

Ennio Morricone: O “Canone Inverso”

Orlando Marcos Martins Mancini*

Resumo

Este trabalho tem como foco a música “Canone Inverso” de Ennio Morricone composta para o filme homônimo de 2000, dirigido por Rick Tognazzi. A partir da indagação de “porque Morricone utilizou uma forma contrapontística hermética num filme hollywoodiano?”. O que se desvela é a recorrência estrutural da montagem cinematográfica, ou seja, o conteúdo dramático está em relação direta com a música que reflete simetricamente na macroestrutura do filme os mesmos padrões do “Cânone Inverso” musical.

Palavras-chave

Ennio Morricone, Música de Cinema, Música para Filme, Trilha Sonora.

Abstract

This work focuses on the Ennio Morricone’s “Canone Inverso”, music composed to the director Rick Tognazzi’s homonymy film from 2000. The analysis on Morricone’s music started with the assumption of “why did Morricone utilize a hermetic counterpoint form inside a Hollywood film?” The revealed is the structural recurrence of the film editing, i.e., the dramatic content is on direct relation with the music itself which reflects symmetrically on the film macrostructure the same musical “Canone Inverso” patterns.

Objetivos

Essa comunicação tem por objetivos:

- revelar a importância da música na construção da idéia de realidade verossímil, resultado da combinação audiovisual (imagens em movimento, música, sons e diálogos) manipulada pelos diversos componentes do objeto audiovisual.
- destacar as contribuições permanentes de Ennio Morricone na música para filmes a partir da análise de alguns de seus processos composicionais presentes no filme “Canone Inverso – Making Love” de 2000, dirigido por Rick Tognazzi.

Justificativa

Esse trabalho se justifica na medida em que busca focar a música como parte integrante da narrativa audiovisual de um filme, apresentando possibilidades ainda pouco exploradas e concentradas na busca do desvelamento da complexidade da montagem cinematográfica e da própria produção de filmes em sua relação direta com a música.

* Mancini3@terra.com.br Doutorando pela Unicamp. Mestre pela Unesp. Membro do Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual da UNICAMP. Professor titular do Centro Universitário FIAM – FAAM – FMU Área de Contraponto e Composição. *Orientador* Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco (*Professor da Unicamp na área de Trilhas Sonoras*)

Fundamentação teórica

Os círculos acadêmicos cinematográficos, musicológicos e as suas teorias, até o momento, tendem a eludir os assuntos referentes à música de cinema ou ignorando-a completamente, ou relegando a ela um status menor. Mesmo que alguns teóricos tenham abordado o assunto, muitas vezes com contribuições ricas e provocativas, suas contribuições não foram suficientes o bastante, no sentido de permitir uma reconsideração crítica do objeto audiovisual cinematográfico à luz da posição ocupada pela música nos últimos 60 anos (cinema sonoro).

Os filmes, programas de televisão e outros meios audiovisuais não são somente endereçados aos olhos (visão). Eles colocam seus expectadores – seus expectadores audiovisuais – num modo específico de recepção, que Michel Chion chama de Áudio-Visual.

Michel Chion em seu livro *Audiovisual* procura demonstrar a realidade da combinação audiovisual – realidade onde uma percepção influencia a outra, transformando-a. Enfatiza que nós nunca vemos a mesma coisa quando também ouvimos conjuntamente; e também não ouvimos a mesma coisa quando também vemos conjuntamente. Portanto, devemos ir além das preocupações que simplesmente identificam as chamadas redundâncias entre os dois domínios e dos debates sobre a inter-relação das forças (a famosa questão do século 18, “o que é mais importante, som ou imagem?”).

Como ainda é muito recente, a novidade desta forma de abordagem tem recebido muito pouca consideração. Na insistência do discurso de que “assistimos” (vemos) um filme ou um programa de televisão, persistimos em ignorar como as trilhas sonoras [musicais] modificam a nossa percepção. No melhor dos casos, alguns estão satisfeitos com um modelo aditivo, de acordo com o qual presenciar um espetáculo audiovisual é assistir imagens MAIS ouvir sons. Cada percepção permanece quase que no seu próprio compartimento.

Procedimentos metodológicos

Esse trabalho tem um caráter exploratório. A idéia central, além de proporcionar maior explicitação do problema relacionado à música de cinema, procurou elucidar alguns aspectos de como a música de Ennio Morricone “Canone Inverso” no filme homônimo de Rick Tognazzi (2000) assume diversas funções na narrativa do contexto audiovisual.

Os procedimentos envolveram as seguintes etapas: assistência e decupagem do filme; levantamento bibliográfico de situações, lugares e pessoas relacionadas ao filme; transcrição e análise da música.

A análise da música de Morricone para o “Canone Inverso” iniciou com a indagação de “porque Morricone utilizou uma forma contrapontística estrita num filme hollywoodiano?” Posteriormente, como a música está tão hermeticamente entrelaçada na narrativa desse filme, realizamos uma abordagem cronológica de suas inserções.

Embora nosso enfoque sobre sua música tenha sido construído a partir de um ponto de vista teórico, estrutural e formal, alguns temas não-musicais relevantes à percepção da música como parte da experiência de assistir o filme também foram vitais buscando contemplar também uma forma que pudesse ser compreendida por aficionados não especializados.

Discussão e resultados

A obra de Ennio Morricone (Roma, 10 de novembro de 1928) é vasta e sua longa carreira artística inclui um amplo espectro de gêneros de composições, da “música absoluta”, como

ele gosta de se referir ao seu repertório de concerto, à “música aplicada”, música feita sob encomenda para cinema, teatro, rádio e televisão.

Seu grande desejo sempre foi o de ser reconhecido como um compositor não rotulado. Porém, toda conotação, muitas vezes pejorativa, ligada à “música funcional popular” acabou, em inúmeras ocasiões, demarcando-o simplesmente como bom arranjador ou como compositor de música para cinema, na maioria das vezes Westerns. Apesar disso, Morricone nunca deixou de escrever música de concerto e sua imensa obra coloca-o entre os músicos mais produtivos do século 20.

Dentro de sua vasta dedicação como compositor de música para cinema, Ennio Morricone abordou praticamente todos os gêneros cinematográficos: drama, comédia, terror, cinema bélico, cinema de denúncia social, “thrillers”, erótico, policial, “gangsters”, westerns, histórico, etc. Em muitos deles registrou trabalhos que se converteram em referências sobre a manipulação musical inserida no objeto audiovisual.

A música do filme “Canone Inverso” possibilitou a abordagem de alguns aspectos não encontrados com muita frequência nos filmes que vão desde a utilização da “escrita contrapontística imitativa pura” na composição de uma música utilizada como personagem principal do filme, a forma de sua utilização reflete-se na própria estrutura da montagem seqüencial do filme.

O que é o Cânone Inverso do “Canone Inverso”?

O cânone inverso é um dos muitos procedimentos contrapontísticos que, utilizados primeiramente pelos compositores franco-flamengos na Itália a partir dos séculos 14 e 15, foram retomados por J.S.Bach, no século 18 e, no século 20, pela segunda escola de Viena. Essas técnicas, conhecidas pela maioria dos grandes compositores, ligam-se a pensamentos lógico-matemáticos da música que foram rechaçados por algumas correntes históricas que viam em tal procedimento uma espécie de prejuízo, já que tal condicionamento matemático, segundo essa corrente, lega um status maior à razão em detrimento da emoção como base da composição.

O Procedimento Imitativo em música (*mimesis*) em música se dá na recorrência ou reutilização de idéias musicais por componentes diferentes de uma mesma textura sonora (vozes diferentes, instrumentos diferentes, partes diferentes etc.) engendrando derivações que são normalmente classificadas tecnicamente como imitação, repetição, variação, seqüência ou progressão; e, a partir dos critérios paramétricos de igualdade e/ou diferença, o da própria simetria, que constituí, em última instância, uma unidade primária da forma musical.

Esse é um dos paradigmas mais marcantes no pensamento da chamada “forma musical” ocidental: gerar novas idéias a partir da relação observada em idéias anteriores, ou seja, é típico no encadeamento entre as partes que compõe um todo (seus diversos momentos), o relacionamento do momento atual com um momento anterior que, por sua vez, é relacionado com um mesmo momento inicial ou ideal. Esse sistema de encadeamento relacionado contribui à visão de um todo articulado e orgânico, ou seja, o relacionamento do todo com suas partes e das suas partes com o todo engendra uma integralidade, uma unidade, que pode até superar o próprio todo.

Desde pelo menos a Idade Média, isto pode ser observado na forma como os compositores sentiam-se atraídos pelo efeito de uma mesma idéia melódica reutilizada por uma segunda voz, mas que iniciava essa idéia após uma primeira voz tê-la apresentada em sua totalidade

ou em parte. Este procedimento gerou o que hoje chamamos, em música, de Imitação e, posteriormente, de Estilo Imitativo.

As primeiras imitações foram denominadas a partir do século 12 de *Repeticio vocis*. Os procedimentos ligados à imitação foram amplamente desenvolvidos e implementados, como podemos constatar na grande maioria dos compositores do século 16, a chamada época de ouro do contraponto, e, em particular na obra de G. P. Palestrina e Orlando di Lasso, mais tarde, no século 18, na de J. S. Bach e G. F. Haendel.

Percy Goetschius (1902:61) expõe os vários modos de imitação vinculados ao desenvolvimento de recursos temáticos. Sua classificação é predominantemente polifônica e sintetiza um tipo de pensamento ocidental ligado ao contraponto, como pode ser observado na definição de imitação oferecida por Knud Jeppesen (1939:63):

Imitação em música significa uma maneira de escrita na qual uma voz imita ou mimetiza a outra, assumindo o mesmo tema, de tal forma que as vozes se sucedem com o mesmo material melódico.

Através da imitação as vozes na escrita polifônica são tecidas conjuntamente de tal forma que as composições neste estilo possuem um forte sentido de unidade apesar de toda individualidade e contraste nas diversas vozes. A partir desta abordagem fundamental para a exigência estética da Antiguidade, "unidade na variedade", o estilo imitativo obteve sua enorme vitalidade e sua validade permanente. Tomas Benjamin (1986:63) concorda e acrescenta:

A imitação é um dispositivo contrapontístico muito antigo e poderoso que permite aos compositores limitar radicalmente a quantidade de material musical exigido numa composição, integrando as vozes tematicamente umas com as outras e assegurando igual interesse entre todas elas. A imitação foi explorada primeiramente no final da Idade Média (pela escola de Notre Dame no século XIII), as técnicas de imitação já estavam bem desenvolvidas nas épocas anteriores a J. S. Bach, de forma que ele se tornou a culminação de uma longa tradição, manipulada com inigualável mestria e amplitude de concepção técnica.

A imitação é a técnica essencial usada na composição de cânones (grifo nosso), invenções e fugas. Bach também a utilizou com frequência na composição de outras formas. A habilidade de compor temas aptos a serem imitados e entender as formas pela qual o processo imitativo pode ser aplicado, é um pré-requisito para a composição de formas mais amplas baseadas na imitação. Isto pode ser mais bem atingido através da análise e da composição de cânones.

O Procedimento Repetitivo e a Variação Motívica

Walter Piston (1947:99) nos lembra que:

Com muita frequência, as frases na música instrumental estão fundamentadas em pequenas unidades melódicas chamadas de Motivos. Uma definição rígida dos limites de um motivo musical é tão impraticável quanto a descrição do tamanho normal de um pensamento ou de uma idéia humana. Alguns definem o motivo como um pensamento musical completo enquanto outros enfatizam suas qualidades como sendo um mínimo irredutível do significado musical. O objetivo deste capítulo é

demonstrar com exemplos musicais os padrões melódicos que passam a ser denominados de motivos, muitos dos quais podem ser subdivididos em grupos menores de notas que ainda podem continuar a ser chamados de motivos. [...] O tamanho destes motivos pode variar de um tempo até três compassos, ou mesmo mais, constituindo entidades complexas com quinze ou mais notas.

O que deve utopicamente ficar claro, até aqui, é que uma idéia musical inicial única (de qualquer extensão) pode ser reutilizada através da repetição ou da imitação, transformada (transposta, invertida, retrogradada etc.) ou não, e com ou sem variação. Esta idéia inicial primitiva ainda não prevê de fato uma relação harmônica com outra dimensão pragmática, seja outra melodia, voz, elemento etc. É a idéia da melodia nela mesma com as relações que se dão entre a própria melodia e o sistema “oculto” (modal, tonal etc.) que referencia e dá coerência a este elemento inicial.

Schoenberg (1993:32) menciona este estágio inicial quando faz a comparação entre a melodia e o tema:

Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subseqüentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver este conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução. A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio; um tema resolve o problema, colocando em prática suas conseqüências. Em uma melodia não há necessidade de que a agitação ascenda à superfície, enquanto o problema de um tema pode penetrar os mais profundos abismos.

Portanto, a melodia apresenta características únicas que a tornam independente. Essa independência sempre foi o fator preponderante no estabelecimento do grau polifônico, e consequentemente contrapontístico. Como já dissemos, e agora reforçamos, são características que a tornam única, os fatores que permitem um reconhecimento a priori, ainda independente de suas implicações relacionais com outros níveis de organização formal.

Tendo isso em mente, podemos representar a idéia principal da melodia de Morricone para o “Canone Inverso” como segue:

Canone Inverso



Ennio Morricone

O problema principal da polifonia sempre foi o de como relacionar esse estágio de “pureza” inicial com outros elementos ou eventos que compõem inicialmente a textura sonora, posteriormente as partes de um todo e, em última instância, a própria forma desse todo que

recebe o nome de obra. Vincenzo Galilei e a camerata fiorentina, por exemplo, na interpretação quase literal desse conceito, convenceram-se de que este estado primordial da melodia era o veículo ideal à expressão poético-musical de um texto que teria então a potencialidade de refletir no homem, dispondo-o à semelhança do afeto expresso pela própria melodia (CHASIN:2).

Beethoven (1802:137) observou que através da imitação, essa idéia inicial podia ser empregada em todas as partes do “estilo elegante”, servindo para desenvolver um motivo temático, e *a dar, pela semelhança das idéias principais, uma unidade sistemática em tudo*. Depois de apresentar tecnicamente imitações em todos os intervalos, acrescenta:

Existe ainda um grande número de outras imitações que nossos predecessores utilizavam: a imitação invertida livremente ou severamente, a imitação retrogradada, a imitação invertida, a aumentada, a diminuída, a interrompida: a imitação a contratempo (in Arsis et Thesis). Do mesmo modo que quando eu sentia curiosidade sobre qualquer coisa deste assunto, o meu mestre me aconselhava a consultar Marpurg, não o abordarei diretamente. Utilizarei [tais procedimentos] quando a ocasião se apresentar, desde que minha frase seja de natureza que, imitada por movimento retrógrado, resulte num bom efeito...

Morricone, no nosso exemplo, faz da idéia inicial um motivo musical ao repetir praticamente a mesma idéia numa forma padronizada. Até aqui podemos acrescentar que todo motivo musical nesse cânone será necessariamente um padrão factual ou ideal do primeiro, mas, nem todo padrão dessa peça será um motivo.



Até aqui a melodia principal do cânone é obtida a partir da junção sequencial dos dois padrões, como pode ser observado na figura abaixo.



Tipologia canônica

A idéia principal do procedimento na formação de um cânone é a de que uma única melodia seja executada contra ela própria numa outra voz que, como já foi afirmado anteriormente, comporá sua textura característica e, graças à independência gerada, uma peça baseada no estilo imitativo.

O mais direto de todos os cânones é denominado perpétuo ou circular (*Round*) que se caracteriza por uma volta *ad infinitum* ao início da melodia única. Uma variação desse cânone é o que a cada volta inicia a melodia um tom acima da melodia original (Cânone

Cíclico ou em Espiral). Existem outros tipos mais ou menos complexos de cânones cuja denominação como o material melódico obtido a partir processo imitativo utilizado está formalmente organizado.

O processo imitativo pode variar quando:

- as imitações da melodia principal alternam-se não apenas no tempo, mas também nos diversos graus de uma determinada escala (imitação real ou tonal);
- os valores de duração da imitação sejam diferentes aos valores da melodia imitada, mas, mantenham uma proporcionalidade (cânones por aumento ou diminuição);
- os intervalos da melodia principal estejam invertidos, retrogradados ou invertidos e retrogradados ao mesmo tempo (cânones em espelho);

Um Cânone Inverso, nosso objeto, é caracterizado quando uma mesma melodia é executada de “trás para frente” (retrógrado) conjuntamente à melodia principal. O cânone que utiliza esse recurso é também “afetuosamente” conhecido como cânone caranguejo, devido às peculiaridades da locomoção desse animal. Cada tipo de "cópia" da melodia preserva todas as informações do tema original, no sentido de que o tema é integralmente recuperável a partir de qualquer das suas instâncias.

Contraponto Duplo (Inversível) – A lógica subjacente da imitação

No âmbito do sistema, primariamente modal, posteriormente tonal (atualmente póstonal), a imitação, a repetição, a seqüência e a variação podem ser utilizadas como base de coeritividade. Em tal instância composicional, o dispositivo técnico subjacente da possibilidade e funcionalidade formal tem o nome de contraponto inversível; se a duas partes – contraponto duplo, se a três partes – contraponto triplo, e assim por diante.

Em princípio, o Contraponto Duplo remete a um tipo de escrita que, adaptando-se as regras e convenções dos diversos estilos, provê à uma idéia inicial, no nosso caso a melodia principal do “Cânone Inverso”, um contraponto que pode ser utilizado tanto como parte superior como inferior. Esta técnica já era conhecida na polifonia do século 16, porém, atingiu grande significância na fuga instrumental do século 18 e, posteriormente, na segunda escola de Viena.

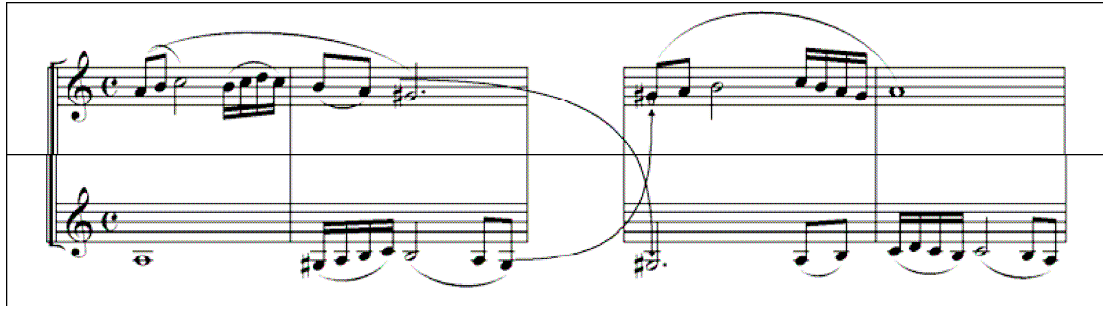
O que podemos extrair do exposto é que o contraponto duplo [inversível] apresenta propriedades que possibilitam a reutilização de um mesmo material, constituído da idéia inicial de seus elementos melódicos e harmônicos modificadas, transformadas, ou seja, parecendo diferente de como o material foi apresentado inicialmente.

Esse é o cerne do problema abordado por Rudolph Reti em seu livro “*The Tematic Process in Music*” (p.3) referindo-se ao que ele considera um componente fundamental “negligenciado” no nosso sistema teórico musical – o do “conceito temático”.

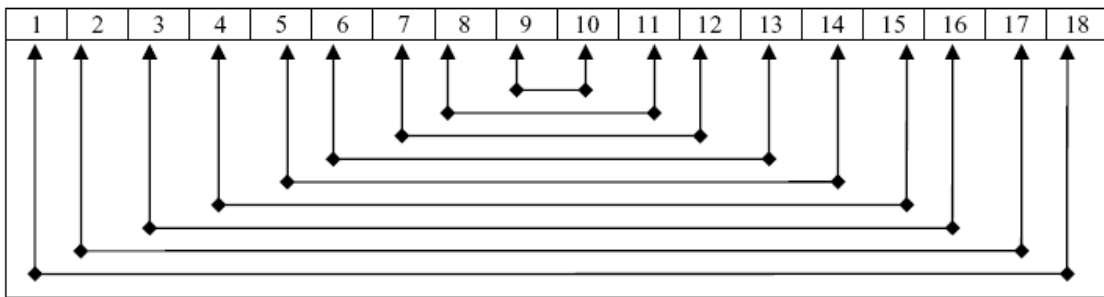
A ausência sobre a visão do processo temático em música alcança um grande efeito na totalidade das abordagens em relação aos problemas técnicos e artísticos. Nas concepções, formações e construções temáticas o processo criativo da composição musical está centralizado. Uma vez que compreendamos a música em seus mecanismos temáticos internos, o conteúdo estrutural e estético-dramático tornar-se-á incomparavelmente mais transparente.

Construindo o “Canone Inverso”

O processo melódico e harmônico de um cânone inverso é obtido através da troca entre as melodias e de suas cópias no movimento retrógrado.



A melodia completa do “Canone Inverso” tem 18 notas. Isso quer dizer que a nota 1 de qualquer das melodias é igual a 18 da outra melodia; [2=17, 3=16, 4=15, 5=14, =13... 9=9... 18=1 (nesse caso, a soma é sempre 19)]. Isso nos sugere o seguinte gráfico estrutural.



Podemos inferir que a estrutura básica do gráfico resultante seria somente de dois tipos, quando relacionado ao inverso. Um deles é, como no caso de nosso exemplo, quando a série de eventos tem uma quantidade par de elementos; e, o segundo, quando a quantidade é ímpar. No segundo caso um dos números, o central, se relacionará com ele mesmo.

O cânone é composto de 4 partes derivadas da idéia principal que, utilizando os procedimentos imitativos descritos, compõem a sua “forma” na tonalidade de lá menor, passando pela região de dó maior para regressar novamente ao tom de lá menor:

- Parte [a] → 4 compassos (lá menor);
- Parte [b] → 4 compassos: é exatamente igual a Parte [a] transposta terça acima (região de dó maior);
- Parte [c] → 4 compassos: é a Parte [b] terça acima (ou a Parte [a] quinta acima) com uma pequena variação rítmica nas tercinas iniciais (região de dó maior);
- Parte [a] (Retorno) → 4 compassos: é a repetição da parte [a] (lá menor).

Canone Inverso Primo

Ennio Morricone

Violin 1

Violin 2

Cello

5

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

9

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

13

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

© - 2000 - International Copyright secured

No filme, a música “Canone Inverso” foi composta pela personagem (Barão Blau) que desencadeia toda a história. É como se a própria personagem escrevesse simbolicamente o roteiro de todo o restante dos acontecimentos. Nas suas duas melodias principais, executadas retrogradamente, ela representa dois lados opostos do Barão Blau. O primeiro definido pelo próprio Barão como muito jovem e fraco; o segundo o aristocrático, duas facetas em contramão como as duas melodias no “Canone Inverso”. Cada faceta gera um

filho: Jenó e David. O primeiro, abandonado pelo Barão, ainda criança, ama a música, mas tem que cuidar dos negócios do padrasto; o segundo, convivendo com ele, ama os negócios, mas é obrigado a estudar música no *Colegium Musicum*. Os dois filhos se conhecem e tornam-se grandes amigos no *Colegium Musicum*, amigos que, por força do destino trágico, enfrentar-se-ão numa disputa que tem como armas seus violinos, o de Jenó deixado como herança pelo próprio pai, e o próprio “Canone Inverso”. A descoberta da verdade revela-se catastrófica. A constatação se dá quando Jenó vence o concurso do *Colegium Musicum*, realizando literalmente a inversão narrada pelo próprio David se passando por Jenó: “*David não veio dormir aquela noite. A nossa amizade iniciou o seu declínio... o seu Câne Inverso*” – a inversão do “canone Inverso”.

As características canônicas da música estão presentes na maneira como a narrativa avança: “uma música que te faz voltar para trás, ao tempo em que era criança”. E, realmente, tanto a presença diegética ou extra-diegética da música “Canone Inverso” remetem a momentos em *flashback*, com *flashbacks* dentro de *flashback*, realizando esse intento, anunciado como efeito pelo próprio filme: “*Te fa retornar indietro*” (Te faz ir para trás – retornar).

Indo além, Ennio Morricone e Ricky Tognazzi trataram a música “Canone Inverso” com alguns cuidados fundamentais:

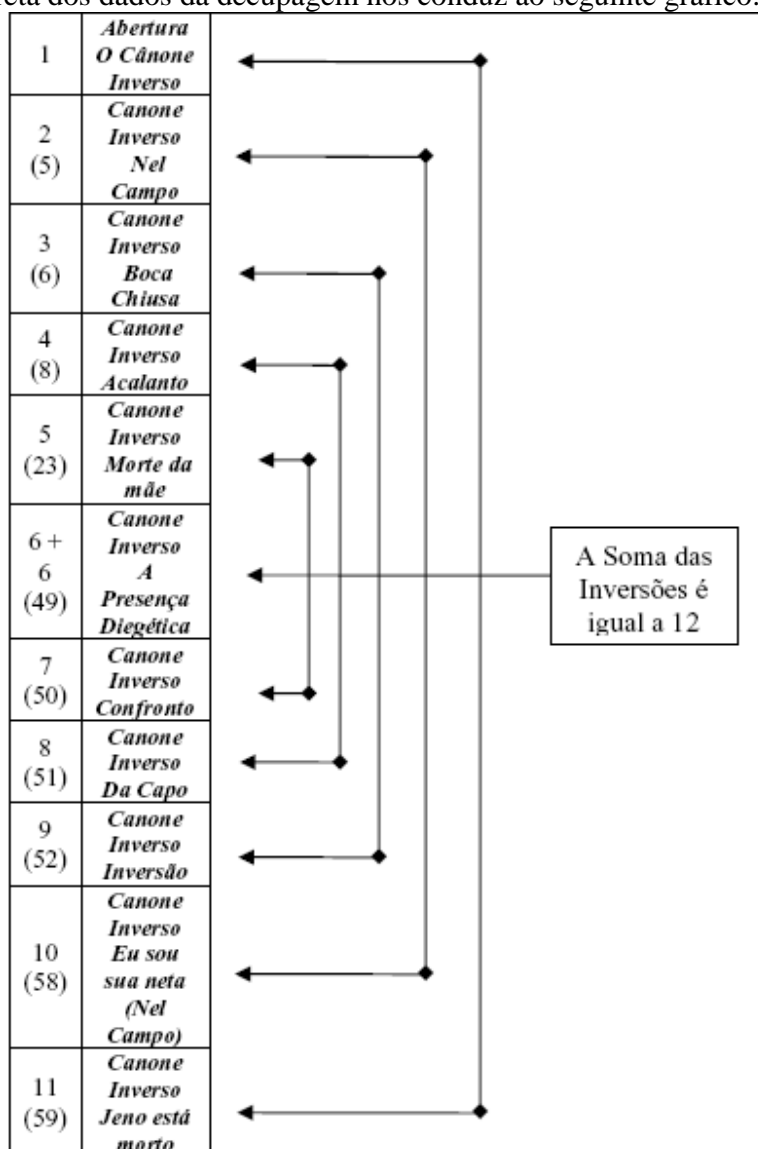
- introduziram a música, prevista desde o roteiro, com lógica e coerência na montagem (já a partir dos créditos iniciais);
- diferenciaram efetivamente a música (“Canone Inverso”) do restante da música do filme;
- “materializaram” a música, com sua partitura, revelando inclusive a data de sua composição no filme, sublinhando essa grande importância atribuída

As Inserções do “Canone Inverso”

A Tabela abaixo (retirada da tabela de decupagem geral do filme) apresenta todas as inserções da música “Canone Inverso” no filme. Na tabela consta a ordem da inserção na primeira coluna; um fotograma (*frame*) da imagem do filme referente ao momento da inserção na segunda coluna; terceira e quarta coluna tempo inicial e final da inserção, respectivamente (em hh:mm:ss – hh=hora; mm=minuto e ss=segundo); e, finalmente a quarta e última coluna um breve comentário da seqüência da inserção no filme.

1	1		0:00:00	0:01:59	ED: Canone Inverso – Abertura Créditos Iniciais
2	5		0:07:26	0:08:28	D: Canone Inverso (Nel Campo) Solo no violino Interferências extra-diegéticas: Coro infantil e Orquestra; Termina só com o solo diegético.
3	6		0:10:42	0:11:07	ED: Canone Inverso Cantada em bocca chiusa por uma voz feminina
4	8		0:11:52	0:12:41	D: Canone Inverso Agora diegeticamente cantado pela mãe do menino, levando para ED: “in bicicletta”
5	23		0:34:35	0:35:10	ED: Canone Inverso; Torna-se Diegética: Jeno tocando ao lado do caixão de sua mãe dentro da igreja.
6	49		1:11:19	1:11:34	Jeno olhando para a partitura ED: O som de sua mãe cantando a melodia principal do Canone Inverso
7	50		1:12:00	1:12:28	D: Canone Inverso Final do Concurso. David inicia como primeiro violino (Jeno o segundo); David não consegue prosseguir tocando.
8	51		1:12:41	1:12:59	D: Canone Inverso; David se desculpa e tenta novamente Da Capo; Novamente David não consegue prosseguir tocando.
9	52		1:13:25	1:13:54	D: Canone Inverso; O Maestro Ischbaw sugere que Jeno tente tocar a primeira voz; Novamente David não consegue executar a peça até o fim; David decreta Jeno como vencedor do concurso.
10	58		1:31:24	1:31:55	D: Nel Campo (Canone Inverso); Eu sou sua neta. Recordo aquela música.
11	59		1:32:00	1:32:52	ED: Canone Inverso Fragmentos; O rabino diz que Jeno morreu.

A aplicação direta dos dados da decupagem nos conduz ao seguinte gráfico:



O gráfico preliminar (gráfico 2) exhibe relações espelhadas com vários graus de interpretação.

Dois dos momentos espelhados podem ser considerados evidentes e, portanto, irrefutáveis:

- no momento 6: toda estrutura da trama do filme tem uma ligação central com a música. Os momentos narrativos mais importantes mencionam-na literalmente na diegesis do filme ou ela é apresentada extra-diegeticamente. Na inserção central nº. 6, a música “Canone Inverso” se “materializa” através de sua partitura numa situação de disputa entre dois grandes amigos, músicos e violinistas, mas, que na realidade da diegesis do filme são irmãos o que se torna patente nesse momento. Além disso, o momento é o ponto culminante onde vão disputar a final de um concurso que dará direito ao vencedor de executar um concerto com a mulher amada de Jeno, a pianista que se ofereceu para tocar nesse evento.

- momento 2 com o 10 (Nel Campo). Eles se complementam.

O momento 1 com o 11 é aceitável desde que se considere o momento 1 como “nascimento” e o 11 como morte, o que, a temática musical do filme, torna plausível. Os momentos mais problemáticos são os de nº. 3, 4 e 5 relacionados com os de nº. 7, 8 e 9 (3 com o 9, 4 com o 8 e 5 com o 7). Apesar de haver possibilidades de interpretação, esses são os momentos onde a relação retrógrada direta é menos evidente.

Porém, dividindo o total do filme em suas partes constituintes, nota-se que os três pares problemáticos estão situados numa mesma “subestrutura” de ordem temática, ou seja, os momentos 3, 4 e 5 estão relacionados ao tempo de convivência de Jeno com a mãe. Os momentos 7, 8 e 9 relacionam-se ao confronto entre os irmãos, quando toda verdade sobre os dois emerge.

Portanto:

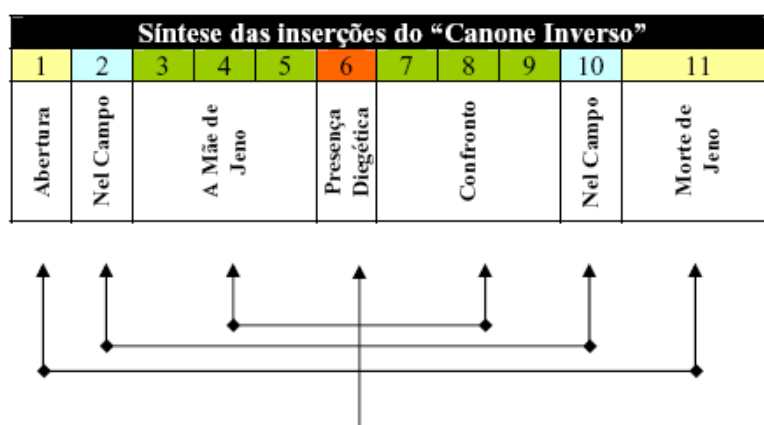


Gráfico final das Inserções

Pode-se notar que as inserções em espelho das seqüências dramáticas que utilizam a música “Canone Inverso” refletem a mesma estrutura composicional espelhada do cânone inverso. Portanto, essa constatação, apesar de seu caráter não-explicito, revela que a edição do filme, foi feita a partir da música de Ennio Morricone.

Considerações finais

Ennio Morricone é a prova viva de que o emprego da música no cinema está longe de ser um processo fechado e acabado. Seu procedimento no “Canone Inverso” não é mais do que uma ínfima amostra do partido que se pode tirar da música quando utilizada de forma inteligente no cinema. Nesse caso a música foi pensada e concebida para atuar (inclusive como personagem), de forma decisiva, desde a concepção à apresentação do filme ao público: Uma auto-reflexão metalingüística utilizada nas próprias inserções da música no filme como procedimento de auto-referência à sua própria estrutura.

Nesse sentido, a música apresentou possibilidades inéditas à abordagem de alguns aspectos não encontrados com muita freqüência nos filmes que iniciou com a utilização da “escrita contrapontística imitativa pura” na composição de um cânone utilizado como motivo e referência principal, na forma de sua utilização, refletindo-se simetricamente na própria estrutura da montagem seqüencial do filme.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, T. *Counterpoint in the Style of J.S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986
- BEETHOVEN, L.V. *Studii di Beethoven, ossia Trattato di armonia e di composizione*. Milano: Arnaldo Forni Editore, 1855.
- CHASIN, I. *O canto dos afetos: Um dizer humanista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- CHION, M. *Audio-Vision: Sound and Screen*. Trad. de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- GOETSCHUIS, P. *Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Canon and Other Polyphonic Forms*. New York: G. Schirmer, NY, 1902.
- GORBMAN, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JEPPSEN, K. *Counterpoint - The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1990.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- _____. *Da Sinestesia, ou a Visualização da Música*, 1999.
- <http://www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/sineste.htm>. Acesso: 14/04/2001
- MAURENSIG, P. *Canone inverso*. Itália: Mondadori, 1996.
- PISTON, W. *Counterpoint*. New York: W.W. Norton & Co., 1947.
- RETI, R. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1993.
- TOGNAZZI, R. *Canone Inverso*, Filme, autor da música: Ennio Morricone, 2000.
- ZIEHN, B. *Canonic Studies: A New Technique in Composition*. New York: Crescendo Pub., 1977.