

Sonoridades e ambiências nos filmes: *Cão branco* e *A missão*

Maria Ignês Carlos Magno

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: unsigster@gmail.com

Eliana Costa

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: costa_eliana@hotmail.com

Resumo: Tendo como fundamento os estudos do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht¹ e seu instigante conceito de *Stimmung*, nas diversas camadas de significações que o compõem (clima, atmosfera, som, humores, ambiência), esta resenha pretende explorar como essa categoria estética influi na construção e leitura da obra cinematográfica. O foco central de nossas reflexões será a dimensão sonora do filme, especificamente na música ou trilha sonora, e em como ela participa do *Stimmung*, sugerindo efeitos de intensa presença, que redimensionam a obra. Para realizar esta proposta de leitura, apresentaremos dois filmes: *Cão branco* (1982), de Samuel Fuller, e *A missão* (1986), de Roland Joffé; ambos com trilha do compositor italiano Ennio Morricone. Investigaremos também como o *Stimmung* permeia várias etapas do processo de criação da música, tornando-se parte intrínseca da práxis do compositor, no transcorrer da realização da obra.

Palavras-chave: sonoridades; *Stimmung*; Ennio Morricone; *Cão branco*; *A missão*.

Abstract: Based on studies of the German theorist Hans Ulrich Gumbrecht, his instigating concept of *Stimmung*, and various layers of its meaning (climate, atmosphere, sound, moods, ambience), we intended to explore how this aesthetic category influences construction and reading of cinematographic work. Our reflections will focus on the sound dimension of the film, specifically on music or soundtrack, and how it is part of *Stimmung*, suggesting effects of intense presence that resize the work. We will present two films to reflect on the concept: *White dog* (1982), by Samuel Fuller and *The Mission* (1986), by Roland Joffé; both with soundtrack/score by the acclaimed Italian composer Ennio Morricone. We will also investigate how *Stimmung* permeates several stages of the process of creating music, that becomes an intrinsic part of the composer's *praxis*.

Keywords: Sonorities; *Stimmung*; Ennio Morricone; *White dog*; *The Mission*.

1. Pensador alemão, teórico da literatura, professor em Stanford, EUA.

1. INTRODUÇÃO

A dimensão sonora é tão fundamental para a força expressiva e comunicacional da obra audiovisual, que não são poucas vezes em que nos lembramos da música de um filme, por exemplo, com muito mais facilidade do que do enredo ou personagens. Todos nós carregamos na memória e coração nossas trilhas ou temas favoritos, que nos marcaram e impactaram profundamente.

Devido à natureza do ecrã em “figurar os objetos de onde deveriam emanar esses sons”² (temos a impressão que eles emanam direta e espontaneamente das imagens contidas na tela), ignoramos toda a complexidade musical; a *poiesis* distinta das sonoridades, na construção da paisagem sonora da obra, além de sua singular distribuição espacial. De tão habituados que estamos em “ver” o filme, nos esquecemos, frequentemente, de levar nossos sentidos à leitura e impressões que esses sons sugerem ou acrescem de valor às imagens. Isso, sem dúvida, solicita do audioespectador uma atitude sensorial específica – a audiovisual. Aos poucos, como afirma o compositor e pesquisador audiovisual francês Michel Chion³, percebemos que as sonoridades ou a música em uma obra “nos fazem ver aquilo que sem elas não veríamos, ou veríamos de outra forma”.

De alguma maneira, essa atitude perceptiva nos conduz a uma metodologia de leitura da obra menos centrada na interpretação e mais nos efeitos de *presença* que tais experiências nos suscitam, como nos ensina Hans Ulrich Gumbrecht em suas leituras por *Stimmung* (climas, atmosfera, som, humores, ambiência). Para Gumbrecht⁴, só conseguimos descrever bem certos fenômenos culturais recuperando a dimensão de *presença*. O que está relacionado a um modo de percebermos a comunicação em sua materialidade, “no atrito dos corpos” e, conseqüentemente, em experiências comunicacionais apriorísticas, fugidias, inexprimíveis. Dentro desse contexto, ler por *Stimmung* é perceber na obra sua natureza de coisa, testemunhá-la surgir como “algo no mundo”. Através dele, segundo o autor, podemos recuperar uma proximidade existencial à dimensão material do mundo.

Ao pesquisar e refletir sobre o tema, no campo audiovisual, deparamo-nos com relatos sobre o processo de composição musical para filmes de um dos maiores nomes do cinema – o compositor italiano Ennio Morricone. Percebemos que o clima, a atmosfera, a ambiência e os humores dos filmes (da concepção, passando pelas imagens pré-editadas, até a edição final) influenciam radicalmente seu processo de criação. Posteriormente, a trilha sonora, marcada por essas mesmas ambiências, comporá o *Stimmung* da obra que chegará ao audioespectador, em um *continuum*. Por esse motivo nos apropriamos do pensamento de Gumbrecht, pela importância dos estudos do autor no campo da comunicação, pela aplicabilidade e pertinência do conceito na análise e produção de diferentes conteúdos artísticos, estéticos e comunicacionais na contemporaneidade; e selecionamos para esta Resenha os filmes: *Cão branco*⁵, de Samuel Fuller, e *A missão*⁶ (1986), de Roland Joffé, ambos com trilha sonora do compositor italiano Ennio Morricone. Interessamo-nos mostrar como o

2. CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. p. 59.

3. *Ibidem*, p. 33.

4. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Uma rápida emergência do clima de latência. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 303-317, jul./dez. 2010.

5. *CÃO branco*. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

6. *A MISSÃO*. Direção: Roland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986.

Stimmung permeia várias etapas do processo de criação da música, tornando-se parte intrínseca da práxis do compositor, no transcorrer da realização da obra, e o quanto isso eleva extraordinariamente o potencial expressivo das obras, no caso, os filmes.

Este texto, portanto, é um convite a uma “entrega de corpos e afetos”, ou disposição a uma diferente percepção e experiência da obra audiovisual. Uma proposta de abordagem gumbrechtiana da experiência estética, que marca um novo paradigma nos estudos da literatura e da comunicação. Antes de avançarmos no tema das sonoridades, algumas reflexões introdutórias sobre o conceito de *Stimmung* são necessárias.

2. O STIMMUNG – OU ATMOSFERA, CLIMA, AMBIÊNCIA

Como desdobramento de suas reflexões sobre a presença, na obra *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*⁷, Gumbrecht propõe o conceito (*Stimmung*) como categoria estética, afirmando que, ainda que intuitivamente, na contemporaneidade, lemos por *Stimmung*.

Stimmung é uma espécie de imanência das coisas – elas “são”. Evidencia-se na obra nos efeitos que remetem e evocam o clima, a atmosfera, a ambiência, os sons e humores, que nos tocam fisicamente, sugeridos nos elementos e recursos visuais e sonoros com os quais o diretor trabalha em um filme. O termo também designa humor, que tem a ver com nossos estados interiores, estados de espírito, ou disposição. Voz e afinação também contemplam seu significado em alemão. É um conceito que, nessas variadas camadas de significações, abarca algo com um “afinar um instrumento musical”, estar afinado; um conjunto, que forma um *continuum*, – “é nele que as ambiências e as atmosferas que afetam nossos estados de espírito e nossas mentes se inscrevem”, afirma Alex Sandro Martoni⁸.

O som, a atmosfera e o clima são dimensões que, “de fato, afetam os leitores de um modo material”⁹. Quando lemos por *Stimmung*, intuitivamente buscamos as mesmas sensações. Presença substancial, não significada. Perturbamos, deixa-nos fisicamente desconfortáveis, um sentimento interno para o qual não temos conceitos.

Stimmung é normal e corretamente traduzida por “disposição” ou, como uma metáfora, por “clima” e “atmosfera”. O que as metáforas “clima” e “atmosfera” compartilham com a palavra *Stimmung*, cuja raiz alemã é *Stimme* (“voz”, em alemão), é que elas sugerem a presença de um toque material – talvez o mais leve toque material possível – sobre o corpo de quem quer que perceba uma disposição, um clima, uma atmosfera, ou uma *Stimmung*. Tempo, vozes e música, todos têm um impacto físico, ainda que invisível sobre nós. É um toque físico que nós associamos com alguns sentimentos “interiores”¹⁰.

Pode-se, talvez, concluir que, quando uma determinada obra possui um clima, cria uma determinada atmosfera, o que está em jogo “é o potencial da

7. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

8. MARTONI, Alex. *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica*. 2015. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015, p. 16.

9. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Lendo para o *Stimmung*? Sobre a ontologia da literatura hoje. *Revista Índice*, Madrid, 2009, v. 1, n. 1, pp. 105-114, 2009. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B7mL9UlfmI4PbU1xX0dOc0NSVHM/view>>. Acesso em: 19 out. 2017.

10. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Uma rápida emergência do clima de latência. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 303-317, jul./dez. 2010.

mesma de conceber uma espécie de sistema de forças que age sobre nossas modulações afetivas”¹¹. Não seria o som e a imagem, no audiovisual, *corpus* privilegiado dessas potencialidades estéticas, no campo dos afetos, em sua capacidade de apelar aos sentidos, à concentração, apaziguamento, provocar efeitos, reações, um mergulho na obra, estados “não mediados”? Vejamos a seguir outra citação importante do teórico sobre o poder evocativo do som:

Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os envolve¹².

Um exemplo de presentificação do passado na ambiência sonora está descrito no texto “Liberdade na voz de Janis Joplin”, no qual Gumbrecht¹³ afirma que “a música e a voz do passado eletrificam nossa pele e nos chamam para longe do presente [...]. Nada é tão forte, nada incorpora esse mundo de maneira tão intensa quanto a voz de Janis Joplin em ‘Me and Bobby McGee’”.

3. MORRICONE E SUA PRÁXIS COMPOSICIONAL SOB AS ATMOSFERAS E AMBIÊNCIAS

Ao investigarmos a práxis de composição fílmica de Morricone, percebemos que ela é fortemente marcada pelas ambiências e atmosferas dos filmes para os quais cria. Compositor, arranjador e maestro italiano nascido em 1928, ele é considerado o maior compositor vivo de trilhas cinematográficas, se não o maior de todos os tempos. Aclamado por cineastas e críticos de todo o mundo pela versatilidade e originalidade na utilização de elementos diversos resultando na produção de uma das músicas mais sublimes de nossos tempos.

O compositor não escreve músicas pela melodia, mas para “revelar a personalidade dos atores e a natureza da trama”¹⁴. Músicas com uma lógica interna, não somente para sugerir o que já está explícito na imagem, mas para que suscitem o amálgama, o momento sublime da audiovisualização. Não concebe suas trilhas como algo a “colocar sobre as imagens”, mas como algo que “organicamente cresce do tecido do filme”¹⁵; portanto não se sente como um mero “artesão a serviço do diretor, mas um artista em seu próprio direito”¹⁶. Além disso, como afirma Sergio Miceli, musicólogo italiano¹⁷, o maestro usa a música como força de redenção. Essa série de combinações o fez criador de obras primas, ainda que afirme não acreditar que haja um método/modo absolutamente certo ou correto como solução de trilha.

É minha intenção abordar a música de filme como um fenômeno do século XX [...]. É minha convicção cada vez mais enraizada de que devemos dar um tratamento especial ao estudo e à prática da música de cinema: o cinema, uma forma

11. MARTONI, Alex. *Len-do ambiências: o reen-cantamento do mundo pela técnica*. 2015. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015, p. 147.

12. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambi-ência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 12.

13. *Ibidem*, p. 126.

14. MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio. *Compo-sing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. Laham, MA: Scarecrow Press, 2013, p. vii.

15. MOZART of film mu-sic, op. cit.

16. MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio, op. cit., p. viii.

17. *Ibidem*, p. viii.

expressiva que tem a capacidade mais do que qualquer outra de falar com seres humanos sobre o século XX. Esse sincretismo é inigualável [...]. Feito de tantas línguas, a linguagem do cinema às vezes é arte, mas também demonstrou seu valor documental no sentido político e social, no sentido dos costumes e assim por diante. [...] A música sempre esteve presente de diferentes maneiras dentro desta linguagem, às vezes assumindo um papel decisivo¹⁸.

Para o maestro, seu processo criativo começa com sua interação e sintonia (disposição; humor) com o diretor. Quanto maior a abertura e relação de confiança entre eles, maiores são as chances de a trilha corresponder ao filme. “Se o diretor não limita a complexidade da linguagem musical, poder obter um resultado audiovisual de maior intensidade e qualidade”¹⁹, afirma.

Muitas vezes é nesse diálogo inicial que o diretor passa a Morricone a ideia central da trama, o fio condutor, para que o compositor, então, comece a pensar no tema. Em seguida inicia-se a visualização das imagens. “Tenho que ver um corte definitivo do filme para eu começar a pensar sobre a música, que dirá compô-la [...] depois de ver o filme eu digo ao diretor sobre minhas sensações e sentimentos e o que gostaria de fazer”²⁰. Ao propor uma prática que inclui a observação de certos aspectos do filme, percebemos que o compositor se aproxima do conceito de *Stimmung* em sua leitura da obra cinematográfica para realização da trilha. Ou seja, é no mergulho na atmosfera, clima, ambiência e som das imagens, e humores dos personagens, além do roteiro, que reside a chave de inspiração para o processo de composição de suas obras. Portanto, não se trata apenas do sentido da trama, mas da *presença* que se revela nas imagens e sons naturais, ainda que na fase de produção/edição da obra.

O compositor destaca importantes aspectos a serem observados para elaboração de uma trilha, um deles é a cor: “na presença de um filme dotado de sua própria coerência cromática, é absolutamente apropriado que um músico deseje oferecer um som equivalente. As imagens assumirão a cor e o significado timbral análogo ‘superficialmente’ ao da música”²¹. Ressalta também a importância da geografia, ambiência, indumentária, cenário, luz, condições climáticas, personagens e seus humores – além da presença de sons naturais e diálogos. Para Ennio Morricone²²:

A música precisa sugerir mais do que expressar, insinuar mais do que esclarecer. Em suma, você deve escrever pouco e depois cortar a melhor parte do que escreveu. Você precisa acima de tudo lembrar que o filme continua, que você planta aqui para a colheita mais tarde na cena seguinte e talvez nas sequências.

O compositor deve analisar como o diretor estruturou o filme e, então, pensar em estruturas musicais apropriadas que levem em conta a forma do filme e o estilo do diretor. “Eu pesquiso e encontro essa maneira subterrânea de trazer os personagens através da música. Este é o grande desafio do compositor de filmes”²³, afirma Morricone. Desafio que realiza no filme *Cão branco*²⁴ e leva às últimas consequências em *A missão*²⁵.

18. *Ibidem*, p. 2.

19. *Ibidem*, p. 25.

20. MOZART of film music. *The Guardian*, London, 23 feb. 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/feb/23/culture.features1>>. Acesso em: 19 out. 2017.

21. MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio. *Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. Lanham, MA: Scarecrow Press, 2013, p. 16.

22. *Ibidem*, p. 26.

23. *Ibidem*, p. 53.

24. *CÃO branco*. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

25. *A MISSÃO*. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986.

4. AMBIÊNCIA E SONORIDADES EM CÃO BRANCO

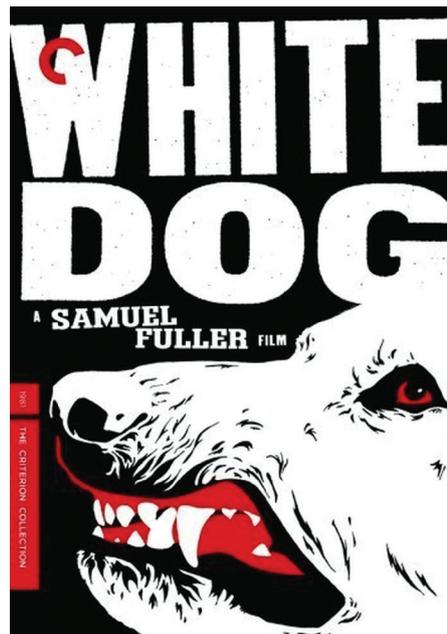


Figura 1: Filme *Cão branco*²⁶ (1982).
Direção de Samuel Fuller.

Dando continuidade às reflexões anteriores sobre *Stimmung* e ambiência sonora, ou sonoridades, no cinema, nessa primeira parte propomos algumas considerações sobre um filme prodigioso, fruto do trabalho de dois talentos incontestáveis: *Cão branco*, dirigido por Samuel Fuller e acompanhado da música “minimalista e nervosa” de Morricone, cujo tema central é o preconceito racial, mais diretamente o racismo da sociedade norte-americana.

Com roteiro de Samuel Fuller e Curtis Hanson, baseado no romance homônimo de Romain Gary, de 1970, a história gira em torno de um treinador (negro) de cães (interpretado por Paul Winfield), que abraça o desafio de curar um cão de ataque, tentando recondicioná-lo, para demonstrar que a raiva não é inata/inerente, mas apreendida e pode ser reversível, superada. De fato, os chamados “cães brancos” eram treinados para serem racistas desde filhotes e atacavam furiosamente qualquer negro que cruzassem seus caminhos.

Na trama, uma jovem atriz (interpretada por Kristy McNichol) atropela um destes cães e, depois de resgatá-lo, decide acolhê-lo, levando-o para sua casa. Apesar de fiel e dócil companheiro, aos poucos ela percebe seu comportamento agressivo e descobre que ele fora treinado para ser um cão de ataque, um “cão branco”, em um “emaranhado de dificuldades que se desenvolvem na trama”, típico da busca por “caminhos tortuosos e obscuros do cineasta”, como escreve o crítico Ignácio Araújo²⁸. Ela decide, então, poupar o cão da morte, entregando-o esperançosamente às mãos do treinador para curá-lo. “O processo de descondicionamento do cão tem uma grandeza discreta, é uma preciosidade, com o diretor segurando com perfeição o clima de imponderabilidade sobre as reações do animal e os perigos aí implicados”²⁹.

26. CÃO branco. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

27. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 19 out. 2017.

28. ARAUJO, Inácio. *Cão Branco*. Folha de São Paulo, São Paulo, 8 dez. 1990.

29. Ibidem.

Em ensaio sobre Fuller, Bruno Andrade³⁰ afirma:

O que é muitas vezes, arbitrária e facilmente inclusive, chamado de “violência” a respeito dos filmes de Fuller, nada mais é que uma pintura eficaz e exata, esculpida à perfeição como poucas vezes o cinema foi capaz, do *imprevisto*, acolhido aqui na sua totalidade: súbito, insólito, arrebatador, ou uma palavra que contém todas as outras e as ultrapassa para finalmente liberá-las – *vivo*.

Cão branco foi, nas palavras do diretor, “um filme provocador, expondo a estupidez e irracionalidade do racismo na nossa sociedade. Nada mais, nada menos”³¹. Irônica e injustamente (ou por questões políticas não explícitas), o filme foi perseguido por organizações defensoras dos direitos dos negros antes mesmo de ser lançado. Não resistindo à pressão, a Paramount decidiu não exibir o filme em solo americano. Hoje, acredita-se que o estúdio temia a reação da direita conservadora, que poderia sentir-se desconfortável com a obra, por se tratar de uma crítica direta, brutal e contundente ao racismo e hipocrisia branca. Uma obra, portanto, vítima de censura. Consternado e abalado pela decisão, o diretor partiu para a França, onde já era conhecido, e nunca mais realizou um filme em solo americano novamente. O filme só foi exibido nos EUA em 1991.

Cão branco é uma obra arrebatadora pela capacidade do diretor em tratar sentimentos, sensações, climas que vão de um extremo ao outro, com recursos modestos, mas de maneira prodigiosa³². Ele mostra com maestria a barbárie, de uma forma bruta, direta: – o sangue na boca da besta, em seus pelos – sua ira e fúria, fruto da demência humana. No entanto, o horror também se dá nas entrelinhas. Possui uma forma refinada e visceral; não vemos os corpos dilacerados, mas, antes, o *close* nos olhares humanos, estarecidos e em agonia diante do terror.

As paisagens são bucólicas, e é essa a atmosfera dominante. Há algo nostálgico, calmo, que emana das paisagens, dos corpos dos jovens – e, ainda assim, somos intrigados pelo tom de suspense sugerido pela música melancólica e tensa de Morricone, inscrita na atmosfera do filme, de planos longos e cortes nervosos, que nos preparam para a batalha (uma das marcas de Fuller), fruto da imponderabilidade e demência.

É a música de Morricone que dá o clima do suspense, do ambíguo, já nos momentos iniciais do filme: insinua, envolve e desnorteia nos efeitos de tensão que sugere. Essa alternância é recorrente; som e imagem na oscilação e transição destes climas e humores, culminando no terror do ataque – para, em seguida, sermos conduzidos ao restabelecimento da ordem e da calma. Uma das cenas mais impressionantes, cujo impacto da trilha é notável, pode ser descrita para exemplificar esses aspectos.

A jovem atriz chega ao centro de adestramento e caminha para a jaula onde a fera é recondicionada pelo treinador. O embate, a batalha entre cão e humano se dá no corpo a corpo. A fera ataca vorazmente o treinador vestido com roupa de proteção, desta vez sem a focinheira.

30. ANDRADE, Bruno. O Fogo de Hephaestus. *Foco – Revista de Cinema*, [S.l.], 2009. Disponível em <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/andrade-hephaestus.htm>>. Acesso em: 19 out. 2017. Grifos do autor.

31. DOMBROWSKY, Lisa. *The films of Samuel Fuller: if you die, I'll kill you!* Middletown: Wesleyan University Press, 2008. p. 361.

32. ARAUJO, Inácio, op. cit.



Figura 2: Filme *Cão branco*³³.



Figura 3: Filme *Cão branco*³⁴.

Toda a sequência é acompanhada pelo olhar incrédulo da atriz diante da fúria e pela música que intensamente nos toca – uma combinação perfeita entre a oscilação dos cortes de planos do ambiente (ataque animal) e da personagem – e embala nossos sentidos no clímax do suspense e terror que nos acomete. O amálgama. No final da passagem, o cão é vencido por seu próprio cansaço e, exausto, se rende.



Figura 4: Filme *Cão branco*³⁵.

33. CÃO branco. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

34. Ibidem.

35. Ibidem.

5. AMBIÊNCIA E SONORIDADES EM A MISSÃO

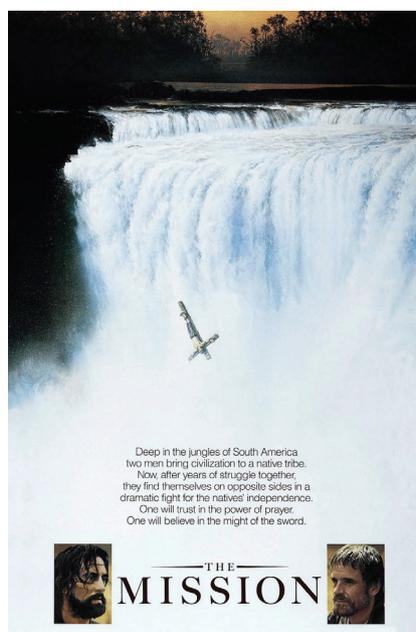


Figura 5: Filme *A missão*³⁶.

O filme *A missão* (1986) foi dirigido por Rolland Joffé e tem como roteirista Robert Bolt. O filme trata dos conflitos entre os jesuítas, as coroas ibéricas e o papa. A região é a de Sete Povos das Missões, disputada pelos espanhóis e pelos portugueses em meados do século XVIII. Em 1750, com o Tratado de Madrid, a região foi reconhecida como portuguesa. Os jesuítas que tinham por objetivo, além da difusão da fé, a conversão dos nativos transformaram-se em mais um dos elementos do processo de colonização dos povos da América Latina. No entanto, com as mudanças provocadas pelas ideias iluministas durante todo o século XVIII na Europa, os jesuítas passaram a ser vistos como um problema para o Estado português. Com a ascensão do Marquês de Pombal em Portugal no ano de 1759, os jesuítas foram expulsos do Brasil. Os indígenas já aculturados pelos jesuítas ficaram à merce dos colonos da região, cujo real interesse era o de escravizá-los.

O filme conta a história do padre Gabriel (Jeremy Irons), um jesuíta que luta para defender os indígenas e tem como missão, junto com o padre Fielding (Liam Nesson), convertê-los ao cristianismo. Padre Gabriel começa a enfrentar problemas com a chegada de um violento mercador de escravos, Rodrigo Mendonza (Robert De Niro). Tendo assassinado seu irmão Felipe (Aidan Quinn) por causa de Carlotta (Cherie Lunghi), o mercador entra para a Ordem dos Jesuítas para se regenerar e redimir seus pecados. Os interesses econômicos marcam o início dos conflitos com a missão jesuítica. Em síntese, essa é a história narrada por Roland Joffé. Apesar de sabermos que essa parte da história dos indígenas da América Latina é muito mais complexa do que

Fonte: IMDb³⁷.

36. A MISSÃO. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Nesson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986.

37. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 19 out. 2017.

a sinopse descreve, gostaríamos de propor ao audioespectador que a atenção seja voltada para a importância da trilha sonora.

Podemos afirmar que a força expressiva que mais se destaca no filme é a trilha sonora de Ennio Morricone, considerada uma das obras-primas do compositor, que mergulhou em uma variedade de influências musicais que vai do clássico à percussão nativa – tambores, batuques –, às guitarras de influência espanhola, para evocar o choque cultural.

A missão é um filme no qual a música é soberana; por um momento parece ir ao revés do que o conceito de valor acrescentado propõe – como se a imagem estivesse contida no som. A força expressiva e harmônica do filme é conduzida por seu *Stimmung*, com destaque à paisagem sonora e à premiada fotografia. É a ambiência, o clima, a atmosfera e os sons, conforme nos ensina Gumbrecht, que captam nossa atenção na leitura do filme³⁸.

Ao afirmar que na fase inicial de seu processo de composição assiste a uma boa parte das imagens, o que certamente o compositor observou, neste caso, foi a ambiência nas imagens pré-produzidas, trabalhadas posteriormente pela montagem, edição e fotografia de Chris Menges: a exuberância das florestas, cachoeiras, das vilas e dos corpos dos nativos – além da doçura e fé dos jesuítas (Morricone é católico fervoroso) – que definitivamente o tocaram, favorecendo a pré-disposição e sintonia para com a obra. Portanto é o *Stimmung* que permeia as variadas camadas e esferas da obra audiovisual – da concepção à recepção (ou leitura).

Vale ressaltar aqui as experiências de Morricone com a música experimental e o fato de recorrer à voz em seus diversos trabalhos para o cinema, com destaque nesta trilha.

Aqueles que conhecem o meu trabalho sabem que adoro a voz humana. A adoro porque é a melhor forma de expressão e a mais ancestral também. Porque é um produto de nossos corpos, podemos modulá-la, comandá-la, sem passar por outro instrumento. Na minha opinião, ela é o principal instrumento³⁹.

Efeitos de intensidade, conforme nos aponta Gumbrecht. Ou, como afirma Wisnik⁴⁰, “força da proferição do verbo musical, no contexto iniciático, e imortal, irredutível, som que impregna a pedra e que se impregna de sua solidez”.

Em *A missão* três aspectos musicais foram os mais relevantes na composição da trilha:

1. A música étnica (dos índios da América do Sul-Argentina-Colômbia).
2. As tradições musicais da Igreja Católica depois do Conselho de Trento, levado à América do Sul pelos jesuítas.
3. O fato de um dos protagonistas do filme tocar o oboé; assim sendo, ele é o portador de uma experiência instrumental pós-renascentista específica ligada a sua própria época⁴¹.

Há uma passagem do filme cujo tema é o consagrado, “O oboé de Gabriel”, que inicialmente é executado na tela pelo personagem de Jeremy Irons. Parte inicial do filme, as cenas retratam toda a exuberância da floresta e o povo Guarani. O verde das árvores se mescla sob a luz e a sombra. A terra seca

38. GUMBRECHT, Hans Ulrich, op. cit., 2014.

39. MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio. *Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. Lanham, MA: Scarecrow Press, 2013, p. 223.

40. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 39.

41. Morricone, Ennio; MICELI, Sergio. *Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. Lanham, MA: Scarecrow Press, 2013, p. 166.

contrasta com a imensidão das majestosas cataratas, com o frescor das águas. Os corpos dos Guaranis, sua beleza, força. Música e ambiência, atmosfera se completam e se bastam. Diante desse cenário, quando o personagem senta-se para tocar a sua flauta, o clima de medo, intimidação e desconfiança sugerido pela presença dos nativos escondidos na mata aos poucos vai se apaziguando, e uma atmosfera de conciliação, o marco da união e boa vontade, se instaura, pelo poder evocativo do som da flauta – em um dos trechos mais sublimes do filme. Surpreendentemente, Morricone escreveu o tema ao assistir os movimentos de dedos aleatoriamente improvisados por Irons quando atuou durante a primeira cena, combinando a música com esses movimentos.

O fato de que Morricone poderia escrever um tema assombroso, evocativo e lendário dessa base é surpreendente; a simples orquestração para oboé, cordas e cravo é sublime, capturando perfeitamente a essência do pacífico e gentil Padre Gabriel, que encanta e ganha a confiança dos Guaranis com sua bela música⁴².



Figura 6: Filme *A missão*⁴³.

Um tema que se relaciona com a própria missão Guarani é ouvido pela primeira vez na sugestão de abertura “Na terra, como no céu”, que é, na verdade, a faixa dos títulos finais.

Um tema rítmico para cravo, cordas e um coro latino, eleva gradualmente a percussão étnica, aumentando o seu núcleo rítmico, bem como uma declaração contrapontística do tema de Gabriel que sustenta o canto coral e remete ao choque de cultura central na trama entre a civilização ocidental, a Igreja e os próprios Guarani⁴⁴.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que o audiovisual carrega um potencial de produção de *presença* instigante através de sua singular força comunicacional. Em um primeiro momento, a *presença* é o que vemos na cena, o que os sentidos são

42. BROXTON Jonathan. The Mission – Ennio Morricone. *Movie Music UK*, London, 27 oct. 2016. Disponível em: <<https://moviemusicuk.us/2016/10/27/the-mission-ennio-morricone>>. Acesso em: 19 out. 2017. Tradução nossa.

43. A MISSÃO. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986.

44. BROXTON Jonathan. The Mission – Ennio Morricone. *Movie Music UK*, London, 27 oct. 2016. Disponível em: <<https://moviemusicuk.us/2016/10/27/the-mission-ennio-morricone>>. Acesso em: 19 out. 2017. Tradução nossa.

capazes de apreender. Em um filme, por exemplo, emana do *Stimmung* da obra, das cenas, do som. Os personagens são importantes, os diálogos, a narrativa, mas a ambiência – este estado de *presença* – é dada ali, na fusão da imagem com o som. O resultado é uma “inscrição de forças que subvertem a nossa percepção habitual”⁴⁵, suscitando efeitos, em nossas leituras por *Stimmung*, que conduzem ao apaziguamento da *presença*. A dimensão sonora, no filme, é parte fundamental nesse processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A MISSÃO. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986.

ANDRADE, Bruno. O Fogo de Hephaestus. **Foco – Revista de Cinema**, [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/andrade-hephaestus.htm>>. Acesso em: 19 out. 2017.

ARAUJO, Inácio. Cão Branco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 dez. 1990.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BROXTON, Jonathan. The Mission – Ennio Morricone. **Movie Music UK**, London, 27 oct. 2016. Disponível em: <<https://moviemusicuk.us/2016/10/27/the-mission-ennio-morricone>>. Acesso em: 19 out. 2016.

CÃO branco. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

DOMBROWSKY, Lisa. **The films of Samuel Fuller: if you die, I'll kill you!** Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Lendo para o Stimmung? Sobre a ontologia da literatura hoje. **Revista Índice**, Madrid, 2009, v. I, n. 1, pp. 105-114. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B7mL9UIfmI4PbU1xX0dOc0NSVHM/>>. Acesso em: 19 out. 2017.

_____. Uma rápida emergência do clima de latência. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 303-317, jul./dez. 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MARTONI, Alex Sandro. **Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica**. 2015. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

45. MARTONI, Alex. Lendo Ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica. Tese de doutoramento Universidade Federal Fluminense. Niterói 2015, p 8.

MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio. **Composing for the cinema**: the theory and praxis of music in film. Lanham, MA: Scarecrow Press, 2013.

MOZART of film music. **The Guardian**, London, 23 feb. 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/feb/23/culture.features1>>. Acesso em: 19 out. 2017.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.