

Música e voz cantada em/de *Família Rodante* (Pablo Trapero/León Gieco)

Por Debora Regina Taño*

Resumo: Partindo de estudos a respeito da voz e da canção no cinema e tendo como objeto de análise o filme *Família Rodante* (Pablo Trapero, 2004), o presente trabalho analisa o uso da canção tema do filme, como uma espécie peculiar de voz dentro da narrativa cinematográfica. Nossa hipótese é a de que o modo como o filme articula suas múltiplas vozes tende a deslocar o que os personagens dizem para além de um fluxo semântico: suas palavras flutuam sonoramente e em relevância. Já o conteúdo semântico da canção, expresso por uma voz extra-diegética, dá ao espectador informações objetivas sobre a família que viaja. Tal interpretação com relação à letra e às imagens que a acompanham é de fundamental importância para o entendimento de sua presença no filme e também da relação que tece com os personagens, com suas vozes e ações.

Palavras-chave: canção, voz, som, fala flutuante, *Família Rodante*.

Música y voz cantada en/desde *Familia Rodante* (Pablo Trapero/León Gieco)

Resumen: Partiendo de estudios sobre voz y canción en el cine y teniendo como objeto de análisis la película *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004), el presente trabajo analiza el uso del tema musical de la película, como un tipo peculiar de voz dentro de la narrativa. Nuestra hipótesis es que la forma en que la película articula sus múltiples voces tiende a desplazar lo que los personajes dicen más allá de un flujo semántico: sus palabras fluctúan en sonido y en relevancia. El contenido semántico de la canción, expresado en una voz extra-diegética, le da al espectador información objetiva sobre la familia viajera. Dicha interpretación con respecto a la letra y las imágenes que la acompañan es de fundamental importancia para la comprensión de su presencia en la película y también de la relación que entrelaza con los personajes, sus voces y acciones.

Palabras clave: canción, voz, sonido, discurso flotante, *Familia Rodante*.

Music and singing voice in/from *Rolling Family* (Pablo Trapero/León Gieco)

Abstract: Based on research on voice and song in cinema this article analyzes the use of the theme song as a peculiar kind of voice in the narrative of *Rolling Family* (Pablo Trapero, 2004). We hypothesize that the way this film articulates multiple voices tends to displace what the characters say. While their words fluctuate both in terms of volume and relevance in the semantic flow, the semantic content of the song, relayed by an extra-diegetic voice provides the viewer with objective information about the traveling family. This interpretation of the lyrics and the images they are set against is fundamental to an understanding of the film as well as of their relationships with the voices and actions of the characters.

Key words: song, voice, sound, floating speech, *Rolling Family*.

Fecha de recepción: 23/11/2019.

Fecha de aceptación: 07/02/2020.

Introdução

Entre os elementos sonoros presentes em filmes, a voz humana é, no geral, a de maior destaque. Mesmo podendo aparecer com funções e de maneiras diversas de acordo com as intenções e necessidades da narrativa, sua tonalidade e conteúdo acionam nossa atenção imediata, pelo que Chion (1993) aponta como voco e verbocentrismo. Seja por meio de diálogos dentro ou fora de quadro, por meio de um narrador over ou pelas canções da trilha musical, de forma geral a voz tem o papel de dar alguma informação, seja sobre narrativa ou sobre os personagens.

No filme *Família Rodante* (*Familia Rodante*, Pablo Trapero, 2004) os diálogos estão bastantes presentes. Os personagens conversam entre si, mas suas conversas não são propriamente objetivas do ponto de vista narrativo. Elas não

determinam suas ações e nem mesmo orientam o espectador com relação aos próximos acontecimentos. Tais características dão espaço para uma percepção sonora da voz que torna o momento e a forma como as palavras são ditas mais significantes do que exatamente o que a palavra diz. Assim é possível pensar que os diálogos não são a todo tempo fundamentais enquanto “informação”, mas sim, enquanto “elemento fílmico”. A não objetivação dos diálogos não se trata de uma lacuna, mas sim de explorar as possibilidades fílmicas em todos os seus elementos, seja na atuação, *mise-en-scène*, construção dos personagens, música, entre outros. Cada um destes elementos acrescenta seus próprios dados e contribuições ao todo. Quando combinados, sua possibilidade criativa e de significado amplia ainda mais.

No caso da voz associada à música, recorte do presente trabalho, a interpretação da letra e a análise dos momentos em que a canção aparece durante a narrativa são de fundamental importância para o entendimento de sua colocação no filme e também de sua relação com os personagens e suas respectivas vozes. A partir disso, analisa-se o modo como o filme articula suas múltiplas vozes, tendendo a deslocar o que os personagens dizem para além de um fluxo semântico. Suas palavras flutuam sonoramente e em relevância e, ao invés de meramente motivarem o avanço da narrativa, servem para conformar suas “silhuetas” (Chion, 1993: 136). Já as canções, por sua vez, concentram um conteúdo semântico mais objetivo, expresso por uma voz extra-diegética, dá ao espectador informações sobre a família que viaja.

O foco da análise se dá na canção tema, composta por León Gieco, que está presente na primeira sequência da viagem, tendo início com a entrada dos personagens no trailer, e nos créditos finais. Tal música, no entanto, não é a única presente no filme. A formação de uma trilha musical de compilação (Smith, 1998) – composta por músicas pré-existentes e muitas delas conhecidas – também acrescenta elementos à narrativa e suas interpretações

e relações com o contexto de produção/exibição. A trilha de compilação permite que as músicas contribuam não apenas com as funções narrativas que lhes cabem, mas também faça referências e citações a outras obras e contextos nos quais o filme está inserido.

Assim, pretende-se, ao combinar as possibilidades narrativas e estéticas do uso da canção no filme e da não objetividade semântica de seus diálogos, entender de que forma a canção tema de *Família Rodante*, homônima ao filme, contribui para o entendimento da história. Uma vez que nem sempre esta é a função principal de uma canção enquanto trilha musical, mas sim do andamento dos próprios diálogos e ações da narrativa, analisa-se tanto a voz da própria música, quanto os demais sentidos criados a partir de sua relação com as imagens que a acompanham.

A música e a imagen

No cinema, de forma geral, a música pode aparecer de diversas formas, assumindo diferentes funções dramáticas e narrativas, estando dentro da história ou sendo mais um artifício utilizado pelo narrador. Como ferramenta, ela auxilia na continuidade fílmica e na transmissão, ao espectador, das informações e sensações necessárias, da mesma forma que outros elementos como, por exemplo, o enquadramento e as vozes. Suas funções são as mais diversas e muito discutidas por teóricos da música de cinema.

Entre os principais autores desta questão há divergências a respeito da função da música e como ela deve ou não se relacionar com a imagem. Partindo da utilização da música sinfônica no cinema clássico de Hollywood, sobretudo no período entre os anos 1930 e 1940, Eisler e Adorno (1976) realizam uma forte crítica sobre sua função dramática. Com a visão de que a música é uma arte em si e que ao ser subordinada a uma imagem perde seu valor, os autores

apontam práticas de padronização do uso da música que consideram como maus hábitos e Adorno propõe uma utilização consciente da música, que provoque o distanciamento entre espectador e narrativa e uma quebra do regime dramático.

Este uso da música que Eisler e Adorno consideram como maus hábitos, será analisado por Claudia Gorbman (1987) dentro de um outro viés. A autora entende que a trilha musical do cinema clássico baseia-se numa repetição de recursos amplamente utilizados pela música ocidental orquestral, advindas do período Romântico, que tornaram-se convenções discursivas de fácil reconhecimento pelo público. Tal uso permite reforçar a transparência do aparato cinematográfico, sendo o espectador invisivelmente norteado pela narrativa.

Kathryn Kalinak (1992), por sua vez, tem como objetivo não pensar a música de forma superior ou inferior à imagem, mas sim entendê-la a partir da interdependência entre o visual e o auditivo. Remontando aos estudos da música no cinema realizado por musicólogos, que se centram apenas na música, e por teóricos cinematográficos, que dão privilégios à imagem, a autora entende que, para o cinema, som e imagem funcionam integrados. Diante de alguns exemplos, propostos por Kalinak, em que a música assume destaque em determinadas sequências, tanto com o objetivo de dar unidade ou para promover a contemplação, o espectador a percebe como parte do filme por meio de sua cognição e não por processos inconscientes (Miranda, 2011). Tal abordagem de interdependência entre som e imagem nos coloca mais uma vez em contato com a possibilidade de pensar o som - e dentro dele a música, os ruídos, ambiências e a voz - para além de seus usos e interpretações superficiais, entendendo que, ao relacionar-se com a imagem, os sons podem adquirir outros sentidos, e vice-versa, enriquecendo a própria construção narrativa.

No que diz respeito especificamente ao uso da canção em filmes, Jeff Smith (1998) aponta que ao incluir uma canção em uma trilha musical cinematográfica esta tem, entre outras, a função de comentar o que se passa na ação ou no interior dos personagens. Além das funções dramáticas da melodia, que por si já agrega elementos à cena, a letra da canção acrescenta mais um significante, sendo, assim, mais uma voz existente na tela.

Enquanto Smith (op cit.) chama atenção para a relação entre a música e o interior dos personagens, Paul Zumthor (2007) coloca a performance como algo que se situa num contexto cultural e situacional. A voz, para Zumthor, é parte fundamental da performance, uma vez que proporciona a relação direta entre o artista e quem o vê/ouve e também pela sua capacidade de organizar o um conteúdo, uma substância.

A música do filme

Durante todo o filme analisado a presença de canções é recorrente. Seu uso, no entanto, varia entre diegético e não diegético, assumindo, assim, funções diferentes em cada uma de suas posições. Entre estas há outras duas, além da música tema, compostas por Gieco: “*La mamá de Jimmy*” e “*Señora de los llanos*”. Estas, ao contrário de “*Familia Rodante*” são diegéticas, ou seja, fazem parte do mundo da ação, e tocam no rádio do trailer durante a viagem. Ambas possuem justificativa imagética de sua presença, tendo maior atenção para si por conta da imagem que as acompanha do que da própria construção sonora das cenas. Sonoramente elas são quase como mais um ruído, combinado aos demais como as vozes dos familiares e o motor do trailer.

Mesmo em volume baixo, sem destaque para a letra da canção em si, a escolha das músicas provavelmente tem razões específicas e que sua

presença acrescenta elementos às respectivas cenas. Por serem de Gieco, reforçam a importância do reconhecimento cultural que a trilha de compilação (Smith, 1998) insere no filme. Entretanto, o tratamento sonoro dado a elas trabalha mais na construção de um ambiente sônico e de contexto cultural do que em exaltar significações das palavras. Podemos observar, em ambas as músicas, que se tratam de rocks e que, pelo momento em que aparecem, remontam à paisagem urbana que a família recém deixou para trás.

A primeira, “*La mamá de Jimmy*” é tocada quando Gustavo liga o rádio e segue de fundo, em volume baixo por diversos planos da estrada e dos membros da família, até o início da sequência de Matías no banheiro. A segunda “*Señora de los llanos*” está presente na cena em que os personagens estão perto de um lago. Enquanto os jovens estão no lago, a música toca nos planos em que, encostados no trailer, Ernesto conversa com Marta sobre seu cabelo e ela prepara lanches. A música é ouvida em baixa intensidade, vinda do rádio de dentro do veículo.



Figura 1 - Demarcação da música diegética

Tal observação com relação aos gêneros tocados e aos momentos da viagem pode ser estendida ao filme todo. Enquanto no início do filme concentram-se os tangos, associados à matriarca dona Emilia, e o rock urbano nos momentos

citados e em outros relacionados à saída de Buenos Aires, a música “*Chacarera del violín*” (Javier Cirpolo e Hnos. Simon) apresenta uma transição geográfica do andamento da viagem e da narrativa. Seu estilo mais ligado a ritmos interioranos argentinos demarca o local por onde a família passa e as diferenças entre as regiões, o que será reforçado com as músicas da festa de casamento, típicas da região de Misiones e conhecidas como *chamamé* (Verardi, 2010). O estilo está presente nas músicas diegéticas da cidade de Yupeyú e no casamento, mas também em “*La Calandria*” (Isaco Abitbol e Julio Montes; interpretada por León Gieco e I. Abitbol), que é tocada em um trecho no final da viagem, entre a briga de Oscar com o genro Claudio, no momento em que o combustível acaba. É uma rápida sequência com imagens da paisagem por onde a família passa, demarcando a regionalidade do local.

Já o tango está presente em diversos momentos, mas podemos destacar que as composições mais conhecidas e de autoria de Carlos Gardel concentram-se nas cenas em que Emilia está sozinha. O ritmo, que apresenta certa melancolia e um dado de tradição, ao ser associado à figura da senhora reforça algumas características da personagem, como a solidão e a tentativa de reestabelecer o convívio familiar.

O uso de ritmos tipicamente argentinos tem expressão maior nas músicas não-diegéticas. Das oito músicas que identificamos a partir das informações dos créditos do filme, com exceção de “*Familia Rodante*”, que é uma canção, as três primeiras são os tangos de Gardel, e as demais também são ritmos nacionais que demarcam a cultura do país e complementam a construção fílmica. Como vimos, cada uma delas possui uma função de acordo com o momento em que estão presentes. Elas são ferramentas da esfera do narrador que acrescentam sentidos, emoções e informações sobre cada ação, auxiliando e criando camadas de interpretação, dentre as quais pistas narrativas de localização, como proposto por Gorbman (1987). Estas camadas

são parte fundamental das escolhas do diretor e demais membros da equipe. No caso de *Família Rodante*, segundo Martin Grignaschi, *sound designer* do filme, em entrevista concedida à autora, Pablo Trapero foi o responsável pela escolha das músicas e pelos locais onde seriam colocadas. Muitas delas não foram compostas originalmente para o filme, ou seja, o fato de preexistirem acrescenta ainda mais possibilidades de significação e interpretação advindas de seus contextos e formas de uso na sociedade como um todo.

Ao analisar a trilha musical cinematográfica Kassabian (2001) busca entrar em contato com o filme em sua fase de percepção, tendo como objeto de análise não apenas filme e sua narrativa, mas incluindo as possibilidades de leitura destes pelo público. Tendo a recepção como referência de análise, a autora levanta algumas questões para nortear este caminho de como pensar a música dentro do filme. Sua ideia central é colocar este como um objeto que existe dentro de uma rede de textos anteriores e posteriores a ele, que o influenciam e serão influenciados por ele e que, sobretudo, se altera de acordo com as referências de cada espectador.

O uso da música popular, incluindo as canções, se dá por diferentes motivos no contexto cinematográfico. Entre eles está o fato da canção possuir alguns elementos que a tornam formalmente acessível ao público em geral, atendendo a questões comerciais e de identidade cultural. Segundo Smith (1998), trilhas de compilação são trilhas musicais que se utilizam de músicas pré-existentes ao filme. Enquanto função, o autor entende este tipo de trilha como um híbrido entre o gênero cinematográfico do musical e a trilha clássica de Hollywood. Como num musical, cada música tende a manter certa unidade estrutural e integridade quando inserida no filme, e como trilha de fundo, segue parte das lógicas de uso e funções dramático-narrativas. A combinação de músicas baseadas na cultura popular não apenas configura uma trilha de compilação, como é o caso, mas também em uma “*pop score*”. Tal tipo de trilha, segundo o

autor, possui uma diferenciação clara da música popular em si, mas uma vez que possui funções dramáticas e narrativas semelhantes à trilha musical composta, mas que, diferentemente desta, costuma ser muito mais acessível a um grande público. Em diferentes usos e formas, a trilha de compilação está intimamente ligada às possibilidades de referências externas ao filme, a citações e, principalmente, a contextos culturais.

Como apontado anteriormente, as músicas diegéticas vindas do rádio não possuem grande destaque para a sua letra. No geral, são canções que se misturam com os demais sons das cenas em que estão presentes, não sendo, nestes momentos, vozes relevantes para o entendimento, mas sim, camadas sonoras. Já no caso da canção tema, sua presença é destacada pela sua posição sonora e também devido à importância narrativa que esta voz possui, uma vez que fala sobre a viagem e sobre os personagens, uma voz com conteúdo.

A família pela canção

A música tema “*Familia Rodante*” de León Gieco exerce a função de comentar a ação e até mesmo dizer o que os próprios personagens não dizem sobre determinada situação ou sobre si mesmos (Smith, 1998). Seu destaque se dá principalmente por duas razões. A primeira é o próprio tratamento de áudio, com o qual a música assume o primeiro plano sonoro e a voz de Gieco domina o espaço sônico; e a segunda é pelo momento em que a música aparece. “*Familia Rodante*” tem início quando os membros da família entram no trailer para começar a viagem. Tal ligação entre início de viagem e canção é algo amplamente utilizado como ferramenta discursiva em filmes de estrada (*road movies*), gênero que faz uso recorrente da música, tanto não-diegética, como neste caso, quanto diegética, tendo no rádio do carro (ou qualquer outro veículo) a sua principal fonte (Paiva, 2014). Ambas as formas estão presentes

no filme aqui analisado. Vale ressaltar que a canção de um modo geral, mas especialmente no *road movie* tem a função de dar detalhes e informações que explicam e/ou reforçam determinadas ações que são vistas, mas pouco aprofundadas por outros recursos da narrativa (Smith, 1998).

Além dos elementos narrativos e dos culturais ligados propriamente ao país de produção e no qual se passa o filme, a canção possui elementos estruturais que influenciam sua presença e recepção dentro da obra. A variação dos parâmetros musicais como dinâmica, andamento e combinação de timbres facilitam a comunicação com diferentes tipos de público justamente por não necessitarem de um conhecimento da gramática específica da composição musical (Smith, 1998). O uso de frases simples e repetições facilitam a memorização e o engajamento do público em acompanhar a canção. Estas repetições acontecem, no geral, a partir de uma estrutura composta por 12, 16 ou 32 compassos - reduzidos a pequenas estruturas de 4 tempos - que variam determinados elementos como partes melódicas ou a própria letra - e que são unidos por ganchos que levam o ouvinte ao próximo trecho. Tendo sido composta especialmente para o filme e por um músico conhecido em seu país, a música tema de *Família Rodante* baseia-se em um ritmo próximo do público e segue este tipo de estruturação, criando uma identificação tanto de estilo, quanto pelo próprio autor.

*“Quiero saber si pasan a buscarme
si voy allá o espero acá
Si ahora voy o ustedes me llaman
si vienen ya o van a tardar*

*Sea como sea, pero salgamos ya
que la virgen nos protege una vez más*

*Quiero saber si viajan conmigo
o todos nos vemos allá
Si hay que alzar a alguien en camino
o salimos juntos de un lugar*

*Sea como sea, pero salgamos ya
que los duendes se aburren de tanto esperar*

*Somos como una gran familia que rueda
rueda y rueda para sacarse las penas
de un gran corazón que palpita por viajar*

*Cómo se llama el pueblo que buscamos
y cuánto falta hasta llegar
Doblás acá o seguís de largo
Manejo yo si no das más*

*Los primeros rayos de luz dibujan
a esta gran ballena que anda en las rutas*

*Somos como una gran familia que rueda
rueda y rueda para sacarse las penas
de un gran corazón que palpita por viajar*

*Partimos hoy o dormimos acá
no está tan mal en este hotel
Nos llamarán por la mañana
Dónde paramos a comer*

Saquemos una foto para dar una señal

de que estamos vivos y aún vamos por más

*Somos como una gran familia que rueda
rueda y rueda para sacarse las penas
de un gran corazón que palpita por viajar*

*Regresamos hoy y a qué hora llegamos
Cuándo volvemos a salir
Próxima vez, más organizado, eh?
porque sino no vuelvo a ir.”*

Composta por 12 estrofas, a canção possui três estruturas básicas, que se organizam em A B A B C. A primeira (A), referente às estrofas de quatro versos, é onde ocorre o desenvolvimento da ideia, da história que a canção conta - a viagem de uma família. A segunda (B), as estrofas de dois versos, é a estrutura que altera a melodia da primeira para encerrar uma ideia e chamar para a terceira (C), o refrão, de três versos, que não possui alteração em sua letra. Tal tipo de estruturação se insere no proposto por Smith (1998) quando diz da repetição e do engajamento do ouvinte. Por mais que a letra se altere e que, com isso, seja possível confundir ou inverter a “história”, a repetição da melodia facilita a memorização.

O autor, ainda, ao referir-se à música pré-existente presente em filmes, observa que na grande maioria das vezes a música não é utilizada por completo e que se adapta aos demais elementos da cena, especialmente às vozes. “*Familia Rodante*”, da mesma forma, é tocada inteiramente apenas nos créditos finais do filme. Na sequência em que está presente, ela tem início, com seus primeiros acordes, no final da cena anterior, enquanto Ernesto e Marta conversam sobre ser avó. No plano seguinte, em que vemos os pés de cada um dos integrantes da família se aproximando do trailer e entrando nele a

música segue e as primeiras frases se misturam às vozes dos personagens que falam entre si, sem qualquer relevância de conteúdo. Ainda durante este plano, que agora mostra a lateral do veículo e cada um a sua vez entrando com ajuda de Oscar, as vozes vão diminuindo dando destaque para a música, mas que irá assumir um volume de primeiro plano sonoro apenas no plano seguinte, das luzes da estrada. Este aumento é marcado, como um ponto de sincronia (Chion, 1993), pelo som da escada do trailer sendo travada por Oscar e a mudança de plano, juntamente com o fim da segunda estrofe da música (“que a virgem nos proteja uma vez mais”).



Figura 2 - Início da canção – sincronização com a batida da escada

A terceira estrofe segue em primeiro plano sonoro, acompanhada sempre pelos sons do carro e da estrada. Ao seu final a música diminui e não entra a próxima estrofe, ficando um longo período apenas instrumental como fundo para a ação de Marta e Oscar. Enquanto Marta busca o mapa correto e posteriormente passam pelo pedágio, a voz dos personagens assume o centro da mixagem com a música ao fundo. Assim que passam pelo pedágio e Oscar pede a Marta que confira o troco, a música novamente aumenta, juntamente com os sons e os planos da estrada, e ouvimos o refrão, seguido pela última estrofe. A música termina com o primeiro plano da parte interna do trailer, que não a cabine, sendo um close do rosto de Claudia que olha dentro de um armário. O bater da porta do armário marca a última nota da música, novamente criando um ponto de sincronia.



Figura 3 - Final da canção - sincronização com a batida da porta

Começar a música tema junto com a partida e encerrá-la antes que os conflitos entre os personagens se iniciem proporciona interpretações importantes. Do ponto de vista melódico e rítmico a música insere neste trecho uma certa leveza de início de viagem, um ânimo que, por mais que nem todos estejam satisfeitos em estar ali, é sobretudo o sentimento de Emília em juntar sua família. O andar do trailer, as primeiras interações com a estrada e a expectativa da viagem são pontuadas pela voz de Gieco, mas também pelo ritmo determinado pelo violão e depois intensificado pela bateria, os timbres de folk e o violino que amplia a harmonia. A combinação das primeiras imagens da estrada e da melodia, timbres e ritmo musicais colocam os personagens no início da aventura familiar, até então em aparente harmonização.

Tal situação, no entanto, não é a mesma quando a música retorna, nos créditos finais. Agora tocando inteira, sem a retirada de algumas estrofes, sua presença cria uma nova expectativa, não mais da união da família, mas sim da nova fase de vida de dona Emília. Espectadores e personagens já acompanharam as tensões e agora cada um dos núcleos familiares retorna à sua vida. Não sabe-se como será a viagem de volta e isso já não é relevante, uma vez que a matriarca está agora em outra situação e sua tentativa de unir sua família foi

frustrada. Aqui a palavra toma destaque, comentando o que foi visto e encerrando este recorte da história da família apresentada.

As três primeiras estrofes, que são tocadas em sequência ainda nos primeiros planos da viagem, falam sobre uma viagem que está em início, de seus primeiros detalhes a serem combinados, como a forma da viagem, quem sairá de onde, etc. Este trecho pode ser entendido como um comentário mais objetivo da ação, que a ilustra e reforça. A última estrofe não difere muito desta ideia, acrescentando a questão da organização, o que se coloca como um comentário para a ação ocorrida logo antes, entre Marta e Oscar que procuram mapas e com o último reclamando do preço do pedágio e de como será o restante da viagem. A combinação entre a letra “próxima vez mais organizados” e a fala de Oscar “vai ver quanto vamos pagar” indica o imprevisto da viagem, que é possível perceber desde o início do filme com o convite inesperado para Emilia ser madrinha e para a viagem em conjunto.

Mesmo as estrofes que não estão presentes na cena também dão informações que confirmam as ações que ocorrerão durante o filme. A canção, ao que tudo indica, foi originalmente composta para o filme, o que confere a ela a possibilidade de grandes trocas com a história. Algumas frases podem referir-se a momentos precisos do filme, como “*Cómo se llama el pueblo que buscamos / y cuánto falta hasta llegar*”, sobre a parada em Yupeyú ou mesmo a cidade do casamento em Misiones; “*Los primeros rayos de luz dibujan / a esta gran ballena que anda en las rutas*”, em associação aos planos da sequência da canção do nascer do sol que mostram o trailer na estrada; “*Partimos hoy o dormimos acá / no está tan mal en este hotel*”, quando param no hotel para dormir e para alguns o lugar é horrível, enquanto para outros não; entre outros momentos. É interessante destacar, ainda, a frase: “*Doblás acá o seguís de largo / Manejo yo si no das más*”. A primeira parte indica que alguém quer saber sobre o caminho, o que acontece no filme, por exemplo na cena em

que param no posto de gasolina e Ernesto contesta Oscar sobre o caminho e os gastos. O que é curioso, no entanto, é o fato de que em nenhum momento outro personagem dirige, além de Oscar. Podemos entender tal dado por duas frentes, seja pela falta de vontade ou impossibilidade dos demais personagens em dirigir, apenas alternando-se no banco do passageiro; ou talvez como uma imposição do próprio Oscar de assumir a direção do veículo como uma forma de domínio nas relações familiares; ou então, uma combinação das duas opções. Tais interpretações podem ainda acrescentar informações ou mudar de acordo com a visão de quem analisa. O que nos interessa aqui é a forma como a música, e neste caso sua letra, pode trazer dados para o filme que não são colocados por outras instâncias narrativas.



Figura 4 - O nascer do sol destaca o automóvel e a parada no pequeno hotel

Finalizando a análise deste trecho, temos o refrão, que entendemos ser uma informação de grande relevância dada por uma voz. “*Somos como una gran familia que rueda / rueda y rueda para sacarse las penas / de un gran corazón que palpita por viajar*”. No início do trabalho partimos da ideia de que a voz pode ou não conter informações relevantes para a narrativa, a voz enquanto palavra, mas que como som ela pode significar de diferentes formas, flutuando entre categorias e formas de uso. Sendo esta frase dita durante o filme por uma voz que não tem corpo e que não pertence a nenhum dos personagens ela em si adquire uma relevância, enquanto voz, mas não necessariamente enquanto conteúdo. Pelos outros versos da música podemos perceber que o

conteúdo do que esta voz diz possui relevância de forma bem direta com relação a determinados momentos do filme, comentando-os. Já estes versos que compõem o refrão da música são objetivos apenas no ato de rodar e viajar —quando pensados em relação à ação que essa família exerce. Podemos, no entanto, ir um pouco além.

A família é composta por núcleos menores que vivem separados. Além disso, a matriarca é de outra terra, de uma província ao norte e não da capital. A questão espacial da necessidade de rodar e viajar já se encontra nesta separação dos núcleos, tanto física, quanto afetivamente. É necessário que viajem para que se encontrem, e é necessário uma viagem com todos juntos para que convivam. Tal viagem, a que o filme retrata, no entanto, não apenas faz com que convivam, mas seu percurso faz emergir as aflições e os desgostos que envolvem as relações familiares. Podemos perceber, ao longo do filme, diversos momentos que dão indícios destes conflitos, que fornecem elementos para que o espectador construa um entendimento desta relação. O momento mais objetivo destes desarranjos é a briga entre Oscar e Ernesto, mas nela não se fala claramente nos problemas. Apenas quando Ernesto e Marta conversam é possível ir entendendo a história incerta que aí existe, mas ainda assim, sem muita objetividade. A única fala do filme que afirma que esta família tem questões mal resolvidas é a voz da canção.

Considerações finais

A música traz consigo suas potencialidades narrativas e discursivas, seja externamente, reforçando os recursos do gênero *road movie* e acrescentando dados culturais; ou internamente, com relações estabelecidas entre som e imagem, entre os diferentes sons e na possibilidade de criação de camadas e variações de interpretação e significados entre elas.

A canção tema exerce seu papel de comentar a narrativa e os desejos ou anseios dos personagens, mas chamando a atenção para o fato de ser uma voz que não pertence a ninguém, uma voz de fora, que diz, de forma geral, mais do que as próprias vozes que acompanhamos. Esta voz, que possui destaque no campo sonoro, nos conta o que acontecerá ali – a viagem de uma família com problemas entre si. A letra, que diz sobre os personagens, é mais uma forma presente no filme para construí-los, assim como suas próprias falas que muitas vezes nos dão indícios de suas personalidades em vez de informações para o avanço causal da narrativa.

Assim, entende-se a música enquanto uma potente forma de elaborar e acrescentar significados à narrativa. Sua relação com a imagem, o momento da narrativa em que é inserida, sua relação com o contexto histórico e cultural de produção e da própria história contada, o gênero musical, o cantor e compositor escolhido, os instrumentos e ritmos utilizados são todos elementos que adicionam ao filme possibilidades de entendimento, assim como a palavra que é cantada. Esta adiciona mais uma voz ao todo, enriquecendo estética e narrativamente a obra, tornando os personagens e a história mais complexos e ricos.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CHION, Michel (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.
- ____ (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.
- KALINAK, Kathryn (1992). *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Wisconsin: The University Wisconsin Press.
- KASSABIAN, Anahid (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.

MIRANDA, Suzana Reck (2011). "O Legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema" em *Revista Contracampo*, n. 23, p 160-170. Niterói: PPGCom - Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i23>. (Acesso em 24 de agosto de 2019).

PAIVA, Samuel (2011). "Gêneses do road movie" em *Revista Significação*, nº 36, p. 35-53. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70902> (Acesso em 12 de julho de 2019).

SMITH, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.

VERARDI, Malena (2010). "Viaje al interior de la estructura familiar en Familia Rodante". In: *Nuevo cine argentino (1998 - 2008): formas de una época*. Buenos Aires: UBA, 2010. Tese (Doutorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, p. 201-211.

ZUMTHOR, Paul (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

* Doutoranda em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos. Mestre e graduada em Imagem e Som pela mesma universidade. Email: debora.tano@gmail.com