

**Do suspense ao êxtase:
paradigmas da trilha musical no filme de horror em *Prelúdio Para Matar* (1975)**

*From suspense to ecstasy:
paradigms of the horror film soundtrack in *Deep Red* (1975)*

Gabriel Bueno LISBOA¹

Resumo

Este artigo procura revelar esquemas convencionais e subversões no uso da trilha musical num filme de horror propostas por Dario Argento em seu filme *Prelúdio Para Matar* (1975), que ajudaram a formalizar um estilo sonoro próprio às características expressionistas do gênero *giallo* como também a difundiram uso de gêneros da música popular com finalidade não diegética em trilhas sonoras originais. Será realizada a decupagem de algumas cenas levando em consideração a relação entre as músicas e o conteúdo imagético a partir de noções dos usos e qualidades do som no cinema e da trilha musical, elaboradas por estudiosos como Michel Chion, Claudia Gorbman e Rodrigo Carreiro.

Palavras-chave: *Giallo*. Trilha sonora. Cinema italiano. Cinema de gênero.

Abstract

This article seeks to reveal conventional schemes and subversions in the use of the film music on a horror movie proposed by Dario Argento in *Deep Red* (1975) that helped a singular sound style take form based on the expressionist characteristics of the *giallo* genre and to spread the use of popular music genres with a non-diegetic purpose in original soundtracks. It will be done a *decoupage* of some scenes taking into account the way in which the songs relate to the image content using notions of the practices and qualities of the sound and the musical soundtrack in the cinema elaborated by scholars like Michel Chion, Claudia Gorbman and Rodrigo Carreiro.

Keywords: *Giallo*. Soundtrack. Italian cinema. Genre cinema.

Introdução

O cinema italiano viveu da metade dos anos 1950 até o início dos anos 80 o auge de sua produção cinematográfica tanto em termos de qualidade como em

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: gabriel.lisboa11@gmail.com

quantidade². Gêneros se revezavam como favoritos do público, os chamados *filones*, que tinham suas fórmulas repetidas até a exaustão em centenas de produções. A mais significativa e influente destas apropriações (invariavelmente do cinema americano) foi o ciclo do *western spaghetti*, uma alcunha de início pejorativa, mas que hoje já foi ressignificada. Grande parte da consagração do estilo pela crítica cinematográfica e absorção na cultura popular deve-se aos filmes dirigidos por Sergio Leone com música de Ennio Morricone. A dupla ganhou notoriedade com o uso de ruídos, assobios e vocalizes na trilha musical; pela variação de instrumentos exóticos nos temas de cada personagem ou situações (*leitmots*); pelo silêncio ou amplificação de ruídos diegéticos, ou até mesmo não diegéticos, dentro de uma cena; e pela subordinação da montagem à música (BONDANELLA, 2009, p. 344)

. O modo como eram gravados os filmes italianos no período era singular pela ausência do som direto. A técnica já era comum em outros países na Itália encontrava resistência pela herança do neorealismo, pelos orçamentos limitados com a produção em massa e também pelas diferentes nacionalidades no elenco dos filmes (CARREIRO, 2014, p.195). A música ganhou lugar de destaque e não era apenas um mero acompanhamento para sublinhar emoções ou ser pano de fundo para diálogos. Esses fatores criavam uma pós-produção mais complexa integrando a dublagem integral dos atores, a construção da paisagem sonora do filme e a composição de temas e acompanhamentos gravados até mesmo antes das filmagens dos westerns, filmes de crime italianos ou dos *gialli*³ (HUGHES, 2006, p. 266).

O estilo conhecido como *giallo* viria a tomar forma e ganhar popularidade com o lançamento do primeiro filme dirigido por Dario Argento e com trilha musical de Ennio Morricone: *O Pássaro das Plumas de Cristal* (1970). O filme juntou elementos de filmes do diretor Mario Bava, *A Garota que Sabia Demais* (1963) e *Seis Mulheres Para o Assassino* (1964), numa trama cheia de reviravoltas e com estética apurada. Argento desenvolveria melhor seu estilo nos filmes seguintes, mas já com *O Pássaro das Plumas de Cristal* ele conseguiu que o gênero *giallo* se tornasse uma tendência a ser seguida nos

² Os filmes de fórmula italianos dos anos 1960 e começo dos anos 1970 certamente eram populares e foram produto de uma indústria que parece ter tido contato direto com seu público: perto do final deste período, a Itália, com a ajuda dos coprodutores, estava produzindo mais de 200 filmes por ano (um total superado apenas pela Índia, especialmente Bombay, e Japão) (KOVEN apud FRAYLING, 2006, p. 12)

³ Plural de *giallo*. O termo *giallo*, que significa amarelo em italiano, é usado para designar uma espécie de estória de mistério e tem sua origem na série de livros de mistério com capas amarelas vibrantes, publicados pela editora Mondadori.

anos posteriores dentro do cinema popular italiano.

O terceiro filme de Argento *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza* de 1971 fechou o ciclo da chamada Trilogia dos Animais, e também marcou o fim da parceria com Ennio Morricone (uma rixa que durou até os anos 90). O uso da música no filme é particularmente impressionante em seu desfecho. Um acidente automobilístico em *slow-motion* tem seu impacto elevado pela música de Morricone, *Come un Madrigale*. Marcante pela suavidade do vocalize feminino da cantora Edda Dell'Orso, consagrada parceira de Morricone em muitas de suas trilhas. Mas se essa conclusão mostra o compositor mais próximo daquilo que o consagrou nos filmes de Sergio Leone, outros trechos dessa trilha mostram um lado mais pop e menos conhecido do compositor⁴ e que representa uma grande parte da sua obra, flertando com o jazz e bossa nova em diversos filmes mais “picantes” para os quais compôs a trilha sonora.

O fato era que Argento queria um som cada vez mais agressivo e moderno para seus filmes. Exemplo disso são os créditos iniciais de *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza* onde descobrimos que o protagonista será o baterista da banda de rock responsável pela *performance* da música diegética⁵ que abre o filme. Em 1975 Argento lança seu quinto filme, *Prelúdio Para Matar* com a trilha sonora assinada pelo compositor Giorgio Gaslini e pela banda Goblin (até então chamada de Cherry Five). A música alterna entre as composições incidentais e jazzísticas de Gaslini e o peso das guitarras distorcidas e sintetizadores da Goblin. Posteriormente o disco da trilha ficou 52 semanas no topo das paradas italianas⁶. Assim como *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*, *Prelúdio Para Matar* também tem um músico como protagonista, o professor de piano Marcus, e em ambos os filmes a trilha carrega elementos do som produzido por eles, mostrando que o diretor tinha um contínuo interesse em fugir da música puramente incidental.

Procuo, portanto, chamar atenção, através da análise das músicas compostas para o filme e sua relação com as cenas em que estão presentes, para elementos marcantes e de quebra de paradigmas do cinema clássico de horror na *mise-em-scène*,

⁴ Exemplos destes estilos são explicitados na resenha da coletânea Mondo Morricone, disponível em: <<http://pitchfork.com/reviews/albums/5569-mondo-morricone-the-trilogy/>>

⁵ A música diegética é aquela que o personagem também ouve dentro do universo fílmico. A música não diegética é trilha musical incidente, aquela que marca as ações e emoções de um filme: “Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e com os espaços do filme, mas deixa-os existirem separada e distintamente” (CHION, 1990, p. XX).

⁶ Disponível em <<http://www.goblinofficial.com/biography.php>> Acesso em mar. 2018

montagem e no uso da música que explicitariam as razões pelas quais, Argento e a banda Goblin, formam uma das mais peculiares parcerias da música no cinema.

A trilha sonora

Dividiremos a trilha musical⁷ de *Prelúdio Para Matar*⁸ em oito temas principais seguindo relação e a nomenclatura presentes no álbum da trilha: “Profundo Rosso”, “Death Dies”, “School at Night”, “Mad Puppet”, “Wild Session”, “Deep Shadows”, “Deep Shadows (album version)”, “Gianna” e “School at Night 2” (segunda aparição no álbum da trilha musical). Esses temas, exemplificados *a posteriori*, se repetem durante o filme, às vezes em versões ligeiramente diferentes. Essa recorrência pode ser tomada como exemplo da técnica do *leitmotiv*: tema que se repete durante um filme para caracterizar determinado personagem ou situação. Para Claudia Gorbman “um tema é por definição um elemento musical que é repetido durante o curso de um trabalho; enquanto recolhe associações diegéticas, que por sua vez, infundem, elas mesmas numa nova afirmação temática”. (GORBAMAN, 1980, p. 192). O que destacaremos em seguida é o fato de Argento quebrar esta “regra” do *leitmotiv* da afirmação temática quando o diretor insere uma música (ou tema) fora do contexto estabelecido anteriormente.

Prelúdio Para Matar inicia com simples créditos em letreiros brancos e música tema de mesmo nome do título do filme em italiano, “Profundo Rosso”. Composta pelo grupo Goblin, é influenciada pelo tema de *O Exorcista*, “Tubular Bells”, do tecladista de rock progressivo Mike Oldfield; uma clara referência para o som que Argento estava procurando. Teclado e violão repetem em uníssono um *motivo* sob o qual o baixo e sintetizadores costuram suas próprias linhas melódicas. Até que o som de um órgão de tubos estabelece o que seria o refrão da música finalizado num acorde menor: tom e timbres típicos de filmes de horror “sendo que o uso do tom menor em filmes de horror é tão endêmico que sua ausência é mais notável que sua presença” (BROWNRIGG, 2003, p.115). Durante os créditos iniciais de um filme ainda estamos dispersos em nossos pensamentos cotidianos. São necessários alguns minutos para que nossa

⁷ Será usada em toda a análise a versão mais completa da trilha musical lançada pela Cinevox em 2006.

⁸ Será levada em consideração a versão Director's Cut do filme com 126 minutos.

concentração totalmente absorvida pela tela, sendo que durante uma música de abertura “o que geralmente acontece é a provocação de um estado mental 'apropriado para a apreciação de um filme', algo que socializa a mudança cognitiva e social que o espectador passa ao se preparar para uma narrativa cinematográfica.” (KAUSALIK apud BIANCOROSSO, 2008, p. 19).

No caso de *Prelúdio Para Matar* há uma interrupção de sequência de créditos para um fato singular. A sensação é que um trecho do filme foi deslocado acidentalmente para aquele lugar. Os créditos são cortados pela cantiga infantil, “School at Night”, um cantarolar que adquire ar macabro pelas imagens do filme: sombras na parede retratam um assassinato. De diegético é possível ouvir somente o som de um grito de dor e o ruído do instrumento do crime, uma faca suja de sangue caindo no chão.

No fim do filme, quando é apresentada a reconstituição completa deste assassinato, não há uma correspondência em todos os detalhes entre as duas cenas, sendo que é possível ouvir as facadas, os gemidos de dor da vítima e o grito de uma testemunha, a criança que veste os sapatos ao lado dos quais cai a faca no começo do filme.

Figura 1 – Plano do filme *Prelúdio Para Matar*



Fonte: Captura do próprio autor

O motivo da exclusão dessas informações sonoras, por Argento, nesse primeiro momento seria talvez para não revelar os sexos dos envolvidos e amplificar o mistério, assim como também para incluir um tema recorrente dentro de sua obra, a memória

falível⁹. De qualquer maneira fica claro que o plano detalhe mostrado no início foi filmado num momento diferente da cena retratada ao final. Depois deste plano os créditos em forma de simples letreiros brancos continuam. Com esta inserção o diretor já demonstra que nossa visão estará sempre subordinada a um propósito subjetivo e estilístico, fugindo da narrativa visual invisível do cinema clássico americano. Volto a destacar, como já citado anteriormente, que durante o período os filmes italianos não tinham som direto, ou seja, o som que ouvimos é todo produzido em estúdio, seja a dublagem das vozes dos personagens¹⁰ como os efeitos sonoros produzidos por especialistas em *folley*¹¹, o que obrigava o diretor a formular do zero, com a ajuda de técnicos de som e do compositor, a trilha sonora de seu filme.

“Pronfondo Rosso”, o tema, além de abrir e fechar o filme aparece mais três vezes: duas para acompanhar a câmera revelando pertences do assassino {00:10:40}¹² e {00:57:26}, sem uma relação direta com contexto em que a cena está inserida. Uma mão envolta por uma luva negra pega uma navalha em meio a brinquedos e desenhos feitos com giz de cera. Essa ilustração possui uma qualidade totalmente subjetiva, constitui mais as memórias afetivas da personagem, do que a representação concreta de uma mesa, já “que 'visão' para Argento não é somente uma questão ótica mas também algo mental” (BERTELLINI, 2004, p. 217). A música ainda aparece uma terceira vez para pontuar a descoberta do de Marcus de um desenho escondido sob o gesso de uma parede {01:26:13}.

⁹ A maioria dos elementos que se tornariam clichês dentro do *giallo* aparecem nos primeiros filmes de Argento como o “enigma visual que pode ser resolvido através da exploração gradual da memória, a ansiedade em relação à confusão de gênero [aqui gênero sexual]; sequência de assassinatos como um elaborado quadro artístico etc.” (KOVEN apud GALLANT, 2006, p. 7)

¹⁰ Os atores falavam vários idiomas durante as filmagens ou até mesmo simplesmente declamavam números para marcar a fala. Essa prática é comentada por Barbara Bouchet nos extras do dvd de *Milano Calibre 9* e por Sergio Corbucci no documentário *Western, Italian Style* de 1968.

¹¹ Técnica que consiste em produzir ou reproduzir os sons provenientes dos objetos e ações mostradas nas imagens para ser inseridos no áudio do filme.

¹² A contagem do tempo de filme será marcada pela notação {hora:minuto:segundo}

Figura 2 – Plano do filme *Prelúdio Para Matar*



Fonte: Captura do próprio autor

“School at Night”, a cantiga, é como aponta um dos personagens do filme, o professor Giordani, uma espécie de gatilho para disparar a loucura do agressor, que se comporta com uma pessoa normal em sua vida diária, mas que em contato com um elemento do fato traumático do passado, no caso a cantiga, tem sua insanidade colocada em movimento. Brownrigg comenta que “a música da infância, versos simples e canções de ninar são geralmente transformadas em algo sinistro” em filmes de horror (BROWNRIGG, 2003, p.131). A canção aparece em duas versões, uma em que a voz da criança é acompanhada pelas percussões melódicas de uma caixinha de música e outra na qual a voz é acompanhada por um dedilhado de violão, violinos e flauta. A versão da caixinha de música é ouvida diegeticamente através do gravador que o assassino carrega e que precede o assassinato da médium {00:12:42} e da escritora {01:00:50}, e o atentado a Marcus {00:49:25}. Já a versão com violinos é ouvida durante na inserção dos créditos {00:00:52}, quando Marcus leva o disco com a cantiga até Giordani {00:52:51} e durante o *flashback* da *serial-killer* {02:02:25}.

É interessante notar que a música não aparece antes do terceiro assassinato do filme, contra a vida do professor Giordani {01:31:31}, mas por um motivo que sobrepõe a necessidade da continuidade temática: o suspense. Para não se repetir e para criar uma cena mais tensa, Argento deixa de lado a música para jogar com silêncio, uma arma poderosa no gênero sendo que “o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou imaginamos, é o produto do contraste” (CHION, 1990, p. 53). Ou seja, quando o volume de sons é reduzido a um mínimo, o que

raramente acontece no fluxo de informações contínuas do cinema, é criado o estranhamento.

A cena pode exemplificar os elementos subversivos presentes no filme em relação à sua trilha sonora, mas eficazes dentro da proposta inusitada para o gênero sugerida pelo diretor. Quando o espectador se instala na casa do professor, sendo que este está estudando sozinho, já se imagina por parte do espectador experimentado em *thrillers*, o desenvolvimento de uma cena de tensão. A câmera segue o professor enquanto ele caminha de seu escritório até a cozinha, com movimentos suaves de câmera. A trilha sonora é somente preenchida pelos sons diegéticos de passos e objetos. O caminhar tranquilo do professor continua até que ele escuta um ruído indecifrável {01:32:51}. Cerca de um minuto e meio após o início da cena, um longo intervalo de “silêncio” num contexto cinematográfico. Há poucas dúvidas sobre a aparição eminente do assassino e a morte do professor é praticamente certa, mas o ritmo lento cria a suspense. O professor, em *close* e depois enquadrado através das ranhuras de uma janela, olha ao seu redor. Ele empunha uma faca para se proteger, mas desiste esboçando um sorriso.

Uma voz quebra o “silêncio” e sussurra o nome do professor {01:33:36}. A simples audição deste sussurro compartilhada por nós espectadores e por Giordani é um exemplo de um dos problemas tido como dos mais complexos por Chion no estudo do som no cinema, a subjetividade do som¹³ (quem o escuta dentro da cena). Chamo atenção ao fato de que se sussurrado (como é possível discernir pela qualidade da voz e não tanto pela intensidade em relação a outros sons diegéticos como tilintar da xícara) o som da voz do assassino não poderia ter chegado aos ouvidos do professor sem que a fonte esteja ao seu lado.

Podemos a partir então das noções de Chion supor que estariam em funcionamento uma espécie de combinação entre o som de *extensão nula* - “quando o universo sônico se encolheu aos sons ouvidos por um único personagem, possivelmente incluindo quaisquer vozes interiores que ela ou ele ouve” (CHION, *idem*) - a respeito da qualidade sonora; e a respeito da intensidade o som *ativo e fora da tela* - “som que levanta questões – O que é isso? O que está acontecendo? - sobre as quais a resposta se encontra fora da tela e que incita o olhar para descobri-lo” (CHION, 1994, p. 85). O

¹³ (CHION, 1994, p. 91)

professor assusta com o sussurro e o clima de ameaça está instalado. Na trilha musical a banda Goblin então produz um efeito de apreensão e expectativa pela batida de sua música, “Death Dies” {01:33:42}, seis segundos após o sussurro. A música começa com notas graves do piano tocadas ritmicamente, amplificadas quando o chimbau da bateria imita o som percussivo do piano, “sendo que este método não ortodoxo de se tocar um instrumento é característico do horror e nos faz lembrar que o piano é de fato um instrumento de percussão” (BROWNRIGG, 2008, p. 124). A música continua com uma seção rítmica truncada, com piano e guitarra tocando notas e acordes dissonantes, mas sem que a banda perca seu *groove* e pulso.

Então a música para. Silêncio. Do enquadramento instalado para representar o ponto de vista do professor Giordani, vemos um boneco mecânico que passa pela porta, rindo sarcasticamente. O professor quebra o boneco e também ri, incrédulo. O som agressivo e pulsante de “Death Dies” volta a preencher a banda sonora, não para tencionar o espectador, mas para extasiá-lo. O professor Giordani é então atacado pelo assassino com um golpe que recebe um contraponto sonoro artificial, como uma batida de pratos de uma orquestra. É interessante notar que não há um *stinger*¹⁴ por parte da trilha musical no momento do ataque, mas sim deste elemento sonoro aleatório. A música já havia entrado em cena e somente prepara o público com seu ritmo pulsante para a sensação catártica de se ver o assassino em ação, ou seja, a concretização do *set-piece* esperado. O assassino bate a cabeça de Giordani contra moveis do escritório e estes golpes também recebem marcações pontuais de ruídos em sincronia (talvez uma nota tocada num sintetizador). Para o fato, é interessante notar a noção de Chion sobre a criação do imaginário sonoro:

Como veremos o valor figurativo de um som em si é normalmente bastante inespecífico. Dependendo do contexto dramático e visual, um único som pode transmitir diversas coisas. Para o espectador, não é tanto o realismo acústico, mas a sincronia acima de tudo, e, secundariamente, o fator de verossimilhança (verossimilhança decorrente não da verdade, mas a partir de convenções), que conduzirá ele ou ela para ligar um som com um evento ou detalhe. (CHION, 1990, p. 23).

¹⁴ Uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida no instante imediatamente anterior, provocando um súbito aumento de volume sonoro que, em geral, é sincronizado com uma imagem que mostra a aparição abrupta dentro do quadro de um novo elemento visual que ameaça o personagem focalizado. (CARREIRO, 2011, p.49)

Muito do que aceitamos como realismo sonoro está mais ligado com a nossa memória auditiva em relação com aquilo que já ouvimos anteriormente no cinema e não na vida real. O filme *Berberian Sound Studio*, de 2012, revela muito dos bastidores dessa atividade quando mostra técnicos de sons usando legumes para ilustrar sonoramente agressões ao corpo humano mostradas na tela de modo convincente já que isso, obviamente, nunca é registrado no set. Os sons dos dentes de Giordani batendo contra a quina da mesa provavelmente vieram de fonte parecida. Os sons da boca de Giordani sendo ferida em conjunto aos sons cartunescos, assim como a música escolhida para compor a cena, cria um cenário descomprometido com um tom dramático do que seria esperado para uma cena de assassinato.

Figura 3 – Plano do filme *Prelúdio Para Matar*



Fonte: Captura do próprio autor

Não é exagero supor que a cena fora pensada para um público que espera entreter-se com o horror, numa suspensão da realidade, já que “sem música de fundo, consciência da câmera, efeitos especiais exagerados, ou edição do file, imagens de violência são desagradáveis...” (GOLDSTEIN *apud* McCAULEY, 1999, p.278). Argento tendo consciência disso deseja a apreciação de suas imagens e sons e não comover o espectador. Ele procura variar as regras estabelecidas pelo próprio filme para favorecer a criação de um cenário diferente e estimulante. É possível dizer que não há um comprometimento rígido com a realidade objetiva, mas uma própria do filme. Condizente a isso podemos citar a noção de Walter Murch de que “o filme editado livre de limitações de tempo e espaço, levam a montagem do filme a considerar como fator

primordial para corte a emoção que a cena carrega consigo” (MURCH, 1995, p. 28).

“Death Dies” é ouvida então cinco vezes, nos três assassinatos {00:13:38; 01:01:45; 01:34:42} e para amplificar duas descobertas de Marcus (ou seja, fora do que seria um contexto inicialmente proposto de *leitmotiv* do assassino em ação), a casa misteriosa {01:13:54} e o desenho da parede da casa reproduzido numa atividade escolar por Carlo quando criança {01:52:35}.

“Mad Puppet” também tem uma presença muito interessante dentro do filme. Na cena, em que a ouvimos pela primeira vez, Marcus está prestes a entrar na casa que acredita ser a chave para desvendar o mistério que ronda sua vida {01:20:51}. Seria normal imaginar mesmo com uma diminuta bagagem em filmes de horror que este seria um momento carregado de tensão, sublinhado uma música sombria que lhe deixaria preparado para um susto a qualquer momento. Entretanto, o que ouvimos é um enérgico *riff* de guitarra que se repete cruzando com uma linha de baixo que depois imita a melodia principal. Um paralelo para ilustrar como a cena chama atenção é imaginar o detetive Arbogast em *Psicose* entrando na propriedade dos Bates ao som de “Peter Gunn Theme” de Henry Mancini. Inconcebível. Mas no filme de Argento funciona.

O *riff* da guitarra se repete por oito compassos e depois junto com o contrabaixo por mais 16 compassos. Uma longa incursão até que o teclado entre marcando a trocas de acorde da tônica (Mi) para a quarta (Lá) e quinta (Si), uma troca bem comum vinda do esquema básico do *blues* incorporada pelo *rock*. A composição focada num motivo musical (sequência recorrente de notas rapidamente identificável) é para Brownrigg uma característica do gênero:

Filmes de horror com frequência também renegam longas linhas melódicas em favor ou de texturas musicais ou uma escrita altamente baseada em motivos. Melodias convencionais, assobiáveis, através de sua confiança corriqueira em estabelecer o funcionamento de uma harmonia diatônica, pode ser vista como uma evocação a ordem, e a negação de uma melodia numa trilha de cinema consequentemente como uma tentativa de minar isso. (BROWNRIGG, 2003, p. 123)

Mas a subversão aqui é que a trilha não funciona para criar tensão com a repetição como em *Tubarão* (1975), mas sim dar energia, um pulso a longa cena. Durante sua incursão pela casa Marcus acaba pisando num pedaço de vidro. O ruído do material se quebrando interrompe a música numa interação não convencional da ação do

personagem com uma música não-diegética, para ser retomada de onde parou quando Marcus mexe em uma janela. Estas escolhas mesmo tão excêntricas funcionam, tem respaldo dentro do gênero que o filme atua, porque “solavancos na continuidade sonora são características da lógica externa; servem para reforçar a tensão das situações” (CHION, 1990, p.46).

A música aparece também quando Marcus e Gianna entram na escola {01:48:33} e desta vez causa um certo incômodo. Sendo a cena do casarão tão marcante com o impacto criado pelo estilo da música em conjunto com o contexto da cena, que ao se repetir “Mad Puppet” em outro momento do filme cria-se a sensação de reciclagem do material, algo que não se sente em relação a repetição das outras músicas, que possuem uma marcação mais óbvia de *leitmotiv*. Não é comum escutamos músicas repetidas num filme sem alterações, o que acontece é que a partir de temas um compositor insere no decorrer do filme, trechos de música (sentenças) com mudanças na instrumentação, tom e velocidade destes temas como exemplifica Kausalik com a música de Morricone:

A natureza repetitiva da sentença é útil estabelecer fortemente o material motivador que será eventualmente usado e transformado na trilha sonora. Cada um dos temas de [Ennio] Morricone para a Trilogia dos Dólares usa de formas em sentenças, que focam na repetição de ideias músicas importantes (ou ideias básicas) e fragmentação do material motivador (KAUSALIK, 2008, p. 12).

Já “Deep Shadows” assim como “School at Night” possui versões levemente alteradas dentro do filme. A música é altamente dissonante e é a mais estridente de toda a trilha sonora sendo que “o princípio da dissonância na música de horror também pode ser perseguido através de técnicas menos frequentes... técnicas não ortodoxas de execução de instrumentos, alterações artificiais de timbres através de manipulações eletrônicas dos sons e fragmentação melódica acentuada” (CARREIRO, 2011, p. 50). Suas variações acompanham Marcus durante toda a descoberta do cômodo escondido no casarão {01:41:46}. Já *Deep Shadows (album version)* é uma música completamente diferente, composta por Gaslini. É possível ouvi-la quando Marcus corre para socorrer Helga {00:18:55} e quando descobre o corpo da escritora {01:06:19}, ou seja, mais um tema fúnebre.

“Wild Sessions” é apenas um conjunto de ruídos composto do barulho de ventos fortes, do grito agudo de uma mulher e de toques de uma caixa de música de brinquedo, mas no álbum da trilha musical¹⁵ esses ruídos levam para uma música truncada e baseada num solo de sintetizador e depois de saxofone, bem próxima do rock progressivo feito na época. Infelizmente esta seção não está presente no filme. A primeira parte é ouvida quando partilhamos da perspectiva do assassino no teatro {00:10:00}, quando Marcus descobre o livro na biblioteca {00:56:05} e na casa da escritora {00:59:50}.

“Gianna” e “School At Night 2¹⁶” são dentro filme o que mais se assemelha da música incidental e convencional do cinema clássico. A primeira, que como o nome indica, é o motivo da personagem e serve de fundo para as conversas bem-humoradas de Marcus e Gianna. A segunda é tocada em dois momentos, mas em trechos diferentes e por isso pode se dizer que na realidade não se repete. Na revelação da presença do assassino para Helga {00:06:24} e durante o raciocínio de Marcus sobre a prisão de Carlo {01:59:21}.

Além desses temas principais¹⁷ existem mais quatro momentos musicais. O primeiro é o que apresenta Marcus num ensaio com uma banda de jazz {00:01:59}. O segundo é uma espécie de *mickeymousing*¹⁸ de Gianna se despedindo ao som de um fraseado de blues {01:37:58} composto por Gaslini. O terceiro é o *boogie-woogie* à quatro mãos de Carlo e Marcus {00:46:51}. E por último há cena com Marcus compondo ao piano e a consequente tentativa de assassiná-lo {00:47:21}. Esse segundo registro do ofício do protagonista é um trecho exemplar do modo como o diretor utiliza da música diegética como peça central para o desenvolvimento do suspense. Enquanto passa os dedos pelas teclas de seu piano, a presença do assassino é anunciada com a cantiga infantil reproduzida pelo gravador. Marcus para de tocar e o silêncio toma seu apartamento por um instante. Volta à sua atividade, mas já em alerta. Ele toca com uma das mãos para disfarçar e com a outra procura algo para se defender. A cena acaba com o telefone interrompendo o suspense e Marcus trancando a porta rapidamente.

¹⁵ Da versão lançada em 2006 como já comentado anteriormente.

¹⁶ Como não há diferenciação no encarte do álbum da trilha sonora, coloco o numeral “2” para destacar esta da música já estabelecida anteriormente como sendo a da cantiga infantil.

¹⁷ A maioria das músicas compõe o álbum com a trilha originalmente lançada em 1975

¹⁸ Cena na qual há a sincronia da melodia da música com os movimentos de um personagem

Figura 4 – Plano do filme *Prelúdio Para Matar*



Fonte: Captura do próprio autor

A pesquisadora Anahid Kassabian aponta em entrevista que uma “peça musical dificilmente pode ser categorizada unicamente como diegética ou não diegética no sentido do seu funcionamento dentro do filme mas que entender como ela alternaria esses sentidos dentro do filme é esclarecedor” (KASSABIAN, 2003, p. 76). Para Gorbman esse uso diferenciado pode se tornar uma poderosa ferramenta:

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

Além da música há momentos no filme em que existe uma clara preocupação com o som ou (ausência dele) favorecendo a comédia: a conversa truncada de Marcus e Gianna pelo telefone, ambos em ambientes barulhentos {00:56:27}, a conversa de Marcus também pelo telefone (numa cabine instalada no meio de uma autoestrada) dessa vez com o professor Giordani {01:12:13} e que depois continua numa feira movimentada. Conhecendo a filmografia do diretor e o modo com o qual ele desconstrói cenas que de outro modo seriam puramente exposição de diálogos, é possível afirmar que o diretor insere estas situações para não deixá-las monótonas e repetitivas.

Considerações finais

A partir desta análise é possível afirmar que o diretor Dario Argento procurava transmitir um tipo de sensação diferente da melancólica opressão gótica dos filmes clássicos de horror ou de um urgente e maligno tom de mistério. Brownrigg comenta que “a música pop pode ser disposta como uma indexação do mundano, da prosaica vida real em completo contraste com os aberrantes eventos da trama padrão de horror” no cinema (BROWNRIGG, 2003, p. 130).

Argento usou a música popular não só como contraste mas para aproximar o espectador. Esse tipo de uso estava se tornando comum como nos exemplos já citados da música progressiva de Mike Oldfield, “Tubular Bells” usada em *O Exorcista* e a trilha de *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza* e ainda anteriormente em filmes como *Escravas do Medo*¹⁹, *A Dança dos Vampiros*²⁰ e *Vampyros Lesbos*²¹.

Depois das incursões da Goblin nos filmes de Argento e em *Despertar dos Mortos*²² (1978), a música pop no cinema de horror tomou uma aura mais autoconsciente e irônica, e pode ser encontrada na transformação do jovem em lobisomem ao som de “Blue Moon” de Sam Cook em *Um Lobisomem Americano em Londres* (1981), dirigido por John Landis e na cena em que Dean Stockwell dubla “In Dreams” de Roy Orbison em *Veludo Azul* (1986) de David Lynch. Levando em consideração esse percurso e legado é possível afirmar que Argento carrega elementos autorais e uma estética idiossincrática dentro do cinema que contribuiu para o destaque atualmente dado aos diretores e diretoras de filmes de gênero pelas ferramentas narrativas e estilísticas que utilizam como Guillermo Del Toro e Kim Jee-Woon.

Referências

BERTELLINI, Giorgio. **The cinema of Italy**. Nova Iorque: Columbia

¹⁹ Filme de 1962, dirigido por Blake Edwards e com trilha jazzística e soturna de Henry Mancini.

²⁰ Filme de 1967, dirigido por Roman Polanski e com trilha (que mistura elementos góticos com o pop) escrita por Krzysztof Komeda

²¹ Filme de 1971, dirigido por Jesús Franco e com uma trilha (um grande *lounge* de rock psicodélico) assinada por Manfred Hübler & Siegfried Schwab's

²² A trilha da Goblin para o filme está presente somente na versão europeia já que na versão americana da trilha musical o diretor George A. Romero utilizou somente músicas de arquivo.

University/Wallflower Press, 2004.

BONDANELLA, Peter. **A history of italian cinema**. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group, 2009.

BROWNRIGG, Mark. **Film music and film genre**. Escócia: University of Stirling, abril de 2003.

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no spaghetti western: o estilo de Sergio Leone**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.

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

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

GOLDSTEIN, Jeffrey. The Attractions of Violent Entertainment. *In*: GOLDSTEIN, Jeffrey (Org). **Why we watch: the attractions of violent entertainment**. Oxford: Media Psychology, n. 1, 1999, p. 271.

GORBMAN, Claudia. Narrative film music. **Yale french studies**. No. 60, Cinema/Sound (1980), pp. 183-203.

KAUSALIK, Emily. **A fistful of drama: musical form in the dollars trilogy**. Bowling Green State University, 2008.

KASSABIAN, Anahid. Panel discussion on film sound/ Film Music: Jim Buhler, Anahid Kassabian, David Neumeyer and Robynn Stilwell. **The velvet light trap**. No. 51, (2003), pp 76.

KOVEN, Mikel J. **La dolce morte: vernacular cinema and the italian giallo film**. Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2006

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