

# NOTAS SOBRE O PAPEL DA MÚSICA DE ENNIO MORRICONE NA PASSAGEM DO CINEMA CLÁSSICO PARA O MODERNO

Rodrigo Carreiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Através do exame da música composta pelo italiano Ennio Morricone para os quatro primeiros spaghetti westerns dirigidos por Sergio Leone, este artigo pretende levantar algumas reflexões sobre o papel exercido pelas composições do maestro na passagem do cinema clássico para o moderno, ocorrida ao longo de duas décadas (1940-1960). Embora não costume ser citado entre os compositores responsáveis por concretizar a transição da música cinematográfica entre as duas fases da história do cinema, Morricone teve um papel efetivo no período, introduzindo no estilo neo-romântico algumas características que se tornariam centrais no cinema moderno, como o gosto por citações, elementos de música pop e *musique concrète*.

**Palavras-chave:** história do cinema; análise fílmica; Western; música cinematográfica

**Abstract:** By examining the music composed by the Italian maestro Ennio Morricone for the first four spaghetti westerns directed by Sergio Leone, this paper aims to raise some points about the role played by his compositions in the transition from classical to modern cinema occurred over two decades (1940-1960). Although not usually quoted amongst movie composers responsible for achieving the transition between the two phases of the movie history, Morricone had an effective role in the period introducing some features that would become central to modern cinema in the neo-romantic style, such as taste for citations, elements of pop and *musique concrète*.

**Keywords:** movie history; filmic analysis; Western; movie music

## Introdução

A maioria dos pesquisadores da história do cinema divide o percurso de pouco mais de um século da atividade cinematográfica em três períodos distintos. Os nomes dados a esses momentos podem variar, assim como variam as circunstâncias sócio-históricas que explicariam as divisões entre eles, mas de modo geral as principais características narrativas e estilísticas dos três períodos são mais ou menos constantes.

Jacques Aumont (2008) sintetiza essa proposta de narrativa histórica do cinema afirmando que após os primeiros anos de cinema mudo, que alguns autores denominam de “pré-cinema” (MACHADO, 1997), aparece o primeiro momento do cinema narrativo, chamado por ele de “clássico”. O cinema clássico se consolidou, diz Aumont, a partir do momento em que os filmes deixariam de ser atração de feira e/ou registro científico do presente para contar histórias, provocar emoções e/ou sensações, à maneira do teatro ou da literatura. David Bordwell situa o início do cinema clássico precisamente no ano de 1917

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor e coordenador do Bacharelado em Cinema da UFPE. E-mail: [rcarreiro@gmail.com](mailto:rcarreiro@gmail.com)

(BORDWELL, 2006: 13), ocasião em que, segundo o norte-americano, os princípios narrativos essenciais de continuidade espaço-temporal estavam firmemente estabelecidos e eram seguidos por cineastas em todo o mundo.

A subordinação quase absoluta da forma ao conteúdo – é a “idade de ouro dos roteiristas” (AUMONT, 2008: 37), – a montagem discreta que se pretende invisível e evita cortes bruscos, a tendência de decupar cenas partindo de planos gerais e aproximando a câmera gradualmente da ação, a estrutura narrativa baseada em um protagonista (ou grupo) que precisa lidar com obstáculos para alcançar um objetivo seriam características importantes desse momento.

A música que se ouvia nos filmes do período clássico seguia fielmente o estilo sinfônico neo-romântico, inspirado em compositores europeus do século XIX (Franz Schubert, Johann Strauss, Gustav Mahler, Johannes Brahms e outros). Esse estilo começou a ser adotado de forma massiva a partir do sucesso das trilhas sonoras compostas por Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold, dois austríacos emigrados que viveram em Los Angeles e estabeleceram, com sucesso, as bases da composição musical para o cinema, no início dos anos 1930. O estilo neo-romântico popularizado por ambos, baseado em luxuriantes arranjos de cordas e muito influenciado pela ópera, foi adotado por virtualmente todos os compositores de Hollywood.

Em parte por razões sócio-culturais, em parte por motivos políticos, em parte por questões estéticas, e certamente posto em xeque por uma grande evolução tecnológica (câmeras mais leves, equipamentos de captação e projeção sonora mais sofisticados, emergência da película colorida e das lentes anamórficas), o cinema clássico deu lugar lentamente ao cinema moderno, entre os anos 1940 e o princípio dos anos 1960, quando o chamado cinema europeu passou a ser reconhecido como modernista.

Para Aumont (2008: 37), há pelo menos duas tendências do cinema moderno, uma de bases lançadas por Orson Welles e outra por Roberto Rossellini. No primeiro caso, a evolução se dá por razões mais estéticas do que ideológicas; no segundo, por motivos políticos (que trazem a reboque também uma estética nova). Em Welles, o pesquisador francês vislumbra o protótipo perfeito do artista moderno, que reivindica o rótulo de autor e assume para si até mesmo aquilo que não fez (roteiro, fotografia, maquiagem), como nos mostra *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). A valorização da forma é outra característica presente: “Ele [o filme] deixa ver a técnica. Melhor: ele deixa ver que ele a deixa ver” (AUMONT, 2008: 42).

A modernidade de Rossellini, por sua vez, é mais reconhecida *a posteriori*. O cinema de Rossellini é moderno porque não segue nenhum modelo narrativo ou formal específico. Ele não está interessado em autoria, mas é perfeitamente capaz de refletir com consistência sobre sua própria arte; o distanciamento crítico à maneira de Bertolt Brecht é outra

característica do cinema dito moderno. O cinema de Rossellini é moderno porque consiste num cinema que se insurge diante daquilo que veio antes dele, uma atitude moderna *a priori* (AUMONT, 2009: 47).

Influenciados pelas novas características estilísticas introduzidas por Welles e Rossellini, a geração seguinte instituiu o cinema modernista europeu: Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, que foram seguidos pelos membros da geração New Hollywood, nos Estados Unidos dos anos 1960 (Francis Ford Coppola, William Friedkin, Peter Bogdanovich, Arthur Penn), cujos diretores importaram para os estúdios norte-americanos ferramentas de estilo e narrativa desenvolvidas pelos europeus, cruzando características clássicas e modernas em seus filmes. Aspectos narrativos, como a predominância do personagem sobre a trama, ou aspectos estilísticos, como a montagem mais rápida e os cortes abruptos (*jump cuts*) introduzidos por Godard, entravam definitivamente no repertório de técnicas cinematográficas globalizadas.

Para alcançar o objetivo deste artigo, interessa-nos especialmente observar o que ocorreu com a música escrita para cinema durante as duas décadas em que durou a transição entre os dois períodos – a passagem do cinema clássico para o cinema moderno, ocorrida entre o início dos 1940 e o princípio dos anos 1960 –, bem como o papel desempenhado nessa transição pela obra do compositor italiano Ennio Morricone.

Embora não seja normalmente citado por pesquisadores do audiovisual entre os compositores de música para cinema responsáveis por concretizar a transição do clássico ao moderno, Morricone teve um papel efetivo nessa fase, introduzindo no estilo neo-romântico (predominante no cinema clássico) elementos da música pop e da *musique concrète*, além do gosto por citações a filmes anteriores, todas características que se tornariam características centrais para a música do cinema moderno. Ao examinar as composições de Morricone para os quatro primeiros spaghetti westerns dirigidos por Sergio Leone, este artigo objetiva lançar algumas idéias que permitam demonstrar com mais precisão a contribuição do maestro italiano ao processo de transição da música para cinema do classicismo para a modernidade cinematográfica.

### **Dados biográficos**

Ennio Morricone nasceu em 10 de novembro de 1928, em Roma. Era filho de um trompetista que ganhava a vida tocando jazz em clubes noturnos da capital italiana, e logo demonstrou interesse e talento para seguir a mesma carreira do pai. Aos seis anos, já tocava trompete e criava pequenas composições. Na adolescência, entrou para o Conservatório

Santa Cecília, em Roma, onde se especializou em trompete, harmonia e composição, estudando durante o dia e depois tocando junto com o pai em boates, à noite. Entre 1943 e 1954, estudou no conservatório sob a supervisão do maestro Goffredo Petrassi, desenvolvendo um gosto eclético que ia do experimentalismo de Stravinsky e Stockhausen às canções românticas italianas, muito populares na época (FRAYLING, 2000: 152).

Depois de completar os estudos, Morricone saiu do conservatório com a firme idéia de estudar mais a fundo o fenômeno da música concreta, que se tornava popular entre os jovens compositores europeus de formação erudita, e tornar-se ele mesmo um professor<sup>2</sup>. O casamento (em 1956) e o nascimento do primeiro filho (1957) alteraram radicalmente essa expectativa. Precisando sustentar a família, Morricone passou a trabalhar como arranjador para programas da emissora de televisão italiana RAI, e como maestro e músico em espetáculos teatrais (FRAYLING, 2000: 153).

Convivendo diariamente com dramaturgos e produtores, não demorou para que surgissem convites para arranjar e compor música para cinema. Naquela mesma época, os estúdios de Cinecittà, em Roma, concentravam a atividade febril de uma série de pequenos produtores independentes italianos, espanhóis e alemães. A produção popular financiada por essas firmas resultava em mais de 100 longas-metragens lançados por ano, quase sempre filmes populares de baixo orçamento, pertencentes a gêneros como a comédia romântica e o épico sandália-e-espada. Morricone começou a compor para filmes em 1959, quase sempre de forma não-creditada, e usando um estilo de orquestração neo-romântica que correspondia à música tradicional do período clássico do cinema (COOKE, 2008: 371).

A primeira oportunidade que Morricone encontrou para incorporar o conceito de música concreta às composições para cinema ocorreu em 1964, quando ele reencontrou aquele que seria seu parceiro mais famoso: o diretor Sergio Leone. De fato, os dois haviam estudado juntos no ginásio (embora Leone não lembrasse disso), e se reuniram profissionalmente pela primeira vez quando o cineasta montava a equipe que realizaria a pós-produção de *Por um Punhado de Dólares* (Sergio Leone, 1964).

Leone já ouvira algumas trilhas compostas antes por Morricone, e não gostara do resultado, considerando-o parecido demais com o estilo neo-romântico de Dmitri Tiomkin, então o compositor mais identificado com o western. Assim, durante as primeiras reuniões, o diretor avisou ao compositor que esperava dele um estilo diferente do que se ouvia, até ali, em westerns de Hollywood. Leone afirmou que achava a música do cinema clássico hollywoodiano excessivamente melodramática e redundante. Surpreso, Morricone concordou com ele. Observou, ainda, que a música ouvida num ambiente rude como o Velho Oeste não

---

<sup>2</sup> O conceito musical de *musique concrète*, criado em 1948 por Pierre Schaeffer, consiste na utilização de ruídos – qualquer um, desde portas abrindo até o barulho produzido pela platéia de um espetáculo – como parte integrante da composição musical.

deveria ser executada por sofisticadas orquestras, mas por instrumentos rústicos e/ou exóticos.

Nessas reuniões, Leone também foi específico ao instruir o compositor sobre o tipo de música que desejava: picaresca e ao mesmo tempo dramática, com sabor cômico, mas sem deixar de lado a veia operística. Ele queria impor um tipo de música que não se afastasse demais do neo-romantismo, mas que incorporasse influências modernistas. Seu filme tinha uma intenção irônica; ele tencionava investir numa paródia crítica do western, relendo criativamente o gênero através do humor negro. Para Leone, uma das formas de demarcar essa diferença era através da música.

Morricone viu nesse raciocínio a possibilidade concreta de incorporar o conceito básico da música concreta – qualquer som pode ser música – sem abandonar totalmente o estilo neo-romântico que caracterizava o período clássico do cinema. Dois anos antes, em 1962, Morricone havia utilizado o conceito em um arranjo criado para um filme norte-americano, cuja música acabou recusada pelo outro diretor. Ele recordou o incidente e explicou o conceito para Leone:

A idéia era deixar o público ouvir, por trás do tema musical, a nostalgia de determinado personagem pela cidade. Escrevi a música incorporando sons urbanos de automóveis e máquinas, como se os sons da cidade pudessem ser ouvidos à distância, na memória do personagem. (MORRICONE, 2005: 92).

A idéia foi aprovada. Morricone, então, aproveitou a estrutura melódica de uma antiga canção folk do trovador norte-americano Woody Guthrie para compor o tema de abertura do primeiro western de Leone. Inspirado pela *musique concrète*, Morricone deu à composição a estrutura mais simples de uma canção pop, intercalando um verso e um refrão, ligados por um pequeno trecho de transição. A melodia principal era solada por um assobio, e a harmonia construída com guitarra elétrica, violões acústicos e um coral masculino. Havia até mesmo espaço para um pequeno solo de guitarra elétrica, como era hábito na música pop da época. Tudo isso concluía um tema de três minutos, com a mesma estrutura das canções que se ouvia no rádio.

O teórico Jeff Smith (1998) afirma que Ennio Morricone foi um dos primeiros compositores para cinema a utilizar explicitamente deixas e ganchos melódicos típicos das canções pop dentro das composições para filmes, adotando integralmente a estrutura métrica desse tipo de composição, mais simples e direta do que as elaboradas composições sinfônicas típicas do estilo neo-romântico, por sua vez baseadas em arranjos sinfônicos que incorporavam diversas mudanças de ritmo. As composições de Morricone, ao contrário, eram curtas e diretas, e adotavam uma instrumentação mais comum às bandas de rock'n'roll ou jazz do que às orquestras: guitarra e piano elétricos, bateria, trompete e saxofone.

Desde a década de 1950, compositores como Victor Young, Henry Mancini e o próprio Dmitri Tiomkin já vinham utilizando o recurso de incluir na trilha sonora dos filmes que assinavam pelo menos uma canção pop, muitas vezes executadas dentro da diegese por um personagem do filme (em geral, interpretados por músicos ou cantores de sucesso). Em geral, porém, esses compositores reciclavam melodias que já existiam nos temas compostos para a trilha orquestral, a pedido dos estúdios, a fim de proporcionar sucessos em potencial que pudessem tocar nas rádios e, assim, vender discos. A maior inovação de Ennio Morricone nesse campo consistiu em efetuar a trajetória oposta: ele partia de um fraseado musical simples e mantinha a simplicidade da estrutura de uma canção pop ao longo de toda a trilha sonora incidental do filme.

Para completar, a maior ousadia estava na percussão, que incorporava sons naturais retirados da diegese do filme: tiros, chicotadas, galopes de cavalo e sinos, toda uma miríade de sons oriundos do espaço onde a ação dramática transcorria. 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.

Do ponto de vista de Leone, também é importante associar o uso de alguns desses recursos estilísticos – sobretudo a incorporação de sons da diegese à música – à influência indireta do neo-realismo, que foi essencial também em outros aspectos do estilo do diretor (desenho de produção, direção de arte, figurinos). Afinal de contas, o que Leone estava buscando na música de seus westerns era um tipo de construção musical que tivesse uma conexão maior com o verdadeiro Velho Oeste, fugindo da representação totalmente irreal que os compositores de Hollywood faziam da música daquele período histórico específico.

O teórico Edward Buscombe (1988) afirma que a música que se ouvia no oeste dos Estados Unidos, na segunda metade do século XIX, era rústica e folclórica: canções nostálgicas de imigrantes (irlandeses, principalmente), que as cantavam para lembrar de casa, durante as viagens pelos desertos empoeirados. Eram canções entoadas ao redor da fogueira, acompanhadas quase sempre por violino caipira e berimbau de boca (nome em português dado ao instrumento conhecido como *jew's harp*).

Quando pensamos hoje na música do Velho Oeste, temos a tendência de imaginar rodas de fogueira com violão e gaita, que permanecem no imaginário ocidental como instrumentos característicos daquela época, ou mesmo bares com pianos. Mas nada disso fazia parte do repertório de instrumentos ouvidos pelos vaqueiros reais. Esses instrumentos só se tornariam populares depois, entre o final do século XIX e o início do século seguinte.

Nosso imaginário associa o Velho Oeste a esses instrumentos graças ao retrato historicamente incorreto que filmes como *Rastros de Ódio* (John Ford, 1956) *Onde Começa a Inferno* (Rio Bravo, Howard Hawks, 1959) haviam feito da música popular ouvida naquele período histórico (BUSCOMBE, 1988: 193-194).

Vale a pena ressaltar que nem Leone e nem Morricone pretendiam romper completamente com a música convencional do western norte-americano, que havia evoluído de arranjos neo-românticos de canções populares tocados por orquestras de cordas (anos 1930) para construções sinfônicas elaboradas (anos 1940-1950), além das canções executadas por personagens; ocorre que nem os arranjos sinfônicos e nem os arranjos simples, com violão e gaita, possuíam paralelo com a instrumentação da música verdadeira do período do western. Como em toda a construção estilística do visual da obra de Leone, a música também consistia num jogo entre gênero e autoria, entre o respeito a algumas convenções do western e a subversão de outras.

O que Leone e Morricone propunham, na verdade, era uma síntese de tudo isso. Eles não queriam música caipira (nostálgica demais) nem música concreta (moderna demais), mas também não desejavam orquestrações neo-românticas tradicionais, à moda do estilo de Korngold e Steiner (Leone achava arranjos de cordas suavizavam a brutalidade do ambiente em que viviam os pistoleiros). Assim, se por um lado Morricone pôde introduzir inovações como sons da diegese dentro do arranjo, seguindo a influência do concretismo modernista europeu, por outro lado manteve muitos elementos da música tradicional para cinema, influenciada pelo neo-romantismo europeu do século XIX: arranjos que enfatizavam cordas (violino, violoncelo) e madeiras (flauta), recursos narrativos que propunham alto grau de sincronização entre a banda sonora e a banda visual, tais como *leitmotifs*, *ostinati* e *mickey-mousing*<sup>3</sup>.

Desde *Por um Punhado de Dólares*, então, a parceria estava sedimentada. Morricone partiria sempre dos mesmos elementos para construir a música dos filmes subseqüentes de Leone: uso de instrumentos exóticos, como a ocarina e o oboé (*Três Homens em Conflito*), a celesta e o berimbau de boca (*Por uns Dólares a Mais*); ruídos pinçados da diegese (tiros, galopes de cavalo, chicotadas, sinos, assobios, gritos de coiole, grasnar de corvos) e usados tanto como elementos rítmicos quanto para compor a harmonia; estruturas simples calcadas na música pop (versos e refrões), que tomavam emprestadas também instrumentos populares de caráter urbano (guitarra elétrica, piano elétrico, bateria); mescla de influências concretistas com o neo-romantismo tradicional da música para cinema; e forte sincronia

---

<sup>3</sup> Um *leitmotif* consiste num fraseado ou trecho melódico associado a personagem, local ou situação dramática; um *ostinato* é uma figura rítmica ou melódica repetitiva, usada para dar dinâmica a cenas com visual monótono; *mickey-mousing* é como ficou conhecida em Hollywood a técnica de sincronizar trechos musicais e movimentos dos personagens (GORBMAN in HILL; CHURCH GIBSON, 1998: 45).

entre a trilha de áudio e a banda visual, chegando ao ponto de compor a música antes que as imagens fossem registradas.

O tema completo, executado durante os créditos de abertura, influenciou toda a música do ciclo do spaghetti western, e assim como o filme de Sergio Leone terminou por extrapolar decisivamente as fronteiras do gênero. *Por um Punhado de Dólares* contém uma das primeiras experiências de fusão entre a música do período clássico do cinema e o modernismo; as composições musicais são características do período de transição que vivia o cinema, e não apenas pela introdução de elementos da *musique concrète*, mas também pelo uso de arranjos consideravelmente mais simplificados, com diversos instrumentos elétricos, que apontavam – do mesmo modo que a própria estrutura das composições – para a música pop.

Os assobios, a estrutura, os instrumentos associados a bandas de rock'n'roll e os corais masculinos foram utilizados em praticamente todos os 550 exemplares de spaghetti westerns realizados na Itália e na Espanha entre 1964 e 1978 (CARREIRO, 2011: 39). É importante ressaltar que Morricone foi o mais prolífico compositor do ciclo, tendo assinado pelo menos duas dúzias de trilhas sonoras para spaghetti westerns<sup>4</sup>. O resto da música do filme consiste de variações do tema principal. Um fraseado de cinco notas, tocado por flauta (às vezes acompanhado por piano e bateria), é o *leitmotiv*<sup>5</sup> que anuncia a presença do herói. O uso do *leitmotiv* é especialmente notável, uma vez que esse conceito é forte característica da música neo-romântica, o que ajuda a caracterizar a música de *Por um Punhado de Dólares* como uma música de transição entre o classicismo e a modernidade.

É prudente assinalar, ainda, que os arranjos baseados em violões e trompetes eram convenientes, do ponto de vista diegético. A música folclórica da fronteira entre Estados Unidos e México emprega com frequência esses dois instrumentos, de forma seu uso evoca o princípio do realismo, aplicado na direção de arte e nos figurinos, contribuindo para a construção de um universo mais multidimensional e coerente.

O sucesso obtido na Itália foi avassalador. Entre agosto e dezembro, com exibições em só duas cidades (Roma e Florença), *Por um Punhado de Dólares* já havia se transformado na maior bilheteria de 1964, obtendo um saldo de 430 milhões de liras (COX, 2009: 43). Por volta de 1971, o filme havia ultrapassado os três bilhões de liras em faturamento (HUGHES, 2003: 4).

### **Experiências mais ousadas**

---

<sup>4</sup> É impossível saber com exatidão quantos filmes do ciclo Morricone musicou, já que ele utilizava diversos pseudônimos (como Dan Savio e Leo Nichols) quando fazia música para a indústria italiana. O IMDb registra 492 trilhas compostas por Morricone em 40 anos de carreira.

<sup>5</sup> Conceito de Richard Wagner, criado no século XIX, e que consiste em associar uma melodia característica a um personagem (ou grupo), sentimento ou situação dramática.

Nas parcerias seguintes entre Leone e Morricone, o segundo continuou ampliando as experiências com música pop e concreta, contribuindo dessa forma para a consolidação dessa poética musical de transição entre o clássico e o moderno. *Por uns Dólares a Mais* (Sergio Leone, 1965) introduziu novos elementos de estilo à idéia da releitura irônica do western proposta pelo diretor. Morricone elaborou músicas que criavam jogos intrincados entre sons diegéticos e extra-diegéticos, como no duelo final, em que a execução da composição alterna entre uma celesta reproduzida por um relógio de bolso (música diegética) e uma orquestra de cordas expandida com trompete, violão flamenco e castanholas (música extra-diegética).

Nesse filme, Morricone também aderiu à prática do alusionismo (CARROLL, 1998: 254), que consistia em incluir citações a filmes anteriores, tanto de forma reverente e nostálgica quanto de maneira irreverente e satírica, com o objetivo central de atrair um segundo tipo de público: os cinéfilos. Ao encher seus filmes de citações visuais a antigos westerns, Sergio Leone se tornou um dos primeiros diretores a explorar todo o potencial do alusionismo, criando narrativas em duas camadas, em que o espectador comum compreendia a ação mesmo sem perceber tais citações, enquanto o cinéfilo era presenteado com uma segunda camada de significado, ganhando um gozo estético privilegiado ao reconhecer as referências intertextuais. Morricone usou a técnica numa intervenção de música diegética, quando um personagem executa trechos da *Tocata e Fuga em Ré Menor* (1703-1707), de Johann Sebastian Bach, durante um duelo ocorrido dentro de uma igreja abandonada.

No filme seguinte, *Três Homens em Conflito* (Sergio Leone, 1966), Morricone continuou inovando. Criou o fraseado de cinco notas (LÁ-RÉ-LÁ-RÉ-LÁ) que serviu de *leitmotiv* para cada um dos três protagonistas a partir do som característico emitido pelo coioote, animal presente na paisagem onde o enredo do filme é ambientado. Se a incorporação desse som diegético à música era uma prática moderna, Morricone optava pelo classicismo ao utilizar a mesma seqüência de cinco notas para os três protagonistas, subordinando dessa maneira a forma ao conteúdo.

Narrativamente, a técnica sugeria que os três personagens seriam, na verdade, três versões da mesma personalidade. O espectador infere qual o *leitmotiv* de cada um através do instrumento utilizado para executar o fraseado musical. Para Blondie (o menos brutal dos três, interpretado por Clint Eastwood), a seqüência de notas é tocada numa flauta doce; para Angel Eyes (o mais malvado, personificado por Lee Van Cleef), o instrumento utilizado é a ocarina (em uma versão feita de argila, cujo som é bastante grave e sombrio, como o próprio personagem); e Tuco (Eli Wallach, o mais engraçado) é acompanhado por uma sobreposição de duas vozes masculinas que gritam as cinco notas, com o casamento sugerindo uma textura mais selvagem, bastante parecida com o grito original do coioote que inspirou a composição.

No decorrer do filme, o espectador associa uma sonoridade específica a cada herói. Ao conceber essa estrutura, Morricone procurava reforçar o conceito central, elaborado por Leone, de que os três protagonistas se equivalem em força e astúcia, tendo moralidades muito parecidas; eles podem ser compreendidos como aspectos diferentes de um mesmo personagem. O compositor também respeitava um princípio central nas composições para todos os filmes de Leone: o uso de sons oriundos da diegese – no caso, a inspiração do coioite – como elementos da música: “[*Esse som*] tinha que ser eloqüente, para imitar o uivo do coioite e também para evocar a selvageria do universo do Velho Oeste” (MORRICONE apud FRAYLING, 2000: 236).

Também chama a atenção, no filme, a composição musical que sublinha toda a seqüência de encerramento, situada num cemitério abandonado. É uma cena longa, com mais de 20 minutos, e há música durante praticamente toda a extensão da cena, numa abundância que vai de encontro ao conceito de economia musical proposto por Leone e Morricone desde o primeiro filme.

De fato, são duas músicas interligadas por um trecho curto em que predominam os efeitos sonoros relacionados à escavação de um túmulo. A primeira pode ser ouvida enquanto o personagem Tuco corre ao longo do cemitério, procurando a lápide que demarca o local do tesouro enterrado. Sobre uma percussão militar, ouvimos uma melodia neo-romântica solada pela voz de uma soprano. O arranjo abre espaço para piano, oboé e uma seção de cordas que contra-pontua a melodia principal, com um coro masculino completando a harmonia. A sonoridade sinfônica é mesclada com elementos diegéticos: sinos, ruídos de pés pisoteando o cascalho e uma guitarra elétrica que simula, com a ajuda de efeitos eletrônicos, o grito do coioite usado no tema principal do filme. Elementos clássicos e modernos se sobrepõem, portanto.

Na segunda parte da seqüência, outra composição é introduzida, enquanto os três pistoleiros se confrontam num duelo a três. Trata-se de uma música que cita diretamente a composição utilizada no duelo final de *Por uns Dólares a Mais*, tendo inclusive um arranjo construído com os mesmos instrumentos – trompete, violão flamenco, vozes masculinas (coro) e feminina (solo), castanholas e uma celesta utilizada como contraponto em alguns momentos, em um momento de alusionismo em que Morricone cita a si mesmo. A melodia é executada pelo trompete nos refrões, momentos em que a música se torna mais intensa; durante os versos que os intercalam, a melodia é dedilhada ao violão flamenco, com alterações na velocidade e na intensidade da execução (rápida e forte em alguns momentos, lenta e dramática em outros). Castanholas e uma seção de cordas em segundo plano sonoro (esta última proporcionando o elemento de ligação que faz a ponte entre o verso e o refrão) completam a harmonia, o ritmo seguindo fielmente a decupagem das imagens – delicado

para tomadas longas, vibrante quando a justaposição de tomadas se torna mais rápida e os planos visuais, mais curtos.

O mais importante, nesse procedimento estilístico, é a quebra deliberada de uma convenção característica da poética da continuidade clássica. Nos momentos de tensão dos westerns de Leone (especialmente duelos), muitas vezes a música é mixada em volume mais alto do que efeitos sonoros e vozes, os quais são, às vezes, eliminados por completo da trilha sonora. O procedimento viola o esquema dominante do uso da música no cinema, desde os tempos dos filmes mudos: a inaudibilidade da música (GORBMAN, 1988: 57).

Segundo Claudia Gorbman, a música cinematográfica está quase sempre, quando utilizada da maneira clássica, subordinada a imagens e diálogos. Até os anos 1960, os diretores usavam composições musicais para cumprir três funções narrativas principais: pontuar a ação física (muitas vezes substituindo os efeitos sonoros), expressar e conduzir as emoções da platéia, e dar um senso de continuidade às imagens. A música estava subordinada não apenas à trilha de imagens, mas também aos diálogos. Desse modo, o espectador a percebia num registro inconsciente, sem “ouvi-la” realmente – sem prestar atenção nela; essa inconsciência sobre a presença da música seria elemento fundamental para reforçar a atenção dirigida pelo espectador à progressão dramática da narrativa. É a mesma lógica da invisibilidade aplicada à montagem no cinema clássico: sem cortes bruscos (no caso, sem intervenções sonoras estridentes, que chamassem a atenção para si), a atenção do espectador ficava sempre voltada para a trama. Com isso, havia melhores possibilidades de engajá-lo emocionalmente na história que estava sendo contada.

Nos filmes de Leone, esse uso “inaudível” da música é freqüentemente recusado. Leone traz a música para o primeiro plano sonoro, muitas vezes subordinando o ritmo das imagens a ela, ou retirando todos os outros sons (vozes e ruídos) da mixagem, fazendo a música influenciar a leitura que o espectador faz das imagens. Leone realizava isso, essencialmente, através de duas técnicas: (1) a sincronia entre a montagem imagética e a evolução melódica da música de Morricone; e (2) a predominância da música sobre todos os demais sons da trilha sonora, como as vozes dos atores e os ruídos.

É fundamental observar que esse procedimento não apenas revisava o esquema dominante do uso da música no cinema clássico, mas também estava em consonância com a auto-reflexividade pretendida pelos diretores modernistas da época, para quem deixar a técnica ser percebida pela platéia era uma atitude natural. Portanto, esse uso da música constitui uma opção estilística que se coaduna perfeitamente com a noção de uma música de transição entre o clássico e o moderno.

Além disso, em certo sentido, a música é usada por Leone para reforçar a escolha dos ângulos de câmera e modular dramaticamente a cena. O casamento entre a evolução da

música e a edição de imagens é meticulosamente planejado para interligar cada instância de aproximação da câmera em relação aos pistoleiros (do plano geral ao médio, do médio ao close-up, do close-up normal ao extremo, etc.) com um aumento gradual na intensidade da execução musical. No exemplo, sempre que Leone muda o enquadramento, aproximando a câmera de cada duelista e compondo planos cada vez mais fechados, a música cresce em intensidade; enquanto isso, a montagem é progressivamente acelerada e a duração dos planos torna-se menor. Tudo isso gera um efeito de ampliação crescente da tensão, acentuada pela fragmentação do espaço fílmico que os enquadramentos fechados proporcionam.

Essa era a versão de Leone para uma ferramenta típica dos diretores modernistas europeus – o uso do falso *raccord* com intenção de suspense –, que a utilizavam para subverter uma convenção da linguagem cinematográfica e libertar o cinema da linearidade de tempo e espaço (BÜRCH, 1992: 36).

Leone dava um tratamento especial ao tempo fílmico nos momentos de suspense. Ele manipulava recursos estilísticos para sustentar essa expectativa pelo maior tempo possível; daí a sensação de tempo distendido nos momentos de suspense inseridos em seus filmes. É o caso do duelo a três Vivenciamos a expectativa do tiroteio durante muito mais tempo do que acontecia em outros westerns, quase como se assistíssemos à cena em câmera lenta (um recurso que Leone efetivamente nunca usa).

Nesse sentido, a audibilidade da música em certos trechos do filme – sua percepção consciente por parte do espectador – era muito importante para libertar os acontecimentos do duelo da linearidade espaço-temporal do resto da trama. À fragmentação espacial da cena (conseguida através dos cortes rápidos e dos planos cada vez mais fechados) correspondia uma eliminação (total ou parcial) dos sons diegéticos, com o predomínio da música, o que acabava por tornar subjetiva a percepção da passagem do tempo. Daí vem a sensação de câmera lenta, de tempo dilatado: embora a música proporcionasse continuidade temporal, a fragmentação do espaço e a eliminação dos sons diegéticos contribuíam para inscrever os duelos de Leone em uma dimensão onde o tempo passava mais devagar. O tratamento que Leone dava ao tempo de seus duelos tem ligação importantíssima com a presença da música. Ou seja, um procedimento nitidamente modernista surge no filme a partir do uso de música que incorpora tanto elementos clássicos quanto modernos.

A parceria seguinte entre Leone e Morricone, que vem a tomar forma naquele que é talvez o filme mais reverenciado do diretor, completa a trajetória de Morricone como compositor de transição entre o período clássico e o moderno. Trata-se de *Era uma Vez no Oeste* (Sergio Leone, 1968), cujo momento mais lembrado pelos fãs é a longa seqüência de

abertura, em que três pistoleiros tentam espantar a monotonia enquanto esperam por um trem numa estação semi-abandonada.

Não há música propriamente dita em praticamente toda a cena, que poderia ser descrita como uma sinfonia de ruídos. Essa descrição não estaria longe da verdade, já que todo o conceito sonoro – os ruídos da diegese (vento, moinho, animais, telégrafo) e o silêncio, tudo construído de forma intensificada, com sons naturais do ambiente mixados em volume mais alto do que o normal – tinha sido construído para evocar uma experiência afetiva e sensorial que era, de certa forma, musical. Mais do que isso: a idéia de sonorizar a cena inteira daquela maneira tinha vindo de Ennio Morricone.

*Era Uma Vez no Oeste* foi o primeiro filme em que Leone e Morricone puderam pôr em prática uma idéia surgida ainda durante a pós-produção de *Por um Punhado de Dólares*, em 1964: escrever toda a música de um filme durante o estágio de pré-produção, a partir do roteiro (durante *Três Homens em Conflito*, os dois chegaram a concretizar essa idéia, mas apenas nas cenas finais). Leone queria pôr a música para atores e diretor de fotografia ouvirem em locação, antes de gravar; ele pretendia planejar cada tomada, cada movimento de câmera, para perseguir um fluxo de imagens que entrasse em sincronia absoluta com os sons. Essa experiência permanece raríssima na indústria cinematográfica. E o fato é que, antes das gravações, Morricone efetivamente escreveu um tema para a cena de abertura.

Só que Leone não gostou do resultado. Quanto mais ele trabalhava no roteiro, mais a música parecia inadequada. A solução veio de uma idéia lançada pelo próprio Morricone. Numa conversa informal, ele contou ao diretor que havia ido a um concerto de música concretista em Florença e ficado impressionado. O artista havia entrado no palco com uma escada de mão e, diante de uma platéia estupefata e quieta (pois treinada na prática do silêncio, obrigatório em concertos de orquestra), passara vários minutos arranhando e batendo na escada. Durante a conversa, Morricone começou a filosofar sobre como “qualquer som do cotidiano, retirado de seu contexto e isolado pelo silêncio, se torna algo indefinível e diferente, algo que não faz parte de sua natureza intrínseca” (MORRICONE apud FRAYLING, 2000: 283). Então, apresentou a idéia de “musicar” toda a cena a partir de sons da diegese.

Leone topou o desafio e editou a cena apenas com ruídos naturais realçados na mixagem – o tema musical do personagem Harmonica (Charles Bronson) aparece apenas no final da cena, depois que este desembarca do trem e enfrenta os três pistoleiros, matando-os. O próprio compositor, depois de ver e ouvir o resultado final, concordou que a cena tinha ficado melhor daquela maneira. Segundo Christopher Frayling, ele chegou a se referir à sinfonia de ruídos, em entrevistas concedidas na década de 1970, como “a melhor música que já compus” (FRAYLING, 2000: 283).

É natural que fosse assim. Afinal, a formação de Morricone como compositor havia incluído anos de experiência com música concreta. Além dos estudos no Conservatório Santa Cecília, em Roma, ele participou de um seminário em 1958, na Alemanha, estudando com o compositor vanguardista John Cage, e era um entusiasta da máxima de que “todos os sons pertencem ao reino da música” (FRAYLING, 2000: 157), tendo inclusive realizado nos anos 1950 experiências em concertos com música *avant-garde*, juntando-se a outros músicos no Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza para concertos que incluíam todo tipo de ruídos como parte das composições musicais, incluindo a participação da platéia.

No filme, temos então um complexo conjunto de sons que, durante doze minutos, auxilia o espectador a organizar mentalmente todo o espaço fílmico, mesmo aquele que está fora do quadro (ou seja, num raio de 360 graus), ao mesmo tempo em que demarca uma regularidade rítmica que realça a monotonia da ação executada pelos pistoleiros. Existem dois grupos de sons que se pode ouvir ao longo da cena. O primeiro é formado pelos ruídos produzidos pelas pessoas dentro da estação (passos, abrir e fechar de portas, o giz raspando o quadro negro quando o vendedor de bilhetes atualiza uma informação); o segundo é constituído por uma miríade de sons que caracterizam o ambiente externo ao prédio da estação como um espaço vasto, vazio e monótono. Podemos ouvir o rangido de um velho moinho enferrujado, o sopro do vento, o cacarejar de galinhas, os ganidos eventuais de um cachorro, o canto de um canário, uma goteira, o zumbido de uma mosca e toda uma coleção de pequenos ruídos que poderiam passar despercebidos se usados de forma displicente; devidamente intensificados na mixagem, contudo, eles contribuem para dotar o espaço fílmico de uma qualidade aural quase viva. Para usar um clichê, o cenário da estação ferroviária é praticamente um personagem vivo da cena.

No final da cena, depois da chegada do personagem de Charles Bronson, Morricone introduz música de sabor neo-romântico através de um jogo irônico com a diegese. Quando o trem parte sem que ninguém pareça ter descido, os três pistoleiros dão meia-volta e se preparam para ir embora. Ouve-se, então, uma gaita solitária. Os três homens param e se voltam, dando de cara com Harmonica, que tem na boca exatamente uma gaita – ou seja, a música é diegética. Enquanto todos se encaram, uma guitarra elétrica e uma seção de cordas se juntam à música, levando-a ao plano extra-diegético e evoluindo num crescendo interrompido após a troca de tiros, quando os sons ambientes retornam em definitivo, dominados pelo ruído insistente e monótono do moinho enferrujado (que, situado no alto da estação, também domina o ambiente do ponto de vista visual).

A partir dessa trilha sonora, Morricone começou a ser contratado para compor músicas para filmes realizados em Hollywood, ajudando a concretizar a transição da música cinematográfica, nos anos 1970, do período clássico para o período moderno. Suas trilhas

feitas a partir dos anos 1970 continuam incorporando arranjos sinfônicos no estilo neo-romântico, como nas orquestrações melodramáticas de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) e *1900* (Bernardo Bertolucci, 1976), a elementos tipicamente modernistas, como os sons minimalistas e eletrônicos de *O Enigma de Outro Mundo* (John Carpenter, 1982) e as citações alusionistas que decoram a música de *Dias do Paraíso* (Terrence Malick, 1978).

## **Conclusão**

Quando aborda o período de transição do classicismo para a modernidade cinematográfica, a maioria dos pesquisadores do audiovisual costuma citar compositores como Bernard Herrmann, Alex North, Henry Mancini e Elmer Bernstein, enfatizando as principais modificações introduzidas nas composições ouvidas ao longo da década de 1950 nas produções de Hollywood: a gradual predominância de canções sobre as composições de estilo neo-romântico; e a progressiva incorporação de temas, sonoridades e instrumentação típicos do jazz na música para cinema.

Tudo isso é verdade pode ser historicamente comprovado. De fato, os compositores citados e mais alguns outros (entre eles Leonard Bernstein, Lalo Schifrin e Victor Young) realmente exerceram papéis importantes nesse período de transição. No entanto, o nome de Ennio Morricone raramente é mencionado entre os renovadores da música cinematográfica. Esse relativo apagamento é confirmado, inclusive, pela trajetória modesta de Morricone em premiações populares como o Oscar. Apesar de ser um dos compositores mais prolíficos do cinema, com quase 500 longas-metragens no currículo, ele só concorreu a cinco prêmios Oscar, não tendo ganhado nenhum<sup>6</sup>.

Não nos cabe discutir nesse momento as razões pelas quais o trabalho de Morricone não lhe garantiu um lugar de destaque nos livros de história do cinema, mas é possível confirmar a importância do papel que ele exerceu na fase de transição do cinema clássico ao moderno, confirmando a influência da *musique concrète*, o uso do alusionismo e a estrutura pop (que ele desenvolveu nos filmes realizados em parceria com Sergio Leone) de seus temas e composições:

Expandindo os limites daquilo que público e produtores aceitavam, ele introduziu harmonias corajosas e sonoridades incomuns. Seu maior talento estava na arte de escolher tons agradáveis ao ouvido e mixar instrumentos tradicionais a sons inesperados, às vezes originados do folclore italiano, outras vezes escolhidos entre sons produzidos por objetos cotidianos que

---

<sup>6</sup> Para efeito de comparação, o maestro John Williams, maior vencedor do Oscar na categoria de compositor, venceu cinco vezes e teve 30 indicações entre 1970 e 2006. Morricone recebeu um Oscar honorário em 2007.

eram retirados de sua função primeira, como uma xícara ou uma máquina de escrever. (EHRESMANN, 2009: página).

Embora a música concreta seja até hoje pouco ouvida em filmes, a inclusão de ruídos e sons oriundos da diegese nas composições continua a ser utilizada nos moldes propostos por Morricone, como acontece com os sons da máquina de escrever utilizados como percussão nas composições premiadas com o Oscar de Dario Marianelli em *Desejo e Reparação* (Joe Wright, 2007), e com as canções repletas de ruídos diegéticos compostas por Björk em *Dançando no Escuro* (Lars Von Trier, 2000). O alusionismo introduzido por Morricone é hoje uma técnica comum nas composições para cinema contemporâneas, como nos mostra a música da animação *Rango* (Gore Verbinski, 2011), composta por Hans Zimmer (um dos maior populares compositores para cinema da atualidade) e repleta de citações à música de outros filmes, como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e os próprios spaghetti westerns de Morricone. Isso sem falar da profusão de filmes cujas trilhas incidentais são baseadas em canções pop, técnica que ele também ajudou a desenvolver.

### Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por Que o Cinema se Tornou a Mais Singular das Artes. Campinas: Papirus Editora, 2008.

BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies.** Los Angeles: University of California Press, 2006.

BÜRCH, Noel. **Práxis do Cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BUSCOMBE, Edward. **The BFI Companion to the Western.** London: Da Capo Press, 1988.

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma Vez no Oeste: Estilo e Narrativa na Obra de Sergio Leone.** Tese de doutorado: Recife, 2011.

COOKE, Mervyn. **A History of Film Music.** Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo.** Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1993.

COX, Alex. **Massacre Time.** Ashland: Extermination Angels LLC, 2005.

EHRESMANN, Patrick. Western, Italian Style. **Chimai** [revista eletrônica], 2009. Disponível em [http://www.chimai.com/resources/specials/ehresmann-western.cfm?screen=special&id=3&language=en&page=all&nb\\_pages=10](http://www.chimai.com/resources/specials/ehresmann-western.cfm?screen=special&id=3&language=en&page=all&nb_pages=10). Consultado em 08 de março de 2011.

FABRIS, Mariarosa. Neo-realismo Italiano. In MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus Editora, 2006, p. 191-220.

FRAYLING, Christopher. **Once Upon a Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone.** New York: Harry Abrams Incorporated, 2005.

\_\_\_\_\_. **Something to Do with Death.** London: Faber and Faber, 2000.

GORBMAN, Claudia. Film Music. In: HILL, John; CHURCH GIBSON, Pamela. **The Oxford Guide to Film Studies**. London: Oxford University Press, 1998, p. 43-49.

HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo: Atlas Editora, 1989.

HUGHES, Howard. **Once Upon a Time in the Italian West**. London: I. B. Tauris, 2004.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus Editora, 1997.

MORRICONE, Ennio. Entrevista. In: FRAYLING, Christopher. **Once Upon a Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone**. New York: Harry Abrams Inc, 2005. p. 91-100. Entrevista concedida a Christopher Frayling.

SMITH, Jeff. **The Sounds of Commerce**. New York: Columbia University Press, 1998.

## Filmes

**1900**. Título original: Novecento. País: Itália. Direção: Bernardo Bertolucci. Ano de produção: 1976.

**Apocalypse Now**. Título original: Apocalypse Now. País: Estados Unidos. Direção: Francis Ford Coppola. Ano de produção: 1979.

**Cidadão Kane**. Título original: Citizen Kane. País: Estados Unidos. Direção: Orson Welles. Ano de produção: 1941.

**Cinema Paradiso**. Título original: Nuovo Cinema Paradiso. País: Itália. Direção: Giuseppe Tornatore. Ano de produção: 1988.

**Dançando no Escuro**. Título original: Dancing in the Dark. País: Dinamarca. Direção: Lars Von Trier. Ano de produção: 2000.

**Desejo e Reparação**. Título original: Atonement. País: Inglaterra. Direção: Joe Wright. Ano de produção: 2007.

**Dias de Paraíso**. Título original: Days of Heaven. País: Estados Unidos. Direção: Terrence Malick. Ano de produção: 1978.

**Era uma Vez no Oeste**. Título original: C'era una volta il West. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1968.

**O Enigma de Outro Mundo**. Título original: The Thing. País: Estados Unidos. Direção: John Carpenter. Ano de produção: 1982.

**Por um Punhado de Dólares**. Título original: Per un Pugno di Dollari. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1964.

**Por uns Dólares a Mais**. Título original: Per Quauche Dollaro in Piu. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1965.

**Rango**. Título original: Rango. País: Estados Unidos. Direção: Gore Verbinski. Ano de produção: 2011.

*Rodrigo Carreiro*  
Notas sobre o papel da música de Ennio Morricone na passagem do  
cinema clássico para o moderno

**Rastros de Ódio.** Título original: The Searchers. País: Estados Unidos. Direção: John Ford. Ano de produção: 1956.

**Três Homens em Conflito.** Título original: Il Buono, il Brutto, il Cattivo. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1966.

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 22/07/2011