinação de Anna.

Para além do filme de Argento, dois outros cineastas italianos – anos antes – abordam a temática da síndrome de Stendhal de forma semelhante. *Un tranquillo posto di campagna* de Elio Petri (1968) já nos exhibe um vínculo com o objeto artístico desde seu início. A abertura – um pesadelo do artista Leonardo Ferri (Franco Nero) – parece confluir com a produção artística de seu momento, os *happenings* e as performances.

Contudo, um momento específico nos apresenta, assim como no filme de Argento, uma possível abordagem do tema da síndrome de Stendhal. Numa *villa* na zona rural italiana, Leonardo observa a exposição de suas obras. Em contraste a elas, nas paredes da construção, observamos afrescos de Giambattista Tiepolo, realizados em 1743 para a decoração do salão principal, nas paredes e no teto. Ao olhar para a grande composição do artista, entrevista atrás de suas pinturas ali expostas, Ferri começa a sentir-se estranho, atordoado. A câmera num ângulo contra-zenital – como o olhar de Anna Manni sobre os afrescos de Giuseppe Tonelli nos Uffizi – exhibe num movimento circular, o teto de Tiepolo, no qual vemos representado o *Triunfo da sabedoria sobre a ignorância*. Suando e sem ar, ele foge do edifício e, na corrida alucinada descobre uma outra *villa*, a qual havia visto anteriormente em seus pesadelos.

O filme dialoga intensamente com as artes plásticas. Para as obras de Ferri, foram utilizadas as pinturas do artista plástico estadunidense Jim Dine. Os créditos de abertura do filme, como o Argento, nos exibem fragmentos de pinturas de artistas diversos. Goya, Giacometti, Picasso, Fouquet, Ingres, Delacroix, Mondrian, Rembrandt, Bacon, dentre outros figuram entre as setas, contagens numéricas<sup>178</sup> e nomes da equipe de filmagem. A música, composta também por Morricone – com a participação do grupo de improvisação Nuova Consonanza – insere o filme em um transe visual e auditivo que nos faz parecer estar dentre de uma grande exibição de vídeo-arte. Para além da sequência da síndrome na *villa*, Petri ainda aborda uma citação a obra *Perspective: Madame Recamier de David* (1949) de Magritte. O filme articula-se como um pesadelo. Ali, as obras de arte são tomadas de poder, e infligem o horror mesmo sobre Ferri, que faz parte deste meio.

*Aenigma* (Enigma do pesadelo), de 1987, por outro lado, não insere a temática das artes no mundo do inconsciente. Aqui, temos novamente o tema da Síndrome de Stendhal em duas cenas. É preciso dizer que a ideia de Fulci em lançar a potencialidade macabra das artes é de fato brilhante e trabalhado nove anos antes do filme de Argento. Entretanto, temos aqui dois momentos que conversam com o restante do filme apenas pela aproximação com o universo onírico. Em poucas palavras, não se trata de um trabalho sobre arte. A inserção de Fulci é puramente da ordem do fantástico. Trata-se de buscar no

---

<sup>178</sup> O uso dessas imagens faz pensar nos próprios rolos de filme cujos inícios apresentavam imagens semelhantes.

objeto artístico algum elemento perturbador e sombrio e de encontrar, assim como nos demais de seus filmes, algo de amedrontador.

Situado num internato feminino da elite, o filme narra a história de uma garota, Kathy (Milijana Zirojevic), filha da faxineira da instituição, que por conta de uma brincadeira maldosa das demais alunas, sofre um acidente, no qual se insere em um estado de coma. Sua sede por vingança e o estado letárgico despertam nela a capacidade de interferir na realidade e, assim como *Carrie* (1976) de De Palma, matar uma a uma aquelas que lhe causaram sofrimento<sup>179</sup>. Por alguma razão desconhecida, seu inconsciente liga-se com o de uma ingressante local. E juntas em corpo e mente, elas se revidam de suas agressoras.

Numa cena na qual as alunas vão ao museu, a personagem de Grace (uma das que participou do jogo macabro), ao deparar-se com o *Strage degli innocenti* (1611-12), de Guido Reni, vê-se inquieta. Momentos depois, ao perceber que perdeu no local seus brincos, retorna (já à noite) juntamente com Eva, a ingressante possuída por Kathy. Sozinha, na escuridão do museu, a obra lhe chama novamente a atenção, e tragada completamente pela cena do massacre, vê o soldado da pintura, que segura em posição de ataque a adaga para sacrificar as crianças, mutilar a mão de uma das mães que tenta impedir o infanticídio. O membro amputado cai aos seus pés, desvelando mais uma vez a mescla entre o real e o ilusório. Aquilo que é visto e sentido pela personagem, é também visto pelo espectador. O sangue da criança escorre pelas costuras da tela e pinga no rosto da personagem. Como que para espantar seu *tingler*<sup>180</sup> e não sucumbir aos terrores do medo, Grace solta um grito e a ilusão do sangue se desfaz, tal qual ocorre com o despertar do alarme do museu ou o toque descuidado do turista fotógrafo em Argento.

Na cena seguinte, um elemento ainda mais obscuro é levado à tela por Fulci. Numa sala de esculturas, Grace escuta o sussurrar de sua inimiga. Buscando a origem do som, é levada até uma cópia do *Perseu e Medusa* de Cellini. No lugar da cabeça decepada da

---

<sup>179</sup> Apesar de algumas poucas semelhanças com a temática da vingança do filme de De Palma, *Aenigma* é constantemente comparado com ele pelos críticos. Mesmo autores de monografias sobre o cineasta como Chas Balun (editor da revista *Deep Red*) colocam os filmes lado a lado a fim de diminuir o trabalho de Fulci. Por vezes comparam a produção com *Phenomena* e mesmo *Carrie*, por outras, acusam de ser um trabalho menor, devido ao orçamento baixo e à produção yugoslava. Ver: BALUN, Chas. *Lucio Fulci Beyond the gates of terror*. Florida: Fantasma Books, 1997; THROWER, Stephen. *Beyond Terror: The films of Lucio Fulci*. Godalming: FAB Press, 2002; CHIANESE, As; LUPI, Gordiano. *Filmare la morte: il cinema horror e thriller di Lucio Fulci*. Itália: Il Foglio, 2006.

<sup>180</sup> Em *The Tingler* (William Castle, 1959) o grito é a solução para vencer o medo.

falecida górgona, jaz ensanguentada aquela de Kathy. Ao fugir, a escultura de um pugilista (uma cópia de *Damoxenos* de Canova) agarra-lhe o pescoço e, numa cena de completo horror, vemos através do reflexo da pupila da garota hospitalizada (Kathy) a cena do assassinato. A obra de arte aqui ganha novos entornos. Além de transformar-se em algo terceiro, como na cena do peixe em Argento, ela materializa-se em uma espécie ameaça física no universo do filme.



[figura 78] Fotogramas de *Un tranquillo posto di campagna* (1968). Dir. Elio Petri: o pesadelo/performance de Ferri (Franco Nero) e sua namorada (Vanessa Redgrave).



[figura 79] A filmagem vertiginosa do teto da Villa Cordellina.



[figura 80] O impacto dos afrescos de Tiepolo sobre Leonardo Ferri e a contraposição entre suas pinturas e a composição do artista.



[figura 81] Fotogramas de *Aenigma* (1987). O primeiro contato de Grace com *O Massacre dos Inocentes* de Guido Reni. Assim como Anna, ela abaixa a cabeça a fim de interromper o olhar.



[figura 82] Fotogramas de *Aenigma* (1987). O retorno no museu, à noite e a obra de Reni ganhando vida.



[figura 83] A sala de esculturas e seus efeitos: a cabeça de Kathy vista no lugar de Medusa (na obra de Cellini) e Damoxenos (de Canova) atacando Grace, cuja morte é refletida nos olhos de Kathy, no hospital.

São inúmeros os casos na literatura que apontam para tal ponto. *La Vénus d'Ille*, de Prosper Mérimée e *Man-Size in Marble*, de Edith Nesbit são alguns dos contos que apresentam a escultura com capacidades móveis. O conto de Nesbit, embora não trabalhe diretamente com a questão da morte, apresenta duas grandes esculturas em armadura protegendo o interior de uma igreja da região. Em *La Vénus d'Ille* o poder aniquilador do ídolo de olhos penetrantes de Mérimée inflige nos homens que por ela se apaixonam a morte.<sup>181</sup>

<sup>181</sup> A história foi adaptada para a televisão por Mario e Lamberto Bava. Em 1981 eles filmaram um longa-metragem para o canal RAI, parte da série *I giochi del diavolo*, no qual Daria Nicolodi, futura companheira de Argento, protagoniza o papel de Clara.

No que diz respeito à pintura, um filme recente, de direção de James Wan, nos exhibe uma cena de tensão ligada àquela filmada por Fulci. Trata-se de *The Conjuring 2* (Invocação do Mal 2, 2016). Diretor que trabalha principalmente com o sobrenatural, os filmes de Wan se configuram como produções de medo e sustos. Bonecas macabras, bonecos ventríloquos encarnados, demônios e casas assombradas são alguns dos elementos nos quais o mal se manifesta no universo de seus filmes. De forma semelhante, a pintura se insere como um desses elementos. Mais que isso, ela é um veículo para a manifestação do horror. Em *The Conjuring 2* temos a continuação dos casos de Ed e Lorraine Warren, o casal de demonologistas e investigadores paranormais que ganharam fama mundialmente após a participação dos casos mais famosos de possessão demoníaca nos anos de 1970 e 80.

Assombrada por uma premonição da morte de seu esposo, Lorraine vê, ao visitar a casa de Amityville uma presença demoníaca incorporada na forma de freira. A entidade se torna presente desde então, invadindo inclusive o sonho de Lorraine e de seu marido, que para desvincular-se da imagem dela, resolve compor um retrato da mesma. Em uma sequência, enquanto dorme lendo a bíblia, a filha do casal percebe a presença da freira no final do corredor da casa. Lorraine adentra o escritório onde Ed conserva suas pinturas e atrás dela vemos o retrato pendurado na parede do aposento. Um coral religioso começa a soar do gravador e aos poucos ela percebe que mais alguém parece dividir o lugar com ela.

As janelas se fecham bruscamente e de trás de uma outra pintura – representando a casa dos Perron (referência ao primeiro filme) – emerge a sombra da freira. Em passos lentos, ela rasteja através da sala, projetada sobre a superfície da parede. Ao chegar no lugar onde se encontra pendurada a pintura, alinha-se a ela e a partir daí as duas imagens, anteriormente incompletas, se unem em uma figura completa e aterrorizante. No momento de união das duas “sombras” a pintura ganha vida. Os dedos da entidade sorratamente emergem por detrás das bordas da tela e enfim transforma-se de fato em uma assombração física. A imagem de seu retrato complementa-se com a pintura e persegue Lorraine através da sala. Ali, no mundo do inconsciente, a obra vive, transmuta-se tal qual no cinema de Argento, como um organismo vivo.

Todos esses pontos apresentam uma relação com o filme de Argento. A obra na sala dos *graffiti* que caminha em direção à Anna, apresenta um poder igualmente aniquilador

àquele dos filmes acima citados. Diferentemente dos demais episódios da síndrome de Anna, não é mais ela que mergulha no mundo das artes, mas o próprio objeto artístico que, imbuído de vida, adentra sua realidade.



[figura 84] Fotogramas de *The Conjuring 2*: a pintura de Ed Warren retratando a freira e abaixo o sonho de Lorraine, no qual vê a pintura ganhar vida.

### 2.2.12. Ciclos e Transformações

Assim como a música de *La síndrome di Stendhal*, que configura um palíndromo, o filme articula-se numa perspectiva cíclica. Ele divide-se principalmente em três grandes ciclos: a chega de Anna em Florença e seu primeiro contato com Alfredo; os eventos pós-Florença e a masculinização de Anna; a morte de Alfredo e a transformação em Louise.

Esses três momentos exibem, de forma progressiva, não apenas a metamorfose de Anna em contato com as obras de arte, mas uma transformação gradual em Alfredo. Essa mudança de Anna nos é exibida, principalmente, por via dos reflexos. O espelho e os reflexos no cinema de Argento, como explicado na introdução deste trabalho, possuem fulcral importância e em *La sindrome di Stendhal* eles exteriorizam as diversas transformações da personagem.

Ao longo do filme e ao passo que observamos (juntamente com ela) seus reflexos, Anna modifica-se. Esta primeira mudança é vista quando, no interior dos Uffizi, ela observa a *Nascita di Venere* de Botticelli. Seu primeiro contato com as obras de arte e com a figura ambígua de Vênus iniciam o desdobramento da personagem em outras Annas. Posteriormente, no banheiro do museu, após o incidente perante *A queda de Ícaro* temos um segundo importante reflexo. Ao fitar seu semblante ensanguentado no espelho, Anna não consegue identificar quem vê.

Após o estupro, porém, Anna é consciente de sua própria identidade. No hospital em Florença ela inicia sua transformação física. Numa tentativa de emudecer a sexualidade que havia despertado o desejo em Alfredo ela corta os cabelos e passa a usar roupas masculinas. Sua relação com Marco se deteriora e Anna tenta assumir uma postura de constante defesa. Os ambientes dos quais Anna faz parte, tanto na casa paterna, quanto no espaço policial são exclusivamente masculinos. Sua metamorfose final, na *femme fatale* Louise, alterego que assume após o assassinato de Alfredo, é vista nos momentos em que, novamente diante do espelho, inicia seu processo de mudança. Ela maquia-se, veste a peruca loira e incarna a persona que escolhe como forma de superar o trauma.

De certo essas transformações de Anna a levam a encarnar Alfredo gradativamente. Sua primeira metamorfose na persona masculina parece uma tentativa de apropriar-se daquilo que ela considera como características fortes do estuprador: sua agressividade e masculinidade. Como se o ato de simular seus atributos violentos e ameaçadores a tornassem imediatamente imune ao assassino, ou mesmo, ao suprimir sua sexualidade em detrimento de uma personalidade hostil Anna conseguisse não apenas superar o trauma, mas tornar-se mais apta ao próprio meio que ocupa, aos terrores de sua profissão e às ameaças de Alfredo<sup>182</sup>. Ela, no entanto, não se contenta com sua imagem. Na viagem de

---

<sup>182</sup> O ambiente em que Anna trabalha, exclusivamente feminino, parece aludir àquele de *The Silence of the Lambs* (O silêncio dos inocentes, 1991) de Jonathan Demme. Assim como Anna, Clarice faz parte de um universo exclusivamente masculino e tal qual Alfredo que se atrai pela figura de Anna, Lecter também se

trem em retorno para Roma, Anna vê seu reflexo desfigurado sobre a superfície de um copo de bebida. Observando a anamorfose facial de seu rosto (como aquela sobre o vidro do globo de neve, narrado no romance), ela arremessa o copo contra um suporte de metal da mesa.

Quando mata Alfredo, essa transfiguração tem continuidade. A cicatriz deixada em seu rosto, como marca eterna da violação de sua sexualidade e personalidade, faz com que Anna utilize uma peruca loira para cobrir o ferimento. Aqui novamente ela tenta emular as qualidades de Alfredo. Não a agressividade, mas sua sexualidade, sua beleza. Os cabelos nas mesmas cores que os dele, a vestimenta social parelha a do psicopata, a atitude sarcástica e confiante, tudo se assemelha.

Seu próprio encontro com Marie parece refletir seu primeiro contato com Alfredo nos Uffizi. Ela mente sobre sua profissão, diz ser uma estudante de direito e não uma policial, assim como ele mente sobre sua identidade. O psiquiatra Cavanna questiona Anna acerca de como se deu seu primeiro encontro com o namorado: “você já pensou sobre como o conheceu?”, ao passo que Anna responde: “sim, eu estava olhando para algumas pinturas”, e ele replica “como com Alfredo?”<sup>183</sup> À medida que de fato encarna Alfredo, matando-o e assumindo sua identidade, Anna encarna também sua psicopatia. Prossegue com os assassinatos por acreditar que Alfredo ainda está vivo dentro dela, procurando por ela, consumindo-a aos poucos. Sua metamorfose diante do mundo também se expressa diante das obras de arte, pois conforme modifica-se, mudam também os efeitos que a arte lhe causa. Louise (Anna) pendura na parede de seu apartamento diversas reproduções de obras. Elas já não lhe causam mal, mas a fascinam.

Isso pode ser identificado principalmente quando observamos seu relacionamento com a figura da Medusa. Se num primeiro momento, nos Uffizi, a pintura de Caravaggio a petrifica – de certa forma colocando-a na posição do herói que busca destruir o monstro (Alfredo) - conforme o filme progride uma relação inversa pode ser compreendida através da figura da Górgona. Ao acreditar que Marie encontra-se em perigo, Anna adentra o museu em que trabalha, buscando por ele. Na parede oposta a ela, como que refletindo

---

seduz pela jovem policial. Há contudo uma diferença evidente entre ambos os filmes, diferentemente de Clarice que tem sua autoridade constantemente questionada pelo fato de ser mulher, Anna não é vista como menor por seus companheiros de profissão. No entanto, há uma tentativa constante de proteção a ela. A sequência final do filme exemplifica isso.

<sup>183</sup> “Have you thought about how you met him?” “Yes, I was looking at some paintings” “Like Alfredo?”

sua metamorfose em *femme fatale*, identificamos duas obras de grandes proporções, *Diana di Efeso e gli schiavi* e *La Gorgone e gli eroi*, de Giulio Aristide Sartorio (1890-99)<sup>184</sup>.

As pinturas, realizadas pelo artista como um díptico, representam duas mulheres fatais, que se mostram impassíveis em meio aos corpos dos derrotados. Com suas sexualidades avassaladoras (Diana e seus incontáveis seios, a Górgona com sua beleza mortal) elas reinam sobre os vencidos que jazem a seus pés. Mais adiante, observamos alguns estudos referentes à iconografia da Medusa decapitada. Na sequência do assassinato de Marie, nos são exibidos detalhes das esculturas dispostas na sala de cópias do museu. Juntamente com desenhos dos alunos, vemos as grandiosas esculturas que transformam o local em um ambiente recluso e claustrofóbico. Semelhante a Anna que ouve os sussurros das obras nos momentos de crise, Marie também parece os escutar. Ele caminha em busca de alguém, enquanto a câmera alterna entre detalhes das peças do museu. Bocas e olhos das esculturas confundem-se com o próprio olhar do assassino – Anna – e assim, Marie é morto com um tiro. Seu rosto ensanguentado iguala-se ao busto masculino ao seu lado. Ambos manchados de sangue recordam *La mémoire* de René Magritte.

Como a Górgona que sucumbe os heróis com sua beleza, Anna parece absorver aos poucos a fatalidade da Medusa. As obras que antes a causavam horror agora conversam diretamente com ela. Ou seja:

Anna Manni, após interiorizar o espírito do assassino, torna-se um personagem duplo, dividido, tanto em profundidade (a esquizofrenia) quanto na superfície (da cicatriz que aparece em seu rosto à metamorfose física completa). Anna é atravessada por diversas dobras (masculino/feminino, normalidade/patologia, loira/morena, realidade/ilusão...). (...) Não é mais ela que atravessa o espaço e o explora, mas o mundo que se reorganiza e se recompõe nela.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> DIJKSTRA, Bram. *Op. cit.* pp. 238-9; CAMPOS, Leticia B. P. K. *Acerca de La Culla Tragica – Giuseppe Amisani no Brasil*. Monografia em História. UNICAMP, 2013. pp. 38-41.

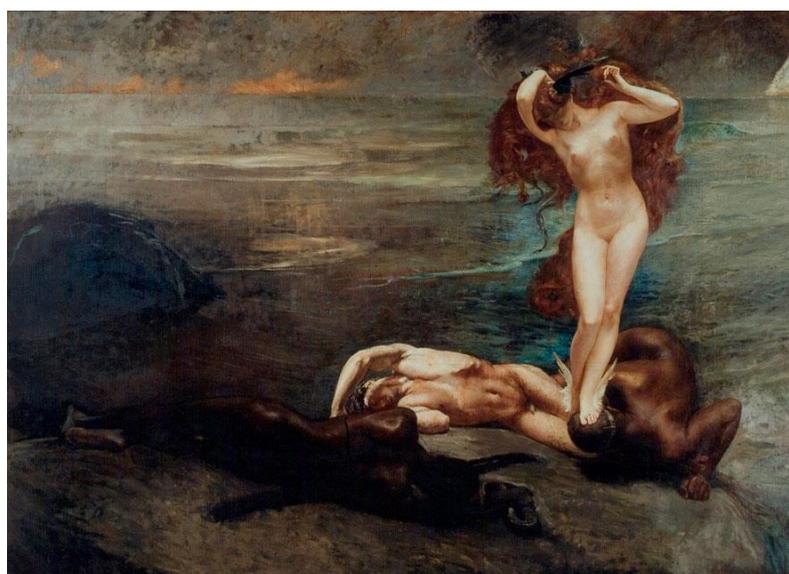
<sup>185</sup> THORET, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 126.



[figura 85] Anna e Marie no museu, As composições de Sartorio na *Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma*.



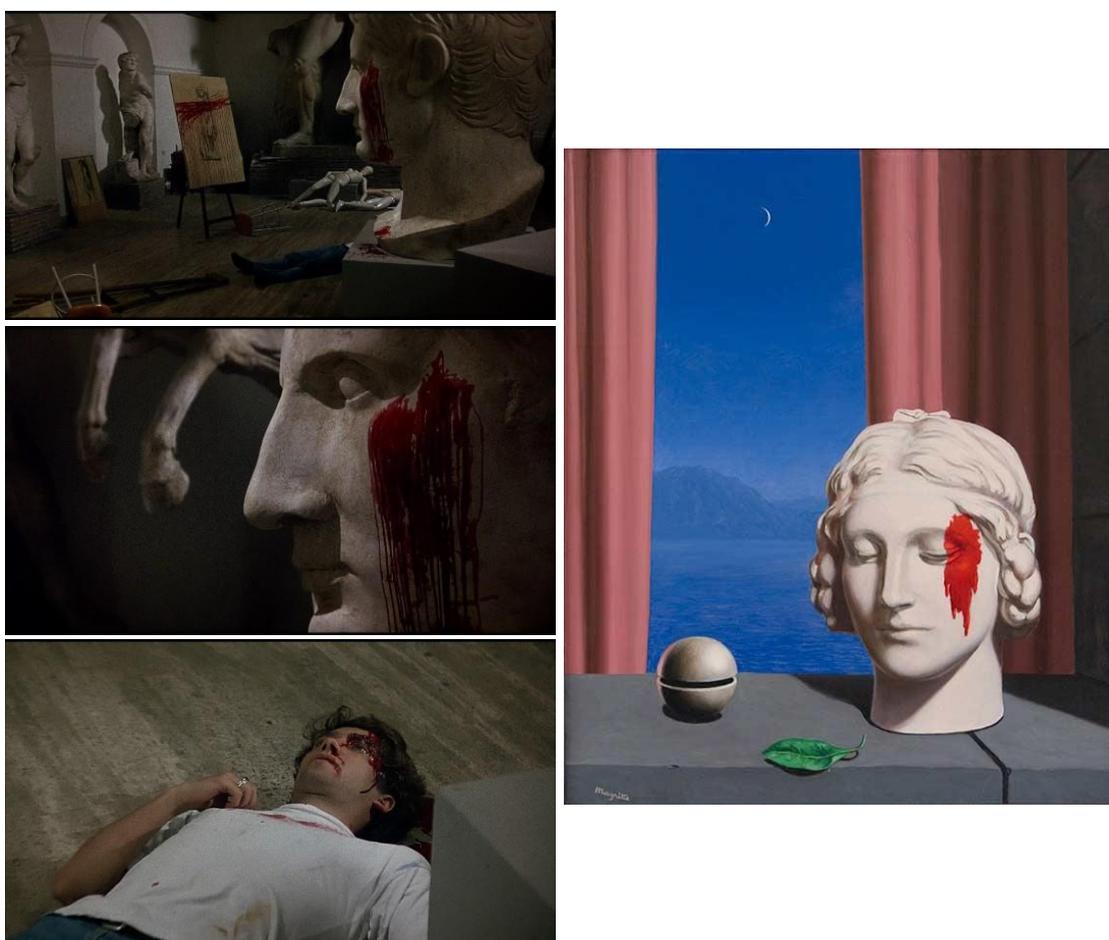
[figura 86] Giulio Aristide Sartorio. *Diana di Efeso e gli schiavi*, 1899 c., óleo sobre tela. Galleria di Arte Moderna, Roma – Itália.



[figura 87] Giulio Aristide Sartorio. *Le Gorgone e gli eroi*, 1890-99 óleo sobre tela. Galleria di Arte Moderna, Roma – Itália.



[figura 88] *Perseo con la testa di Medusa*, de Cellini, na sequência do assassinato de Marie.



[figuras 89 e 90] fotogramas de *La sindrome di Stendhal* em comparação com René Magritte *La mémoire*, 1954, óleo sobre tela, 60,9 x 50 cm.

Mas os reflexos de Anna não reproduzem apenas suas constantes mutações, eles nos permitem ver também o próprio reflexo de Alfredo. Em diversos momentos do filme nos são apresentados os rostos de ambos. Na saída do museu, sobre o vidro do carro,

Anna e Alfredo se confundem em uma única imagem. Ainda sem saber sua identidade, ela não consegue compreender também que o homem à sua frente é o assassino que buscava flagrar em Florença.

No quarto de hotel, após recuperar a memória no interior da *Ronda noturna*, Anna já tem consciência de sua identidade e bem como daquela de Alfredo. Ali, após retornar da alucinação, observa contemplativa os reflexos de si e do assassino. Ele acaricia seu rosto e completamente entregue ao gesto apenas nota sua presença física quando este a ataca. Suas relações se estabelecem a partir das obras de arte e é por meio delas que a fusão de ambos se faz.

Vivien Villani, em seu já citado texto, comenta acerca da figura de Alfredo Gossi. Para o autor,

O aspecto alegórico do assassino mostra-se evidente quando observamos os lugares e modos nos quais ele aparece: é sempre presente nos lugares da arte, e frequentemente dá a impressão de ter saído dos quadros. O vemos pela primeira vez nos Uffizi; no quarto de hotel de Anna ele aparece refletido na *Ronda noturna*; quando Anna descobre as reproduções de *A queda de Ícaro* penduradas em seu quarto, Alfredo surge por detrás dela como se emergisse do chão, e assim, de certa forma, das próprias reproduções.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> VILLANI, Vivien. *Op cit.* p. 174. T.A. “L’aspetto allegorico dell’assassino appare evidente se si osservano i luoghi e il modo in cui l’assassino appare: è sempre presente nei luoghi d’arte, e spesso dà l’impressione di essere uscito dai quadri. Si vede la prima volta agli Uffizi; nella camera dell’albergo di Anna appare nel riflesso della *Ronda di notte*; quando Anna scopre le riproduzioni de *La caduta di Icaro* appese nella sua camera Alfredo spunta dietro di lei come se uscisse da sottoterra, e dunque, in un certo senso, dalle riproduzioni stesse.”



[figura 91] Os diversos reflexos de Anna: no *Nascimento da Vênus*, após a perda da memória, as transformações do primeiro estupro e a mudança final em Louise.



[figura 92] Os reflexos de Alfredo (e Anna): sobre o vidro do quadro, sobre a superfície da pintura de Rembrandt e o reflexo impossível na bala em movimento.

Mas Thoret salienta também um ponto interessante. Para o autor, a mudança de Anna (e de seu meio) também infere em uma gradual “picturalização do mundo fílmico”, pois “à medida que o filme progride, nós assistimos, de fato, à contaminação do filme pelas obras de arte, como se a síndrome de Anna se propagasse em escala mundial”<sup>187</sup>.

Isso pode ser visto na sequência final de *La síndrome di Stendhal*. Quando capturada pelos policiais, ela chora e se assusta, observando aqueles homens à sua volta apenas como ameaçadores, e ao passo que a câmera muda (agora sob o ponto de vista de Anna) vemos que eles tentam acalmá-la. Suas falas, toques e acalentos são vistos apenas como ataques e tentativas de violação. Como se a memória do estupro de Alfredo, e sua constante tentativa de dominá-la permanecesse como um trauma vivo e brutal para Anna. Como essa “picturalização do mundo”, ela é exibida no colo de um policial. As pernas dobradas e a multidão à sua volta fazem recordar imagens de *Pietàs* e *Deposições de Cristo*<sup>188</sup>. Como o Cristo embalado no manto, Anna é figurada com um tecido que cobre o corpo. Sua posição, o grupo de policiais à sua volta e a mão sobre o peito nos fazem

<sup>187</sup> T.A. « À mesure que le film progresse, on assiste en effet à la contagion du film par les œuvres d’art, comme si le syndrome d’Anna se propageait à l’échelle du monde. » IN THORET, Jean Baptiste. *Loc cit.*

<sup>188</sup> Giulio Giusti salienta Anna como um *objet d’art*, afirmando que na cena Manni é representada como a *Deposizione* de Caravaggio, enquanto que Thoret apenas remarca a semelhança com a semelhança com a iconografia da *pietà*; Cf. GIUSTI. *Op. cit.* p. 58; THORET. *Loc cit.*

pensar em algumas composições, dentre elas as pinturas de Polidoro da Caravaggio, Rafael e Rosso Fiorentino.

Como Giusti<sup>189</sup> também salienta, essa “picturalização do mundo” pode ser notada ainda no romance, quando Anna – diferentemente da versão para o cinema – suicida-se a fim de matar de vez o Alfredo que a possuía:

“Ouça! Você o escuta? Não consegue escutá-lo? Shhh” Não ouve como Alfredo arranha aqui dentro de mim? Como raspa, como coça. Sabe porque faz isso? Digo-te o porquê. Está usando uma espátula. Sim, uma espátula. Está me pintando por dentro, um afresco, um retrato enorme: quer me tornar completamente como ele. Mas não irei permitir. Agora que ele está aqui dentro, não me escapa mais, e agora verá o que lhe espera!” [...] “Não, não pela boca. Se atiro pela boca não o pego. Ele está abaixo, muito abaixo...” “Aqui, onde me penetrou por dentro... Ouça-o ali como arranha, o bastardo. Arranha, arranha muito. Mas mesmo assim te deixo terminar o seu afresco.” “Se miro bem, o seco em um instante.”<sup>190</sup>

Se no filme Anna tenta consumir a pintura por completo, banhando-se em tinta, sua fala alucinada, na passagem acima citada, retoma essa ideia de sua transformação gradual em pintura. Os efeitos de Alfredo sobre ela e sua relação com as obras de arte – em parte intermediadas também por sua relação com o psicopata – são levadas aqui ao extremo, ao passo que identifica sua transformação em Alfredo como uma pintura composta pelo assassino.

---

<sup>189</sup> GIUSTI, Giulio. *Op. cit.* p. 74.

<sup>190</sup> T.A. “Ascolta! Lo senti? Non lo senti? Sssh! Non senti come gratta Alfredo, qui dentro di me? Senti come raspa, come graffia. Sai perché fa così? Te lo dico io, perché. Sta usando una spatola. Sì, una spatola. Mi sta dipingendo dentro, un affresco, un ritratto enorme: vuole farmi tutta come lui. Ma io non glielo consentirò. Ora che ce l’ho dentro, non mi scappa più, e allora vedrai cosa gli combino!” [...] “No, non dalla bocca. Se sparo dalla bocca non lo becco. Lui sta giù, più giù...” “Ecco, da qua, da dove me è entrato dentro... Sentilo lì come gratta, il bastardo. Gratta, gratta pure. Ma mica te lo faccio finire, il tuo affresco. “Se miro bene, lo faccio secco all’istante.” IN ARGENTO, Dario. *La Sindrome*. pp. 226-7.



[figuras 93, 94, 95 e 96] Fotografia de *La síndrome de Stendhal* (acima/esquerda). Polidoro da Caravaggio. *Deposizione*, 1527 - Óleo sobre painel, 81 x 106 cm Galleria Nazionale di Capodimonte – Itália (acima/direita). Raffaello Sanzio. *La Deposizione*, 1507. Óleo sobre painel, 184 x 176 cm. Galleria Borghese – Itália (abaixo/esquerda). Rosso Fiorentino. *Pietà*, 1537. Óleo sobre madeira transferido para tela, 125 x 159 cm. Musée du Louvre, Paris – França (abaixo/direita).

### CAPÍTULO III - A ARQUITETURA COMO PALCO DO MEDO

*La casa dove si svolge la storia non è altro che un organismo vivente.*

Dario Argento<sup>191</sup>

Uma forma interessante de abordar a presença e o papel da arquitetura e os espaços cenográficos no cinema de Dario Argento se dá pela própria fala do diretor sobre o que as cidades representam para ele. Numa viagem com o pai, Salvatore, Argento recorda-se do impacto que lhe causou Turim e suas primeiras impressões de uma cidade que, coberta pela umidade luminosa de um entardecer há pouco banhado pela chuva, revelou seus edifícios e paisagens de uma forma que modificaria sua compreensão e olhar para a arquitetura.

Era inverno e na noite em que chegamos a Turim chovera há pouco. A impressão que tive foi muito nítida: os calçamentos molhados, as luzes amarelas dos postes, que se refletiam sobre a água e tornavam as ruas semelhantes a serpentes luminosas... Era uma cidade lívida e misteriosa e conquistou-me de imediato. Naqueles poucos dias, vaguei por suas praças majestosas e austeras, tropeçando nos monumentos que surgiam

---

<sup>191</sup> IN COSTANTINI, Danielle; DAL BOSCO, Francesco. *Nuovo cinema Inferno: l'opera di Dario Argento*. p. 62.

dos lugares mais inesperados, ou descobrindo as vistas de tirar o fôlego, que se encontravam ao final de cada esquina. Tinha um ar melancólico, mas também um tanto quanto inquietante: as casas Art déco, os pátios, os edifícios Liberty... Minha mente começou a fantasiar. Me disse que seria um lugar ideal para rodar um filme, embora na época jamais havia pensado em fazer cinema. De algo porém, eu era certo: aquela cidade falava comigo, me dizia alguma coisa. Pensamentos estranhos, quem sabe até um pouco mórbidos. As paisagens bizarras haviam ocupado um papel fundamental na formação de meu imaginário. Tenho certeza que, se o cinema não despertasse o melhor de mim, eu poderia ter me tornado um arquiteto.<sup>192</sup>

A fala de Argento é sintomática e revela a importância que o diretor denota aos espaços e locações em seu cinema. Seu olhar para a arquitetura nunca é ingênuo. Cada tomada, cada enquadramento e ângulo da câmera revelam uma aproximação particular e repleta de sentido, que transforma cada espaço ali apresentado, ao mesmo tempo em que dignifica à arquitetura e às cidades características próprias de personagens<sup>193</sup>. Desta forma, podemos pensar que a arquitetura no cinema de Dario Argento manifesta, assim como as artes plásticas, papéis diversos e por vezes múltiplos. Seu uso não se restringe a um único estilo arquitetônico ou a uma única abordagem do meio urbano. Em cada produção, ele proporciona uma visão nova e singular sobre os edifícios e espaços ali representados, fazendo emergir qualidades exclusivas de cada um deles. Teatros, casas assombradas e abandonadas, edifícios em concreto armado e labirintos inebriantes funcionam como espaços condicionados aos conflitos diegéticos e, antes de se portarem

---

<sup>192</sup> T.A. “Era inverno, e la sera in cui arrivammo a Torino aveva piovuto da poco. L’impressione che mi fece fu molto nitida: i lastroni bagnati, le luci gialle dei lampioni che si riflettevano sull’acqua e rendevano le strade simili a serpenti luccicanti... Era una città livida e misteriosa, e mi conquistò subito. In quel paio di giorni vagai per le sue piazze maestose e austere, imbattendomi nei monumenti che spuntavano nei posti più impensati, o scoprendo gli scorci mozzafiato che si trovavano dietro ogni angolo di strada. Aveva un’aria malinconica ma anche piuttosto inquietante: le case Art déco, i cortili, le palazzine Liberty... La mia mente aveva cominciato a fantasticare. Mi dissi che sarebbe stato un posto ideale per girarci un film, anche se all’epoca mai avrei immaginato di fare cinema. Di un fatto però ero certo: quella città me stava parlando, mi comunicava qualcosa. Pensieri strani, forse persino un po’ morbosi. I paesaggi bizzarri hanno ricoperto un ruolo fondamentale nella formazione del mio immaginario. Sono certo che, se il cinema non avesse avuto la meglio su di me, sarei potuto diventare un architetto.” ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 31.

<sup>193</sup> Argento comenta “Roma é sempre como uma pessoa em meus filmes, mais um importante personagem. Turim é a cidade mais mágica da Itália por diversas razões - a maior delas sendo que há mais Satanistas praticantes em Turim que em qualquer outra cidade europeia – exceto por Lyon, na França.”. IN JONES, Alan. *Op. cit.* p. 63.

como estruturas duras e imutáveis, manifestam-se como organismos vivos dentro de seu cinema.

No entanto, estes usos não se limitam a meras classificações categóricas. Em cada produção, Argento se utiliza de recortes e abordagens distintas que revelam tanto qualidades ocultas dos edifícios e espaços ali representados, como as próprias características da trama e da narrativa visual destas produções. Há uma sutileza na aproximação aos temas, da mesma forma pela qual ele insere a temática das artes plásticas, que corresponde ao universo central de cada produção.

### 3.1. A cidade e o espaço urbano

Grande parte da filmografia de Argento se passa na Itália. Para além das produções filmadas nos Estados Unidos (*Inferno*, *Tenebre*, *Due Occhi Diabolici* e *Trauma*) e em outras localidades da Europa (*Suspiria*, *Phenomena*, *Opera* e *Il Fantasma dell'Opera*) seus filmes majoritariamente trafegam entre os pavimentos das cidades italianas, especialmente Turim e Roma<sup>194</sup>.

É interessante de se notar em seu cinema que a cidade, embora apresente-se como um espaço unitário, não se exhibe como um todo. A cidade que ele cria articula-se tal qual um lugar próprio onde elementos reconhecíveis do espaço se reorganizam em um novo ambiente, formando, desta forma, uma nova cidade e um novo espaço urbano. Como afirma Stéphane Rolet em seu já citado artigo sobre *La sindrome di Stendhal*<sup>195</sup>, o percurso que Anna segue em Florença não é um percurso lógico. Isso se faz perceber em todos os seus filmes. As cidades são reestruturadas e realocadas, por vezes, a fim de compor um ambiente particular de cada produção.

Assim, a Roma apresentada em *Tenebre*, o bairro Eur. com sua arquitetura fascista e moderna não corresponde à Roma de *La Terza Madre*, que evoca edifícios, ruínas e um passado tão antigo quanto a entidade que domina aquele espaço, Mater Lachrymarum. Da mesma forma, Turim de *Profondo Rosso* com suas praças geométricas e suas vilas abandonadas não condiz com a Turim de *Nonhosonno* ou *Ti Piace Hitchcock?*, onde a

---

<sup>194</sup> De uma forma ou outra todas as suas produções acabam passando por Roma. Mesmo que no interior do Studio de Paolis, palco de quase todos seus filmes.

<sup>195</sup> ROLET, Stéphane. *Op. cit.* p. 153

periferia é posta em evidência. Isso é notado em todo o seu cinema. Nenhum espaço ali apresentado corresponde ao lugar que ele de fato faz referência. A situação geográfica por vezes se mostra um pouco embaçada, pois nem sempre as locações dizem respeito aos ambientes onde se desenvolvem as tramas.

Mas isso não faz com que cada filme dialogue exclusivamente com um aspecto da arquitetura ou um espaço circunscrito da cidade. Em cada produção, uma amplitude de abordagens do meio urbano se faz evidenciar. Os espaços em *Suspiria*, são claros exemplos disso. Quando estamos no interior da residência de Mater Suspiriorum ou nos demais locais onde seu domínio impera, os espaços são labirínticos e tortuosos como a própria pintura de Escher. Por vezes ainda, eles evocam um autoritarismo característico das construções arquitetônicas e do passado daquele local – como a morte de Daniel na Königsplatz de Munique. Quando o caráter pretendido é científico e sóbrio – como a sequência do diálogo com Prof. Mandel e Millius em frente ao edifício da BMW – o aspecto salientado pela arquitetura e a cenografia corroboram com os diálogos e os personagens ali presentes, cujos interesses se voltam para o psicológico e o inconsciente. Desta forma, a sequência é imersa numa iluminação clara e fria (como o ceticismo de Mandel à bruxaria), de forma com que as superfícies espelhadas do edifício às suas costas inundem a cena em um jogo de duplos e reflexos, ligando-se com o próprio ofício daqueles estudiosos: analisar, como o olhar para o espelho, os desdobramentos do inconsciente.

Sobre as características da cenografia no cinema de Dario Argento, Giulia Carluccio afirma que os espaços em seus filmes nunca são exatamente os locais vistos. Ele compõe sua cidade como uma espécie de “colagem” em que diversos elementos reconhecíveis (sejam eles originalmente pertencentes àquela cidade ou não) encadeiam-se de maneira a formar um espaço diverso, exclusivo ao seu cinema.

Fazem eco os caminhos fora dos lugares dos vários Sam Dalmas, Mark Daly etc. suas perambulações paradoxais, suas visitas de espaços, em um cenário urbano e arquitetônico alterado, que modifica, reelabora a própria topografia, reunindo espaços diversos em um lugar que, no final, é um lugar mental, ou melhor, uma visão, uma alucinação que é do personagem espectador, como do personagem agente, da vítima, como do assassino. Neste ponto de vista, o trabalho de colagem que Argento faz a respeito das locações urbanas de verdade, a pesquisa dos

espaços, panos de fundo que falam sobre si mesmos, supera de qualquer forma a reminiscência moderna antonioniana (forte e profunda, para além das evocações mais vistosas e exteriores por exemplo em *Profondo Rosso*), ou nouvellevaghistas, com uma rejeição visionária irredutível e extrema que não reconstitui ou reinventa a realidade, mas a altera, a faz híbrida, a modifica, a torna mutante.

Não se trata, de fato, do coeficiente visionário de um artista que reconstrói em estúdio e *in toto* um lugar ideal, mas de um artista que vê e faz ver um lugar ideal partindo de uma modificação, uma alteração, como dito, da realidade, de uma forma diferente de observá-la e montá-la.<sup>196</sup>

Ou seja, as locações que formam as cidades de Argento são compostas por um aglomerado de lugares e edifícios que se configuram em uma cidade própria. Isso mostra como os espaços em seu cinema são mutáveis. Argento consegue exibir a cidade por um outro olhar, modificando completamente seu entorno. O diretor comenta como pensa a constituição desses ambientes diversos e como concebe suas cidades:

E eu sempre me interessei pela arquitetura. Acredito que seja possível ver isso em meus filmes. Sempre dediquei muitíssimo tempo a este aspecto, no meu trabalho. Passei dez meses apenas para encontrar uma rua que correspondesse a ideia que tinha para uma cena, um lugar que materializasse o sonho que era aquele particular momento de um filme. Nos primeiros filmes eu tinha uma atenção maníaca a esse aspecto, e mesmo depois. Procurava construir os ambientes da cidade montando os espaços como em uma escultura, buscando pedaços de cidades diversas e unindo-as a fim de recriar o meu sonho. Compunha um tipo de cidade ideal, com uma rua que partia de Milão e desembocava em uma praça de Roma. Depois mudava de ângulo e estava em Turim. Unia

---

<sup>196</sup> T.A. “Fanno eco le passeggiate fuori luogo dei vari Sam Dalmas, Mark Daly ecc. le loro flânerie paradossali, le loro visite di luoghi, in uno scenario urbano e architettonico alterato, che modifica, rielabora la propria topografia, riunendo spazi diversi in un luogo che alla fine è un luogo mentale, o, meglio una visione, un’allucinazione che è del personaggio testimone come del personaggio agente, della vittima, come all’assassino. Da questo punto di vista, il lavoro di collage che Argento fa rispetto alle location urbane dal vero, alla ricerca di spazi, sfondi che raccontino di per se stessi, supera in qualche modo le reminiscenze moderne antonioniane (forti e profonde, al di là dei richiami più vistosi e esteriori per esempio in *Profondo Rosso*), o nouvellevaghiste, con uno scarto visionario irriducibile ed estremo che non ricostruisce o reinventa la realtà, ma la altera, la ibrida, la modifica, la rende mutante./ Non si tratta, infatti, del coefficiente visionario di un artista che ricostruisce in studio e *in toto* un logo ideale, ma di un artista che vede e fa vedere un luogo ideale partendo da una modificazione, un alterazione, come si diceva, della realtà, da un differente modo di guardarla e di metterla insieme.” IN CARLUCCIO. *Op. cit.* p. 56.

as lembranças, setores da cidade que havia visto e que me voltavam à memória; fazia uma porção de desenhos, de gráficos e construía esses ambientes em pedaços, que depois, no filme se recompactavam em um espaço unitário, imaginário e real ao mesmo tempo.

Quando fiz *Quattro mosche di velluto grigio* cruzei três cidades diversas, Milão, Roma e Turim, criando um ambiente único, fluido, uma cidade completamente inventada.<sup>197</sup>

A partir dessas transformações conseguimos compreender como, apesar de sua filmografia ser composta por alguns *topoi* narrativos e visuais, em que temas voltam com força ao longo de sua carreira – como a figura feminina, os gatos, o apreço pela arte e aqui, sobretudo a arquitetura, seu cinema se apresenta como um universo plural, que dialoga com referências diversas. Por meio dessa construção não-linear dos espaços identificamos diversas abordagens acerca deles que, embora já citados, se fazem aludir de forma completamente diversa em seus filmes.

### 3.2. O teatro

Como um destes motivos (visual e cenográfico), o teatro se faz presente em diversos de seus filmes e em cada um manifesta-se de forma singular. Como espaço, por excelência, da representação, ele se revela através de diversos olhares, e funda-se como uma espécie de manifesto do espetáculo, refletindo e reverberando elementos próprios do mundo da encenação, mas também da observação. É ali, no interior do teatro, onde os dramas, de dentro e fora do palco, se desenrolam.

---

<sup>197</sup> T.A. “E mi ha sempre interessato l’architettura. Credo che si veda questo, nei miei film. Ho sempre dedicato moltissimo tempo a questo aspetto, nel mio lavoro. / Ho passato dei mesi, magari per trovare una strada che corrispondesse all’idea che mi ero fatto per una scena, un luogo che materializzasse il sogno che era quel particolare momento de un film. / Nei primi film c’era un’attenzione maniacale a questo aspetto, anche più di adesso. Cercavo di costruire gli ambienti delle città assemblando gli spazi come in una scultura, andando a cercare pezzi di città diverse e mettendole insieme per ricreare il mio sogno. Componevo una sorta di città ideale, con una strada che partiva da Milano e sboccava in una piazza di Roma. Poi giravi l’angolo ed eri a Torino. / Mettevo insieme dei ricordi, settori di città che avevo visto e che mi tornavano alla memoria; facevo una quantità di disegni, di grafici e costruivo questi ambienti spezzettati, che poi nel film si ricompattavano in un luogo unitario, immaginario e reale allo stesso tempo. /Quando ho fatto *Quattro mosche di velluto grigio* ho incrociato tre città diverse, Milano, Roma e Torino, creando un ambiente unico, fluido, una città completamente inventata.” ARGENTO, Dario. IN COSTANTINI, Daniele; BOSCO, Francesco dal. *Nuovo cinema inferno. L’opera di Dario Argento*. Milão: Nuova Pratiche Editrice, 1997. p. 61.

Muitos filmes de Argento apresentam esses diversos olhares para o ambiente do teatro: *4 mosche di velluto grigio*, *Profondo Rosso*, *Opera*, *Il Fantasma dell'Opera* e *Nonhosonno*<sup>198</sup>. Mas nem todos trabalham com referências iguais. Para cada espaço, Argento filma um ambiente, utiliza uma locação específica e cria um universo a parte através do uso do palco, da plateia e dos meandros do teatro.

### 3.2.1 O teatro como lugar de representação

Todos os filmes acima citados apresentam características diversas no que se refere à forma pela qual o teatro é exibido e a relação dele com suas respectivas tramas. Uma abordagem, de certo, se faz notar por todos. Como esses locais onde o espetáculo se dá em cena, o espaço do teatro será exibido como um ambiente, bem como os espelhos, que enganam e elucidam o olhar. Um lugar onde o truque, a magia e a força da encenação se fazem protagonistas. Isso ocorre em *4 mosche di velluto grigio* (1971), sobretudo.

O filme conta a história de Roberto Tobias (Michael Brandon), um baterista de uma banda de rock, casado com Nina (Mimsy Farmer), que percebe, aos poucos, estar sendo seguido por um estranho homem. Certo dia, ao sair do ensaio de sua banda, Roberto nota que o homem continua observando-o. Intrigado, ele segue o desconhecido pelas ruas da cidade e é levado por ele até um teatro. Atravessando as cortinas do corredor do edifício, Tobias chega, enfim, no interior da sala de espetáculos. Confrontado, o homem empunha uma faca contra Roberto e, na tentativa de atravessar para o palco, é atingido pela lâmina e cai no fosso de orquestra. Dois holofotes acendem no interior de um dos balcões da plateia e Roberto vê uma segunda figura – mascarada – que fotografa a cena do crime.

Sem cadeiras na plateia, com cortinas jogadas no interior do fosso de orquestra, o ambiente da sala de espetáculos é vazio e com aspecto de abandonado. Incontáveis serpentinas, confetes e faixas multicoloridas ornamentam o local, as luzes do palco acesas e o músico que Roberto vira saindo do teatro antes de adentrá-lo nos dão a impressão de uma festa ou carnaval há pouco ocorrido. Sobre os frisos dos balcões a ornamentação carnavalesca se faz escorrer por entre as *logge*. Contrastando com a própria decoração do teatro, os resquícios da festa guardam alguma coisa de vazio. Aquele espaço, outrora

---

<sup>198</sup> *Giallo* (2009) também exhibe o espaço do teatro no início do filme. Porém, por não ser amplamente explorado por Argento, não será tratado neste capítulo.

barulhento e repleto de pessoas, se transforma em um lugar fantasmagórico e silencioso, ocupado apenas por Roberto, sua vítima e o *voyeur* que observa da *loggia* central. Diferente do resto do espaço, o local onde se prostra o observador não é ornamentada pelas fitas. Os holofotes direcionados à cena do assassinato dão ideia de uma situação arquitetada *a priori*, pensada com o intuito de incriminar Roberto.

Mas a sequência não passa de uma farsa, criada pela própria esposa do baterista, que sofrera na infância com o pai e via na figura do marido uma semelhança estrondosa com ele. Sua intenção era de vingar-se, torturando Roberto para, enfim, matá-lo. A faca empunhada pelo desconhecido era na realidade um objeto falso, um item teatral, cuja lâmina sem corte afundava no interior do punhal quando pressionada.

Argento tinha a intenção inicial de filmar a sequência no Teatro Carignano, de Turim, mas devido a conflitos com a agenda de espetáculos do lugar, foi obrigado a modificar a locação. A cena dá-se, desta forma, no espaço do Teatro Nuovo de Spoleto, construído entre os anos de 1854 e 64 por Ireneo Aleandri<sup>199</sup>.

É interessante notar como o diretor insere aqui o elemento da representação. A sequência nos faz pensar das próprias encenações do *Théâtre du Grand Guignol*, onde nascem os primórdios da encenação teatral do horror, e que desde o fim do século XIX apresentava espetáculos assombrosos e violentos, cujo princípio era torturar e assassinar das mais diversas formas os personagens em cena, a fim de causar a comoção da plateia com os atos de violência. O assassinato falsamente arquitetado transpõe o caráter teatral da cena. Enganado pelo truque da faca, Roberto acredita ter de fato matado o desconhecido.



[figura 01] Fotogramas de *4 mosche di velluto grigio*: o falso assassinato.

<sup>199</sup> D'AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 69.



[figura 02] O espaço do teatro, o fosso de orquestra e o *voyeur*.

Em *Profondo Rosso*, no entanto, uma outra forma de espetáculo se dá no interior do teatro. A sequência do congresso de Helga Ulmann – a clarividente – constata isso. A chegada ao teatro inicia-se através de um banner, no qual lê-se “*EUROPEAN CONGRESS ON PARAPSYCHOLOGY*”. Em sequência, a câmera atravessa o interior do estabelecimento, nos exibindo o bar do local. De frente para a cortina que leva à sala de espetáculo, um homem de luvas pretas fuma seu cigarro. As cortinas de veludo vermelho abrem-se, e somos postos no interior da sala do Teatro Carignano, em Turim. No palco, três figuras aparecem sentadas à uma mesa de tecido vermelho e, aos poucos, começamos a compreender a fala de um deles. Giordani, à esquerda argumenta sobre a telepatia, segundo ele comum à diversas espécies animais, mesmo entre os invertebrados. Nos exibindo o público diversificado da palestra, ele fala sobre a capacidade de telepatia presente nos primeiros anos de vida da criança, que se perde ao passo que estes são inseridos no universo da comunicação verbal. Giordani apresenta ao público uma das raras exceções, Helga Ulmann, provinda da Lituânia, capaz de ler pensamentos alheios no mesmo instante que eles são formados. Helga inicia sua fala, e passa a interagir com a plateia, identificando o nome de um dos homens ali presentes e a quantidade de chaves que mantém, entre os dedos, no bolso do paletó. Enquanto Giordani pergunta a ele se possivelmente já conhecera a parapsicóloga, ela começa a passar mal e identifica, em

meio aos ouvintes, a presença de um assassino, cujos pensamentos perversos e malignos impregnam-lhe a mente. Helga começa a narrar o pensamento e a câmera subjetiva, sob o ponto de vista do assassino, caminha em direção ao WC à esquerda, saindo da sala de espetáculo.

O espaço do teatro neste momento se dá como um ambiente de olhares múltiplos. Apesar do público se concentrar na plateia, a câmera se põe em diversas *logge* vazias, como se todos esses olhares diante do palco fossem identificados e postos em evidência, e onde o som, devido à diferença acústica de cada ambiente, altera-se concomitantemente em intensidade. Ao passo que o olhar do público se volta para o espetáculo à sua frente – a palestra de Giordani e Helga no início e a dramatização da memória do assassino posteriormente – eles também, como interlocutores, tem sua visão para a plateia evidenciada.

Quando Helga inicia sua fala, denotando aos ouvintes que suas capacidades parapsicológicas não possuem conexão alguma com a magia, o esoterismo ou prever o futuro, a câmera posiciona-se atrás do palco, às suas costas, de onde observamos a silhueta dela e dos homens que a ladeiam, pelo foco de luz oposto à câmera, recortando os corpos diante do exuberante espaço vazios das distantes e ornamentadas *logge*. Como se para Helga pouco importassem as pessoas ali presentes, seus rostos e identidades. O que lhe interessa é o invisível, os pensamentos, que como ela diz,

Eu posso ver coisas no exato momento em que elas ocorrem, mas nada do que está por vir. Eu posso sentir pensamentos no exato instante em que eles são formados, e até muito tempo depois se os pensamentos forem muito fortes, por sua permanência em torno do espaço como teias de aranha.”<sup>200</sup>.

Com a contaminação de Helga pelas ideias atordoantes do assassino, ela proclama em primeira pessoa, as palavras daquele pensamento longínquo e inquietante. E da mesma forma que adentramos aquele ambiente, saímos dele, pelo centro da sala, com as cortinas fechando-se às nossas costas. Como se o espetáculo visto chegasse, enfim, ao seu final.

---

<sup>200</sup> Do original em inglês: “I can see things the very moment they occur, but nothing of what is to come. I can feel thoughts the very instant that they are formed and even much later for the linger about the room like cobwebs”

Argento, que em *4 mosche di velluto grigio* não pudera filmar no teatro pode enfim retomar a locação em *Profondo Rosso*. Tal qual o vermelho profundo que intitula o filme, somos inseridos nesse espaço teatral, onde a gama cromática divide-se entre a ornamentação dourada e rubra, criando um ambiente que, apesar de sua amplitude arquitetônica, exibe-se pela câmera de Argento como um espaço de clausura. A escolha por um teatro de menor porte, como o Carignano, ao invés de um de grandes proporções como o Teatro Regio de Turim, pode ser entendida como, de fato, uma construção de um ambiente em que os elementos de ornamentação são dispostos e interpretados de maneira a salientar um espaço recluso, onde os pensamentos maliciosos do assassino, perdidos no ambiente fechado, rapidamente encontram a atenção de Helga.

Após o congresso, Helga e Giordani dialogam acerca dos eventos ocorridos anteriormente. Ela diz ainda sentir os pensamentos e imagina que eles tenham impregnado no local. O assassino, contudo os observa do canto direito da sala de espetáculos, ocultado pelas colunas do lugar. A cena nos é exibida através da visão do próprio antagonista, que silenciosamente espreita suas futuras vítimas<sup>201</sup>.

Após o assassinato da parapsicóloga, Gianna, Giordani, Marc e Bardi retornam ao espaço do teatro e tentam reinterpretar suas falas no congresso, a fim de desvendar a possível identidade do assassino. Como se estivéssemos diante de um ensaio de uma peça, Giordani, no centro do palco, gesticula como Helga, rememorando suas palavras e gestos, olhando para a plateia como ela então olhara. Gianna, ao canto do palco, observa atenta a performance de Giordani.

O teatro foi construído no século XVII a pedido da família real de Carignano, que usava o espaço como um teatro familiar, destinado a pequenas peças cômicas, com projeto do arquiteto Guarino Guarini em estrutura de madeira, a fim de uma melhor acústica. Sua inauguração se deu por volta de 1711 e posteriormente o espaço foi modificado por Benedetto Alfieri<sup>202</sup> em entre 1752 e 1753. Na reforma, diversas alterações foram realizadas, sobretudo o aumento do número de balcões, a mudança da estrutura para alvenaria, o formato em ferradura da sala de espetáculos e a inserção das ornamentações em vermelho, dourado no interior da sala.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Neste momento Helga afirma saber a identidade do assassino.

<sup>202</sup> Arquiteto também responsável pelo projeto do Teatro Regio.

<sup>203</sup> Todas as informações foram retiradas do site:

<http://www.museotorino.it/view/s/db24cb628ede4494a57ad903309a9590>



[figura 03] Fotogramas de *Profondo Rosso*: a chegada ao teatro Carignano.



[figura 04] A saída do teatro, a fechada da cortina e o fim do espetáculo.



[figura 05] Os diversos olhares no espaço do teatro.

### 3.2.2. Outro espetáculo

O Teatro Carignano foi palco para outra produção de Argento. O longa *Nonhosonno* (2001) “escrito assim, tudo junto, dando a impressão de reter uma galáxia de angústias dentro das sílabas que se sucedem”<sup>204</sup>, e que, diferentemente de *Profondo Rosso*, não se apropria do teatro de forma a destacar esses elementos do espaço, mas que insere de outra maneira, um olhar importante sobre o ambiente teatral.

A história inicia-se em 1983, em Turim. Ulisse Moretti (Max von Sydow) é um detetive de polícia encarregado de um caso de homicídios, em que o assassino se utiliza de uma rima infantil com animais como motivo para matar as vítimas. Identificando o responsável pelos crimes como o *Killer Dwarf* (Anão assassino), Moretti incrimina um escritor de contos infantis anão, Vincenzo de Fabritiis (Luca Fagioli), como o responsável pelas mortes. Quase vinte anos mais tarde novos assassinatos ocorrem na cidade, desta vez não restringidos a um único bairro de Turim, mas espalhados por todo o perímetro urbano. Moretti e Giacomo Gallo (Stefano Dionisi) o filho de umas das vítimas que

<sup>204</sup> COLI, Jorge. “Sexo escarlate” IN Ponto de Fuga, Folha de São Paulo. 21 de outubro de 2001.

presenciou o assassinato da mãe, unem-se a fim de descobrir se Vincenzo havia sido acusado erroneamente ou se os novos homicídios são atos de um *copycat*.

A rima era parte de um livro infantil, *La fattoria degli animali*, que narrava a história de um fazendeiro impedido de dormir devido ao barulho constante, durante a madrugada, dos animais de seu celeiro. A cada hora ele acorda pelo som de um deles, o galo, o pintinho, o porco, o gato, o coelho e o cisne, e um a um, assassina os animais, para enfim poder voltar ao sono<sup>205</sup>. Como ele, o *Killer Dwarf* escolhe suas vítimas conforme as rimas. O gatinho do poema é representado por uma dançarina de uma boate italiana fantasiada de gata. O coelho, por sua vez, uma garçonete de dentes grandes. O galo é a mãe de Giacomo, devido ao sobrenome equivalente.

Para a morte do cisne, todavia Argento faz uso do espaço do teatro Carignano. Numa apresentação de *O lago dos cisnes* o assassino escolhe a bailarina Mara, protagonista do drama de Tchaikovsky como sua futura vítima. Gloria (Chiara Caselli), amiga de Giacomo, tocava harpa para a apresentação do balé e, como a protagonista, estaria vestida de cisne. Com medo de que fosse escolhida pelo psicopata, Giacomo invade o interior do teatro em busca da amiga. Ali, atrás das cortinas do palco é um novo espetáculo que se desenrola. Ao fundo de uma parede de tecido, ele é enganado pelas sombras de Gloria e da figurinista, imaginando, no lugar, ver a silhueta do assassino enforcando-a.

---

<sup>205</sup> O poema foi criado por Asia Argento para o filme. E nele exibidos as versões em italiano (escrita no livro) e em inglês (narrada por Max von Sydow). Sendo elas: "*La fattoria degli animali*: E' arrivata mezzanotte / con il letto faccio a botte / ora inizia la mia guerra /con le bestie della terra. // Una del mattino /il fattore è felice come / un bambino / sgozza il maiale più bello / e si libera del primo fardello. //Due del mattino /ora tocca al gallo / usa bene il suo strumento / per la morte è un godimento. // Tre del mattino / il fattore strangola il pulcino / "L'insonnia mi tormenta!" / si rigira nel letto e si lamenta. // Quattro del mattino /ha acchiappato un gattino / ma poiché l'ha graffiato / nell'acqua gelata l'ha affogato. // Cinque del mattino / il fattore è nel giardino / accarezza il coniglietto / poi lo sbatte al muro per diletto. // Sei del mattino / al cigno più carino /il fattore ha tagliato la testa /ormai nessun nemico gli resta. // Ecco arriva il nuovo giorno /il fattore si leva di torno / le sue armi può posare / e finalmente può dormire."

E "*Animal Farm*: It's now midnight / and in my bed I toss and fight. / This is how the war began / with the beasts across the land. // Morning at One / the Farmer has some little boy's fun. / Piggy's throat he quickly slits / in victory the battle quits. // Morning at Two /the rooster's cock-a-doodle-doo. / The instrument for this fine song / makes the pleasure nice 'n long. // Morning at Three / the Farmer strangles the chicken wee. / Says he, 'Won't let me sleep' / yet in his bed hears not a peep. // Morning at Four / here's kitty purring at the door. / In the tub for an icy swim / and drowning her just for a whim. // Morning at Five / the little rabbit crushed alive. / With rabbit's teeth she bit and fought / but in the end it brought her naught. // Morning at Six / now the long swan's neck he'll fix. / When he cuts it from her head / he knows that his last foe is dead. // Now it's the break of day / the Farmer in his bed now lay. /With all the weapons at his feet / so he could finally go to sleep."

Momentos posteriores, a real vítima é assassinada. No corredor atrás do palco, a câmera de Argento nos exhibe um extenso tapete vermelho ornamentado. Num longo *travelling*, ela acompanha em *plongée* os passos dos anônimos e diversos personagens do teatro, que, de um lado para o outro, transitam sem pudor. Bailarinas ensaiando passos de dança, funcionários em passos apressados, figuristas arrastando peças de roupas e até uma faxineira com seu aspirador de pó, que despreocupada com os inúmeros transeuntes postos à sua frente, arrasta o equipamento insistentemente sobre a tapeçaria. Em meio a todos eles, caminha também o assassino desconhecido, cujos pés, imersos no anonimato daquela sequência sem rostos, só identificado quando, posteriormente, a câmera volta-se para um outro espaço e vemos ali o objeto que um desses inúmeros desconhecidos arrastava pela passadeira. De pernas suspensas no ar, agitando-as violentamente como que um pássaro em desespero, a bailarina é decapitada pelo psicopata obcecado por animais e a cabeça ensanguentada recai sobre o piso.

A entrada na sala de espetáculos é rápida e aqui, pouco importa a Argento filmar as longas cenas em direção ao palco, ou os detalhes de ornamentação do espaço, os balcões de *Profondo Rosso* ou a ornamentação dourada-escarlate do espaço vibrante do teatro. Ao contrário, ele é opaco. Os vermelhos não são tão vivos, e mesmo o palco, quando exibido, é filmado em proximidade sem que uma atenção seja posta no espaço onde ocorre o espetáculo visível. Mesmo os meandros dos corredores, que se tornam os focos de filmes como *Opera* ou *Il Fantasma dell'Opera* não é trabalhado aqui com minúcia. Ao contrário, o que interessa a Argento é justamente o espetáculo velado: a morte do cisne, vista somente por nós e seu executor. O espetáculo não se dá pela suntuosa decoração do teatro ou o drama do balé no palco, o espetáculo de *Nonhosonno* é somente a morte.



[figura 06] Fotogramas de *Nonhosonno*: o teatro de sombras no Teatro Carignano.



[figura 07] O plano-sequência no tapete no interior do teatro.



[figura 08] O assassinato da bailarina-cisne e a continuação do plano-sequência.

### 3.2.3. A ópera em cena

Mas são dois filmes especificamente em que o tema do teatro é explorado como motivo principal da trama e onde os dramas, ou quase todos, ocorrem. *Opera* de 1987, é um filme realizado por Argento acerca de uma montagem da ópera de Giuseppe Verdi, *Macbeth* (1851) realizada a partir da peça de William Shakespeare, e que, no mundo do espetáculo é vista como carregada de azar e cujo nome jamais deve ser dito durante sua produção. *Opera*, que no Brasil foi intitulado *Terror na Ópera*, é a própria resposta de Argento para eventos ocorridos em 1985, quando iria dirigir *Rigoletto*, de Verdi, no Sferisterio di Macerata, a convite do diretor do teatro. Sua versão, cujos efeitos especiais seriam orquestrados por Sergio Stivaletti, transformava o Duque de Mântua em um

vampiro pervertido<sup>206</sup>. Mas a montagem ia além de uma simples mudança do personagem e, se não fossem contadas pelo próprio diretor em suas memórias, poderíamos dizer que são parte de um roteiro de filme fantástico. Argento fala:

Lembro-me que me empenhei muito: retirei-me em um hotel em Capri onde concebi uma releitura em rock da ópera de Giuseppe Verdi. Na minha imaginação os eventos, ao invés de passados no século XVI, seriam voltados para a época dos vikings, e o Duque de Mântua seria na realidade um vampiro: que se transformaria durante o espetáculo. Havia previsto também um balé à lá Busby Berkeley, ou seja, eu era mesmo um descontrolado. Queria fazer os espectadores sentirem os verdadeiros arrepios: além do sangue que seria mostrado no palco, as poltronas seriam ligadas a circuitos elétricos, de modo que na cena do temporal, o público recebesse inofensivos choques elétricos de baixa voltagem.<sup>207</sup>

Ao receber as informações da montagem, o teatro cancelou o contrato com Argento e sua ideia para a ópera de Verdi ficou apenas no papel. Contudo, um ano antes, no mesmo teatro, Ken Russell já havia dirigido a sua própria versão não-tradicional de *La Bohème* de Giacomo Puccini, que figurava referências de Goya ao nazismo – como seu *Lisztomania* (1975), e cuja protagonista, Mimì falecia, no palco, por uma overdose.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> MCDONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010. pp.xviii-xix; MAIELLO, Fabio. *Op. cit.* p.63; JONES, Alan. *Op. cit.* p. 159.

<sup>207</sup> T.A. “Ricordo che mi impegnai tantissimo: mi ero ritirato in un hotel di Capri dove avevo messo a punto una rilettura in chiave rock dell’opera di Giuseppe Verdi. Nella mia immaginazione la vicenda anziché nel XVI secolo si sarebbe svolta in epoca vichinga, e il Duca di Mantova era in realtà un vampiro: si sarebbe trasformato durante lo spettacolo. Avevo previsto pure un balletto alla Busby Berkeley, insomma ero davvero scatenato. Volevo far provare agli spettatori dei veri brividi: oltre al sangue che avrei mostrato sul palco, le poltrone sarebbero state collegate a dei circuiti elettrici in modo che nella scena del temporale il pubblico ricevesse delle innocue scosse elettriche a basso voltaggio.” IN ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 360.

<sup>208</sup> JONES, Alan. *Loc. cit.*



[figura 09] Fotografias da montagem de *La Bohème*, de Giacomo Puccini, no Sferisterio di Macerata. (dir. Ken Russell, julho de 1984). Fotografias retiradas do site oficial do teatro.

Argento, portanto, impedido de fazer sua versão não ortodoxa da ópera, inicia a redação da história de um novo filme, como mencionado anteriormente, intitulado *Opera*, que também baseado em uma composição de Giuseppe Verdi, teria sua trama toda inserida no ambiente do teatro. A história articula-se em torno de Betty (Cristina Marsillach) uma jovem soprano que fará sua estreia como Lady Macbeth devido a um acidente com a cantora principal, Mara Czekova. O diretor da ópera, Mark (Ian Charleson), estreado no mundo do espetáculo lírico e famoso diretor de filmes de horror, concebe uma montagem um tanto quanto exótica – tal qual Argento em seu idealizado *Rigoletto* –, inserindo no palco corvos reais, a fim de ampliar o drama do teatro. Um assassino obcecado por Betty persegue-a e força-a a assistir aos assassinatos que comete, inserindo abaixo de seus olhos uma fita adesiva com diversas agulhas, impedindo-a assim de fechar as pálpebras diante dos espetáculos de homicídio. Segundo Alan Jones, nenhum membro do elenco teve acesso às últimas três páginas do roteiro, de forma que o mistério da identidade do assassino fosse mantido em sigilo até os momentos finais da filmagem<sup>209</sup>.

Mas Argento pôde, posteriormente, realizar seu sonho de mesclar horror e ópera nos palcos dos teatros italianos. Em 2013, no Teatro Coccia em Novara, dirigiu sua própria versão de *Macbeth* de Verdi, cuja montagem o diretor retomou dois anos mais tarde no Teatro Verdi de Pisa. Em 2015 ainda, dirigiu *Lucia di Lammermoor* de Gaetano

---

<sup>209</sup> Ibidem.

Donizetti no Teatro Carlo Felice, em Genova. Mas diferentemente de sua versão rock de *Rigoletto*, *Macbeth* e *Lucia di Lammermoor* não causaram choques (elétricos) no público ou tiveram seus personagens brutalmente transformados para a montagem. Contudo, Argento foi, em alguns momentos, reprimido pelos mais conservadores da plateia, por apresentar em ambas as montagens, personagens femininas completamente nuas<sup>210</sup>. Nas óperas, ele insere também elementos que retomam seus filmes, como as figuras das bruxas de *Macbeth*, similares à Mater Lachrymarum de *La Terza Madre* e o tema da janela.<sup>211</sup>



[figura 10] *Macbeth* (Teatro Coccia, Novara., dir. Dario Argento): as bruxas.

*Opera* inicia-se com uma câmera em *close* sobre o olhar penetrante de um corvo. Sob a pupila saliente do pássaro, vemos o reflexo parcial do fosso de orquestra e com a exibição dos créditos de abertura, o maestro coordena os músicos à sua frente. Ainda com o foco na ave, escutamos o ensaio da ópera e assim Macbeth canta “*Ogni rumore mi spaventa!*”. A câmera recua e vemos sobre um poleiro negro, o corvo do qual encarávamos os olhos. Ao passo que Lady Macbeth inicia seu canto, a própria soprano interrompe a música, voltando-se ao maestro: “Não, eu não posso me concentrar! Por favor, Maestro, me desculpe, mas eu não posso continuar assim!”<sup>212</sup>. O maestro segue o regimento e Lady Macbeth e o marido continuam a discussão sobre a morte de Rei Duncan. Como se fosse um personagem da ópera o corvo à frente deles segue a melodia musical, e cansada novamente do animal, Mara Czeanova, a soprano no papel de Lady Macbeth, atira sobre o pássaro um de seus sapatos. Num movimento reverso ao que Dario

<sup>210</sup> Informação retirada a partir de entrevista do diretor para o jornal Reppublica. Disponível em: [http://firenze.repubblica.it/cronaca/2015/03/26/news/dario\\_argento\\_riscopre\\_il\\_rosso\\_profondo\\_sangue\\_a\\_fiotti\\_e\\_nudi\\_nel\\_mio\\_macbeth\\_-110546316/](http://firenze.repubblica.it/cronaca/2015/03/26/news/dario_argento_riscopre_il_rosso_profondo_sangue_a_fiotti_e_nudi_nel_mio_macbeth_-110546316/) (acessado em 29 de outubro de 2016).

<sup>211</sup> Este tema foi explorado no primeiro capítulo da dissertação.

<sup>212</sup> Do original em inglês: “No, I can’t concentrate. Please Maestro, I’m sorry, but I can’t carry on like this.”

insere nos demais filmes aqui citados – de adentrar o teatro sob o ponto de vista do personagem – vemos a câmera sob os olhos de Mara. Desistindo do ensaio e enraivecida com o diretor da montagem, ela caminha para a saída da sala de espetáculos e atrás dela os diversos assistentes, o diretor do teatro e a figurinista seguem seus passos apressados. Saindo dali, com a multidão às suas costas ela vai despercebida em direção à rua e é atropelada por um dos carros que ali passa. E como na ópera, em que Macbeth é avisado pelas bruxas de seu futuro como senhor de Glamis, de Caudor e Rei da Escócia, Betty igualmente é avisada pelo assassino, que telefona em sua casa, notificando-a sobre o destino, consequência do trágico acidente de Mara: “esta noite você fará sua estreia como Lady Macbeth”<sup>213</sup>.

Argento concebe a cena, contudo, sem nos mostram em nenhum momento o rosto da cantora, nos fornecendo apenas sua voz. A filmagem de sua saída do teatro é feita inteiramente sob o ponto de vista da personagem e nas únicas cenas seguintes em que ela aparece ou a vemos à distância ou num detalhe de suas pernas, feridas pelo acidente. A atriz contratada para o papel da soprano de *Macbeth* era Vanessa Redgrave, que saiu da produção antes mesmo de gravar qualquer cena<sup>214</sup>. A fim de não a substituir, o diretor cria então a solução brilhante de transformar a egocêntrica e prepotente personagem em nada mais que uma entidade invisível, que superada pela nova geração do canto lírico – Betty – não tem mais espaço em cena ou o reconhecimento que outrora tivera.

As filmagens se deram no interior do Teatro Regio de Parma, construído entre 1821 e 1829, sob projeto do arquiteto Nicola Bettoli. E para o filme, Argento contou com um orçamento de oito milhões de dólares, o maior de sua carreira até então. O diretor afirma ter buscado referência em dois grandes filmes de Hitchcock *The Birds* (1963) e *The man who knew too much* (1965), para as abordagens, respectivamente, dos corvos e do espaço do teatro. Ele diz:

Lembrava ainda que na versão com James Stewart e Doris Day do *Homem que sabia demais* (...) durante a célebre sequência filmada no Royal Albert Hall de Londres era possível admirar a colossal sala do teatro transbordante de gente. Perguntava-me como Hitch fizera para reunir todos aqueles figurantes: ele era um perfeccionista absoluto, a realização me parecia particularmente complexa e imaginava que

<sup>213</sup> “Tonight you make your debut as Lady Macbeth”.

<sup>214</sup> MCDONAGH, Maitland. *Op. cit.* p. 209, nota 6.

tivesse demandado muitos dias de filmagem. Na época repassei na Moviola a sequência, fotograma por fotograma, a fim de descobrir o truque: em quase todas as plataformas, e nas filas da plateia mais distante, próximo a um grupo de pessoas em carne e osso eram dois-três displays de cartão, perfeitamente camuflados. Desta forma, fotografei uma dezena de homens e uma dezena de mulheres sentados nos assentos do teatro, depois fiz construir algumas centenas de displays em tamanho natural com braços ajustáveis, e enfim os entreguei aos figurantes verdadeiros e próprios. Os braços de cartão eram deixados sobre o corrimão, e assim os displays se transformaram em marionetes que – a fim de sugerir uma ideia de movimento nas cenas em plano geral – deveriam ser manipuladas pelas pessoas sentadas ao lado. Ninguém perceber nada.<sup>215</sup>

Apesar do grande orçamento, 1 milhão fora gastado para a sequência da identificação do assassino, na qual ele faz uso da *Skycam* e que, presa no teto, captava a filmagem em 360° da sala de espetáculo do Teatro Regio. Portanto, Argento tentara conter os custos de produção na contratação de extras para as cenas no interior do teatro. A atenção ao filme de Hitchcock, no entanto é brilhante, apropriando-se de um recurso usado pelo cineasta, um truque como ele mesmo coloca, Argento consegue encher o espaço de pessoas.

Em *Opera* o teatro, ou melhor, o olhar sobre o teatro, é trabalhado de formas múltiplas. Ali, no espaço da ópera são diversos os olhares, bem como os espetáculos protagonizados. A montagem de Mark se faz na era contemporânea. Um cenário muito negro e escuro, no qual vemos alguns objetos diversos, destroços de um avião, gaiolas, uma montagem em época de guerra. Ao fundo, no alto, uma enorme caveira mantém os olhos atentos sobre o palco. Os corvos, soltos em meio à performance voam

---

<sup>215</sup> T.A. “Ricordavo infatti che nella versione con James Stewart e Doris Day dell’Uomo che sapeva troppo (...) durante la celebre sequenza girata presso la Royal Albert Hall di Londra si poteva ammirare la mastodontica sala del teatro straripante di gente. Mi domandai come avesse fatto Hitch a mettere insieme tutte quelle comparse: lui era un perfezionista assoluto, la realizzazione mi sembrava particolarmente complessa e immaginavo avesse richiesto molti giorni di riprese. Allora mi ripassai in moviola la sequenza, fotogramma per fotogramma, fino a quando scoprii il trucco: in quasi tutti i palchi, e nelle file della platea più lontane dall’obiettivo, accanto a un gruppo di persone in carne e ossa c’erano due-tre sagome di cartone, perfettamente mimetizzate. Dunque fotografai una decina di uomini e una decina di donne seduti sulle seggiole del teatro, poi feci costruire alcune centinaia di sagome a grandezza naturale dotate di braccia snodabili, e infine le disseminai fra le comparse vere e proprie. Le braccia di cartone erano legate a dei fili, quindi le sagome si tramutarono in marionette che – per suggerire un’idea di movimento nelle scene in campo lungo – venivano manovrate dalle persone sedute accanto a loro. Nessuno si accorse di niente.” IN ARGENTO, Dario. *Op. cit.* pp.267-8.

deliberadamente enquanto Betty, sob o papel de Lady Macbeth canta sua ária maliciosa, portando em uma das mãos uma pistola automática.

Seu primeiro figurino nos faz recordar do ambiente *fin de siècle* tão caro a Argento em suas anteriores produções sobre bruxas. Maligna e alucinada, Lady Macbeth, em sua vestimenta, relembra os trajés dourados das pinturas de Gustav Klimt – em especial com sua Judith (1901) – e os demais vienenses do século XIX, cujas mulheres fatais se mostram ornamentada por diversas joias. Ou até mesmo a Salomé de Teresa Stratas, no filme operesco de Götz Friedrich (1974), a partir da ópera homônima de Richard Strauss, que, como Betty, se faz coberta de joias, dos pés à cabeça<sup>216</sup>.

Para além da presença do espetáculo de *Macbeth* à nossa frente – que amplia o espaço da plateia inclusive para as residências domésticas, por ser televisionado ao vivo à apresentação – um outro se faz concomitante à performance de estreia de Betty no teatro. À espreita, em um dos balcões, o assassino, que posteriormente descobrimos ser Alan Santini, o oficial de polícia (interpretado por Urbano Barberini), observa-a em sua performance com um binóculo. Interrompido pelo funcionário da ópera, ele mata-o, enfincando sua nuca no suporte de casacos do confinado espaço do balcão. Os espetáculos ali são diversos, no palco temos Betty como Lady Macbeth, na *loggia* à direita Santini desenvolvendo uma encenação própria, cujos únicos espectadores somos nós. No interior do teatro, atrás do palco, um submundo do espetáculo vem à luz. Um universo caótico, barulhento e diverso daquela apresentação completamente orquestrada à frente do público: o maquinário de iluminação e da fumaça, o diretor atento ao ofício e os demais funcionários do teatro em ação.

Se ao longo da carreira de Argento o diretor insere persistentemente a imagem dos olhos, seja no fundo de janelas, dentro de armários no interior das casas, ou isolados em laboratórios a fim de descobrir a última imagem aprisionada na retina, em *Opera* ele constrói um filme cujos olhares tem uma presença crucial para o desenvolvimento da história. A primeira imagem que nos mostra é justamente o olhar de um corvo. Betty aprisionada por Santini é forçada, incontáveis vezes, a testemunhar os homicídios à sua frente e posteriormente, com a visão embaçada pelo uso do colírio se faz vulnerável ao

---

<sup>216</sup> Elisa Uffreduzzi faz uma comparação entre o figurino de Betty e *Apparition* (1876) de Gustave Moreau. Para uma comparação mais aprofundada entre a relação de Salomé e *Opera* ver: UFFREDUZZI, Elisa. “I fantasmi del palcoscenico” IN BECATTINI, Edoardo (org.) *Cuore di tenebra – Il cinema di Dario Argento*. Pisa: Edizioni ETS, 2015, pp. 51-6.

possível homicida em sua casa. Myra, personagem de Daria Nicolodi, morre nesta mesma sequência, justamente com um tiro em um dos olhos, enquanto observa o assassino pelo olho-mágico do apartamento de Betty.

Mas é enfim um olhar distinto, exibido a nós no início do filme, e pelo qual Argento insere o *plot twist* de sua trama. Numa mudança da montagem, Mark doa aos corvos um papel mais importante do que simples animais vivos dispostos no interior do palco. Com a premissa de que são muito inteligentes e que não esquecem das coisas facilmente<sup>217</sup>, os animais, partícipes do espetáculo, são lançados da imensa gaiola para o palco. Mark tem a ideia de identificar desta forma o assassino que, por ter outrora ferido diversos corvos, seria vingado pelos animais.

A sequência se inicia com a retomada da décima-terceira cena da ópera, parte do primeiro ato, que já havia sido indicada no filme, através do ensaio que compõe a primeira tomada de *Opera*, sob os olhos do corvo no palco. Macbeth, impossibilitado de finalizar o crime contra o Rei, solicita auxílio à esposa. A montagem de Mark é espetacular e estonteante. Uma longa escadaria exhibe Lady Macbeth (Betty) e o atordoado marido de costas para a plateia e, acima deles ao fundo, quatro figuras femininas veladas (e nuas) dançam sobre o palco. Lady Macbeth ordena “*Dammi il ferro*” e, retirando das mãos de Macbeth o punhal, prossegue em direção ao aposento do rei.

Ao retornar, Betty ainda imersa na personagem da ópera, continua seu dueto com Macbeth e, com olhar frenético, buscando Santini em meio à multidão de espectadores, parece inverter de lugar com a personagem alucinada do drama shakespeariano. Se na ópera Lady Macbeth é a figura de ordem no ato sanguinolento e é quem na cena busca recompor o marido aturdido com o assassinato cometido, na montagem de Mark (e Argento) Betty transfigura-se completamente, exibindo-se de olhar insano e trêmulo. Às suas costas, com as mãos sobre os ombros, Macbeth parece protegê-la do possível assassino na plateia e, numa inversão de papéis, exhibe-se sobre e austero. Interrompidos no canto, a grande gaiola dos corvos invade o cenário através da imensa janela sobre a escadaria, e de dentro dele, saem os corvos que iniciam a busca por Santini. Sobrevoando a plateia, pela visão do corvo, a câmera em movimento circular e descendente, nos exhibe a visão dos pássaros em ação. Mergulhando aos poucos em meio à multidão assustada, o

---

<sup>217</sup> Mesmo Argento recorda-se de um dos corvos que, durante a produção, “falava com uma voz quase humana” imitando os atores em cena. IN ARGENTO, Dario. *Op. cit.* 267.

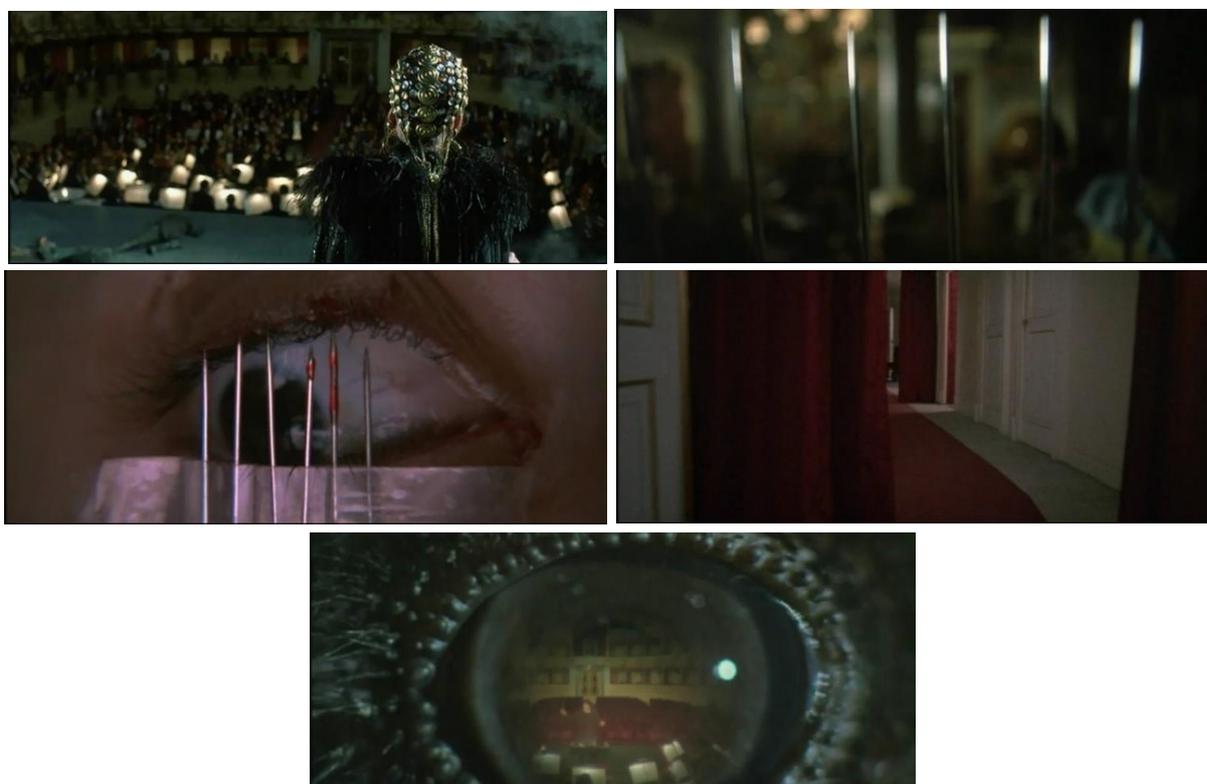
animal seleciona o assassino e busca, como prêmio de seu voo vertiginoso, seu globo ocular. Como em *Nonhosonno* Argento subverte o espaço do palco, ampliando aqui seus limites para a própria plateia.



[figura 11] Fotogramas de *Opera*: a abertura do filme e o teatro refletido sob o olhar do corvo.



[figura 12] A sequência de Mara saindo do Teatro Regio e o acidente.



[figura 13] Os diversos olhares em *Opera*.



[figura 14] O cenário da ópera no filme.



[figura 15] O uso da *Skycam* para a sequência do voo do corvo.

Com a ópera protagonizando o espaço do palco, o assassino sorrateiramente matando suas vítimas nos balcões e corredores, os corvos observando o público e os próprios interiores do teatro, Argento concebe um filme onde múltiplos olhares são postos

em jogo, de forma com que nós sejamos postos em todos os respectivos lugares, nos olhos das vítimas, do assassino, dos interpretes, da plateia e como espectadores impossibilitados de fecharmos os olhos frente à uma cena de terror, Argento insere sobre a câmera, as agulhas de tortura.

Devido ao tema do assassino obcecado pela jovem cantora lírica, *Opera é ligado*, por vezes, ao texto de Gaston Leroux, *Le Fântome de l'Opera*. Mas foi em 1998, porém quando Argento de fato apresentou uma adaptação do texto<sup>218</sup>. De maneira semelhante, o filme reflete um jogo interessante sobre o espaço teatral, onde não apenas os limites do palco se fazem como situação-espetáculo, mas os meandros, corredores e o subterrâneo do Teatro de Ópera de Paris, transformam-se igualmente em espaços de continuidade do mundo palco cênico.

Como todo o cinema de Dario Argento, em que os espaços se confundem e apresentam características mutáveis, o ambiente do teatro igualmente exhibe essa função. A história, que se passa no *Palais Garnier* da Paris de 1877, teve como locação um outro lugar, devido aos responsáveis pelo teatro parisiense não aceitarem o pedido de gravação do filme em seu interior<sup>219</sup>. Assim, Argento optou por outro teatro, que tivesse estilo semelhante ao de Charles Garnier<sup>220</sup>. O espaço usado foi o *Magyar Állami Operaház* (Ópera Estatal Húngara), construído entre os anos de 1875 e 1884 sob projeto do arquiteto Miklós Ybl e localizado em Budapeste, na Hungria, cidade que já havia abrigado outra produção de Argento, o filme *La Chiesa* (1989) de Michele Soavi.

O espaço do teatro porta algumas semelhanças com a *Opéra* de Paris. Além da arquitetura que possui soluções semelhantes aos edifícios do *Palais Garnier* e do *Grand Théâtre de Bordeaux*<sup>221</sup>, o afresco do auditório, realizado pelo pintor Károly Lotz em 1884 intitula-se *Apoteose da Música* e representa Apolo, deus da música e da poesia, como figura central da composição e em seu entorno diversos deuses e figuras mitológicas. A composição lembra a antiga pintura do teto da *Opéra Garnier*, de autoria

---

<sup>218</sup> Cf. Capítulo I.

<sup>219</sup> ARGENTO, Dario. IN JONES, Alan. *Op. cit.* p. 251.

<sup>220</sup> Ele comenta que encontrou dois edifícios similares. Um em Cracóvia, na Polônia (Provavelmente o Teatro Juliusza Słowackiego) e outro em Budapeste. Porém devido às dimensões do teatro polonês serem consideravelmente menores que *Palais Garnier*, Argento opta por filmar em Budapeste. *Ibidem*, p. 252.

<sup>221</sup> SISA, József. *Motherland and Progress: Hungarian Architecture and Design 1800–1900*. Birkhäuser, 2016. pp. 627-632.

de Jules Lenepveu, *Les Muses et les Heures du jour et de la nuit* (1869-71), substituída em 1964 por uma obra de Marc Chagall<sup>222</sup>.

É fato que, apesar das divergências visuais entre a arquitetura de Ybl e o de Garnier, por filmar no teatro de Budapeste, Argento aproxima-se mais do aspecto visual da *Opéra* de Leroux, do que se tivesse, de fato, conseguido filmar no interior do *Palais Garnier*. Visto que a cobertura do teto de Chagall o impediria de apresentar a decoração original de Lenepveu, cujas figuras, o narrador de Leroux faz questão de descrever:

Do alto, bem do alto da falésia, perdidos no céu de cobre do senhor Lenepveu, as figuras faziam caretas, riam-se, e tiravam sarro da inquietude dos senhores Moncharmin e Richard. Eram portanto figuras normalmente muito sérias. Elas se chamavam: Isis, Anfítrite, Hebe, Flora, Pandora, Psiquê, Tétis, Pomona, Dafne, Clítia, Galateia, Aretusa.<sup>223</sup>

O afresco de Lotz não apresenta as Musas e as Horas como o de Lenepveu, mas ele figura deuses e divindades mitológicas de maneira semelhante. Em meio às nuvens identificamos seis grupos de deuses, cada um centrado em seu reino. Na parte inferior, Apolo com sua lira é exibido como centro da composição. Ladeado pelas Musas, por Flora e Aurora. À direita, Zeus, Hera e Ganimede observam Apolo, e com eles, Nice, Ares, Palas Atena, Hermes e Hefesto. No grupo ao lado, o reino de Hades, identificamos algumas figuras como Nix, sob seus pés Hipnos e Tânetos, e acima dela as Moiras. Hades raptando Perséfone é visto ao fundo e abaixo do grupo figuram as Górgonas. Ao lado deles, em direção oposta ao grupo de Apolo, Dionísio e seus companheiros, Sileno, os centauros, as ninfas e Sátiro se mostram sob efeito da dança. Poseidon e o reino do mar é apresentado ao lado, junto com ele, Zéfiro e as Nereidas e abaixo os tritões. O último grupo, ao lado esquerdo de Apolo, figura Afrodite, as três graças, Amor e Psiquê. Assim Lotz compõe uma imagem semelhante àquela da *Opéra Garnier*, uma apoteose da música sob uma pintura de céu na cúpula do teatro.

---

<sup>222</sup> A pintura de Lenepveu permanece no teatro. O teto de Chagall foi construído sobre uma estrutura que apenas oculta a antiga decoração.

<sup>223</sup> T.A. “Du haut, tout en haut de la falaise, perdues dans le ciel de cuivre de M. Lenepveu, des figures grimaçaient, ricanaient, se moquaient, se gaussaient de l’inquiétude de MM. Moncharmin et Richard. C’étaient pourtant des figures fort sérieuses à l’ordinaire. Elles s’appelaient : Isis, Amphitrite, Hébé, Flore, Pandore, Psyché, Thétis, Pomone, Daphné, Clythie, Galatée, Aréthuse.” IN LEROUX, Gaston. *Le Fantôme de l’Opéra*. Paris : Bibliothèque du collectionneur, 2011. p. 108.



[figuras 16 e 17] Károly Lotz. *A Zene megdicsőülése*, 1884, afresco, 45 m de diâmetro (esquerda) / Jules Lepevneu. *Les muses et les Heures du jour et de la nuit*, 1872. Maquete da decoração do teto da Opéra Garnier (direita).



[figura 18] Fotografia de *Il Fantasma dell'Opera*: o teto de Lotz filmado por Argento.

Mas como em *Opera*, cujo teatro é protagonista, *Il Fantasma dell'Opera* resgata as diversas temáticas presentes no filme anterior. Assim como nele, os olhares são postos em jogo. Nos meandros do teatro, Argento explora o palco e a plateia, mas também retoma os corredores interiores, as salas de figurino, os camarins e sobretudo, o espaço do Fantasma. Em *Opera* os corredores são postos como espaços de trânsito que, sob o som da ópera de Verdi, articulam-se como espaços labirínticos que direcionam o assassino às mortes. Sob o ponto de vista do *voyeur* ele atravessa os corredores sinuosos, à espreita de Betty. Em *Il Fantasma dell'Opera* isso também ocorre. Os corredores do teatro (e os interiores das coxias), transformam-se em espaços de perseguição. Seja na

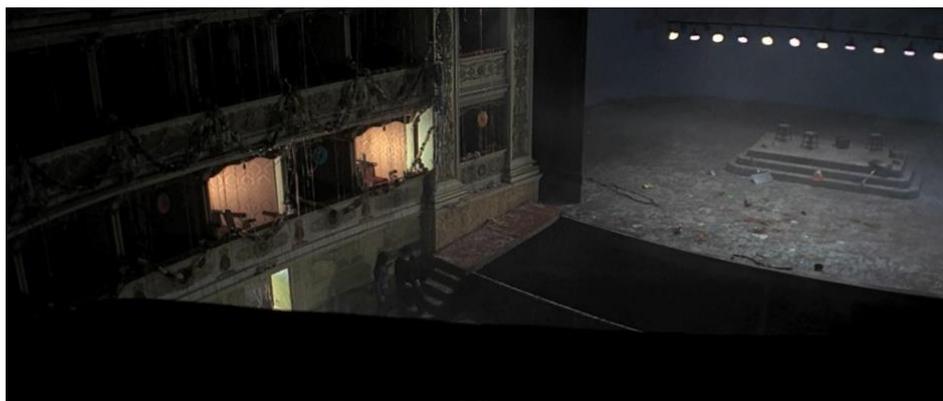
parte superior do teatro ou inferior (o antro do Fantasma), eles são concebidos como locais da observação e do voyeurismo e, portanto, da morte.

Isso nos leva para um outro ponto. Em todos os filmes cujo espaço do teatro se faz evidente, é possível identificar um câmbio entre palco e plateia, como dito, de forma que os espaços e suas designadas finalidades mesclam-se. Assim, o ambiente da plateia, que se designa como espaço da observação, por vezes é apresentado como um local no qual a ação também ocorre. Em *4 mosche di velluto grigio* o que temos é um falso espetáculo, posto não no espaço cênico, mas no salão do teatro. Em *Profondo Rosso* é no espaço da plateia onde o assassino se faz presente, e neste momento uma mudança de câmera nos coloca no lugar dele. Em *Opera* por sua vez, a liberação dos corvos e a caça por Santini direciona a atenção (originalmente voltada ao palco) para o mundo dos espectadores. Em *Il Fantasma dell'Opera*, por fim a ação se faz novamente no espaço da observação.

No momento da queda do lustre o olhar da câmera é voltado para o espetáculo visto na plateia. Diferentemente das demais adaptações do texto de Leroux, Argento volta o olhar para os detalhes. O fantasma não serra as correstes do lustre no filme de Argento. A derrubada da luminária se dá de forma mais bruta. Com sua calça de couro e os longos cabelos loiros, ele marreta o gigantesco pilar de sustentação do lustre e derruba o objeto. Não lhe interessa a multidão correndo, como nos filmes de Rubert Julian (1925) e Arthur Lubin (1943), ou o olhar para o fantasma. Em *closes* Argento atenta-se para todos os feridos ali presentes. Massacrados pelo gigantesco lustre de Garnier (ou no filme, pelo de Ybl) os vemos apoiados sobre as poltronas destruídas. A visão ensanguentada, os gemidos de agonia se fazem como um novo espetáculo que sublima aquele do palco.

Este elemento pode ser identificado mesmo em outros filmes do diretor, onde não apenas uma mudança topográfica ou geográfica dos espaços seja concebida, mas suas funções, por vezes, transmutam-se. Além do espaço do teatro (do local da plateia como espetáculo), outros ambientes também se apresentam como locais cênicos. A galeria de arte de *L'uccello dalle piume di cristallo* transforma-se, de um lugar de contemplação dos objetos artísticos, em um palco de assassinato, e impotente, Sam é posto no lugar da plateia (entre as paredes de vidro) observando a cena violenta à sua frente. Em *Profondo Rosso*, para além das sequências no Teatro Carignano, é a cidade que transforma-se em palco para o assassino, quando, da janela Marc observa a morte de Helga. O mesmo se faz em *Suspiria* e ou *Inferno*, onde as cidades malditas das bruxas viram encenações

macabras de violência e terror – na morte de Daniel e Kazanian, especificamente. Mas o espaço da plateia (de dentro e fora do teatro), também insere a questão do voyeurismo, constante no cinema de Argento. É das *logge* e das ocultas cadeiras ao fundo do teatro, em que os personagens espreitam suas vítimas (ou amadas, no caso do Fantasma). Em *4 mosche di velluto grigio*, *Profondo Rosso*, *Opera* e *Il Fantasma dell’Opera* a câmera é posta sob o ponto de vista desses personagens e, dos espaços confinados de observação, vemos o ambiente do palco e as sala de espetáculo.



[figura 19] *4 mosche di velluto grigio*: o lugar de observação da figura mascarada.



[figura 20] *Profondo Rosso*: voyeurismo e o lugar de observação do assassino.



[figura 21] *Opera*: Santini observando Betty da *loggia*.



[figura 22] *Il Fantasma dell'Opera*: O fantasma na plateia, na *loggia* n.5 observa as performances de Christine.

### 3.2.4. Os truques do olhar

Em todos esses filmes o teatro nos é posto como esse espaço de representação. O falso assassinato de Carlo Morosi, e a palestra de Helga que se transforma em um teatro macabro, evidenciam isso. A questão da falsidade da representação é retomada por Argento em outros momentos de sua carreira, em *Opera*, *Tenebre*, *Phenomena* e *Trauma*, onde os filmes dialogam com os mecanismos teatrais do *trompe l'œil*.

Em *Opera* isso ocorre dentro do próprio espaço do teatro, não no palco, no entanto, mas nos arquivos, uma sala onde, *a priori*, o espetáculo não é posto em cena, mas que aqui ganha olhares atentos. Aprisionada pelo assassino, Bethy é amarrada em uma cadeira e tem seus olhos vendados, na sala dos arquivos da Ópera. Ele, a fim de não ser aprisionado, atea fogo sobre o espaço, tentando suicidar-se juntamente com a protagonista. Mas descobrimos, depois, que Santini havia forjado a própria morte, jogando em meio às chamas, um boneco a fim de confundir Bethy e os policiais. Em *Phenomena* o que ocorre é semelhante. Na sequência em que Jennifer é levada para a casa de Frau Brückner (Daria Nicolodi), ela confunde uma figura no canto da sala – um boneco na realidade - com uma criança chorando.

Em *Tenebre*, Argento faz uso de um recurso semelhante ao de *4 mosche di velluto grigio*. Com seus motivos descobertos pelo policial, Peter Neal é confrontado por ele na casa de sua esposa. A fim de fugir, ele lacera a própria garganta com uma navalha. Todavia, o ato, como em *4 mosche* não deixa de ser uma farsa. O objeto, sem corte, não passava de um outro item de espetáculo. Ao pressionada a base da navalha, as lâminas faziam esguichar sangue falso por minúsculos buracos e, assim, Peter arquiteta seu falso suicídio.

Em *Trauma* por outro lado, o recurso utilizado é um pouco diverso. Em meio à tempestade que ofusca os olhos, a jovem Aura é enganada pelo próprio olhar, identificando à sua frente um assassino que, sobre o rosto, empunha as cabeças de seu pai e sua mãe. O ato, na realidade, não era nada mais que a própria Adriana Petrescu, mãe de Aura, erguendo sua própria cabeça ao lado daquela decepada do marido, a fim de confundir Aura. De boca aberta e expressão de horror, ela empunha a cabeça, dando a ilusão de que o que vemos é uma segunda cabeça degolada.

Por meio destes recursos de ilusão, Argento concebe um duplo espetáculo em seus filmes. Enganando os personagens e nós, espectadores, ele faz da ilusão de ótica um mecanismo da encenação. Diante dessas falsas imagens (como o quadro roubado/espelho do corredor de pinturas da casa de Helga em *Profondo Rosso*), somos confundidos e enganados e, impedidos de enxergarmos a verdade presente naquelas imagens. A partir da análise de *Profondo Rosso* e *Trauma* e seus “truques do olhar”, Serge Chauvin argumenta sobre a relação entre essa ilusão visual no cinema de Argento e casos semelhantes em *Psycho* (1960) e *Vertigo* (1958) de Hitchcock.

Na primeira parte de *Vertigo*, não fazemos, jamais, o questionamento muito evidente: aquela mulher é de fato Madeleine? Nós aderimos como Scottie à crença do espectador – verdade implausível, suspeita impossível, ou não vemos Madeleine, que é morta como a mãe de Norman Bates de *Psycho*, da qual nós acreditávamos poder escutar a voz. De certo Hitchcock nos manipula: ele nos murmura uma certa interpretação (errônea) de imagem através do diálogo (as conversas de Norman Bates consigo mesmo em *Psycho*, juntamente com as conjecturas da polícia local) ou por um relato verbal falso (aquele de Gavin Elster em *Vertigo*), ou ainda, por um subterfúgio do enquadramento (a câmera projetada na escada de *Psycho*).<sup>224</sup>

Como em Hitchcock, Argento engana. Acreditamos ver a cabeça cortada de Adriana, acreditamos que os assassinatos postos em cena são reais. Através do uso destes recursos cinematográficos, Argento faz alusão a dois mundos particulares do cinema. De um lado ele insere o elemento do horror, o boneco macabro, tão caro ao gênero e que se evidencia em *Phenomena*. Por outro, no entanto, ele se direciona ao próprio fazer cinematográfico, dos efeitos especiais, através das lâminas falsas de *4 mosche di velluto grigio* e *Tenebre*, como o ilusionismo revelado ao final de *The Wizard of Oz* (1939).

### 3.2.5. As cortinas e a teatralização

Um tema ainda associado à teatralidade aparece com força na filmografia de Argento. No interior dos teatros e, sobretudo, dos espaços de representação, as cortinas se exibem como porta de entrada – e saída – do mundo e da cena. Sua predileção pelas cortinas, em sua maioria vermelhas, nos fazem pensar em como Argento concebe seu cinema como espetáculos do horror. A entrada para os locais se dá pelo ato de descortinar os tecidos, que nos inserem dentro de seu universo macabro e violento, propriamente

---

<sup>224</sup> T.A. “Dans la première partie de *Vertigo*, on ne se pose jamais la bonne question, trop évidente : cette femme est-elle vraiment Madeleine ? Nous adhérons comme Scottie à la croyance du spectateur — invraisemblable vérité, impossible soupçon ; or on ne voit Madeleine que morte, tout comme la mère du Norman Bates de *Psycho*, dont nous avons cru pouvoir assigner la voix. Certes, Hitchcock nous manipule : il nous souffle une certaine interprétation (erronée) de l’image par le dialogue (les conversations de Norman Bates avec lui-même dans *Psycho*, plus les conjectures de la police locale) ou par un récit verbal mensonger (celui de Gavin Elster dans *Vertigo*), ou encore par un subterfuge de cadrage (la caméra surplombant l’escalier dans *Psycho*).” IN CHAUVIN, Serge. « Tapis dans l’image ou le vrai comme trompe l’oeil: le coupable donné et dérobé (sur *Profondo rosso* et *Trauma* de Dario Argento) » IN *La Licorne, Hors Série, Colloques VI - Le cinéma en détails*. Poitiers: UFR Langues Littératures, pp.177-184

como teatros da morte. Diversos são os filmes que abrangem essa temática e, como a grande maioria dos temas presentes em seu cinema, as cortinas igualmente se apresentarão de maneira diversa e múltipla.

No ambiente do teatro elas se abrem para o mundo da representação, dando início não apenas aos espetáculos postos em cena, como o desenrolar das tramas e narrativas diegéticas. Em *4 mosche di vellutto grigio* e *Profondo Rosso* as cortinas prostram-se como portas de revelação do mundo do espetáculo, nas entradas das salas dos teatros. Em *4 mosche* a partir do momento em que Roberto descortina a porta, um novo mundo se abre. Ali, já não cabem as regras do mundo cotidiano, pois o que se faz em cena é inteiramente da ordem do espetáculo. De maneira similar, as cortinas vermelhas em *Profondo Rosso* nos inserem no interior de dois espetáculos, a palestra e a perturbação de Helga. Nossa saída pela porta de entrada do teatro, com a cortina fechando-se às nossas costas, conformar a ideia de que o espetáculo, outrora iniciado, chega finalmente a seu fim, como já dito.

Mas as cortinas não se notam apenas no espaço do teatro. Em *Inferno* são muitos os momentos em que os véus do espetáculo ganham destaque. O filme corresponde à continuação de *Suspiria* e nele Argento insere a figura de Mater Tenebrarum, igualmente presente no texto de Thomas de Quincey, e cuja residência se localiza – no filme – em Nova York<sup>225</sup>. Numa tentativa de desvendar o mistério das *Matres*, Sara (Eleonora Giorgi) adentra a Biblioteca Abertny em Roma (em realidade a Biblioteca Angelica). Sua chegada ao local se dá como aquelas de *4 mosche di velluto grigio* e *Profondo Rosso*. Duas imensas cortinas de veludo rubro abrem-se para a visão suntuosa da Biblioteca Angelica.

Como terceira biblioteca pública italiana, fundada em 1604<sup>226</sup>, ela abriga um compendio gigantesco de livros e documentos que se mostram nas paredes do chão ao teto da sala de leitura. Dentre os livros ali expostos, encontra-se o da história das Três Mães, de E. Varelli. Nestes espaços as cortinas articulam-se como uma revelação da cena e do espetáculo, tal qual nas pinturas barrocas, em especial aquelas de Simon Vouet e Jacques Blanchard ou Emanuel de Witte, cuja representações se mostram descortinadas

---

<sup>225</sup> Este tema será retomado no item 3.3.2.

<sup>226</sup> D'AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 142.

pelos tecidos, em sua maioria vermelhos, suspensos das bordas das telas como se postos ali para velar e revelar as cenas, os dramas e a suntuosa arquitetura.<sup>227</sup>

O filme ainda abriga um outro tema das cortinas, o assassinato de Sara, conseguinte à sua saída da biblioteca, igualmente se dá no espaço velado das cortinas. Através de uma parede de tecido, Mark (Leigh McCloskey) observa o desvelar do corpo ensanguentado de Sara, numa sequência que nos faz lembrar também da morte da jornalista lésbica de *Tenebre*. Por fim uma outra abordagem das cortinas é percebida no cinema de Argento. Quando posta em relação ao universo sobrenatural, elas não aparecem com funções apenas de teatralidade, mas de passagem de um universo para o outro. Em *Trauma*, na sequência em que David descobre o quarto de Nicholas, o falecido (e decepado) bebê de Adriana Petrescu, sua entrada para o aposente se dá a partir da passagem por inúmeros véus. As cortinas semitransparentes, bordadas com o nome do filho morto remetem a um espaço não mais pertencente ao mundo dos vivos. O teatro animado do início do filme é identificado sobre um móvel ao lado do berço, onde jaz sua cabeça putrefata.

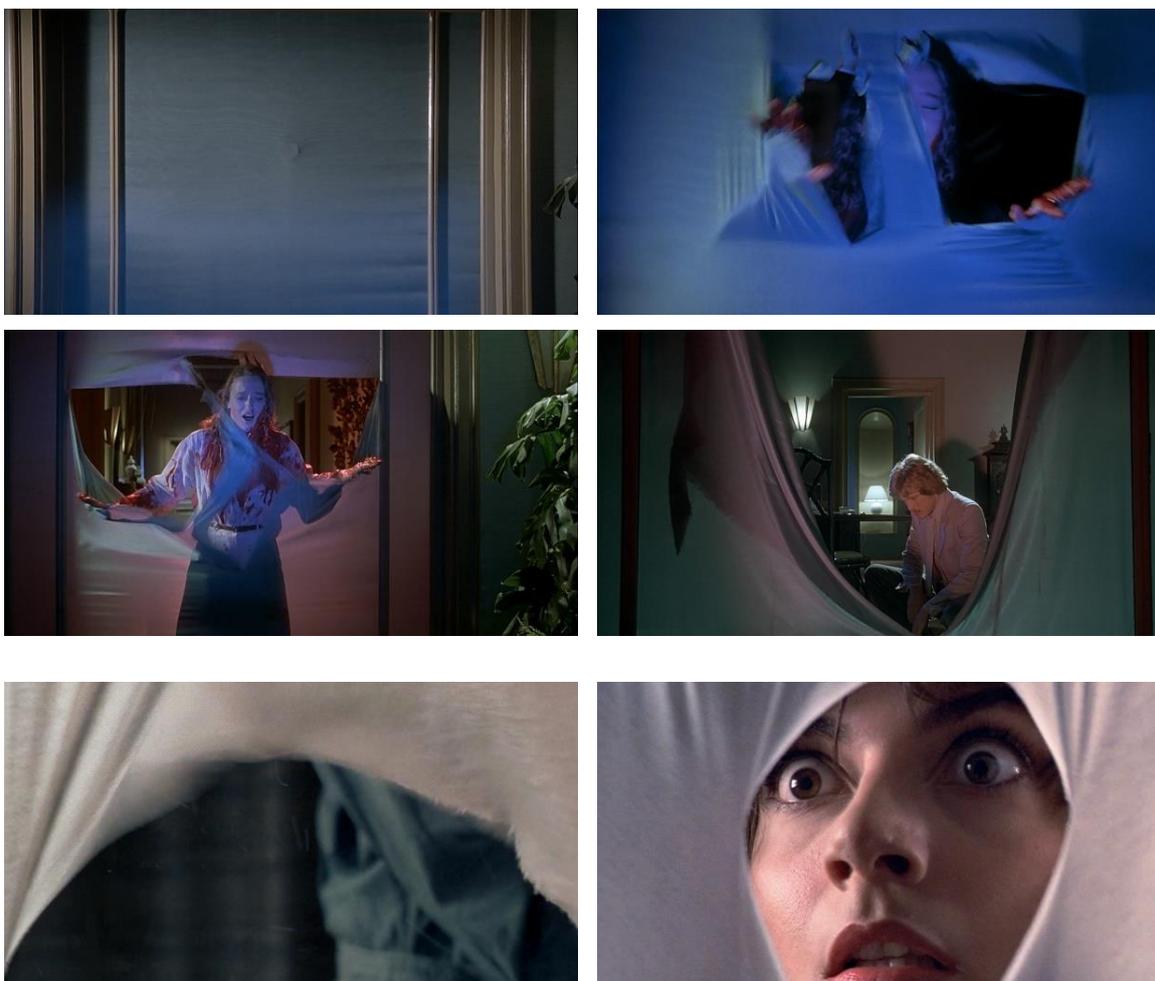
Em *Suspiria* as cortinas têm uma função semelhante. Elas separam e ocultam o espaço entre os personagens principais do filme e Helena Markos, a entidade sobrenatural que também não pertence ao mundo dos mortais. As cortinas são exibidas em suas sequências. Primeiramente, quando os alunos, forçados a dormir em um dos salões de balé por conta da inundação de vermes, se veem juntamente com a Mater. A silhueta negra, ocultada pelo tecido da cortina se faz como um teatro de sombras cuja imagem, velada se faz presente pelo som – o suspiro de Mater. Seu aposento também é velado por uma cortina, a qual Suzy abre e enfim, descobre o contorno macabro da bruxa.

---

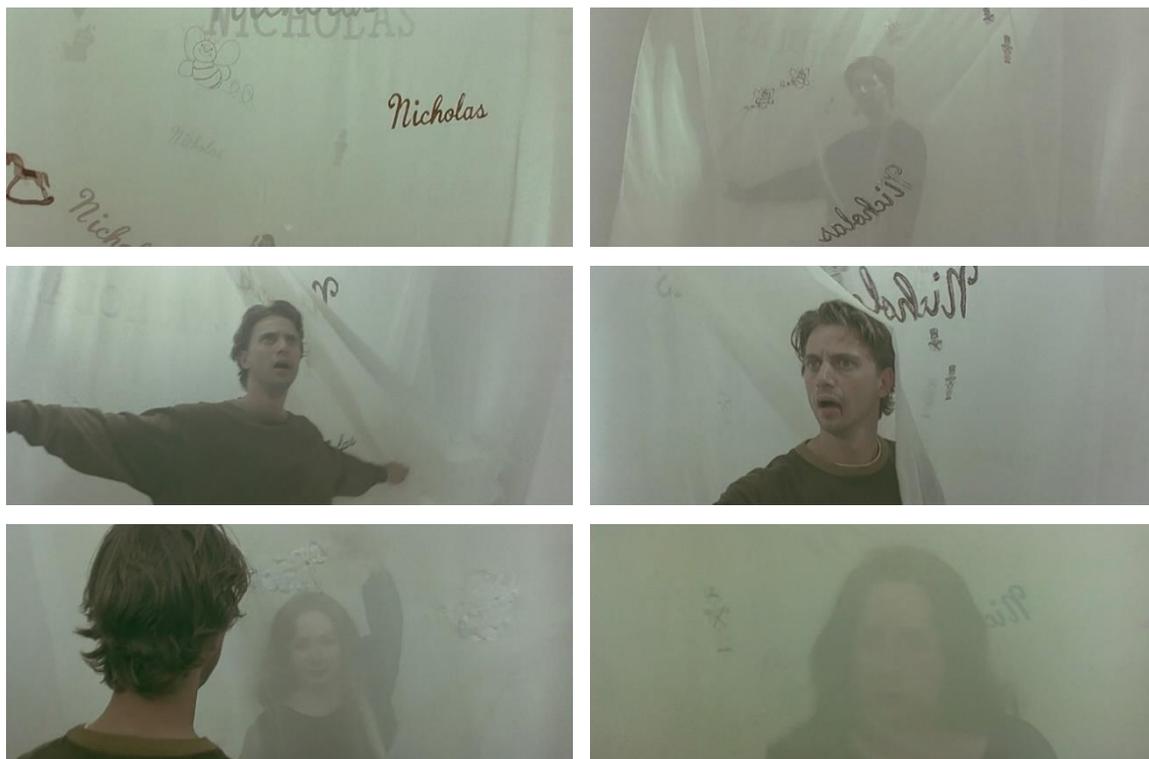
<sup>227</sup> São diversos os artistas que utilizam o recurso das cortinas pintadas como entrada do espectador para o universo pictórico. Charles Mellin, Johannes Vermeer, Rembrandt, dentre outros. Mas as cortinas como temática da pintura barroca não se fazem exclusivamente desta forma. Por vezes elas aparecem também pintada em *trompe l'œil* sobre uma falsa moldura. As cortinas (reais) que eram utilizadas para velar telas de coleções privadas, são pintadas desta forma sobre o próprio quadro e dão a sensação, por vezes de um voyeurismo, por outras de um olhar privilegiado, salvo a poucos espectadores, de poder desfrutar da cena revelada pelo tecido. Para uma leitura acerca da teatralização da pintura na arte barroca e a presença das cortinas, ver, respectivamente: SOUILLER, Didier. “Baroque et Théâtralité” ; LOJKINE, Stéphane. “La main tendue, le regard démasqué : Théâtralité et peinture de Poussin a Greuze” IN LARUE, Anne (org). *Théâtralité et genres littéraires*. Paris: La Licorne, 2014.



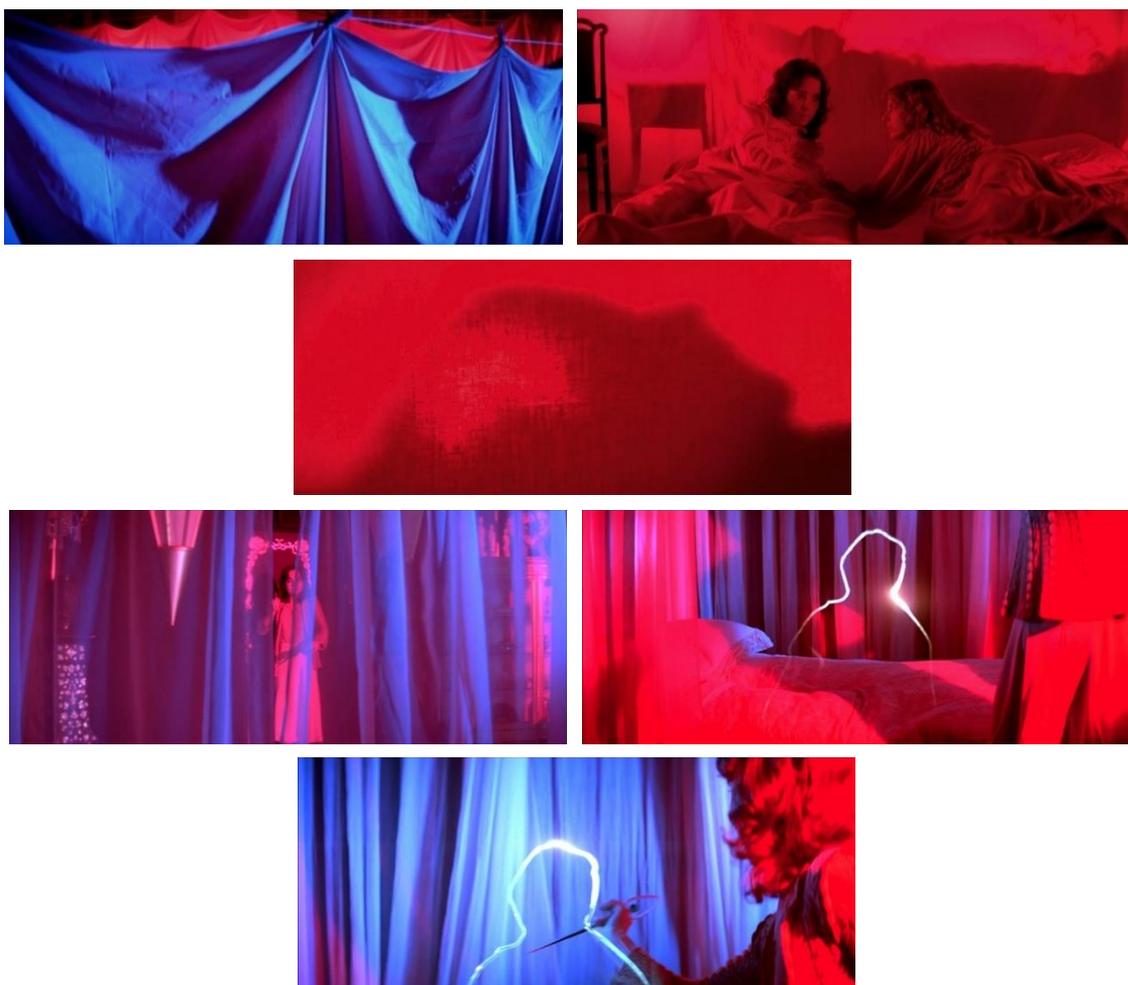
[figura 23] *Inferno*: A cortina na biblioteca e a mão do assassino sobre a cortina na casa de Sara.



[figuras 24 e 25] *Inferno*: a morte de Sara (acima). *Tenebre*: a morte da jornalista (abaixo).



[figura 26] *Trauma*: o véu de Nicholas na casa dos Petrescu.



[figura 27] *Suspiria*: as cortinas que velam a imagem da Mater.

### 3.3. Arquiteturas assombradas

Concomitantemente ao fato de que Argento concebe o espaço do teatro e dialoga com os próprios limites do espetáculo e da teatralização, ele insere também diversos outros edifícios em seu cinema, que evocam como ele, questões particulares, explorando os edifícios propriamente como ambientes em que o terror se faz presente. A partir da evocação de um passado próprio do local, Argento flerta com a questão histórica e patrimonial e com a exploração do ambiente como motivo visual e narrativo em seu cinema. A importância dos edifícios mais antigos<sup>228</sup> se evidencia na fala do diretor, acerca da locação usada como residência dos Petrescu em *Trauma* – onde ocorre a sessão de espiritismo. Argento diz:

Esta é a casa que escolhemos para a cena mais importante do filme. É a casa da mulher romena, Adriana. (...) E nós a escolhemos porque é uma das mais velhas casas de Minnesota. Uma casa que provém dos primeiros anos do século, ou mesmo quem sabe, dos anos de outro século. Pois para o espiritismo é necessário uma casa assim. Ela é realmente velha. Para os americanos é muito velha, é como para a Europa o Coliseu. É realmente uma coisa antiga.<sup>229</sup>

Em *Profondo Rosso*, *Suspiria*, *Inferno* e *La Terza Madre* as casas antigas, esquecidas e abandonadas, com seus ornamentos antiquados, suas paredes envelhecidas e corredores obscuros guardam algo de misterioso e enigmático. Assim como para Argento seria necessário um local antigo para dar espaço a uma sessão de espiritismo, por ser um espaço que evoca fantasmas e espíritos ali presentes, as demais arquiteturas em seu cinema possuem esse mesmo caráter, de um local que envolve e aprisiona elementos passados e, por vezes sobrenaturais.

#### 3.3.1. *La villa del bambino urlante* e o assombro do ornamento

Isso pode ser evidenciado em *Profondo Rosso*. Aqui não é apenas o teatro que ganha espaço. Para além da criação de espaços de vivência solitária (nas reconstruções de obras

<sup>228</sup> Longe de querer denominar todos os edifícios aqui citados como “antigos”, o que pretendemos é diferenciar as construções anteriores a 1920 da arquitetura moderna, que será explorada por Argento em *Tenebre* e na trilogia dos animais.

<sup>229</sup> ARGENTO, Dario. “Le tournage de Trauma” Presente no DVD Trauma – Édition Prestige. Distribuído pela Métropolitain Vidéo, 2004.

de arte, ou no interior do teatro), as residências abandonadas se fazem como um motivo presente no filme. Na *villa del bambino urlante*, ponto onde se deu o assassinato do pai de Carlo e que posteriormente Marc investiga, Argento insere a questão do mistério. O edifício utilizado para as filmagens foi uma casa em estilo *liberty*, localizada em Turim na rua Giovanni Lanza, 57. Projetada por Pietro Fenoglio, com o auxílio de Gottardo Gussoni, os maiores expoentes do estilo *liberty* na Itália, a Villa Scott, como ficou conhecida, foi comissionada por Alfonso Scott, e construída em 1902. Após ser sua residência, a casa ficou abandonada, até ser utilizada como locação para *Profondo Rosso* em 1974 e posteriormente tornou-se sede de um colégio feminino, comandado por freiras. Hoje o local é ponto turístico, devido ao filme, e reúne uma porção de visitantes. O *liberty* chega em Turim com a Exposição Internacional de Arte Decorativa Moderna, em 1902. Posteriormente, a cidade seria conhecida como a “capital italiana do *Art Nouveau*”<sup>230</sup>. Argento recorda-se de como encontrou a casa:

Juntamente ao falecido Giuseppe Bassan, o cenógrafo que já havia colaborado comigo em *Cinque giornate*, exploramos amplamente as colinas turinenses em busca de uma casa que parecesse apropriada. Ela devia sugerir algo de atraente e também de perturbador. Eram habitações extraordinárias, monumentais, mas nenhuma chegava a convencer totalmente. Estávamos já um pouco desencorajados – conversávamos com indolência – quando a um certo ponto passamos com o carro diante de um palacete Liberty decorado com motivos florais. As suas colunas rotundas, os vitrais, as janelas em arco, eram todos elementos que conseguiram capturar por um instante a nossa atenção. A esta hora ela já tinha ficado às nossas costas, mas a atmosfera no carro havia, de repente, tomado uma consistência diversa: Giuseppe ao volante estava quieto e mesmo eu ao lado permaneci por um pouco em silêncio. Era claro que aquela casa não era um lugar neutro, ela já havia começado a trabalhar dentro de nós.<sup>231</sup>

<sup>230</sup> TAMAGNONE, Edoardo. “Torino. Il vento dell Liberty” IN SPEZIALI, Andrea (org). *ITALIAN LIBERTY. Il sogno europeo della grande bellezza*. Forlì: CartaCanta Editore, 2016. pp. 67-69.

<sup>231</sup> T.A. “Insieme al fidato Giuseppe Bassan, lo scenografo che aveva già collaborato con me alle Cinque giornate, esplorammo in luogo e in largo le colline torinesi alla ricerca di una casa che potesse sembrarci adatta. Doveva suggerire un che di attraente, e insieme di disturbante. C'erano abitazioni straordinarie, monumentali, ma nessuna riusciva a convincerci fino in fondo. Eravamo ormai un po' scoraggiati – stavamo chiacchierando con indolenza – quando a un certo punto passammo con la macchina davanti a una palazzina Liberty decorata con motivi floreali. Le sue colonne bombate, le vetrate, i bovindi, erano tutti elementi che riuscirono a catturare per un istante la nostra attenzione. Ormai ce l'eravamo già lasciata alle spalle, però

Como um tema que se estabelece com força em sua carreira, a *villa del bambino urlante* é uma arquitetura omitida pelo tempo. Na sequência do *flashback*, no filme, Marta assassina seu marido e posteriormente sela o cadáver no interior do aposento, como o conto *O Gato Preto* de Poe, posteriormente também filmado por Argento. A antiga residência de Carlo e sua mãe abrigam o passado macabro da família e é por este motivo abandonada.

A fim de descobrir o mistério que envolve os assassinatos, Marc recebe a indicação de Bardi (na casa de Giordani) de um livro de Amanda Righetti (Giuliana Calandra), *The modern ghosts and the black legends of today (Fantasmi di oggi e legende nere dell'eta moderna)*, que contém um relato de lenda urbana acerca de uma casa amaldiçoada, cujos vizinhos conseguiam ouvir por vezes o canto de uma criança e por outras gritos e, que segundo Bardi, um ato sanguinário foi outrora cometido no interior da casa. Marc investiga e se depara com o livro de Righetti.

O livro abriga diversos relatos. *Palazzi di Verona, L'incubo nel pagliaio, Il segreto del monaco rosso, La strega di Pordenone, Il mistero del bosco di betulle, Il fiore che dava la morte, I bambini omicidi di foglia, La danza nel cimitero* e, dentre eles na página 151, *La villa del bambino urlante*. Ali, Marc observa as páginas do livro com a história da *villa maldita*:

Em uma vila nos entornos de Roma verificou-se um estranho fato. Uma noite, um caçador, que levantara ao amanhecer, ouviu uma voz infantil que cantava em tom estridente uma cantiga; pouco depois a voz se interrompeu, e ele ouviu gritos lacerantes, mistos a choros. O estranho era que estes sons provinham de uma casa fechada e abandonada. O caçador contou, no dia seguinte, sua experiência para os amigos, que lhe encorajaram a direcionar-se à polícia. Mas quando os agentes chegaram na casa viram, como é dito, que ela estava deserta e hermeticamente fechada.

Poucas notas depois, dois amigos que voltavam para casa tarde, ouviram eles também as estranhas vozes, dentre as quais distinguiram aquela de um menino que parecia vítima de um furioso ataque de choro. Os dois, que como lembram, voltavam de uma abundante festa,

---

l'atmosfera nell'abitacolo aveva improvvisamente assunto una consistenza diversa: Giuseppe alla guida si era zittito e anch'io al suo fianco rimasi per un po' in silenzio. Era chiaro che quella villa non era un luogo neutro, aveva già iniziato a lavorare dentro di noi." IN ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 172.

assustaram-se e apressaram-se. Mesmo nesse caso as vozes provinham da casa abandonada.<sup>232</sup>

Na página que antecede o texto, uma fotografia da casa ocupa a folha toda e, após ler o relato de Righetti, Marc furta a imagem do livro. Ele inicia então seu processo de busca da casa. A partir da identificação de uma estranha planta no jardim da residência, ele leva a fotografia para diversos floristas e descobre assim a localização aproximada do lugar. No trajeto de carro ele passa pela *Villa della Regina* e a *Villa D'Aglié*<sup>233</sup>, importantes construções ducais de Turim, até finalmente descobrir a *villa* mencionada no texto de Amanda Righetti.

Um novo mundo descortina-se ao passo que Marc adentra a porta da residência. Ali, no interior da casa abandonada, ele busca por pistas e indicações de quem foram os autores dos gritos daquele relato assombroso do livro. Na parede de um dos cômodos, Marc descobre o resquício de um desenho infantil. Cavando o reboco com os próprios dedos ele revela a imagem de uma criança sorridente portando entre as mãos uma faca ensanguentada. Ao fundo dela, uma árvore de Natal situa a época da cena e ao lado, agonizante, a vítima fortuita do homicídio. Ao sair do edifício uma nova imagem é descoberta, não por Marc, mas por nós espectadores, que vemos o restante da cobertura da parede cair e denunciar uma terceira figura alucinada.

Ao retornar para o edifício, Marc percebe uma discrepância entre a fotografia do livro de Righetti e a fachada da casa: uma janela havia sido tapada. Ele pega um martelo e quase como um arqueólogo detetive, inicia a descoberta da janela vedada. No corredor interior, Marc descobre um novo cômodo. A lanterna põe à luz os diversos elementos daquele espaço: a mesa de jantar posta, a árvore de natal envelhecida e, sentado sobre uma cadeira, o cadáver do homicídio passado.

---

<sup>232</sup> T.A. “In una villa nei dintorni di Roma si verificò uno strano fatto. Una notte, un cacciatore che si era levato prima dell’alba, udì una voce infantile che cantava con tono stridulo una canzoncina; poco dopo la voce s’interruppe, e si udirono delle grida laceranti, miste a singhiozzi. La cosa strana era che questi suoni provenivano da una villa chiusa e abbandonata. Il cacciatore, riferì il giorno dopo esperienza agli amici, che lo esortarono a rivolgersi alla polizia. Ma quando gli agenti si recarono alla villa, trovarono, come si è detto, che questa era deserta ed ermeticamente chiusa.

Poche notti dopo, due amici che rincasavano a tarda ora, udirono anch’essi delle strane voci, fra le quali si distingueva quella di un bambino che sembrava in preda di un furioso accesso di pianto. I due, che, come sembra, tornavano da un’abbondante libagione, si spaventarono e corsero via. Anche in questo caso le voci provenivano dalla villa abbandonata.” Retirado do filme *Profondo Rosso*.

<sup>233</sup> Cf. D’AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* pp. 106-7.

Como na fala de Argento e sua chegada com Bassan à casa, a identificação do edifício se dá por meio da descrição visual de seus ornamentos arquitetônicos. Através de seus diversos elementos florais, sinuosos e arredondados, a câmera de Argento descreve a arquitetura *liberty* de Fenoglio. Cada decoração, cada pilastra ou vitral é identificado numa cadência própria do tempo, e assim conseguimos captar a essência visual daquela locação tão distinta de todo o entorno urbano de *Profondo Rosso*. Diferentemente das casas de Marc, Helga e das demais locações de Turim, o ambiente descortinado não fala de um mundo onde o caos urbano e os ruídos da cidade emudecem os diálogos. Aqui, um silêncio fantasmagórico e quase sepulcral impera nas paredes envelhecidas do palacete. Como a *villa* abandonada do relato, ele remete a um outro tempo e outra época. Ali, os ornamentos se fazem aludir, como o grito atordoante do menino da história.

O porão é alagado, as portas e paredes são ocultadas por inúmeras teias de aranha. O interior parece refletir um ambiente onde os silêncios se fazem de fantasmas e de um passado distante, como as Detroits abandonadas de *Lost River* (2014, dir. Ryan Gosling), *Only Lovers Left Alive* (2013, dir. Jim Jarmusch) e *It Follows* (2014, dir. David Robert Mitchel). Onde a existência humana se dá somente em meio aos escombros e no subterrâneo. Cujo silêncio, por vezes assinala a presença de um mal invisível, capaz de perseguir e encontrar mesmo aqueles que se escondem em meios aos restos do que, no passado, fora uma cidade, residências e edifícios. Mesas de jantares ainda postas, escovas de dente nos banheiros, fotografias pessoais e objetos de decoração, brinquedos infantis em meio aos descuidados gramados e sacos de lixo, pichações nas paredes e janelas quebradas. As cidades abandonadas refletem um espírito semelhante àquele do qual Argento inunda o edifício vazio de *Profondo Rosso*. Como a decoração interior, o cadáver ali escondido e o desenho na parede, a arquitetura *liberty* revela um passado diverso e superado, seja ele pela arquitetura moderna, seja por uma tentativa de enterrar o trauma. O ornamento da arquitetura, como o passado que persiste vivo no interior daquelas paredes, é carregado de memória. Essa força dos ornamentos e da arquitetura *liberty* é expressa na fala do próprio diretor que frente ao edifício monumental, se vê em silêncio<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> Embora o faça com menor intensidade, *Nonhosonno* também exibe uma *villa* abandonada. A casa do anão Vincenzo de Fabritiis é retomada na investigação de Moretti e Giacomo. É no interior da *villa*, em eles descobrem o boneco Vincenzo e a *Fattoria degli animali*, usado como modelo dos assassinatos.



[figura 28] O interior da *Villa Scott* em *Profondo Rosso*.



[figura 29] O exterior da *Villa Scott* em *Profondo Rosso*.



[figura 30] O cômodo velado.

### 3.3.2. As casas das bruxas: *Suspiria*, *Inferno* e *La Terza Madre*

Se em *Profondo Rosso*, portanto, a arquitetura abriga um espectro macabro que se manifesta dentro da arquitetura e por meio dela, em *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) e *La Terza Madre* (2007), essa manifestação é levada a outro patamar. Para os três filmes, Argento faz uso de edifício existentes, alterando por vezes sua localização geográfica e mudando elementos estruturais e de decoração através da recriação dos ambientes em estúdio, por uso de maquetes ou mesmo por meio do CGI. Cada edifício corresponde às respectivas residências das três *Matres*, realizadas, segundo as tramas, por um arquiteto alquimista chamado E. Varelli (interpretado por Feodor Chaliapan Jr.). Tal fato é revelado no início do segundo filme da trilogia, *Inferno* e posteriormente explorado em *La Terza Madre*.

Em *Inferno*, Rose Elliot (Irene Miracle) adquire um livro intitulado *The Three Mothers* na livraria Kazanian, vizinha ao seu prédio em Nova York. Rose percebe que o livro trata sobre o edifício no qual reside, identificando na parede de seu apartamento uma representação exata do desenho da fachada de uma das mansões descritas por Varelli no livro. Redigido em latim, ele narra os fatos que o levaram a realizar três residências distintas para três irmãs, cada qual em uma cidade<sup>235</sup>:

<sup>235</sup> O tema do filme, como indicado pela pesquisadora Alanna Sinclair, lembra a trama de *Our Lady of Darkness*, romance publicado originalmente em 1977, de autoria de Fritz Leiber, também influenciado por *Suspiria de Profundis* de Thomas de Quincey. Como no filme, o protagonista do romance (Frank Webber), identifica uma misteriosa semelhança entre o edifício no qual reside – TV Tower em Chicago – e uma

Eu não sei que preço devo pagar por quebrar aquilo que nós alquimistas chamamos de Silentium. As experiências de vida de nossos colegas nos alertam a não aceitar leigos impondo sobre eles o nosso conhecimento. Eu, Varelli, um arquiteto vivendo em Londres, encontrei as três mães e construí para elas três residências. Uma em Roma, uma em Nova York, e a terceira em Friburgo na Alemanha. Eu falhei ao descobrir apenas muito tarde que desses três lugares as três mães controlariam o mundo com dor, lágrimas e trevas. Mater Suspiriorum, a mãe dos suspiros, e a mais velha das três, vive em Friburgo. Mater Lachrymarum, a mãe das lágrimas, e a mais belas das irmãs, tem domínio sobre Roma. Mater Tenebrarum, a mãe das trevas, era a mais jovem e cruel das três, controla Nova York. E eu construí suas horríveis casas. Os depósitos de seus imundos segredos. Aquelas ditas mães são na verdade madrastas perversas, incapazes de criar vida...<sup>236</sup>

Varelli faz, portanto, as três casas para cada *Mater* ali habitar e governar. A primeira, de Mater Suspirorum em Friburgo em Brisgóvia na Alemanha, a segunda para Mater Tenebrarum em Nova York, e uma terceira para Mater Lachrymarum em Roma. O livro descreve ainda, como no texto de Thomas de Quincey<sup>237</sup> chaves pelas quais é possível identificar e desvendar os segredos das residências das *Matres*:

Mas de fato, contudo, essas três irmãs eram também mães. Assim como há três musas, três Graças, três Destinos e três Fúrias. As terras sobre as quais as três casas estão sendo construídas irão eventualmente se tornar tão mortais e corrompidas, que a área ao seu redor terá um cheiro horrível. E está é a primeira chave para o segredo da mãe. Certamente a chave principal. A segunda chave para os venenosos segredos das três irmãs está escondida no porão sob suas casas. Lá você poderá encontrar

---

residência descrita em um livro de autoria de Thibaut de Castries. Cf. SINCLAIR, Alanna I. *Reading Dario Argento's 'Inferno' (Italy)*. Wilfrid Laurier University, 2005 (dissertação de mestrado), pp. 22-33.

<sup>236</sup> T.A. “I do not know what price I should have to pay for breaking what we alchemists call Silentium. The life experiences of our colleagues should warn us not to accept laymen by imposing our knowledge upon them. I, Varelli, an architect living in London, met the three mothers and designed and built for them three dwelling places. One in Rome, one in New York, and a third in Freiberg Germany. I failed to discover until too late that from those three locations, the three mothers rule the world with sorrow, tears, and darkness. Mater Suspiriorum, the mother of sighs, and the oldest of the three, lives in Freiberg. Mater Lachrymarum, the mother of tears, and the most beautiful of the sisters, holds rule in Rome. Mater Tenebrarum, the mother of darkness, was the youngest and cruelest of the three, controls New York. And I build their horrible houses. The repository of all their filthy secrets. Those so called mothers are actually wicked stepmothers, incapable of creating life...”

<sup>237</sup> Cf. Capítulo I.

tanto o retrato quanto o nome da irmã vivendo naquela casa. Esta é a localização da segunda chave. A terceira chave pode ser encontrada sob as solas de seus sapatos. Lá está a terceira chave.<sup>238</sup>

Rose passa a desvendar os segredos de Mater Tenebrarum, habitante do edifício em Nova York. No subsolo da casa, ela encontra o retrato da Mater e o nome que carrega. Posteriormente, a personagem é assassinada, e Mark (Leigh McCloskey) voa de Roma a Nova York a fim de descobrir o paradeiro da irmã. Ele revela os caminhos que levam ao covil da Mater e, nos labirintos da construção, encontra também o responsável pelos edifícios: o arquiteto Varelli.

No filme seguinte, *La Terza Madre*, a história retoma aquela de *Suspiria*<sup>239</sup>. Protagonizado por Asia Argento, o filme narra o retorno de Mater Lachrymarum. Durante uma reforma no cemitério local, um caixão pertencente a Oscar de la Vallée é descoberto pelo monsenhor Brusca que coordena a obra, e juntamente com ele, uma urna com estranhas inscrições. A caixa é selada pelo monsenhor e encaminhada para o Museu de Arte Antiga de Roma. Sarah Mandy (Asia Argento) e Giselle (Coralina Cataldi-Tassoni), pesquisadoras do local, abrem a urna, mas Giselle corta-se com a faca, deixando cair sobre ela, uma gota de sangue. Dentro encontram-se três estatuetas, com inscrições de alguma língua antiga, um manto e uma adaga. Ao ler os nomes nas bases das estatuetas, Giselle acaba invocando os respectivos demônios Seere, Leraje e Sabnock, que a assassinam e assim, fugindo dos demônios, Sarah passa a investigar os mistérios da urna, descobrindo posteriormente que ela corresponde a Mater Lachrymarum, a mãe das lágrimas.

A fim de adentrarmos, portanto as mansões das bruxas de Argento, é necessário que identifiquemos antes os edifícios que inspiram as residências dos filmes. No primeiro longa-metragem da trilogia – *Suspiria* – Mater Suspiriorum, a Mãe dos Suspiros, faz de sua morada uma escola de dança, a Academia Tam. As locações do filme se estendem

---

<sup>238</sup> T.A. “But in fact, however, those three were sisters, as well as mothers. Just as there are three Muses, three Graces, three Fates and three Furies. The land upon which the three houses are being constructed will eventually become deathly and plagued, so much so that the area all around it will reek horrible. And that is the first key to the mother secret. Surely the primary key. The second key to the poisonous secret of the three sisters is hidden in the cellar under their houses. There you can find both the picture and the name of the sister living in that house. This is the location of the second key. The third key can be found under the soles of your shoes. There is the third key.”

<sup>239</sup> Diferentemente de *Inferno*, que apesar de ser pensado como parte de uma trilogia, possui uma narrativa que independe do filme anterior.

entre Friburgo, Munique e Roma e como todo lugar no cinema de Argento, se constrói a partir do deslocamento do espaço e do mutável. O exterior da Academia de balé foi idealizado a partir de um edifício existente na Franziskanerstraße em Friburgo, chamado de *Haus zum Walfisch* (Casa da Baleia). Trata-se de uma construção datada dos anos de 1500, que foi adquirida por Jakob Villinger<sup>240</sup>, posteriormente tesoureiro do Imperador Maximiliano I, e cujo espaço, outrora pertencente a diversos edifícios, foi ampliado e reformulado ao longo do século. Segundo a inscrição na fachada, o lugar também foi residência de Erasmo de Rotterdam, que viveu ali entre 1529 e 1531<sup>241</sup>. O prédio foi bombardeado em 1944 e reconstruído nos anos seguintes. Numa publicação acerca da arquitetura de Friburgo, realizado no final do século XIX, é possível identificar a seguinte inscrição acerca da Casa da Baleia:

O estranho que chega à rua dos Franciscanos pela prefeitura é surpreendido com um dos mais belos monumentos da arquitetura civil. Trata-se da *Haus zum Walfisch*, agora comumente conhecida como Casa Falkenstein, que captura o olhar. Um trabalho que é grande ornamento até para cidades como Nuremberg e Rotemburgo.<sup>242</sup>

Para o filme, o exterior foi reconstruído no Teatro 5 do Studio De Paolis, em Roma, e posteriormente foi reaproveitado como cenário de outros filmes italianos, como *Taxi Girl* (1977, dir. Michele Massimo Tarantini), *Il... Belpaese* (1977, dir. Luciano Salce), *Indagine su un delitto perfetto* (1978, dir. Giuseppe Rosati), dentre outros. Em *Taxi Girl*, no entanto, o espaço não é reelaborado como nos demais filmes<sup>243</sup>, na sequência final de perseguição, quando os carros adentram o Studio De Paolis e interrompem a filmagem do falso filme *La delinquenza imperversa la polizia non ne può più* do diretor G.

<sup>240</sup> Cf. *Freiburg im Breisgau: die Stadt und ihre Bauten*. Friburgo: Poppen, 1898, p.213.

<sup>241</sup> Na inscrição lê-se: “DESIDERIUS ERASMUS VON ROTTERDAM. 1469-1536. DER BERÜHMTE HUMANIST UND GELEHRTE SEINER ZEIT WOHNTE IN DEN JAHREN 1529 BIS 1531 IN DIESEM HAUSE ZUM WALFISCH”. Tradução de Felipe da Silva Corrêa: “Desiderius Erasmus de Rotterdam. 1469-1536. O famoso humanista e erudito de sua época viveu entre os anos de 1529 e 1531 nessa Casa da Baleia”.

<sup>242</sup> “Der Fremde, der vom Rathhause her die Franziskanerstrasse betritt, wird überrascht durch eines der schönsten Denkmäler bürgerlicher Baukunst. Es ist das Haus zum Walfisch, jetzt gewöhnlich Falkenstein'sches Haus genannt, welches den Blick fesselt, ein Werk, das auch Städten wie Nürnberg und Rothenburg zu hoher Zierde gereichen würde.” *Freiburg im Breisgau : die Stadt und ihre Bauten*. Friburgo: Poppen, 1898, p.213.

<sup>243</sup> Em *Indagine su un delitto perfetto* o cenário de *Suspiria* transforma-se na fachada da residência de Polly (Gloria Guida). No filme de Luciano Salce e nas demais produções seguintes que o cenário aparece, ele se mostra reelaborado também visualmente. De forma que a cor da fachada seja modificada para cinza e certos elementos característicos da *Haus zum Walfisch* desapareçam. No fórum *Il Davinotti* há uma identificação de todos esses filmes.

Disponível em: [http://www.davinotti.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=366](http://www.davinotti.com/index.php?option=com_content&task=view&id=366)

Pescuccelli (interpretado por Gastone Pescucci), pode-se ver ao fundo a Tanz Akademie juntamente às demais cenografias do estúdio.



[figura 31] Fotogramas de *Taxi Girl* (1977), dir. Michele Massimo Tarantini. Ao fundo, o cenário da academia de balé de *Suspiria*.



[figura 32] Fotogramas de *Indagine su un delitto perfetto* (1978), dir. Giuseppe Rosati.

Devido à falta de autorização para filmagens no interior do local (por ser propriedade de um banco) a fachada é reconstruída no estúdio romano, sendo inclusive a inscrição que aponta para a permanência de Erasmo de Rotterdam no lugar reportada também na locação do estúdio. Sobre o local e sobretudo a referência ao humanista, Argento relembra,

Em Friburgo encontramos o local ideal para hospedar a Tanz Akademie, o lugar no qual as bruxas se reuniam para os seus sabbats: na minha imaginação havia sido fundada em 1895, ano no qual os estudos de Freud e Breuer sobre histeria tinham dado início à revolução psicanalítica. Na realidade tratava-se de um edifício do Cinquecento chamado *Haus zum Walfisch*, “casa da baleia”, onde vivera o imperador Maximiliano I de Habsburgo. Por um certo tempo ainda, foi a habitação de Erasmo de Rotterdam; mesmo ali, segundo alguns, escrevera o seu *Elogio da loucura*. Recordava-me bem, de pequeno, o estranho

magnetismo que aquele livro exercia sobre mim: ficava sobre uma prateleira no alto da biblioteca de meu pai. Jamais o li, com exceção de uma vez me peguei folheando-o e fiquei perturbado com aquelas águas-fortes – figurando homens e animais ameaçadores – presentes nas primeiras páginas daquela antiga edição.<sup>244</sup>

Na história de *Suspiria*, Prof. Millius conta a Suzy sobre as origens de Helena Markos, (a Mater) e a fundação do edifício pela bruxa em 1895, durante sua chegada a Friburgo. A pintura em vermelho vivo da fachada e os ornamentos em dourados no pórtico de entrada, que correspondem à decoração original<sup>245</sup>, corroboram para o ambiente onírico do filme de Argento. O interior, no entanto, foi redesenhado inteiramente em estúdio por Giuseppe Bassan, designer de produção de *Suspiria* e não possui conexão com a ornamentação interna da construção de Friburgo. Na cenografia são feitas algumas alterações na fachada. As janelas inferiores, provavelmente parte do porão do edifício, são retiradas na reconstrução em estúdio. A fachada ainda é “dobrada” a fim de dar a ilusão de que estamos diante de uma rua sem saída, cujo destino incontornável é a academia de dança das bruxas, na fictícia *Eschestraße*. Os ornamentos do balcão frontal divergem da versão original. No filme, eles se exibem como três gárgulas douradas, enquanto que no edifício Friburgo são apenas duas gárgulas coloridas, um animal na lateral esquerda e uma figura nua, que porta sob os pés uma faixa dourada com a data de fundação do edifício, 1516.

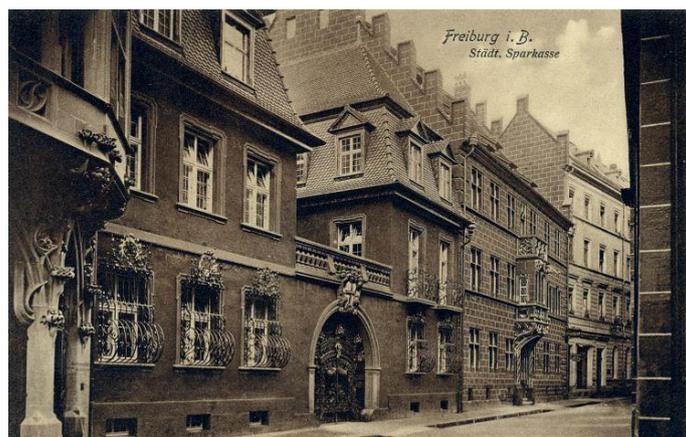
---

<sup>244</sup> T.A. “A Friburgo avevamo trovato il posto ideale per ospitare la Tanz Akademie, il luogo in cui le streghe si riunivano per i loro sabba: nella mia immaginazione era stata fondata nel 1895, l’anno in cui gli studi sull’isteria di Freud e Breuer avevano dato il via alla rivoluzione psicanalitica. Nella realtà invece si trattava di un edificio del Cinquecento chiamato *Haus zum Walfisch*, “casa della ballena”, dove aveva vissuto l’imperatore Massimiliano I d’Asburgo. Per un certo periodo era stata anche l’abitazione di Erasmo da Rotterdam; proprio lí, secondo alcuni, vi aveva scritto il suo *Elogio della follia*. Ricordavo bene, da bambino, lo strano magnetismo che esercitava su di me quel libro: stava su un ripiano in alto della biblioteca di mio padre. Non l’avevo mai letto, soltanto una volta mi era capitato sfogliarlo ed ero rimasto turbato dalle acqueforti – raffiguranti uomini e animali minacciosi – che si trovavano nelle prime pagine di quell’antica edizione.” IN ARGENTO, Dario. *Op. cit.* pp. 204-5.

<sup>245</sup> Durante um período, antes do bombardeamento, o edifício teve uma pintura mimetizando tijolos.



[figuras 33 e 34] G. Schuster. Desenhos da fachada da *Haus zum Walfisch*, 1898 c. Ilustrações para o livro *Freiburg im Breisgau : die Stadt und ihre Bauten*.



[figuras 35 e 36] *Haus zum Walfisch*. Cartões postais de 1912 e 1911, exibindo a mudança na pintura das fachadas da Franciskanergasse e de seu lado oposto<sup>246</sup>.

<sup>246</sup> Fonte: <http://www.alt-freiburg.de/ak176.htm>; <http://www.alt-freiburg.de/ak181.htm>.



[figura 37] *Haus zum Walfisch*, 2010. Fotografia: Robert Cutts<sup>247</sup>.

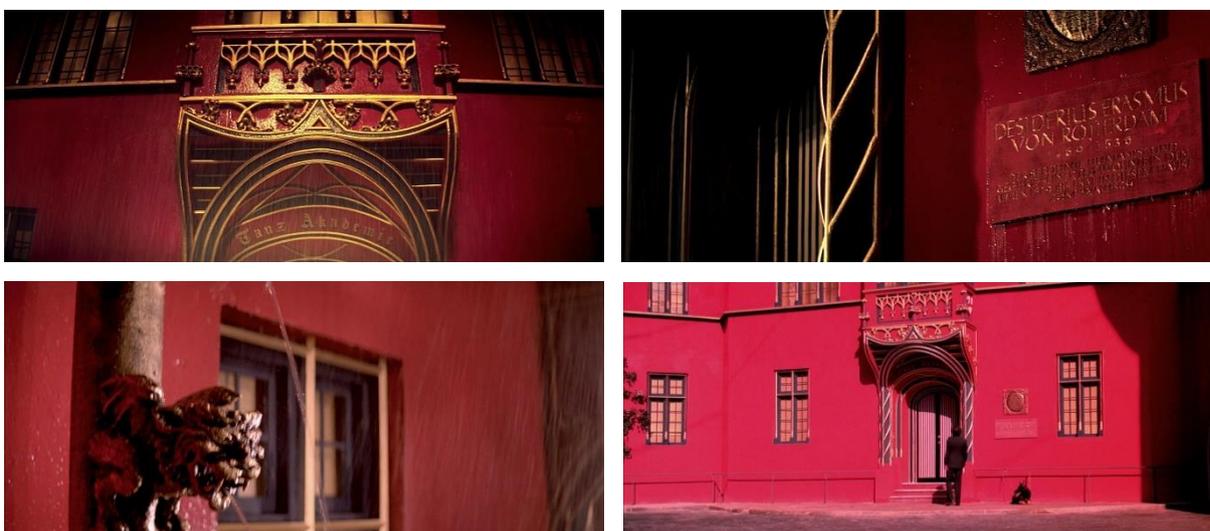


[figuras 38 e 39] Comparação entre a fachada do edifício em Friburgo e o cenário de *Suspiria*.

<sup>247</sup> Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Haus\\_zum\\_Walfisch\\_Curnen.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Haus_zum_Walfisch_Curnen.jpg).



[figura 40] Chegada de Suzy à Academia Tam. A rua sem saída (Eschestraße) que abriga a versão de Argento da Haus zum Walfisch.



[figura 41] Fotogramas de *Suspiria*: a Tanz Akademia (*Haus zum Walfisch* reconstruída no Studio De Paolis) e os detalhes da arquitetura.

Em *Inferno*, por sua vez, o espaço no qual habita Mater Tenebrarum reporta a um local existente em Nova York, tal qual seu habitat urbano na história. O edifício usado como locação para a mansão da Mãe das Trevas corresponde à *St. Walburga Academy*, projetada pelo arquiteto John W. Kearney entre 1911 e 1913 com aspirações de estilo neogótico e localizada na esquina da Riverside Drive (n. 630) com a 140th street. Como em *Suspiria* o edifício para a casa da irmã de *Inferno* foi alterado em sua reconstrução no estúdio. Sobre a porta de entrada do prédio um escudo exibe a data de execução da edificação, 1910, indicando que o local fora construído posteriormente ao de Mater Suspriorum. É adicionado ainda um quarto andar, aumentando assim sua proporção em relação aos demais prédios nova-iorquinos. Argento argumenta que fora impossível

filmado no local. Apesar de ter sido sede da St. Walburga Academy, em 1957 a entidade foi transferida para outro endereço e tornou-se *School of the Holy Child*. Na época em que *Inferno* foi filmado, o prédio estava abandonado e, segundo o diretor, em condições precárias para ser utilizado como locação<sup>248</sup>.

Assim, sua versão em estúdio foi criada. Os responsáveis pelo edifício foram Giuseppe Bassan e Mario Bava<sup>249</sup>, que construiu uma maquete da fachada. As sequências em plano geral, que nos exibem a visão frontal do prédio, foram concebidas em estúdio por meio do uso da maquete de Bava. A maquete suspensa era, segundo William Lustig, sobreposta a diversas embalagens de caixas de leite, cobertas com fotografias de edifícios de Nova York, a fim de inserir a construção criada na cenografia urbana de Manhattan<sup>250</sup>.

Leigh McCloskey, que interpreta Mark, também foi influenciado pela arquitetura de *Inferno*. Além de ator, McCloskey também é artista plástico. Conhecido por sua imensa composição *The Hieroglyph of the Human Soul* – pintura que faz no interior completo de seu estúdio residencial – ele afirma ter realizado diversos desenhos durante as filmagens de *Inferno*. Dentre eles, uma obra que exhibe a mansão das *Matres*, com seus nomes inscritos na arquitetura, mãos gigantescas, que lembram aquelas do filme e o labirinto vertiginoso da mansão.<sup>251</sup>

Diferentemente do edifício construído por Kearney, a mansão de Mater Tenebrarum nos exhibe uma decoração menos sóbria, voltada para o espírito de magia e alquimia no qual se insere *Inferno*. Dividindo os andares do prédio, um longo friso de pedra branca que se estende por toda a longitude da fachada exhibe ornamentos alternados de répteis entrelaçados e gárgulas. Posteriormente esses mesmos detalhes da arquitetura serão cruciais para a compreensão dos enigmas lançados por Varelli em seu livro. Assim como em *Suspiria*, a mansão de Mater Tenebrarum também hospedou uma figura ilustre em seu passado. Na lateral direita da fachada, ao lado da porta do edifício, uma placa informa que George Gurdjieff viveu na casa no ano de 1924. E embora não haja informação acerca

---

<sup>248</sup> D'AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* 136-147.

<sup>249</sup> Bava trabalhou nos efeitos especiais do filme, juntamente com Germano Natali e Pino Leone, mas desejou não ser creditado. Cf. LUCAS, Tim. *Mario Bava: All the colors of the Dark*. Cincinatti: Video Watchdog, 2007. pp. 1009-1019.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Segundo o ator, o segundo desenho que fez com a temática de *Inferno* foi presenteado a Dario Argento. Cf. *Art & Alchemy with Leigh McCloskey*. EUA: Blue Underground, 2011.

da passagem do escritor pela St Walburga Academy, é sabido que em 1924 passara pela América do Norte e se hospedara em Nova York<sup>252</sup>.



[figura 42] St. Walburga Academy em 1913.<sup>253</sup>



[figura 43] Lamberto Bava, Salvatore Argento e Dario Argento nas escadarias da St. Walburga Academy em Nova York (fotografia retirada do livro de Alan Jones).

<sup>252</sup> Como na placa de *Suspiria*, lê-se: “G. Gurdjieff 1877-1949 Resided here during 1924”

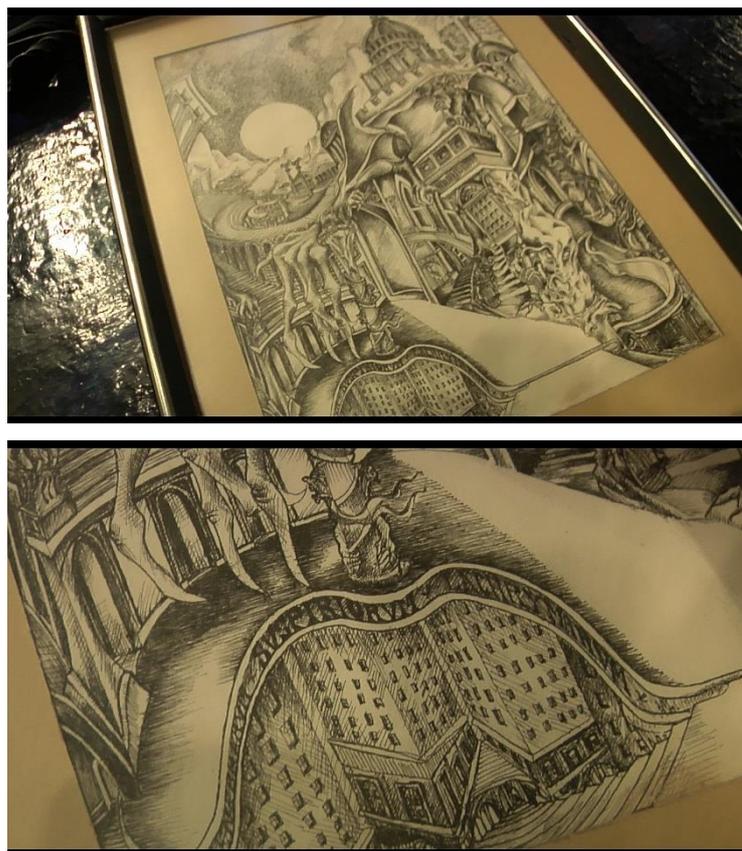
<sup>253</sup> Fotografia retirada de *Cornelia Connelly Digital Library*. Disponível em: <https://corneliaconnellylibrary.org/directory-details.php?id=1673>.



[figura 44] Fotogramas de *Inferno*: o edifício da Mater em Nova York.



[figura 45] A decoração do friso na fachada com serpentes e lagartos.



[figura 46] Leigh McCloskey. Desenho realizado durante a produção de *Inferno*, 1980 c.

Em *La Terza Madre*, última parte da trilogia, realizada trinta anos após o lançamento de *Suspiria*, a residência construída por Varelli em Roma corresponde a uma *villa* de Turim, cuja locação se dá há poucos quilômetros da *villa del bambino urlante* e das demais casas pelas quais Marc passa em *Profondo Rosso*. Trata-se da Villa Becker (por vezes grafada como Villa Becher), anteriormente intitulada Villa San Germano e localizada na strada del Righino, 1<sup>254</sup>. A construção data do século XVII e foi projetada para ser residência de Ludovico d’Aglie, tio de Filippo d’Aglie<sup>255</sup> e possivelmente decorada por afrescos dos irmãos Gallinari<sup>256</sup>. O edifício foi posteriormente alterado ao

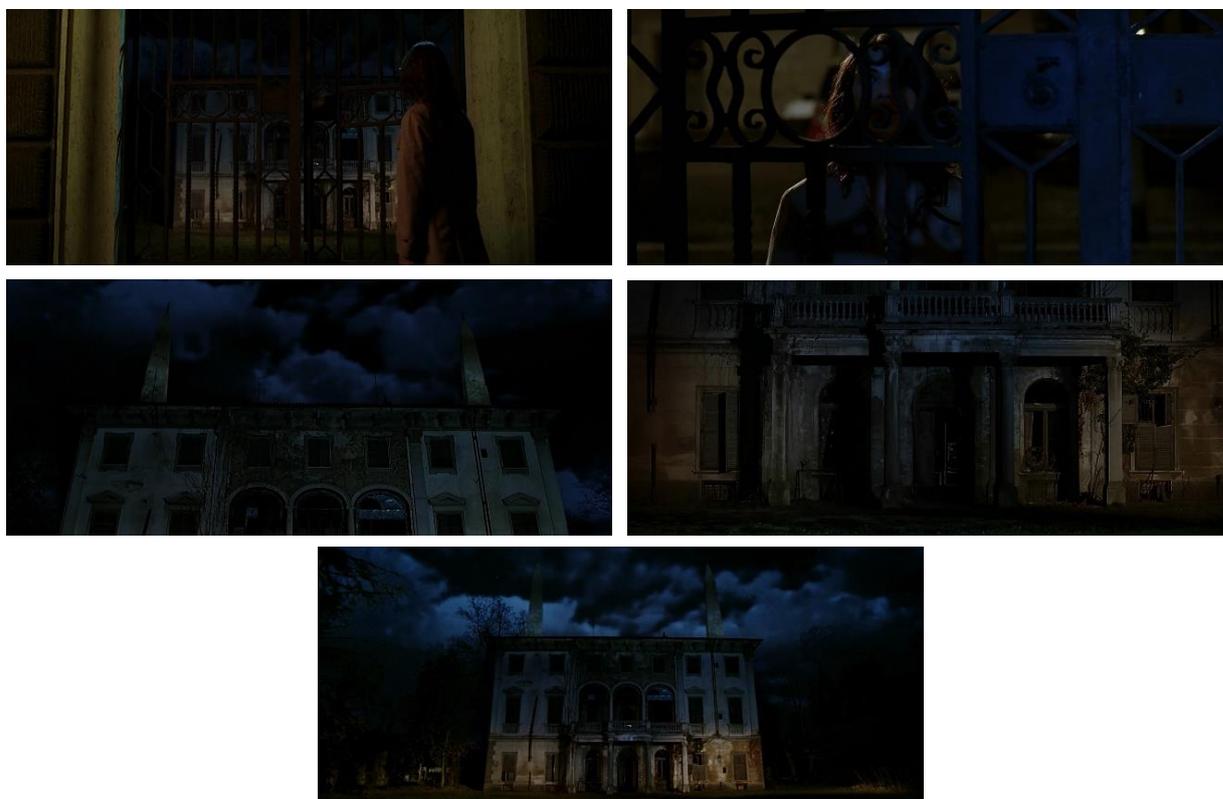
<sup>254</sup> O edifício é apresentado no catálogo de edificações turinenses realizado pelo departamento politécnico da cidade. Nos números 65 e 81, respectivamente, é possível identificar o pequeno edifício de entrada da *villa* e a residência em si. Intitulada como “Villa Imperiale Becker già Villa San Germano” IN Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città. *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*. Turim: Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, 1984. pp. 636-39.

<sup>255</sup> Em *Mostra del giardino italiano* é possível encontrar a seguinte referência à villa: “2 - VILLA BECKER. Fondata dal Conte Filippo di San Martino d’Aglie nel sec. XVII; poi dei Faucigny de Lucinges; adesso del Sig. Walter Becker.” É possível encontrar ainda em diversos documentos a informação de uma *Villa Faucigny* na região de Piemonte. Ver respectivamente: LENZI, Alfredo; OJETTI, Ugo. *Mostra del giardino italiano*. Catálogo de exposição, Palazzo Vecchio, Florença: 1931, p. 122; *Almanach de Gotha pour L’Année 1875: annuaire généalogique, diplomatique et statistique*. volume 112. Chez Justus Perthes, 1875, p. 130.

<sup>256</sup> BOSSAGLIA, Rossana. *Fratelli Gallinari: Pittori*. Milão: Ceschina, 1962. p. 122.

longo dos séculos, passando por modificações no jardim e em sua parte central, sendo a maior mudança feita em 1908, a cargo de Pietro Fenoglio<sup>257</sup>.

Para o filme uma alteração em CGI é realizada, que adiciona dois pináculos ao edifício. O espaço interior, diferentemente das demais residências das *Matres* não é habitado por Mater Lachrymarum. No entanto, tudo é abandonado e deserto. A decoração gasta, os vitrais estilhaçados, as portas e janelas destruídas exibem um espaço esquecido pelo tempo, como a Villa Scott em *Profondo Rosso*. Sobre a escadaria principal, vemos um vitral com a representação de Flora feito a partir da imagem da deusa em *La Primavera* de Botticelli.



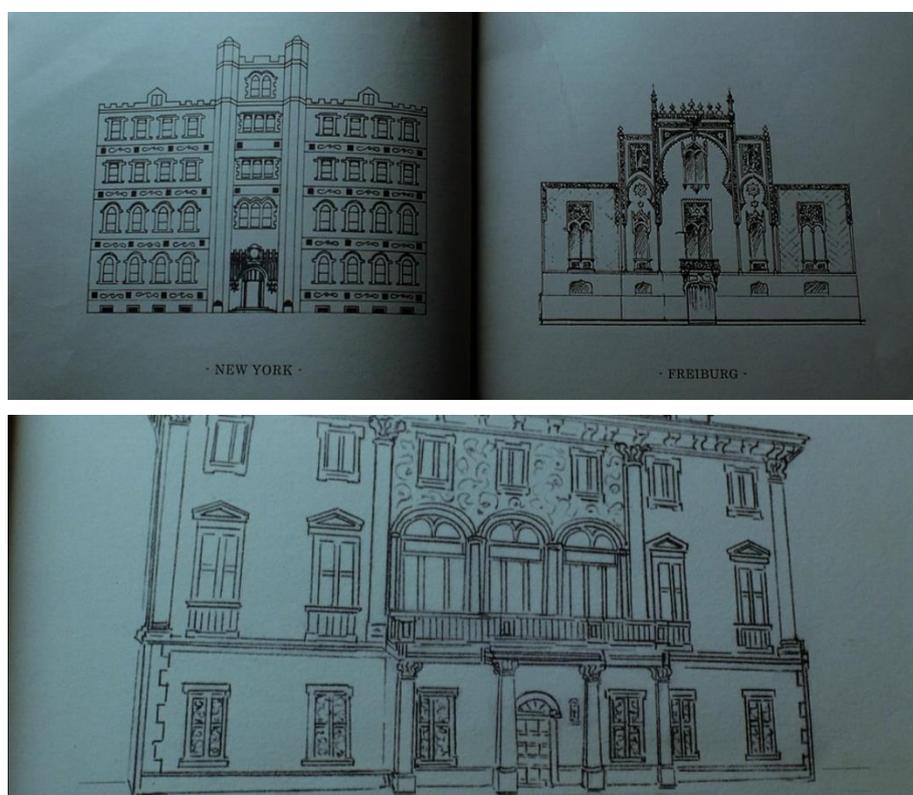
[figura 47] Fotogramas de *La Terza Madre*: a Villa Becker.

---

<sup>257</sup> Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città. *Op. cit.* p. 639; DEVOTI, Chiara; BARELLO, Luca. *The ways to Superga. History and Design Studio projects for year 2012-2013*. Turim: Politecnico di Torino, 2013, p. 29. Disponível em: <http://porto.polito.it/2515900/>



[figura 48] Fotogramas de *La Terza Madre*: detalhes do vitral que representa Flora.



[figura 49] Fotogramas de *La Terza Madre*: as imagens dos edifícios no livro de Varelli.

Linda Schulte-Sasse argumenta que embora a academia de dança em *Suspiria* corresponda a um local existente, ela “*parece* irreal, como o edifício de um conto de fadas”<sup>258</sup>. Isso é aplicável também a *Inferno*. Segundo Argento, ele havia solicitado que Luigi Kuveiller fosse o responsável pela direção de fotografia de *Suspiria* e lhe mostrou

<sup>258</sup> Destaque presente no texto da autora. Cf. SCHULTE-SASSE, Linda. “The Mother of All Horror Movies: Dario Argento’s *Suspiria* (1977)”. IN *Kinoeye - Assault on the senses: The horror legacy of Dario Argento. Part one: 1970 to 1980*. vol 2, n. 11, 10 de junho de 2002. Disponível em: <http://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php>

a animação de Walt Disney *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937, dir. David Hand et al.), que “ilustrava a vivida qualidade psicodélica que queria”<sup>259</sup>, mas Kuveiller achou que seria impossível atingir o efeito desejado e assim, Argento voltou-se para Luciano Tovoli, que assinou a cinematografia do filme.

De forma semelhante em *Inferno*, o diretor argumenta que “Leight McCloskey e Irene Miracle eram Hansel e Gretel – presos, desta vez, não em uma casa de biscoito de gengibre, mas em um labirinto demoníaco”<sup>260</sup>. Mas o filme é identificado também com outra produção da Disney, *Sleeping Beauty* (1959, dir. Clyde Geronimi), quando Sara, a caminho da biblioteca, fere o dedo em uma agulha na porta do taxi, “e naquele exato momento entra em uma espécie de mundo paralelo – encantado e maldito – do qual jamais voltará”<sup>261</sup>. Não apenas o esquema de cores parece evocar aquele de *A Branca de Neve* e *A Bela Adormecida*, como o próprio descortinamento do espaço e das tramas se faz de forma semelhante. Em *Suspiria*, a floresta é apresentada com um assombro parelho àquela da história da Disney. Além disso, os filmes são imersos em uma irrealidade própria de um conto de fadas de horror, onde as protagonistas devem ultrapassar as vontades maléficas das bruxas para conseguirem enfim sair das casas onde se veem prisioneiras.

---

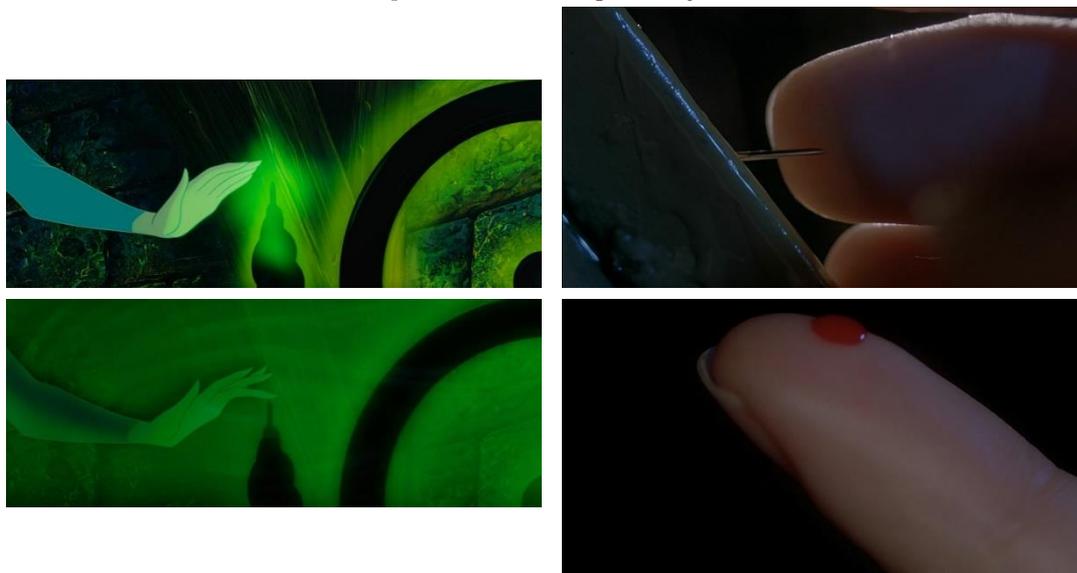
<sup>259</sup> ARGENTO, Dario IN JONES, Alan. *Op. cit.* p. 83.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>261</sup> ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p. 231.



[figuras 50 e 51] *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937, dir. David Hand et al.) acima em comparação com *Suspiria* (abaixo): a representação das florestas.



[figuras 52 e 53] *Sleeping Beauty* (1959, dir. Clyde Geronimi) à esquerda em comparação com *Inferno* (direita): o ferimento no dedo pela da roca de fiar e pela agulha na porta do taxi.

Mas essa irrealidade fantasiosa em que os filmes são imersos correspondem também às arquiteturas presentes nos filmes. Argento fala constantemente de uma presença da arquitetura como personagens ou mesmo organismos vivos:

Penso com frequência no exterior dos edifícios como um corpo ou mesmo como um esqueleto. Acredito que em *Suspria* seja possível compreender suficientemente bem o sentido desta ideia. A casa onde se desenvolve a história não é mais que um organismo vivo.<sup>262</sup>

A forma orgânica pela qual ele compreende os espaços cenográficos e edifícios evidencia-se com força na Trilogia das Três Mães. Em uma cena de *Inferno*, uma fala de Varelli se destaca, exprimindo em palavras a ideia de Argento acerca da arquitetura como metáfora do corpo humano: “Então, enterrei-me aqui. Este edifício se tornou meu corpo, seus tijolos a minha alma, seus corredores as minhas veias, e seu horror o meu próprio coração”<sup>263</sup>. Sua fala concretiza a participação da arquitetura não apenas como local para os acontecimentos macabros, mas como parte de um mundo onírico, onde os edifícios emanam vida própria e, tal qual as pinturas em *La síndrome di Stendhal* espreitam e atacam as pessoas que ali habitam. Como em *Profondo Rosso* os personagens devem desvendar os segredos da arquitetura a fim de descobrir o epicentro do edifício: os redutos das *Matres*. Assim, os espaços nos filmes articulam-se como labirintos, de forma que os corredores, aposentos e escadarias transformem-se em passagens secretas. Como diz Jodey Castricano:

O edifício de Rose é um labirinto – o epítome de uma casa onírica: múltiplas escadarias, salas barrocas, passagens obstruídas, pesadas cortinas teatrais, pisos falsos e tubulações de ar que servem como conduítes de escuta que atravessam a estrutura.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> T.A. “Ho pensato spesso all’esterno degli edifici come a una scocca o anche come a un teschio. Credo che in *Suspria* si possa cogliere abbastanza bene il senso di questa idea. La casa dove si svolge la storia non è altro che un organismo vivente.” IN COSTANTINI, Danielle; DAL BOSCO, Francesco. *Op. cit.* p. 62.

<sup>263</sup> T.A. “Then I buried myself here. This building has become my body, its bricks my soul, its passageways my veins, and its horror my very heart”.

<sup>264</sup> T.A. “Rose’s building is labyrinthine – the epitome of the oneiric house: multiple stairways, baroque rooms, cluttered passages, heavy, theatrical curtains, false floors and vents which serve as listening conduits running throughout the structure.” IN CASTRICANO, Jodey. “For the Love of Smoke and Mirrors: Dario Argento’s *Inferno* (1980)”. IN *Kinoeye - Assault on the senses: The horror legacy of Dario Argento. Part one: 1970 to 1980.* vol 2, n. 11, 10 de junho de 2002. Disponível em: <http://www.kinoeye.org/02/11/castricano11.php>

Bem como os edifícios não se exibem no cinema de Argento de forma gratuita, os ornamentos ali presentes igualmente são dotados de valor e significado. Em *Inferno*, Mark desvenda o mistério da “terceira chave” por meio de uma observação de desenho do edifício, exposto na parede do apartamento de Rose. Sobre o papel, ele nota os detalhes dos ornamentos dos frisos que separam os andares e, lembrando a frase da carta de sua irmã que dizia que a terceira chave encontrava-se “sob as solas de seus sapatos”, Mark imediatamente começa a riscar o desenho do friso. Como Suzy em *Suspiria*, as palavras finalmente ganham sentido, mostrando novamente como os detalhes tem fulcral importância no cinema de Argento.

Um filme produzido por Argento, *La Chiesa* (1989, dir. Michele Soavi) também nos apresenta o segredo no interior da arquitetura. Embora não seja a mansão de bruxas como na trilogia, o filme se desenvolve em torno dos mistérios de uma catedral, construída sobre a porta do inferno. A história é levemente inspirada nos escritos de Fulcanelli, em especial seu *Le Mystère des cathédrales*, lançado em 1926, cujo exemplar Evan (Tomas Arana) porta consigo ao longo do filme. No texto, o anônimo alquimista comenta acerca dos significados dos diversos ornamentos e símbolos das catedrais francesas, Notre-Dame de Paris, Catedral de Amiens e Bourges. Sua fala sobre as catacumbas, as criptas e os meandros das catedrais góticas parece confluir com a fala de Argento acerca dos significados da arquitetura em seu cinema e sobretudo, com aquela de Varelli sobre as residências profanas das três mães. Fulcanelli diz:

Tal como a alma humana possui as suas sinuosidades secretas, também a catedral tem os seus corredores escondidos. O seu conjunto, que se estende sob o solo da igreja, constitui a cripta (do grego Κρυπτήρ escondido).

Nesse lugar baixo, húmido e frio, o observador tem uma sensação rara e que impõe o silêncio: a do poder unido às trevas. Estamos aqui no asilo dos mortos, como na basílica de Saint-Denis, necrópole dos ilustres, como nas Catacumbas romanas, cemitério dos cristãos. Lages de pedra, mausoléus de mármore, sepulcros, ruínas históricas, fragmentos do passado. Um silêncio lúgubre e pesado entre os espaços abobadados. Os mil ruídos do exterior, esses vãos ecos do mundo, não chegam até nós. Iremos desembocar nas cavernas dos ciclopes? Estamos no limiar de um inferno dantesco ou sob as galerias

subterrâneas, tão acolhedoras, tão hospitaleiras, dos primeiros mártires?  
 – Tudo é mistério, angústia e temor neste antro escuro...

Ele continua:

À nossa volta, numerosas colunas, enormes, maciças, por vezes emparelhadas, erguidas sobre as suas bases largas e chanfradas. Capitéis curtos, pouco salientes, sóbrios, atarracados. Formas rudes e sumidas em que a elegância e a riqueza cedem lugar à solidez. Músculos fortes, contraídos sob o esforço, que partilham sem desfalecer o peso formidável do edifício inteiro. Vontade nocturna, muda, rígida, tensa numa resistência perpétua ao esmagamento. Força material que o construtor soube ordenar e repartir, dando a todos estes membros o aspecto arcaico de um rebanho de paquidermes fósseis, soldados uns aos outros, arredondando os dorsos ossudos, contraindo os ventres petrificados sob o peso de uma carga excessiva.

Força real, mas oculta, que se exerce em segredo, se desenvolve na sombra, age sem tréguas nas profundezas dos subterrâneos da obra.<sup>265</sup>

Como catedrais pagãs, as mansões das *Matres* conformam um papel semelhante àquela das criptas descritas por Fulcanelli. Seus meandros e labirintos, esses espaços “do poder unido às trevas”, abrigam uma “força real, mas oculta, que se exerce em segredo”. Isso é visto principalmente no último filme da trilogia, *La Terza Madre*. Diferentemente das anteriores mansões construídas por Varelli, o antro de Mater Lachrymarum, como dito, não se mostra habitado. O espaço é, como a *villa del bambino urlante*, vazio e abandonado. Ali dentro os ornamentos não vibram como aqueles da Tanz Akademie, ou da mansão em Nova York. Eles são, no entanto deteriorados e corroídos pelo tempo. As paredes descascadas exibem a pintura em *grotesca* gasta e já há tempos superada por outros gostos, os vitrais estilhaçados deixam entrever a vegetação que se alastra dentro e fora da propriedade. Os atlas que sustentam a porta do segundo andar parecem carregar nas costas o peso maciço que o tempo infligiu sobre aquele edifício.

A cena é banhada em escuridão. Argento não se importa em evidenciar os ornamentos com a luz esclarecedora que usa em *Suspiria* e *Inferno*. Ali, Sarah caminha em busca de uma resposta e sobre a parede avermelhada do interior do local identifica a

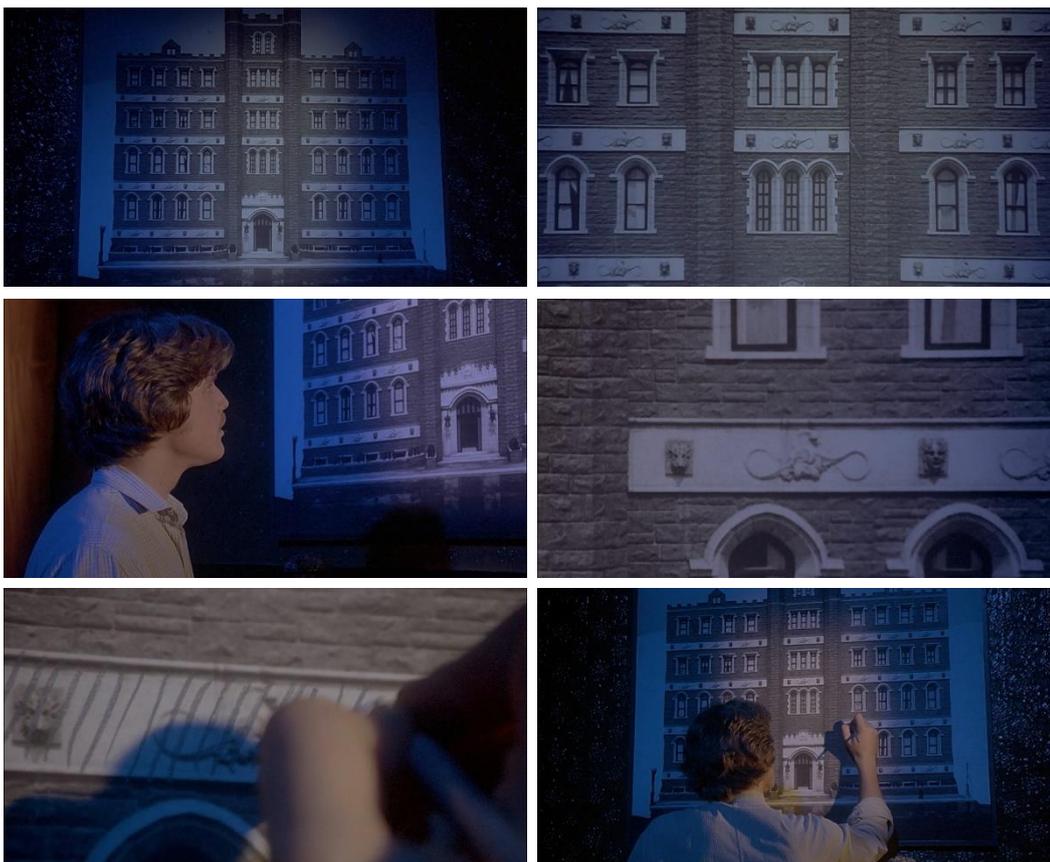
---

<sup>265</sup> FULCANELLI. *O mistério das catedrais*. Tradução de António Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1964. p. 67-8.

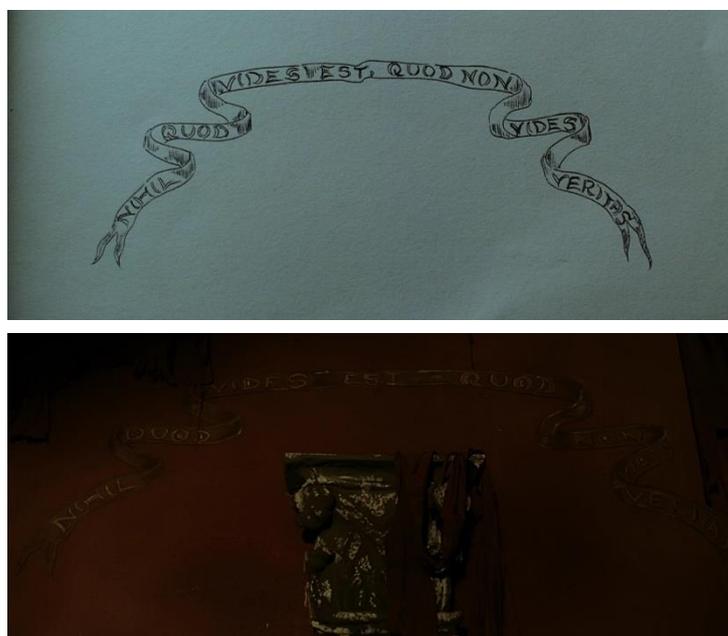
seguinte frase: *nihil quod vides est, quod non vides veritas* (o que se vê não existe, e aquilo que não se pode ver é a verdade), enunciada também no livro de Varelli. Atrás da parede, uma passagem secreta se abre para a verdadeira mansão da Mater: as catacumbas romanas. Como as ruínas Antigas, que se mesclam e se escondem entre a variada cenografia urbana de Roma, sua mansão se faz no subterrâneo. Sobre a porta revelada lê-se “*Catacombe di Rea Silvia*” evocando o tema da mãe de Rômulo e Remo e da fundação de Roma. Mostrando que Mater Lachrymarum é primeira e verdadeira rainha da cidade, tão antiga quanto as catacumbas ali ocultadas, ou como sua descrição de Thomas de Quincey: *Madonna*.

Todos esses lugares, desde a Villa Scott de *Profondo Rosso* à Villa Becker de *La Terza Madre* correspondem, portanto a arquiteturas de outras épocas. Essas construções e suas ornamentações evocam memórias, revelam passagens secretas e catacumbas profanas. Em todos os filmes acima descritos, e mesmo em *Profondo Rosso*, esses prédios articulam-se como epicentros de um mal fantasmagórico e sobrenatural. Eles catalisam os fantasmas de traumas passados (como em *Profondo Rosso* e *Trauma*) e remetem ao mundo místico e macabro das bruxas e seus reinos sobre a Terra (como em *Suspiria*, *Inferno* e *La Terza Madre*).

Para esses espaços habitados pelo mal, resta apenas uma solução possível. A fim de acabar com o terror emanado por esses lugares, é necessário acabar com seus fantasmas e senhores. Em *Suspiria* e *Inferno* as mansões das *Matres* sucumbem junto às mortes de suas soberanas. A destruição da arquitetura se dá como resposta ao fim do poder das bruxas que, não mais sob efeitos dos encantamentos, começam a deteriorar. Em *Profondo Rosso* o edifício também é posto em chamas, provavelmente por Martha, numa tentativa contínua de destruir todas as memórias referentes ao homicídio de seu marido. Os escombros da catacumba de Mater Lachrymarum, contudo, são soterrados pelos restos da falsa mansão acima sustentada. Os corredores labirínticos de seu reino subterrâneo são postos não em chamas, como nos demais filmes, mas fadados ao esquecimento e transformados em ruínas. No texto de Quincey, Mater Lachrymarum é aquela que possui o império mais vasto e a mais antiga das irmãs. E, bem como as ruínas das civilizações antigas, o reino de Mater Lachrymarum é deixado em pedaços, ocultado pelo mundo que se desdobra na superfície.



[figura 54] Fotogramas de *Inferno*: o desenho da mansão no apartamento de Rose e a identificação da terceira chave por meio da observação dos detalhes.



[figura 55] *La Terza Madre*: o enigma da mansão de Mater Lachrymarum no livro de Varelli e na parede da casa.



[figuras 56, 57 e 58] Os três edifícios sendo consumidos pelas chamas em *Profondo Rosso*, *Suspiria* e *Inferno*.

### 3.4. O moderno e o voyeur

Se por um lado, os ornamentos e as arquiteturas das *Matres* ressaltam elementos de medo e terror, por outro a arquitetura moderna, quando inserida no cinema de Argento, ganha proporções diversas. *Tenebre* (1982) nos exhibe uma Roma diferente daquela trabalhada em filmes como *La Terza Madre* (2007), por exemplo, evocando não seu lado histórico e arqueológico, mas um aspecto moderno e atual da cidade, que se liga às composições hiper-realistas presentes nos demais filmes do diretor<sup>266</sup>. Pois, “Argento volta mais uma vez à sua ideia de cidade monumental, fria e quase sem alma, focalizando

---

<sup>266</sup> Cf. Capítulo I.

a sua atenção para edifícios modernos (...), sobre outros marmóreos, quadrados ou sobre luxuosas casas isoladas”<sup>267</sup>.

Para *Tenebre* Argento escolhe como locação o bairro Eur de Roma, pensado por Mussolini como celebração da Marcha sobre Roma, ocorrida em 08 de outubro de 1922. Seu nome, originalmente intitulado E42, se refere à *Esposizione Universale di Roma* de 1942, que seria sediada pela cidade, mas que, devido à Segunda Guerra Mundial, teve de ser cancelada. A arquitetura do bairro foi realizada sob projeto do arquiteto Marcello Piacentini e os edifícios que ali se exibem conformam uma unidade visual onde a arquitetura fascista impera. Luciano Tovoli, que havia trabalhado com Argento em *Suspiria* (e posteriormente em *Dracula 3D*) assina a direção de fotografia do filme. Assim como em todos os seus projetos com Argento, a fotografia conforma-se com o espaço do filme, doando, em cada produção um caráter diverso de irrealidade. Se em *Suspiria* a luz forte e as cores primárias em saturação demasiada combinam-se com o aspecto irreal da Academia Tam, em *Tenebre* ela mescla-se com a regularidade e autoritarismo do espaço de Eur.

Assim a fotografia de Tovoli salienta as características modernas das locações. A luz em *Tenebre* é fria e, segundo o diretor de fotografia, corresponde a uma “claridade lunar”<sup>268</sup>. Aqui novamente temos o aspecto do hiper-realismo que, ainda mais evidente que nos *gialli* anteriores, se faz notar através de uma exploração máxima das vitrines urbanas, dos reflexos e sobretudo, dos efeitos de luz no interior e exterior das residências. Como nota Argento, a fotografia “é de um realismo absoluto e de uma irrealidade inacreditável”<sup>269</sup>

A inspiração para a filmagem no bairro provém, segundo o diretor, do destaque dado ao local por Antonioni em *L'eclisse* (1962), que sustenta-se como locação principal do filme<sup>270</sup>. Eur já havia sido palco de outros projetos de Argento como *4 mosche di velluto grigio*, cuja residência de Nina e Roberto Tobias é a mesma usada por Riccardo

---

<sup>267</sup> T.A. “Argento torna ancora una volta alla sua idea di città monumentale, fredda e quasi senz’anima, focalizzando la sua attenzione su edifici moderni come questo, su altri marmorei e quadrati o su lussuose ville isolate.” IN D’AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 151.

<sup>268</sup> Comentário de Luciano Tovoli na entrevista *Tenebres: la maîtrise d’un genre*. Dir. Eric Paccoud. Wild side vídeo; Fenetre sur Prod, 2010.

<sup>269</sup> Comentário de Argento na entrevista supracitada.

<sup>270</sup> D’AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p 71-2.

(Francisco Rabal) no filme de Antonioni<sup>271</sup>. Se em *L'eclisse* o bairro consegue trazer a sensação de desmoronamento dos relacionamentos – os edifícios ainda em fase de construção, com suas vigas e estruturas exibidas a céu aberto – em Argento o bairro se caracteriza como um espaço inquieto. O rigor estrutural das casas, as longas vias urbanas e os imensos jardins meticulosamente cenografados dão lugar a personagens perturbados: moradores de rua que tentam se aproveitar sexualmente de mulheres, assassinos que buscam livrar a humanidade dos corruptos e até cachorros vingativos.

Claudio Simonetti, compositor de *Tenebre* e de diversos outros filmes de Argento, comenta acerca da representação de Roma na produção:

E a particularidade de *Tenebre* é que ele rodou o filme, fazendo ver uma Roma diversa, uma Roma moderna, não uma Roma antiga. De fato, ele filmou tudo em Eur, em Casal Palocco que é uma zona muito moderna, muito nova de Roma. Assim Dario quis dar a impressão de uma Itália um pouco diferente. Muito frequentemente as duas cidades que Dario mais usa são Turim e Roma, mas digamos que em Turim ele sempre a mostrou por aquilo que ela é. Uma cidade bastante... não digo gótica, mas uma cidade *dark*, uma cidade muito particular. Ao contrário, Roma é vista sempre em vários filmes, em vários modos. Roma caótica, Roma antiga e, neste caso, *Tenebre* é uma Roma moderna.<sup>272</sup>

Como no espaço da cidade, os ambientes internos do filme se confundem. Nas arquiteturas modernas, repletas de grandes vidraças polidas e suas estruturas de concreto, o que impera é a sobriedade dos espaços. A ausência de ornamentos, a claridade das paredes e a estruturação meticulosa dos ambientes caracterizam esses espaços facilmente adentráveis, em que o voyeurismo se evidencia com força. A casa do assassino, a da esposa de Peter Neal e até mesmo seu apartamento em Roma, são locais nos quais o perigo

<sup>271</sup> A casa também é usada como locação de *Giornata nera per l'ariete* (1971, dir. Luigi Bazzoni), lançado no mesmo ano de *4 mosche* e usado como residência de Helen (Silvia Monti), com algumas alterações em seu interior, sendo a maior delas a substituição da lareira suspensa por plantas.

<sup>272</sup> T.A. “E la particolarità di *Tenebre* è che lui ha girato il film, facciamo vedere una Roma diversa, una Roma moderna, non una Roma antica. In fatti lei ha girato tutto a l'Eur, a Casal Palocco che c'è una zona più moderna, più nuova di Roma, quindi a voluto Dario questa impressione di una Italia un può diversa insomma. Dario molto spesso le due città che lui usa di più sonno Torino e Roma, ecco, però, diciamo che Torino lui sempre ho fatto vedere per quello che è. Una città abbastanza... non dico gotica, ma una città *dark*, una città molto particolare. Invece Roma non, l'ha fatto a dire sempre in vari film, in vari modi. Roma caotica, Roma antica, e in questo caso, *Tenebre* è una Roma moderna.” Comentário de Claudio Simonetti, presente na edição francesa do Blu-ray de *Tenebre*. IN *Tenebres: la maîtrise d'un genre*. Dir. Eric Paccoud. Wild side vídeo; Fenetre sur Prod, 2010.

não é mais a ornamentação em gótico tardio, seicentista, *liberty* ou neogótica, no entanto ele se faz pela própria estruturação da arquitetura moderna.

Os edifícios abertos, livres de paredes, pressupõem essa presença constante de um *voyeur*. Podemos notar isso desde o primeiro assassinato do filme, quando Elsa Manni (Aria Pieroni), após tentar furtar uma cópia do romance de Peter, *Tenebrae*, é perseguida por um homem enquanto volta para sua casa. Da janela, através do espaço da fina cortina branca, ele a vê sendo assassinada pelo maníaco obcecado por punir as “perversões humanas”<sup>273</sup>. Como o homem que invade o condomínio no qual reside, o psicopata também tem livre acesso ao interior de sua casa.

Tal como a casa de Elsa, a residência do primeiro assassino, o crítico de TV Cristiano Berti (John Steiner) é um dos locais onde isso também é identificado. Localizada na via Perù em Formello, Roma, a casa foi projetada pelo arquiteto Sandro Petti, como sua própria residência. O interior é ornamentado por diversas obras de Mimmo Rotella e a estrutura se mostra sóbria. A luz, como no resto do filme, é banhada de um tom azulado. O espaço é livre de muitos objetos decorativos. Diferentemente de outros filmes que utilizam a casa como locação, tais quais *Acqua e Sapone* (1983, dir. Carlo Verdone) e *Le Comiche* (1990, dir. Neri Parenti) que buscam apresentar uma clareza no interior da arquitetura e um caráter suntuoso e nobre do espaço por meio de diversos objetos de valor ali expostos, no filme de Argento, a arquitetura de Petti é o que sobressai.

Isso também é identificado em outros momentos onde a história se desenvolve no interior da casa de Berti. Novamente a ideia de uma constante vigia se faz notar. Maria (Lara Wendel), a filha do administrador do edifício de Peter, acaba adentrando a residência de Berti para se abrigar de um cão enfurecido, que a havia perseguido pelas ruas de Roma. No porão da casa, encontra as diversas fotografias e registros dos assassinatos do crítico. Sobre o uso do espaço, o diretor comenta:

Me era necessária uma casa estranha e esta eu já conhecia. Era a casa de Sandro Petti, famoso arquiteto da época, que ali habitava. As cenas lá ambientadas são todas filmadas realmente na casa, mesmo aquela em

---

<sup>273</sup> “*Tenebrae* é sobre a perversão humana e seus efeitos sobre a sociedade” é a forma como o crítico de TV e assassino, Cristiano Berti, caracteriza o livro de Peter Neal. Ele comete os assassinatos como forma de punir os “anormais” da sociedade.

que Wendel encontra as fotografias, ou quando a vemos partindo através da porta por um corredor (que havíamos diminuído a altura para acentuar a sensação de claustrofobia) e chega a uma porta que conduz ao salão: toda a casa era sobretudo este grande salão com os quadros de Mimmo Rotella.<sup>274</sup>

Contudo, enquanto o assassino consegue adentrar facilmente os interiores das residências, por residir ele também em um desses espaços, se torna, tal qual os demais, uma vítima. Quando Peter Neal invade a casa de Berti (com o auxílio de seu assistente, Gianni), o crítico de TV é espreitado e observado pelo escritor-assassino e enfim morto por ele. Todo o espaço, exterior e interior da construção se mostra como local de vigia. Do jardim, os observadores vigiam o assassino no interior de sua residência. As grandes janelas abertas, que abrem o salão para o jardim, possibilitam como no caso de outros filmes de Argento, a visualização de um espetáculo. Atrás de um arbusto, Gianni (Christian Borromeo) presencia a morte de Berti. A sequência nos é exibida num jogo de tomadas entre a parte interna e externa do salão, de forma que observamos não apenas a morte do crítico, como a visão de horror do assistente de Peter Neal.

Um outro espaço ainda aparece com destaque em *Tenebre*, e, mais uma vez, um assassinato ocorre em seu interior. Trata-se da casa das namoradas, Tilde (Mirella D'Angelo) e Marion (Mirella Banti). O edifício é na realidade a Villa Ronconi<sup>275</sup>, projeto do arquiteto Saverio Busiri Vici, localizado na via Alessandro Magno, 311, em Casal Palocco, Roma. Realizada entre 1970 e 1973, a Villa Ronconi se caracteriza pela exaltação do concreto armado e das estruturas visíveis moduladas. O ornamento da fachada, que não se faz notar na arquitetura de Petti, aqui emerge da própria matéria que constitui o prédio. As estruturas de concreto retangulares surgem do edifício como massas brutas que se estendem em distâncias e níveis diversos, criando um padrão visual que funciona tanto como base estrutural dos balcões superiores, como elementos de decoração do edifício.

---

<sup>274</sup> T.A. “Mi serviva una villa strana e questa già la conoscevo. Era la villa di Sandro Petti, un famoso architetto dell'epoca, che ci abitava. Le scene ambientate lì son tutte girate realmente nella villa, anche quelle dove la Wendel trova le fotografie, o quando si vede lei che parte dalla porticina, fa un corridoio (che abbiamo abbassato per accentuare la sensazione di claustrofobia) e prende una porta che conduce al salone: tutta la villa era soprattutto questo gran salone coi quadri di Mimmo Rotella.” IN D'AVINO, Mauro, RUMORI, Lorenzo. *Op. cit.* p. 164.

<sup>275</sup> Segundo Argento ele descobriu o edifício durante uma visita a Sergio Leone. IN ARGENTO, Dario. *Op. cit.* p 240.

Ao contrário das mortes no interior da casa de Cristiano Berti, a espreita não se dá somente na invasão pelo jardim da casa. Em um primeiro momento a construção é exibida como a Tanz Akademia de *Suspiria*. À distância, a câmera estática filma a chegada da residente local, enunciada apenas pelo barulho do motor e pela iluminação dos faróis do carro, que, na escuridão noturna, elucidam a tridimensionalidade quase cubista da casa.

Em seguida, após a entrada de Tilde à residência, Argento nos exhibe o edifício em proximidade, deformando as saliências retangulares que caracterizam a singularidade do projeto de Busiri Vici. Com o uso da *Louma*, o diretor e o cenógrafo Giuseppe Bassan filmam a arquitetura pelo seu exterior, através do telhado, numa descrição minuciosa e, por vezes até confusa de cada matéria e textura que dá forma ao prédio. Seus residentes não percebem que são observados. O assassino invade o interior da arquitetura e mata uma a uma as mulheres daquela casa.

Essa abordagem dos espaços modernos é presente sobretudo em seus *gialli* que, como dito, abrigam também o caráter hiper-realista das superfícies e da modernidade. As residências dos assassinos e das vítimas conformam tais espaços de vigia e perseguição. Podemos notar isso ainda na casa de Roberto Tobias e Nina em *4 mosche di velluto grigio*, no entorno urbano da Turim de *Il gatto a nove code* e na *Galleria Ranieri* de *L'uccello dalle piume di cristallo*. A racionalidade e lógica necessária para os atos calculados de homicídio fazem jus aos espaços nos quais a violência e as mortes são cometidas, envoltas em estruturas rígidas, regulares e frias, onde o ornamento e os devaneios visuais da arquitetura não têm espaço e onde o interior da casa antes de apresentar-se como local de segurança é visto como um ambiente austero e inóspito. Essa regularidade é vista também nos demais espaços onde a frieza e o racional se fazem evidentes. Sobretudo nas sequências dos necrotérios marmóreos e muito alvos – em *4 mosche di velluto grigio* e *Tenebre* – e ainda, no laboratório de *Il gatto a nove code*. Como argumenta Alberto Pezzotta:

Argento mostra o irromper da violência em um espaço moderno, anônimo e urbano. [...] A modernidade caracteriza-se como exatidão cruel e ameaçadora, que obriga ver o jamais visto. Com todas as

conotações sádicas sobre os quais são derramados os rios de tinta crítica.<sup>276</sup>

Isso torna-se evidente ainda nas obras de arte presentes em *Tenebre*. Aquela que mata, por fim, Peter Neal ou a de seu apartamento, afiada como o pedaço de metal da funcionária maléfica da Tanz Akademie<sup>277</sup> são também estruturas rígidas e frias e que elucidam este aspecto da modernidade urbana de *Tenebre*.

Mas a presença de um *voyeur* na arquitetura moderna, ou do assassino/vilão residindo nela, é também tema de outros filmes, como *The Glass Window* (2001, dir. Daniel Sackheim) e a refilmagem de *When a Stranger Calls* (2006, dir. Simon West). São diversos os exemplos em que tal característica de vulnerabilidade do espaço residencial moderno se faz notar. Porém, é em *North by Northwest* (1959) de Hitchcock, onde um aspecto similar da arquitetura, onde suas estruturas e superfícies, interior e exterior, são explorados de forma semelhante à Villa Ronconi de *Tenebre*. Trata-se da residência de Phillip Vandamm (James Mason), que se sustenta sobre o *Mount Rushmore*. A arquitetura-falsa, criada para o filme<sup>278</sup>, é exibida como em *Tenebre*, à distância. Posteriormente, quando Thornhill (Cary Grant) aproxima-se dela, ele utiliza a própria estrutura para contornar o edifício e, assim observar os antagonistas ali dentro. Sua base de metal, que a sustenta sobre o penhasco, a fachada de pedras cortadas e os apoios das janelas funcionam como suporte para Thornhill “escalar” e adentrar o edifício.

---

<sup>276</sup> O primeiro trecho do comentário refere-se ao filme *L'uccello dalle piume di cristallo* e o segundo a *Tenebre*. Cf. PEZZOTTA, Alberto. “La modernità imperfetta” IN ZAGARRIO, Vito (org). *Op. cit.* pp.85-6.

<sup>277</sup> Cf. Capítulo II.

<sup>278</sup> Sobre o edifício de *North by Northwest* e as demais locações do filme ver: JACOBS, Steven. *The Wrong House: The architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers, 2007. pp. 239-313.



[figura 59] Fotogramas de *Tenebre*: a residência de Elsa.



[figura 60] O edifício de Peter Neal e a vigia do assassino.



[figura 61] A casa de Cristiano Berti.



[figura 62] Maria no interior da residência de Berti, a observação e os quadros de Mimmo Rotella.



[figura 63] O assassino sendo observado por Peter e Gianni.



[figura 64] A morte de Berti.



[figura 65] A Villa Ronconi, de Saverio Busiri Vici, nas lentes de *Tenebre*.



[figura 66] Os detalhes da Villa Ronconi filmados através das janelas.



[figura 67] As mortes de Tilde e Marion.



[figura 68] Fotograma de *North by Northwest* (1959, dir. Alfred Hitchcock): A residência de Vandamm.



[figura 69] *North by Northwest*: Thornhill no exterior e interior da casa de Vandamm.

Desta forma percebemos como o olhar plural para a arquitetura se faz perceber ao longo de todo o seu cinema. Trata-se de ambientes que partilham de um mesmo ponto, o medo. As arquiteturas ali dentro, através das diversas facetas que apresentam, se portam como palco e fonte de terror, seja por meio da constante observação, da invasão dos espaços ou da presença de um mal invisível e sobrenatural. Além disso, em diversos momentos de seus filmes, ela própria assume um caráter de personagem na história. A *villa del bambino urlante* e as mansões das *Matres* configuram-se como locais vivos e pulsantes, marcados por sua história patrimonial diegética e extradiegética. A arquitetura em seu cinema funciona não apenas como elemento de sustentação e situação das cenas, como estrutura rígida e imutável. Ela se expressa, no entanto, como estrutura de natureza orgânica e funcional, que abarca e corresponde aos elementos fílmicos. A função da arquitetura em Argento não é, portanto, mecânica.

Não apenas a arquitetura propriamente dita, mas a forma como Argento manipula o espaço e a cenografia também pode ser posto ao lado de seu aporte a estes locais. De forma geral outros espaços que não constituem edifícios como os acima descritos, também apresentam um caráter semelhante, onde o medo e o horror se fazem nascer. Isso se observa principalmente nos espaços de trânsito e circulação de seu cinema, em especial o trem e o parque. Tais locais, como as mansões macabras da *Trilogia delle tre madri* articulam-se como labirintos, onde a perseguição ocorre e a morte se torna presente.

## CONCLUSÃO

O cinema de Dario Argento descortina uma infinidade de temas e referências, de forma com que não apenas as artes plásticas e a arquitetura mostrem um diálogo persistente com seus filmes, mas que abrange ainda um compêndio gigantesco de relações entre temas diversos, dentro e fora do cinema. Para esta pesquisa, no entanto, buscamos apresentar uma abordagem em que se evidenciasse a relação entre cinema, artes plásticas e arquitetura, a fim de compreender de que forma o objeto artístico, os edifícios e espaços cenográficos adentram seus filmes e como, de produção para produção, o olhar de Argento sobre tais referências culturais e artísticas transforma-se e remodela-se.

Nosso intuito, desde o início, era de que esta pesquisa abordasse todo o cinema de Dario Argento. Lançar todas as cartas na mesa, suas produções para o cinema, para a televisão, comerciais televisivos, óperas e literatura, a fim de compreender o diálogo repercutido por todas aquelas obras e imagens. Assim, numa tentativa de dar voz a cada obra particular, percebemos uma teia de relações evidente, que aparecia constante e reiteradamente ao longo de toda a carreira do cineasta.

Como o trabalho de uma historiadora da arte olhando para o universo do cinema, esta pesquisa fundou-se no pressuposto de deixar tais imagens falarem, a fim de compreender este jogo complexo e, por vezes subterrâneo, de conexões e temas. Tal ato suscita a ambivalente chave, da pluralidade e singularidade com as quais essa ressurgência de temas e motivos visuais se faz no corpo geral de seu cinema. Assim, e como dito no início do primeiro capítulo, o cinema de Argento assemelha-se a um conjunto de tapeçaria, que abriga em seu interior ambos plural e singular, repetições e exclusividades. Talvez, para isso, seja necessário e válido que nos emprestemos das palavras de Henri Focillon que dão início ao seu *A Vida das Formas*:

A interpretação da obra de arte levanta problemas que se apresentam sob o aspecto de contradições quase obsessivas. A obra de arte é uma tentativa de aproximação ao único, afirma-se como um todo, como um absoluto, e, ao mesmo tempo, faz parte de um sistema de relações complexas. Resulta de uma actividade independente, traduz uma imaginação superior e livre, mas nela vemos igualmente convergir as energias das civilizações. Enfim (e para respeitar provisoriamente os termos de uma oposição totalmente aparente), ela é matéria e espírito, ela é forma e conteúdo. (...) Ela mergulha na mobilidade do tempo e pertence à eternidade. É particular, local, individual, e é uma testemunha universal. [...] Deste modo se acumula em torno da obra de arte a vegetação luxuriante com que a decoram os seus intérpretes, por vezes ao ponto de no-la esconderem totalmente. E, no entanto, é próprio da sua natureza acolher todos esses imaginários. Talvez que já existam nela, confundidos. É um aspecto da sua vida imortal e, se assim se pode dizer, é a eternidade do seu presente, a prova da sua prodigalidade humana, do seu inesgotável interesse.<sup>279</sup>

Como as obras de arte, imortais e atemporais, que encontram no cinema de Argento uma sobrevida e ressignificação, seu próprio cinema, que não deixa se ser arte, faz parte deste jogo de oposições, do qual se vale Focillon. Assim, seria necessário nos voltarmos ao questionamento inicial que norteava esse estudo: “Por que um cinema popular se vale de referências culturais tão sofisticadas?” Poderíamos nos arriscar e dizer que, assim como a Grande Arte, o cinema de gênero italiano, os filmes de Dario Argento, condesam

---

<sup>279</sup> FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas, seguido de Elogio da Mão*. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001. pp. 11-12.

esse universo atemporal de relações e que acumulam, eles também, tal vegetação luxuriante? Nutrir-se de uma estética voltada a Georges de La Tour e unir a ela um deslumbramento do *gore* não faria com que o cinema de Argento nos exibisse justamente essa dialética de forças, essa oposição?

Assim, Jean-Baptiste Thoret discorre acerca da “potência dos elementos” em Argento. Ele fala sobre a mobilidade e instabilidade dos mundos ali criados e, desta mesma forma, a fim de entender a cultura visual que molda seu imaginário cinematográfico: sua pluralidade e sua vibração constante e inquieta em cada filme<sup>280</sup>. Ou seja, as abordagens diversas aos objetos artísticos e à arquitetura, a construção dos espaços oníricos em seu cinema, revelam quão ricos culturalmente os filmes e demais produções de Dario Argento são. Desta forma, vemos como se articulam seus universos de referências, que não se limitam apenas à citação visual, mas que reforçam a ideia de que ali no imaginário cinematográfico, obras de diferentes suportes se rearranjam num mundo à parte, na “terceira margem do rio”, para citarmos novamente Coli<sup>281</sup>, o qual tange o cinema de Argento.

A questão, que à primazia era intuitiva, da análise das formas com as quais a interação entre seu cinema e a cultura visual se portava, mostrou-se, no desenvolver da pesquisa, como uma via certa. Ou seja, se primeiramente as imagens que apareciam sugeriam uma sobrevida por vezes superficial, como no caso das citações de obras de La Tour ou mesmo Edward Hopper, no decorrer do estudo, percebemos como tais referências, antes de simplórias, traziam uma densidade que ultrapassava os limites do *tableau vivant*.

Em *Profondo Rosso*, por exemplo, não é apenas a recriação de *Nighthawks* (1942), de Hopper que norteia a concepção visual do filme. No entanto, Argento se vale de toda uma produção artística norteamericana, os hiper-realistas, para compor a *mise en scène* de seu *giallo*. O diálogo com as artes visuais se faz presente não apenas na reconstrução física do estabelecimento pictórico, mas como motivo revelador da trama e da identidade do assassino. A fotografia do filme comuta os espaços visíveis e invisíveis por meio do jogo de reflexos e multiplicação das imagens. Assim, poderíamos dizer que a arte, tal qual os espelhos e superfícies espelhadas, corrobora para a ideia de transito e câmbio latente no filme, em seus aspectos diversos. Seja pela arte refletida no mundo “real” – o *Blue Bar*

<sup>280</sup> THORET, Jean-Baptiste. *Op cit.* pp. 47-8.

<sup>281</sup> COLI, Jorge. “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin *seguido por* Considerações sobre a distinção entre autor e artista” IN *O Corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.267-284.

– ou pelo rosto do assassino revelado numa superfície pictórica irreal – a pintura refletida no espelho – a arte se mescla com o espaço, reconfigura sua função e suporte e trafega entre os âmbitos ali criados, tanto no duplo descortinado pelo espelho, quanto no estático e metafísico ambiente urbano. O bar concebido no espaço da praça conforma-se com a arquitetura fascista da *piazza C.L.N.* e, por meio da confusão entre arte e arquitetura a superfície pintada por Hopper reelabora-se como estrutura física, tridimensional e arquitetônica. No interior do filme outras imagens de Hopper dialogam intensamente com o ambiente ali criado, e desta maneira, por meio de variadas abordagens daquilo que o próprio diretor considera como “hiper-realista”, temos a formação de *Prelúdio para Matar*, onde urbano, silêncio, reflexos e efeitos de transparência unem-se na composição do vermelho profundo que envolve os assassinatos.

A divisão de capítulos compreende uma aproximação gradual nas temáticas respectivamente descritas. Assim, artes plásticas e arquitetura são entendidas como organismos vivos, termo que o próprio cineasta se utiliza para aludir ao poder da arquitetura em seu cinema e que nos faz compreender também como essas imagens são mutáveis<sup>282</sup>. Como dotadas de vida e poder, elas convidam seus respectivos espectadores a adentrar, decifrar e compreender o universo aprisionado no interior de cada obra de arte e edifício ali presente. As referências fragmentadas e o mundo onírico de Escher ganham outro sentido quando compreendidos dentro do universo de *Suspiria*, das bruxas e da mansão de *Mater Suspiriorum*. Ali a arte conflui-se com a arquitetura de maneira um tanto quanto diversa de *Profondo Rosso*. As imbricações entre o visível e o invisível, real e o ilusório são sublinhados nas composições óticas de Escher e naquelas inspiradas por elas, onde peixes confundem-se em pássaros e labirintos óticos abrem-se como porta de entrada para galerias sinuosas e macabras. Da mesma forma, a arte se exhibe como crucial no desenvolver da trama, dos conflitos psicológicos dos personagens e como inspiração evidente da fotografia em *Il Fantasma dell’Opera*. O filme, banhado dos tons quentes que permeiam a pintura de La Tour, busca nas imagens religiosas do pintor uma forma de expressar o conflito silente de Christine no interior da gruta do Fantasma, que tenta encontrar, no silêncio cálido das chamas das velas, uma resposta para a dualidade de seus sentimentos.

Contudo a presença do objeto artístico no cinema de Argento contribui também para a formação de um ambiente de medo e horror. Em *L’uccello dalle piume di cristallo* e *La*

---

<sup>282</sup> Cf. p. 305, nota 262. IN COSTANTINI, Danielle; DAL BOSCO, Francesco. *Op. cit.* p. 62.

*Sindrome di Stendhal* a arte desdobra-se como espaço físico e virtual e se porta como ameaçador para aqueles que adentram o seu universo. Como organismos vivos e pulsantes novamente, artes plásticas e arquitetura unem-se em um só. Nos espaços dos museus, das galerias de arte, casas abandonadas, apartamentos modernos e subterrâneos pluviais o objeto artístico e o espaço arquitetural conformam-se como duplos que aprisionam e seduzem seus espectadores e, mais uma vez, simbolizam o mal nesses espaços. Assim, da mesma forma que o espectador adentra o universo pictural da obra de arte nos museus, como Anna o faz nas obras de Bruegel, de Rembrandt e no *Ninfeo del Satiro*, a obra de arte igualmente atravessa para a dimensão física alheia à superfície pintada, como ocorre com *Cazilla* no espaço recluso e pichado da galeria de dutos de água onde Alfredo aprisiona sua vítima. A arte é vista aqui como ameaça. Em *L'Uccello dalle piume di cristallo*, *Suspiria* e *Tenebre* ela é usada como arma. Pavões de plumas de cristal, esculturas metálicas contemporâneas e imensas placas pontiagudas são vistas como possíveis ameaças. E tal qual organismos vivos, os objetos artísticos transformam-se, aos poucos, em pesadelos macabros e alucinações, agindo consciente e inconscientemente na transformação gradual de alguns personagens, como ocorre com Anna Manni, de *La Sindrome di Stendhal*.

Esta permuta dos espaços, das artes e das referências se mostra como chave principal dos filmes de Dario Argento. A fim de compreendermos suas tramas, se faz igualmente necessário decifrar e compreender suas imagens, sejam elas de cunho pictórico, arquitetural, concebidas como referências exteriores ao universo de seu cinema ou criadas ali por ele. Em *Suspiria*, *Inferno* e *La Terza Madre* os edifícios e seus ornamentos se mostram como enigmas e pistas que direcionam ao antro obscuro das bruxas que ali governam. Mark decodifica o friso da fachada, observa atento a representação do prédio que ocupa em Nova York, em *Inferno*. Sarah igualmente traduz a inscrição latina na porta secreta da mansão subterrânea de *Mater Lachrymarum* em *La Terza Madre*.

Desta forma esta pesquisa buscou analisar como as artes visuais e a arquitetura articulam-se no cinema de Argento, amplificando as possibilidades de leitura de seus filmes. Apesar de buscar abranger toda a sua produção, trata-se de um recorte, que evidentemente delimita e condensa a leitura e análise, partindo de alguns temas. Outros pontos, indicados pela pesquisa, mas não trabalhados detidamente, merecem ainda um estudo com outro fôlego e atenção e que buscamos enunciar no terceiro capítulo. Os

espaços labirínticos, as ruínas e os trens reiteram a temática da arquitetura e do medo gerado em seu interior e conformam um outro espaço onde o terror se faz ebulir.

Um pouco como todos seus personagens tentamos decifrar as imagens que compõem o cinema de Dario Argento. Sejam seus significados por vezes voltados à recriação estética de uma pintura, ou na transformação psicológica de seus personagens, vemos como o cineasta explora intensa e extensivamente o poder alegórico, de sugestão e de associação nas mais diversas imagens postas em diálogo com seu cinema. Ali, elas se remodelam e interagem vivamente com seus espectadores e conosco, de maneira com que fiquemos, por vezes, como Betty em *Opera*, de olhos abertos, impossibilitados de se fecharem frente ao horror revelado por elas, ou como Anna em *La Sindrome di Stendhal* atordoados com seus efeitos.

## FILMOGRAFIA

### Filmografia de Dario Argento (em ordem cronológica)

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (O Pássaro das Plumas de Cristal). Dario Argento, Itália/Alemanha Oriental: Central Cinema Company Film (CCC), Glazier, Seda Spettacoli, 1970.

IL GATTO A NOVE CODE (O Gato de Nove Caudas). Dario Argento. Itália/França/Alemanha Oriental: Labrador Films, Seda Spettacoli, 1971.

4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO (Quatro Moscas sobre Veludo Cinza). Dario Argento. Itália/França: Marianne Productions, Seda Spettacoli, 1971.

“IL TRAM” (Episódio da série *La Porta sul Buio*). Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, RAI Radiotelevisione, 1973.

“TESTIMONE OCULARE” (Episódio da série *La Porta sul Buio*). Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, RAI Radiotelevisione, 1973.

LE CINQUE GIORNATE (Os Cinco Dias de Milão). Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1973.

PROFONDO ROSSO (Prelúdio para Matar). Dario Argento. Itália: Rizzoli Film, Seda Spettacoli, 1975.

SUSPIRIA. Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1977.

INFERNO (A Mansão do Inferno). Dario Argento. Itália: Produzioni Intersound, 1980.

TENEBRE. Dario Argento. Itália: Sigma Cinematografica Roma, 1982. PHENOMENA. Dario Argento. Itália: DACFILM, 1985.

OPERA (Terror na Ópera). Dario Argento. Itália: ADC Films, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1987.

THE BLACK CAT. Segmento de DUE OCCHI DIABOLICI (Dois Olhos Satânicos). Dario Argento, George A. Romero. Itália/EUA: ADC Film, 1990.

TRAUMA. Dario Argento. Itália/EUA: ADC Film, Overseas FilmGroup, 1993.

LA SINDROME DI STENDHAL (Síndrome Mortal/A síndrome de Stendhal). Dario Argento. Itália: Medusa Film, 1996.

IL FANTASMA DELL'OPERA (Um Vulto na Escuridão). Dario Argento. Itália: Medusa Film, Cine 2000, 1998.

NONHOSONNO (Insônia). Dario Argento. Itália: Medusa Film, Opera Film Produzione, 2001.

IL CARTAIO (Jogador Misterioso). Dario Argento. Itália: Medusa Film, Opera Film Produzione, 2004.

TI PIACE HITCHCOCK? (Você Gosta de Hitchcock?). Dario Argento. Itália/Espanha: Genesis Motion Pictures, 2005.

“JENIFER” (Episódio da série *Masters of Horrors*). Dario Argento. EUA/Canadá, Nice Guy Production, IDT Entertainment, 2005.

“PELTS” (Episódio da série *Masters of Horrors*). Dario Argento. EUA/Canadá, Nice Guy Production, Starz Productions, 2006.

LA TERZA MADRE (O Retorno da Maldição - A Mãe das Lágrimas). Dario Argento. Itália/EUA: Medusa Film, Opera Film Produzione, 2007.

GIALLO (Giallo – Reféns do Medo). Dario Argento. Itália/EUA/Reino Unido/Espanha: Giallo Production, 2009.

DRACULA 3D. Dario Argento. Itália/França/Espanha: Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., 2012.

### Filmografia geral

2019 - DOPO LA CADUTA DI NEW YORK. Sergio Martino. Itália/França: Nuova Dania Cinematografica, Medusa Distribuzione, Les Films du Griffon, 1983.

A ROOM WITH A VIEW (Uma janela para o amor). James Ivory. Reino Unido: Goldcrest Films International, 1985.

AENIGMA (Enigma do Pesadelo). Lucio Fulci. Itália/Iugoslávia: A.M. Trading International S.r.l., Sutjeska Film, 1987.

BABYSITTER WANTED (Procura-se uma Babá). Jonas Barnes, Michael Manasseri. EUA: Big Screen Entertainment Group, 2008.

BLOW-UP (Blow-Up - Depois daquele beijo). Michelangelo Antonioni. Reino Unido/Itália/EUA: Carlo-Ponti Production, MGM, Bridge Films, 1966.

C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Era uma vez no Oeste). Sergio Leone. Itália/EUA: A Rafran-San Marco Production, Paramount Pictures, 1968.

DEATH BED: THE BED THAT EATS. George Barry. EUA, 1977.

DÈMONI (Demons - Filhos das Trevas). Lamberto Bava. Itália: DAC Film, 1985.

DIAL M FOR MURDER (Disque M para Matar). Alfred Hitchcock. Warner Bros. Pictures, 1954.

“ESCAPE ROUTE” (Episódio da série *Night Gallery*). Barry Shear. EUA: Universal Television, 1969.

FEMINA RIDENS (Os profissionais do sadismo). Piero Schivazappa. Itália: Cemo Film, 1969.

GATTI ROSSI IN UN LABIRINTO DI VETRO. Umberto Lenzi. Itália/Espanha: National Cinematografica, Pioneer, Estela Films, 1975.

GIORNATA NERA PER L'ARIETE (Um Dia Negro). Luigi Bazzoni. Itália: B.R.C. Produzione S.r.l., 1971.

IL...BELPAESE. Luciano Salce. Itália: Italian International Film, 1977.

IL GATTO DAGLI OCCHI DI GIADA. Antonio Bido. Itália: Elis Cinematografica, 1977.

INDAGINE SU UN DELITTO PERFETTO (Crime Perfeito). Giuseppe Rosati. Itália: CLC, 1978.

IT FOLLOWS (Corrente do Mal). David Robert Mitchell. EUA: Northern Lights Films, 2014.

L'AVVENTURA (A Aventura). Michelangelo Antonioni. Itália/França: Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Societé Cinématographique Lyre, 1960.

L'ECLISSE (O Eclipse). Michelangelo Antonioni. Itália/França: Cineriz, Interopa Film, Paris Film, 1962.

LA CHIESA (A Catedral). Michele Soavi. Itália: ADC Films, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1989.

LA CODA DELLO SCORPIONE (A Cauda do Escorpião). Sergio Martino. Itália/Espanha: Copercines, Cooperativa Cinematográfica, Devon Film, 1971.

LA CORTA NOTTE DELLE BAMBOLE DI VETRO (Malastrana). Aldo Lado. Itália/Alemanha Oriental/Iugoslávia: Dieter Geissler Filmproduktion, Doria G. Film, 1971.

LA DAMA ROSSA UCCIDE SETTE VOLTE. Emilio Miraglia. Itália/Alemanha Ocidental/Monaco: Phoenix Cinematografica, 1972.

L'IGUANA DALLA LINGUA DI FUOCO. Riccardo Freda. Itália/França/Alemanha Ocidental: Les Films Corona, Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Terra-Filmkunst, 1971.

LA MORTE ACCAREZZA A MEZZANOTTE. Luciano Ercoli. Itália/Espanha: Cinecompany, C.B. Films, 1971.

LA MORTE NEGLI OCCHI DEL GATTO (Sete Mortes nos Olhos de um Gato). Antonio Margheriti. Itália/França/Alemanha Ocidental: Capitole Films, Roxy Films, Starkis-Falcon Films, 1973.

LA NOTTE (A Noite). Michelangelo Antonioni. Itália/França: Nepi Film, Sofitedip, Silver Films, 1961.

LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (Olhos Diabólicos). Mario Bava. Itália: Galatea Film, Coronet s.r.l., 1963.

LA TARANTOLA DAL VENTRE NERO (O ventre negro da tarântula). Paolo Cavara. Itália/França: Da Ma Produzione, P.A.C., 1971.

LAURA. Otto Preminger. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1944.

LE COMICHE. Neri Parenti. Itália: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Penta Film, 1990.

MACABRO. Lamberto Bava. Itália: A.M.A. Film: Medusa Distribuzione, 1980.

MARNIE (Marnie, Confissões de uma Ladra). Alfred Hitchcock. EUA: Universal Pictures, 1964.

MON ONCLE (Meu Tio). Jacques Tati. França/Itália: Specta, Gray Films, 1958.

NORTH BY NORTHWEST (Intriga Internacional). Alfred Hitchcock. EUA: MGM, 1959.

OBSESSION (Trágica Obsessão). Brian De Palma. EUA: Columbia Pictures corporation, 1976.

ONLY LOVERS LEFT ALIVE (Amantes Eternos). Jim Jarmusch. Alemanha/EUA/França/Grécia/Reino Unido/Chipre: Pandora Filmproduktion, RPC, 2013.

PAGANINI HORROR. Luigi Cozzi. Itália: Fulvia Film, 1989.

PENNIES FROM HEAVEN (Dinheiro do Céu). Herbert Ross. EUA: MGM, SLM, Hera Productions, 1981.

PLAYTIME (Playtime - Tempo de Diversão). Jacques Tati. França/Itália: Specta Films, 1967.

PSYCHO (Psicose). Alfred Hitchcock. EUA: Universal Pictures, Paramount Pictures, 1960.

REBECCA (Rebecca, A Mulher Inesquecível). Alfred Hitchcock. EUA: Selznick International Pictures, 1940.

RED DRAGON (Dragão Vermelho). Brett Ratner. EUA/Alemanha: Dino De Laurentiis Company, 2002.

SCREAMING MIMI (A Loucura de Mimi). Gerd Oswald. EUA: Sage Productions, 1958.

SCUSI, LEI È FAVOREVOLE O CONTRARIO? (Você é a Favor ou Contra o Divórcio?). Alberto Sordi. Itália: Fono Roma, 1966.

SEOM (A Ilha). Kim Ki Deok. Coreia do Sul: Myung Film Company Ltd, 2000.

SILENCE OF THE LAMBS. (Silêncio dos Inocentes). Jonathan Demme. EUA: Strong Heart/Demme Production, Orion Pictures, 1991.

TAXI GIRL. Michele Massimo Tarantini. Itália: Dania Film, 1977.

THE CONJURING 2 (Invocação do Mal 2). James Wan. EUA/Canadá: New Line Cinema, 2016.

THE HAUNTED PALACE (O castelo assombrado). Roger Corman. EUA: Alta Vista, AIP, 1963

THE LAST HOUSE ON THE LEFT (Aniversário Macabro). Wes Craven. EUA: MGM, Sean S. Cunningham Films, 1972.

THE WOMAN IN THE WINDOW (Um Retrato de Mulher). Fritz Lang. EUA: Christie Corporation, International Pictures, 1944.

UNA FARFALLA CON LE ALI INSANGUINATE. Duccio Tessari. Itália: Filmes Cinematografica, 1971.

UNA LUCERTOLA CON LA PELLE DI DONNA (Uma lagartixa no corpo de mulher). Lucio Fulci. Itália/Espanha/França: Atlántida Films, Les Films Corona, International Apollo Films, 1971.

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (Um lugar tranquilo no campo). Elio Petri. Itália/França: Produzione Europee Associati, 1968.

VERTIGO (Um Corpo que Cai). Alfred Hitchcock. EUA: Universal Pictures, Paramount Pictures, 1958.

### **Documentários e entrevistas**

ANALYSE DU FILM PAR VIVIEN VILLANI. Stéphane Lacombe; Catherine Lucet. França : SevenSept, 2008.

ART & ALCHEMY WITH LEIGH MCCLOSKEY. EUA: Blue Underground, 2011.

ASSISTANT DIRECTOR: LUIGI COZZI. David Gregory. EUA: Blue Underground, 2007.

DARIO ARGENTO: AN EYE FOR HORROR (O Mundo dos Horrores de Dario Argento). Leon Ferguson. Reino Unido: CreaTVty, 2005.

DARIO ARGENTO: IL MIO CINEMA. Luigi Cozzi. Itália: Profondo Rosso S.a.s, 1991.

DIRECTOR: DARIO ARGENTO. David Gregory. EUA: Blue Underground, 2007.

FALASCHI, Gianluca. Entrevista para Rai-TV (WEB), 20/02/2015

FEAR AT 400 DEGREES: THE CINE-EXCESS OF SUSPIRIA. Douglas Lowndes. França: Nouveaux Pictures, Cine Excess, 2009.

IL MONDO DELL'ORRORE DI DARIO ARGENTO. Michele Soavi. Itália: DACFILM ROMA, 1985.

INSPIRATION: GRAZIELLA MAGHERINI. David Gregory. EUA: Blue Underground, 2007.

INTERVIEWS WITH CO-WRITER/DIRECTOR DARIO ARGENTO, CO-WRITER BERNARDINO ZAPPONI, AND GOBLIN. Gary Hertz. EUA: Ancher Bay entertainment, 2000.

“LE TOURNAGE DE TRAUMA”. Presente no DVD Trauma – Édition Prestige. Distribuido pela Métropolitain Vidéo, 2004.

PRODUCTION DESIGNER: MASSIMO ANTONELLO GELENG. David Gregory. EUA: Blue Underground, 2007.

REFLECTIONS OF ROSE. EUA: Blue Underground, Red Shirt Pictures, 2011.

SPECIAL EFFECTS: SERGIO STIVALETTI. David Gregory. EUA: Blue Underground, 2007.

SUSPIRIA PERSPECTIVES. Xavier Mendik. França: Nouveaux Pictures, França: Nouveaux Pictures, 2009.

TENEBRES: LA MAITRISE D'UN GENRE. Eric Paccoud. França: Wild side vídeo; Fenetre sur Prod, 2010.

TWO MASTERS' EYES. David Gregory. EUA: Blue Underground, 2003.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBADE, Mario. *Dario Argento e seu mundo de horror*. CCBB Mostra do cineasta, 2011.
- ALBERA, François. “Cinéma et peinture; peinture et cinema” IN *1895 - Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.54, 2008. pp. 195-208. Disponível em: <https://1895.revues.org/2932> (Acessado em 10 de julho de 2016).
- ALLMER, Patricia; BRICK, Emily; HUXLEY, David. (org). *European Nightmares - Horror Cinema in Europe Since 1945*. Columbia University Press, 2012.
- PERTHES, Justus (ed). *Almanach de Gotha pour L'Année 1875: annuaire généalogique, diplomatique et statistique*. volume 112. Chez Justus Perthes, 1875.
- ALMEIDA, César (org). *Cemitério perdido dos filmes B: exploitation!* Belo Horizonte: Estronho, 2013.
- ANÔNIMO. “Il selvaggio e l’architetto: le due anime del cinema di Dario Argento”. IN *Audiovisione* [online]. Disponível em: <http://www.audiovisione.it/articoli/argento.php> (Acessado em 05 de julho de 2016)
- ANTONIONI, Michelangelo. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. University of Chicago Press, 2007.
- ARGENTO, Dario. *La Sindrome*. Milão: Bompiani, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Paura*. Turim: Giulio Einaudi, 2014.
- AUBRON, Havré. “Dario Argento, 59 ans, Italien. L'obsédé raffiné du film d'épouvante ressort de l'ombre avec un «Fantôme» et une rétrospective. Schizo furioso.” Portrait. *La Libération*, 4 de janeiro de 1999. Disponível em: [http://www.liberation.fr/portrait/1999/02/04/dario-argento-59-ans-italien-l-obsede-raffine-du-film-d-epouvante-ressort-de-l-ombre-avec-un-fantome\\_264039](http://www.liberation.fr/portrait/1999/02/04/dario-argento-59-ans-italien-l-obsede-raffine-du-film-d-epouvante-ressort-de-l-ombre-avec-un-fantome_264039) (Acessado em 13 de julho de 2016)
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- BADAN, Leticia. “Atrações Perversas: Apontamentos sobre Macabro (1980) de Lamberto Bava”. In: *VIII Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria*, 2012, Campinas. VIII EHA - História da Arte e Curadoria (2012). Campinas: CHAA/UNICAMP, 2012. v. VIII. p. 360-375.
- BADISCHER ARCHITEKTEN UND INGENIEURVEREIN. *Freiburg im Breisgau: die Stadt und ihre Bauten*. Friburgo: Poppen, 1898.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Era da Iconofagia – Ensaio de Comunicação e Cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BALMAIN, Colette Jane. *Genre, gender and giallo: The disturbed dreams of Dario Argento*. University of Greenwich, 2004. (tese de doutorado).
- BALUN, Chas. “On Your Knees in The Church” IN *Deep Red*. n. 7 1991. pp. 25-26.
- \_\_\_\_\_. *Lucio Fulci: Beyond the gates*. Florida: Fantasma Books, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Deep Red Horror Handbook*. Nova York: Fantaco Enterprises, 1989(?)
- BALUN, Chas; DANIEL, Dennis; NILSSON, Thomas. “Dario Argento: Face to Face” IN *Deep Red*. n. 7 1991. pp. 8-24.
- BECATTINI, Edoardo (org.) *Cuore di tenebra – Il cinema di Dario Argento*. Pisa: Edizioni ETS, 2015.
- BERNABÉ, Salvador. *Dario Argento a la Alquimia del miedo*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Le Décor au Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinema, 2003.
- BÍBLIA. (Português). *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.
- BONDANELLA, Peter. *A History of Italian Cinema*. Nova York: Continuum, 2009.
- BONITZER, Pascal. *Décadrages: Peinture et cinema*. Paris: Edition de l’Etoile, 1985.

- BOSSAGLIA, Rossana. *Fratelli Galliari: Pittori*. Milão: Ceschina, 1962.
- BOYD, David; PALMER, Barton (org.) *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- BROWN, Fredric. *The Screaming Mimi*. Nova York: Black Mask, 2008.
- BROWN, Keith Hennessey. *Deleuzean Hybridity in the Films of Leone and Argento*. 2012. 222. PhD Film Studies: University of Edinburgh. Reino Unido, 2012. (tese de doutorado) Disponível em: <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/7867> (acessado em 02 de junho de 2015)
- BRUSCHINI, Antonio; PISELLI, Stefano; MORROCCHI, Riccardo. *Bizarre Sinema! Horror All`italiana 1957-1979*. Fantaco Enterprises, 1997.
- CARRARD, Marcelo. “Suspiria: O labirinto gótico de Dario Argento” IN CATANI, Afrânio Mendes; et al. (org.) *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo: Panorama Comunicações, 2003. pp. 519-23.
- CARROLL, Noël, *A filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.
- CARULLI, Remo; AGOSTINELLI, Alessandro; FIORILLO, Sara. *Toscana*. Lonely Planet Italia. Turim: EDT, 2015.
- CASA, Stefano Della (org.) *Dario Argento, il brivido della critica – scritti sul cinema*. Turim: Testo&Immagine, 2000.
- CAZZATO, Vincenzo (org.) *Ville parchi e giardini: per un atlante del patrimonio vincolato*. Roma, 1992.
- CHAUVIN, Serge. « Tapis dans l’image ou le vrai comme trompe l’oeil: le coupable donné et dérobé (sur Profondo rosso et Trauma de Dario Argento) » IN *La Licorne, Hors Série, Colloques VI - Le cinéma en détails*. Poitiers: UFR Langues Littératures, pp.177-184
- CHIANESE, As; LUPI, Gordiano. *Filmare la morte: il cinema horror e thriller di Lucio Fulci*. Itália: Il Foglio, 2006.

- CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press. 1992.
- COLI, Jorge. *O Corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Abracadabras do horror” IN *Ponto de Fuga, Folha de S. Paulo*. 14 de agosto de 1999.
- \_\_\_\_\_. “Corpo e espírito no cinema” IN *Ponto de Fuga, Folha de S. Paulo*. 29 de outubro de 2000.
- \_\_\_\_\_. “O fascínio de Frankenstein” IN *Ponto de Fuga, Folha de S. Paulo*. 02 de junho de 2002.
- \_\_\_\_\_. “O olhar dos outros” IN *Ponto de Fuga, Folha de S. Paulo*. 10 de dezembro de 2000.
- \_\_\_\_\_. “Sexo escarlate” IN *Ponto de Fuga, Folha de São Paulo*. 21 de outubro de 2001.
- COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “Para uma revisão das imagens entre cinema e artes plásticas.” In: *ANPAP - 20º Encontro Nacional: Subjetividade, utopias e fabulações*, 2011, Rio de Janeiro. Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom). Rio de Janeiro: UERJ, 2011. v. 1. pp. 1-14.
- \_\_\_\_\_. “Cenas aquáticas: Creature fom the Black Lagoon In: XVII ENCONTRO SOCINE: A sobrevivência das Imagens, 2013. Florianópolis. Anais de textos completos. UNISUL, 2013. pp. 986-995.
- COSTANTINI, Daniele; DAL BOSCO, Francesco. *Nuovo cinema inferno. L’opera di Dario Argento*. Milão: Nuova Pratiche Editrice, 1997.
- COUSINS, Mark. *História Do Cinema: Dos Clássicos Mudos Ao Cinema Moderno*. Tradução de Cecilia Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Editora, 2013.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1993.

- CURTI, Roberto. *Italian gothic horror films, 1957–1969*. Carolina do Norte: McFarland & Publishers, 2015.
- D'ANCONA, Mirella Levi. *Botticelli's Primavera: A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy, and the Medici*. Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1983.
- D'AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. *Dario Argento, si gira!*. Roma: Gremese, 2014.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DEVOTI, Chiara; BARELLO, Luca. *The ways to Superga. History and Design Studio projects for year 2012-2013*. Turim: Politecnico di Torino, 2013, p. 29. Disponível em: <http://porto.polito.it/2515900/>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nova York: Oxford University Press, 1988.
- EDMONSTONE, Robert. *Beyond "Brutality": Understanding the Italian Filone's Violent Excesses*. University of Glasgow, 2008 (Tese de doutorado). Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/608/01/2008edmonstonephd.pdf> (Acessado em 05 de julho de 2016)
- FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Texas: University of Texas Press, 2006.
- FLEURY, Julien; GENTILHOMME, Serena. "Symboles et inceste dans *La Frisson de l'angoise (Profondo Rosso)* de Dario Argento" IN GILLI, Yves (org.) *Les couleurs de la perversion, Centre de Recherche en Linguistique Etrangère*. França: Presses Universitaires Franc-Comtoise, 1998. pp. 67-88.
- FIUMI, Cesare; BOWIE, David; ARGENTO, Dario. "David Bowie e Dario Argento- Un bel giorno c'incontrammo" IN *Sette, Corriere della Sera*, n.5, 1995.

- FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas, seguido de Elogio da Mão*. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- FOSSI, Gloria. *Gli Uffizi. La guida Ufficiale*. Florença: Giunti Editore, 2016.
- FRENCH, Todd. “Argento’s Inferno” IN *Deep Red*, n. 1, dezembro/1987. p. 28-29.
- FRY, Carrol Lee. *Cinema of the Occult: New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*. Cranbury: Rosemont, 2008
- GALLANT, Chris (org). *Art of Darkness: The cinema of Dario Argento*. Surrey: FAB Press, 2000
- GARRIS, Mick. “Suspiria” IN *Cinefantastique*. Vol 6 n. 8, 2003, p. 21.
- GIOVANNI, Fabio. *Dario Argento: Il brivido, il sangue, il trilling*. Bari: Dedalo, 1998.
- GIUSTI, Giulio. *The Artistic Imagery in Dario Argento’s Cinema*. University of Manchester, 2013. (tese de doutorado).
- \_\_\_\_\_. “Expressionist Use of Colour Palette and Set Design in Dario Argento’s *Suspiria* (1977)” IN *Cinergie*, n. 4, nov/2013. Disponível em: <http://www.cinergie.it/?p=3288> (acessado em janeiro de 2016)
- \_\_\_\_\_. “Turbamenti figurativi: Conversazione con Dario Argento” IN *Filmcritica* (609/10), 2010. pp. 490-496 Disponível em: <http://shura.shu.ac.uk/13685/3/Giusti%20%20Turbamenti%20figurativi.pdf> (Acessado em 10 de janeiro de 2017)
- GOGOL, Nikolai. *O retrato*. Tradução: Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRACEY, James. *Dario Argento*. Herts: Kamera Books, 2010.
- GRANT, Keith Batty (org.) *The Dread of Difference*. Austin: University of Texas Press, 2015.

GUIDACCI, Margherita, *L'altare di Isenheim*, Milano: Rusconi, 1980.

HARRIS, Thomas. *Red Dragon*. Nova York: Berkeley Books, 2000.

HESÍODO. Teogonia – A origem dos deuses. Tradução e estudo de Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HORTON, Andrew James (ed). *Kinoeye - Assault on the senses: The horror legacy of Dario Argento. Part one: 1970 to 1980*. vol 2, n. 11, 10 de junho de 2002. Disponível em: [http://www.kinoeye.org/index\\_02\\_11.php](http://www.kinoeye.org/index_02_11.php)

\_\_\_\_\_. *Kinoeye - Assault on the senses: The horror legacy of Dario Argento. Part two: 1981 to 2002*. vol. 2, n. 12. 24 de junho de 2002. Disponível em: [http://www.kinoeye.org/index\\_02\\_12.php](http://www.kinoeye.org/index_02_12.php)

HUGHES, Howard. *Cinema Italiano The Complete Guide from Classics to Cult*. Nova York : I.B. Tauris, 2011.

HUNTER, Jack. *A complex of Carnage - Dario Argento: Beneath the surface*. Glitter Books, 2012.

IWASZKIEWICZ, Jarosław. *Icare*. Tradução para o francês: Marie Bouvard. Paris: Éditions Complexe, 1990

JACOBS, Steven. *The Wrong House: The architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers, 2007.

JONES, Alan. *Dario Argento: The Man, The Myths & The Magic*. Surrey: FAB Press, 2012.

\_\_\_\_\_. “The Stendhal Syndrome” IN *Cinefantastique*. Vol 27 n. 8 (abril, 1996), pp. 16-27.

KERNISKI, Matheus. “A presença de Dario Argento” IN GARCIA, Demian (org.) *Cinemas de Horror*. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

- KIM, Ki Duk ; MFL. “Interview Kim Ki Duk” IN *CINEMASIE.COM*. julho/2003.  
Disponível em: <http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/232/> (acessado em 20 de julho de 2016).
- KING, Stephen. *Dança Macabra*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro : Objetiva, 2012.
- LAFOND, Frank (org) *Cauchemars italiens – Volume 1: Le cinéma fantastique*. Paris: L’Harmattan, 2011.
- \_\_\_\_\_ (org). *Cauchemars italiens – Volume 2: Le cinéma horrifique*. Paris: L’Harmattan, 2011.
- LA-KIER, Janisse. *House of Psychotic Women*. Godalming: FAB Press, 2012.
- LEIVA, Antonio Dominguez. *Décapitations: du culte des cranes au cinéma gore*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- LENZI, Alfredo; OJETTI, Ugo. *Mostra del giardino italiano*. Catálogo de exposição, Palazzo Vecchio, Florença: 1931.
- LEROUX, Gaston. *Le Fântome de l’Opéra*. Paris: Bibliothèque du collectionneur, 2011.
- LOJKINE, Stéphane. “La main tendue, le regard démasqué : Théâtralité et peinture de Poussin à Greuze” IN LARUE, Anne (org). *Théâtralité et genres littéraires*. Paris: La Licorne, 2014, pp. 93-118.
- LOVECRAFT. *O caso de Charles Dexter Ward*. Editora L&PM, 2001.
- LUCAS, Tim. *Mario Bava: All the colors of the Dark*. Cincinatti: Video Watchdog, 2007.
- LUPI, Gordiano. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone vol. 1 - Il gótico*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone vol. 2 - Dario Argento e Lucio Fulci*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone vol. 3 - Joe D'Amato, Pupi Avati, Ruggero Deodato, Umberto Lenzi e il cannibal movie*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone vol. 4 – Horror Anni Ottanta*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2013.
- LUZZI, Joseph. *The Blessed Lens – A History of Italian Cinema*. Recorded Books, 2011.
- MACCORMACK, Patricia. *PLEASURE, PERVERSION AND DEATH: Three Lines of Flight for the Viewing Body*. Disponível em: <http://www.cinestatic.com/transmat/MacCormack/PPDcontents.htm> (acessado em 24 de setembro de 2013).
- MAGHERINI, Graziella. *La sindrome di Stendhal*. Itália: Ponte alle Grazie, 1996.
- MAIELLO, Fabio (org). *Intervista a Dario Argento – l'occhio che uccide*. Napoles: Edizoi Scienfitiche Italiane, 1996.
- MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier. *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2004.
- MCDONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MICHEL, Emile; CHARLES, Victoria; BERNARD, Charles. *Les Brueghel*. Nova York: Parkstone International, 2007.
- MILNE, Tom; WILLEMEN, Paul. *The Encyclopedia of Horror Movies: The Complete Film Reference*. UK: Harpercollins, 1987.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é Morta*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010 (tese de doutorado).
- MOIR, Patricia. “Stendhal Syndrome The Art of Argento – Aesthetics of Ambiguity” IN *Cinefantastique*. Vol 27 n. 8 (abril, 1996), p. 18

- MUIR, John Kenneth. *Horror films of the 1970s*. vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McFarland, & Company, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Horror films of the 1980s*. vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Horror films of the 1990s*. vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2011.
- NAVARRE, Joan. *The Publishing History of Aubrey Beardsley's Compositions for Oscar Wilde's Salome*. Universal-Publishers, 1991.
- NILSSON, Thomas. "I dream of demons: Sergio Stivaletti Interview" IN *Deep Red*. n. 7 1991. pp. 27-31.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. São Paulo: ECA-USP. (tese de doutorado), 2015.
- OVÍDIO. *Les métamorphoses d'Ovide*. Ilustrações de Pablo Picasso. Paris: Editions du Chêne, 2008.
- PATER, Walter. "Sandro Botticelli" IN *O Renascimento*. São Paulo: Iluminuras, pp.75-77.
- PAUL, Louis. *Italian Horror Film Directors*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2011.
- PIERCE, Dale. "Goglin, Music to bleed by" IN *Deep Red*, n. 6, março de 1989.
- PIERRE, Arnaud. "De « la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs » L'extase esthétique et son syndrome, de Stendhal à Berenson" IN GALLO, Daniela (org). *Stendhal: historien de l'art*. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città. *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino. Turim: Società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, 1984. pp. 636-39.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2003.
- QUINCEY, Thomas de. *Suspiria de Profundis and Other Writings*. Milton Keynes: Digireads.com Book, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. “Da castração à formação: A gênese de Afrodite na Teogonia” IN *Letras Clássicas*, n.5 p. 124 (p. 109-130), 2001. Disponível em: [www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/806/759](http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/806/759) (acessado em 14 de junho de 2016)
- ROLET, Stéphane. "La citation plastique dans Le Syndrome de Stendhal (1996) de Dario Argento : de la lecture clinique au maniérisme" IN *Rendez-vous avec la peur*, n° 1, 2004, pp. 5-17.
- ROSENFELD, Gavriel D. *Munich and Memory – Architecture, monuments and the legacy of the Third Reich*. Londres: University of California Press, 2000.
- SAMOCKI, Jean-Marie. « De l'origine du Maniérisme au Maniérisme de l'origine? Filmer Florence: *Obsession* de Brian de Palma et *Le Syndrome de Stendhal* » IN Campan, VERONIQUE; Menegaldo, Gilles. *La Licorne - Du Maniérisme au Cinéma*. n. 66. Poitiers : UFR de Langues et Littératures, 2003.
- SCHNEIDER, Steven Jay. “Murder as Art/The Art of Murder: Aestheticising Violence in Modern Cinematic Horror” IN BLACK, Andy (org.) *Necronomicon: The Journal of Horror and Erotic Cinema*, Book 4, ed. Andy Black London: Noir Press, 2001, 65-85.
- SHIPKA, Danny. *Perverse titillation: the exploitation cinema of Italy, Spain and France 1960–1980*. Carolina do Norte: McFarland & Publishers, 2011.

- SINCLAIR, Alanna I. *Reading Dario Argento's 'Inferno' (Italy)*. Wilfrid Laurier University, 2005 (dissertação de mestrado).
- SISA, József. *Motherland and Progress: Hungarian Architecture and Design 1800–1900*. Birkhäuser, 2016.
- SLATER, Jay. *Eaten Alive: Italian Cannibal and Zombie Movies*. Londres: Plexus, 2002.
- SMITH, Adrian Luther. *Blood and Black Lace. The Definitive Guide to Italian Sex and Horror Movies*. Cornwall: Stray Cat 234, 1999.
- \_\_\_\_\_. (org) *Delirium - The complete guide to Italian Exploitation Cinema Part One 1970-1974*. n. 1. Oxford: Media Publications, 1992.
- SOUILLER, Didier. “Baroque et Théâtralité IN LARUE, Anne (org). *Théâtralité et genres littéraires*. Paris: La Licorne, 2014, pp. 81-94.
- STEFANAGGI, Félix. *L'esthétique du traumatisme dans le cinéma de Dario Argento*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015 (dissertação de mestrado).
- STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Diane de Selliers, 2010.
- STRAUß, Botho. *Um homem jovem*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da Antigüidade Clássica: Os mitos da Grécia e de Roma*. Vol. 1. Tradução: Luís Krausz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- TAMAGNONE, Edoardo. “Torino. Il vento dell Liberty” IN SPEZIALI, Andrea (org). *ITALIAN LIBERTY. Il sogno europeo della grande bellezza*. Forlì: CartaCanta Editore, 2016. pp. 67-69.
- THORET, Jean-Baptiste. *Dario Argento: Magicien de la peur*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.
- THROWER, Stephen (org.). *Eyeball Compendium – Writings on sex and horror in the cinema from the pages of Eyeball Magazine, 1989-2003*. Surrey, 2003

- \_\_\_\_\_. *Beyond Terror: The films of Lucio Fulci*. Godalming: FAB Press, 2002.
- THUILLIER, Jacques. *Georges de La Tour*. Paris: Flammarion, 1992.
- TYDEMAN, William, PRICE, Steven. *Wilde: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- VACCHE, Angela Dalle. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Londres: The Athlone Press, 1996.
- VILLE, Donna de. "Menopausal Monsters and Sexual Transgression in Argento's Art Horror" IN WEINER, Robert G.; CLINE, John. *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*. Maryland: Scarecrow Press, 2010. pp. 53-75.
- WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2012
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1989.
- ZAGARRIO, Vito (org.) *Argento vivo: Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*. Venezia: Marsilio Editore, 2008.

### **Sites de consulta**

<http://tirellicostumi.com/en/produzione/lucia-di-lammermoor-teatro-carlo-felice-geno-va-2716>

<http://www.carlofelicegenova.it/>

<http://www.darioargento.it>

<http://www.museotorino.it/>

<http://www.sferisterio.it/opere/la-boheme-1984/>

<http://www.teatroregioparma.org/>

[https://www.streamopera.com/Catalogo/Costumisti/Gianluca Falasci-47](https://www.streamopera.com/Catalogo/Costumisti/Gianluca-Falasci-47)

<https://www.teatrostabiletorino.it/>

[www.davinotti.com](http://www.davinotti.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)