

Dario Argento: a arte de matar após todos esses anos

por Filipe Furtado

Cinéfilos são muitas vezes acusados de serem por demais sentimentais para com cineastas mais velhos. Existem muitas razões para isso, algumas mais fáceis de explicar do que outras. Filmes realizados por veteranos com frequência se movem nos seus próprios termos, desaparecendo em mundos pessoais bastante desenvolvidos, e recorrentemente mostram pouco interesse no que é popular agora. As mesmas qualidades que os fazem alienar muitas plateias os tornam bastante sedutores para outros poucos. Eu também argumentaria que, se você se importa muito com filmes (ou música ou livros), você por vezes tem um investimento nos elementos extratextuais em torno deles, e filmes tardios são sempre muito ricos nesse sentido. Críticos de cinema com frequência tendem ao autorismo, mas podemos aplicar a mesma lógica cinéfila para um investimento grande em atores, gêneros, movimentos ou mesmo cinemas nacionais.

Filmes de final de carreira podem ser gerar bastante polêmica, mas se você vai encontrar muito poucas pessoas que acham que os filmes de Martin Scorsese dos últimos vinte anos estão entre os seus melhores e praticamente ninguém que pense isso dos de Brian De Palma, existem ao certo alguns cinéfilos que são bastante passionais a respeito desse estágio de suas obras. O que me leva ao estranho caso de Dario Argento, que lançou um novo filme chamado *Occhiali Neri*. O curioso sobre Argento é que, apesar de reconhecido como um “mestre do horror”, não existe movimento genuíno algum para recuperar sua obra recente. A questão habitual com o diretor não é se seu Costuma-se dizer que desde *Terror na Ópera* (*Opera*, 1987) ou *Síndrome Mortal* (*La sindrome di Stendhal*, 1996) – eu pessoalmente iria com *Insônia* (*Non ho sonno*, 2001).

É útil apontar que *Occhiali Neri* está tão distante de *Síndrome Mortal* quanto este estava de sua estreia *O Pássaro das Plumias de Cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1971) e que ele dirigiu mais filmes desde *Terror na Ópera* que antes deste. Argento há muito abandonou a fase da carreira “este é o seu melhor trabalho desde...”, relação com a qual muitos críticos por vezes se resignam ao falar de certos artistas veteranos, para algo mais próximo de “este não é tão vergonhoso quanto...”

De qualquer forma, ele atingiu um ponto baixo nos seus três filmes anteriores, *O Retorno da Maldição: A Mãe das Lágrimas* (*La terza madre*, 2007), *Giallo* (2009) e *Dracula 3D* (2012). São trabalhos órfãos para os quais a reação violenta é quase unânime. Os primeiros dois são bem autoconscientes. *Giallo* retira seu título do subgênero do cinema italiano do qual Argento é supostamente o maior mestre, e *Mãe* é o encerramento há muito postergado para a trilogia iniciada por *Suspiria*, seu trabalho mais famoso. São filmes bastante desagradáveis que revisitam território violento pelo qual Argento é famoso com poucas das qualidades artísticas que os elevam: os assassinatos

permanecem ali, não são tão visualmente expressivos ou confrontadores como mesmo nos seus filmes mais intermediários. *Giallo* e o um tanto superior anterior *Jogador Misterioso* operam como comentários sobre as obsessões com seriais killers da ficção de horror e sua tendência à crueldade; são agressivamente contemporâneos de formas que filmes tardios raramente são, e *Giallo* em especial sugere uma tentativa bastante pobre de fazer um thriller de horror violento no meio dos anos 2000.

Dracula é ao mesmo tempo mais simpático e discutivelmente pior, é mais obviamente um filme de encomenda, que existe porque era fácil conseguir financiamento para mais uma adaptação de Bram Stoker, e não porque o romance estimula a imaginação de Argento. Ele não é conhecido como um mestre do cinema gótico e, apesar do sobrenatural aparecer por vezes no seu trabalho, ele é usado como combustível para paranoia e grandes sequências de assassinato ainda mais irreais (em *Suspiria*, sobretudo), e o puritanismo que domina a escrita de Stoker é muito mais protestante do que católico. *Dracula* do Argento é um autor matando tempo com material reconhecível, mas pouco pessoal e procurando algumas distrações no meio do caminho. A produção foi visivelmente corrida e de baixo orçamento, por vezes sugerindo a Hammer e Christopher Lee, mas é por vezes grosseiro, marcado por traços ocasionais de imagens loucas e de mau gosto. *Giallo* era um filme de alguém que tenta muito acompanhar o seu tempo, mas *Dracula* parece o de alguém que desistiu de vez. Eu o acho simpático muito por essas razões extratextuais. Chame-me de sentimental, mas o que era bom sobre o filme era justamente como era um trabalho diminuído de um artista talentoso operando no seu fim e não fazendo muito esforço para escondê-lo. Um filme corrompido e derrotado, talvez, mas do nada chegava a umas imagens tão absurdas que me faziam pensar: sim, tem algo aqui.

Um último ponto sobre a trajetória descendente de Argento é como ela reflete a do próprio cinema popular italiano. Os filmes de Argento sempre se destacaram pelo olho ao grande espetáculo, seus filmes poderiam ser cuidadosamente pensados e estruturados, mas tende-se a se lembrar dos seus momentos maiores quando as imagens parecem liberadas e se abraça todo o seu excesso, e a arquitetura e o enquadramento são tomados por um instinto violento. Ex-crítico de cinema e roteirista cujo pai era produtor, Argento foi por vezes vítima de ressentimento de colegas por conta dos orçamentos gordos, estrelas mais reconhecíveis e lançamentos maiores em seus filmes. Certa grandiosidade e recursos exercem papel nas partes mais memoráveis de *Prelúdio para Matar* (*Profondo rosso*, 1975) ou *Tenebre* (1982).

Com o avanço dos anos 1980 e o cinema italiano se vendo cada vez com menos acesso aos mercados internacionais, que eram centrais para sua saúde financeira, os projetos de Argento começaram a parecer insustentáveis. De fato, pode-se argumentar que *Terror na Ópera*, o último filme unânime de Argento, é a peça de resistência final do cinema comercial italiano, uma variação violenta e delirantemente fora de controle de *O Fantasma da Ópera* cuja tamanho importa e, como o seu título promete, oferece horror como ópera, e sua grandiloquência e excessos são tão essenciais quanto sua violência, um filme que se comunica através das suas ideias de espetáculo.

Após *Terror na Ópera*, Argento tentou sem sucesso uma mudança para a indústria norte-americana e, quando voltou à Itália no meio dos anos 1990, a indústria que lhe ofereceu suporte mal estava lá. Pode-se sentir ele

negociando a ausência crescente de recursos, e a natureza mais simplificada dos filmes nem sempre se encaixa com seus pontos fortes. Ele calhou de fazer uma versão tradicional de *O Fantasma da Ópera* por essa época (*Um Vulto na Escuridão/ Il fantasma dell'opera*, 1998) e, apesar de algumas cenas inspiradas, a distância para *Terror na Ópera* é sua qualidade mais memorável. De certa forma isso se torna parte central do texto em *Insônia*, protagonizado por Max Von Sydow como um policial aposentado que precisa lutar contra a memória falha para resolver um velho caso. O filme se abre como uma sequência de assassinato bastante expressiva que parece pensada para fazer as pessoas dizerem “Argento está de volta!” e depois se estabelece numa agradável chave menor que por vezes parece querer sugerir as glórias do passado sem a grandiloquência associada a ele, como se o filme estivesse consistentemente comentando sobre a inabilidade de trazer de volta, de fato, o velho Argento.

De certa maneira Argento foi colocado numa posição improvável enquanto o culto ao seu redor crescia e ele deixava de ser visto como um realizador de grosserias para um artista de respeito. Mas mesmo com livros, retrospectivas e homenagens, o seu trabalho atual parecia cada vez mais diminuído.

Como se pode imaginar, a principal razão pela qual escrevo tudo isso é porque *Occhiali Neri* está entre nós. Mais importante, a maior parte das pessoas parece concordar comigo que ele é bom, o que me pegou de surpresa, já que certamente é excêntrico, e não um típico filme de “retorno à forma”. O contexto de certo modo mudou um tanto: no lugar de lançar um filme medíocre a cada dois ou três anos, Argento vem tendo dificuldades com financiamento. Foram dez anos desde *Dracula*, e a ausência pode ser sempre algo bom num caso desses. Argento vem dando as caras com frequência nos últimos anos em contextos de semi-prestígio, primeiro com o desastroso remake de alto orçamento de *Suspiria*, realizado por Luca Guadagnino, um filme ruim que permanece fascinante por sua tentativa honesta de localizar uma série de ideias e imagens do filme de Argento e transferi-las para um contexto completamente diferente, um filme que fez muita gente assistir o *Suspiria* original e muitos outros defenderem o filme. Ano passado, o francês Gaspar Noé usou Argento como ator em *Vortex*, filme mórbido sobre a morte de um casal de velhos, e o italiano aparece como um significante de tempos melhores de cinema que estão chegando ao fim.

Occhiali Neri era um velho projeto que Argento tentou fazer desde os tempos de *Insônia*. A produtora original pediu falência, e o filme ficou morto por anos. É um “metagiallo” sobre a quantidade de mortes que Argento encenou como forma de vida nas últimas décadas. Ele começa num ponto alto e depois se acomoda como o filme anterior, mas aborda suas cenas de assassinato num registro mais íntimo. Existe bastante sangue e violência no que cabe aos resultados deles, mas os ataques do assassino no filme são desprovidos das qualidades expansivas que associamos a Argento; eles são tristes e cansados. O foco é menos nas mortes e mais no efeito colateral que elas deixam.

Occhiali Neri é sobre uma prostituta de luxo que sobrevive ao ataque do assassino, mas fica cega. Um casal morre na sua fuga e deixa para trás um garoto, e a maior parte da última hora de filme é menos a investigação de “pegar o assassino”, como geralmente acontece no gênero, e mais sobre a

relação entre a mulher cega, o órfão, o novo cachorro dela e a dor que eles compartilham.

Os assassinatos subsequentes se tornam uma forma de pontuação entre essas cenas. É difícil imaginar um filme de Argento sem o olhar assassino, mas é o que ele mais ou menos tenta se propor com *Occhiali Neri*. Num típico filme de Argento, a câmera perambula em torno da vítima potencial, às vezes assumindo o ponto de vista do assassino, em outras é mais objetiva, mas de qualquer forma, para além da paranoia e desespero da vítima ser enfatizada nestas cenas, uma parte considerável do foco é no olhar atrás da câmera, e este quer matar. O desejo de sangue da plateia é implicado: se você tem prazer com *gialli*, você provavelmente curte assassinatos artisticamente iluminados e enquadrados, mas sobretudo ele expõe o próprio artista e suas fantasias mais sombrias.

O filme mais pessoal de Argento, *Tenebre*, com Anthony Franciosa como um romancista de horror lidando com um assassino que imita grandes assassinatos dos seus livros, lida de forma aberta em como a imaginação está cheia de imagens violentas (a maioria delas, como frequente no gênero, envolvendo mulheres). Com a ajuda do trabalho de câmera do grande Luciano Tovoli, os planos assassinos são radicais, e cada corte contra a carne dos seus atores parece ainda mais impregnado de sangue que o habitual. Tudo contribui para um retrato do artista com uma mente perturbada e hiperativa, e nunca se pretende elevar Argento como figura mais intelectual e distante acima do seu representante em cena.

A abordagem habitual de Argento para com atores é tratá-los menos como personagens do que corpos. Se você está em cena num filme de Argento, você é detetive, assassino ou vítima potencial, e sua principal função é como a luz recai sobre você e como ser enquadrado de forma a melhor acomodar uma imagem que continuamente promete sua morte. *Occhiali Neri* inverte esta ideia ao permanecer um filme surpreendentemente dotado de compaixão. Ilenia Pastorelli não tem a melhor atuação de um filme de Argento ou algo do gênero, mas ela é livre de uma maneira que a maioria dos seus atores não é. Ela se move para fora da *mise-en-scene* muito pensada, ela não é vítima ou detetive, mas uma sobrevivente cujas feridas importam para o filme. Pode-se observar a mudança de abordagem no assassinato de abertura: ao contrário de *Insônia*, aqui há uma declaração muito diferente de princípios. É o velho “mulher caminha à noite e é atacada” que Argento já usou mais de uma centena de vezes no passado, mas ele encurta a caminhada, fazendo a mulher ser agarrada quase imediatamente pelo assassino sem a habitual perseguição e ataque do cenário. Existe pouco de excitante, um plano fechado da atriz brigando enquanto sua garganta é destruída, depois o corpo cai pela calçada e o filme corta para os muitos pedestres horrorizados enquanto encontram-nos seus últimos suspiros, a garganta ensanguentada em destaque, últimas palavras (“o que aconteceu?”) no ar e as pessoas a observá-la. O foco transferido do espetáculo do assassinato para o impacto dele.

É uma ideia que permanece por todo *Occhiali Neri*. O primeiro ataque a Pastorelli é mais longo, mas é encenado através de uma perseguição de carros numa reviravolta nas expectativas de gênero e tornada por consequência muito mais distante. O plano dos corpos mortos dos pais do órfão depois que o carro de Pastorelli os atinge é tornado o centro da cena e novamente se encerra com terceiros correndo até os corpos. Em *Occhiali Neri*

corpos não estão postos em cenas para serem mortos com crueldade tanto quanto eles estão lá para serem achados. A violência está no resultado final muito mais do que no ato em si.

Boa parte do filme restante constrói em torno todos os sentimentos ambivalentes da personagem central sobre o que aconteceu, sua adaptação à cegueira, a relação com o garoto que representa como ela sobreviveu (ele é mais símbolo que personagem) e seu novo cão. As cenas com o animal estão entre as melhores que Argento fez na segunda metade da carreira. Tende-se a se lembrar como Pastorelli e o cão desenvolvem um relacionamento mais do que a violência. Isso vai até o clímax, quando o cão abre a garganta do assassino no mais memorável choque do filme, e Argento pode finalmente casar seu foco na relação entre sobreviventes e seu talento para imagens violentas (mesmo aqui *Occhiali Neri* permite a câmera permanecer por mais tempo que o habitual sobre o corpo destruído e sem vida).

Aspecto subestimado da obra de Argento é seu sentimento de abandono. O cidadão bancando detetive e a incompetência da polícia italiana são marcas do gênero (pode-se contar numa mão o número de policiais minimamente úteis nos filmes de Argento), mas estes filmes têm relação muito forte para com suas cidades, e Argento sempre foi bom em isolar personagens contra a arquitetura. A ideia de que se está sozinho num espaço perigoso que conspira contra você é forte neles. Sempre houve um triste desespero para as ideias de Argento de espaço cênico, e esta deve ser a grande continuidade entre *Occhiali Neri* e seus filmes anteriores. O personagem de Argento parece sempre esquecido na paisagem urbana. Este é um filme opressivamente noturno com quase nenhuma cena diurna. A sequência mais longa e importante envolve a mulher cega e o garoto fugindo sozinhos pela noite, a conexão um para o outro reforçada tanto quanto sua desconexão para com o ambiente. Ela segue eternamente, mas permanece bem controlada, é sobre medo, mas não antecipação da morte como frequente nos filmes de Argento, e ela coloca em primeiro plano a fragilidade que sempre foi uma parte importante, mas raramente o foco desses filmes.

Não quero vender em excesso *Occhiali Neri*. Argento pode estar um pouco fora do seu elemento nas cenas dramáticas, o baixo orçamento transparece e a relação dele com a fotografia digital segue incerta. O que posso dizer é que existem poucos momentos no cinema de Argento que considero tão tocantes quanto a última cena de Pastorelli e seu cão. Isso torna *Occhiali Neri* o mais excitante dos filmes para quem procura por um thriller tenso? Talvez não, cinefilia por vezes segue uma via bem diferente “do mercado” e isso nos traz de volta à posição de *Occhiali Neri* como um filme tardio.

Seria tolo descrevê-lo como uma espécie de *mea culpa* ou sumário distorcido da obra de Argento, mas é certamente disruptivo e enriquecido por uma longa história de cinema. Ele sugere um mestre veterano tentando lidar com uma série de questões de representação para as quais ele vem buscando a imagem certa há muito tempo, e é bastante excitante como tal. Filmes assim existem num diálogo amplo com o passado, com as nossas relações com ele, com o que o presente significa para o artista. Pode soar absurdo, mas *Occhiali Neri* não seria *Occhiali Neri* sem os filmes medíocres que o precederam. Eu nunca me daria o trabalho de escrever tanto sobre *Dracula*, mas filmes como *Occhiali Neri* servem de lembrete de como esse tipo de diálogo rico é possível

e, quando se está disposto a tê-lo, isso pode tornar a cinefilia e a experiência de cinema muito mais ricas.

Revista Abismu - Outubro, 2022