



Todas as cores da escuridão: Por um *Giallo* tenebrista

All the colors of the dark: on tenebrism in *Giallo*

Todos los colores de la oscuridad: por un *Giallo* tenebrista

Giancarlo Couto - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul | Porto Alegre | Rio Grande do Sul | Brasil | giancarlobcouto@gmail.com |  <https://orcid.org/0000-0001-9757-522X>.

Carlos Gerbase - Universidade por extenso | Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul | Porto Alegre | Rio Grande do Sul | Brasil | cgerbase@puocs.br |  <https://orcid.org/0000-0001-9215-5840>.

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar como o cinema *Giallo* se utilizou da técnica tenebrista de Caravaggio em alguns de seus momentos narrativos. Para sustentar tal ponto, o texto introduz a definição de tenebrismo a partir de Arquillo-Avilés e Torres (2011), priorizando a visão da arte barroca em Weisbach (1948), bem como na análise de Schütze (2017) da obra de Caravaggio. Do mesmo modo, o artigo parte das considerações de Koven (2006) sobre o *Giallo* como um cinema vernacular, para pensar como algumas opções estéticas ajudaram a moldar momentos narrativos dessas obras. Por fim, o trabalho busca definir algumas coordenadas básicas a partir de excertos de variados filmes do ciclo para se pensar o que seria um *Giallo* tenebrista.

Palavras-chave: Cinema. *Giallo*. Tenebrismo. Caravaggio.

Abstract: This article attempts to demonstrate how *Giallo* cinema employed Caravaggio's tenebrism technique in some of its narrative moments. In order to defend this argument, the text introduces the definition of tenebrism established by Arquillo-Avilés and Torres (2011), prioritizing the view of Baroque art in Weisbach (1948), as well as in Schütze's (2017) analysis of the works of Caravaggio. Likewise, the article recovers considerations by Koven (2006) on *Giallo* as vernacular cinema in order to consider how some aesthetic choices helped establish narrative moments in these works. Finally, this article attempts to define some basic coordinates from excerpts of multiple films in the cycle in order to ponder on what would be *Giallo*'s tenebrism.

Keywords: Cinema. *Giallo*. Tenebrism. Caravaggio.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo demostrar cómo el cine *Giallo* utilizó la técnica tenebrista de Caravaggio en algunos de sus momentos narrativos. Para apoyar este punto, el texto introduce la definición de tenebrismo de Arquillo-Avilés y Torres (2011), priorizando la visión del arte barroco en Weisbach (1948), así como en el análisis de Schütze (2017) del trabajo de Caravaggio. Del mismo modo, el artículo parte de las consideraciones de Koven (2006) sobre el *Giallo*



como un cine vernáculo, para pensar cómo algunas opciones estéticas ayudaron a dar forma a los momentos narrativos de estas obras. Finalmente, el trabajo busca definir algunas coordenadas básicas de extractos de varias películas del ciclo para pensar en lo que sería un Giallo tenebrista.

Palabras clave: Cine. Giallo. Tenebrismo. Caravaggio.



<http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2020v8n18p292-321>

Recebido em junho 2020 – Aprovado em agosto 2020.



1 Introdução

Em 1963, o cineasta italiano Mario Bava, já conhecido por suas obras de horror gótico, lançou *A Garota que Sabia Demais*, um *thriller* com certo ar de Hitchcock. Tal filme se tornaria importante para a história do cinema italiano por dar início a um ciclo que produziria centenas de obras que ganhariam o mundo. Entre os anos 1960 e 1980, o cinema Giallo, apesar de pouco conhecido no Brasil, fez fãs pelo mundo e alçou a carreira de cineastas hoje célebres, como Dario Argento, Lucio Fulci, Sergio Martino e o próprio Bava.

Desta feita, este artigo tem dois objetivos básicos. Primeiro, apresentar ao leitor alguns exemplares do Giallo e introduzir este cinema que não chama muita atenção do grande público, sendo pouco estudado. Nossa proposta também é olhar para esses filmes através de suas concepções estéticas, visto que os estudos sobre o Giallo frequentemente se focam em questões narrativas, históricas e mercadológicas. Ao nosso ver, o Giallo é fundamental para entender como o uso da iluminação e das cores é primordial para se pensar um cinema de exploração e horror que dialogue com seu público. Nossa proposta, nesse sentido, é inserir o que seriam as primeiras coordenadas para se pensar um Giallo tenebrista, ou seja, um Giallo que se construa a partir do famoso jogo pictórico criado por Caravaggio (1571-1610), pintor barroco italiano, considerado o criador da técnica tenebrista, utilizada para potencializar os afetos e expressões das figuras retratadas em suas obras. Para nós, esses Giallo se utilizam dessa mesma técnica em diversos momentos, principalmente para criar suspense, chocar o público e indicar os momentos de resolução da trama.

Sendo assim, nosso artigo se divide em três grandes partes. A primeira busca definir o tenebrismo como uma técnica da pintura barroca que se popularizou na Europa do século XVII, a fim de aflorar as emoções de seus espectadores e aproximar a arte das doutrinas religiosas. Na



segunda parte, com um grande salto no tempo, buscamos definir o Giallo, esse cinema de exploração que surgiu na Itália dos anos 1960 e fez grande sucesso com o público das classes mais baixas. A terceira parte busca definir o que seria um Giallo tenebrista, se utilizando de exemplos imagéticos retirados dos filmes e os comparando com obras tenebristas de Caravaggio. Essa última parte busca também atar o nó que se mostrará solto nas duas primeiras, visto que os temas provavelmente parecerão dialogar pouco aos olhos do leitor num primeiro momento. Por isso, pedimos paciência, pois, assim como num Giallo, é preciso que o leitor monte o quebra-cabeça do mistério para ter a resolução final explicada.

2 Definindo o tenebrismo

Quando falamos de tenebrismo, certamente alguma pintura de Michelangelo Merisi, mais conhecido como Caravaggio (1571-1610), vem à cabeça de quem conhece pelo menos um pouco do mundo das artes. O artista milanês se tornou célebre por utilizar essa técnica para dar contorno aos corpos e expressões de seus personagens, carregando de luz e sombras suas pinturas de forte vigor naturalista, que geralmente representavam passagens bíblicas. Conhecido também por utilizar pessoas comuns como modelos, Caravaggio esteve no centro da arte Barroca, seguindo os apontamentos do Concílio de Trento (1545-1563) para focar no realismo. Como uma arte da Contrarreforma (WEISBACH, 1948), o Barroco teve papel central na educação cristã e no modelamento do *ethos* da época (século XVI). “A arte foi utilizada para propagar em suas imagens as ideias religiosas revitalizadas e concebidas segundo o novo espírito, bem como para transmitir sentimentos e estados de ânimo às massas devotas” (WEISBACH, 1948, p. 58, tradução nossa). Como Gélis (2012) destaca, estamos num período em que as imagens adquirem uma grande importância no culto, a fim de conquistar o público através do diálogo com os sermões dos líderes religiosos. Desta feita, enquanto os reformistas



crístãos advogam contra as imagens, a Igreja Católica aposta nelas para a promoção de seus ideais.

Se na arte de transição (entre os séculos XV e XVI) do Renascimento, os rostos apresentavam expressões contidas, se destacando justamente o excesso de geometrização na forma, o Barroco (e conseqüentemente o tenebrismo) se volta aos afetos. Wolfflin (1989) destaca que, por muito tempo, os florentinos, venezianos e lombardos permaneceram alheios às emoções, focando na solidez e nas regras formais. Fra Angelico, Il Perugino e Piero della Francesca, todos eles grandes representantes do século XV, ignoraram as revoluções de perspectiva e focaram em rostos racionais, com ínfimos contrastes de cor, ainda mais se comparados ao movimento tenebrista que viria posteriormente.

Arquillo-Avilés e Torres (2011) apontam Ugo da Carpi (1455-1523) como o primeiro a apresentar algo que pode ser relacionado com a técnica do *chiaroscuro* (claro e escuro). Suas xilogravuras contem contrastes entre luz e sombra, porém nada tão acentuado quanto o que viria posteriormente. Apesar de ser um início, as xilogravuras não utilizam diretamente do contraste para sua construção imagética. As sombras de Ugo da Carpi funcionam mais como um preenchimento dos espaços, ainda distantes do protagonismo que teriam posteriormente, com a difusão do *chiaroscuro*, no século XVII. Para os autores, a mentalidade barroca é marcada pelas obras com grande naturalismo, priorizando o contraste entre luz, cores e movimento. O *chiaroscuro* (e conseqüentemente o tenebrismo) rompe com os ideais pictóricos anteriores, trazendo novas tnicas e matizes para as obras.

Wolfflin (2000) frisa que, se no Renascimento clássico a luz tinha um elemento racional e buscava delinear as formas, no Barroco temos justamente pontos irracionais de luz, que cobrem as formas e evidenciam elementos secundários. No Renascimento temos então a clareza absoluta, que articula as formas e ordena a imagem; como conclui Wolfflin (2000, p. 275): "a luz é um elemento organizador da realidade". Já no Barroco



passamos à clareza relativa, com diluição da cor e uma busca por profundidade. Sobre essas diferenças, o autor resume:

O Renascimento também retratou a noite. As figuras, nesse caso, também são mantidas em penumbra, mas resguarda-se a precisão formal de cada uma. No Barroco, ao contrário, as figuras confundem-se com a obscuridade geral, e suas formas são apenas vagamente sugeridas (WÖLFFLIN, 2000, p. 277).

Através dos diários de Leonardo Da Vinci, Gombrich (2014) sugere que, até a Alta Renascença (começo do século XVI), o uso das sombras não era muito bem visto entre os pintores. Porém, com as novas possibilidades a partir da pintura a óleo em tela, variados artistas, principalmente flamengos, começaram a utilizar as sombras e contrastar suas cores para trazer novas perspectivas a seus quadros. Esse encontro entre luz e sombras possibilitou a intensificação das formas e tonalidades, trazendo movimento e profundidade às obras (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011). É a partir destas possibilidades que Caravaggio constrói suas obras, imersas numa proposta afetiva:

O objetivo da interpretação de Caravaggio da história sacra era transportá-la para os tempos modernos e iluminá-la a partir de uma perspectiva humana, para dar uma resposta visual, por assim dizer, à questão do que ela poderia ter significado em termos concretos para os seus contemporâneos e para as suas convicções religiosas. Era deste modo vital retratar não só o próprio episódio religioso, mas também as reações, o envolvimento emocional e a preocupação daqueles que no interior do quadro se tornavam testemunhas dele. A pintura da história religiosa assumiu a tarefa de explicar as Escrituras e de mostrar o seu profundo significado de um modo diferente através da exegese visual (SCHÜTZE, 2017, p. 198).

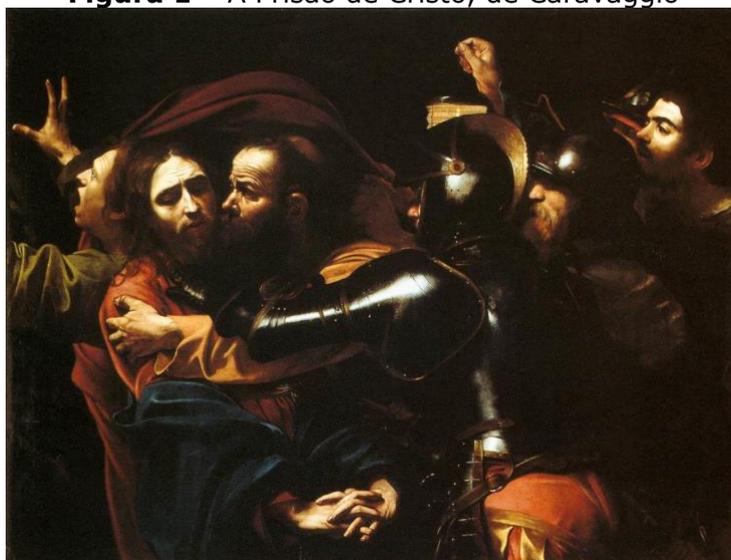
Arquillo-Avilés e Torres (2011) vão usar o termo tenebrismo para se referir à obra de Caravaggio, definindo-o da seguinte forma: "O tenebrismo é uma característica da pintura barroca que usa contrastes incriminados de



luz e sombra para destacar ou aprimorar alguns elementos, de modo que as partes iluminadas se destacam das obscuras” (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011, p. 197, tradução nossa). A diferença do tenebrismo para o chiaroscuro é que no primeiro o efeito das trevas é usado para aumentar a dramaticidade da obra. Gombrich (2014) avalia que o tenebrismo caravaggesco se dá através de um foco de luz central que acentua os contrastes de sombras nas pinturas. As sombras adquirem um protagonismo até então nunca visto, trazendo vivacidade às obras.

As composições de Caravaggio são grandiosas e ao mesmo tempo simples e cheias de realismo, geralmente com poucos personagens nos quais ele costuma usar escorços. Mas a inovação técnica que marcou época e ainda perdura refere-se à maneira de usar a luz, consistindo em uma única fonte de luz colocada lateralmente para intensificar os contrastes, que vêm de longe ou de cima. É como se a oficina estivesse em um porão, a atmosfera estivesse sombria e as figuras se destacassem em um fundo escuro (tradução nossa) (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011, p. 198).

Figura 1 – A Prisão de Cristo, de Caravaggio



Fonte: Wikimedia Commons.

O artista milanês acabou por ser o mais famoso expoente desta técnica, tendo inspirado diversos outros pintores, principalmente na Itália,



Holanda e Espanha. Gombrich (2014) destaca sua importância para a obra de Rembrandt (1606-1669), enquanto Arquillo-Avilés e Torres (2011) apontam para sua influência em pintores espanhóis, como Francisco de Zurbarán, (1598-1664), Diego Velázquez (1599-1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) e Juan de Valdés Leal (1622-1690).

Destacamos o tenebrismo aqui principalmente como uma tática utilizada para aflorar os afetos e trazer realismo às obras de arte. Não por acaso, essa técnica se encontra no Barroco, movimento fortemente influenciado pela Contrarreforma e pelo rompimento com sua arte precedente, a Renascença, fortemente caracterizada por seu racionalismo científico, representado nas figuras de pouco contraste e feições praticamente inexpressivas.

3 Definindo o Giallo

Hutchings (2009), em seu dicionário conceitual do cinema de horror, define o Giallo como *thrillers* psicológicos produzidos principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, que acabaram sendo relacionados ao gênero do horror principalmente pelo modo como tratavam as cenas de violência e os *plots* de assassinato. Do mesmo modo, muitos diretores que estabeleceram o Giallo, firmaram suas carreiras trabalhando com filmes de horror, sendo os principais Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci e Sergio Martino. Apesar de todos esses cineastas serem italianos e o Giallo ter surgido no país, os filmes frequentemente contavam com atores de diversos lugares. Todavia, o cinema Giallo se caracteriza por sua difícil apreensão dentro de um gênero. Alguns autores, como Needham (2003), Kannas (2017) e Koven (2006), buscaram traçar meios de definir características desses filmes, a fim de poder constituir modos para analisá-los. De nossa parte, buscaremos apontar tais características não com o intuito de fazer uma definição rigorosa do gênero (ou filão?), mas sim facilitar a visualização dos leitores acerca dessas obras, visto que seus estudos em língua



portuguesa são, até onde pudemos verificar, inexistentes.

Giallo significa amarelo em italiano. Seu nome advém da série de livros lançados pela editora milanese Mondadori, a partir de 1929. Esses livros de capas amarelas eram traduções de obras de mistério e investigação policial, trazendo autores como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler e Edgar Allan Poe, dentre outros. Semelhante à literatura *pulp*, que fez sucesso nos Estados Unidos, esses livros se popularizaram principalmente entre leitores das classes populares. Nas décadas seguintes, porém, essas obras se tornaram mais raras, visto que eram proibidos pelo regime fascista de Mussolini, consideradas influência negativa aos cidadãos. Foi só na década de 1960 que o Giallo foi da literatura para o cinema, com filmes de investigação detetivesca e mistério (NEEDHAM, 2003). É importante destacar que na Itália, o sucesso dos livros Giallo foi tão grande que passou a denominar o gênero, como se fosse um sinônimo ao gênero “policial” ou “mistério” que conhecemos por aqui. Apesar de muitos desses filmes serem de fato adaptações de livros e histórias da Mondadori, o nome do ciclo advém de suas características e não como adaptações diretas dos livros Giallo. Desse modo, Giallo adquiriu um status de nome de gênero, como Policial ou *Noir*, apesar de que, como veremos, chamar Giallo de gênero pode carregar algumas armadilhas.

Por ser um gênero híbrido, que dialoga com diversas vertentes, acreditamos que a melhor maneira de estabelecer o Giallo seja descrever algumas características que se repetem em seus filmes. Nesse sentido, Needham (2003) percebeu que o Giallo não se define tanto como um gênero, mas mais como um corpo de filmes. Por isso, a própria concepção de gênero é constantemente rejeitada por autores que estudam essa temática, sendo “*filone*” a definição mais usada. “*Filone*”, que traduziremos aqui do italiano por “filão”, se refere tanto a gênero, quanto a ciclo e tendência. Sendo assim, tal termo carrega em si todas essas compreensões que melhor abarcam o Giallo como movimento, visto que diversos de seus filmes são diferentes entre si.



Needham (2003), mapeando esse corpo de filmes, estabeleceu algumas características que nele se repetem frequentemente. Primeiro, é importante perceber que o que o diferencia do cinema Policial (o gênero *poliziotto*, também muito famoso na Itália) é que no Giallo as investigações geralmente são conduzidas por amadores, personagens que, por algum motivo, presenciaram algum crime e a partir disso ou são vítimas em potencial, ou suspeitos que precisam provar inocência (ou até mesmo os dois casos juntos). Esses filmes também vendem certo estilo de vida italiano glamourizado, que se tornou famoso em sua época. Frequentemente, os protagonistas do Giallo são membros da alta sociedade ou alta cultura, bem como fashionistas, modelos e artistas. Como Koven (2006) percebeu, no começo dos anos 1960, cidades como Milão e Roma rivalizavam com Paris como as principais capitais culturais e luxuosas da época. Consolidou-se então no imaginário dos turistas a “*dolce vita*”, envolta em belos cenários arquitetônicos, com boa música e comida, acompanhados de belas mulheres e homens estilosos. Em paralelo a isso, os próprios italianos se cansavam de ler nos jornais histórias violentas de assassinatos e crimes inescrupulosos. O Giallo vem então como um modo de misturar essas duas faces do país, com tramas mirabolantes envolvendo violência e glamour, sempre carregados de explicações psicanalíticas, outra característica apontada por Needham (2003).

O Giallo, além das características narrativas já comentadas, ainda carrega demais aspectos que unem os filmes, sendo eles basicamente temporais e estéticos. Primeiro que, ao se falar do filão Giallo, nos referimos sempre ao cinema italiano a partir de *A Garota que Sabia Demais*, lançado em 1963. Curiosamente, o ciclo só estourou mesmo em 1970, com o lançamento de *O Pássaro das Plumas de Cristal*, sucesso de estreia na direção do até então roteirista Dario Argento. A partir daí, diversos Gialli



foram lançados¹ e, até 1975, o filão viveu seu ápice nos cinemas. Com a fórmula saturada, todavia, essas obras ficaram cada vez mais raras e perderam espaço para outros cinemas de exploração, como destaca Shipka (2011).

Tal questão nos leva ao outro ponto comentado, o estético. Como Koven (2006) aponta, o Giallo também se une a partir de seus produtores, de suas escolhas estéticas e comerciais. O ciclo se insere dentro do cinema de exploração, pois lida com temáticas tabus da sociedade, além de focar na violência e erotismo para atrair o público. O cinema de exploração, como define Piedade (2002), carrega em si diversas características. Além das temáticas tabus, esse cinema tem um caráter de filme B, sendo frequentemente associado às camadas populares ou visto como um produto inferior. Tais obras geralmente contam com atores desconhecidos, cenários precários e poucos orçamentos. Feitos à toque de caixa, os *exploitation* (termo estadunidense, onde esse tipo de cinema surgiu, nos anos 1920) têm poucas pretensões artísticas, sendo um produto feito exclusivamente com o propósito de lucrar ao mostrar, de modo sensacionalista, temáticas que o cinema *mainstream* não podia mostrar, incluindo sempre muita violência e erotismo. Quanto mais rápido e mais barato, maiores eram as chances de lucro para os produtores. Isso não significa que todos os *exploitation* preencham essas características integralmente, porém, muitas delas se aplicam aos Gialli, principalmente por tais obras comumente trazerem temas tabus para sua época (homossexualidade, incesto, uso de drogas etc.) bem como pela própria exploração de cenas de erotismo e nudez, além da forte violência gráfica.

Koven (2006) destaca outro dado fundamental para se pensar o Giallo, o público ao qual ele se destinava. Na Itália da época se tinha a seguinte divisão: os cinemas *prima visione*, localizados nas seis maiores

¹ Koven (2006) mapeou mais de 200 ao longo da história, com origem em diferentes países e sendo lançados até a época de sua pesquisa. Até hoje, mesmo que de modo mais esparso, Gialli são lançados, principalmente, na França.



idades do país, focados nos grandes lançamentos dos maiores estúdios; os *seconda visione*, cinemas menores para onde iam os filmes depois que passassem pelas grandes estreias na *prima visione*; e os *terza visione*, cinemas das classes populares, geralmente localizados em zonas periféricas ou rurais de cidades menores. Semelhantes aos populares *drive-ins*, os *terza visione* se caracterizavam por ser um ponto de encontro e socialização. Nesse sentido, Koven (2006) aponta que, geralmente, seu público diferia dos espectadores dos outros cinemas, pois não se importava tanto com a narrativa em si, mas mais com o espetáculo de algumas cenas. Sendo assim, era comum que enquanto a projeção se desenrolasse, as pessoas conversassem, para apenas prestar maior atenção nas cenas de violência, sexo e ação. Tal ponto será importante para a nossa análise dos momentos tenebristas do Giallo, por isso, iremos focar melhor nela posteriormente

Curiosamente, apesar de muitos críticos apontarem o Giallo como um cinema de cores vibrantes e os pesquisadores destacarem suas preocupações gráficas, pelo que pudemos averiguar, poucos autores se preocuparam em definir esse filão através de suas concepções estéticas. Kannas (2017) é quem chega mais perto disso, em seu artigo *All the colours of the dark: film genre and the italian giallo*. Na visão da autora, que se utiliza da alegoria do caleidoscópio, o Giallo é uma espécie de constelação de signos de valores culturais. Para ela, esses filmes devem ser vistos sob a égide do filão, justamente por não serem fixos dentro de um esquema rígido de gênero, mas como narrativas que carregam em si vários aspectos culturais de sua época, sendo eles estéticos, narrativos e mercadológicos. Além disso, Kannas (2017) destaca a *mise-en-scène* estilizada do Giallo, principalmente através do exemplo de *Seis Mulheres Para o Assassino*, filme que, como veremos, é produzido através de uma paleta de cores vibrantes e fortemente contrastadas. Por outro lado, até onde pudemos averiguar, a autora não se aprofundou em tais questões em seus escritos.

Desse modo, este texto tenta também um movimento que mapeie



certa busca estética de alguns diretores do Giallo. Já destacamos de antemão que muitos filmes Giallo não contêm características tenebristas. Todavia, como um filão altamente híbrido e heterogêneo, consideramos que pensar alguns Gialli como tenebristas pode auxiliar a tratar de questões estéticas em relação a diretores que foram fundamentais para o ciclo, estabelecendo mais uma linha de pesquisa em relação a essas obras.

4 Quando as luzes se apagam: definindo um Giallo tenebrista

Koven (2006) define o Giallo como um cinema vernacular. Tal proposta se liga estritamente com as questões mercadológicas desses filmes. Sendo os Giallo produções de exploração feitas para o público das *terza visione*, o autor defende a impossibilidade de analisá-las se utilizando de metodologias feitas para se pensar o cinema *mainstream*, ou até mesmo o cinema de autor. Para Koven (2006), o cinema vernacular segue uma lógica formal própria, que leva em consideração o seu público e como ele assistia aos filmes de um modo diferente do público de *prima* e *seconda visione*. Koven (2006) exemplifica essa estrutura narrativa utilizando como exemplo o filme *Banho de Sangue* (1971), de Mario Bava. O longa, que tem 80 minutos, pode ser dividido em três partes. Na primeira, temos cerca de vinte minutos de mortes variadas causadas por um assassino misterioso, sem muito espaço para uma narrativa expositiva, o que é o mais comum numa estrutura de roteiro. Essa contextualização só vem na segunda parte, com cerca de quarenta minutos, que introduz os principais personagens e estabelece a estória. Na última parte, temos mais vinte minutos de mortes. Esse é um belo exemplar de sucesso do cinema de *terza visione*. As luzes se apagam e Bava logo prende a atenção dos espectadores com mortes variadas das mais criativas. Com a atenção ganha, o diretor contextualiza a narrativa na segunda parte. Nesse momento, quem se interessa pela estória se mantêm e aqueles que estão ali mais pela ação podem socializar. No final, Bava chama a atenção do público novamente, a fim de concluir



seu filme. Sendo assim, os filmes da *terza visione*, incluindo aqui os Gialli, tinham uma estrutura que levava em consideração seus espectadores, dando espaço para que eles pudessem socializar e buscando trazer sua atenção para momentos chave da projeção. Segundo Koven (2006), é por isso que, em muitos casos, esses filmes eram um fracasso quando projetados para outros públicos. Do mesmo modo, causavam até certa ira da crítica cinematográfica à sua época.

Mas por que cinema vernacular? Koven (2006) estabelece alguns motivos para se usar esse nome. Primeiro, seu significado linguístico, ou seja, um dialeto específico de alguma região, ou prática/estilo de linguagem. A partir daí o autor estabelece a relação de um cinema que seria focado em determinado público específico, como um cinema local. Desse modo, o cinema vernacular é um cinema que tem seu espaço geográfico estabelecido, por isso que dialoga mais facilmente com as pessoas daquele espaço. Isso não significa que os filmes não fizessem sucesso em outros países (muito pelo contrário, geralmente os lucros do Giallo vinham mesmo de sua distribuição internacional), mas sim porque o cinema vernacular dialoga melhor com o público da *terza visione*, dos cinemas populares, de *drive-ins* e *grindhouses*². Nesse sentido, vernacular se refere também a sua forma, que explicamos através do exemplo de *Banho de Sangue*. Não por acaso, os filmes Giallo geralmente têm cenas de violência e nudez gratuitas, ou, mais frequentemente, com um tempo de tela maior do que o necessário para a história³. A ideia de cinema vernacular também se coloca como uma contraposição ao cinema da *prima visione*, que podemos pensar sendo o cinema *mainstream* e de autor. Nesse sentido, é fundamental perceber que o cinema Giallo não buscava se comparar ao cinema *hollywoodiano* nem a obras de Pasolini ou Antonioni. Tal demarcação pode parecer óbvia, porém, como o autor aponta, em muitos casos os críticos destratavam o cinema

² Circuitos de cinema independentes estadunidenses, que frequentemente passavam apenas filmes de exploração.

³ Essa também é uma das definições do cinema de exploração.



vernacular como se ele tivesse as mesmas ambições que os demais cinemas, ou como se fossem cópias baratas dos filmes de grandes estúdios. É necessário ultrapassar essa confusão para fazer jus a metodologia de análise que essas obras necessitam.

Desse modo, a importância de se pensar o Giallo como um cinema vernacular é justamente entender esses momentos chave, os quais chamavam a atenção dos espectadores. Ao se olhar para esses filmes percebemos então que, em muitos casos, seus criadores se utilizaram da técnica do tenebrismo para chamar a atenção do público e trabalhar com suas emoções, se utilizando desse mecanismo estético que têm sua gênese no Barroco. Quando as luzes se apagam no Giallo, o espetáculo dos afetos começa.

Nosso objetivo é, então, demonstrar como o tenebrismo é utilizado em alguns filmes desse filão para despertar as emoções dos espectadores e para chamar sua atenção para os momentos de ação da narrativa. Sendo assim, nosso empreendimento vai ao sentido de tentar definir o Giallo também por uma veia estética, que converse diretamente com a narrativa. Desta feita, traremos exemplos para, através deles, buscar definir a nossa proposta de um Giallo tenebrista. Nesse sentido, nos aproximamos aqui de Dugnani (2013), ao pensar as intertextualidades da imagem⁴, buscando demonstrar que uma imagem pode carregar diversas reminiscências de outros momentos e culturas. Não por acaso, o autor defende uma aproximação do Barroco com o período atual midiático, demonstrando que na pós-modernidade temos características visuais muito próximas às construções desse período. Sendo assim, por questões de limite que um artigo impõe, nos focaremos aqui na ação das cenas e não tanto na

⁴ O conceito original de intertextualidade vem do semiólogo Roland Barthes. Optamos aqui, todavia, pela aproximação com Dugnani (2013) porque o autor lida com as imagens e faz aproximações semelhantes às nossas em relação ao Barroco e ao momento atual.



narrativa dos filmes⁵. Assim como um cinema de *terza visione*, priorizaremos o espetáculo da ação para o desenvolvimento do enredo.

Nosso primeiro exemplo é *Seis Mulheres Para o Assassino*, de Mario Bava, considerado o primeiro Giallo em cores produzido. Lançado em 1964, o filme conta a história de um assassino de mulheres que aterroriza modelos. A cena que escolhemos resume muito bem a utilização do tenebrismo como uma ferramenta que irá se repetir no cinema Giallo para trazer a atenção dos espectadores e destacar os momentos de ação violenta. Ainda no começo da projeção, vemos o cotidiano da agência de modelos que será central na trama. Cristina (Eva Bartok), a dona do local, passa instruções aos seus empregados e a câmera passeia normalmente por um cenário colorido e naturalista. A impressão que temos é que se trata apenas de uma cena para dar um panorama do local onde boa parte da ação se centrará, porém, quando menos se espera, Cristina encontra o cadáver da primeira moça assassinada. A ação é produzida não apenas através do rápido jogo de câmera e cortes de montagem (esse jogo entre cortes rápidos e *zoom in* se repetirá como um motivo frequente no cinema Giallo), mas também pela iluminação. De supetão, a luz naturalista da cena cotidiana se apaga e o mundo de Cristina é submerso pelo tenebrismo (Fig. 2).

Figura 2 – O cotidiano da agência de modelos (esq. acima), a surpresa do corpo da morta (dir. acima), a reação de Cristina (esq. abaixo), o foco no rosto da morta (dir. abaixo).

⁵ Por isso, quando falamos texto, aqui, referimo-nos à imagem e, do mesmo modo, priorizamos aqui a imagem à palavra e à linguagem verbal.



Fonte: Seis Mulheres para o Assassino (1964).

Bava substitui aqui a luz natural do cotidiano pelo tenebrismo dramático diante da morte. Assim como em Caravaggio, o feixe de luz ilumina o corpo e os rostos nos quadros, destacando as expressões. O olhar opaco da morta, seu corpo desfigurado e cheio de hematomas é fitado com horror por Cristina, que se torna testemunha de tal terror. A cena surpreende, mas, ao mesmo tempo, a luz é orgânica, não havendo nenhuma estranheza diante de tal mudança.

Essa escolha, por tratar o tenebrismo como um choque da morte, liga-se estreitamente à opção de Caravaggio por representar o clímax em suas obras. Em várias delas, a luz indica o movimento dos corpos e a expressão das figuras. Judite e Holofernes (Fig. 3), produzida entre 1598 e 1599, é um grande exemplo disso. Nesta obra, que representa a passagem do Livro de Judite (13:7-8), do Antigo Testamento, que conta o momento em que ela entra na tenda do general assírio Holofernes para decapitá-lo, Caravaggio optou por mostrar o exato momento da ação. Tal escolha era uma novidade na história da arte, visto que, como frisa Schütze (2017), até então esse tema havia sido representado destacando ou o momento anterior à decapitação (como na pintura Judite e Holofernes, de Pier Francesco Foschi) ou posterior (caso do quadro Judite com a Cabeça de Holofernes, de Lorenzo Sabbatini). Escolher justamente o clímax da



narrativa transformou a obra num “*teatro degli affetti* de grande impacto psicológico e impressionante presença física” (SCHÜTZE, 2017, p. 107).

Figura 3 – Judite e Holofernes, de Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons.

Aqui a luz acentua os sentimentos desse teatro dos afetos que encena o clímax da narrativa. Judite é a mais iluminada, com seu busto destacado, que contrasta a força que seus braços empreendem para o assassinato e seu corpo que busca se arquear para trás, se afastando do horror que ela mesma empreende. Tal ambiguidade de seu corpo é evidenciado também em seu rosto, que mostra um misto de repulsa e obstinação. A mesma luz que centraliza a ação afirmativa de Judite destaca a reação em desespero de Holofernes. Assim como ela, os afetos e a confusão de sentimentos se projetam no rosto e corpo do homem. Sua face em desespero é marcada pela testa expressiva e pela boca aberta, como num grito interrompido. Seus olhos se desvanecem, como que acompanhando o movimento do maxilar que busca urrar, mas que não produz som algum. Ao mesmo tempo, seu braço direito luta pela vida, tentando levantar seu corpo para a reação. Por outro lado, seu braço esquerdo, envolto em sombras, denuncia que se trata de uma batalha perdida. Em vez da projeção ao labor, a ele resta agarrar os lençóis brancos ensanguentados e se contorcer de dor.



Aqui a luz delimita o contraste entre a luta e a aceitação do destino, mas também ilumina as expressões, demarcando a postura diante do horror do assassinato.

O rosto em desespero diante da morte iminente é um motivo constante no Giallo (Fig. 4). Sendo assim, o tenebrismo no Giallo, além de chamar a atenção do espectador para a ação que acontece, funciona também como indicação do clímax, retomando os motivos estabelecidos no tenebrismo caravaggesco, o teatro dos afetos que indica o clímax da morte. Weisbach (1948), ao se referir às pinturas barrocas, chamará esse motivo de "terror santo". Tal nome vem justamente porque as primeiras pinturas focadas nesse clímax da violência eram dos mártires cristãos. O objetivo desses temas pictóricos era justamente aproximar os observadores do momento mais dramático da vida dos santos, seu encontro com a morte, com o sofrimento e o martírio. O naturalismo barroco acentuado pelos fortes contrastes de cor buscava uma reprodução exata e intensa desses momentos de dor. Muitos, como Hutchings (2009), acusarão o Giallo de produzir uma fetichização tautológica da morte, mas se buscarmos essa gênese, notaremos que ela tem uma função muito específica de aproximar o espectador do drama representado, da dor e desespero do personagem.



Figura 4 – Sequência de Sete Orquídeas Manchadas de Sangue, de Umberto Lenzi.



Fonte: Sete Orquídeas Manchadas de Sangue (1972).

Nesse sentido, Freeland (2000) oferece uma problematização muito válida sobre o que designamos aqui como um teatro dos afetos no Giallo. A autora notou que, com o advento do *Slasher* no final dos anos 1970, o gênero do horror, que até então focava muito mais na atmosfera e nos momentos anteriores à ação, passou a realçar justamente a ação, ou seja, o clímax da violência gráfica. A partir disso, muitos apontaram uma derrocada do gênero para uma simples violência gratuita e fetichista. Para Freeland (2000), todavia, tal apontamento pode ser uma resposta muito simples à questão, visto que solapa qualquer reação do espectador. Inferir que todos têm um simples prazer estético ao observar tais mortes pode ser determinista demais. Em vez disso, a autora defende que tais cenas se dão de modo ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que aproximam o espectador através desse deleite estético, afastam-no pela repulsa. Isso se dá também, porque o espectador sabe que está diante de uma representação e não de uma morte real.

Não queremos dizer aqui que o cinema Giallo queria problematizar a violência gráfica, muito menos que todos os filmes sejam ambíguos em relação a isso. De fato, se olharmos detalhadamente, muitos deles produzem uma clara fetichização da morte, além da erotização do corpo feminino. O que defendemos, porém, é que o tenebrismo, em muitos casos,



serve como um mecanismo estético utilizado para aproximar o espectador do drama da ação e não para fetichizar esteticamente essa ação. Pelo contrário, numa primeira olhada, as cenas eróticas no Giallo justamente dispensam o tenebrismo. Desse modo, a problematização nos parece melhor colocada quando se volta à narrativa e não às escolhas estéticas⁶.

Na cena analisada de *Seis Mulheres para o Assassino*, o tenebrismo funciona como um simbolismo para o sentimento de horror de Cristina. Ou seja, não houve efetivamente nenhum “apagão” na narrativa, sendo essa uma escolha estritamente estética de Bava para acentuar os sentimentos de sua personagem. Todavia, como veremos, em muitos casos, quando o vilão está prestes a atacar, sua primeira medida é desligar a luz do local, de modo a confundir sua caça. Tal procedimento também funciona para trazer a atenção dos espectadores, como um sinal que atravessa a narrativa e toca o público. Assim como a vítima sabe que corre perigo, o público sabe que está prestes a vê-la morrer brutalmente.

Diferente do nosso primeiro exemplo, em *A Cauda do Escorpião* (1971), primeiro Giallo de Sergio Martino, as luzes se apagam literalmente. Por outro lado, assim como no filme de Bava, essa separação da iluminação serve para dividir o mundo de trevas e horror do mundo cotidiano. Na trama, a jornalista Cléo (Anita Strindberg) se relaciona amorosamente com Peter (George Hilton), um funcionário de uma seguradora que acaba envolvido numa série de assassinatos por causa de uma herança. Os dois, como é muito comum no cinema Giallo, acabam investigando por conta própria o caso, se tornando vítimas e suspeitos em potencial. Na cena analisada, após passarem a tarde juntos, Cléo se despede de Peter. Ela vai então para seu estúdio caseiro revelar algumas fotos que podem servir de pista para a investigação. É nesse momento que vemos uma figura

⁶ Diversos pontos no cinema Giallo nos parecem mais problemáticos nesse sentido, como a constante histeria feminina, as diversas explorações da nudez em cenas desnecessárias e a permanente passividade e falta de agenda das mulheres nas narrativas. Não por acaso, todas as cenas analisadas aqui têm como vítimas mulheres.



misteriosa cortar a energia do apartamento. Tanto espectador quanto Cléo sabem que agora ela está em perigo, visto que o tenebrismo entrou em ação. Enquanto a tensão cresce dentro da casa, com Cléo vagando pelos cômodos escuros à procura de proteção ou algum meio de sobrevivência, temos cortes que mostram o exterior, com iluminação naturalista. Peter percebe que esqueceu as chaves do carro no apartamento da amante e volta ao local. Nesse meio tempo, Cléo é atacada e luta para sobreviver. São intercaladas então cenas tenebristas do horror de Cléo com cenas exteriores, de Peter ouvindo seus gritos e correndo para tentar ajudá-la. Esbarrando na porta trancada, o homem se desespera, enquanto a possível vítima luta pela sobrevivência. Temos aí a separação entre o mundo interior tenebrista, cheio de horror, gritos e sangue; do mundo exterior, aparentemente normal, mas do qual Peter ouve o desespero das trevas (Fig. 5).

Figura 5 – Sequência mostrando a diferença entre o universo cotidiano e o tenebrista em *A Cauda do Escorpião*.



Fonte: *A Cauda do Escorpião* (1971).

George finalmente consegue arrombar a porta e adentrar no universo tenebrista. O assassino foge, deixando Cléo apenas com ferimentos leves. George passa pelo quarto e vai até a janela pela qual o assassino fugiu. Ele averigua se Cléo está bem e então volta para perto da janela, onde se encontra o telefone, a fim de ligar para o hospital. Na sequência, Martino



escolhe contrapor o desespero de Cléo com a preocupação de George (Fig. 6). Aqui, a iluminação também funciona como pista para a solução final da trama. Como o espectador descobre por fim, tudo fazia parte do plano de George para conseguir um álibi, já que ele, com a ajuda do homem que acabou de tentar matar Cléo, eram os verdadeiros assassinos, que visavam ficar com o dinheiro do seguro. George até adentra rumo ao tenebrismo, porém passa rapidamente por ele e nunca é envolvido diretamente pelas sombras. Nenhum plano mostra seu rosto em tenebrismo, no máximo o vemos entrando no quarto, passando rapidamente à janela que traz a luz natural e posteriormente parte de seu corpo, mas isso somente porque ele está a consolar Cléo, que está centralizada nos planos tenebristas. George não se envolve porque, além de não ter sido ele a correr risco de vida, sabe que Cléo efetivamente não correu esse risco, muito menos se importa com ela, tudo faz parte de seu plano para criar um álibi e tirar os investigadores de seu caminho.

Figura 6 – George liga para o hospital enquanto Cléo chora em desespero.



Fonte: A Cauda do Escorpião (1971).

Prelúdio Para Matar é talvez a obra mais famosa do Giallo. Sucesso de Dario Argento, o filme veio num momento curioso, justamente em 1975, quando o ciclo já estava desgastado e em visível decadência. Desta feita, o longa acaba por ser marcante justamente por se colocar como uma espécie de fechamento para um movimento iniciado por Mario Bava, em 1963, com



A Garota que Sabia Demais. Ambos carregam em sua narrativa o tenebrismo, porém, não tanto como peça de choque para a violência dos assassinatos, mas sim como um mecanismo para a criação de tensão em alguns momentos narrativos. Essas duas obras diferem das demais por se afastarem um pouco da premissa de narrativa vernacular de Koven (2006). Enquanto nos exemplos aqui destacados o tenebrismo entra justamente como uma separação do universo cotidiano de iluminação naturalista, nestas outras as trevas funcionam para criar a tensão. Nelas, praticamente não temos um apagão, mas sim diversos crepúsculos, com as sombras abraçando os momentos de suspense (Fig. 7).

Figura 7 – Nora (Letícia Román) ao presenciar o crime que a colocará na linha de frente da trama.



Fonte: A Garota que Sabia Demais (1963).

Mas não é somente como espetáculo da morte ou como mecanismo de suspense que o tenebrismo é usado no Giallo. Ele pode servir também como metáfora direta para a iluminação do pensamento, para a Eureka! Devemos lembrar que os Gialli são filmes movidos pela investigação e pelo mistério. Com suas narrativas baseadas nos romances de dedução lógica, eles frequentemente partem de quebra-cabeças para a condução da trama. Consequentemente, em muitos casos, temos a luz como a metáfora para a iluminação, para o momento em que os personagens saem das trevas da dúvida, de um universo cego, para o mundo do esclarecimento. Além de



utilizar o tenebrismo para criar o suspense, Bava e Argento usam a luz como pequeno foco que indica a possibilidade de solução do mistério. Tanto em *A Garota que Sabia Demais* quanto em *Prelúdio Para Matar*, os momentos tenebristas estão postos como momentos chave para a investigação e não para a ação criminosa. Sendo assim, eles funcionam justamente de forma contrária, aqui as sombras realçam a luz, mostram o ponto de claridade no fim do túnel, a noção de que as trevas misteriosas podem ser transpostas pela mente que desvela a verdade.

Essas escolhas de iluminação lembram diretamente a obra *A Vocação de São Mateus* (1599-1600), de Caravaggio (Fig. 8). Nesta pintura, a luz é a protagonista, utilizada para indicar o momento em que Mateus é convocado pela divindade. Nesta obra, ao contrário de muitas outras em que Caravaggio utiliza a luz para dar contorno aos corpos e priorizar expressões e movimentos através das sombras, aqui a luz age insidiosamente sobre as figuras a fim de demarcar um momento temporal. Ao se olhar para o quadro sabemos que é naquele momento que Mateus foi convocado, que seu mundo se iluminou. Sendo assim, essa luz lateral indica o protagonismo daqueles que escolheram aceitá-la e se entregaram a Cristo. Tanto que, como aponta Schütze (2017), o quadro indica a separação entre os que estão virados para a luz e aceitam o Salvador cristão e os que se viraram de costas para ele. Do mesmo modo, esse momento é a passagem do cobrador de impostos Levi para o discípulo Mateus, o momento de sua iluminação.



Figura 8 – A Vocação de São Mateus, de Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons.

Nos filmes de Bava e Argento não temos conversões, mas sim momentos de iluminação. Ou seja, iluminação da ideia, do desvelamento dos mistérios e solução dos quebra-cabeças. Obviamente os diretores não utilizam a luz como indicação religiosa, mas sim como indicação de um ponto que insiste em se iluminar mesmo envolto nas trevas da dúvida. Ao mesmo tempo, a luz é tanto protagonista como indica o protagonista. Como *Needham* (2003) e *Koven* (2006) destacam, é comum no Giallo termos filmes que girem em torno de um momento em que um personagem viu algo, mas não sabe que o viu, ou que está confuso. Ele precisa então reunir as peças do quebra-cabeça para tentar entender o que presenciou. É precisamente isso que acontece com Nora, protagonista de Bava. Ao testemunhar um crime, ela vê o assassino, porém, sob efeito de drogas, ela não consegue se lembrar de quem é. Em *Prelúdio Para Matar*, Marcus (David Hemmings), também viu o reflexo do assassino quando presenciou o crime, porém, como o que Marcus viu foi apenas um reflexo num espelho em meio a diversos quadros, ele acha que se trata de um quadro que mudou de posição e toda sua dúvida gira em tentar descobrir o porquê dessa imagem fugidia o assolar. Nas duas narrativas, o foco de luz em meio ao



tenebrismo indica o momento de solução do quebra-cabeça (Fig. 9 e 10). Sendo assim, além de usar do tenebrismo para causar o choque da ação e tramar o suspense, os diretores ainda utilizam a luz como ponto focal para o momento de desvelamento dos mistérios.

Figura 9 – Momento em que a verdadeira assassina de A Garota que Sabia Demais se revela diante de Nora.



Fonte: A Garota que Sabia Demais (1963).

Figura 10 – Momento em que Marcus percebe que a imagem que ele viu no momento do assassinato foi um reflexo no espelho e não um quadro.



Fonte: Prelúdio para Matar (1975).



5 Considerações finais

Apesar de o Giallo ser um cinema conhecido por focar numa violência gráfica, a maioria dos autores que estudou seu corpo de filmes optou por focar nas opções narrativas e mercadológicas do filão, em detrimento de uma aproximação estética. Contrapondo essa tradição, este texto buscou se inserir, a partir das considerações de autores base da temática, como Needham (2003) e Koven (2006), como uma tentativa de delimitar o que seria um Giallo tenebrista. Como já destacado, nosso intuito não é desvelar um sentido estético presente em todo o filão, mas sim, a partir de alguns exemplos, mostrar que certos Gialli se utilizaram desta técnica pictórica para sua narrativa. Sendo assim, esse texto segue uma concepção muito próxima de Dugnani (2013), que vê a pós-modernidade, assim como o Barroco, a partir de construções intertextuais, sempre em diálogo.

Desse modo, percebemos que o tenebrismo cumpre diferentes funções no Giallo. Primeiro, em *Seis Mulheres para o Assassino*, notamos que a técnica é utilizada como um choque dramático para chamar a atenção de seus espectadores, servindo também, para separar o mundo cotidiano naturalista de um mundo imerso em trevas e horror. Nas cenas estudadas, notamos também que o tenebrismo cumpre as mesmas funções de seu período Barroco, destacando as figuras e potencializando seus sentimentos, como destacado por Arquillo-Avilés e Torres (2011). Nesse sentido, o tenebrismo também funciona para criar a tensão, exaltando as expressões dos personagens nas narrativas Giallo e, através do choque, chama a atenção do público ao mesmo tempo em que transforma os corpos dos personagens em um teatro dos afetos. Por fim, a luz como protagonista pode servir também para indicar momentos de iluminação dos personagens, para a resolução dos mistérios, o que acontece em *A Garota que Sabia Demais* e *Prelúdio para Matar*.

Não nos parece acaso que justamente os autores mais célebres do Giallo tenham produzido momentos de tenebrismo. Mario Bava, Sergio



Martino, Dario Argento... Todos estes trabalhados criaram universos potentes que marcaram o público e deram popularidade ao filão. Mesmo que nem todo Giallo seja tenebrista, chama a atenção vários de seus filmes cultuados, que se utilizarem dessa técnica. A pista que podemos indicar é que, talvez, começar a pensar o Giallo e, conseqüentemente, o cinema de horror, mais por seu viés estético, possa ser uma chave metodológica para melhor entender suas potências artísticas e mercadológicas.

Referências

ARQUILLO-AVILÉS, David; TORRES, Francisco Arquillo. El tenebrismo como recurso técnico y concepto estético. *Temas de estética y arte. Depósito de Investigación*, Sevilla, v. 25, p. 180-204, 2011.

DUGNANI, Patricio. **As estratégias da imagem**: as emergentes estéticas midiáticas entre o barroco e o pós-modernismo. 2013. 161 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

FREELAND, Cynthia. **The naked and the undead**: evil and the appeal of horror. 1. ed. Boulder: Westview Press, 2000.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo**: 1. Da renascença às luzes. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 19-130.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Shadows**: the depiction of cast shadows in western art. 1. ed. Londres: Yale University Press, 2014.

HUTCHINGS, Peter. **The A to Z of horror cinema**. 1. ed. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.

KANNAS, Alexia. All the colours of the dark: film genre and the italian giallo. **Journal of Italian Cinema & Media Studies**, Bristol, v. 5, n. 2, p. 173-190, mar. 2017. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jicms/2017/00000005/00000002/art00003>. Acesso em: 31 mai. 2020.

KOVEN, Mikael. **La dolce morte**: vernacular cinema and the italian giallo film. 1. ed. Plymouth: The Scarecrow Press, 2006.



NEEDHAM, Gary. Playing with genre: defining the Italian giallo. *In*: Schneider, Steven (Org.). **Fear without frontiers**: horror cinema across the globe. 1. ed. Londres: FAB Press, 2003. p. 135-160.

PIEDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo**: horror, sexo e exploração no cinema. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SCHÜTZE, Sebastian. **Caravaggio**: as obras completas. 1. ed. Lisboa: Taschen Bibliotheca Universalis, 2017.

SHIPKA, Danny. **Perverse titillation**: the exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980. 1. ed. London: McFarlane & Company Inc., 2011.

WEISBACH, Werner. **El barroco**: arte de la contrarreforma. 2. ed. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1948.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.