

Ennio Morricone: A Música “Fala”... sem palavras

Orlando Marcos Martins Mancini
Universidade Estadual de Campinas
mancini3@terra.com.br

Claudiney Carrasco
Universidade Estadual de Campinas
carrasco@iar.unicamp.br

Sumário:

A proposta desta comunicação é apresentar dois momentos específicos das duas trilogias de filmes de Sergio Leone com trilha musical de Ennio Morricone em que a música atua de forma tão efetiva e decisiva na compreensão do texto fílmico que parece “falar”.

Palavras-Chave: Música de Cinema; Música e Audiovisual; Ennio Morricone; Trilha Sonora; Sergio Leone.

Ennio Morricone

A minha atividade como compositor, durante o século passado e depois neste século, é um pouco ambígua. No sentido que eu não escrevi somente música que nós chamamos de absoluta, mas, também música de cinema, isto é, música aplicada. Esses dois compositores não podem ser idênticos porque o compositor de música aplicada está a serviço da obra de outro autor, ou seja, do diretor; enquanto que o compositor de música absoluta está a serviço de si mesmo, de sua idéia, daquilo que ele ouve da composição, de como quer impostá-la, de como quer elaborá-la. (Ennio Morricone. In: Morricone Conducts Morricone, 2004: DVD).

Imerso numa crise constante e profunda caracterizada principalmente pela separação entre o compositor da “música aplicada” (de cinema) e o da “música absoluta” (de concerto), Ennio Morricone (10/11/1928) é um músico cujo caráter multiforme talvez não encontre termos de comparação no panorama musical a partir da segunda metade do século 20. Sobre um mesmo plano de atenção crítica – a despeito da tradição historiográfica que já não consegue ignorá-lo, mesmo só etiquetando-o como autor de trilhas sonoras – sua trajetória possui aspectos dos mais disparatados: desde o início clandestino nas vestes de um arranjador no âmbito da nascente indústria discográfica e televisiva italiana – enquanto completava os estudos de composição com Goffredo Petrassi no Conservatorio Santa Cecilia – passando pela “peregrinação” em Darmstadt e o conseqüente encontro com Luigi Nono e John Cage; do experimentalismo no Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza ao clamoroso sucesso das músicas para os filmes dos Westerns all’Italiana de Sergio Leone que acabaram por conduzir “il maestro” a um reconhecimento mundial.

Quando indagado sobre suas raízes musicais, Morricone prontamente lista alguns nomes importantes do século 20 incluindo Boulez, Stockhausen, Luciano Berio e Luigi Nono. Essa lista de nomes é aparentemente contraditória, já que a música de cinema de Morricone pode ser criativa e dissonante, porém, ainda é alicerçada na tradição tonal ou modal, e principalmente na idéia de melodia, o que a torna estratégica e propositalmente acessível à média da audiência tanto de músicas quanto de filmes. Apesar dessas

características, indo além da aparência inicial, pode-se descobrir alguns elementos modernos assimilados e utilizados por Morricone, como, por exemplo, reminiscências da *musique concrète*, sugestões de ambigüidade tonal, valorização estética do ruído e do silêncio, entre outros.

O musicólogo italiano Sergio Miceli, biógrafo de Morricone, define sua música numa epígrafe que agrada muito o próprio compositor: “Norme con Ironie ” [Normas com Ironias]. Essa espécie de slogan, entre outras possibilidades, aponta à grande tentação e aparente facilidade em tentar situar sua imensa obra nos fundamentos do Romantismo, com freqüentes evocações de obras barrocas, clássicas, impressionistas, entre outras dos grandes mestres, tais como Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, Debussy, só para citar alguns; porém, as transgressões irônicas deliberadas de Morricone clamam para que sua obra seja também observada por outro ponto de vista, ponto esse onde tradição e renovação se mesclam, transformando o tentador limite facilitador inicial num verdadeiro limiar irradiador de toda uma energia criativa que influenciou e ainda influencia toda uma geração de compositores, principalmente na música de cinema.

Trilha Musical

Morricone, quando utiliza o termo “musica aplicada”, sabe muito bem que os filmes do cinema são realmente objetos muito peculiares, não somente porque se sustentam empiricamente em pelo menos dois procedimentos associados: visão e audição, mas, porque impingem muitos outros problemas. Um dos principais se estabelece quando nos damos conta que o material primário de música para filmes, tanto para o compositor (ou para o pesquisador) quanto para a audiência, não é uma partitura ou uma gravação, mas o próprio filme. Portanto, aprofundar o entendimento da relação da música quando imersa entre os outros sons e as imagens em movimento (música de cinema), esbarra numa linha tênue e evidentemente problemática: o tempo real cinematográfico.

Se a música é veiculada (a partir do objeto fílmico) e vinculada (pelo espectador) imersa entre os estímulos auditivos e visuais, do ponto de vista cognitivo, isso resulta num processo unificado, já que, psicologicamente, sensações diferentes recebidas de um mesmo “em torno” são entendidas pelo indivíduo receptor como uma única mensagem. Ou seja, todas as impressões recebidas a partir dos estímulos sensoriais gerados pelo objeto fílmico engendram interpretativamente na mente do indivíduo (espectador) uma mesma mensagem que, em alguma instância, formará a “imagem-som mental” do evento, e, em decorrência, seus diversos significados.

Ennio Morricone enfatiza que quando compõe música de cinema, compõe remetendo-se a essa conjunção de estímulos que permitem à música “falar”, “revelar”, “amplificar”, “mover”, “comover”, “contar”, “pintar um quadro”, “lutar uma batalha”, poder ter “início, meio e fim” como se contasse uma história, ter “linha e cor” como numa pintura, simular “texturas” diferentes como numa escultura. Nesse sentido, não só a sua como toda a música de cinema pode aspirar ser uma “linguagem”, com um léxico, uma semântica e uma sintaxe.

Não obstante, e mesmo que, às vezes, contingentemente, a cinematografia especializada criou seus próprios exegetas, seus próprios modos de exposição ou interpretação levando em conta principalmente o visual (a imagem em movimento), em detrimento do sonoro e principalmente da música que, por muito tempo, foram “negligenciados”. 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 (música de fundo, comentário musical, música incidental). 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 81 anos (desde o início do cinema sonoro).

As músicas de cinema de Morricone não são somente endereçadas ao ouvido. Mesmo que posteriormente sejam gravadas em CDs ou outros meios e que façam sentido isoladamente, elas devem ser “vistas” e “ouvidas” conjuntamente no objeto fílmico. Da mesma forma, os filmes, os programas de televisão e outros meios análogos não são somente endereçados aos olhos (visão). Eles colocam a audiência num modo específico de recepção. Michel Chion chama esse modo de Audiovisual procurando enfatizar a realidade da combinação sonora e imagética – realidade onde uma percepção influencia a outra, transformando-a.

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?” (CHION, Audiovisual, p. 12).

Como ainda é muito recente, a novidade desta forma de abordagem tem recebido 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. Nota-se nessa aceção que cada percepção permanece quase que estagnada no seu próprio compartimento.

Observando alguns dos diversificados momentos da atuação de Morricone nas duas trilologias de Sergio Leone, elegemos dois, entre inúmeras possibilidades, que evidentemente apresentam-se como fundamentais, e à luz dos quais procuraremos evidenciar o papel efetivo e decisivo da música no texto fílmico.

1 – “*The Ecstasy of Gold*” (*Êxtase do Ouro*)¹.

Essa seqüência é considerada no meio cinematográfico como um dos momentos mais primorosos de fusão entre som e imagem já produzidos. Depois de um som de sino orquestral na cabeça do compasso – um som de um sino semelhante ao de qualquer igreja missionária do sudeste americano – a audiência ouve quatro notas em ostinato executadas pelo piano (ostinato que Morricone já havia utilizado em outro momento do mesmo filme) executado numa métrica dupla, iniciar a inserção de *The Ecstasy of Gold*.



Figura 1: Ostinato utilizado por Morricone

Um corne-inglês inicia uma bela e obsessiva melodia no quinto compasso (figura 2) baseada na escala hexatônica de Lá. Quando o tema começa, Tuco é visto atirando um mapa no ar, um cachorro late e Tuco inicia sua busca pela cova de *Arch Stanton*.

Enquanto a inserção musical é ouvida, Tuco toma o caminho para o centro de um cemitério, onde um grande terreno circular feito de pedras está localizado. Ele começa uma busca frenética pela sepultura de *Arch Stanton*, os sinos orquestrais são ouvidos novamente um pouco mais curtos, uma versão de 17 compassos da melodia é ouvida, com a inserção de uma voz de soprano. O ritmo dos passos de Tuco vai aumentando gradativamente, alternando repetidamente *close-ups* de sua face com tomadas dele próprio, correndo contra um fundo cada vez mais confuso e vertiginoso. É como se o fundo fosse o seu próprio ponto de vista. À medida que o ritmo visual da imagem aumenta, a orquestração de Morricone vai, concomitantemente, tornando-se cada vez mais intensa. Uma versão mais concisa de 12 compassos do tema é ouvida novamente com um coro e orquestra completa. Isso é seguido com o tema (figura 2) executado como um cânone, ou round, com alguns instrumentos imitando o compasso anterior. Morricone utiliza uma transição curta antes de apresentar o tema novamente, dessa vez numa versão de 16 compassos, com mais metais do que anteriormente. Ele também muda o ritmo incluindo uma figura tripla (três notas no mesmo tempo de duas). Os passos de Tuco continuam a aumentar e o tema é ouvido novamente executado pelas trompas. Depois de uma transição curta, o tema é ouvido mais uma vez com a orquestra completa, seguido por uma coda de 8 compassos. Então, num momento de perfeita sincronia, que sugere que o filme foi editado a partir da própria música, o tema abruptamente é cortado, com Tuco parando subitamente em frente a cova de *Arch Stanton*. Tuco acredita que ele finalmente encontrou cova onde 200.000 dólares em moedas de ouro estão escondidos

¹ Do filme *The Good, the Bad and the Ugly* [Três Homens em Conflito], 1966, o terceiro filme da primeira trilogia dirigida por Sergio Leone, conhecida como Trilogia dos Westerns all'italiana, composta por *A Fistful of Dollars* [Por Um Punhado de Dólares], 1964 e *For a Few Dollars More* [Por Uns Dólares a Mais], 1965.

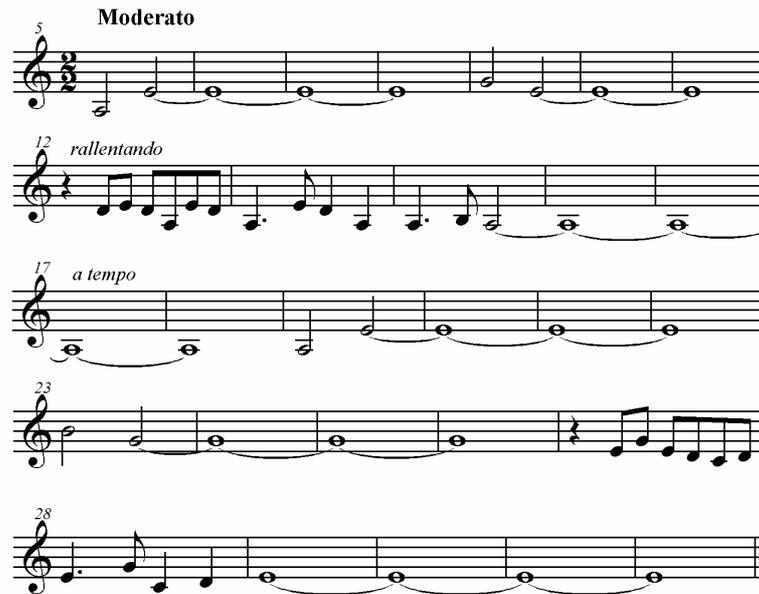


Figura 2: Melodia principal da inserção

Houve muita especulação sobre se a música dessa cena já estava escrita antes de sua filmagem, como Morricone fez no filme “Once Upon a Time in the West” [Era Uma Vez no Oeste] de 1968, tal é o seu grau de precisão. Quando indagado sobre o assunto Morricone respondeu que a parte final no cemitério, quando Tuco é visto correndo em círculos, foi escrita depois que essa cena em particular já estava filmada, mas na fase de edição e montagem. Eli Wallace confirma que não havia música sendo executada no momento da filmagem dessa cena. Dessa forma, essa habilidosa fusão de música e imagem é inquestionavelmente o resultado da habilidade de Morricone em capturar a energia dramática de uma cena e transformá-la numa experiência sônica à audiência com uma precisão incrível na sincronização.

Pode-se concluir que o tempo e o ritmo da música dessa inserção de Morricone mimetizam tão de perto o tempo e o ritmo da montagem visual de Leone que a música é ouvida como uma manifestação da imagem visual. Morricone foi capaz de gerar, através de mudanças no tempo, ritmo, orquestração e dinâmica, um gradual aumento da energia musical que, como resultado, parece “falar”, muito precisamente, do gradual aumento físico e emocional experimentado por Tuco à medida que parece alcançar, gradativamente, o seu intento.

2 – Doce X Sexo – Era Uma Vez na América².

“Era Uma Vez na América” foi o projeto da vida de Sergio Leone. Embora tenha ficado famoso por seus Westerns, o diretor italiano jamais deixou de sonhar com uma narrativa épica sobre os Estados Unidos da América. Seu grande sonho transformou-se no seu último filme (Leone faleceu em 1989).

A trilha musical de Morricone é um dos grandes exemplos do que a música pode acrescentar a narrativa de um filme. Conjuntamente com a imagem e os outros sons, a música (poderosa e evocativa) estabelece o tom do “passado” no filme. Ela é sentimental, melancólica e nostálgica enfatizando a tristeza, os fatos trágicos e o tipo de associação mafiosa da gangue. Morricone escreve dois temas principais executados com variações conforme a necessidade de cada cena – com cordas, uma versão mais percussiva e outras mais estilizadas. Nessa seqüência de nosso exemplo são inseridos dois temas principais de Morricone:

² Do filme *Once Upon a Time in America* [Era Uma Vez na América], 1984, o terceiro filme da segunda trilogia dirigida por Sergio Leone, conhecida como Trilogia do Era Uma Vez..., composta por *Once Upon a Time in the West* [Era Uma Vez no Oeste], 1968 e *Giù la Testa* [Quando Explode a Vingança, a.k.a. Era Uma Vez uma Revolução], 1971.



Figura 3: Tema 1

Representa os anseios do grupo de Noodles, o protagonista do filme, quando enveredando ao mundo do crime. Sua melodia principal é ouvida no piano, flauta ou bandolim. Este tema foi associado por Morricone à pobreza da juventude do grupo de Noodles e, por isso mesmo, é o tema que se harmoniza com o tom angustiante de algumas cenas, produzindo os momentos mais “penosamente” emotivos do filme. É notável a conotação “mafiosa” do tema, com um sabor do sul da Itália, comparável ao tema de D. Corleone, escrito por Nino Rota para o filme de Francis Ford Coppola: O Poderoso Chefão. Ele inicia, no nosso exemplo, de forma jazzística ambientando a época de 1922-23, onde está inserido.

Ao Tema 1 é acoplado outro:



Figura 4: Tema 2 (Era Uma Vez na América)

O Tema 2 leva o nome do próprio filme, pois se refere às reminiscências nostálgicas do passado de Noodles. Tem características elegíacas (ternura e tristeza) quando dominado pelas cordas. Seu tom pode ser considerado mais melancólico em relação aos outros temas, e espelha o relacionamento afetivo do grupo de amigos.

Em nosso exemplo, um dos garotos da gangue decide perder a virgindade com uma iniciante de prostituta do bairro, uma adolescente gulosa que troca sexo por doces. Muito pobre, o menino investe todo seu dinheiro na compra do mais caro e apetitoso doce de creme enfeitado com uma cereja na padaria de *Fat Moe* e vai para casa dela “levar o presente”. É atendido pela mãe da menina que lhe diz que ela está tomando banho (o que pode ser visto) e pede para que aguarde do lado de fora. Enquanto espera pela garota, ele senta num degrau da escada e alterna o olhar no pacote contendo o doce e na porta que se abrirá a qualquer momento. Os temas de Morricone surgem “falando” do verdadeiro significado desta, aparentemente, “inocente” cena. O garoto então abre o pacote, olha o interior, lambe os beijos e, relutantemente, fecha o

pacote. Abre de novo, tira a cereja, põe de volta, fecha. No final da cena acaba comendo o doce e, quando a menina aparece, diz para ela que voltará em outra ocasião.

A Música “Fala”

Nos dois exemplos, a abordagem musical de Morricone tem o poder de fazer mais do que meramente acompanhar o filme com temas.

A música em um filme não deve enfatizar, mas, dar mais corpo e profundidade à história, às personagens, à linguagem escolhida pelo diretor. Por isso, ela deve falar tudo que o diálogo, a imagem, os efeitos etc. não podem. (Entrevista a Harlan Kennedy: *American Film Magazine*, 1991).

Essa crença, talvez mais do que qualquer outro fator, distingue a abordagem de Morricone no que se refere à composição de música para filmes. Nos dois exemplos, a música também cria um clima que está em profundo contraste com a imagem visual, ao invés de complementá-la. Um compositor capaz de fazer com que sua música tenha a habilidade de ir além da imagem e do diálogo já presentes no filme, realmente quebra com a crença de que a música para filmes é pouco mais do que “música de fundo”.

Nos dois exemplos as músicas são muito perceptíveis, e “falam”, sem palavras, da amplitude narrativa da cena e de seu conteúdo poético.

Como conclusão resta, por um lado, o desafio que uma idéia como esta apresenta ao músico e diretor de cinema de como criar as situações certas e fazer as escolhas certas de modo que os vínculos desse “falar”, sem palavras, sejam inevitavelmente forjados no complexo fílmico; por outro, para o pesquisador e estudante de música para cinema, é como definir – o mais ampla, porém precisamente possível – as circunstâncias sob as quais as relações puderam e poderão ser criadas?

Referências Bibliográficas

- CHION, Michel (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press. (tradução para o inglês por Cláudia Gorbman. Prefácio: Walter Murch).
- LEINBERGER, Charles (2004). *Ennio Morricone's The Good, the Bad and the ugly*. Scarecrow film guides, nº 3. Lanham, Md: Scarecrow Press.
- PAULI, Helmut (2004). DVD gravado com a Munich Radio Orchestra & Choir. *Morricone Conducts Morricone*.