

MORRICONE
E A REINVENÇÃO
DA MÚSICA NOS
• WESTERNS •



De onde vem a música dos *westerns*? As três notas angustiantes da gaita em *Era uma vez no Oeste*, a orquestra galopante em *Rio vermelho*, os trompetes à mexicana em *O Álamo...* Canções tradicionais, música *country*, sonoridade russa, toque italiano?! Para entendermos melhor essa variedade de estilos, devemos pensar no princípio.

O universo do *western* foi construído por Hollywood sem nenhum compromisso direto com a realidade histórica (salvo alguns poucos filmes). Da mesma forma, a música para esse universo também foi inventada. Em um primeiro momento com a prática da citação e do uso de canções tradicionais carregadas de todas as técnicas narrativas do sinfonismo. John Ford sempre privilegiou a fusão de músicas tradicionais. Trilhas compostas para ele por Max Steiner (*Rastros de ódio*, 1956) ou Victor Young (*Rio Grande*, 1950 e *O sol brilha na imensidade*, 1953) não diferem muito das construídas por arranjadores como Boris Morros (*No tempo das diligências*, 1939), todas obedecendo a ideia de síntese e fusão.

Podemos considerar o nascimento da “música do Oeste americano”, com Aaron Copland. O americano Copland compôs para o balé *Billy the Kid*, em 1938, e transformou em música sua visão das pradarias, dos tiroteios, das danças mexicanas e da captura de Billy. Sua música continha grandiosidade, um timbre de orquestra sustentado por metais, que nos transmite ideia de espaço e amplitude, e que inspirou muito Jerome

Moross, outro compositor americano que, com a trilha para *Da terra nascem os homens* de William Wyler, em 1958, cria uma sonoridade que serviu de molde para muitos outros *westerns*.

A música dos *westerns* obedece a duas grandes inspirações: a de Copland e Moross, e a que se impôs à Hollywood nos anos 1950: a música de Dimitri Tiomkim. O célebre compositor russo se fez um especialista em *westerns*. *Rio vermelho* (1948), *O rio da aventura* (1952) e *Rio Bravo* (1959), de Howard Hawks, são algumas de suas grandes trilhas. Em *Duelo ao sol*, de King Vidor, em 1946, Tiomkim consolidou sua forma musical para *westerns*: ricamente orquestrada e grandiosa, apoiada em acentos dramáticos, tímpanos e percussões muito presentes, se equilibrando entre as sonoridades americana e europeia. Já Moross dava um tratamento sinfônico americano a temas criados nos moldes de baladas de *cowboys*, hinos religiosos do Texas e motes folclóricos. Em 1960, *Sete homens e um destino* de John Sturges, transformou Elmer Bernstein em um grande compositor para *western* da geração pós-Tiomkim, um *western* com timbre americano, também bebendo da fonte de Copland. Em suas composições ele reúne a retórica clássica, a escrita tradicional da Nova Inglaterra, a música *country*, as canções tradicionais, o *jazz* e uma influência clara das formas hispânico-americanas.

Outro grande compositor que aborda a música de *western* abraçando a figura de Copland, é John Williams. Em *Os Cowboys* (1972), de Mark Rydell, ele utiliza melodia rítmica, solos de

trompetes, percussões trepidantes, xilofones, cordas apressadas e transições rápidas, acompanhando um grupo pelas pradarias do oeste americano.

Planos longos, grandes cavalgadas, belas paisagens, os *westerns* eram um prato cheio para os compositores trabalharem suas músicas. Victor Young adorava compor para esse gênero pela liberdade criativa que lhe proporcionava mesclando músicas originais com temas folclóricos do velho oeste.

Mas, se os americanos reinventaram o velho oeste no cinema, os italianos também resolveram inventar um velho oeste americano da sua maneira, completamente diferente do de Hollywood. A música do *western* clássico tinha uma roupagem bastante “sinfônica”, com arranjos complexos e grandes formações orquestrais, tanto no americanismo de Copland, inspirando Moross, Bernstein, Young e John Williams, como nas orquestras com sotaque europeu de Tiomkim. Mas no outro lado do oceano, Ennio Morricone¹ vai também rein-

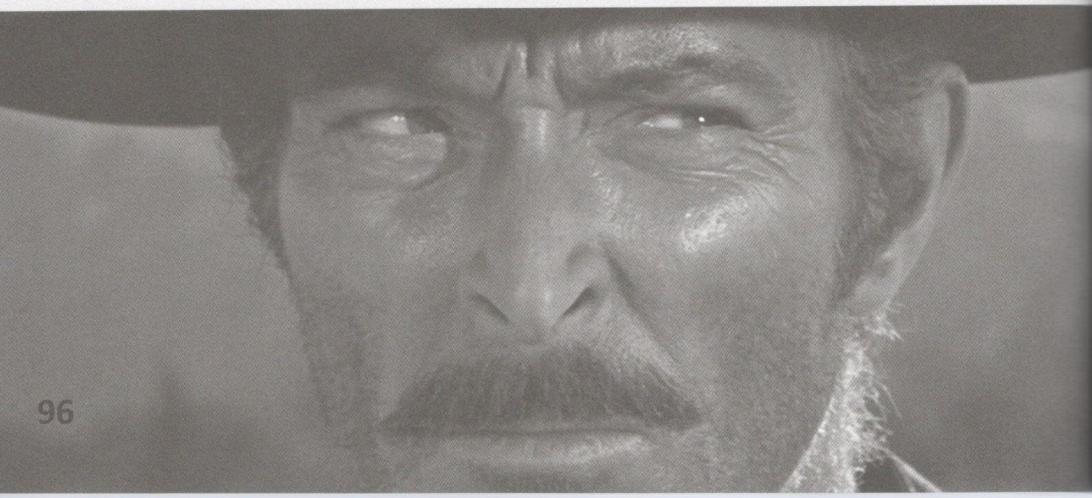
¹ Morricone compôs mais de quatrocentas trilhas musicais de filmes, menos de 10% foram *westerns*, entretanto, ele é sobretudo conhecido e reconhecido como um dos grandes compositores de *westerns* no cinema.

ventar e criar seu próprio estilo musical para o *western*, sendo bem mais ousado e criativo.

A partir de 1961, vários *westerns* foram filmados na Itália, mas foi com *Por um punhado de dólares*, em 1964, que Sérgio Leone revolucionou o gênero. Explorando mais os tempos e utilizando bem menos falas, os filmes abriam um espaço grande para a música como ferramenta narrativa e a composição de Morricone se tornaria muito mais do que um simples acompanhamento.

Para Leone, a música era uma linguagem que tinha o mesmo valor que as imagens. Ele dava carta branca a Morricone (que conhecia desde a escola), inclusive quando o compositor estava convencido que deveria, em alguns momentos, utilizar em sua música os ruídos de cena feitos pelo *foley*. “Sergio Leone diz que ‘existe duas maneiras do espectador receber um filme: vendo e ouvindo; sendo que cada uma representa 50%.’ Meu método de trabalho com Sérgio tem isso como base. Não é todo o diretor que pensa assim, mas com Sérgio, devo pensar nessa sua exigência”, disse Ennio Morricone.

NA FOTO: LEE VAN CLEEF EM “TRÊS HOMENS EM CONFLITO” (1966)



Já na abertura de *Por um punhado de dólares*, ouvimos a melodia sendo entoada por um assobio. No acompanhamento ouvimos também uma guitarra elétrica, uma flauta e vozes. Mesmo os galopes dos cavalos e os tiros fazem parte dessa trilha de abertura, anunciando o *colt* como um “instrumento” também recorrente em sua música.

Morricone vai desenvolver uma de orquestração que escapa a todo o tipo de regras. Preenchendo um espaço importante na narrativa, a música às vezes utiliza os sons diegéticos, às vezes dialoga com eles – os tiros no começo do primeiro *western* de Leone, os tímpanos tocados junto com eles, acentuando os cortes em *Por uns dólares a mais*, o relógio no começo de *Meu nome é Ninguém*, onde na primeira cena parece vir da barbearia e mais tarde aparece no meio de um cemitério. Ouvimos toda a banda sonora como uma coisa só: uma obra de música concreta que mistura ruídos da cena, tiros, efeitos sonoros, instrumentos clássicos, contemporâneos e vozes; tudo arranjado de uma maneira precisa, que por vezes faz ampliar nossos sentidos, cedendo lugar ao silêncio,

um tempo retido que introduz esse efeito de suspense tão forte em Leone.

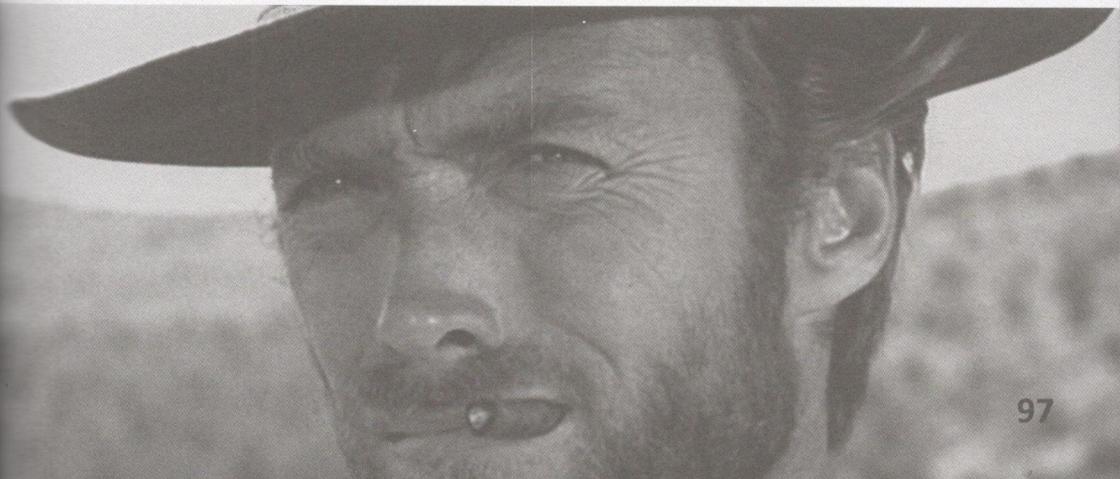
Morricone participava do grupo vanguardista *Nuova Consonanza*², um conjunto experimental que trabalhava com as regras do *jazz*, da música concreta, do serialismo e de outras tendências desenvolvidas por compositores de música contemporânea. O que influenciou bastante suas composições, fazendo-o incorporar elementos de vanguarda na escritura convencional.

As vozes são elementos importantíssimos nas músicas para os *westerns* de Morricone. Para isso, ele vai contar com Alessandro Alessandroni, um grande colaborador que deixará sua marca em dezenas de seus filmes. Ao mesmo tempo em que assobiava as melodias da *Trilogia dos dólares*³, Alessandroni dirigia o coral *I cantori Moderni di Alessandroni*, grupo vocal audacioso que oferecia possibilidades

NA FOTO: CLINT EASTWOOD EM “TRÊS HOMENS EM CONFLITO” (1966)

² Grupo de improvisação e composição criado pelo compositor italiano Franco Evangelisti em Roma, em 1964. O conjunto se dedicava à evolução das técnicas de uma música nova pela improvisação, com todos os tipos de ruídos e procedimentos antimusicais.

³ *Por um punhado de dólares*, 1964; *Por uns dólares a mais*, 1965 e *Três homens em conflito*, 1966.



enormes para Morricone: uso de onomatopeias, gritos, interpretações fortes, cênicas e potentes, mas também às vezes melodiosas. As vozes aparecem em todos os *westerns* de Morricone.

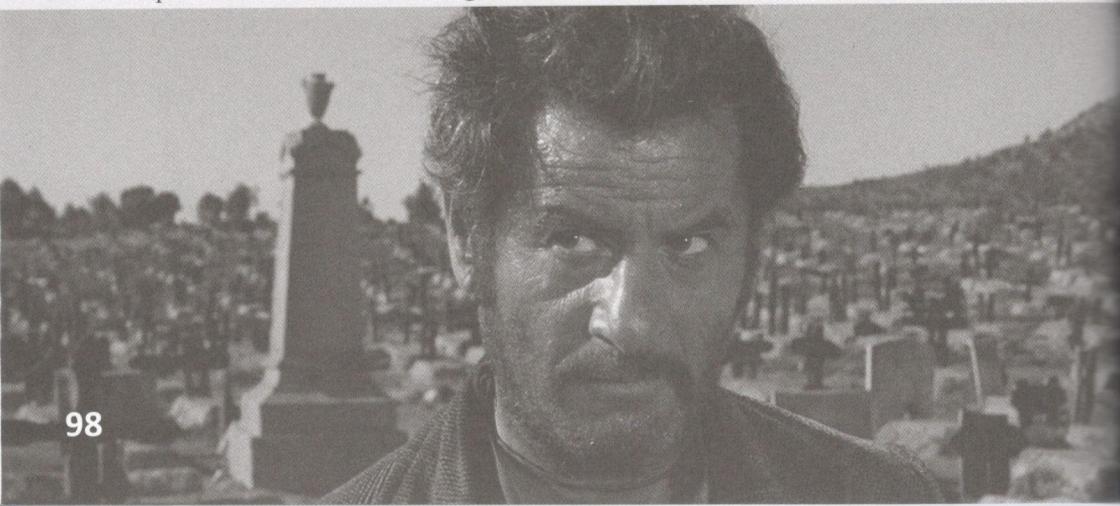
No começo de *Por uns dólares a mais*, o assobio vem do fora de quadro, assim como o som de um fósforo, o tilintar de esporas, o barulho de uma *winchester* sendo engatilhada e em seguida um tiro; um cavaleiro ao longe no meio do quadro cai, temos instantes de silêncio que precedem a entrada da música, conduzida por um berimbau de boca. Os assobios de Alessandrini, flauta, guitarra elétrica e as vozes já comentadas preenchem a música antes da entrada do baixo e das cordas, que irão, acompanhados sempre de tiros da *winchester*, seguir durante todos os créditos iniciais, até que os tiros fazem desaparecer o nome de Leone da tela.

Neste filme, a música tem um papel ainda mais importante na história, pois, se em *Por um punhado de dólares*, no momento crucial da vingança do personagem de Clint Eastwood a música aparece como uma dança das cadeiras, macabra, onde sabemos que quando a música terminar alguém vai

morrer; agora a música que anuncia a morte de alguém é diegética, vem do relógio de El Índio (personagem de Gian Maria Volonté); quando termina a melodia do relógio, o tiro mortal é disparado. Música essa que se mistura ao som da orquestra, vozes, trompete (o instrumento de origem de Morricone) e outros instrumentos. Mais uma vez, mas de forma mais direta, a música anuncia a morte.

Em *Três homens em conflito* isso se repete, confirmando que em Sergio Leone a música ocupa todo o tempo dilatado que precede a morte. O duelo se resolve rapidamente, em poucos segundos e um tiro, mas espera todo o desenvolvimento da música para acontecer. No meio dela, neste filme, uma pausa, silêncio... ouvimos o vento e um corvo, a música recomeça, aumentando a tensão, a velocidade dos cortes e aproximando os planos cada vez mais do rosto dos personagens e dos revólveres; uma música *mariachi* que é inserida sobre uma música moderna, com variação de ritmo e orquestração, e que goza de todo seu tempo, quase cinco minutos de preparação onde os três personagens (geralmente o duelo

NA FOTO: ELI WALLACH EM "TRÊS HOMENS EM CONFLITO" (1966)



final é entre dois) se posicionam, se observam, e é como se esperassem a música terminar para sacar e atirar.

Nesse filme, Morricone gravou uma primeira versão da música antes das filmagens, possibilitando que Leone filme já no ritmo da trilha musical, e a que a montagem fique em um tempo exato e empolgante. O tema principal é baseado em um motivo musical muito simples: duas notas que se repetem e acompanham os personagens principais em formas diferentes. Cada um dos três personagens é apresentado com essas duas notas em um arranjo diferente: Clint Eastwood uma flauta soprano, Eli Wallach (o Tuco) uma voz humana distorcida eletronicamente e Lee Van Cleef um instrumento de sopro mais grave.

A trilogia, também chamada de “trilogia do homem sem nome” termina, mas em 1968 Leone lança *Era uma vez no Oeste*, filme que tem, com o personagem Harmônica, mais um exemplo desse *modus operandi*, mas agora o próprio personagem interpreta a música que vai anunciar a morte, as três notas que quando ouvidas anuncia sua presença e o perigo que esta traz consigo. Três notas, pois, na cena crucial do filme, um garo-

to (o personagem de Charles Bronson quando jovem) deve tocar um “lamento” pela iminente morte do irmão em uma harmônica, sendo que ele mesmo luta contra a morte e mal consegue respirar. “Difícil fazer mais de três notas quando temos falta de ar...” comenta Morricone em uma entrevista sobre o filme.

Morricone compôs também várias trilhas musicais para *westerns* para Sergio Sollima como *Faccia a Faccia* e *Big Gun Down* onde mantém a sonoridade com vozes, guitarras elétricas e a parceria com Alessandrini, mas que o conjunto acaba ficando essencialmente como acompanhamento; e também Sergio Corbucci, para quem compôs a trilha de *O Grande Silêncio*, onde propõe uma composição ao mesmo tempo romântica e cheia de suspense e que solos de trompete atravessam a bela e triste paisagem dos desertos cobertos de neve. Talvez esta seja uma das composições para *westerns* mais significantes de Morricone fora de sua parceria com Leone. Parceria que vai produzir uma obra irrepreensível e incontestável: A reinvenção do *westerns* e de seu universo musical.

DEMIAN GARCIA

NA FOTO: CHARLES BRONSON EM “ERA UMA VEZ NO OESTE” (1968)

