

A intermedialidade em *Diários de motocicleta*: refletindo sobre a música diegética e suas possíveis instruções de leitura¹

Sancler Ebert²

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

Resumo

A proposta deste artigo é refletir que tipo de instrução de leitura (documentarizante, fictivizante ou ambígua) segundo os pressupostos de Odin (2012), a música diegética presente no filme *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) orienta aos espectadores. Para tal conjectura usamos a perspectiva da intermedialidade, que considera a relação entre as diferentes mídias, no caso aqui, música e cinema. Para a análise musical das sequências recorre-se a estudos teóricos sobre a música no cinema, tendo como base principal as proposições de Anahid Kassabian (2001).

Palavras-chave: intermedialidade, música, instruções documentarizantes, *Diários de motocicleta*, Walter Salles.

Intermedialidade como perspectiva

Ficção dirigida por Walter Salles, *Diários de motocicleta* (2004) oferece o que Roger Odin (2012) chama de instruções de leitura documentarizante. Para o autor, é possível o espectador ter uma leitura tanto fictivizante como documentarizante de um mesmo filme, tendo o grau de referência à realidade da obra como parâmetro. Sendo assim, se o espectador considerasse a origem do enunciador como inexistente ou fictícia, faria uma leitura fictivizante e se construísse a imagem do enunciador como real, a leitura seria documentarizante. Dessa forma, o que estabeleceria a segunda leitura não seria a realidade do que é representado no filme, mas a realidade pressuposta do enunciador.

Odin exemplifica sua perspectiva ao propor que espectador poderia empreender uma leitura documentarizante ao ler os atores, cenários e/ou paisagens de um filme como um enunciador real, assim como o cinegrafista, o estúdio produtor, o diretor e que tal leitura poderia tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos. Para além da leitura do espectador, que é livre e varia de acordo com seu repertório, o filme

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Mestrando em Imagem e Som do PPGIS/UFSCar, email: sanclerebert@yahoo.com.br

em si pode oferecer instruções para orientar a leitura do espectador, por meio dos créditos e sistema estilístico. Conforme já discutido anteriormente³, *Diários de motocicleta* oferece instruções documentarizantes por meio da inserção de atores sociais⁴ interagindo com os atores profissionais e por meio da fotografia preto e branco de algumas de suas sequências. Neste artigo, buscamos analisar se a música diegética presente no filme oferece instruções documentarizantes ou fictivizantes, ou ainda ambíguas, uma vez que, segundo Odin, há filmes que “[...] não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional)” (ODIN, 2012, p. 27).

Para tal análise optamos por utilizar a intermedialidade como perspectiva, para pensarmos a articulação entre a música e a narrativa fílmica. Embora não seja novo⁵, o conceito de intermedialidade ainda não é consenso e deve ser entendido como sempre em construção (RAJEWSKY, 2012), portanto, são necessárias mais publicações sobre a teoria, principalmente na área de cinema. De acordo com Cluver (2011):

‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar as fronteiras’ que separam as mídias. (CLUVER, 2011, p. 9)

É preciso entender qual o significado de “mídia” ao pensarmos as interações entre elas. Cluver (2011) alerta que tal palavra ainda é recente no português brasileiro e comumente associada às mídias públicas (impressas ou eletrônicas) e às mídias sociais (blogs, redes sociais). No entanto, o conceito de mídia utilizado nos estudos intermediáticos vai além e sugere considerarmos o que até então chamávamos de artes (música, dança, pintura, teatro) como mídias. Dessa forma entendemos mídia como “[...] aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com

³ Ver EBERT (2014), disponível em <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-0314-1.pdf>

⁴ Segundo Bill Nichols (2005), os atores sociais “[...] continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidades habituais, mas nas formas pelas quais comportamentos e personalidades habituais servem às necessidades dos cineastas”. (NICHOLS, 2005, p. 31)

⁵ O conceito foi cunhado pela primeira vez em 1966 por Dick Higgins ao discutir os *happenings*.

transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BoHN, MÜLLER, RUPPERT apud CLUVER, 2011, p. 9).

Essa definição, como sugere Cluver (2011), parece à primeira vista mais adequada a mídias como rádio e televisão. No entanto,

[...] a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor aplica-se também ao design de um outdoor ou de uma instalação, à coreografia de um balé ou à composição e performance de uma canção. Parece soar mais aceitável dizer que a mídia ‘TV’ transmite signos televisivos do que dizer que a mídia ‘dança’ transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos à TV como mídia com seus próprios transmissores, e não à dança. Mas a nova abordagem implica exatamente a reconceitualização da dança, da música e das artes plásticas como mídias.

Tendo isso entendido, vale salientar que o conceito de intermedialidade tem como suposição fronteiras tangíveis entre as mídias individuais, cada qual tendo suas especificidades e diferenças midiáticas. Aí nos deparamos com a difícil tarefa de delinear fronteiras, uma vez que, “[...] nos moldes do que afirma W.J.T. Mitchell – que ‘todas as mídias são mídias mistas’” (VOBKAMP, WEINGART apud RAJEWSKY, 2012, p. 53). Ou seja, há um tanto de teatro no cinema, fotografia na pintura, que se torna complicado separar as características de cada mídia. Por isso que “[...] os preceitos de pureza midiática devem ser entendidos como efeitos discursivos e, não menos importante, como o resultado de procedimentos de poder, de inclusão e exclusão” (Ibidem). Assim, quando tratamos de “mídias individuais” estamos inevitavelmente remontando a um construto teórico, ou nas palavras de Sybille Krämer, a uma “abstração teórica” (*Abstraktionsleitung*).

Uma das indicações de Rajewsky (2012) é a de que é preciso levar em conta o objeto que está sendo estudado. Ele guiará como deverá ser o construto teórico e os métodos de análise. Dessa forma, por exemplo, ao decidir analisar a música em *Diários de motocicleta*, devemos pensar quais teorias e metodologias serão mais profícuas. No caso, usaremos as reflexões de Anahid Kassabian (2001), estudiosa sobre a música no cinema para pensar a interação entre as mídias, tendo como recorte três sequências nas quais a música é diegética, ou seja, em que a música provém do mundo narrativo e não exterior a ele.

Partindo da premissa de que a intermedialidade dá conta de diferentes fenômenos, Rajewsky propõe três, que auxiliam nos trabalhos de análise da interação entre as mídias. O primeiro fenômeno é o da transposição midiática, que se configura na transformação de uma mídia definida em outra, como é o caso das adaptações literárias para o cinema. Já as combinações de mídias referem-se às interações entre as diferentes mídias. Diferentemente do caso da transposição, que é uma intermedialidade extracomposicional, a combinação é intracomposicional, pois a intermedialidade acontece dentro de uma mídia, como por exemplo o objeto aqui a ser estudado, o filme *Diários de motocicleta*. A interação entre música e narrativa fílmica acontece dentro da mídia cinema, portanto, esse é o fenômeno que nos interessa. Ópera, teatro, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos são outros exemplos de mídias nas quais a combinação midiática acontece. Por último, temos o fenômeno das referências intermidiáticas, “a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras” (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Para compreender a relação entre a música e o cinema no objeto aqui selecionado e entender quais instruções ela orienta ao espectador, vamos primeiro apresentar a trilha musical do filme, para posteriormente analisarmos as três sequências escolhidas tendo as proposições de Kassabian (2001) como referência.

A música em foco: apresentando a trilha musical

Lançado em 2004, *Diários de motocicleta* foi uma coprodução internacional, produzida por Robert Redford, ator americano, teve financiamento da britânica FilmFour e foi dirigida pelo brasileiro Walter Salles. Em sua equipe figuraram profissionais de diversos países da América Latina, continente no qual o filme se passa. A trilha musical ficou a cargo do argentino Gustavo Santaolalla, compositor já conhecido por outros filmes hollywoodianos como *Amores Brutos* (2000) e *21 gramas* (2003), ambos de Alejandro González Iñárritu. Posteriormente ao filme de Salles, Santaolalla também ficou responsável pela trilha dos premiados *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee e *Babel* (2006), novamente de Iñárritu. Por esses dois trabalhos, o argentino foi agraciado com os Oscars de Melhor Trilha Sonora. Em 2008, Santaolalla voltou a trabalhar com Salles em

Linha de Passe, filme codirigido por Daniela Thomas, e repetiu a parceira assinando a trilha de *Na estrada* em 2012 (STRECKER, 2010).

Baseado nos livros *De moto pela América do Sul* (escrito por Che Guevara) e *Com Che Guevara pela América do Sul* (escrito por Alberto Granado), ambos diários da viagem realizada em 1952, o roteiro do filme narra a viagem realizada pelos dois amigos pela América Latina e foca na juventude de Che antes do mesmo se tornar guerrilheiro. A trama busca mostrar a transformação do futuro revolucionário de um jovem de classe média em busca de aventura para um jovem preocupado com as mazelas de seu continente e mais ligado aos outros seres humanos, ao que acontece ao seu redor. É possível vislumbrar ao final da película as sementes que levaram Che a se transformar em revolucionário. Che e Granado partem de Buenos Aires no final de 1951 tendo uma motocicleta como veículo para a viagem, “La Poderosa”, como os personagens chamam a máquina. Após diversos acidentes, os amigos são obrigados a abandonar a motocicleta e seguem a viagem a pé. Além de percorrer o sul da Argentina, os viajantes seguem pelo Chile, Peru, Colômbia e Venezuela.

A trilha musical do filme foi lançada em 14 de setembro de 2004 nos Estados Unidos, dez dias antes da estreia do longa metragem no país. Já no Brasil, a obra estreou em 7 de maio e a trilha lançada no mês seguinte. Enquanto a versão americana conta com 23 canções, a brasileira tem 19⁶.

Nem todas as canções que são ouvidas no filme foram disponibilizadas na trilha musical. Das três sequências que iremos analisar, algumas composições não foram incluídas nos álbuns, caso de *Mambo No. 5*, de Dámaso Pérez Prado; *Mala Junta*, de Julio de Caro e Pedro Laurenz; e *Delicado*, de Waldyr Azevedo. As outras duas canções que aparecem nos

⁶ Fazem parte do álbum as canções *Apertura* (Javier Casalla); *Lago Frías* (Javier Casalla); *Chichina*⁶ (Gustavo Santaolalla's Score Musiciens); *Chipi Chipi* (Gabriel Rodriguez); *Montana* (Javier Casalla); *Sendero* (Gustavo Santaolalla's Score Musiciens); *Procesión* (Javier Casalla); *Jardin* (Gustavo Santaolalla); *La Partida* (Javier Casalla); *La Muerte de la Poderosa* (Javier Casalla); *Lima* (Gustavo Santaolalla's Score Musiciens); *La Salida de Lima* (Javier Casalla); *Zambita* (Gustavo Santaolalla's Score Musiciens); *Que Rico El Mambo* (Dámaso Pérez Prado); *Círculo en el Río* (Javier Casalla); *Amazonas* (Javier Casalla); *Cabalgando* (Gustavo Santaolalla's Score Musiciens); *Leyendo en el Hospital* (Javier Casalla); *El Cruce* (Javier Casalla); *Partida del Leprosario* (Javier Casalla); *De Usuahia a la Quiaca* (Gustavo Santaolalla); *Revolución Caliente* (Javier Casalla) e *Al otro lado del Río* (Jorge Drexler, Jeff Eckels). As canções *Sendero*, *Lima*, *Zambita* e *Cabalgando* não constam no álbum lançado no Brasil.

trechos foram creditadas, *Chipi Chipi*, de Gabriel Rodriguez e *Qué Rico El Mambo*, de Dámaso Pérez Prado.

Conhecido como “Rei do Mambo”, o cubano Dámaso Pérez Prado gravou em 1949 dois dos seus maiores sucessos, as canções *Mambo No. 5* e *Qué rico el mambo* lançadas em dois lados de um disco de 78 rotações no México. No entanto, a primeira canção já havia sido gravada e lançada em Cuba em 1945 numa versão para piano. Já a segunda, foi escrita em 1947. Embora tenha tornado famoso mundialmente seu intérprete, *Mambo No. 5* se tornou um sucesso maior ainda em 1999 ao ser renovada pelo alemão Lou Bega. Lançada sob o mesmo nome no álbum *A Little Bit of Mambo*, a canção contém a versão vocal do original. Ambas as canções de Pérez Prado aparecem na sequência em que Che comemora seu aniversário no leprosário de San Pablo, na Amazônia peruana.

Originalmente um bolero, *Delicado*, do brasileiro Waldyr Azevedo, acabou por se tornar um baião por sugestão de amigos do compositor, ritmo que era moda na época. A canção foi lançada em dezembro de 1950 e o álbum se tornou líder absoluto nas paradas de sucesso de 1951 e um dos discos mais vendidos no país na era das 78 rotações. No entanto, quando escreveu a composição, a canção não despertou o interesse de seu compositor, tanto que só entrou no disco após sugestão do amigo Chiquinho do Acordeon, que foi o responsável também por batizar a canção (TODAMÉRICA MÚSICA, 2000, p. 9). Em *Diários de motocicleta* a composição de Azevedo pode ser ouvida no trecho em que Che está na casa de sua namorada Chichina e a canção é tocada ao piano por Oscar de Elia. A música embala a dança de Granado e Chichina, que é assistida por Che.

Ainda nesta sequência, porém dançada por Che e Chichina, o tango *Mala Junta* (1927), de Julio de Caro e Pedro Laurenz, também é apresentado por Oscar de Elia ao piano. De Caro é um dos grandes nomes do tango argentino, sendo comparado a Carlos Gardel. A canção tocada no filme foi gravada no primeiro disco do argentino.

Apresentada pela Banda de El Chipi Chipi, a composição *Chipi Chipi*, de Gabriel Rodriguez, faz parte da sequência em que Che e Granado vão a um baile na cidade de Temuco no Chile e se envolvem numa confusão após Che ser flagrado com a esposa de um mecânico. A canção foi escrita em 1963.

Pensando a música “diegética” em *Diários de motocicleta*

Para analisar a música diegética (ou nem tão diegética, como vamos discutir a seguir) presente em *Diários de motocicleta* e refletir sobre quais instruções de leitura ela orienta o espectador, vamos utilizar as reflexões que Anahid Kassabian (2001) propõe em seu livro *Hearing Film*. A autora enumera três questões no capítulo II “Como a música trabalha no filme” que vão nortear o desenvolvimento de nossa análise: “Como é a relação da música com o mundo narrativo do filme?”; “Como percebemos o método da música dentro da cena?” e “O que a música evoca ou comunica para nós?”⁷.

A primeira questão já coloca em xeque a terminologia que estamos usando para os trechos selecionados. Isso porque Kassabian considera as terminologias música diegética e não-diegética insuficientes e responsáveis por reforçar uma noção de que há uma diegese antes da música. Para tanto, ela sugere ao invés de duas, três possibilidades da relação da música com o universo narrativo fílmico. A *source music* (música da cena⁸) é aquela cuja produção está dentro do mundo narrativo do filme. Ou está tocando em algum aparelho eletrônico na cena, como um rádio, um computador, um vinil, ou está sendo apresentada por uma banda, cantores, etc. A autora cita a sequência do bar de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) para melhor exemplificar tal categoria. Na famosa sequência em questão, uma banda de alienígenas toca enquanto Obi-Wan Kenobi busca informações. Quando se instaura uma confusão, a banda para de tocar, reforçando o caráter diegético da música, uma vez que vemos a fonte que produz o som em cena (KASSABIAN, 2001, p. 42-44).

Já a música cuja produção não está dentro do mundo narrativo do filme é nomeada como *dramatic scoring* (composição dramática) por Kassabian. O exemplo dado pela autora é a clássica trilha que ouvimos toda vez que alguém será atacado em *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). Esse é o tipo de música mais comum aos filmes, que compõe a maior parte das trilhas musicais, como é o caso de *Diários de motocicleta* (KASSABIAN, 2001, p. 45).

⁷ Tradução nossa para “*How is the music’s relationship to the narrative world of the film perceived?*”; “*How do we perceive the music’s method within the scene?*” e “*What does the music evoke in or communicate to us?*”.

⁸ Usamos aqui as traduções feitas por Suzana Reck Miranda e Daniel Maggi (2015) em seu artigo “Asserções sinfônicas: música e deslocamentos em *Tocar y luchar*” publicado na revista *Novos Olhares*.

Como podemos perceber, essas duas categorias embora tenham nomes diferentes, referem-se a música diegética e não-diegética. Para além de uma terminologia que julga mais satisfatória, Kassabian acrescentou um outro tipo de música que ela percebe nos filmes, a *source scoring* (composição com música da cena) que, como o nome já indica, é uma mistura das outras duas categorias. Para Kassabian, a *source scoring* é a música que combina aspectos da *source music* e *dramatic scoring* tanto em termos de sua relação com o mundo da narrativa do filme quanto com sua coincidência com os acontecimentos na tela. Pode conectar personagens ou eventos divididos por espaços e tempos narrativos. Ou seja, a cena pode começar *source music* com um personagem cantando a canção num cenário e na cena seguinte a música continuar sendo ouvida, mas sem vermos mais sua fonte e em outro cenário com outro personagem. Em alguns casos, a ideia de *source scoring* pode ser útil para descrever eventos musicais cujo *status* narrativo é aberto a interpretações. Como no caso citado por Kassabian da coroação de Luke e Han Solo no final de *Guerra nas Estrelas*. Ouve-se uma espécie de música ligada a coroações, mas não se vê a fonte dela. Pode ser tanto uma música *dramatic scoring* quando *source music*, porque é possível uma banda real estar no local, mas não estar sendo focada pela câmera. Na dúvida podemos enquadrar a música como *source scoring*. (KASSABIAN, 2001, p. 45-47).

No caso das sequências de *Diários de motocicleta* a serem analisadas, podemos considerar a passagem na casa de Chichina, namorada de Che, como *source music*, uma vez que vemos a fonte da música durante a maior parte do trecho. O músico Oscar de Elia toca ao piano *Delicado* do brasileiro Waldyr de Azevedo e o tango *Mala Junta* de Julio de Caro e Pedro Laurenz. O piano e o artista são enfocados diversas vezes pelas lentes de Walter Salles, deixando claro que as canções pertencem ao mundo narrativo do filme. Na primeira aparição, o artista surge enquadrado num plano americano, tocando e sorrindo ao ver Chichina e Granado dançando. Para sinalizar a mudança de canção, o diretor usa um plano detalhe das mãos do pianista no instrumento. Outro ponto importante de destacar é que o final da sequência é editado conforme a música, que chega a um ápice e se encerra. O próprio tom da canção empresta tom a cena, que apresenta humor ao mostrar Granado dançando no corredor com uma empregada e sendo visto por Che e Chichina, seguido de um primeiro plano que apresenta uma senhora olhando com certa reprovação para algo fora

da tela e o contra plano revela o mesmo corredor, agora vazio, no qual Granado dançava anteriormente.

Na sequência do aniversário de Che ouvimos duas composições do cubano Dámaso Pérez Prado, *Qué rico el mambo* e *Mambo No. 5*. A fonte das canções é um aparelho de vinil que aparece ao fundo da cena enquanto os personagens dançam, mais um indício de que as músicas são *source music*, já que há uma interação entre os personagens e as canções. Na verdade, a música é fundamental à sequência, porque além de reforçar as personalidades de Granado e Che, mostrando o primeiro como desenvolto e dançante e o segundo como tímido, que demora a decidir-se por dançar, a música também serve para compor uma das piadas do filme. Quando Che por fim dança com uma enfermeira, ele a conduz como se estivessem dançando um tango, quando na verdade o que se ouve é um mambo. Ao perceber a confusão do rapaz, todos riem do acontecido e tal fato leva o barco feito pelos locais a ser batizado de “Mambo Tango”.

O terceiro trecho, o do baile na cidade de Temuco no Chile, nos leva a repensar o termo música diegética. Na sequência, a convite do mecânico que conserta a motocicleta dos dois viajantes, Che e Granado vão a uma festa. Enquanto Granado dança com uma jovem, Che bebe muito e fica embriagado, não tanto quanto o mecânico, que está quase a dormir no bar. Che acaba por trocar olhares com a esposa do mecânico, que corresponde. A jovem convida Che para ir para fora tomar ar e o mesmo aceita, no entanto, ao perceber que o marido a vê, a jovem desiste. Che não percebe e por estar embriagado continua a puxar a mulher que acaba caindo no meio do salão. O mecânico vê a cena e parte em direção a Che, que foge com Granado, enquanto o marido “traído” corre atrás dos dois acompanhado de dezenas de outros homens. Ao longo de toda a sequência, uma banda canta a música *Chipi Chipi* de Gabriel Rodriguez enquanto toda a ação acontece. Embora vejamos a cantora interpretando a canção, os músicos a tocarem (Salles filma os músicos de forma a permitir que o espectador acompanhe quais instrumentos compõe a canção), ou seja, vemos a fonte da música, o trecho é tão editado que faz parecer que a música não faz parte do mundo narrativo. Embora a sequência repita o mesmo ocorrido no trecho de *Star Wars* dado como exemplo de *source music* por Kassabian, onde uma confusão para a banda, tal interrupção da canção por mais que demonstre que a música faz parte daquele mundo, quebra tal lógica no momento em que a banda volta a tocar e a música continua do mesmo ponto em que

havia sido parada no momento da briga, fazendo a música parecer não pertencente verdadeiramente àquele universo, sendo assim melhor entendida como *source scoring*, por mesclar os dois tipos de música.

Partindo para o segundo questionamento de Kassabian (2001), “*Como percebemos o método da música dentro da cena?*”, vamos nos defrontar com outras duas perguntas que surgem a partir desta: “*Quanto da história da música o perceptor consegue identificar?*” e “*Qual nível de atenção que essa música demanda para esse perceptor?*”. As respostas a essas perguntas não estão apenas nos filmes, mas também na experiência anterior dos perceptores, como a autora chama os espectadores. Sobre a primeira dúvida posta, Kassabian propõe que há um *continuum da história da música*, outras referências musicais que a música de um filme pode sugerir. É possível pensar em três usos de acordo com a autora: *quotation* (citação), *allusion* (alusão) e *leitmotiv* (repetição de temas ou ideias musicais curtas associadas a um personagem, lugar, objeto) (KASSABIAN, 2001, p. 49). Todas as canções presentes nas sequências aqui analisadas são citações, pois são composições que já existiam antes do filme e foram incorporadas à trilha, dessa forma, fazendo uma citação a algo já conhecido.

Já sobre o nível de atenção da música, há muitos fatores a serem levados em conta, como o volume, seu estilo e a “adequação” à cena. No caso das três sequências aqui selecionadas, há uma forte edição que equilibra música e diálogos. Quando ouvimos *Qué rico el mambo* no aniversário de Che, num primeiro momento a atenção está na música e há curtas falas audíveis. Quando Granado termina a dança e vai em direção a Che para conversar, podemos observar que a faixa sonora da música tem seu volume abaixado para que os diálogos se sobressaiam. Durante toda apresentação de *Mambo No. 5* o volume da canção é mais baixo em relação à canção anterior, pois há uma atenção maior nos diálogos na segunda parte do trecho, quando Che dança com uma enfermeira, confunde o estilo musical e vira piada.

A sequência na casa de Chichina começa com o volume do piano em foco. Oscar de Elia toca *Delicado*, de Waldyr de Azevedo, e Granado dança com Chichina enquanto Che assiste. Como esse primeiro momento não possui diálogos, o volume da música se sobressai. No entanto, quando começamos a ouvir *Mala Junta*, de Julio de Caro e Pedro

Laurenz, sendo tocada ao piano, notadamente o volume é inferior e mais uma vez, os diálogos preponderam com Che e Chichina conversando enquanto dançam. O volume e atenção à canção retornam apenas ao final da sequência quando há uma piada em relação ao fato de Granado estar dançando com uma empregada. O final da canção pontua o fim do trecho.

Por fim, a sequência do baile em Temuco tem a mais complexa relação entre diálogos, músicas e sons. Devido ao cenário e contexto em si, além da música e falas, também há espaço para os sons diegéticos de risadas, copos e pés batendo. O trecho começa com o foco na canção *Chipi Chipi* de Gabriel Rodriguez sendo apresentada pela banda El Chipi Chip, vemos a cantora e os músicos e o volume (maior) está na música. Há os sons diegéticos enquanto a música toca e é possível perceber que a canção não está sendo interpretada ao vivo na sequência, mas sim dublada pela intérprete, e os músicos fingindo tocar os instrumentos. Quando Che começa a conversar com a esposa do mecânico, é possível observar que o volume da música é reduzido, algo que chama a atenção de quem assiste. Quando os diálogos cessam por algum tempo, o volume e a atenção à música retornam. No momento em que há a confusão, a música é abruptamente cortada, retornando ao mesmo exato ponto em seguida. Ou seja, congela a interpretação musical para então retomá-la onde havia parado, fazendo com que o espectador tenha a impressão de que a música não faz parte da diegese do filme.

Como podemos perceber, a questão da atenção da música nas três sequências prioriza os diálogos, sempre reduzindo o volume da música para não competir com os mesmos e há uma forte edição sonora, no entanto, bastante perceptível aos espectadores que torna a construção narrativa aparente, permitindo assim uma suspensão da crença. O trabalho da montagem e edição sonora quebram o ilusionismo e por isso podem indicar que tipo de instrução de leitura o filme orienta por meio de sua música. Voltaremos a esse ponto nas considerações finais.

O último questionamento de Kassabian, “*O que a música evoca ou comunica para nós?*”, é relacionado pela autora a três propósitos gerais: *identification* (identificação), *mood* (atmosfera) e *commentary* (comentário). O primeiro refere-se à música que “[...] pode transmitir ou evocar todas as coisas mencionadas na definição de *leitmotiv* – ‘um

personagem, um lugar ou um objeto, uma determinada situação, ou uma idéia recorrente da trama’ - bem como o período, tempo, profundidade de campo e certos fatores sociológicos” (KASSABIAN, 2001, p. 56-57). A autora cita como exemplo o filme *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977), que usa a música para marcar o período e a estrutura social, além de que o Disco era música popular contemporânea da produção do filme.

No caso da atmosfera, que Kassabian considera “[...] um dos mais óbvios e mais difíceis pontos para analisar a música no filme” (2001, p. 58), a música normalmente é expressada por uma *one time music*⁹, que também é *dramatic scoring*. O comentário tem como função nos dizer se uma situação aparentemente romântica é realmente bem-humorada, ou se um campo florido contém algum perigo invisível. A música que serve de comentário sempre vai ajudar a dar o tom para a cena, reforçando ou não certas características. A música em filme de horror é um exemplo de música comentário (KASSABIAN, 2001, p. 56-57).

Nas sequências que analisamos podemos observar a música sendo usada como identificação e atmosfera. Nos três casos, as canções criam uma atmosfera alegre para os trechos que são bem-humorados. As cinco músicas ouvidas ao longo das sequências são composições animadas e por isso dão o tom aos trechos aqui estudados. Em relação à identificação, as canções escolhidas representam bem o continente latino-americano. Na sequência na casa de Chichina temos um baião brasileiro e um tango, e no aniversário de Che tocam mambos. Os estilos são bastante representativos da América Latina e servem para criar a identidade geográfica e cultural de onde se passa a história do filme.

As músicas escolhidas também representam a época, uma vez que *Delicado* foi lançada em dezembro de 1950 e tornou Waldyr de Azevedo famoso em 1951, levando-o a viajar pela América. “O prestígio de Waldyr como compositor e instrumentista chegou assim ao auge em 1951, quando começou a ser constantemente requisitado para temporadas no Brasil e outros países como a Argentina, onde esteve várias vezes, e a Venezuela” (TODAMÉRICA MÚSICA, 2000, p. 9). Esse sucesso do brasileiro na Argentina torna plausível o trecho em que uma música é tocada ao piano na casa de uma família rica do sul

⁹ “Significa simplesmente a música que não tenha sido ouvido antes da primeira exibição de uma cena em particular, e, presumivelmente, não vai ser ouvida em qualquer outro contexto” (KASSABIAN, 2001, p. 51).

do país no início de 1952, no caso, da família de Chichina. *Mala Junta* foi composta em 1927, muitos anos antes da viagem de Che e Granado e já era um grande sucesso de Julio de Caro. *Qué rico el mambo* e *Mambo No. 5*, de Dámaso Pérez Prado, foram lançadas em 1949 e tornaram seu criador famoso internacionalmente, tornando possível que as canções pudessem fazer parte de uma festa três anos depois no Peru, onde acontece o aniversário de Che. A única música que não se encaixa nessa representação da época é *Chipi Chipi*, de Gabriel Rodriguez, que foi escrita em 1963, 11 anos depois dos acontecimentos do filme. Nesse caso, parece que a inclusão da canção levou em conta seu estilo irreverente e não se importou com a temporalidade histórica.

A música como catalisadora da intermedialidade e suas possíveis instruções

Por meio dos termos propostos por Kassabian (2001) pudemos refletir sobre como a música diegética se relaciona com o material fílmico em *Diários de motocicleta*. Como nas três sequências a música faz parte da ação, pois os personagens estão dançando e reagindo a elas, podemos perceber a importância da mesma na constituição da *mise-en-scène*. Desde o fato de haver um cuidado na edição para dosar a atenção entre diálogos e música, passando pela seleção de canções que possam gerar reconhecimento e identificação, os envolvidos no filme colocaram a música em destaque nos trechos aqui observados (há muito mais música no filme, mas não-diegética, por isso não analisada aqui).

Podemos observar como nas sequências aqui analisadas a música opera como catalisadora de uma intermedialidade com o cinema. Mais do que trilha sonora, a música é o cerne das sequências. Isso acontece porque as canções criam a identificação do local, dos personagens, da história, criam a atmosfera do que está sendo contado e ajudam a narrar os acontecimentos. Ou seja, a música altera o material cinematográfico, interage com o mesmo ao servir como identificação, atmosfera e chamar a atenção para si. Não se trata da “música inaudível” proposta por Claudia Gorbman (1987), mas da música como um dos focos da cena, como um dos elementos principais da construção midiática.

O cinema por ser plurimidiático, ou seja, ter em sua constituição outras mídias como a música, fotografia e teatro, por exemplo, é sempre intermediário. No entanto, há filmes em que a interação entre as mídias é mais rica, como em *Diários de motocicleta*, no qual as

informações das músicas agregam de tal forma que permitem maior aderência à narrativa fílmica.

Em relação às instruções de leitura que as canções podem orientar aos espectadores, podemos observar dois movimentos. Se, por um lado, a escolha por músicas que são citações (referenciam canções já famosas) e, ao mesmo tempo retratam a época em que a história se passa podem apontar para instruções documentarizantes, a edição sonora do filme acaba por indicar o contrário. Ao editar a trilha musical de forma a tornar a própria edição notável, o filme torna a construção fílmica aparente, quebrando o ilusionismo. A sequência do baile em Temuco talvez seja a mais elucidativa nesse sentido. Ao parar a canção devido à briga e retomá-la do mesmo ponto, o filme permite a suspensão da crença por parte do espectador. Dessa forma, podemos pensar que a edição da trilha musical acaba por instruir uma leitura fictivizante de tais sequências, embora haja nelas elementos que permitissem uma leitura documentarizante.

Essa dualidade nas instruções também marca outros momentos do filme, como numa cena em que Che e Granado, interpretados por Gael Garcia Bernal e Rodrigo de la Serna, conversam com um senhor indígena numa estrada rumo a Machu Picchu. Por não ser creditado como personagem, podemos ler o senhor como um ator social, que é entrevistado por Che de uma forma similar a um documentarista, o que nos daria uma instrução documentarizante no filme. Porém, os planos e contra planos utilizados por Salles denotam um grande apuro técnico e uma cena que não foi captada numa única tomada decorrente de um encontro casual. Assim, por mais que acreditemos que o discurso de tal ator social seja verdadeiro e documental, a montagem e o modo como a câmera filma o personagem nos faz duvidar do aspecto documentarizante da cena, fazendo com que tal trecho tenha uma instrução ambígua. Se, por um lado, Salles busca instruir leituras documentarizantes por meio das escolhas das canções ou até mesmo de atores sociais, por outro, o apreço pela técnica acaba por enfraquecer tais instruções, tornando-as fictivizantes e até mesmo ambíguas.

REFERÊNCIAS

- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.
- EBERT, Sancler. O roteiro aberto como caminho para as instruções documentarizantes em Diários de motocicleta. In: **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom**, 2014, Foz do Iguaçu. Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014. p. 1-14
- FOCUS FEATURES. **Diários de motocicleta – site oficial**. Disponível em: <http://www.motorcyclediariesmovie.com/>. Acessado em 05 de janeiro de 2015.
- GRANADO, Alberto. **Com Che Guevara pela América do Sul**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GUEVARA, Ernesto Che. **De Moto pela América do Sul – Diário de Viagem**. São Paulo: Sá/Rosari, 2011.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012. p. 41-50.
- IMDB. **The motorcycle diaries – Soundtrack**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0318462/soundtrack>. Acessado em 05 de janeiro de 2015.
- KASSABIAN, Anahid. How music works in film. In: _____. **Hearing film**: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. Nova Iorque: Routledge, 2001. p. 37-60.
- LEVY, Joseph. **Pérez Prado and Mambomania**. La Venture. Disponível em: http://www.laventure.net/tourist/prez_bio.htm. Acessado em 05 de janeiro de 2015.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN. **Julio de Caro**. Disponível em: <http://www.me.gov.ar/efeme/diatango/jdecaro.html>. Acessado em 05 de janeiro de 2015.
- MIRANDA, Suzana Reck ; MAGGI, Daniel. Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em Tocar y Luchar. **Novos Olhares**, v. 3, p. 125, 2014
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.
- ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Significação – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012. p. 51-73.
- STRECKER, Marcos. **Na estrada**. O cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha 2010.
- TODAMÉRICA MÚSICA. **Waldir Azevedo**: o mestre do cavaquinho: melodias cifradas para cavaquinho, violão, bandolim e teclados. 1. ed. - Rio de Janeiro, 2000.