



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES - IDA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA - MUS

**O PENSAMENTO DE ENNIO MORRICONE NO CINEMA
E A TRILHA MUSICAL DO FILME “OS OITO ODIADOS”**

TARSO DE ALMEIDA RAMOS

BRASÍLIA/DF

2018

TARSO DE ALMEIDA RAMOS

**O PENSAMENTO DE ENNIO MORRICONE NO CINEMA E A
TRILHA MUSICAL DO FILME “OS OITO ODIADOS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos e Produtos da Criação e Interpretação Musical

Orientador: Prof. Dr. Mário Lima Brasil

BRASÍLIA/DF

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

dT193p de Almeida Ramos, Tarso
O PENSAMENTO DE ENNIO MORRICONE NO CINEMA E A TRILHA
MUSICAL DO FILME OS OITO ODIADOS / Tarso de Almeida Ramos;
orientador Mário Lima Brasil. -- Brasília, 2018.
102 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Ennio Morricone. 2. Trilha musical. 3. Os Oito
Odiados. 4. Sergio Miceli. 5. Método dos Níveis. I. Lima
Brasil, Mário, orient. II. Título.

Dedico este título à minha esposa Daniela, que embarcou nesta aventura e se prontificou a se mudar comigo de Santos para Brasília no instante em que soubemos da minha aprovação para o curso de mestrado na Universidade de Brasília. E à minha filha Sophia, que teve que se despedir de toda a família, aos três anos de idade incompletos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ricardo e Regina, e à minha irmã Tamara, que apoiaram este projeto de vida desde o primeiro instante em que souberam das minhas pretensões artísticas.

Não tem uma música importante sem um grande filme que a inspire.

(Ennio Morricone)

RESUMO

Esta pesquisa pretende compreender o pensamento de Ennio Morricone sobre a música no cinema e verificar se há correspondência prática entre suas teorias e a composição da trilha musical do filme *Os Oito Odiados* (*The Hateful Eight*, 2015), de Quentin Tarantino. Para tanto, foi utilizado, como ponto de partida, o livro *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film* (2013), escrito pelo próprio Morricone em parceria com Sergio Miceli, musicólogo e biógrafo do compositor. Nesse livro, Morricone expõe os seus procedimentos de produção da trilha musical, tais como seu pensamento sobre a linha de produção no cinema, suas considerações sobre mixagem e edição musical, o uso de tema, uso da dissonância, uso da voz, uso de músicas pré-existentes e canções. No mesmo livro, Miceli descreve seu método de análise audiovisual, o Método dos Níveis (ou pontos de vista). Tal método será aplicado na análise do filme *Os Oito Odiados* para melhor compreensão das funções da música no filme e para avaliar a eficácia do método. O pensamento de Morricone foi confirmado no que se refere à mixagem e edição musical no filme, às técnicas de composição e uso de temas ou leitmotifs, o momento ao qual o compositor utiliza a dissonância no cinema e à forma como utiliza a voz. Porém, foram encontradas algumas contradições entre as teorias de Morricone sobre os procedimentos de produção musical para cinema, tais como suas sugestões sobre análise audiovisual, suas considerações sobre o uso de músicas pré-existentes e canções, e sua real aplicação na construção da trilha musical de *Os Oito Odiados*. E, quanto ao Método dos Níveis, embora de fácil aplicação, seus termos não são exatos, sendo um método de caráter interpretativo, portanto, subjetivo.

Palavras-chave: Ennio Morricone. *Os Oito Odiados*. Trilha musical. Método dos Níveis (ou pontos de vista). Sergio Miceli.

ABSTRACT

This research intends to understand Ennio Morricone's thinking about music in the cinema and to verify if there is practical correspondence between its theories and the composition of the musical track of the film *The Hateful Eight* (2015), by Quentin Tarantino. For that, the book *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film* (2013), written by Morricone himself in partnership with Sergio Miceli, musicologist and composer biographer, was used as a starting point. In this book, Morricone exposes his musical track production procedures, such as his thinking about the production line in the cinema, his considerations on mixing and musical editing, the use of theme, use of dissonance, use of voice, use of pre-existing music and songs. In the same book, Miceli describes his method of audiovisual analysis, the Method of Levels (or points of view). Such a method will be applied in the analysis of the movie *The Hateful Eight* to better understand the functions of music in the film and to evaluate the effectiveness of the method.

Morricone's thinking was confirmed with regard to mixing and editing music in the film, to the techniques of composition and use of themes, the moment at which the composer uses the dissonance in the cinema and the way he uses the voice. However, some contradictions were found between Morricone's theories on the procedures of musical production for cinema, such as his suggestions on audiovisual analysis, his considerations on the use of pre-existing music and songs, and his real application in the construction of the musical track of *The Hateful Eight*. As for the Method of Levels, although easy to apply, its terms are not exact, being a method of interpretative character, therefore, subjective.

Keywords: Ennio Morricone. *The Hateful Eight*. Musical track. Method of Levels (or points of view). Sergio Miceli.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Exemplo de <i>Il Tema di Jill</i>	48
Figura 02 – Exemplo de <i>Algiers November 1, 1954</i>	49
Figura 03 – Exemplo de <i>Preludio e fuga em lá menor</i>	49
Figura 04 – Exemplo de <i>Os Sicilianos</i>	49
Figura 05 – Exemplo de motivo.....	80
Figura 06 – Exemplo de frase.....	81
Figura 07 – Exemplo de tema.....	81
Figura 08 – Exemplo de variação do motivo.....	82
Figura 09 – 2º Exemplo de variação do motivo.....	82
Figura 10 – Exemplo de contraponto.....	83
Figura 11 – Exemplo de dissonância melódica.....	85
Figura 12 – Exemplo de dissonância harmônica.....	86

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Abertura.....	66
Tabela 02 – Capítulo 1.....	66
Tabela 03 – Capítulo 3.....	68
Tabela 04 – Capítulo 4.....	70
Tabela 05 – Capítulo 5.....	73
Tabela 06 – Último capítulo.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A MÚSICA NO CINEMA	19
1.1 Procedimentos de produção da trilha musical	21
1.1.1 A linha de produção.....	23
1.1.2 Mixagem e edição musical.....	25
1.1.3 O uso de tema ou leitmotiv.....	26
1.1.4 Uso da dissonância.....	28
1.1.5 Uso da voz.....	30
1.1.6 Uso de músicas pré-existentes e canções.....	32
1.2 Análise audiovisual	33
1.2.1 <i>Teaching the Soundtrack - Quarterly Review of Film Studies</i> (1976), de Claudia Gorbman.....	34
1.2.2 Os níveis, de Sergio Miceli.....	35
1.2.3 Os três modelos de interação multimídia, de Nicholas Cook.....	36
1.2.4 O Método dos Níveis (ou pontos de vista).....	36
1.2.4.1 Função didática.....	39
1.2.4.2 A distinção entre trilha de acompanhamento e comentário.....	40
1.2.4.3 Sincronização explícita e implícita: (Sync) Points.....	40
2 O PENSAMENTO DE ENNIO MORRICONE NO CINEMA	42
2.1 A importância de Ennio Morricone	42
2.2 Seus procedimentos de produção da trilha musical	51
2.2.1 Sobre a linha de produção.....	54
2.2.2 Suas considerações sobre mixagem e edição musical: a fórmula EST....	54
2.2.3 Sobre o uso de tema ou leitmotiv.....	57
2.2.4 Sobre o uso da dissonância.....	58
2.2.5 Sobre o uso da voz.....	59
2.2.6 Sobre o uso de músicas pré-existentes e canções.....	60

3 A TRILHA MUSICAL DO FILME <i>OS OITO ODIADOS</i>.....	62
3.1 A relação de Ennio Morricone com Quentin Tarantino.....	62
3.2 Análise audiovisual do filme <i>Os Oito Odiados</i>.....	64
3.2.1 Abertura.....	66
3.2.2 Capítulo 1 – Última Diligência para Red Rock (<i>Last Stage to Red Rock</i>).....	66
3.2.3 Capítulo 2 – Filho da Mãe (<i>Sun of Gun</i>).....	67
3.2.4 Capítulo 3 – Armarinhos da Minnie (<i>Minnie’s Haberdashery</i>).....	68
3.2.5 Capítulo 4 – Domergue tem um Segredo (<i>Domergue’s Got a Secret</i>).....	70
3.2.6 Capítulo 5 – Os Quatro Passageiros (<i>The Four Passengers</i>).....	73
3.2.7 Último Capítulo – Homem Negro, Inferno Branco (<i>Black Man, White Hell</i>).....	75
3.3 Análise da trilha musical do filme <i>Os Oito Odiados</i>.....	77
3.3.1 A linha de produção.....	77
3.3.2 A mixagem e a edição musical.....	77
3.3.3 Os temas: <i>L’ultima diligenza per Red Rock</i> e <i>La Lettera di Lincoln</i>	78
3.3.4 A dissonância: <i>Neve (versione integrale)</i> e <i>Narratore Letterario</i>	84
3.3.5 A voz.....	86
3.3.6 As músicas pré-existentes e as canções.....	86
Conclusões.....	89
Referências Bibliográficas.....	93
Anexo.....	97

INTRODUÇÃO

Meu interesse por Ennio Morricone se deu em 1993, a partir do primeiro contato com sua obra, principalmente para os filmes de Sergio Leone da década de 1960, os chamados *Spaghetti Western*, e desde então, sua carreira vem sendo acompanhada por mim, mesmo que à distância, de forma contínua, tendo já realizado diversas transcrições e adaptações de suas partituras que foram apresentadas em concertos para piano solo, quarteto instrumental e orquestra de câmara.

Em 2005, estive presente em seu concerto de músicas para cinema no *Mandela Forum Firenze*, Itália, quando iniciei contato com Paolo Zampini, flautista de sua orquestra e solista em alguns CDs como *O Segredo do Sahara (The Secret of the Sahara, 1988)*. Em 2007, novamente presenciei seu concerto de música para cinema, desta vez com a Orquestra Petrobrás Sinfônica, no teatro Municipal do Rio de Janeiro, ocasião em que pude me encontrar com o próprio Morricone no camarim do teatro, logo após a apresentação, e conversar durante não mais do que dez minutos, expondo minha admiração pela sua obra e constatando uma desconcertante humildade de sua parte.

Em 2012, publiquei de forma independente o livro *O Homem das Estrelas – vida e obra de Ennio Morricone*. O nome do livro é uma referência ao filme *L'uomo delle stelle* (1995), dirigido por Giuseppe Tornatore, com música de Morricone, mas também uma sugestão metafísica de que ele próprio seja um homem que veio das estrelas. No lançamento do livro, evento dividido em dois dias no SESC Santos, foi organizado um bate-papo com a minha presença, além de Flávio Viegas Amoreira - poeta e autor do prefácio do livro - e Tony Berchmans - autor do livro *A Música do Filme - tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema* e responsável direto pela vinda de Morricone ao Brasil em 2007, no evento Música em Cena -, onde discutimos um pouco sobre a música escrita para cinema com ênfase na música de Morricone. No segundo dia ocorreu o concerto *L'uomo delle stelle* com o grupo instrumental então nomeado “Quatro Quartos” formado por teclado (Tarso Ramos), violino (Leonardo Mallet), viola (Robson Peres) e contrabaixo (Bruno Davoglio). O concerto teve ingressos esgotados uma semana antes do dia marcado para o evento, o que demonstra a popularidade da música de cinema, e principalmente da música de Ennio Morricone, além das telas.

Apesar da minha constatação de que sua música seja bastante popular entre o público, verifiquei que no Brasil a música de cinema não é muito estudada nos departamentos de música das universidades, ficando a cargo da área de Comunicação suas principais dissertações e teses, fato também constatado por Alvim e Carreiro:

Falar em metodologias de análise de produtos audiovisuais pode significar, em muitos casos, debater um tema sujeito a polêmica. No Brasil, essa constatação pode ser feita já a partir de uma singularidade: aqui, o campo dos estudos em cinema e audiovisual está inserido academicamente na área da Comunicação, o que poderia pressupor uma ênfase maior das pesquisas em torno de questões midiáticas e menor nas investigações sobre aspectos narrativos, estilísticos, visuais e sonoros (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 176).

Esta dissertação é motivada pelo interesse em trazer para primeiro plano a música de cinema, e para tanto, é importante que ela esteja baseada em um departamento de música. O principal centro de estudos acadêmicos da área de música para audiovisual, historicamente, sempre foram os Estados Unidos, tendo na *Berklee College of Music*, em Boston, um de seus principais expoentes, contando com o curso de graduação em *Film Scoring*. Mas, atualmente, o interesse pode ser verificado em instituições fora dos Estados Unidos, como é o caso do *Conservatorio di Santa Cecilia di Roma*, Itália, que oferece um “Mestrado em Música para Vídeo Game”, e mesmo no Brasil, onde a faculdade Anhembi Morumbi oferece o curso de pós-graduação “Trilha Sonora: Composição para Cinema e TV”, e a Universidade Federal do Espírito Santo que, hoje, já oferta um bacharelado em música voltado para o audiovisual, definido assim pelo próprio site da instituição:

O curso oferece o desenvolvimento de sensibilidade para interpretação de efeitos dramáticos da música, compreensão estética e crítica para pesquisar, reconhecer e analisar a composição de trilhas musicais em obras audiovisuais (UFES).

Neste sentido, a Universidade de Brasília (UnB) também começa a seguir essa tendência mundial de interesse acadêmico pela composição musical para o audiovisual e seu curso de graduação em música já conta com a matéria “Trilha Sonora para Games”, inserida pelo professor Dr. Mário Lima Brasil, também orientador desta dissertação.

Entre os anos de 2007 e 2017, Ennio Morricone publicou seis livros, em todos eles explicando um pouco seu pensamento teórico sobre composição musical aplicada

ao cinema. Por se tratar de um ícone da música de cinema, esta pesquisa pretende, através de revisão bibliográfica e pesquisa documental, analisar as técnicas utilizadas pelo compositor para a criação da música de um filme recente: *Os Oito Odiados*. O presente texto parte do livro de Morricone *Composing for the film: theory and praxis in the music of film* (MORRICONE; MICELI, 2013) para compreender seus procedimentos de produção da trilha musical, tais como seu modo de lidar com a linha de produção no cinema, seu pensamento sobre a mixagem e a edição musical, suas técnicas para a construção de temas, como e quando ele utiliza a dissonância, como utiliza a voz, e qual é a sua posição sobre o uso de músicas pré-existentes e canções no cinema. O livro citado é baseado na transcrição de cursos ministrados por ambos os autores entre os anos de 1991 e 2000, nos quais Ennio Morricone explicita seu pensamento teórico sobre o processo de composição de trilha musical para cinema e Sergio Miceli detalha seu método de análise audiovisual nomeado Método dos Níveis (ou pontos de vista). Ao identificar paralelo entre a técnica de composição de Morricone para a música tema de *Os Oito Odiados* e os conceitos de Schoenberg sobre motivo e frase musical, para a análise das técnicas de composição será utilizado o livro *Fundamentos da Composição Musical* (1996).

Com exceção à música *Il Tema di Jill*, de *Era uma vez no Oeste* (*C'era una volta il West*, 1968), cujo trecho utilizado está disponível no livro *Morricone cinema e oltre/cinema and more* (2007), devido à dificuldade de acesso às suas partituras originais para cinema, fato também percebido por Mancini, os exemplos musicais nesta dissertação serão transcritos pelo autor.

Em suas entrevistas, palestras e cursos Morricone deixa sempre muito claro que tem por princípio inviolável não disponibilizar qualquer parte escrita de sua música aplicada. Isso implica forçosamente que o contato mais técnico com sua música de cinema é sempre obtido através do próprio filme onde ela está inserida (cinema, VHS ou DVD) ou com as gravações comerciais posteriores (LPs, CDs), fora do contexto audiovisual, completadas pelo “árduo” e problemático trabalho de transcrição das músicas (MANCINI, 2011, p. 168).

Partindo da análise audiovisual do filme, utilizando o Método dos Níveis, o texto busca, também, identificar elementos a serem considerados antes da composição, ou seja, como o compositor analisa o filme, quais critérios considera para definir o estilo musical da trilha e como estabelece os pontos de sincronização, além de averiguar as

funções da música em *Os Oito Odiados*. O estudo pretende fazer uma análise comparativa entre a teoria do compositor e sua real aplicação. A escolha deste filme se deve ao fato de ser um filme recente, o que torna verificável se seu pensamento ainda está em vigor.

No primeiro capítulo, será apresentada uma breve história da música de cinema, desde os primeiros filmes silenciosos até à década de 1960, quando Ennio Morricone estreia como compositor de trilhas musicais para filmes. No mesmo capítulo serão expostos, brevemente, conceitos de análise audiovisual dos teóricos Claudia Gorbman e Nicholas Cook, autores cujos conceitos têm paralelo com os conceitos de Miceli, além de ser descrito em detalhes o Método dos Níveis (ou pontos de vista). O segundo capítulo trata do pensamento de Morricone sobre a música de cinema, não apenas suas técnicas de composição, mas toda a teoria que envolve suas escolhas musicais. E no terceiro capítulo é feita a análise audiovisual do filme *Os Oito Odiados* aplicando o Método dos Níveis, assim como é feita a análise da sua trilha musical.

No que se refere à mixagem e edição musical, às técnicas de composição e uso de tema, aos momentos em que o compositor utiliza a dissonância e à forma como defende o uso da voz, verificou-se que houve correspondência entre as teorias de Morricone e a prática na construção da trilha de *Os Oito Odiados*. Porém, foram encontradas algumas contradições em seus procedimentos, tais como suas sugestões sobre análise audiovisual - visto que ele não analisou às imagens para compor -, suas considerações sobre o uso de músicas pré-existentes e canções - visto que o compositor se coloca radicalmente contra o uso de músicas pré-existentes em filmes, mas ainda assim permitiu e até sugeriu suas utilizações -, e sua real aplicação na construção da trilha musical de *Os Oito Odiados*. E, quanto ao Método dos Níveis, embora de fácil aplicação, seus termos não foram considerados exatos, o que acaba por torná-lo um método de caráter interpretativo, portanto, subjetivo.

1 A MÚSICA NO CINEMA

As primeiras projeções públicas dos irmãos Lumière, utilizando o cinematógrafo, uma máquina de filmar e projetar imagens, ocorreu em 28 de dezembro de 1895. Se deu em Paris, no *Grand Café*, no *Boulevard des Capucines*. A sessão foi inaugurada com a projeção de *A Saída da Fábrica Lumière em Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon)*, já com um pianista tocando ao vivo para acompanhar às imagens. O cinema silencioso costumava ter músicos solistas, pequenos grupos instrumentais e mesmo orquestras tocando ao vivo para compor a trilha musical dos filmes, porém, a música que se ouvia não era original, não era composta especialmente para àquelas imagens. Camille Saint-Saens é considerado o primeiro compositor a ser contratado para escrever uma música para um filme, em 1908. Berchmans (2006) escreve que alguns estudiosos citam esse fato como sendo a primeira composição original para um filme, mas ressalta que como a música ainda não era sincronizada, a experiência não pode ser considerada como sendo o primeiro *film score*.

O conceito de *film score* define a trilha musical composta originalmente para um filme. *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation, 1915)*, de David Griffith, com música de Joseph Carl Breil, é considerado como sendo o primeiro a estabelecer a noção de *film score*, embora grande parte da trilha seja de música pré-existente.

O Nascimento de uma Nação (David Griffith, 1915) é considerado o primeiro filme que utilizou a música como um elemento narrativo coerente e específico para a obra, tendo sido elaborado anteriormente pelo diretor David Griffith e o compositor Joseph Carl Breil. A partir daí a composição original – também conhecida como score – adequada à narrativa de cada filme, passa a ser considerada de grande importância (ALVES, 2012, p. 91).

Ainda na década de 1910, surgem os primeiros livros de partituras para serem tocadas durante as projeções. Esses livros eram chamados *music fake books*, e tratava-se de coletâneas de músicas para serem tocadas ao vivo pelo músico que acompanharia o filme. “Logo esses livros evoluíram para seleções mais apuradas, com arranjos especiais de acordo com o estilo e a sensação que se buscava em determinada cena” (BERCHMANS, 2006, p. 102).

Em 6 de agosto de 1926, surge o primeiro filme com trilha musical totalmente sincronizada com o filme: *Don Juan (Don Juan)*, de John Barrymore, com música composta por William Axt, David Mendoza e Edward Bowes. A sincronização foi realizada através do processo Vitaphone¹. Em 1927, surge o filme *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, estrelado por Al Johnson, primeiro filme de longa duração com falas e cantos sincronizados.

A partir desse momento, o cinema assumiu as propriedades da música e de seu potencial sugestivo para enriquecer as suas estratégias narrativas; e se vale até os dias de hoje, quando os recursos de tecnologia permitem a criação de trilhas sonoras extremamente complexas - nas quais sons de todas as naturezas são integrados: instrumentos tradicionais de orquestra, instrumentos étnicos, sons e ruídos de todos os tipos processados por poderosos *softwares* e geradores eletrônicos de sons (BATISTA, 2007, p. 10).

Em 1933, o compositor austríaco Max Steiner compôs a música de *King Kong*, que foi um marco na história da música de cinema. Segundo Berchmans (2006), foi então que o sucesso mundial de público mostrou o poder da música de “multiplicar o efeito emocional de determinadas cenas”. Ainda para Berchmans:

A descrição musical evidente e o sincronismo de pontuações musicais para as ações dos personagens causaram tamanho furor que esta trilha se transformou em referência de trilha descritiva e consagrou Max Steiner como um dos pioneiros mestres da música para cinema (BERCHMANS, 2006, p. 108).

O reconhecimento da importância da música original em um filme veio também da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles, Estados Unidos, em 1927, que cria, em 1934, o prêmio “Oscar de Melhor Trilha Sonora Original” e “Melhor Canção”.

A chamada era de ouro do cinema, entre os anos 1930 e 1960, tem trilhas musicais orquestrais, e forte influência da música do período romântico. Um dos fatores que colaboraram para isto foi a migração de compositores europeus para os Estados Unidos, vendo ali uma oportunidade para se firmarem profissional e financeiramente.

¹ Sistema de discos usado para longas-metragens e quase mil curtas-metragens produzidos pela Warner Bros. e seu estúdio irmão, First National, de 1926 a 1931. Nele, o som não estava inserido na película.

Entre os primeiros compositores estão, por exemplo, além do já citado Max Steiner, o também austríaco Erich Wolfgang Korngold, o polonês Franz Waxman e o ucraniano Dimitri Tionkin.

A partir dos anos 1950, iniciam-se grandes transformações no estilo de composição musical para o cinema. O jazz entra em cena com compositores como Alex North - compositor da trilha de *Uma Rua Chamada Pecado (A Streetcar Named Desire, 1951)* -, Victor Young, Elmer Bernstein e Henry Mancini. E nos seguintes anos, outros gêneros se estabeleceram, como, por exemplo, o do faroeste.

Dimitri Tiomkin, a partir do clássico *Matar ou Morrer*, passou a ser considerado o pai da trilha de faroeste americano. [...] Com raras exceções, o velho formato grandioso e romântico das trilhas da era dourada estava acabando (BERCHMANS, 2006, p. 119).

É nesse contexto que surge para o cinema o compositor italiano Ennio Morricone. Sua estreia se deu em 1961, com a música que escrevera para o filme *O Fascista (Il Federale)*, de Luciano Salce. Mas, muitos autores como Kausalik (2008), Mancini (2011) e Carrero (2011), consideram que sua maior contribuição para a música de cinema veio com as trilhas que compôs para a primeira trilogia de Sergio Leone, os chamados *spaghetti westerns*: *Por um Punhado de Dólares (Per un Pugno di Dollari, 1964)*, *Por uns Dólares a Mais (Per Qualche Dollaro in Più, 1965)* e *Três Homens em Conflito (Il Buono, il Brutto, il Cattivo, 1966)*.

1.1 Procedimentos de produção da trilha musical

Não existe um procedimento padrão de composição musical para o cinema, cada compositor tem a sua forma de trabalhar, assim como cada um tem a sua forma de se relacionar com o diretor. Nino Rota, compositor italiano e parceiro do diretor Federico Fellini, por exemplo, fala com sinceridade que “Escrevemos as trilhas para os filmes de Federico tão depressa que é melhor não falarmos sobre isso. [...] Podem achar que não levamos nosso trabalho a sério” (ENTRE, 1993). O compositor improvisava músicas ao piano na presença do diretor até ele escolher a música que seria ideal para seus filmes. O próprio Fellini descreve seus encontros criativos com Rota, onde os dois conversam: “Ele corre os dedos pelas teclas do piano. ‘O que foi isso?’, pergunto a ele. ‘O que?, ele

diz distraidamente. ‘Você tocou uma coisa’. ‘É mesmo? Não me lembro’. E continua tocando. É assim que as trilhas dos meus filmes são criadas” (ENTRE, 1993).

As expectativas de cada diretor sobre a música de seus filmes também são únicas. Rota explica como eram as indicações que recebia de Fellini:

Ele geralmente me dá conselhos precisos, que são, às vezes contraditórios. Ele diz: ‘Procure um tema alegre, mas que seja triste... um tema antiquado que soe novo... algo trivial que seja comovente’. Passávamos o dia todo procurando e não surgia nada. Finalmente, ao momento em que ele estava para sair, eu tocava um tema. Ele se virava e dizia: ‘É isso! Com isto faremos todo o filme’ (ENTRE, 1993).

O diretor do filme *Interestelar* (*Interstellar*, 2014), Christopher Nolan, convidou o alemão Hans Zimmer, um dos mais prolíficos compositores do cinema, para escrever a música no estágio inicial de pré-produção - fato raro em Hollywood onde, na maioria das vezes, o compositor só entra no processo quando o filme já está montado. Zimmer recebeu apenas informações sobre o núcleo central da história, sem saber, inclusive, que se tratava de um épico espacial com viagens e portais extradimensionais. O diretor explica que “Foi muito importante para mim que a música não preste atenção ao gênero. O que eu queria fazer era envolver Hans em um processo criativo muito puro” (NOLAN, 2014). E conclui:

Quando ele tocou para mim a música que se tornou a base para todo o *score*, pensei que era absolutamente perfeita e capturou o curso emocional do filme que eu queria e foi nesse ponto quando eu realmente disse a ele que era realmente um grande filme de ficção-científica. Eu não lhe dei pistas sobre isso. [...] Eu acho que o que isso fez para ele foi ajustá-lo com muita firmeza em uma direção relacionada ao coração do filme (NOLAN, 2014. Tradução do autor).²

O processo de composição musical para o cinema pode ser muito pessoal, e depender da forma de trabalho de cada compositor e do diálogo estabelecido com cada diretor. Mas o processo de produção cinematográfica é mais amplo, portanto, o compositor, na maioria dos casos, terá que se adequar à linha de produção, onde cada área tem seus especialistas. Então, o compositor terá que dialogar com muito mais

² When he played me the piece of music which became the basis for the entire score I thought it was absolutely perfect and captured the emotional course of the film I wanted and it was at that point when I actually told him that it was actually a large science fiction film. I didn't give him any clues about that. [...] I think what that did for him was it set him very firmly in a direction related to the heart of the film.

profissionais e fundamentar suas escolhas ao máximo para convencê-los sobre a importância e a função de sua música em cada momento do filme.

1.1.1 A linha de produção

Os Estados Unidos desenvolveram uma indústria cinematográfica tendo, como um dos fatores, o grande volume de pessoas interessadas em filmes. Segundo Figueiredo (2014), durante os anos 1930, cerca de 65% da população norte americana frequentava o cinema uma vez por semana, e as etapas da produção, incluindo a produção musical, passaram a ser divididas para profissionais especialistas em cada função.

Para acelerar o processo de composição da trilha musical, os departamentos de música, que se localizavam dentro dos grandes estúdios cinematográficos – como Warner Bros. Studios, Universal Studios e Metro-Goldwyn-Mayer por exemplo – se formataram como linhas de produção de trilhas musicais. Segundo Davis (1999), é nesse contexto que surge a figura do orquestrador. O compositor escrevia suas ideias em rascunhos e estes eram passados ao orquestrador, que após transferi-los para a grade de orquestra, seguiam para copistas, revisores e, finalmente, para a orquestra (FIGUEIREDO, 2014, p. 1).

A produção musical passou, então, a ser dividida entre três principais profissionais: o compositor, o orquestrador e o regente. Com o aumento da inserção do computador como ferramenta no processo de criação da trilha musical, fato que teve sua afirmação nos anos 1980, o processo tornou-se ainda mais célere, e os compositores americanos continuaram seguindo a ideia de linha de produção, deixando a escrita musical a cargo de um orquestrador e a condução da orquestra a cargo de um regente. É o caso de Hans Zimmer, compositor da geração dos anos 1980, e que foi pioneiro no uso da combinação de tecnologias musicais recentes e antigas, sendo considerado pelo IMDb como o “pai da integração da tecnologia eletrônica-musical com arranjos de orquestra tradicionais” (ZIMMER, 2018. Tradução do autor). Porém, o compositor americano, Bryan Tyler, explica os cuidados que o compositor deve ter ao trabalhar com o auxílio do computador:

Eu acho que ao escrever para a orquestra a coisa a ser lembrada é que você não quer ser limitado pelas restrições do sample³ do seu

³ Amostra de sons gravada previamente e salva em formato WAV, sendo armazenadas nos chamados *samplers*.

computador. A tendência é evitar escrever de uma certa maneira, assim a versão sampleada das partes soa muito bem. O problema é que você não está aproveitando algumas das coisas incríveis que a orquestra pode fazer, como linhas de melodia de violino muito rápidas, ou coisas assim, ou certos tipos de articulações dos metais, e você não quer evitá-las, porque é isso que faz com que a orquestra soe tão bem. Então, eu sempre vou deixar de fazer um mock-up⁴ da orquestra na forma de sample soar bem. Se eu sei que vou gravá-la mais tarde, vou escrever pensando nos músicos e como eles estão tocando, e certamente não escrevê-lo em torno do computador, pois é basicamente apenas fazer uma orquestra copiar um computador, e deve ser o contrário (SCORE, 2017).⁵

Alguns compositores, principalmente os europeus, ainda costumam escrever todas as etapas da música, como é o caso do francês Alexander Desplat, por exemplo, que afirmou que de seu estúdio não sai nenhuma nota sem que tenha sido colocada por ele mesmo (informação verbal)⁶. Porém, ainda hoje, o processo de produção musical nos Estados Unidos é feito da mesma forma, e cada especialista assume sua função, como no caso do orquestrador que deve

Conferir as extensões das melodias e designá-las a instrumentos que as favoreçam (caso o compositor não tenha escolhido a instrumentação), corrigir notas erradas, transpor as partituras para os instrumentos transpositores, indicar articulações e dinâmicas, entre outras tarefas. No caso das partituras geradas por protocolo MIDI, é necessário muitas vezes que o orquestrador corrija as imprecisões geradas por esse sistema (principalmente a notação rítmica) e limpe linhas excessivas do compositor. O orquestrador deve se ocupar também de deixar a partitura o mais claro possível a fim de facilitar a leitura da partitura pelos músicos da orquestra. Tratamos aqui de músicos com excelente capacidade de leitura à primeira vista, porém toda facilitação nesse processo é muito bem-vinda (FIGUEIREDO, 2014, p. 2).

O processo de produção musical com o auxílio do computador, assim como a divisão de tarefas na composição de música para cinema, é uma tendência que só aumenta. A nova geração de compositores já tem disponível um arsenal de sintetizadores virtuais com alto nível de fidelidade sonora como, por exemplo, os timbres da empresa

⁴ Modelo, esboço, simulação.

⁵ I think when writing for orchestra the thing to remember is that you do not want to be limited by the constraints of your sample computer. The tendency is to avoid writing in a certain way just so the sampled version of the pieces sounds really good. The problem with that is you're not taking advantage of some of the amazing things that orchestra can do like very fast violin melody lines or things like that or certain kinds of brass articulations and you don't want to avoid those because that's what makes orchestra sound so great so I Always will forego? making a mock-up of the orchestra in the sample form sound good if I know I'm going to record it later I will write it thinking of the musicians and how they're playing and certainly don't write it around the computer otherwise you're basically just making na orchestra copy a computer and it should be the other way around

⁶ Conforme palestra realizada no SESC Pinheiros, em São Paulo, com Alexandre Desplat, em 01/12/2011.

East West Quantum Leap (EWQL), que fornece todos os instrumentos de sua coleção a uma assinatura mensal com baixo custo financeiro. Portanto, é uma nova forma de produzir música que já está estabelecida no mercado e ainda poderá crescer muito.

Após a música estar composta, orquestrada e gravada em estúdio, ela precisa ser inserida no filme. Para tanto, outra etapa dos procedimentos de produção se faz necessária: a mixagem e a edição musical.

1.1.2 Mixagem e edição musical

A mixagem é a mistura de sons de todos os instrumentos gravados (pode ser instrumentos de uma orquestra sinfônica até pequenos grupos de rock) com o intuito de atingir uma qualidade sonora uniforme. No cinema, existem duas etapas de mixagem: a gravação e mixagem da música, e a edição e mixagem dos sons no filme, incluindo a música. Depois de mixada a música, esta é enviada para o editor que faz a inserção da música no filme.

No final das contas, todos esses elementos são distribuídos em dezenas de canais de áudio, como na mixagem da música. Uma mixagem de um filme pode levar semanas para ser completada e, normalmente, ela é produto da mistura de dezenas e até centenas de elementos de som. Pode-se, por exemplo, ter 20 canais de diálogos, 24 de ambientes (background), 16 de foley⁷, 24 de efeitos sonoros editoriais, sem contar a música e outros efeitos. Tudo isto tem de ser reduzido para um número de canais que vai ser utilizado na cópia de exibição (BERCHMANS, 2006, p. 172).

Devido à complexidade da tarefa, é importante que o diretor e o compositor estejam presentes no momento da mixagem da música no filme, pois podem evitar confusões como a junção de duas músicas tocando ao mesmo tempo, fato comum em Hollywood. Por exemplo, na cena final de *Colateral* (*Collateral*, 2004), a música *Requiem*, do brasileiro Antonio Pinto, foi mixada junto com outra música – que não consta no CD da trilha original, portanto não pôde ser identificada - gerando uma massa sonora ininteligível. O mesmo procedimento ocorre na cena do sacrifício final de *A Missão* (*The Mission*, 1986), onde a música *Ave Maria Guarani*, de Ennio Morricone, é sobreposta a outra – também não identificável por não constar no CD da trilha original.

⁷ Reprodução de efeitos sonoros complementares de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção, em estúdio. O som de uma porta batendo ou de pisadas na neve, por exemplo.

Nesta mesma cena, ora ouvimos a música em primeiro plano, ora ouvimos tiros e gritos e a música é deixada no plano de fundo, variação esta, que pode causar confusão na audição e no sentido da cena.

Outro procedimento muito usual na composição musical para cinema é escrever uma música que represente um personagem ou mesmo todo o filme. Essa música é chamada de tema.

1.1.3 O uso de tema ou leitmotiv

Para alguns teóricos, Richard Wagner influenciou fortemente o estilo de composição musical no cinema. Segundo Couture “Wagner foi o primeiro a combinar história, música e visual em uma maneira que influenciou o cinema, mais do que qualquer outro compositor” (COUTURE, 2014). Burlingame cita que Max Steiner chegou a declarar: “Se Wagner tivesse vivido neste século, ele teria sido o compositor nº 1 do cinema” (BURLINGAME, 2010).

Uma das ideias centrais da influência de Wagner teria sido o conceito de Leitmotiv, ou leitmotif (motivo condutor). “Um leitmotif refere-se a uma curta frase musical recorrente que está associada a uma pessoa em particular, lugar ou ideia” (COUTURE, 2014). O termo “leitmotiv”, no cinema, acabou sendo usado de modo intercambiável com o termo “tema”:

Um tema é definido como qualquer música - melodia, fragmento de melodia ou progressão harmônica distinta - ouvida mais de uma vez durante o transcorrer de um filme. Isso inclui "músicas-tema", motivos instrumentais de fundo, melodias repetidamente executadas ou associadas a personagens e outras músicas não-diegéticas recorrentes. Um tema pode ser extremamente econômico: tendo absorvido as associações diegéticas de sua primeira ocorrência, sua própria repetição pode lembrar subsequente esse contexto filmico (GORBMAN, 1987, p. 26).

Porém, Miceli alerta para uma diferença importante entre os dois termos:

Na esfera cinematográfica... a extrema preocupação com o tema acarreta, em minha opinião, uma discussão muito arriscada simplesmente porque não há tempo para desenvolver um tema... Para dizer melhor, a preocupação com o tema implica uma situação utópica ou idealista... Se eu digo "tema", eu deveria estar pensando em um... desenvolvimento musical formal que se segue. Se não é da sonata, é pelo menos do tipo de variação. [...] Talvez, ao rotulá-lo assim, se

arrisque a imitar o leitmotiv wagneriano, mas considerando a analogia com certas funções musicais formais, não estaríamos tão longe da verdade. Por outro lado, mesmo o tema não musical que eles nos deram na escola primária implicava um desenrolar (desenvolvimento de alias) ... Tema: O que eu quero fazer quando for adulto? Desenvolvendo... e aqui cada um tenta de acordo com sua capacidade. (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 2109)⁸

Portanto, no cinema, um tema é uma música que representa um filme ou apenas um personagem. Quando ouvimos a música tema principal do filme *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, 1985), composta por Alan Silvestri, imediatamente nos lembramos da trilogia da década de 1980, dirigida Robert Zemeckis. Assim como podemos reconhecer a música específica de um personagem, como no caso da música *The Imperial March*, composta por John Williams para *Star Wars: Episódio V – O Império Contra-Ataca* (*Star Wars: The Empire Strikes Back*, 1980), onde sua audição imediatamente nos remete ao personagem Darth Vader.

Na maioria dos filmes de Hollywood, os compositores apresentam apenas trechos de suas músicas na abertura do filme, deixando o clímax para o transcorrer da narrativa. No entanto, mesmo esses trechos já contém uma sigla musical, ou o tema, que será desenvolvido e repetido durante toda a narrativa do filme, como explica o mesmo John Williams falando sobre a música de *E.T.: o extraterrestre* (*E.T. The Extraterrestrial*, 1982):

Em *E.T.*, por exemplo, no começo do filme, os alienígenas parecem ameaçadores e perigosos, eles não aparecem e não temos certeza deles, e a música evolui e transforma-se, assim dizendo, em algo agradável e comum, e, por fim, quase familiar na relação do menino com a criatura *E.T.* Torna-se quase um tema de amor entre os dois. Damos as primeiras notas deste tema emocional logo no início, depois mais 3 ou 4 notas, e por fim o tema completo. Para que, no final, ao ouvir tudo haverá uma familiaridade com ela. Você tem sido preparado para ouvir esta melodia. Ela não lhe é apresentada em sua integridade. Aqui há uma sugestão, um tom um tanto assustador aqui, uma incerteza ali, e ela se expressa com harmonia ou com intervalos de um modo que você gosta (*E.T.: o extraterrestre*, 2002).

⁸ In the cinematographic sphere... extreme concern with the theme entails, in my opinion, a very risky discussion simply because there is not time usually to develop a theme... To say better, concern with the theme implies a utopian or idealistic situation... If I say "theme," I ought to be thinking of a... formal musical development that follows. If it is not of the sonata, it is at least of the variation type. [...] Perhaps by labeling it thus, one risks aping the Wagnerian *leitmotiv*, but considering the analogy with certain formal musical functions, we would not be that far from the truth. On the other hand, even the nonmusical theme that they gave us in elementary school implied an unwinding (alias development)... Theme: What do I want to do when I am grown up? Unwinding... and here each one tries according to his or her capacity.

O tema de um personagem ou do filme é ouvido durante todo o filme, fazendo com que o espectador, mesmo que inconscientemente, se sinta sempre inserido naquela história, naquele ambiente, e reconheça os personagens, suas personalidades ou suas condições psicológicas.

Esses recursos aos quais o cinema se utiliza são clichês já estabelecidos na forma de fazer música para cinema, e negá-los, pode, muitas vezes, afastar o público que não está esperando novas abordagens. O uso das cordas friccionadas e uma melodia diatônica para a composição de um tema romântico que irá acompanhar uma cena de amor, ou o uso de dissonâncias na construção do tema de um filme de terror, são exemplos de clichês aos quais o cinema, principalmente hollywoodiano, sempre recorre por serem formatos que evocam o efeito desejado com o público e têm maior chance de garantirem o sucesso do filme.

1.1.4 Uso da dissonância

A dissonância é um conceito cuja definição variou durante a história da música. Fux, ao defender que a harmonia deve gerar prazer, definiu assim as consonâncias e as dissonâncias:

O Uníssono, a terça, a quinta, a sexta, a oitava e os intervalos formados entre estes e a oitava são consonâncias. Alguns destes são consonâncias perfeitas, os outros imperfeitas. O uníssono, a quinta e a oitava são perfeitas a sexta e a terça, imperfeitas. Os intervalos restantes, como a segunda, a quarta, a quinta diminuta, o trítone, a sétima, e os intervalos formados entre estes e a oitava, são dissonâncias. Estes são os elementos que explicam toda a harmonia em Música. O propósito da harmonia é ocasionar prazer. O prazer é despertado pela variedade de sons. Esta variedade é o resultado da progressão de um intervalo para outro, e esta progressão normalmente, é obtida através de movimento. Resta então examinar a natureza do movimento (FUX, 1971, V).

A percepção da dissonância pode ser um sentimento momentâneo, ou seja, dependente do homem de cada época. Essa percepção é compartilhada por Morricone quando ele argumenta que um acorde que já foi dissonante, hoje não é mais percebido assim: “Eu também faço uso de dissonância, mas são dissonâncias que o público hoje pode entender como traumáticas, o que certamente não é o sétimo diminuto” (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 4920, Tradução do autor).

Mas também podemos encará-lo como um sentimento cultural. Um quarto de tom pode soar dissonante para nós ocidentais, mas não para os indianos, por exemplo, pois já estão acostumados a ouvi-lo. Sustentando este argumento, temos a definição do Dicionário de Música Zahar:

Dissonância: Encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia convencional. No período áureo da música tonal, esse choque, utilizado para dar sabor à música, era logo resolvido dentro das regras da harmonia. A música mais moderna, de Debussy em diante, emancipou as dissonâncias, na mesma medida em que abandonava o conceito de tonalidade; e a isso corresponde uma tolerância cada vez maior do ouvido moderno em relação ao que outros séculos considerariam “dissonante”. Nesse sentido, é melhor ver na dissonância um ponto de tensão (e portanto de dinamismo), que pede eventual relaxamento, do que continuar a interpretá-la por seu mais antigo conceito – o de “som desagradável ao ouvido” (DICIONÁRIO, 1985, p. 104).

Os conceitos de Fux, mesmo ultrapassados, sobre os chamados intervalos dissonantes, serão suficientes para os exemplos desta dissertação, pois, no cinema, a dissonância é utilizada da forma tradicional, como clichês que funcionam para causar efeitos de tensão no espectador.

De acordo com Oliveira (2017), tanto na ficção científica quanto nos filmes de terror, a abordagem da narrativa é feita através de antinomias que abordam conflitos sociais e culturais, como, por exemplo, ordem social/desordem social, vivos/mortos, saúde/doença, normalidade/anormalidade, humano/não humano, mortal/imortal etc., e a música acaba sendo guiada por uma dicotomia entre estruturas musicais *não marcadas* e *marcadas*, onde as últimas são utilizadas quando a mensagem a ser passada é estranha, ou não familiar. “Dentre as estruturas musicais *marcadas* o compositor recorre a gestos e tópicos frequentemente derivados da música de vanguarda e associados ao medo, perigo e ameaça (OLIVEIRA, 2017, p. 265). Durante a primeira metade do século XX, os filmes de terror usaram características *marcadas* na trilha musical.

Algumas características *marcadas* da trilha musical se tornaram associadas à representação de monstros e a filmes de terror durante toda a primeira metade do século XX, dentre elas estão trêmulos nas cordas, dissonâncias, em especial os intervalos de segunda menor e trítone (*diabolus in musica*), o uso de metais em dinâmica *forte/fortíssimo* com

a técnica *flutter-tonguing*⁹, instrumentos eletrônicos, em especial o órgão e ataques de pratos e tímpanos (OLIVEIRA, 2017, p. 265).

Ainda hoje, é possível verificar características *marcadas* na música de filmes de ficção científica e de terror, sendo a dissonância muito utilizada em cenas de tensão em geral, como em cenas de ação ou suspense.

Outra influência da música clássica da primeira metade do século XX, na música de cinema, principalmente no compositor Ennio Morricone, se deu na utilização da voz, que passou a ser utilizada não apenas para canções, mas também para efeitos sonoros.

1.1.5 Uso da voz

A partir do século XX, a utilização da voz, na música, passou por algumas inovações radicais efetuadas por compositores como Luciano Berio, na Itália, e Gilberto Mendes, no Brasil. Gilberto Mendes chegou ao Brasil, vindo de Darmstadt, Alemanha, com a vontade de fazer uma música contemporânea, mas que não fosse uma imitação da música europeia. Ele explica (2005) que tudo que viu em Darmstadt o impressionou muito, mas que queria fazer uma música brasileira. Seu trabalho com a voz foi muito além de utilizá-la apenas para entonações melódicas. Ele utilizou, principalmente, o uso de fonemas:

Eu peguei o Nascemorre¹⁰ e fiz um trabalho original sob o aspecto de que aquele tipo de música que eu fiz não era feita na Europa, e era o que eu queria exatamente. Eu trabalhei não melodicamente, com harmonias, contrapontos, nada disso. Eu fiz um outro tipo de música. Eu fiz uma espécie de música concreta, mas com sons, sons vocais no caso. Eu trabalhei os fonemas. A música não tem melodia, não tem ritmo no sentido tradicional do ritmo, não tem nenhum dos chamados elementos da música (A ODISSÉIA, 2005).

Para Menezes (2016), a maior contribuição para a nova música vocal que surgiu no século XX, veio do compositor italiano Luciano Berio. “Com a voz se fez tudo. Berio, por exemplo, é o maior compositor vocal do século XX, e no Berio você acha quase tudo sobre a voz. Com a voz, sobre a voz, a partir da voz, além da voz”.

⁹ Técnica característica de instrumentos de sopro que consiste em usar a língua para produzir um efeito semelhante ao trêmulo ou vibrato, dependendo do instrumento.

¹⁰ Poema de Haroldo de Campos.

Ainda para Menezes (2016), a palavra é como um gênero musical, pois é tão próxima da música e existe tanto de música na palavra.

A partir do cinema sonoro, a palavra, ou o texto verbal, passou a estar presente no cinema como parte de sua ambientação sonora, e não mais apenas como legendas.

A voz, representada pela palavra falada, o texto verbal, está presente nos diálogos, na *voice over* (narração) e eventualmente também no *walla*¹¹. Seguindo o padrão clássico do cinema, o diálogo é o principal, ou o mais importante dos elementos da trilha sonora (SOUZA, 2010, p. 52).

Para Chion (2011), o som no cinema é maioritariamente vococêntrico, ou seja, na maioria das vezes ele busca evidenciar a voz, colocando-a em primeiro plano em detrimento de outros sons. Mas, além da busca pelo som vocal, a prioridade está, ainda mais, na inteligibilidade da palavra falada, ou seja, a busca final é por um verbocentrismo.

Mas se, no cinema, o som é vococêntrico e verbocêntrico, isso deve-se, desse logo, ao facto de as pessoas, no seu comportamento e reações quotidianos, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido estiver saturado (CHION, 2011, p. 13).

O uso da voz, no cinema, é do interesse de compositores como Hans Zimmer, que a utiliza de forma tradicional, como na canção *Now we are free*, tema de *Gladiador* (*Gladiator*, 2000), ou de compositores como o próprio Morricone, que já a utiliza de uma forma mais influenciada pelas inovações do século XX, como veremos mais adiante. Mas a voz no cinema, também é de uma enorme responsabilidade dos diretores e dos técnicos de mixagem, pois se ela deverá estar em primeiro plano, deve haver uma cuidadosa atenção à música e ao *sound design* para que estes não soem totalmente despercebidos pelo público, em detrimento da voz falada, ou mesmo cantada.

¹¹ O *walla* é uma massa de vozes ou murmúrios soando no fundo da cena.

1.1.6 Uso de músicas pré-existentes e canções

O uso de músicas pré-existentes ocorre no cinema desde sua origem. Como já falado anteriormente, o cinema silencioso usava músicos tocando ao vivo peças que não haviam sido compostas originalmente para o filme. O conceito de música original só veio muito mais tarde. Também é bastante comum, no cinema, o uso de canções pré-existentes. Um bom exemplo é a trilha do filme *Forrest Gump: o contador de histórias* (*Forrest Gump*, 1994), onde canções da década de 1960 permeiam todo o filme, o que fez com que o CD com a trilha musical, na época, fizesse enorme sucesso entre o público e rendesse muito lucro à indústria cinematográfica e fonográfica.

A tendência do uso de canções se tornou frequente desde 1952, quando Dimitri Tionkin compôs *Do Not Forsake Me* para o filme *Matar ou Morrer* (*High Noon*, 1952). E, Já na década seguinte, o uso de canções estava estabelecido, se consolidando com Henry Mancini e a famosa *Moon River*, escrita para o filme *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Podemos destacar dois motivos principais para a moda do uso das canções nos filmes. O primeiro é puramente comercial. Muitos produtores colocavam canções nos filmes esperando que estas viessem a ser *hits* populares no rádio e na televisão e assim, como detinham os direitos das músicas dos filmes, sua receita poderia aumentar e prolongar-se. Outro motivo é artístico. Ao contrário dos musicais, onde as canções eram interpretadas pelos próprios atores, nessa época as canções tinham um caráter de realmente descrever o clima da cena, muitas vezes pontuando ou situando o caráter e o estilo de vida dos personagens. Canções como Mrs. Robinson de *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, 1967) ou ainda *Raindrops Keep Falling on my Head* de *Butch Cassidy* (*Butch and the Sundance Kid*, 1969) são exemplos de como as canções desempenhavam um papel eficiente na narrativa do filme sem necessariamente abolir o uso da música instrumental (BERCHMANS, 2006, p. 123).

Outra forma de uso de músicas pré-existentes no cinema é menos perceptível pelo público. Alguns compositores, como trabalham muito e têm que compor várias trilhas musicais em um único ano, acabam por reciclar algumas de suas composições. O compositor americano James Horner é um bom exemplo. Ele tinha saídas pré-escritas para cada tipo de cena e acabava por utilizá-las em vários filmes. Por exemplo, a progressão de piano de *Lances Inocentes* (*Searching for Bobby Fischer*, 1993), é novamente utilizada em *O Homem Bicentenário* (*Bicentennial Man*, 1999) e em *Uma mente Brilhante* (*A Beautiful Mind*, 2001).

Um exemplo clássico de reciclagem bem-sucedida é a música tema do filme *O Poderoso Chefão (Il Padrino, 1972)*. Rota reutiliza uma canção escrita originalmente - e utilizada no filme - para *Fortunella (Fortunella, 1958)*, dirigido por Eduardo de Filippo. “Escolhi um tema que compus há quinze anos para outro filme. Era uma marcha divertida e irônica. Eu a desacelerei e a tornei mais romântica. E deu certo. Tornou-se o tema de ‘O Poderoso Chefão’ (ENTRE, 1993). A trilha de *O Poderoso Chefão* foi indicada ao Oscar, mas quando a reutilização do material composicional foi descoberta, a indicação foi retirada antes da cerimônia, pois seu autoplágio violou o critério de trilha original. Três anos depois ele foi novamente indicado e venceu na categoria “Trilha Sonora Original” com a música de *O Poderoso Chefão Parte II (Il Padrino - Parte II, 1975)*.

Também é comum no meio cinematográfico o compositor ter trilhas musicais inteiras rejeitadas pelo diretor. A rejeição mais famosa é a da trilha composta por Alex North para *2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey, 1967)*, de Stanley Kubrick. O diretor resolveu, depois de pronta a trilha musical original, utilizar músicas pré-existentes de compositores como Aram Khatchaturian, Richard Strauss, Johann Strauss entre outros, e não avisou a North que havia desistido de usar suas composições. North só ficou sabendo quando foi assistir à estreia do filme no cinema e não ouviu nenhuma de suas composições. Porém, o álbum com a trilha desse filme ficou tão famoso, e fez tanto sucesso entre o público, que se tornou um clássico das trilhas musicais. O próprio Morricone já sofreu com a rejeição da trilha que escreveu para *Amor além da vida (What dreams my come, 1998)*, de Vincent Ward. E quando isto ocorre, todo o material composicional fica na gaveta, muitas vezes aguardando sua vez de ser utilizado.

1.2 Análise audiovisual

A música de cinema vem sendo estudada desde o início do cinema. Leonid Sabaneev (1935), Kurt London (1936), Sergei Eisenstein (1940) e mesmo filósofos como Adorno e Eisler (1947) tentaram descrever a interação entre o som e a imagem e escreveram sobre a música de cinema. Já no cenário mais recente, alguns teóricos têm se destacado nessa área, tais como Claudia Gorbman, Sergio Miceli, Michel Chion, Nicholas Cook e Johnny Wingstedt.

Mas, mesmo com tantos teóricos, a análise audiovisual é, em muitos casos, subjetiva, o que torna difícil a escolha de um método.

O amplo espectro de possibilidades de pesquisa dentro dos estudos de cinema e audiovisual ajuda a tornar mais difusa a questão do rigor metodológico. Esse problema pode ser percebido quando procuramos examinar o conteúdo dos livros que têm como tema as metodologias de pesquisa em Comunicação. Nesses volumes, encontra-se pouca sistematização de métodos de análise de material audiovisual. Essa questão é particularmente saliente quando o foco se estreita para a parte sonora desse material. Na prática, explicar a metodologia de análise da banda sonora de um produto audiovisual é uma tarefa complexa, sujeita a ambiguidades que podem gerar a impressão de falta de rigor, especialmente em pesquisadores não acostumados às idiossincrasias dos estudos de som no audiovisual. Nesse sentido, evocar o termo impreciso *análise filmica* para tentar explicar como se pretende dissecar o som de um filme é bem diferente de mencionar métodos e técnicas de pesquisa comuns na área de Comunicação, como *observação participante*, *entrevista semiestruturada* e *análise de conteúdo*, entre outros termos que trazem à mente conceitos e fundamentos metodológicos mais precisos e estáveis. (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 176)

No entanto, uma comparação entre alguns dos métodos contemporâneos nos leva a encontrar algo em comum: a previsão de três possibilidades para o aparecimento da música no filme. Essas três possibilidades podem ser encontradas, por exemplo, nos métodos brevemente descritos a seguir.

1.2.1 *Teaching the Soundtrack - Quarterly Review of Film Studies*, de Claudia Gorbman

Claudia Gorbman, em seu artigo de novembro de 1976, trata do lugar onde está a música na cena, e descreve que a música pode estar em um filme de acordo com as três seguintes características: Música diegética, música não diegética e música meta diegética. Onde:

a) *Música diegética* está presente no mesmo espaço/tempo das personagens, portanto, é percebida por elas. Podemos exemplificar como a música que sai de um rádio que está em cena ou de um instrumento musical tocado por um personagem.

b) *Música não diegética* não é percebida pelas personagens, encontra-se fora do universo real de onde se passa a cena. A música ouvida apenas pelo espectador.

c) *Música meta diegética* seria a música que traduz o imaginário de uma personagem, normalmente em estado alterado de consciência, podendo ser uma lembrança ou um sonho. Em *Unheard Melodies* (1987), a própria Gorbman se pergunta se é possível falarmos sobre música metadiegética:

Podemos falar também de música cinematográfica metadieética? Um exemplo hipotético: no começo de um filme presenciamos um grande romance do protagonista X, que termina tragicamente durante a guerra. Anos mais tarde, enquanto X e seu melhor amigo Y estão sentados em um café relembrando alegrias passadas, Y cita o nome do amor perdido de X. Nesse momento toca um acorde: a face de X se transforma e a música apresenta a melodia que havia sido tocado quando X tinha se encontrado com seu amor. Em que nível narrativo lemos essa música? Certamente não é diegético, pois a orquestra de quarenta integrantes que toca não é vista ou inferida no espaço cinematográfico do café. Em certo sentido, podemos ouvir que é não-diegética - por falta de uma fonte narrativa - e metadieética - já que a conversa da cena parece provocar a lembrança de X do romance e da música que o acompanhou; sem palavras, ele "assume" parte da narração do filme e temos o privilégio de ler seus pensamentos musicais (GORBMAN, 1987, p. 22. Tradução do autor).¹²

No entanto, mesmo com a dificuldade de uma definição exata, foi a partir desses termos que Miceli cunhou os seus e desenvolveu o próprio método de análise audiovisual.

1.2.2 Os Níveis, de Sergio Miceli

Para Sergio Miceli (2013), a música pode aparecer no filme em três níveis:

a) *Nível interno*

- Origem musical pertencente à cena
- Identificação visível ou presumível da fonte de produção de música
- Em certos casos coincide com playback
- Ausência do autor

b) *Nível externo:*

- Origem musical ubíqua e indeterminada;
- Comentário típico do tipo comentário / acompanhamento;
- Tem uma função de leitmotiv;

¹² May we speak also of metadiegetic film music? A hypothetical instance: early in a film we witness the great romance of protagonist X, which ends tragically during the war. Years later, while X and his best friend Y sit in a bleak café discussing their irretrievable joys, Y brings up the name of X's lost love. This strikes a chord: a change comes over X's face, and music swells onto the soundtrack, the melody that had played early in the film on the night X had met her. On which narrative level do we read this music? It is certainly not diegetic, for the forty-piece orchestra that plays is nowhere to be seen, or inferred, in the filmic space of the café. In a certain sense, we may hear it as both non-diegetic - for its lack of a narrative source - and metadiegetic - since the scene's conversation seems to trigger X's memory of the romance and the song that went with it; wordlessly, he "takes over" part of the film's narration and we are privileged to read his musical thoughts.

- No limite da neutralidade expressiva é um som de fundo genérico;
- Epifania (percepção intuitiva súbita da realidade) do autor;
- Fonte musical interiorizada.

c) *Nível mediado:*

- Origem musical interiorizada, identificável com um personagem;
- Uma espécie de mimesis que é som subjetivo;
- Também pode ter uma função de leitmotiv;
- Ausência do autor. (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 1711, tradução

do autor)

1.2.3 Os três modelos de interação multimídia, de Nicholas Cook

Para Nicholas Cook (2000), existem três modelos básicos de interação multimídia. Esse modelo se aplica à relação entre a narrativa e a música. O autor propõe dois testes para encontrar essas relações. No primeiro teste, o de semelhança, surgem dois resultados possíveis. No primeiro ocorre uma consistência:

- a) *Consistência:* música e narrativa concordam entre si. Não há contradição nem complementação. A música reforça o que já está sendo dito.

No segundo resultado possível surge a coerência:

- b) *Coerência:* música e narrativa são coerentes.

Mas, ainda precisam passar por um teste de diferença. No teste de diferença a música pode sugerir uma complementação ao que está sendo dito, ou pode discordar. Quando há discordância o autor a nomeia de

- c) *Contraditório:* música e narrativa discordam.

1.2.4 O Método dos Níveis (ou pontos de vista)

Embora haja outros métodos de análise audiovisual que possam ser tão ou mais eficazes do que este, como já falado, ainda assim, a subjetividade estará presente.

Por outro lado, não há como reivindicar a existência de um método único de observação, interpretação e análise dos sons de um filme, porque as possibilidades de abordagens são muitas. Nenhuma metodologia, por mais elástica e adaptável que seja, consegue dar conta

de todas. Essa inexistência de um método único tem sido reforçada por todos os livros de análise fílmica (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 191).

Portanto, será utilizado, nesta dissertação, um método mais próximo de Morricone para, também na análise audiovisual, compreender melhor seu pensamento, que é o objetivo final deste texto, e também para avaliar a eficácia do método. Morricone não só aprova o Método dos Níveis como sugere que ele próprio, mesmo que inconscientemente, utiliza-se dele para suas análises:

Muitos anos atrás, quando eu li a teoria dos níveis do professor Miceli pela primeira vez, pensei que era uma ótima idéia. Isso trouxe à luz e racionalizou algo que inconscientemente já senti nas composições que escrevi para o cinema. [...] Na verdade, se os diretores levassem em conta, o trabalho para os músicos poderia ser muito mais fácil, o que seria tudo em proveito dos filmes (MORRICONE; MICELI 2013, posição 1619, tradução do autor).¹³

O Método dos Níveis, ao propor três níveis de intervenção musical em um filme, também se mostra em acordo com os métodos contemporâneos citados acima. Miceli renomeia alguns conceitos de Gorbman (1976), portanto, temos o nível interno (substituindo a terminologia “diegético”); o nível externo (substituindo a terminologia “não diegético”); e ao nível externo ele acrescenta o nível mediado, que se relaciona com a definição de música “meta diegética”, e propõe mais ferramentas de análise explorando as funções didáticas da música, a distinção entre trilha de acompanhamento e comentário e distingue a sincronização entre música e imagem como explícita e implícita.

Quando Cook propõe os três modelos de interação, também é possível estabelecer um paralelo com o método de Miceli nos aspectos da coerência/consistência e contraditório, comparando com os dois tipos de *score* propostos por Miceli: comentário e acompanhamento.

Miceli criou o Método dos Níveis na década de 1970, para lhe ajudar no estudo do caso da parceria entre o diretor Federico Fellini e o compositor Nino Rota, porém, segundo Mancini (2011), o método só foi publicado em 1982. A intenção era de simplificar o estudo a um nível prático, onde mesmo quem não é músico consiga

¹³ Many years ago, when I read Professor Miceli’s theory of levels for the first time, I thought it was a great idea. It brought to light and rationalized something that unconsciously I had already felt in the compositions I had written for the cinema. [...] In fact, if directors were to take it into account, the work for musicians might be much easier, which would be all to the advantage of . . . films.

perceber a música e fazer sua análise audiovisual. A seguir, acrescentando informações ao que já foi dito no item 2.1.2, temos exemplos que caracterizam cada nível:

a) *Nível interno*: o exemplo de mais fácil compreensão do nível interno seria uma cena onde a fonte musical é visível: uma televisão ligada, ou um músico tocando algum instrumento. É uma representação precisa da realidade, onde a música pertence à cena, ou ao acontecimento;

b) *Nível externo*: A música no nível externo é a música estranha à realidade, pois não soa na cena, não é perceptível pelas personagens, soa apenas para os espectadores. Pode ser também uma música preexistente, não composta originalmente para o filme, mas que foi inserida no filme. A música em nível externo, embora artificial na origem, é aceita por todos, e revela o significado da obra, as intenções do diretor e as do compositor. É uma percepção intuitiva, uma súbita compreensão do diretor a respeito da cena, que faz com que ele escolha a música certa para a cena de acordo com seu significado essencial;

c) *Nível mediado*: o nível mediado ocorre no momento em que uma personagem se expressa, além da linguagem verbal, pela música. A música não é imposta externamente, mas ela pertence ao personagem por razões narrativas. Com a música em nível mediado o espectador consegue ouvir os pensamentos ou as percepções do personagem. Suas emoções são traduzidas pela música. Essa música pode ser uma música que já foi tocada no filme (pode ser o próprio tema da personagem), mas que, em circunstâncias de desnorteamento do mesmo ou de imaginação, ou vivendo um sonho, pode aparecer com outras características, distorcida, ou reorquestrada, mas ainda identificável pelo espectador. A música em nível mediado acaba por assumir uma legitimidade que a música em nível externo não tem.

Para o auxílio da análise, vejamos as definições de Miceli relativas à imagem, expostas no mesmo método:

Cena: é um fragmento de sequência, ou um episódio autônomo que forme uma peça única. Deve ser livre de cortes para não levar o espectador a outro espaço-temporal, mas pode haver cortes de conexão. Por exemplo, um corte em que há uma transferência de uma sala para outra, mas no mesmo ambiente interno. Ou uma mudança de enquadramento, ou zoom, onde ocorre uma mudança de angulação da câmera;

Sequência: é um conjunto de cenas na mesma unidade espacial ou temporal. Os elementos da narração são unificados ou conectados entre as cenas. Havendo cortes na edição de uma única cena poderemos chamá-la também de sequência;

*Sequência de plano*¹⁴: trata-se de uma tomada longa usando movimentos complexos da câmera, sem cortes ou edições. A ausência de cortes cria uma continuidade que emerge o espectador na cena.

1.2.4.1 Função didática

Para Miceli (MORRICONE; MICELI, 2013), a música pode assumir uma função didática no filme e isto ocorre quando a música é adicionada quando o filme já está montado, exatamente o que ocorre na maioria das vezes. Afirma Barbosa que “80% do som final é criado em pós-produção incluindo diálogos, música, paisagens sonoras e efeitos especiais” (BARBOSA, 2016, p. 1).

Quando falo de "alusões didáticas", ou de "potencial didático", ou de "tom didático" (se não realmente estilo didático), quero dizer que, com o espectador em mente, o diretor sublinhou algo diferente de um recurso estritamente necessário para entender a essência da narrativa. . . . O diretor às vezes faz isso através do diálogo, do estilo da recitação ou das técnicas de fotografia e disparo, mais frequentemente com a edição e com maior frequência, pedindo ao compositor que faça pontos de sincronização do pior tipo. São aquelas quebras orquestrais típicas que são como os efeitos glóticos que cada um de nós produziu instintivamente com nossas vozes na infância jogos para enfatizar algo. Eles representam o aspecto funcional mais baixo da contribuição da música. (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 362. Tradução do autor).¹⁵

Nessa situação a música não pode desempenhar um papel interpretativo primário, ela passa apenas a sublinhar algo que já foi dito por outros meios e corre o risco de ser redundante.

¹⁴ O termo utilizado na linguagem cinematográfica é *plano-sequência*.

¹⁵ When I speak of “didactic allusions,” or of “didactic potential,” or of “didactic tone” (if not actually didactic style), I mean that with the spectator in mind, the director has underlined something other than a feature strictly necessary to understanding the essence of the narrative. . . . The director sometimes does it through the dialogue, the style of the recitation, or the photography and shooting techniques, more often with the editing, and with still greater frequency by asking the composer to make sync points of the worst type. They are those typical orchestral breaks that are like the glottal effects every one of us has produced instinctively with our voices in infantile games in order to emphasize something. They represent the lowest functional aspect of music’s contribution.

1.2.4.2 A distinção entre trilha de acompanhamento e comentário

Miceli (MORRICONE; MICELI, 2013) distingue duas formas de *score*: acompanhamento e comentário. O primeiro acentua o filme usando equivalência formal com técnicas que vão desde a onomatopoeia ao paralelismo rítmico. A utilização de uma orquestra para replicar o som e o andamento de um trem, em uma cena onde já existe o trem, seria um exemplo. Um reforço sonoro que pode ser útil, mas superficial. O tipo radical de *score* de acompanhamento é o chamado “mickeymousing”, que recebeu esse nome por ser muito utilizado em animações. Nele, os pontos de sincronia entre movimento e música são elevados ao nível máximo. O playback também se enquadra no tipo acompanhamento extremo. Aqui a música apenas acompanha o filme sem buscar uma interpretação e o sincronismo é absoluto. O playback é muito utilizado quando um personagem toca um instrumento, por exemplo. A música deve ser exatamente aquela que ele está tocando.

O segundo tipo de *score* é utilizado como intérprete do contexto narrativo e simbólico do filme. Trata-se da inserção de elementos que se relacionam com outras situações-chave do filme. Um comentário sobre o acompanhamento. O *score* tipo comentário pode exceder os limites de assincronismo e descontextualizar a cena, chegando ao mundo dos sinais. O assincronismo estilístico e/ou psicológico é realmente eficaz, portanto as características visuais e a intenção narrativa devem ser explícitas, pois para que o espectador consiga interpretar a obra ele precisa perceber o contraste entre o sincronismo e o assincronismo.

1.2.4.3 Sincronização explícita e implícita: (Sync) points.

Sobre os pontos de sincronização, Miceli (MORRICONE; MICELI, 2013) os distingue entre explícitos e implícitos. O primeiro é onde o encontro entre música e imagem é preciso. Já o segundo mantém um curso musical autônomo e sublinha sentimentos mais do que eventos, pensamentos mais do que ações.

Morricone (MORRICONE; MICELI, 2013) explica que é preciso estabelecer com o diretor as entradas e saídas da música. Para o compositor, é preciso preparar a entrada da música, fazendo com que ela inicie um pouco antes do ponto indicado. Sobre as passagens de um ambiente externo para um interno, Morricone alerta que as músicas devem ser distintas. Deve-se considerar, ainda, a presença de diálogos e dos ruídos. Ele

aborda a questão lembrando que tudo o que poderá influenciar sua composição deve ser anotado. E ressalta que a melhor escrita para uma música condicionada à sincronização é a que prossegue sobre cortes, mantendo-se suave e sem quebrar a edição.

A composição sempre tem que permanecer unificada, mas sem que ela seja frustrada. Você pode dar ênfase de várias maneiras: insinuando um timbre de acordo com o que você sente (ou pode pedir ao diretor); usando o ataque de um bandolim, a entrada do baixo, o grito de um instrumento ou um unísono orquestral; por ter toda a orquestra unida em um pianíssimo unísono; ou por ter uma harmonia entrando que até aquele momento não estava presente. A exceção é que às vezes um corte na imagem pode ser tão peremptório e significativo que é necessário também para cortar a música. É um punho no estômago do espectador, mas essa eventualidade, quando se manifesta, é inequívoca. (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 1318. Tradução do autor).¹⁶

Ainda para Morricone (2013), a música escrita para cinema é estranha ao próprio cinema, exceto a que está presente no nível interno. E para que ela possa contribuir é preciso levar em conta a temporalidade, que é o elemento em comum que a música tem com o filme. Os sons musicais devem ser discretos, e deve haver um espaço preparado antecipadamente para suas entradas, conclusões e saídas.

¹⁶ The composition always has to remain unified, but without fracturing it. You can add emphasis in a number of ways: by insinuating a timbre according to what you feel (or you can ask the director); by using the attack of a mandolin, the entrance of the bass, the shout of an instrument, or an orchestral unison; by having the whole orchestra unite in a unison pianissimo; or by having a harmony enter that until that moment was not present. The exception is that sometimes a cut in the image can be so peremptory and significant that it is necessary also to cut the music. It is a fist in the spectator's stomach, but this eventuality, when it manifests itself, is unequivocal.

2 O PENSAMENTO DE ENNIO MORRICONE NO CINEMA

2.1 A importância de Ennio Morricone

Ennio Morricone nasceu em Roma, Itália, em 10 de novembro de 1928. Estudou composição musical com Gofredo Petrassi, no *Conservatorio di Santa Cecilia di Roma*. Como compositor, já escreveu, aproximadamente, quinhentas trilhas musicais para filmes e ganhou, entre outros, um Oscar Honorário pelo conjunto da obra, em 2007. Em 2016, pela primeira vez, recebeu o mesmo prêmio na categoria Melhor Trilha Sonora Original, com a trilha do filme *Os Oito Odiados (The Hateful Eight, 2015)*, de Quentin Tarantino. Seu trabalho como compositor inclui música de concerto - para o qual escreveu mais de cem peças - canções populares e arranjos para cantores.

Com Sergio Leone, além da já citada trilogia, compôs mais algumas trilhas famosas como *Era Uma Vez no Oeste* e *Era Uma Vez na América (C'era una volta in America, 1984)*. Outro importante parceiro é o diretor Giuseppe Tornatore, com quem colaborou em filmes como *Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso, 1988)* – ganhador do *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 1990 – *A Lenda do Pianista do Mar (La leggenda del pianista sull'oceano, 1998)*, *Malèna (Malèna, 2000)* e *Amor Eterno (La corrispondenza, 2016)*.

Na primeira metade do século XX, e mesmo nos primeiros anos do pós-guerra, a academia, e até grandes compositores, tinham a tendência a não considerar a música de cinema como arte de alto nível. Defendiam uma música livre, que não estivesse a serviço de outra arte ou de outro autor. Morricone mesmo tentou ser apenas compositor de música de concerto e após um ano escrevendo seu primeiro concerto para orquestra, que foi apresentado no teatro La Fenice, em Veneza, em 1960, percebeu que não seria fácil ganhar seu sustento e manter sua família com aquela música.

No fim dos meus estudos no conservatório estava com Petrassi; era o dia da entrega do diploma – um diploma belíssimo, devo dizer, ele estava comovido, e eu também como ele – e fazíamos nossa caminhada costumeira. Petrassi me disse que não arranjasse um emprego fixo nos próximos dois anos porque aconteceria alguma coisa de bom para mim dentro desse período. Eu fiz o que me pediu, passaram-se dois anos sem que eu pudesse ganhar nada. Escrevi o Concerto per Orchestra que me rendeu, então, 60.000 liras de direitos autorais. Em suma, eu não

poderia continuar dessa forma (MICELI apud MANCINI, 2011, p. 119).

Foi então que se abriu definitivamente para a música popular, não só como compositor, mas também como arranjador. Sua criatividade nesse ramo foi muito apreciada, principalmente suas inovações para os arranjos da nascente indústria fonográfica italiana e, logo, foi convidado para compor para o cinema. Ele chegou a usar dois pseudônimos, como confessa nessa conversa com Monda, para não ser reconhecido:

Você já usou pseudônimos? Dois: Dan Savio e Leo Nichols. Como você os escolheu? Dansavio, escrito tudo junto, é o sobrenome de um amigo da minha esposa. Leo Nichols é uma homenagem ao maestro Bruno Nicolai, cuja filha chama Lea. Você os usou com frequência? Algumas vezes: nos filmes de De Laurentis, no primeiro de Leone e em um filme de Lizzani, no qual ele também usou o pseudônimo (MORRICONE; MONDA, 2012, p. 130. Tradução do autor).¹⁷

Sua intenção era de se esconder atrás de nomes falsos para não ter a sua carreira como músico “sério” dificultada. No entanto, é consenso entre os autores que analisam Morricone, que a influência trazida da sua experiência como arranjador e compositor de música popular foram decisivas no processo de renovação da música de cinema e do sucesso com o grande público, como vemos no caso da música da trilogia de Leone.

As trilhas sonoras musicais de Ennio Morricone para a primeira trilogia de Sergio Leone parecem resistir aos 47 anos do hiato temporal. Iniciando com revisões medíocres da crítica na década de 1960, com o passar dos anos, passaram a ser referências e muito aclamadas, com frequência sendo descritas como “operísticas” na forma, estilo e função. O fato de que tantas influências possam ser sintetizadas em um estilo composicional é realmente uma das marcas da obra de Ennio Morricone. Nessas trilhas, Morricone consegue fundir as influências do *rock-and-roll* dos anos 1960, da música folclórica, música popular italiana, celta e outras músicas étnicas, canto gregoriano, serialismo, *musique concrète*, música de cinema hollywoodiana e a música de vanguarda para criar uma obra extremamente coerente e efetiva (MANCINI, 2011, p. 173).

¹⁷ *Hai mai usato pseudomini? Due: Dan Savio e Leo Nichols. Come li hai scelti? Dansavio, scritto tutto attaccato, è il cognome di un'amico di mia moglie. Leo Nichols è un omaggio al maestro Bruno Nicolai, la cui figlia si chiama Lea. Li hai usati spesso? Poche volte: nei film per De Laurentis, nel primo di Leone e in un film di Lizzani, nel quale anche lui usava lo pseudônimo. (MONDA; MORRICONE, 2012, p. 130)*

Kausalik também comenta sobre a música escrita para *Por Um Punhado de Dólares*, o primeiro filme da trilogia:

O som de Morricone também recairia em instrumentos usados em um arranjo que ele lançou dois anos antes. Essa música, “Pastures of Plenty” de Woodie Guthrie, foi arranjada por Morricone para o tenor americano Peter Trevis e foi lançada na Itália como single da RCA em 1962. O arranjo incluía uma forte linha vocal acompanhada de “um ritmo insistente, chicoteado, sinos, martelos e uma breve escala de semicolcheias em uma flauta.” O refrão, consistindo de um coro masculino e cordas, é idêntico ao tema de *Fistful of Dollars*. Essa impressionante instrumentação se tornaria uma das características mais importantes do filme, e seria usado por Leone ao longo de sua narrativa para desempenhar um papel no processo dramático (KAUSALIK, 2008, p. 3. Tradução do autor).¹⁸

No cinema, Morricone manteve uma constante pesquisa e experimentação, trazendo não só as influências pop, como também da música de concerto do século XX. Para Carreiro (2011), a fusão desses elementos musicais de forma original, colocam Morricone ao lado de outros compositores, como Alex Noth, Henry Mancini, Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, que colaboraram de forma decisiva na transição do cinema clássico ao moderno.

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 (CARREIRO, 2011, p. 83).

O que Morricone propôs não foi uma ruptura com o cinema clássico, mas um acréscimo de linguagens dentro da música de cinema.

Vale a pena ressaltar que nem Leone e nem Morricone pretendiam romper completamente com a música convencional do western norte-

¹⁸ Morricone’s sound would also fall back on instruments used in an arrangement he released two years prior. This song, “Pastures of Plenty” by Woodie Guthrie, was arranged by Morricone for American tenor Peter Trevis and was released in Italy as an RCA single in 1962. The arrangement included a strong vocal line accompanied by “an insistent rhythm, whip-cracks, bells, hammers, and a brief scale of sixteenths on a flute.” The chorus, consisting of a male voice choir and strings, is *identical* to the *Fistful of Dollars* theme. This striking instrumentation would become one of the most important features of the film, and would be used by Leone over the course of its narrative to play a role in the dramatic process.

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 que 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-mousings* (CARREIRO, 2011, p. 87).

Sergio Leone dava espaço para a música, trazendo-a, muitas vezes, para o primeiro plano sonoro. Ele dava tanta importância para a música, que chegava a inverter o processo e construir cenas a partir de músicas escritas por Morricone. Portanto, Leone recusa conceitos da música do cinema clássico, tais como os citados por Gorbman (1987), onde a música devia ser inaudível e invisível, tendo que se subordinar ao diálogo e às imagens, e ser ouvida de forma inconsciente.

A influência de Morricone na música dos compositores do cinema pode ser verificada ainda hoje, como afirma Carreiro:

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 mais 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 (CARREIRO, 2011, p. 95).

Para Morricone (MORRICONE; LUCCI, 2007), o cinema é a linha hereditária da ópera porque, como no teatro musical, o cinema foi capaz de falar aos mais simples e, ao mesmo tempo, aos intelectuais. E o compositor defende a ideia de que se a música de cinema não atinge nível artístico é por culpa não só dos compositores, mas também dos diretores e produtores que, por motivos comerciais, aplicam uma música de má qualidade ao filme.

Ainda segundo ele, embora deva ser utilizado outro senso de juízo estético em sua análise, a música de cinema mantém as mesmas leis sobre forma ou não-forma e sons organizados ou não organizados utilizados como parâmetros para a composição de outras formas de música e, para Morricone, o compositor que escreve música de concerto, assim como o compositor que escreve para o cinema, também não é totalmente livre, pois se reporta, mesmo que inconscientemente, a práticas consolidadas de composição. Morricone argumenta que rupturas radicais na história da música, como a que produziu John Cage, por exemplo, colocando em discussão ao mesmo tempo gênero, forma, organização e escrita musical foram pouquíssimas. Os grandes compositores do passado arquitetaram síntese e concordância. Não houve a negação de uma era, mas um resumo e recuperação de aspectos do passado elevados a alto nível de perfeição. “Mesmo aqueles que colocaram em crise um sistema solidamente pré-constituído - Wagner, mas também Stravinsky e Schoenberg - Eles fizeram isso com os meios que todos já tiveram, não inventaram novos” (MORRICONE; LUCCI, 2007, p. 35). E o compositor continua sua explicação:

Quando Schoenberg se volta totalmente à técnica dodecafônica aplica regras de composição praticadas no século XV, pelos mestres franco-flamengos e como forma escolhe a suíte, que como sabemos é uma das mais comuns entre o século XVII – e XVIII, uma forma levada ao mais alto grau artístico por Johann Sebastian Bach. Eu creio que quando Schoenberg compôs a primeira peça inteiramente dodecafônica, a *Suite op. 25* para piano, tinha em mente esse vínculo com a tradição que ele pretendia reiterar (MORRICONE; LUCCI, 2007, p. 35. Tradução do autor).¹⁹

¹⁹ Quando Schonberg si vota totalmente alla técnica dodecafónica applica regole compositive praticate nel Quattrocento dai maestri franco-fiamminghi e come forma sceglie la suíte, che come sappiamo à una dele più diffuse fra Sei – e Settecento, una forma portata al più alto grado artistico da Johann Sebastian Bach. Io credo che quando Schonberg há composto il primo pezzo interamente dodecafônico, la *Suite op. 25* per pianoforte, avesse in mente proprio questo legame con la tradizione, che così facendo intendeva ribadire

No mesmo livro, Morricone defende que grandes autores do passado também escreveram sob encomenda. Seu argumento se dá por meio de exemplos de compositores como Bach, que compunha missas para a Igreja, ou aqueles que escreveram músicas para outras artes, como o teatro, por exemplo, mas que ainda assim mantiveram grande qualidade artística. Aos críticos da música de cinema ele responde que hoje, por exemplo, são apresentadas em concertos de música barroca, músicas que foram escritas para circunstâncias extramusicais:

Gigantes como Haydn, Mozart e Beethoven, em evidente estado de necessidade ou por uma proposta que não puderam recusar, escreveram para caixas de música e relógios musicais. Também não insisto no fato muito mais relevante e significativo que, de Shakespeare em diante, então de Purcell até Mendelssohn e Schumann, mas também para os italianos Malipiero e Pizzetti, a música de palco atingiu níveis muito altos. O *Sonho de uma noite de verão*, de Mendelssohn - para citar apenas um caso - está no repertório de orquestras sinfônicas de todo o mundo, independentemente das origens shakespearianas (MORRICONE; LUCCI, 2007, p. 38. Tradução do autor).²⁰

Ainda para Morricone (2007), o que importa é a liberdade interior, independente da música ser escrita para concerto - sem exigências exteriores - ou encomendada para um filme ou outro motivo que condicione o compositor. É possível ter uma autonomia interna, uma atitude de respeito para com sua obra e ser sempre autêntico em qualquer condição.

Essa mesma liberdade interior que marcou sua longa carreira e que lhe permitiu superar até os momentos mais difíceis, permitindo-lhe manter uma identidade musical precisa e combinar música para filmes com "música absoluta" (CARAMINA, 2012, p. 124. Tradução do autor).²¹

Essa busca interna por uma dignidade faz com que o compositor insira suas convicções em suas músicas, mesmo que não sejam perceptíveis ao ouvinte. No tema

²⁰ Colossi come Haydn, Mozart e Beethoven, in evidente stato di necessità o per una proposta che non potevano rifiutare, hanno scritto per carillon e orologi musicali. Nè insisterò sul fatto, molto più relevante e significativo, che da Shakespeare in poi, quindi da Purcell fino a Mendelssohn e Schumann, ma anche fino agli italiani Malipiero e Pizzetti, la musica di scena há raggiunto livelli altissimi. Il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn – per citare un solo caso – è nel repertorio delle orchestre sinfoniche di tutto il mondo, indipendentemente dalla sua origine shakespeariana.

²¹ Quella stessa libertà interiore che ha costellato la sua lunga carriera e che gli há permesso di superare anche i momenti più difficili, consentendogli di mantenere una precisa identità musicale e di coniugare la musica per film con la "musica assoluta.

principal de *Era uma vez no Oeste*, Figura 01, uma de suas músicas mais famosas, Morricone descreve que:

É um exercício em quatro intervalos de sexta em oito compassos. [...] Sobre este tema é importante fazer uma reflexão: na música tonal as combinações estão quase esgotadas: ao longo dos séculos os compositores têm quase completadas as possíveis sequências dos sons combinados. O meu empenho é inventar parâmetros novos, mesmo por diversão (MORRICONE; MONDA, 2012, p. 46. Tradução do autor).²²

Figura 01 – *Il tema di Jill* (MORRICONE; MONDA, 2012, p. 65)

No tema principal do filme *A Batalha de Argel* (*La Battaglia di Algeri*, 1966), dirigido por Gillo Pontecorvo, vemos a utilização de notas que, segundo Morricone, homenageiam um de seus ídolos: Girolamo Frescobaldi. Como vemos na Figura 02.

Muitas vezes, no meu trabalho, refiro-me ao grande gênio que foi Bach. Como também a Girolamo Frescobaldi, um outro gigante, que um século antes compôs contrapontos extraordinários que conhecemos como contrapontos bachianos. Bach certamente conheceu as composições de Frescobaldi, tomando consciência disso em seu tempo. Pense na pesquisa cromática de Frescobaldi: Lá, Si bemol, Si natural, Fá sustenido, Fá natural, Mi natural ... (MORRICONE; MONDA, 2010, p. 27. Tradução do autor).²³

²² È un esercizio su quattro intervalli di sesta in otto battute. [...] Su questo tema è importante fare una riflessione: nella musica tonale le combinazioni sono pressoché esaurite: nei secoli i compositori hanno quasi completato le possibili sequenze di suoni combinati. Il mio impegno è inventare parametri nuovi, anche per divertirmi.

²³ Spesso nel lavoro mi rifaccio a quel gênio sommo che era Bach. Come anche a Girolamo Frescobaldi, un altro gigante, che un secolo prima componeva contrappunti straordinari che conosciamo come contrappunti bachiani. Bach há certamente conosciuto le composizioni di Frescobaldi, prendendone coscienza nel próprio tempo. Pensa al ricercare cromático di Frescobaldi: La, Si bomolle, Si naturale, Fa diesis, Fa naturale, Mi naturale...

E o próprio compositor assume sua homenagem: “Vou dar um exemplo em que a reelaboração de Frescobaldi é evidente: o tema de abertura de A Batalha de Argel. Os seis sons de Frescobaldi estão lá” (CARAMINA, 2012, p. 27).



Figura 02 – *Algiers November 1, 1954*. Transcrição do autor.

Para o filme *Os Sicilianos* (*Il clan dei siciliani*, 1969), dirigido por Henri Verneuil, Morricone se reporta a J. S. Bach, como vemos nas Figuras 03 e 04. Baseado na obra *Preludio e fuga em lá menor*, Morricone escreve uma variação sobre este tema:



Figura 03 – *Preludio e fuga em lá menor*. Transcrição do autor.



Figura 04 – *Os Sicilianos*. Transcrição do autor.

Morricone vivenciou uma crise pessoal no decorrer de sua carreira. Crise essa comum à época, onde a música passava por transformações radicais e compositores que pretendiam ter sua obra apresentada em concertos deveriam escrever uma música com as qualidades da nova linguagem estabelecida por compositores como Schoenberg, Boulez, Stockhausen. Morricone frequentou os cursos de Darmstadt, onde os

compositores da vanguarda apresentavam suas técnicas e estabeleciam a música a ser feita naquele momento: dodecafônica, serial, eletrônica, concreta.

Quando eu era jovem e freqüentei a Escola de Composição de Goffredo Petrassi no Conservatório de Santa Cecília, eu nunca imaginei que seria associado como um compositor de música para o cinema. Eu tinha então (e eu ainda tenho hoje) outras aspirações. Eu queria escrever outra música, não música de filme. Não se trata de negar as composições que fiz ou o que eu fiz para o cinema, mas certamente esse tipo de composição não me traz a satisfação espiritual a qual eu penso ser, pelo menos em parte, uma recompensa. O outro tipo de música que eu gostaria de escrever raramente funcionaria para um filme, porque é difícil encontrar uma pessoa que a aceitaria sem complicar a vida de alguém com o público. De qualquer forma, aquela vida já é complicada pelas idéias que a motiva. Eu aludo o então chamado filme de arte e "film d'auteur" (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 5524. Tradução do autor).²⁴

De acordo com Mancini (2011) o confronto dessa ambiguidade entre música de concerto e música aplicada constituiu todo seu trabalho no cinema e fez surgir a imagem de um compositor teórico e prático, fundamentado pelo estudo formal, mas também pela pesquisa, “habilitado pela reflexão teórica e pela experiência prática no trato e organização das sonoridades e de suas fontes, culminando com a caracterização de um Morricone quase como símbolo do compositor ‘pós-moderno’” (MANCINI, 2011, p. 102). Neste sentido, o próprio Morricone defende, também, que são necessidades do compositor atual “as fusões estilísticas, misturas de gêneros e formas, e a tentativa de sintetizar áreas e concepções musicais que são, de qualquer forma, irreconciliáveis – Oriente e Ocidente” (MORRICONE; LUCCI, 2007, p. 42).

Diante dessa crise pessoal e dessa ambiguidade entre fazer música de concerto e escrever trilhas musicais para o cinema, à qual o compositor teve que se deparar, ele enumera em seu manifesto *Composing for the Cinema* (2013) como equacionou a questão das exigências técnicas de sua época com as imposições do mercado cinematográfico:

²⁴ When I was Young and frequented the School of Composition of Goffredo Petrassi at the Conservatory of Santa Cecilia, I never imagined that I would be linked with the composition of music for the cinema. I had then (and I still have today) other aspirations. I wanted to write other music, not film music. Not that I look down on what I have done and what I do for the cinema, but certainly it does not give the spiritual satisfaction with which I think one should be rewarded at least in part. The other music I would have wanted to write is that which only rarely I succeed in writing for a film, because it is difficult to find someone who can accept it without complicating one's life with the public. Anyway, that life is already complicated by the ideas that motivate it. I allude to the so-called art film and “film d'auteur”.

1. Eu tentei serializar a música tonal (aquilo que é vulgarmente chamado de "cativante"). 2. Tendo de me torcer para escrever temas "cativantes", queria limitar-lhes uma série de três ou quatro sons, impondo-lhes uma serialização de intervalos, dinâmicas e timbre. 3. Eu queria uma instrumentação que levasse em conta o que Webern e os compositores pós-Webern haviam adicionado e consolidado em sua experiência, unidos a outras experiências contemporâneas nas quais participei ou não participei. 4. Transformei técnicas composicionais aleatórias (até o limite de uma improvisação coletiva, organizada de forma elementar) em música com uma base tonal ou modal (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 5543).²⁵

É possível ouvir algumas dessas técnicas na abertura do filme *Quando explode a vingança* (*Giù la testa*, 1971), onde Morricone (2017) afirma que tratou o sistema tonal como se fosse um sistema dodecafônico.

2.2 Seus procedimentos de produção da trilha musical

A música para cinema, a princípio, pode não exigir uma preocupação com a forma musical, pois a música estará atrelada às imagens, às cenas, e à funcionalidade, o que dificulta uma estruturação composicional "lógica". E, também, porque a música, mesmo que seja bem estruturada no sentido formal, passará pelas mãos do editor musical, que fará todas as adaptações e cortes que ele julgue necessários à sincronização com as cenas. Mas, para Morricone, deve haver uma intenção de discurso musical mesmo na obra escrita para o cinema, com todos os limites pré-estabelecidos, o que, naturalmente, mantém um sentido para ela, mesmo desassociada da imagem.

Depois de tantos anos de trabalho no cinema, desenvolvi uma teoria. Para funcionar bem em um filme, a música tem que ter e conservar suas próprias características formais - relações tonais, relações melódicas, se quisermos, relações rítmicas, relações instrumentais - uma síntese, uma dialética interna correta. Se esta correção formal e técnica estiver presente na música e é aplicada às imagens, o resultado certamente será melhor. (A técnica é ainda mais importante.) Como eu cheguei a esta certeza? Chegou em momentos diferentes quando ouvi e vi a música de Bach ou Mozart ou outros compositores aplicados ao filme. Foram aplicações feitas como uma experiência ou por um desejo de uma

²⁵ 1. I attempted to serialize tonal music (that which is vulgarly called "catchy"). 2. Having to twist myself to write "catchy" themes, I wanted to limit them to a range of three or four sounds, imposing on them a serialization of intervals, dynamics, and timbre. 3. I wanted an instrumentation that took into account that which Webern and the post-Webern composers had added and consolidated in their experience, united to other contemporary experimentation in which I took part or did not take part. 4. I transposed aleatoric compositional techniques (even to the limit of a collective improvisation, organized in an elementary way) into music with a tonal or modal foundation.

confrontação definitiva. Todos nós já vimos esse tipo de operação no *Accattone* de Pasolini (1961) e em tantos outros filmes. Como essas composições musicais não foram inventadas para essas cenas e porque eles têm em si todas as características, a dialética interna correta que mencionei agora, funcionam tanto no nível emocional quanto no formal (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 1206. Tradução do autor).²⁶

No processo de produção musical, Morricone (2013) defende que o compositor deve analisar o filme para compor e, a partir das informações obtidas durante a análise, começar a construir suas estruturas musicais considerando a forma do filme e o estilo do diretor. Para ele, a trilha não pode ser predeterminada, embora deva ter uma forma, mas ela precisa assumir sua forma de acordo com as imagens. E o compositor elege os principais elementos a serem considerados em uma análise audiovisual (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 249):

- a) A configuração geográfica e o ambiente histórico do filme.
- b) As características dos figurinos e o design do cenário.
- c) O tipo de luz e o tratamento da cor. Por exemplo: trata de uma cor velada ou é denso? Está tonificado em direção a uma tonalidade prevalecente, ou é nítida, com uma tonalidade muito distinta?
- d) A cena está vazia ou está cheia? É lá dentro ou fora?
- e) As condições meteorológicas;
- f) A condição psicológica dos personagens;
- g) A presença de zumbidos e ruídos (os ruídos de aviões, trens, latidos de cães, etc., são considerados significativos);
- h) Fontes realistas de som: um rádio, um gravador, e outras fontes do tipo; de sinos, policiais e sirenes de ambulância e outros sons da natureza traumática que quebram a unidade da música que você está escrevendo;

²⁶ After so many years of work in the cinema I have developed a theory. To function well in a film, music has to have and to conserve its own formal characteristics— tonal relations, melodic relations if we want, rhythmic relations, instrumental relations— in sum, a correct internal dialectic. If this formal correctness and technique is present in the music and is applied to the images, the result will certainly be better. (Technique is still more important.) How have I arrived at this certainty? It came at different times when I heard and saw the music of Bach or Mozart or other composers applied to film. They were applications made as an experiment or from a desire for a definitive matchup. We all have seen this type of operation in Pasolini's *Accattone* (1961) and in so many other films. Because these musical compositions were not invented for those scenes and because they have in themselves all the characteristics, the correct internal dialectic that I mentioned just now, they function on the emotional as well as the formal level itself.

- i) A presença de instrumentos musicais que participam da narração que podem ser utilizados na reprodução ou para alusões particulares.

Morricone também se perguntou se existe uma música certa para cada cena e para responder, fez ele próprio, um experimento:

Há alguns anos, quando formei parte de um jurado em um congresso de música celebrado em Spoleto, fiz um experimento: depois de reunirem-se, um a um com o diretor, dez compositores deviam pôr música à mesma cena de um filme. O projeto contemplava propostas muito diferentes entre si, todas estupendas. [...] Advertimos que, aplicando músicas diferentes, a cena assumiu significados diferentes, influenciando assim na percepção dos espectadores. À parte disto, não encontramos uma só música ‘mais adequada’ em termos absolutos: o resultado dependia da combinação de muitas variáveis (MORRICONE; DE ROSA, 2017, posição 2369. Tradução do autor).²⁷

Mesmo sabendo que cada compositor irá criar a música à sua maneira, e até analisará o filme sob sua própria ótica, Morricone (MORRICONE; MICELI, 2013) considera que o mais importante é a análise psicológica dos protagonistas, seus pensamentos, reflexões, sua profundidade humana ou desumana, e só então devem ser tomadas as decisões relativas à composição. Esse pensamento fica claro na sua explicação sobre a composição da trilha musical de *Os Oito Odiados*:

Na verdade, ao ouvir os assuntos antes de eu ter visto o filme, pensei imediatamente que eles descreveram um ritual macabro, quase como se tratasse de magia negra. Então, dois fagotes simultaneamente dão essa visceralidade que abriga algo brutal...” (MORRICONE; DE ROSA, 2017, posição 2452. Tradução do autor).²⁸

Quanto a elementos técnicos, o compositor (2013) considera que deve ser uma escolha pessoal, sem a interferência do diretor, pois somente alguém com conhecimento teórico musical é capaz de definir sobre, por exemplo, a fórmula de compasso, a melodia ou um modo a ser utilizado.

²⁷ Hace unos años, cuando formé parte de un jurado en un congreso de música celebrado en Spoleto, hice un experimento: después de reunirse de uno en uno con el director, diez compositores debían poner música a la misma escena de una película. El proyecto contemplaba propuestas muy diferentes entre sí, todas estupendas. [...] Advertimos que, aplicando músicas distintas, la escena cobraba significados diferentes, influyendo así en la percepción de los espectadores. Aparte de eso, no encontramos una sola música «más adecuada» en términos absolutos: el resultado dependía de la combinación de muchas variables.

²⁸ En efecto, al escuchar los temas antes de haber visto la película, pensé enseguida que describían un ritual macabro, case como si se tratase de magia negra. Luego, dos fagots dan simultáneamente esa visceralidad que alberga algo brutal...

2.2.1 Sobre a linha de produção

Morricone não utiliza intermediários na produção de sua música. Ele compõe à moda antiga, sentado à escrivaninha e direto na partitura, sem o auxílio do piano – instrumento muito utilizado por compositores –, de computadores ou softwares de gravação, e dispensa orquestradores e regentes no processo, exercendo, ele mesmo, mais esses dois cargos nas gravações das trilhas musicais. É comum vermos nas capas dos CDs das trilhas, ou mesmo nos créditos iniciais dos próprios filmes, seu nome aparecer com a seguinte descrição: *Music composed, orchestrated and conducted by* Ennio Morricone (Música composta, orquestrada e conduzida por Ennio Morricone).

Sobre o uso da tecnologia, Morricone sempre foi a favor, tanto que é possível verificar a utilização de sintetizadores ou *samplers* em muitas de suas trilhas como, por exemplo, em *A classe operária vai ao paraíso* (*La classe operaia va in Paradiso*, 1971), onde sons orquestrais são misturados a sons sintéticos, e mesmo na música de *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), na qual toda a trilha foi feita com sintetizadores. Mas, ainda assim, o compositor é crítico ao uso da tecnologia sem fundamentação, e afirma que

Os instrumentos eletrônicos devem ser usados para justificar algo que não existe, para não substituir, por exemplo, uma orquestra. [...] Se você usa o sintetizador apenas para recriar o som de um instrumento musical existente, é errado. Mas se você usa o sintetizador para criar um som que não existe, essa é uma maneira muito sábia de usá-lo (LOCKE, 2015).²⁹

Morricone assume o uso da tecnologia como uma postura moral, mais do que técnica, e crítica a forma como os compositores de hoje utilizam os sintetizadores: “Existe um problema enorme, hoje, na música para o cinema, porque são provenientes dos instrumentos eletrônicos, os sintetizadores, sobre os quais os diletantes puseram as mãos acreditando que estão escrevendo músicas bonitas, mas eles não sabem disso” (PELLEGRINI, 2016).

2.2.2 Suas considerações sobre mixagem e edição musical: a fórmula EST

²⁹ Electronic instruments have to be used to justify something that doesn't exist, not to replace for instance an orchestra. [...] If you use the synth just to recreate the sound of an existing musical instrument, it is wrong. But if you use the synth to create sound that doesn't exist, that's a very wise way to use it.”

Para Morricone (MORRICONE; LUCCHI, 2007) a mixagem do filme vai muito além de ajustes de volume. Para ele, o cinema oferece duas formas de leitura: visão e audição. E, até o momento, a audição tem sido negligenciada. Porém, é justamente ela que precisa de maior estímulo por ser o sentido menos exercitado do que a visão. Ele defende a ideia de que o ouvido humano não tem capacidade de distinguir mais do que dois sinais de sons provenientes de fontes diferentes, e critica a utilização excessiva de sinais sonoros como música, efeitos sonoros e diálogo, o que acabaria por causar uma confusão. Suas críticas à mixagem tendem a ser bastante duras apontando erros e misturas que não têm nenhuma função e acabam por confundir o espectador.

Não é possível para a visão suportar por um longo período de tempo imagens sobrepostas de diversas qualidades e natureza. Não é possível para o olfato perceber sem perturbações o cheiro de uma cozinha, misturado com o de flores, óleo queimado e tinta fresca. Não é possível distinguir com o cérebro socos e carícias de intensidade variável e sentir os sabores estranhos e diferentes ao mesmo tempo. Não é possível. Bem, para a nossa audição, martirizada no cinema, não existe piedade. Exceto por raras exceções, os melhores técnicos de mixagem, controlados pelos diretores (também esses culpados, salvo raras exceções) tentam misturar em um recipiente – a nossa audição - a mais diversa mistura de sons, mesmo bem escolhidos, com o resultado de uma rica confusão, que certamente não ajuda o espectador a apreciar o trabalho cinematográfico (MORRICONE; LUCCHI, 2007, p. 29. Tradução do autor).³⁰

No mesmo livro, Morricone segue seu crítico discurso explicando que a orelha é negligenciada e reduzida a pouquíssima capacidade de compreensão e que no cinema não houve evolução no que se refere à audição e percepção auditiva. O compositor procura estar presente na mixagem dos filmes e chega a sugerir tirar a própria música de algumas cenas para atingir um resultado de clareza sonora. Em relação a entradas e saídas da música, Morricone propõe que esta deve vir do silêncio e sair de cena também se perdendo no silêncio, o que tecnicamente podemos chamar de *Fade in* e *Fade out*. Uma característica de sua música é o início com o baixo pedal. Na abertura de *Os Oito Odiados*,

³⁰Non è possibile per la vista sopportare a lungo immagini sovrapposte di diversa qualità e natura. Non è possibile per l'olfatto percepire senza disturbo gli odori di una cucina, mescolati con quello dei fiori, della nafta bruciata e della vernice fresca. Non è possibile distinguere con il cervello pugni e carezze di varia intensità e sentire sulla lingua sapori strani e diversi contemporaneamente. Non è possibile. Ebbene, per il nostro udito martirizzato nel cinema non esiste pietà. Salvo rare eccezioni, i più bravi fonici di massaggio, controllati dai registi (anch'essi colpevoli, salvo rare eccezioni) tentano di mescolare in un recipiente – il nostro udito – la più varia accozzaglia di suoni, anche ben scelti, con il risultato di una ricca confusione, che certo non aiuta lo spettatore ad apprezzare l'opera cinematografica.

assim como no tema principal de *Era Uma vez no Oeste*, é possível a verificação dessa abordagem. O cuidado com as entradas e saídas da música deve vir do técnico de mixagem, mas também do compositor. Ainda para ele (2007), como a música é estranha à realidade, no filme, ela não pode exercer uma intervenção abrupta.

O compositor criou sua própria fórmula de inserção musical no cinema e a denominou EST (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 5521. Tradução do autor), onde:

E = *Energia* (Energia), como tensão, como o nível na transmissão dos sons;

S = *Spazio* (Espaço), como a espacialidade dos sons, que deve alcançar e envolver o espectador sem equívoco e interferência de outros componentes na trilha sonora;

T = *Temporalità* (Temporalidade), como a duração, como o poder de permanência do evento musical.

Os três conceitos estão relacionados e só funcionam quando acontecem conjuntamente. Se o diretor der espaço para a música soar no filme, ela deverá ter, também, volume e energia, caso contrário não a ouviremos e ela não cumprirá sua função. O mesmo ocorre com a temporalidade. Se houver cortes abruptos na música, mesmo que haja espaço e energia, a música não obterá um resultado satisfatório, como explica o próprio Morricone, em conversa com Piotr Valsecchi e Giacomo Batiato, diretor e produtor, respectivamente, do filme *Karol, um homem que se tornou Papa* (*Karol, un uomo diventato Papa*, 2002):

PV: *É uma grande abertura.* GB: *Como quando respiramos fundo. [...]* PV: *Precisamos da sensação de crescendo e abertura.* EM: *Mas em 39 segundos, tenho que tocar assim. Não posso tocar forte porque se tocar forte por 39 segundos e parar, o que vai acontecer? Entende? O tempo, a temporalidade. [...] O casamento da música e do cinema só dá certo quando respeitamos a natureza do filme. Devemos viver no tempo do filme. Ninguém diz: ‘Vamos assistir 5 minutos e ir embora.’ A música precisa durar o mesmo tempo do filme. Eles se dão bem quando respeitamos a ideia do tempo (KAROL, 2005).*

No que diz respeito ao editor musical, também responsável por dar espaço para a música no filme, ele pode ser uma empresa ou um indivíduo que cuida de tudo relacionado à trilha musical do filme. Geralmente, na visão de Morricone (2007), sugerem uma música simples para que seja comercialmente vendável e, em muitos

casos, a gravadora e a editora são as mesmas. Ele fala, ainda, que um compositor de difícil relacionamento geralmente é negado pela editora porque não aceitará imposições em sua música, e argumenta que um compositor que cede às pressões é fraco. Mesmo assim, de certa forma, o editor ainda pode ter influência sobre a música. Portanto, é uma tarefa que deve ser feita em conjunto: editor, diretor e compositor.

2.2.3 Sobre o uso de tema ou leitmotiv

Embora Morricone afirme que “em imagens em movimento, o tema é um elemento menor” (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 220, tradução do autor), ele explica que, no cinema, o público precisa seguir uma ideia e, para isso, o tema é importante. Na maioria dos filmes para os quais escreveu a trilha musical, ele compôs temas, e muitos deles ficaram famosos, como por exemplo o tema já citado de *Era Uma vez no Oeste*, o tema de *Três Homens em Conflito* – este usado até hoje como símbolo de filmes de *western* –, o tema de *Era uma vez na América*, *A Missão*, *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, 1987), *Cinema Paradiso* ou *Malèna*.

E Morricone propõe, novamente, uma inovação: diferente da maioria dos compositores, expõe todo seu material composicional, incluindo o tema, já nos créditos iniciais. Como podemos ouvir, por exemplo, na primeira trilogia de Leone.

Formalmente, muitas trilhas de Hollywood começam e terminam os filmes utilizando uma orquestra sinfônica padrão e acrescentam outros instrumentos mais singulares no decorrer do filme somente quando necessário. Esse procedimento econômico reserva o instrumental mais elaborado de cores tonais para os momentos mais climáticos no decorrer da narrativa fílmica. Morricone, ao contrário, não poupa a apresentação da variedade de seu imenso arsenal de sonoridades singulares já na seqüência dos *Créditos Iniciais* dos três filmes [trilogia de Leone 1964,65,66], revelando nelas muito das características que tornaram essas trilhas tão efetivas. Todo material musical nos três filmes é derivado dessa primeira peça inserida nos “créditos iniciais” como uma música independente, completa e principal (MANCINI, 2011, p. 176).

A música de Morricone ficou famosa, também, por ser considerada muito melodiosa. O sucesso com o público pode estar, principalmente, relacionado a este fator, pois a melodia é o encontro mais imediato com o ouvinte, o mais cativante para uma primeira escuta. O diretor Giuseppe Tornatore traduz o sentimento que sua

melodia desperta: “Como resistir àquele inconfundível desenho melódico e às emoções profundas que evocam em qualquer audição, até mesmo na enésima escuta, sempre com a mesma vibração emotiva da primeira vez?” (MORRICONE; LUCCI, 2007, p. 12. Tradução do autor). E o próprio Morricone descreve sua técnica para escrever melodias:

Pela minha experiência, para escrever uma boa melodia, deve-se sempre ter em mente que ela é um discurso horizontal – exclusivamente horizontal – dos sons, que caminham e poucas vezes se repetem. Cada som deve ser uma novidade, algo diferente para o ouvinte. Se houver repetição, que se repita de uma maneira que cada nota possua um valor diverso. Então, um som pode ser idêntico a outro em termos de métrica, mas ele deve soar diferente aos ouvidos do ouvinte. Portanto a melodia deve criar algo novo em cada som (DAVIS, 2015).³¹

Essa descrição, de certo modo racional, demonstra sua consciência no fazer musical, e permite afirmarmos que Morricone não pretende ser um compositor intuitivo. Ele está sempre em busca de novas técnicas, e de explicações para cada nota escrita em sua partitura.

2.2.4 Sobre o uso da dissonância

Usei música dissonante no cinema para os momentos mais dramáticos de um filme, o mais traumático, o mais ameaçador. Eu fiz isso, confortado pelo fato de que, na história da composição musical, a dissonância sempre teve um significado desse tipo. Verdi, por exemplo, conhecia apenas um acorde dissonante. Esse foi o sétimo diminuto, e ele o usou sempre nos momentos mais oportunos. . . . Eu também uso dissonância, mas são dissonâncias que o público hoje pode entender como traumático, o que certamente não é o sétimo diminuto (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 4920. Tradução do autor).³²

³¹ In my experience to write a good melody, you must always bear in mind that a melody is a kind of horizontal conversations of sounds, one after the other without repetition. Each sound should sound new, should sound different so there must be no repetition within this melody. Or maybe if there is repetition this repetition must have a different note value. So even if a note is repeated in terms of metric, it should have a different value for the ear of the listener. So the melody must create something new in each single sound.

³² I have used dissonant music in the cinema for the most dramatic moments of a film, the most traumatic, the most threatening. I have done this, comforted by the fact that in the history of musical composition, dissonance has always had a significance of this sort. Verdi, for example, knew only one dissonant chord. That was the diminished seventh, and he used it always at the most opportune moments. . . . I also make use of dissonance, but they are dissonances that the public today can understand as traumatic, which means certainly not the diminished seventh. For this I have been criticized heavily by a certain illustrious musicologist.

Morricone, sendo compositor com estudo formal e com práticas em música de concerto, recorre às dissonâncias utilizando os mesmos conceitos já citados sobre a música *marcada*, e associados, historicamente no cinema, ao medo, ou ao não familiar. Podemos ouvir esse recurso em vários momentos de suas trilhas. Mas duas são bastante significativas: Em *Um lugar tranquilo no campo* (*Un tranquillo posto di campagna*, 1968), e em *Un uomo a metà* (*Almost a man*, 1966), Morricone pretendeu criar trilhas diferentes, dissonantes, sob influência da vanguarda musical de sua época, mas percebeu que a dissonância, para ser aceita pelo público, deve estar em cenas pontuais. Se sua utilização transbordar os limites da inteligibilidade do grande público, que não está acostumado a ouvi-la, e aparecer em toda a trilha, o sucesso do filme pode ser prejudicado. “*Un tranquillo posto di campagna*, de Elio Petri e *Un uomo a metà*, di Vittorio de Seta, deram errado, não arrecadaram um centavo. Eu até perguntei se eles queriam que eu refizesse a música, porque era complexa, complicada” (PELLEGRINI, 2016).

2.2.5 Sobre o uso da voz

Aqueles que conhecem meu trabalho sabem que adoro a voz humana. Adoro isso porque é a melhor forma de expressão humana e também a mais antiga. Porque é um produto de nossos corpos, podemos modulá-lo, comandando-nos sem passar por outro instrumento. Na minha opinião, é o principal instrumento. [...] Mas o que me interessa muito vai além do negócio melódico. A voz que me interessa faz tudo como se fosse um instrumento reinventado (MORRICONE; MICELI, 2013 posição 4950. Tradução do autor).³³

Morricone (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 4954. Tradução do autor) lista algumas das possibilidades da voz com as quais pode intervir no cinema:

- Fonemas simples
- Sussurros
- Vozes mais ou menos recitando
- Exalar e inalar sons: suspiros, suspiros. . . . As variedades são infinitas.
- Catcalls, sons feios em geral

³³ Those who know my work know that I adore the human voice. I adore it because it is the best form of human expression and also the most ancient. Because it is a product of our bodies, we can modulate it, commanding ourselves without going through another instrument. In my opinion, it is the principal instrument. [...] But what interests me very much goes beyond the melodic business. The voice that interests me does everything as if it were a reinvented instrument.

- Sons da letra [ópera] tradição, da tradição popular (aqueles da tradição popular, podem ser sons de guerra, sons de amor, sons de protesto)
- Sons produzidos pelos sons da laringe e digestivo
- Sons de animais
- Coros de vários tipos: coros clássicos, coros do litúrgico e gregoriano tradições, coros de diferentes tradições étnicas,
- Zumbidos coletivos, multidões que emitem fonemas e palavras não organizadas, mas organizadas dentro da pontuação

O uso da voz é recorrente na obra de Morricone. Desde vocalizes femininos, como nos temas lamuriosos de *Orca – A Baleia Assassina*, (*Orca*, 1977), ou *Politicamente Incorreto* (*Bulworth*, 1998), até intenções mais vanguardistas, como os gritos masculinos na já citada trilogia de Leone, ou o uso de fonemas, e os sussurros e gemidos femininos, em *Listen, let's make love? (Scusi, facciamo l'amore?)*, (1968). Outro recurso de som corporal utilizado pelo compositor é o assobio. Podemos ouvi-los nos filmes de *western*, como na música *A Professional Gun*, de *Os violentos vão para o inferno* (*Il mercenario*, 1968), ou em filmes menos conhecidos como, por exemplo, *I Basilischi* (1963), na música *Pomeriggio in Paese*.

2.2.6 Sobre o uso de músicas pré-existentes e canções

.Para Morricone (MORRICONE; MICELI, 2003), a trilha deve ter uma unidade estilística, e a utilização de outras peças ou canções não escritas originalmente para o filme, rompem tal unidade. Como vemos no depoimento de Gilo Pontecorvo, Morricone é resistente quanto ao uso de músicas pré-existentes:

Certa vez discuti com Ennio. Era uma discussão constante. Ele teve a mesma discussão com Pasolini. Pasolini e eu queríamos pôr músicas pré-existentes em algumas cenas. Eu queria uma música que já tinha em mente. Mas Ennio respondia de imediato que a música que eu queria podia ser ótima para uma determinada cena, mas quebraria a unidade de estilo da trilha sonora. Em “Queimada” tivemos essa discussão, mas apenas quanto a uma cena. Quando surge um exército de maltrapilhos. Eles trazem suas cabras, seus carrinhos. São pessoas feridas, machucadas, mas ainda com suas armas. Para a cena eu tinha em mente a “Missa Luba”, uma missa africana com uma forte qualidade religiosa. Quando Ennio se opôs eu não quis mudar de ideia. Mas ele compôs uma música maravilhosa. Musicalmente melhor que “Missa Luba”. Talvez uma de suas melhores obras. Chama-se “Abolição”. É um hino revolucionário profano sobre a abolição da escravatura (ENNIO, 1995).

Em outros momentos, Morricone já chegou a descumprir o contrato e deixar de fazer a trilha quando soube que iriam introduzir canções pré-existentes. Para o filme *Amor sem Fim* (*Endless love*, 1981), de Franco Zefirelli, o compositor já havia escrito vários temas e desistiu de concluir a trilha quando o diretor lhe informou que iria inserir uma canção de Lionel Richie: “Me pareceu absurdo que em uma produção na qual assinava os temas musicais eles introduziram peças de outros” (MORRICONE; DE ROSA, 2017, posição 2311. Tradução do autor). A música principal acabou sendo utilizada em outro filme, se tornando o *Tema de Débora* (*Deborah's Theme*), em *Era Uma vez na América*.

3 A TRILHA MUSICAL DO FILME *OS OITO ODIADOS*

3.1 A relação de Ennio Morricone com Quentin Tarantino

A relação de Morricone com os diretores costuma ser delicada. É comum, na área do cinema, o uso de referências musicais, as chamadas *temp tracks* (temporary tracks) para que o diretor exprima suas ideias e suas expectativas quanto à música em cada cena. Mas, Morricone não gosta quando lhe sugerem o estilo de composição ou quando lhe mostram a música de outros compositores como sugestão. Ele costuma ser bastante rigoroso e tenta manter ao máximo o controle da música no filme, exigindo respeito à sua função na produção.

Em geral, eu tento não deixar o diretor falar porque primeiro eu quero expressar minha própria opinião. Se o aceita, deixa-me livre para propor minhas próprias soluções. Às vezes, o diretor pode antecipar o compositor e declarar sua opinião. Repito: tento evitar isso porque eu gostaria que o encontro fosse entre iguais. . . . O compositor - neste caso, eu - pode propor soluções em contraposição àquelas que o diretor poderia ter em mente. (Eu admito que ele as tem.) Eu até encontrei diretores - poucos, na verdade - que me disseram: "Faça o que quiser; Não sei o que dizer." E neste caso, há uma maior responsabilidade, mesmo muito pesada. No entanto, isso não significa que o compositor não deve chegar a um consenso com o diretor sobre as ideias que ele abraçou. Na verdade, porque o diretor não sabe exatamente o que fazer, o compositor tem uma obrigação ainda maior de obter o máximo de consenso de antemão para dar direção a um processo consistente, produtivo e, portanto, econômico, no estúdio de gravação. (Refiro-me, obviamente, ao dinheiro investido pelo editor de música). Em conclusão, tanto quanto possível, o diretor deve estar consciente do que o compositor vai gravar, mesmo que, com palavras, seja muito difícil, mesmo impossível - fazer com que ele ou ela tenha conhecimento disso (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 201. Tradução do autor).³⁴

³⁴ In general, I try not to have the director talk because first I want to express my own opinion. If he accepts it, it leaves me free to propose my own solutions. Sometimes the director is able even to anticipate the composer and to state his opinion. I repeat: I try to avoid this because I would like the encounter to be between equals. . . . The composer— in this case, I— can propose solutions in contraposition to those that the director might have in mind. (I admit that he has them.) I have even encountered directors— few, in truth— who have told me, “Do what you want; I don’t know what to tell you.” And in this case there is a greater responsibility, even a very heavy one. However, it does not mean that the composer should not come to a consensus with the director about the ideas he has espoused. In fact, because the director does not know exactly what to do, the composer has an even greater obligation to obtain the maximum consensus beforehand in order to give direction to a consistent, productive, and therefore economical process in the recording studio. (I refer, obviously, to the money invested by the music editor.) In conclusion, as much as possible the director should be conscious of what the composer is going to record, even if, with words alone, it will be very difficult— even impossible— to make him or her aware of it.

Quentin Tarantino sempre foi grande admirador da obra de Morricone, e prestou homenagens a ele em alguns de seus filmes, como em *Kill Bill – volume 1* (2003); *Kill Bill – volume 2* (2004); *Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds)*, 2009) e *Django Livre (Django Unchained)*, 2012), utilizando músicas que o compositor havia escrito originalmente para outros filmes. Sua declaração apaixonada ao receber o Globo de Ouro 2016, de Melhor Trilha Sonora Original, no lugar de Morricone, que não pôde estar presente, demonstra o tamanho de sua admiração: “Ennio Morricone é meu compositor favorito, e quando eu digo compositor, não quero dizer apenas no cinema, que é um gueto, mas, em geral: o coloco ao lado de Mozart, Beethoven e Schubert” (TARANTINO, 2015).

Para *Os Oito Odiados*, Tarantino queria uma trilha musical original, e tentou algumas vezes convencer Morricone, sem sucesso. Porém, quando foi a Roma para um encontro pessoal finalmente convenceu *Il Maestro*, como é carinhosamente chamado na Itália. Seu argumento mais convincente foi de que, apesar de conhecer trabalhos anteriores do compositor, ele desejava o Morricone de hoje. A pressão familiar, principalmente dos netos, para que o compositor finalmente aceitasse trabalhar com Tarantino, foi também decisiva.

Morricone tinha pouco tempo para escrever a trilha, então concordou em escrever vinte e cinco minutos de música original, incluindo o tema principal do filme, e a solução encontrada para o resto da trilha foi utilizar o material que escrevera para o filme de ficção científica *O Enigma de Outro Mundo*, do diretor John Carpenter, que não fora incorporado ao filme na época. Morricone havia escrito toda uma trilha orquestral, mas John Carpenter pretendia que a trilha fosse feita com sintetizadores. O compositor, então, entrou no estúdio novamente e gravou novas músicas. As peças não utilizadas foram integradas à trilha de *Os Oito Odiados*. Em entrevista à revista *Rolling Stone* (2016), o compositor explica que para o filme de 1982, produziu músicas com sons e estilos diferentes, mas que ao final o diretor escolheu apenas uma. Porém, a música de *O Enigma de Outro Mundo* acabou se incorporando bem a este filme, visto que Tarantino o cita como uma influência cinematográfica sobre *Os Oito Odiados*: “*O Enigma de Outro Mundo* é, provavelmente, o mais influente neste filme ‘per se’ como um filme” (DIRECTORS, 2015. Tradução do autor).

Ao concordar em escrever a música de *Os Oito Odiados*, o compositor concordou também com as ideias de Tarantino sobre música para cinema, e durante o filme ouve-se, além do material já citado de *O Enigma de Outro Mundo*, uma música de

sua trilha para o filme *O Exorcista II: O Herege* (*Exorcist II: The Heretic*, 1977) – essa utilizada no filme de 1977, e agora reutilizada - e canções pré-existentes escritas por outros autores como *Apple Blossom*, de The White Stripes, *Now You're All Alone*, de David Hess, e *There Won't Be Many Coming Home*, de Roy Orbison, e até mesmo uma inserção de *Noite Feliz*, de Franz Gruber, ao piano.

3.2 Análise audiovisual do filme *Os Oito Odiados*

A história do filme se passa alguns anos (entre seis e doze) após a Guerra Civil americana, no inverno do estado de Wyoming. Os passageiros em uma diligência – o caçador de recompensas John Ruth (Kurt Russell) e sua fugitiva Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh) - dirigem-se à cidade de Red Rock, onde Ruth, conhecido como “The Hangman” entregará Domergue à justiça. Ao longo do caminho encontram dois estranhos: o Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson), um negro ex-soldado da União que tornou-se caçador de recompensas; e Chris Mannix (Walton Goggins), um renegado do sul que afirma ser o novo xerife de Red Rock. Devido a uma tempestade de neve, Ruth, Domergue, Warren e Mannix se refugiam na mercearia de Minnie, uma parada de diligências na montanha. Porém, ao chegarem à mercearia são recebidos por quatro desconhecidos: Bob (Demian Bichir), que alega estar cuidando da mercearia enquanto Minnie visita sua mãe; Oswaldo Mobray (Tim Roth), o carrasco de Red Rock; o cowboy Joe Gage (Michael Madsen); e o general confederado Sanford Smithers (Bruce Dern). É neste ambiente rústico, sombrio, frio e tenso que toda a história se desenvolve.

Neste momento será utilizado o Método dos Níveis (ou pontos de vista) e as considerações de Morricone sobre análise audiovisual para analisarmos a trilha musical do filme *Os Oito Odiados*.

Aplicando os itens sugeridos por Morricone (MORRICONE; MICELI, 2013) para a análise do filme antes de iniciar a composição musical, abaixo seguem as perguntas feitas por ele e as respostas encontradas nesta pesquisa:

a) *A configuração geográfica e o ambiente histórico do filme.*

Os Oito Odiados se passa no estado do Wiyomoing, poucos anos após a guerra civil americana, no século XVIII.

b) *As características dos figurinos e o design do cenário.*

- Roupas pesadas, agasalhos, roupas de época.

- O cenário principal, além da neve e das montanhas no exterior, é a mercearia da Minnie, onde grande parte dos diálogos ocorre e onde a história se desenvolve.

c) O tipo de luz e o tratamento da cor. Por exemplo: trata de uma cor velada ou é denso? Está tonificado em direção a uma tonalidade prevalecente, ou é nítida, com uma tonalidade muito distinta?

- Prevalece o branco da neve e o preto das sombras.

- Cor densa de um ambiente interno sombrio e construído com madeira.

d) A cena está vazia ou está cheia? É lá dentro ou fora?

Cenas, na maioria das vezes, cheias, com oito pessoas. Dentro da mercearia da Minnie.

e) As condições meteorológicas.

Inverno. Muito frio. Nevasca. Vento incessante.

f) A condição psicológica dos personagens.

- Todos sempre desconfiados.

- Clima tenso.

g) A presença de zumbidos e ruídos (os ruídos de aviões, trens, latidos de cães, etc., são considerados significativos).

- Som predominante e incessante do ruído do vento.

- Som de passos na neve.

- Muitos tiros

h) A presença do diálogo.

Longos diálogos durante todo o filme. Quase incessante.

i) Fontes realistas de som: um rádio, um gravador, e outras fontes do tipo; de sinos, policiais e sirenes de ambulância e outros sons de natureza traumática que quebram a unidade da música que você está escrevendo.

Apenas o som do vento.

j) A presença de instrumentos musicais que participam da narração que podem ser utilizados na reprodução ou para alusões particulares.

Presença do piano e do violão. Ambos são tocados em cena.

Foram detectadas vinte e três inserções musicais em *Os Oito Odiados*. Uma delas – a 13ª – é muito pequena, com duração de segundos, e não consta no CD da música original, portanto não temos seu nome, assim como não é possível afirmar o nome do compositor, embora presumível que seja de Morricone. Foi escolhido o termo

cue para nomeá-la, pois “Cada trecho da música no filme é um *cue*, por menor que seja” (BERCHMANS, 2006, p. 32). O filme foi dividido em sete partes: Abertura; Capítulo 1; Capítulo 2; Capítulo 3; Capítulo 4; Capítulo 5; Último Capítulo.

3.2.1 Abertura

00 a 4m:31s

MÚSICA 1	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Neve (versione integrale)/ Última diligenza per Red Rock</i>	Ennio Morricone	00:00 – 1m33s/ 1m33s - 4m31s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência de abertura do filme.	Ponto de sincronia Implícito.	
NÍVEL DA MÚSICA	FUNÇÃO	
Nível Externo.	Score tipo comentário. - A função da música é de descrever o clima do filme.	

Tabela 01 - Abertura

3.2.2 Capítulo 1 – Última Diligência para Red Rock (*Last Stage to Red Rock*)

4m:32 a 22m

Cue na abertura do capítulo – variação do tema com contrabaixo. Que funciona como uma transição musical entre um capítulo e outro.

MÚSICA 2	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Regan's Theme (Floating Sound) (de Exorcista II: O Herege)</i>	Ennio Morricone	11m33s – 12m38s
CENA	(SYNC) POINTS	

Cena em câmera lenta da cavalgada dos cavalos que carregam a diligência.	Ponto de sincronia Implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. - A função da música é de apenas acompanhar a cena, além de funcionar como uma transição entre a cena anterior e a atual.	
MÚSICA 3	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Apple Blossom</i>	The White Stripes	15m03s – 16m09s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência na qual Domergue recebe uma cotovelada no rosto.	Ponto de sincronia Implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário. - A música surge como um certo cinismo. Serve também para acompanhar a cavalgada e para a transição entre cenas.	

Tabela 02 – Capítulo 1

3.2.3 Capítulo 2 – Filho da Mãe (*Sun of Gun*)

22m:00 a 35m:00

Não há inserção de música no capítulo 2.

3.2.4 Capítulo 3 – Armarinhos da Minnie (*Minnie's Haberdashery*)

35m:00 a 1h35m07s

MÚSICA 4	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Overture</i>	Ennio Morricone	35m00 – 37m41s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência onde a diligência chega ao armarinho da Minnie.	Ponto de sincronia Implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário. - A música sugere o clima tenso e tudo o que ocorrerá a partir dali.	
MÚSICA 5	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Eternity</i> (originalmente de <i>O Enigma de Outro Mundo</i>)	Ennio Morricone	43m30s – 46m54s
CENA	(SYNC) POINTS	
Sequência onde os cavalos são levados para o estábulo, para se protegerem do frio.	Ponto de sincronia Implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário.	

	- A música surge como elemento perturbador. Uma nota aguda repetitiva não nos deixa relaxar acentuando o clima tenso do filme.	
MÚSICA 6	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Silent Night</i>	Franz Gruber	1h25m37s – 1h29m45s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
O Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson) começa a revelar que Chester, o filho do general Smithers, está morto.	<p>Ponto de sincronia Implícito.</p> <p>- A música contrasta com a trágica revelação de que o filho do general foi assassinado por Marquis Warren.</p>	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Interno	<p>Score tipo comentário.</p> <p>- A música surge como elemento cínico. “Silent Night” é escolhida porque o filme se passa na época de natal.</p>	
MÚSICA 7	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Neve (versione integrale)</i>	Ennio Morricone	1h30m08s – 1h33m07s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Marquis Warren finalmente revela que foi ele quem assassinou Chester Charles Smithers, o filho do general.	<p>Ponto de sincronia Implícito.</p>	
NÍVEL	FUNÇÃO	

Externo	Score tipo acompanhamento. - A música apenas acentua o horror que o personagem Chester Charles Smithers vivenciou antes do assassinato.	
MÚSICA 8	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>La Puntura della Morte</i>	Ennio Morricone	1h34m14s – 1h34m41s
CENA	(SYNC) POINTS	
Cena em que o general Smithers também é assassinado por Marquis Warren.	Ponto de sincronia explícito. - O encontro entre música e imagem é preciso. Há um corte na música assim que o tiro é dado.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. A música acentua o assassinato de forma explícita.	

Tabela 03 – Capítulo 3

3.2.5 Capítulo 4 – Domergue tem um Segredo (*Domergue's Got a Secret*)

1h35m08s a 1h59m30s

MÚSICA 9	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Narratore Letterario</i>	Ennio Morricone	1h36m36s – 1h37m33s

SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência na qual vemos que o café foi envenenado.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. - A música, embora seja tensa, não é indispensável para o entendimento da cena.	
MÚSICA 10	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Jim Jones at Botany Bay</i>	Tradicional <i>folk</i> australiana	1h38m42s – 1h41m02s
CENA	(SYNC) POINTS	
Domergue toca violão e canta enquanto ao fundo é possível ver O.B. (James Parks) tomando o café envenenado.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Interno	Score tipo comentário. - A música ingênua cantada ao violão surge com um cinismo, antecipando a informação de que um dos personagens logo morrerá envenenado.	
MÚSICA 11	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Jim Jones at Botany Bay</i>	Música tradicional <i>folk</i> australiana	1h41m25s – 1h42m06s

CENA	(SYNC) POINTS	
Novamente, dessa vez a pedido de John Ruth, Domergue toca violão e canta.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Interno	Score tipo comentário. - A mesma música ingênua ressurge como um cinismo antecipando que dois personagens morrerão envenenados.	
MÚSICA 12	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Bestiality</i> (originalmente de <i>O Enigma de Outro Mundo</i>)	Ennio Morricone	1h42m33s – 1h45m33s
CENA	(SYNC) POINTS	
Sequência onde dois personagens, John Ruth e O.B. começam a cuspir sangue devido ao envenenamento. Domergue completa o serviço atirando em John Ruth mesmo com ele já morrendo por envenenamento.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. A cena já é tensa e horrível, e a música surge apenas como acompanhamento genérico e não traz mais informações à cena.	

MÚSICA 13	COMPOSITOR	MINUTAGEM
Cue	Não identificável	1h58m30s – 1h59m22s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência na qual Warren leva um tiro nos testículos, de um homem escondido no alçapão. Começa uma sequência de tiros e assassinatos.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	- O som grave misturado ao som do vento apenas acentua o horror dos assassinatos que ocorrem em câmera lenta.	

Tabela 04 – Capítulo 4

3.2.6 Capítulo 5 – Os Quatro Passageiros (*The Four Passengers*)

1h59m31s a 2h20m00s

MÚSICA 14	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Narratore Letterario</i>	Ennio Morricone	1h59m28s – 2h01m50s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência de abertura de capítulo. O filme é retomado e a história passa a ser contada por outro olhar.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário. A música aparece novamente como abertura para dar o tom do que ainda virá pela frente. Ela tem uma função de leitmotiv porque retoma o tema principal do filme. Aos poucos vai se transformando e ficando cada vez mais tensa.	
MÚSICA 15	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Narratore Letterario</i>	Ennio Morricone	2h02m39s – 2h04m25s

SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência em que o espectador passa a compreender o que está realmente ocorrendo. A música serve como acompanhamento para continuar dando o clima tenso ao filme.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. A música surge apenas como acompanhamento, não interferindo no entendimento da cena.	
MÚSICA 16	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>La musica prima del massacro</i>	Ennio Morricone	2h06m21s – 2h08m20s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência em que os personagens estão conversando com Minnie e suas colegas como se fosse algo ingênuo.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score do tipo comentário. - A música antecipa o massacre que ocorrerá.	
MÚSICA 17	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Narratore Letterario</i>	Ennio Morricone	2h08m47s – 2h09m52s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência do massacre de quatro personagens do armarinho da Minnie. É aqui que o espectador começa a compreender a história real.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário.	

	A música dá ênfase ao clima trágico de vários assassinatos ocorrendo ao mesmo tempo.	
MÚSICA 18	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Now you are all alone</i>	David Hess	2h12m00s – 2h13m20s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência onde o sobrevivente e assassino do massacre percebe que ainda restou um a ser morto e vai ao seu encontro para matá-lo.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário. - A música dá um clima triste e solitário.	

Tabela 05 – Capítulo 5

3.2.7 Último Capítulo – Homem Negro, Inferno Branco (*Black Man, White Hell*)

2h20m01s até o fim dos créditos finais

MÚSICA 19	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Despair</i> (originalmente de <i>O Enigma de Outro Mundo</i>)	Ennio Morricone	2h29m54s – 2h32m43s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
Sequência de assassinatos. Quando Marx Warren atira em Domergue a arma falha.	Ponto de sincronia explícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. A música mostra o horror e o medo das vítimas.	
MÚSICA 20	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>L'inferno bianco (ottoni)</i>	Ennio Morricone	2h34m55s – 2h36m20s
SEQUÊNCIA	(SYNC) POINTS	
	Ponto de sincronia explícito.	

Sequência na qual Domergue corta o braço de John Ruth, que já está morto, para se livrar da algema.		
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo acompanhamento. Novamente a música surge para sublinhar o terror da cena e acompanha os movimentos de Domergue.	
MÚSICA 21	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>Bestiality</i> (originalmente de <i>O Enigma de Outro Mundo</i>)	Ennio Morricone	2h38m03s – 2h39m43s
CENA	(SYNC) POINTS	
Cena na qual Domergue é finalmente enforcada.	Ponto de sincronia explícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário. - A música dá ênfase ao horror e desespero da personagem.	
MÚSICA 22	COMPOSITOR	MINUTAGEM
<i>La lettera di Lincoln</i>	Ennio Morricone	2h41m29s – 2h43m05s
CENA	(SYNC) POINTS	
Cena na qual o personagem lê a carta supostamente escrita por Abraham Lincoln para Warren.	Ponto de sincronia implícito.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Score tipo comentário. - O trompete dá um clima militar ao mesmo tempo em que a melodia contrapontística sugere algo religioso.	
MÚSICA 23	COMPOSITOR	MINUTAGEM

<i>There won't be many coming home / L'ultima diligenza per Red Rock</i>	Roy Orbison/E. Morricone	2h43m17s – 2h46m59s 2h45m00 até o fim dos créditos
CENA	(SYNC) POINTS	
Créditos finais.	Não se aplica.	
NÍVEL	FUNÇÃO	
Externo	Encerramento do filme.	

Tabela 06 – Último Capítulo

3.3 Análise da trilha musical do filme *Os Oito Odiados*

3.3.1 A linha de produção

Morricone usou a Orquestra Sinfônica Nacional Tcheca para a gravação da trilha de *Os Oito Odiados*, e manteve uma orquestração basicamente tradicional, utilizando-se de madeiras (pícolo, flauta, oboé e clarinete), metais (trompete, trompa, trombone e tuba), cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), percussão - onde aqui ele acrescenta a bateria - e coro. Durante o filme ouvimos também o violão (mas este aparece nas músicas escritas para *O Enigma de Outro Mundo*, e não nos vinte e cinco minutos de músicas escritos originalmente para o filme de Tarantino) e o sintetizador, o qual ele usa para uma sonoridade sintética de órgão e de celesta, além do instrumento aparecer também nas músicas escritas para *O Enigma de Outro Mundo*. E, mais uma vez, ele dispensou o orquestrador e o regente, cumprindo, ele mesmo, essas duas funções.

3.3.2 A mixagem e a edição musical

A sessão de gravação da trilha musical de *Os Oito Odiados*, foi no estúdio 1 do Abbey Road Studios, em Londres, Inglaterra, no dia 08 de dezembro de 2015. A música foi gravada e mixada pelo italiano Fabio Venturi, profissional parceiro de Morricone há décadas. Já, o editor musical do filme, a quem coube inserir a música no filme, foi Bill Abbott. As seções de mixagem e edição das músicas de Morricone em *Os*

Oito Odiados, não tiveram a participação do compositor, como podemos confirmar por sua própria declaração: "Eu não tinha ideia de que Quentin abriria o filme desse jeito, eu dei-lhe cinco músicas, e eu respeito a sua escolha" (GROW, 2016). No entanto, a abordagem dada à função musical, por Tarantino, seguiu procedimentos que estão em acordo com o pensamento de Morricone. É possível verificar a presença da fórmula EST logo na abertura do filme, quando, sem diálogos e com apenas imagens em movimento, *sound design*³⁵ e música, percebemos, principalmente, o conceito de *temporalità*. Em outras sequências, como na da cavalgada em câmera lenta, onde a música é colocada em primeiro plano e cessam os diálogos, temos bem claro o conceito de *spazio*. E em outras sequências, como na do massacre, com muitos tiros, vemos claramente o conceito de *energia*, onde, mesmo com outros sons acontecendo mutuamente, ainda é possível perceber claramente o som da música, cujo volume é bem ajustado a outros elementos do som do filme.

3.3.3 Os temas: *L'ultima diligenza per Red Rock* e *La Lettera di Lincoln*

Em *Os Oito Odiados*, mais uma vez, Morricone compõe um tema simples, com características de tornar-se assobiável e manter-se na memória do espectador.

O tema musical principal de um filme muitas vezes aparece logo na abertura demonstrando o caráter do filme: drama, comédia, policial.

A música de abertura de uma narrativa que normalmente decorre com o genérico estabelece o tom para todo o filme e é o primeiro contacto a este nível com a audiência, pelo que é extremamente importante e não pode de forma nenhuma ser descurada por parte do criador (BARBOSA, 2000/01, pág. 7).

Em *Os Oito Odiados*, não foi diferente. A abertura do filme não tem diálogo, apenas imagens em movimento e *sound design*. A música inicial torna-se elemento primordial para descrever o gênero do filme, sua história e o clima ao qual será contada.

³⁵ O termo *sound design* apareceu nos créditos do filme *Apocalypse Now* (1979). *Sound design* (desenho de som) é a criação, manipulação e organização dos elementos sonoros. "É o processo que reproduz o rugir de um tiranossauro rex, ou o som de uma arma-laser, o tiroteio de uma sangrenta batalha, ou ainda, a voz de um computador futurista. (BERCHMANS, 2006, p. 161)

O tema principal eu começo com dois fagotes simultâneos e logo, mais adiante, o retorno com um contrafagote redobrado pela tuba, porque, como disse, tinha que expressar algo visceral – portanto, também oculto ou enterrado -, latente, mas igualmente presente e físico (MORRICONE; DE ROSA, 2017, posição 2457. Tradução do autor).³⁶

A preocupação de Morricone com a função da música no cinema fica clara quando ele fala sobre “expressar algo visceral”. E vemos aqui, também, a importância que o compositor dá em relação à análise psicológica dos personagens, para então escrever um tema condizente com suas psiques.

Para analisar o tema principal do filme, nesta pesquisa, serão utilizados alguns conceitos de Schoenberg descritos em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1996). A primeira etapa da composição, de acordo com Morricone, surge com uma ideia inicial.

Tudo tem início com uma ideia, é a primeira coisa que eu busco. Não se pode pôr nada no papel se você não tem uma ideia, e isso vale tanto para poesia quanto para música. [...] Quando eu digo “ideia”, quero dizer aquela coisa mínima ou minúscula que, em minha opinião, poderia se transformar em algo maior, que poderia ser desenvolvida a ponto de se tornar uma composição musical propriamente dita (DAVIS, 2015).³⁷

Quando Morricone fala sobre “aquela coisa mínima ou minúscula”, podemos relacionar com a definição de Schoenberg para o motivo:

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia (SCHOENBERG, 1996, p. 35).

Mancini (2011) explica com acuidade essa técnica, também utilizada na primeira trilogia de Sergio Leone:

³⁶ El tema principal lo empiezo con dos fagots simultâneos y luego, más adelante, lo retomo con un contrafagot redoblado por la tuba, porque, como dices, tenía que expresar algo visceral –por tanto, también oculto o enterrado–, latente, pero igualmente presente y físico.

³⁷ Everething starts with an idea, it’s the first thing I look for. You can’t write anything on paper if you don’t have an idea whether you’re talking about musico or poetry. [...] When I say idea I mean the smallest or the tiniest thing that in my opinion could become something else, could be developed up to the point of becoming a musical composition.

A concepção “modular” das inserções musicais é um dos procedimentos técnicos utilizado por Morricone a partir de pequenas unidades motivicas ou “células” (denominadas por Miceli de “micro-células”) que podem ser permutadas, trocadas, omitidas ou transformadas em novas possibilidades de inserções musicais. Miceli (1994) descreve a técnica de “micro-células” como “pseudo-serial”, pois, no serialismo clássico, ou no chamado método de doze tons, um compositor cria uma linha de tons (uma série) construída com doze classes de alturas diferentes. Os compositores frequentemente dividem essas doze alturas em grupos de dois (díades ou bicordes), três (tríades ou tricordes), quatro (tetracordes), cinco (pentacordes) ou seis (hexacordes) sons. Parte do processo composicional é arranjar esses pequenos grupos em várias ordens, tanto consecutivamente quanto simultaneamente, atingindo ordens diferentes de todas as doze alturas (agregados). No entanto, a técnica “micro-celular” de Morricone parte da combinação de pequenos grupos de alturas, mas, não fica restrita da mesma forma como no serialismo dodecafônico clássico, pois não depende da inclusão das doze classes de alturas, e pode, dessa forma, também ser aplicada na música tonal e modal. Em seu âmago essas pequenas unidades podem ser conectadas e/ou permutadas, formando idéias musicais maiores e mais completas, que por sua vez, também podem ser conectadas e/ou permutadas, conformando uma música interconectada por uma mesma idéia. Portanto, as “micro-células” de Morricone, na microestrutura da composição musical, permitem fazer transições lógicas de um motivo curto, ou “célula”, para uma próxima formando as partes de uma idéia maior, uma melodia principal ou secundária e/ou elemento de transição. A concatenação desses elementos em ideias maiores permite que Morricone utilize-os modularmente, ou seja, cada parte é como um módulo que pode ser encaixado em momentos narrativos diferenciados, pela variação e adequação de algumas de suas características formais (MANCINI, 2011, p. 181).

O tema principal de *Os Oito Odiados*, a música intitulada no CD como *L'ultima diligenza per Red Rock*, é formado basicamente pelo motivo exemplificado na Figura 05:



Figura 05 - Motivo

Também é possível verificar na partitura de Morricone a concepção de frase. “O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego” (SCHOENBERG, 1996, p. 29). Vejamos a Figura 06:



Figura 06 - Frase

A composição completa, *L'ultima diligenza per Red Rock*, é um tema com variação, onde as variações são, principalmente, de instrumentação.

Na partitura, Morricone apresenta claramente seu motivo básico no quarto compasso e, no quinto compasso, temos a repetição imediata deste motivo. Nos compassos seguintes, temos a diminuição do motivo. No compasso 10, uma variação da inversão do motivo, portanto, um período com duas frases, sendo a segunda uma variação da primeira. A estrutura completa do tema é a seguinte: 1º período: A, A'; 2º período: A'', A'''A'''' (final):

Intro

Fagote

Pizz.

Contrabaixo

A

5 MOTIVO

Redução do motivo

Repetição do motivo

Fg.

Cb.

A'

10

Varição da inversão da melodia

Fg.

Cb.

The image displays a musical score for the introduction and first two phrases of the theme. It features two staves: Fagote (Bassoon) and Contrabaixo (Double Bass). The time signature is 4/4. The introduction consists of four measures of whole rests for the Bassoon and a pizzicato bass line of quarter notes. The first phrase, labeled 'A' and 'MOTIVO', begins at measure 5. The Bassoon part shows the original motif, its repetition, and a reduced version. The Double Bass part provides a steady accompaniment of quarter notes. The second phrase, labeled 'A'', begins at measure 10 and is described as a 'Varição da inversão da melodia' (variation of the inverted melody). The Bassoon part shows the inverted motif, while the Double Bass part continues with quarter notes.

15 A'' Bbm

Fg. Melodia transcrita em uma terça menor superior

Cb.

20 A''' Bbm

Fg. Variação da inversão da melodia

Cb.

25 A'''' Bbm

Fg. Variação de A

Cb.

Figura 07 - Tema

As notas que formam o motivo do tema do filme (Si natural, Dó natural, Ré natural e Mi bemol) são utilizadas em outras composições, de várias formas, como em *Narratore Letterario* e *Sangue e Neve*, conforme figura 08, onde as notas são executadas pela celesta e com colcheias; ou em *Neve (versione integrale)*, onde as mesmas notas são tocadas pelas cordas e, desta vez, com semínimas em *staccato*, conforme figura 09:

Celesta

Figura 08 – Variação do motivo. Transcrição do autor.

Cordas

Figura 09 – 2ª variação do motivo. Transcrição do autor.

Este é um procedimento recorrente nos compositores de música para cinema, pois, como explica Gorbman (1987)

Temas acumulam significados em vários graus. Um tema pode ser associado a uma função fixa, constantemente assinalando o mesmo personagem, local ou situação cada vez que ele aparecer, ou pode variar, ter nuances, participar da evolução dinâmica do filme (GORBMAN, 1987, p. 27. Tradução do autor).

Outra característica importante nas construções dos temas, por Morricone, é o uso do contraponto. Podemos ver o tratamento contrapontístico bastante evidente em várias de suas músicas, como, por exemplo, nas trilhas de *A Missão* e em *H2S*, de 1969.

Contraponto é uma coisa tão fundamental que você quer em qualquer tipo de orquestração que você escreva. Para duetos entre dois instrumentos (duas flautas? ... um dueto, dois oboes ... um dueto), você pode criar uma orquestração muito bonita, até tradicional, fazendo as pausas durarem mais e acelerando, ou fazendo respostas. . . . Em suma, um contraponto de duas partes já dá algo muito importante para a orquestração (MORRICONE; MICELI, 2013, posição 1361. Tradução do autor).³⁸

Na última cena de *Os Oito Odiados*, ouvimos a música intitulada no CD como *La lettera di Lincoln (strumentale)* - executada no trompete por Nello Salza, colaborador de Morricone em duzentas e cinquenta trilhas sonoras, desde *Era uma vez na América*. Neste tema secundário do filme, podemos verificar o tratamento contrapontístico tão defendido por Morricone, no qual o compositor utiliza um contraponto misto a três vozes.

The image shows a musical score for two instruments: Trompete em Sib (Trumpet in B-flat) and Órgão (Organ). Both parts are in 4/4 time. The Trompete part is written in a treble clef and features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Órgão part is written in a bass clef and provides a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords C, F/A, F, and C/G are indicated above the Trompete staff.

³⁸ Counterpoint is such a fundamental thing that you want it in any kind of orchestration you write. For duets between any two instruments (two flutes? . . . a duet; two oboes? . . . a duet), you can create a very beautiful orchestration, even a traditional one, by making the pauses last longer and accelerating them, or by making responses. . . . In sum, a two-part counterpoint already gives something very important to the orchestration.

The image displays four systems of musical notation for a piece titled "Contraponto". Each system includes staves for Tpt. (Trumpet), Órg. (Organ), and Cb. (Cello). The notation is in treble clef for the upper instruments and bass clef for the cello. Chords are indicated above the staff lines.

System 1 (Measures 5-8):
 Tpt.: Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Em, F, Dm, Gsus4, G.
 Órg.: Accompanying line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
 Cb.: Bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

System 2 (Measures 9-13):
 Tpt.: Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: C, F/A, F, C/G, Em.
 Órg.: Accompanying line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
 Cb.: Bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

System 3 (Measures 14-17):
 Tpt.: Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: F, Dm, Gsus4, G, C.
 Órg.: Accompanying line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
 Cb.: Bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

System 4 (Measures 18-21):
 Tpt.: Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: F/A, F, G, Am, Em, F, C.
 Órg.: Accompanying line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
 Cb.: Bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

Figura 10 – Contraponto. Transcrição do autor.

3.3.4 A dissonância: *Neve (versione integrale)* e *Narratore Letterario*

Em *Os Oito Odiados*, temos o uso da dissonância de forma bastante acentuada. Isto ocorre provavelmente, por causa dos conceitos já citados sobre estruturas musicais

marcadas. As três músicas de *O Enigma de Outro Mundo*, são bastante dissonantes, porém, não serão analisadas porque não foram escritas originalmente para este filme.

Entre as músicas do *score* original, foram selecionados, para análise, trechos de duas músicas: *Neve (versione integrale)* – que aparece em duas inserções, na sequência de abertura e na sequência na qual Marquis Warren finalmente revela que foi ele quem assassinou Chester Charles Smithers, o filho do general – para demonstração do uso da dissonância melódica; e *Narratore Letterario* – que aparece no filme em quatro inserções -, nesta, será demonstrado o uso da dissonância harmônica. Uma das inserções em que fica evidente o uso do trecho dissonante dessa música, é a sequência do massacre de quatro personagens, no armarinho da Minnie.

Em *Neve (versione integrale)*, Morricone utiliza um acorde de Dó suspenso, ou seja, sem a terça, como base de sua harmonia. Em cima da tônica e da quinta de Dó, ele desenvolve uma melodia dissonante:

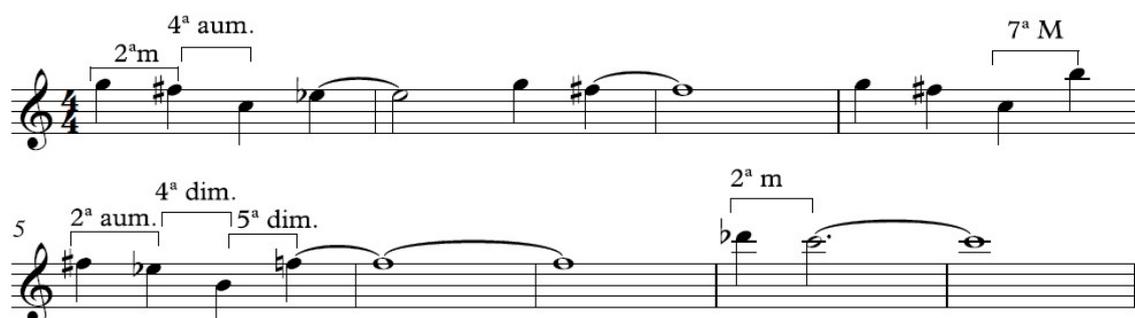


Figura 11 - Dissonância melódica. Transcrição do autor.

Além das dissonâncias, outro recurso bastante utilizado no cinema para gerar tensão é a utilização de notas agudas. Talvez a utilização mais famosa deste recurso seja a de Bernard Herrmann, em *Psicose (Psicose, 1960)*, dirigido por Alfred Hitchcock, onde o compositor escreveu golpes de violino com as notas Mib e Mi natural agudos, soando ao mesmo tempo. No caso de Morricone, em *Narratore Letterario*, ele recorre a um Ré natural, que surge subitamente no quarto compasso do trecho transcrito.

Figura 12 - Dissonância harmônica. Transcrição do autor.

3.3.5 A voz

Neste filme, Morricone reutiliza os gritos que ficaram famosos em *Três Homens em Conflito*. Porém, devido à edição musical, esses gritos não aparecem durante o filme. Podemos verificá-los nos créditos finais, já após a canção de Roy Orbison ter encerrado o filme.

Embora não seja uma música composta originalmente para este filme, a única música de Morricone que se utiliza da voz, e que realmente aparece na trilha, é *Regan's theme (floating theme)*, do filme *Exorcista II: O Herege*, na sequência em câmera lenta onde a música surge com a imagem das cavalgadas que conduzem a carruagem da diligência.

3.3.6 As músicas pré-existentes e as canções

Morricone encorajou Tarantino a utilizar músicas que, embora escritas por ele próprio, são originalmente de outros filmes, como a música *Regan's Theme (Floating sound)*, de *Exorcista II: O Herege* (1977), e, principalmente, músicas que o compositor

escreveu para *O Enigma de Outro Mundo* e que acabaram não sendo utilizadas, e então ele finalmente as utiliza aqui: *Bestiality*, *Despair* e *Eternity*.

Tarantino também utilizou quatro canções, na seguinte ordem de aparição: *Apple Blossom* (The White Stripes), *Jim Jones at Botany Bay* (música tradicional folk australiana), *Now you're all alone* (David Hess) e *There won't be many coming home* (Roy Orbison). Nenhuma delas foi escrita originalmente para o filme.

A primeira canção aparece na sequência na qual Domergue recebe uma cotovelada no rosto. A letra diz “Hey, pequena flor da macieira. Qual é o problema? Todos aos quais você conta seus problemas. Eles não se importam de verdade com você”.

A segunda canção aparece na cena onde Domergue toca violão e canta, enquanto, ao fundo, é possível ver O.B. tomando o café envenenado. Logo depois, na cena seguinte, novamente Domergue retoma o canto da mesma música, dessa vez a pedido de John Ruth. A letra da música diz “Venha e ouça por um momento, rapazes. E ouça-me contar ao meu conto. Como através do mar da Inglaterra. Eu estava condenado a navegar. Agora, o júri considerou-me culpada. Então diz o juiz, diz ele. "Oh, para a vida, Jim Jones, estou lhe enviando. Através do mar tempestuoso. Mas dê uma dica antes de embarcar. Para se juntar à gangue de ferro. Não fique muito gay em Botany Bay. Ou então você certamente vai cair”. A letra da música demonstra que Domergue já sabe que O.B. foi envenenado e, ao cantá-la, ela entrega a situação. Porém, sua ironia não é percebida pelos personagens.

A terceira canção toca durante a sequência onde o sobrevivente e assassino do massacre percebe que ainda restou um a ser morto e vai ao seu encontro para matá-lo. A letra diz justamente “Agora você está sozinho. Sentindo que ninguém te ama. E procurando alguém para segurar sua mão”. Nesse contexto, a letra da música soa um tanto quanto cruel.

A última canção apenas encerra o filme. Aparece após a última música de Morricone, durante os letreiros finais. A letra faz uma alusão à guerra, afirmando que poucos voltarão vivos: “Ouçam todos. Experimente e compreenda. Você pode ser um soldado. Mulher, criança ou homem. Mas não haverá muitos voltando para casa”.

Para Gorbman:

As letras das canções, então, ameaçam compensar o equilíbrio estético entre a música e a representação cinematográfica narrativa. A solução comum adotada pelo filme de longa metragem padrão é não declarar músicas fora dos limites - pois elas podem dar prazer por conta própria

- mas adiar ações e diálogos significativos durante sua performance (GORBMAN, 1987, p. 20).³⁹

Utilizando as letras para ajudar na narrativa, Tarantino dá uma função clara às canções, e justifica seu uso no filme, sem permitir que a música se sobressaia e dê “prazer por conta própria”.

³⁹ Song lyrics, then, threaten to offset the aesthetic balance between music and narrative cinematic representation. The common solution taken by the standard feature film is not to declare songs off limits – for they can give pleasure of their own – but to defer significant action and dialogue during their performance.

Conclusões

Morricone escreveu a trilha de *Os Oito Odiados* tendo como referência apenas o roteiro, e sem marcar cenas específicas. Tarantino explica que

Era toda a música de humor. Era música que ele pensava ser certa para o filme, que poderia caber em momentos diferentes, mas nada específico. E ele apenas me deu o *score*. Coube a mim colocá-lo [no filme] (GROW, 2016).

Podemos levantar a questão sobre se é possível que o segredo do sucesso de suas trilhas esteja na sua capacidade de compreensão do filme, do subtexto, daquilo que não é óbvio, pois mesmo quando não é possível assistir às imagens, Morricone consegue extrair essas informações do roteiro e fazer uma música criativa e, principalmente, funcional.

Porém, como visto no item 2.2, Morricone defende que o compositor deve analisar o filme e compor considerando a forma do filme e o estilo do diretor, e que a trilha precisa assumir sua forma de acordo com as imagens. E, no mesmo item, o compositor elege dez pontos importantes a serem analisados em um filme antes de começar a compor. Portanto, há aqui uma evidente contradição entre sua teoria e sua real aplicação na construção musical desta trilha.

Mantendo sua postura de não entregar sua música para orquestradores e regentes, mais uma vez Morricone exerceu todos esses papéis na produção desta trilha musical. Em relação ao uso da tecnologia, Morricone utilizou o sintetizador com timbre de órgão e com timbre de celesta, contradizendo sua própria afirmação, já citada, de que “Se você usa o sintetizador apenas para recriar o som de um instrumento musical existente, é errado”.

Mesmo sem participar da mixagem e da edição de sua música no filme, a utilização da fórmula EST foi verificada em várias sequências. Não é possível afirmar que foi uma exigência, ou mesmo uma sugestão do compositor, ainda que à distância, mas é perceptível que Tarantino teve todo um cuidado com a utilização da música, trazendo-a várias vezes para o primeiro plano, dando-a o volume justo, e respeitando, mesmo que intuitivamente, os conceitos de *energia*, *spazio* e *temporalità* elaborados por Morricone.

No tema principal de *Os Oito Odiados*, foi verificado que Morricone manteve o sentido formal. Verificou-se na forma da música como um todo, a confirmação prática do pensamento teórico de Morricone sobre o sentido de discurso que ele considera tão importante na composição musical. A utilização do tema e variações pode se justificar, visto que, no cinema, a aparição do tema é recorrente e pode se adequar conforme as cenas. Também no desenvolvimento da história da música, temos o tema e variações como uma forma ainda atual do fazer musical.

Essa dialética entre o tema um e o tema dois, primeiro e segundo tema, desenvolvimento, recapitulação, síntese e etc. da coda e tal, que é da forma-sonata, ela serviu uma dialética dualista que era típica do sistema tonal: da tensão e relaxamento. Da dominante para a tônica. Enquanto que o outro é mais um sentido de um desenvolvimento dos próprios materiais, e ao longo da história da música, você tem um enfreqüecimento da forma sonata, e uma preservação do tema e variações. Então, eu diria que hoje, a forma-sonata já não tem mais sentido. Dá para você repensar e falar: o que eu faria com uma forma-sonata hoje? [...] Agora, com o tema e variações é uma coisa que está presente, de modo consciente ou inconsciente, em todo mundo, porque na realidade o tema, ele foi se vertendo cada vez mais para os materiais, e hoje a gente tem materiais e variações, a música eletroacústica é materiais e variações. Então o tema e variações ele ainda é válido. (MENEZES, 2016)

Mas, apesar da construção formal da música tema, ela não é ouvida por completo no filme. A música tem um total de 7 minutos e 31 segundos, mas na abertura do filme, devido à edição musical que mixou as músicas *Neve (versione integrale)* à *L'ultima diligenza per Red Rock*, só a ouvimos por 2 minutos e 58 segundos, o que acaba por tornar a forma, recurso marcante em Morricone, irrelevante.

Quando se pensa em estrutura dramática, como o próprio nome sugere, o cinema se apóia na dramaturgia e na narratologia que lhe legaram uma gama considerável de procedimentos convencionais. As formas musicais, como um desenho acabado de uma idéia, tem uma autonomia histórica bem maior do que a dos filmes (MANCINI, 2011, p. 175).

Em *La Lettera di Lincoln*, encontramos sua ideia de que “a escolha dos intervalos entre uma nota e outra deve ser diversa, para evitar que haja poucas diferenças entre um som e outro e se mantenha essa ideia de novidade na melodia” (DAVIS, 2015). O tratamento contrapontístico utilizado pelo compositor nessa mesma

música é, também, uma afirmação de seu pensamento sobre a importância do contraponto na composição musical.

Na trilha original de *Os Oito Odiados* encontramos o uso da dissonância mais acentuada nas músicas *L'inferno bianco (ottoni)* - uma inserção -; *Neve (versione integrale)*- duas inserções -; e *Narratore Letterario* - quatro inserções. Em todas as ocasiões em que essas músicas apareceram, as cenas eram dramáticas, traumáticas e ameaçadoras, justamente em ocasiões em que Morricone afirma utilizar-se das dissonâncias. No entanto, o uso da dissonância nessas ocasiões é, na verdade, recorrente no cinema, como vimos no conceito sobre as estruturas musicais *marcadas*, portanto, nesse sentido, o compositor não é original.

A utilização da voz na trilha musical de *Os Oito Odiados* se restringe às canções - que não foram compostas por Morricone e nem compostas para este filme – e uma pequena utilização dos gritos do coro masculino em *L'ultima diligenza per Red Rock*, já nos créditos finais, como o compositor utilizava nos *westerns* dos anos 1960. Portanto, devido à insignificante utilização, não é possível fazer uma análise apurada sobre esse assunto.

Além de Morricone ser muito prolífico, estando sempre muito ocupado, uma das razões de nunca ter trabalhado com Tarantino antes, embora tivesse sido convidado outras vezes, é que o compositor não gosta dos critérios utilizados por Tarantino na composição das trilhas de seus filmes, sempre com músicas que não foram compostas originalmente para eles. “Também me assustava sua falta de coerência na eleição musical e na direção que devia seguir, porque sempre havia unido peças muito diferentes entre si seguindo procedimentos muito pessoais” (MORRICONE; DE ROSA, 2017, posição 2400. Tradução do autor.). No entanto, em *Os Oito Odiados*, foi o próprio Morricone quem sugeriu a utilização de músicas pré-existentes na trilha musical. Músicas compostas por ele mesmo, e que, embora constem no CD da trilha sonora original do filme *O Enigma de Outro Mundo*, de 1982, não foram utilizadas na época. Como vimos no texto, Morricone considera importante que a música seja escrita originalmente para o filme, e justifica afirmando que com músicas de outros autores perde-se a unidade sonora da trilha. Portanto, encontramos aqui, mais uma contradição em seu pensamento.

Em relação ao Método dos Níveis, não foi fácil definir os tipos de *score*, se de comentário ou de acompanhamento. Embora de fácil utilização por leigos, o método é

subjetivo e de caráter interpretativo. Sempre que a música soa, ela acompanha a cena, portanto, o termo “*score* tipo acompanhamento” não é exato. Os níveis, “interno” ou “externo”, não geraram dúvidas, embora Mancini também aponte uma dificuldade em relação à compreensão dos termos:

O problema em relação à utilização e compreensão desses termos surge na complexidade dos discursos que podem expressar-se sob suas denominações. O filme pode ser formado com qualquer tipo de música, som, ruído em conexão com qualquer imagem. Nesse caso a distinção entre sons diegéticos (Gorbman) ou internos (Miceli), extra-diegéticos (Gorbman) ou externos (Miceli) e meta-diegéticos (Gorbman) ou mediado (Miceli) depende inteiramente da compreensão objetiva dos elementos sonoros e visuais convencionais ou não do filme. Por exemplo, algumas músicas podem representar o mundo exterior da tela, mas refletem-se no mundo interior da história, enquanto outras representam o próprio mundo da tela. E mais, esse jogo das convenções diegéticas, não-diegéticas e meta-diegéticas entre o musical, o sonoro e o imagético pode ser utilizado de forma a criar ambigüidades. Tais ambigüidades são traduzidas em efeitos que podem desviar, sublinhar, negar, amplificar, contradizer, aprofundar, mesclar etc. a linearidade espaço-temporal da narrativa e, conseqüentemente, refletir-se na interpretação e na compreensão dos eventos sintáticos e semânticos relacionados (MANCINI, 2011, p. 62)

Concordando, em parte, com Mancini, a análise audiovisual de *Os Oito Odiados*, nesta dissertação, tornou-se difícil principalmente com o termo “mediado”, que é um tanto quanto subjetivo e ambíguo. Não foi encontrada uma música aplicada à imagem que pudesse ser considerada de nível mediado. Porém, por se tratar de caráter interpretativo, outro pesquisador, ou a utilização de outro método, poderá encontrar, em alguma cena, o nível mediado. Portanto, o Método dos Níveis não encerra a subjetividade das análises audiovisuais.

Referências Bibliográficas

ALVES, Bernardo Marquez. *Trilha Sonora: o cinema e seus sons*. Revista Novos Olhares, vol. 1, nº 2.

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Brasil. Berço Esplêndido. 2005. 1 DVD.

ARENA CONCERTO. Direção: Giovanni Morricone. Alemanha. Euphonia – Warner Music Italia S.r.l. Warner Music Group, na AOL Time Warner Company. 2003. 1 DVD.

BARBOSA, Álvaro. *O Som em Ficção Cinematográfica: Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas / Videográficas de Ficção*. Escola das Artes - Som e Imagem, Universidade Católica Portuguesa, 2000/01.

BATISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BERCHMANS, Tony. *A Música do Filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BURLINGAME, Jon. *Underscoring Richard Wagner's influence on film music*. Publicado em 17 de jun. 2010. Disponível em <<http://articles.latimes.com/2010/jun/17/entertainment/la-et-wagner-movies-20100617>> Acesso em 30 mai. 2018.

CARAMINA, Donatella. *La Musica e oltre. Colloqui con Ennio Morricone*. Brescia: Editrice Morcelliana, 2012.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luiza. *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema*. São Paulo, Matrizes, V.10 - Nº 2, p. 175-193, maio/ago. 2016

CARREIRO, Rodrigo. *Notas sobre o papel da música de Ennio Morricone na passagem do cinema clássico para o moderno*. Tempos Históricos, volume 15, 1º semestre de 2011, p. 81-98, 1º semestre de 2011.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Publicado em 12 fev. 2017. Disponível em: https://kupdf.com/download/chion-m-audiovis-atilde-o-som-e-imagem-no-cinema-pdf_58a069f16454a79167b1e8d7_pdf >. Acesso em 30 mai. 2018.

COOK, Nicholas. *Analising Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press Inc., 1998

COUTURE, Julian. *Wagner's Influence on Film*. Duke University. 14 de novembro de 2012.

DAVIS, Elisabeth. *Ennio Morricone's tips for writing film music as iconic as Gabriel's Oboe*. Publicado em 11 dez. 2015. Disponível em <<http://www.classicfm.com/composers/morricone/how-to-write-film-score-hateful-eight-tarantino/#uTXLiXVRWZBmbhWE.97>>. Acesso em 1 mar. 2018.

DICIONÁRIO de música. Tradução autorizada da primeira edição inglesa, publicada em 1982 por The Hamlyn Publishing Group Limited, de Londres, Inglaterra. Zahar editores S.A., Rio de Janeiro, 1985.

DIRECTORS Guild of America. *The Hateful Eight DGA Q&A with Quentin Tarantino and Christopher Nolan*. Publicado em 29 dez. 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=1EN2PUQBNVY> Acesso em 22 ago. 2018.

EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002.

EISLER, H, e ADORNO, T. *Composing for the Films*, London, Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press, 1994.

ENNIO Morricone. Direção de: David Thompson. United Kingdom, BBC Londres, 1995.

ENTRE o cinema e o erudito. O compositor Nino Rota. *Zwischen Kino und Konzert Der Komponist Nino Rota*. Direção de: Vassili Silovic. Alemanha, Media Res Film, 1993. 1 DVD.

E.T. o extraterrestre. Direção: Steven Spielberg. EUA: Relançamento Universal Studios. Distribuidora: Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda, 2002. 2 DVDs.

FIGUEIREDO, Maurício Bortoloto da Costa. *A atividade do orchestrador nas produções de trilhas musicais*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2733/736>>

FUX, Johann Joseph. *O Estudo do Contraponto (do Gradus ad Parnassum)*. Traduzido por Jarmy Oliveira a partir da versão em inglês: Man, Alfred (ed.). 1971. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. 3ª ed. New York, London: W. W. Norton. Tradução para o português das notas de rodapé, do prólogo, revisão e edição feita por: Hugo L. Ribeiro 1ª edição - 2001
2ª edição - 2007

GORBMAN, Claudia. *Teaching the soundtrack* - Quarterly Review of Film Studies. Novembro de 1976, Disponível em <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509207609360969>> Publicado em 5 jun. 2009. Acesso em 16 nov. 2017.

_____. *Unheard Melodies*. Narrative film music. Bloomington e Indianapolis: University Press, EUA, 1987.

GROW, Kory. *Ennio Morricone Goes Inside "Hateful Eight" Soundtrack*. Disponível em <<http://www.rollingstone.com/movies/news/ennio-morricone-goes-inside-hateful-eight-soundtrack-20160111>> Acesso em 24 set. 2017.

KAROL: O homem que se tornou Papa. Direção: Giacomo Battiato. Itália. Taodue film. Distribuição: Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda. 2005. 2 DVDs.

KAUSALIK, Emily Anne. *A fistful of drama: musical form in the dollars trilogy*. A Thesis (Masters of Music)-College of Bowling Green State University, 2008.

LOCKE, Charley. *Ennio Morricone tells the secrets of his Hateful Eight soundtrack*. Disponível em <<https://www.wired.com/2015/12/ennio-morricone-hateful-eight-soundtrack/>> Acesso em 06 jun. 2018.

LONDON, K. *Film Music: A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*. London: Faber & Faber Ltd, 1936.

MANCINI, Orlando Marcos Martins. *O Pensamento Musical no Cinema: O Exemplo de Ennio Morricone*. Tese (Doutorado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

MENEZES, Flô. Entrevista de Flô Menezes sobre Forma Musical. 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f_soHsOMXIE> Acesso em 28 mai. 2018.

MEDIAMUSIC, e-journal. *Ennio Morricone remembers Sergio Miceli*. Publicado em 18 de jan de 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RcyYtxb_FvM

MORRICONE, Ennio; MONDA, Antonio. *Lontano dai Sogni: conversazioni con Antonio Monda*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2010.

_____; MICELI, Sergio. *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*. United Kingdom: Scarecrow Press, 2013. Versão Kindle.

_____; DE ROSA, Alessandro. *En Busca de Aquel Sonido: mi música, mi vida*. Conversaciones con Alessandro de Rosa. Traducción de César Palma. Malpaso, Barcelona, Mexico, Buenos Aires, Nueva York, 2017. Versão Kindle.

_____; LUCCI, Gabriele. *Morricone: cinema e oltre/cinema and more*. Milano: Editora Electa, 2007.

OLIVEIRA, Juliano. *A significação na música de cinema*. Tese (Doutorado em Música)-Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

OS OITO ODIADOS. Direção: Quentin Tarantino. EUA: The Weinstein Company. Distribuidora: Imagem Filmes, 2016. 1 DVD.

PELLEGRINI, Luca. Entrevista. *Morricone: «Il mio segreto? Non ascolto i registi»* 2016. Publicado em 28 fev. 2016. Disponível em <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/morricone>> Acesso em 07 jun. 2018.

SABANEEV, L. L. *Music for the filmes*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., Traduzido por: S. W. Pring, 1935 (1978).

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, 1967. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Ponta ; 3), 1996.

SCORE: a film music documentary. *Brian Tyler on Writing for an Orchestra (Bonus Feature)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dI0et_C84cs> Acesso em 05 jun. 2018.

SOUZA, João Baptista Godoy. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)-Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

TARANTINO, Quentin. *Jamie Fox Quentin Tarantino Gloden Globes The Ghetto Gaffe*. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JnVw8T2TRA4>> Acesso em 1 mar. 2018

THE Hateful Eight Soundtrack. Disponível em <<http://www.thehatefuleightsoundtrack.com/>> Acesso em 07 jun. 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. *Bacharelado em Música*. Disponível em <<http://musica.ufes.br/bacharelado>> Acesso em 24 ago. 2018.

ZIMMER, Hans. *Biography*. Disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0001877/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> Acesso em 04 jun. 2018.

_____. *Making of INTERSTELLAR Soundtrack*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=L_8t2VlwK4w> Acesso em 16 mar. 2018

Anexo

1 Músicas de Ennio Morricone que foram originalmente compostas para *Os Oito Odiados* e constam no CD da trilha original. Lista na ordem e numeração que aparecem no CD da trilha do filme

1. L'Ultima diligenza per Red Rock
2. Overture
4. Narratore Letterario
7. L'ultima diligenza per Red Rock #2
8. Neve
9. Sei Cavalli
11. Raggi di sole sulla Montagna
14. Neve #2
16. I Quattro passeggeri
17. La musica prima del massacro
18. L'inferno bianco – Synth
21. Sangue e neve
22. L'inferno bianco – ottoni
23. Neve #3
25. La lettera di Lincoln – strumentale
26. La lettera di Lincoln – con dialogo
27. La puntura dela morte

2 Músicas de Ennio Morricone que foram escritas para outros filmes, estão presentes em *Os Oito Odiados*, mas não constam no CD da trilha deste filme

1. Regan's Theme (Floating Sound) (do filme *Exorcista II: O Herege*, 1977)
2. Eternity (escrita para o filme *O Enigma de Outro Mundo*, 1982)
3. Bestiality (escrita para o filme *O Enigma de Outro Mundo*, 1982)

4. Despair (escrita para o filme <i>O Enigma de Outro Mundo</i> , 1982)

3 Música de outro autor que está presente em *Os Oito Odiados*, mas não consta no CD da trilha

1. Silent Night (Franz Gruber)

4 Canções e respectivas letras que foram utilizadas em *Os Oito Odiados* e constam no CD da trilha deste filme

1. Apple Blossom (The White Stripes)

<p>Hey little apple blossom What seems to be the problem All the ones you tell your troubles to They don't really care for you Come and tell me what you're thinking 'Cause just when the boat is sinking A little light is blinking And I will come and rescue you Lots of girls walk around in tears But that's not for you You've been looking all around for years For someone to tell your troubles to Come and sit with me and talk awhile Let me see your pretty little smile Put your troubles in a little pile And I will sort them out for you Lots of girls walk around in tears But that's not for you</p>

You've been looking all around for years
 For someone to tell your troubles to
 Come and sit with me and talk awhile
 Let me see your pretty little smile
 Put your troubles in a little pile
 And I will sort them out for you
 I'll fall in love with you
 I think I'll marry you

2. Jim Jones at Notany Bay (Música tradicional folk australiana)

Come and listen for a moment, lads
 And hear me tell my tale
 How across the sea from England
 I was condemned to sail
 Now the jury found me guilty
 Then says the judge, says he
 "Oh, for life, Jim Jones, I'm sending you
 Across the stormy sea
 But take a tip before you ship
 To join the iron gang
 Don't get too gay in Botany Bay
 Or else you'll surely hang
 Or else you'll surely hang, says he
 "And after that, Jim Jones
 It's high above on the gallows tree
 The crows will pick your bones"
 And our ship was high upon the sea
 When pirates came along
 But the soldiers on our convict ship
 Were full five hundred strong
 For they opened fire and somehow drove

That pirate ship away
But I'd rather have joined that pirate ship
Than gone to Botany Bay
With the storms ragin' round us
And the winds a-blowin' gale
I'd rather have drowned in misery
Than gone to New South Wales
There's no time for mischief there they say
Remember that, says they
Or they'll flog the poaching out of you
Down there in Botany Bay
Now it's day and night and the irons clang
And like poor galley slaves
We toil and toil, and when we die
Must fill dishonored graves
And it's by and by I'll slip my chains
Into the bush I'll go
And I'll join the bravest rankers there
Jack Donohue and co
And some dark night, when everything
Is silent in the town
I'll shoot those tyrants one and all
I'll gun the flogger down
Oh, I'll give the land a little shock
Remember what I say
And they'll yet regret they've sent Jim Jones
In chains to Botany Bay

3. Now You are all alone (David Hess)

Now you're all alone
Feeling like nobody loves you

And looking for someone to hold your hand
Someone who understands
Now you're all by yourself
And you're feeling the world closing on you
And you're asking for someone
To show they care
Someone who's really there Someone who understands
Do what you can
Sleep when can
Maybe the way of the lord is upon you
To guide you
Protect you
Hold you and love you
She makes you feel wanted
She makes you feel real

4. There won't be many coming home (Roy Orbison)

Listen all you people
Try and understand
You may be a soldier
Woman, child or man
But there won't be many coming home
No, there won't be many coming home
Oh, there won't be many
Maybe ten out of twenty
But there won't be many coming home
Now the old folks will remember
On that dark and dismal day
How their hearts were choked with pride
As their children marched away

Now the glory is all gone
They are left alone
And there won't be many coming home
No, there won't be many coming home
Oh, there won't be many
Maybe five out of twenty
But there won't be many coming home
Look real closely at the soldier
Coming at you through the haze
He may be the younger brother who ran away
And before you kill another
Listen to what I say
Oh, there won't be many coming home
Oh, there won't be many coming home
Oh, there won't be many
There may not be any
But there won't be many coming home
If they all came back but one
He was still some mother's son
And there won't be many coming home
Oh, there won't be many coming home
Oh, there won't be many coming home
Oh, there won't be many coming home