

Som e Música como elementos narrativos em *Era uma Vez no Oeste* (1968): análise da primeira sequência do filme.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1. Composição e Sonologia

Marina Marcon Moreira
UFMG
marinamarcon@outlook.com.br

Rogério Vasconcelos Barbosa
UFMG
rogeriovb2@gmail.com

Resumo. A partir da investigação sonora da primeira sequência de *Era Uma Vez no Oeste* (LEONE, 1968) percebeu-se o potencial do som dentro processo de construção narrativa do filme. Os elementos sonoros da cena são quem constroem a música, bem como a trilha sonora da sequência. Assim, são as gravações de ruídos diegéticos advindos de técnicas provenientes da música concreta e ambientação derivada do *sound design* os responsáveis pela imersão no filme. Analisando a construção narrativa a partir do som, o artigo visa apresentar dados que demonstrem como essas relações entre ruídos diegéticos e música são estabelecidos e geram essa composição musical fílmica.

Palavras-chave. Era uma vez no Oeste, Música Concreta, *Sound design*, Composição musical.

Title. *Sound and Music as Narrative Elements in Once Upon a Time in the West (1968): analysis of the first sequence.*

Abstract. From the sound investigation of the first sequence of *Once Upon a Time in the West* (LEONE, 1968) the potential of sound within the film's narrative construction process was realized. The sound elements of the scene are what build the music, as well as the soundtrack of the sequel. Thus, those responsible for the immersion in the film are the recordings of diegetic noises resulting from techniques derived from concrete music and ambience derived from sound design. Analyzing the narrative construction based on sound, the article aims to present data that demonstrate how these relationships between diegetic noises and music are established and generate this filmic musical composition.

Keywords. Once upon a time in West, Concrete music, Sound design, Musical composition.

Introdução

Era uma Vez no Oeste é um filme de 1968 (Paramount Pictures) que se tornou uma referência do gênero *Western* por implementar elementos da cinematografia, como o uso de sons concretos nas sequências e técnicas de filmagem como *close-up* extremo – permitindo que

o espectador entre no espaço íntimo do personagem, onde ele revela certas características e emoções que de outra forma passariam despercebidas. Outra característica que foi seguida em filmes do gênero é o roteiro apresentar mais de um protagonista. Encontramos nesse filme, as histórias de Jill McBain (Claudia Cardinale), o pistoleiro Frank (Henry Fonda), o bandido Cheyenne (Jason Robards), e Harmonica (Charles Bronson), que como sugere o nome sempre leva consigo uma gaita, responsável por seu *leitmotiv*. Apresentando tantas inovações técnicas e estilísticas o filme de Sergio Leone faz parte da trilogia sobre a América e inspirou grandes diretores como Quentin Tarantino.

Mesmo que os filmes de Leone fossem vistos como surrealistas, eles tinham uma aparência realista que não era possível encontrar em títulos dos anos 1950 e 1960. (...) Leone e Morricone formaram a melhor parceria diretor-compositor da história do cinema. Não dá nem para imaginar os filmes de Leone sem a música de Morricone (...) *Era uma vez no Oeste* foi como uma escola de cinema para mim. Eu o vi na TV quando criança, e foi uma grande experiência porque dava para apreender da experiência um novo estilo de direção. (...) Com *Era uma vez no Oeste*, foi como se ele [Leone] dissesse: este aqui é o seu faroeste norte-americano, OK? Agora vou subvertê-lo (TARANTINO, 2003, apud CARREIRO, 2011, p. 291).

Na primeira sequência do filme, com duração de aproximadamente 7 minutos, encontramos uma introdução à história e somos apresentados aos três personagens: Stony (Woody Strode), Snaky (Jack Elam) e Knuckles (Al Mulock), que estão à espera da chegada do trem por onde chegará Harmonica, um dos protagonistas do filme. Nesta sequência, percebemos o ambiente em que a trama irá decorrer através do cenário e nos deparamos com o tema central da narrativa, “a chegada do progresso” e suas implicações. Sem diálogos, o som nos revela detalhes da personalidade dos personagens – como a teimosia –, características climáticas do deserto e a época em que a história é contada – com o uso do telégrafo e da locomotiva a vapor.

Som e Música

O som pode ter inúmeras funções dentro da narrativa, desde representação real da imagem, dar pistas sobre o desfecho da história, ligar as cenas, apresentar características psicológicas dos personagens, trazer emoção e imersão, dentre outras... Portanto, assim como

o efeito de montagem *Kuleshov*¹ altera o significado da cena, o som pode moldar a percepção da imagem.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de reforçar um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê (CHION, 2011, p. 12).

Seguindo esse conceito de valor acrescentado, percebemos que é possível estabelecer uma relação entre o que ouvimos e vemos através de sugestões pontuais. Uma forma imaginativa de explorar o som dentro dessa perspectiva corresponde ao pensamento proposto por Eisenstein, Pudovikin e Alexandrov no primeiro manifesto *A Statement on the Sound-Film* (1928), que defende a ideia de assincronismo entre som e imagem, ou seja, primeiro ouvimos o som e somente posteriormente sua fonte é revelada.

Relacionado com a teoria de assincronismo na narrativa cinematográfica, segundo Michel Chion (2011 p. 61), “em um filme o som pode ser imediatamente visualizado e depois acusmatizado, ou pode ser inicialmente acusmático e só depois ser visualizado”, ou seja, podemos associar imediatamente o som a uma imagem, ou podemos construir um mistério acerca da imagem e dar a oportunidade ao público de criar sua própria cena. A técnica de assincronia entre som e imagem gera espaço para interpretação dos fatos, aguça a expectativa do público e serve ao propósito de criar imersão. Além disso, permite também continuidade entre planos sucessivos que podem trazer reflexos do som disparado no plano anterior.

A exploração das técnicas de contraponto/assincronia entre som e imagem tornou-se possível a partir do momento em que o filme se tornou sonoro.

Os planos do cinema mudo não tinham uma duração interna exata, com a projeção deixando a cada local de exibição ou projetorista certa margem para o ritmo de desenrolar da película. O monitor que controla e regula a velocidade de desenrolamento do filme só apareceu com o cinema sonoro (...) assim, o

¹ Lev Kuleshov fundou o Instituto de Cinematografia Estatal da União Soviética, no qual realizou vários experimentos buscando demonstrar que a narrativa cinematográfica era principalmente formada pela justaposição de imagens. Assim, o Efeito Kuleshov “consiste numa sequência tripartida onde é apresentado um plano com uma expressão neutra de um ator, unido seguidamente com um plano de um prato de sopa, uma criança morta e uma atraente mulher. Verificou que, apesar da expressão facial neutra do ator não se modificar, o espectador acrescenta inconscientemente as suas impressões às expressões do ator, sentindo fome, tristeza/dor e atração, respectivamente a cada plano” (comunidadeculturaearte.com).

som temporalizou a imagem, impondo uma normatização e uma estabilização da velocidade do desenrolar do filme (CHION, 2011, p.21).

Vamos analisar como as relações entre som e imagem norteiam o ritmo de toda a primeira sequência do filme *Era Uma Vez no Oeste* (1968).

Descrevendo a Sequência

Começamos a sequência com Woody Strode andando sobre a plataforma. Podemos ouvir sua bota com espora tocar o assoalho de madeira e é através de sua percepção que conhecemos o cenário. Nele, destaca-se o moinho de vento – apresentado 7 segundos após o início da cena – com características rítmicas repetitivas (ostinato) vindas das engrenagens e das hélices. Enquanto a caminhada prossegue, observamos que a intensidade sonora do moinho se altera, segundo sua presença ou ausência no plano visual.

Em seguida, somos apresentados a Jack Elam, que acrescenta o som pontual da cadeira de balanço a essa construção musical.

Strode para ao chegar no local desejado e então ouvimos o som de água, que logo se revela sendo produzido por Knuckles. Observamos o personagem mexendo na água e olhando para frente, acompanhado pelo som intenso de vento, ele nos revela sua visão e assistimos ao trilho de trem. Ao voltar ao plano anterior, em um gesto furioso, o personagem retira o chapéu e, nesse momento, através da síncrese entre imagem e som, percebemos que a intensidade sonora está ligada à importância narrativa do objeto.

O movimento na água conduz ao som da cadeira de balanço, anunciando a troca de planos. Revelando a fonte sonora, assistimos Jack Elam na cadeira de balanço e logo somos apresentados a outro protagonista sonoro, o telégrafo, que novamente surge através de antecipação sonora e faz um contraponto sonoro com o ostinato proveniente do moinho de vento (presente em toda a sequência, até então).

O arrancar dos fios do telégrafo (1:55) introduz uma nova seção da música que vem sendo construída pelos elementos diegéticos da cena. Percebemos o som do ambiente, a corrente de ar em uma espécie de crescendo e decrescendo que resulta no *fadeout* do moinho de vento. Assim, ao cessar o som do moinho, inicia-se uma parte silenciosa que possui foco em sons ambientais – como o som de pássaros ao longe (gerando profundidade espacial) – e sons pontuais, como o vento produzido pelo abanar do chapéu de Strode e sua relação de teimosia com a goteira – que está caindo em sua cabeça – a qual ele primeiro ouve e somente após direciona o olhar.

Trocando novamente o plano, ouvimos o som de água e voltamos a atenção para a melancolia de Knuckles, que se depara com o som de um cachorro chorando próximo ao trilho de trem. Em resposta ele gira o corpo em direção ao animal e novamente percebemos a intensidade sonora do vento nesse plano. Essa é sobreposta pelo som de estalar os dedos do personagem.

Somente acompanhados pelo som do vento, voltamos à Jack Elam que vai nos apresentar o terceiro protagonista sonoro (2:59): a mosca. Primeiro, a ouvimos e logo ela surge no pescoço de Jack que inicia uma batalha com o inseto através do sopro. Esse trecho, construído por três camadas – som ambiental e os dois sons pontuais, é intercalado com o plano que reflete o estalar os dedos de Knuckles.

Ao retornar à batalha, Jack provoca a volta do moinho de vento ao se balançar (4:11). Nesse momento, camadas de sons vão sendo construídas e contrapostas. Ouvimos o ambiente, o sopro, a mosca, a cadeira de balanço e o moinho de vento no plano de Jack. Ele é alternado com o plano de Strode que apresenta os sons ambientes quase imperceptíveis e o som do moinho de vento no mesmo ritmo e intensidade como base para os gestos sonoros da água caindo no chapéu.

Retornamos para Jack e a mosca e percebemos um foco no movimento da mosca, seus passos possuem tanta importância na narrativa que sua intensidade é quase a mesma dos passos de Strode. Assim, ao ser presa no revólver (5:05), há um crescendo sonoro que desencadeia uma nova seção, em que a mosca se torna a protagonista, possuindo um volume muito mais alto que os demais elementos sonoros presentes na cena.

Interrompendo essa sequência, ouvimos o apito do trem ao longe (5:39) e logo o vemos através de uma câmera posicionada nos trilhos. A intensidade sonora do trem aumenta e o som do moinho de vento se cala novamente. Na sequência – quase como uma coda – temos o som trem freando e a aparição dos três personagens, Strode tomando a água acumulada em seu chapéu e engatilhando a arma, enquanto Jack Elam e Knuckles caminham em direção à locomotiva.

Após essa investigação, é possível notar a presença da técnica de assincronismo/antecipação como elemento composicional, bem como observar que material sonoro é derivado dos ruídos diegéticos presentes na sequência. Sendo assim, o som constrói a música – a trilha sonora do trecho –, sendo também o elemento narrativo que conduz a história da sequência.

Inicialmente essa seção foi pensada com o acompanhamento de música orquestral, porém Leone ao ouvir a trilha desaprovou o resultado. Então por sugestão do próprio

compositor Ennio Morricone o trecho foi criado com a intenção de acentuar a monotonia dos três personagens através de padrões rítmicos a partir da mixagem dos sons diegéticos (CARREIRO, 2011)

Para obter essa simbiose entre ruídos diegéticos e música, técnicas advindas da música concreta, entre elas, a exploração de sonoridades similares geradas por fontes sonoras diferentes, assim como sua superposição em camadas simultâneas foram utilizadas. Analisando as possibilidades, seu processo de composição sonora pode ter-se iniciado através da captação de som direto², como base para a escolha dos sons implementados na cena. Esse é um procedimento em que envolve a recriação dos sons na etapa de pós-produção do filme. Pensando que os sons dos diferentes objetos possuem semelhanças acústicas, acreditamos que o catálogo sonoro que gerou a peça foi criado através de proximidades texturais e tímbricas. Na pós-produção, o catálogo teria sido explorado de modo criativo. Morricone manifestou-se sobre sua intenção de utilizar técnicas provenientes de diferentes escolas - no caso tanto a concepção tradicional da trilha musical do cinema quanto a experiência da música concreta - a fim de proporcionar identidade ao filme.

Morricone viu a possibilidade de incorporar o conceito básico da música concreta – qualquer som pode ser música – sem abandonar totalmente o estilo neorromântico que caracterizava o período clássico do cinema. (...) “Essa inclusão de ruídos dentro das composições musicais era uma inovação bastante grande, em relação às trilhas sonoras orquestradas dos westerns norte-americanos, e resultava da influência direta da musique concrète. Leone aprovou o resultado final sem restrições. Daí por diante, todas as composições de Morricone para filmes de Leone incorporavam, em maior ou menor grau, sons oriundos da diegese” (CARREIRO, 2011, p. 85, 86).

Composição Sonora

A sequência sonora de 7 minutos presente na introdução de *Era uma Vez no Oeste* (1968) é narrada pelos sons presentes no ambiente da ação e pela interação dos três personagens com este meio. Assim, é possível dizer que a coesão estrutural da peça se dá pelos contrastes de intensidade, assim como pelas semelhanças tímbricas e texturais dos eventos sonoros.

Poderíamos considerar esses vários eventos sônicos como uma espécie de zoológico sonoro que nos apresenta diferentes tipos, diferentes espécies, adequadas para preencher algumas das células da “tipologia” de Schaeffer. Há sons com uma massa complexa (ou seja, sem afinação precisa), como a gota de água. Há outros que são “tônicos”, com uma altura que poderia ser cantada,

² Som direto são gravações dos elementos sonoros produzidos no local das filmagens, envolvem gravações de sons que são resultado da ação dos personagens e os sons ambientes que fazem parte dessa locação.

como a mosca ou o moinho de vento, ainda que neste último as notas sejam um pouco vagas e escorregadias. Há um contraste semelhante do ponto de vista da duração: certos sons, tomados um de cada vez - as gotas ou o estalar os dedos - são impulsos (sons instantâneos, como pontos no tempo). (CHION, 2016, p.84).

É possível observar que alguns sons pontuais presentes na peça possuem espectros sonoros semelhantes. Por exemplo, a gota no chapéu (4:18) e o som dos passos no início do filme, que também se assemelham com o bater a mão na água (0:50). Outros sons familiares ouvidos são o sopro produzido por Jack (3:12) e o som ambiente das correntes de ar (principalmente quando o som do moinho cessa), bem como o som do telégrafo (1:18), que remete ao estalar dedos de Knuckles (2:50).

Com isso em mente, os sons curtos – gota no chapéu, gota na cabeça, ranger da cadeira, passos, sopro, mão na água, estalar dedos, golpe do revólver na parede e engatilhar a arma – são parecidos do ponto de vista acústico e agem como gestos que estabelecem uma relação de contraponto musical no decorrer de toda a sequência, porém se diferenciam através dos registros sonoros, que são responsáveis por tornar as seções mais diversas e coloridas. Na figura 1 podemos observar que cada tipo de som tem valorizada uma diferente região espectral.

Figura 1³ - Distribuição da centróide espectral dos diferentes tipos de sons curtos presentes na cena (frequências em Hertz)

| | 1500 | 1575 | 2000 | 2250 | 2500 | 2750 | 3000 | 3250 | 3500 | 3750 | 4000 | 4250 | 4500 | 4750 | 5000 | 5250 | 5500 |
|--------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| gota no chapéu | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| cadeira | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| passos | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| sopro | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| mão na água | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| revólver na parede | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| estralo de dedos | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| gota na cabeça | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| engatilhar arma | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Exercendo tanto funções de mudanças de seções, quanto gerando interesse através do contraponto feito pelo contraste de registros, os sons curtos provenientes dos comportamentos dos personagens são caracterizados como sons de altura indefinida e intensidades diversas,

³ A centróide espectral é uma medida usada no processamento de sinais digitais para caracterizar um espectro. Indica onde está localizado o centro de massa do espectro. Perceptivelmente, ele tem uma conexão robusta com a impressão de brilho de um som." https://en.wikipedia.org/wiki/Spectral_centroid. Para a análise, foi utilizado o algoritmo "Spectral Centroid [Vamp SDK Examples Plugins]: Log frequency centroid", no software Sonic Visualiser. <https://sonicvisualiser.org/>.

associadas ao grau de importância do som para a narrativa. Eles podem ser pensados como elementos que direcionam a ideia e a expressividade musical.

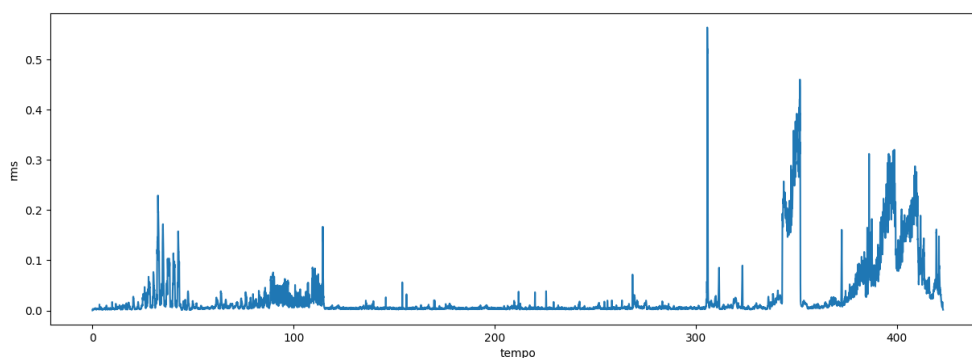
De outro lado encontramos sons com alturas definidas, provenientes do moinho de vento, telégrafo, mosca e o apito do trem. Esses sons que podem ser pensados como protagonistas em seus respectivos planos, sendo utilizados como elemento de ligação entre as cenas e assim, base para o desenvolvimento das ideias. Em especial destacamos o moinho de vento que está presente em quase toda a sequência e dita o desenrolar dos acontecimentos através do ostinato rítmico-melódico de sua engrenagem.

Outros elementos sonoros que possuem característica de regularidade rítmica são o telégrafo e o trem em movimento. Seus movimentos ordenados contrastam com a monotonia da paisagem representada pela ambientação e possuem a função de atentar-se a mudanças significativas na narrativa. Por exemplo, o caso do telégrafo que, ao ser arrancado, inicia a terceira grande seção da música; ou ainda o trem em movimento que conduz toda a coda da sequência.

Outros sons são o que Schaeffer chama de iterações, isto é, sons estendidos pela repetição próxima de impulsos. Estes, em suma, são o equivalente a uma linha pontilhada, e tal é a tagarelice da máquina de telégrafo que um dos bandidos interrompe com um golpe forte - é neste momento que o som do moinho, que será retomado mais tarde, também desaparece - como se para ele estivesse muito perto de falar (CHION, 2016, p. 84).

A figura 2 mostra a curva de intensidade sonora de toda a sequência e permite dividir toda a forma em três grandes seções.

Figura 2 – Intensidade sonora da primeira sequência do filme *Era uma Vez no Oeste* (1968)



Fonte: arquivo pessoal dos autores.

A primeira seção nos apresenta o ambiente e os personagens Strode, Jack Elam e Knuckles. Encontramos como protagonista o ostinato do moinho de vento que é apresentado

em diferentes intensidades conforme o ponto de vista dos personagens. Os sons pontuais ligam os planos e o telégrafo possui função de cadência, pois a partir do momento em que seus fios são arrancados há um decrescendo e interrupção do som do moinho.

Na segunda seção (1:55), trecho silencioso da sequência, o foco está na ambientação e em gestos com sons curtos. Apesar da pequena intensidade sonora, a mosca ganha destaque na narrativa, pois seus movimentos são intensificados e é ela quem conduz o trecho. Como uma forma de antecipação da terceira seção, agora não somente como elemento de ligação de planos, o moinho de vento retorna e fecha essa seção.

Na terceira seção (5:05), desencadeada pela arma em contato com a parede com grande intensidade, percebemos que há um caos gerado por elementos dissonantes: o moinho com ritmo constante, a mosca aparecendo em trechos aleatórios e o som do trem chegando com seu próprio pulso sobrepondo-se a esses outros sons mais desconexos.

A coda (6:25) se inicia com o som da arma engatilhando, e se caracteriza pela presença do pulso do trem, que ralenta progressivamente no final. Observamos os três personagens encerrando a sequência ao som da buzina do trem indicando que a história irá mudar.

Reflexões Finais

Ao introduzir elementos da música concreta no cinema, Ennio Morricone, criou um estilo próprio de compor para *Western*. A utilização de gravações sonoras como material composicional permitiu ampliar as possibilidades de imersão no audiovisual – nos colocando diante da perspectiva do personagem, inserindo-nos no mesmo ambiente dele –, assim como conduzir a narrativa visual através do som.

Uma vez que qualquer som diegético passa a ter importância na narrativa, as alterações de intensidade moldam a articulação da sequência, construída por planos sucessivos, frequentemente relacionados por antecipação sonora – quando o som é revelado antes de sua fonte. A concepção musical vai além do trabalho com as cenas isoladas e pode-se pensar na forma de toda a sequência de um modo consistente. A trilha sonora é organizada em três seções e uma coda, cada uma com protagonistas que determinam a direção dos eventos sonoros.

Por outro lado, mesmo que os ruídos diegéticos sejam a base para a construção sonora da sequência, sem um pensamento musical por trás do trabalho, os elementos sonoros em si mesmos não teriam a expressividade necessária para gerar interesse no filme. É fundamental a presença de uma lógica musical, responsável por orientar o pensamento fílmico, para se chegar

a um resultado expressivo no tratamento dos sons diegéticos utilizados como material composicional.

Referências

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Edições Texto & Grafia, Lda: Lisboa, 2011.

CHION, Michel. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Duke University Press: Durham e Londres, 2016.

CARREIRO. Rodrigo Octavio d' Azevedo. *Era uma Vez no Spaghetti Western: Estilo e Narrativa na Obra de Sergio Leone*. Tese de doutorado: Recife, 2011. Disponível em: <arquivo104_1.pdf (ufpe.br)> Acesso em: 26 jun. 2022.

CARREIRO. Rodrigo. Notas Sobre o Papel da Música de Ennio Morricone na Passagem do Cinema Clássico para o Moderno. *Tempos Históricos*, Volume 15, p. 81- 98, 2011. Disponível em: <Dialnet-NotasSobreOPapelDaMusicaDeEnnioMorriconeNaPassagem-6798367.pdf> Acesso em: 25 jun. 2022.

CARREIRO. Rodrigo. *Os Sons de Continuidade Intensificada: O Caso de Sergio Leone*. XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Disponível em: < https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/09/XII_ESTUDOS_SOCINE_V2_b.pdf > São Paulo, 2011. Acesso em: 29 ago. 2022.

EISENSTEIN, Serguei ; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. *A Statement on the Sound-Film*. Film Form: Essays in Film Theory. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977 p. 257.

KULESHOV. *Efeito Kuleshov e a Importância do ser cinematográfico*. Comunidade Cultura e Arte. 2017. Disponível em: < Efeito Kuleshov e a importância do ser cinematográfico (comunidadeculturaearte.com)> Acesso em: 27 jun.2022.

Filme

Era uma vez no Oeste. Diretor: Sergio Leone. Itália: Euro Internacional Films, Paramount Pictures, 1968. 1 disco (2:46:00).

Era uma vez no Oeste – Primeira Sequência do filme. Diretor: Sergio Leone. Itália: Euro Internacional Films, Paramount Pictures, 1968. Disponível: < (219) Once Upon a Time in the West - Scene 1 (Background) - YouTube> Acesso em: 28 jun. 2022.