

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

MATEUS JARDIM SOLARI

**A COMPETÊNCIA MUSICAL “SEM QUERER, QUERENDO”, POTENCIALIZADA
EM EPISÓDIOS DE CHAVES E CHAPOLIN**

Bagé

2016

MATEUS JARDIM SOLARI

**A COMPETÊNCIA MUSICAL “SEM QUERER, QUERENDO”, POTENCIALIZADA
EM EPISÓDIOS DE CHAVES E CHAPOLIN**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do Pampa,
como requisito parcial para a obtenção do
Título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Milheira
Angelo

Bagé

2016

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).**

S684c Solari, Mateus Jardim
A competência musical "sem querer, querendo",
potencializada em episódios de Chaves e
Chapolin/Mateus Jardim Solari.
82 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)--
Universidade Federal do Pampa, LICENCIATURA EM MÚSICA,
2016.

"Orientação: Bruno Milheira Angelo ".

1. Análise musical. 2. Produção musical para a televisão.
3. Narratividade musical. I. Título.

MATEUS JARDIM SOLARI

**A COMPETÊNCIA MUSICAL “SEM QUERER, QUERENDO”, POTENCIALIZADA
EM EPISÓDIOS DE CHAVES E CHAPOLIN**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do Pampa,
como requisito parcial para a obtenção do
Título de Licenciado em Música.

Trabalho de Conclusão de curso defendido e aprovado em: / /

Banca examinadora:

Prof. Dr. Bruno Milhera Angelo

Orientador

UNIPAMPA

Prof. Me. José Daniel Telles dos Santos

UNIPAMPA

Prof. Dra. Isabel Cristina Ferreira Teixeira

UNIPAMPA

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à minha mãe, dona Rosane Caneda Jardim. Obrigado por todo o apoio e compreensão. A todos os familiares e amigos que acreditaram em mim.

Ao Professor Bruno Milheira Angelo, pela orientação e pelo apoio para que eu realizasse este estudo.

Aos professores em geral, por todo o aprendizado e troca de experiência.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise musical de algumas peças extradiegéticas presentes em episódios dos seriados *Chaves* e *Chapolin*, transmitido no Brasil pela emissora de TV SBT. Com base no trabalho de Philip Tagg, discutirei a competência estética necessária para a significação da música na narrativa audiovisual, cuja complexidade, curiosamente, é encontrada em programas infanto-juvenis e, pretensamente, de baixa cultura. Para isso, propus uma análise estrutural das peças (gravação e partitura), para então proceder a uma comparação com outras músicas, que servem de repositório cultural à significação na trilha sonora dos episódios em questão. Através desta análise, mostrarei alguns elementos intrínsecos nas músicas extradiegéticas, que podem servir de reforço na hora da construção de sentido da narrativa audiovisual. Considerando que este tipo de objeto de estudo foi tradicionalmente desmerecido no desenvolvimento da teoria e análise musical, espero, em sintonia com outros trabalhos afins, aportar ao tema contribuições epistemológicas dessa área.

Palavras chave: análise musical, produção musical para a televisão, narratividade musical.

ABSTRACT

This work presents musical analysis of some extradiegetic music contained in some episodes of *El Chavo Del Ocho* and *El Chapulín Colorado*, broadcasted in Brasil by SBT. Based on the work of Philip Tagg, my debate addresses the necessary esthetic competence for music signification within audiovisual narrative, whose complexity is curiously found in a juvenile, supposedly low cultured show. Therefore, I propose a structural analysis of the pieces in question (audio recordings and transcript scores), and then proceed to a comparison with other repertoires that might serve as cultural repository for signification in the soundtrack of that episodes. Through this analysis, I will show some intrinsic elements in extradiegetic music, which can serve as reinforcement for the construction of meaning in audiovisual narrative. Considering this subject as being traditionally underestimated in music theory studies, I hope, aligned with other related works, to contribute to its development with new epistemological insights from this area.

Keywords: musical analysis, musical production for television, musical narrativity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Música como conhecimento	18
Figura 2 - <i>By the River</i> c. 1 a 4	26
Figura 3 - <i>Gymnopédie</i> c. 1 a 5.....	26
Figura 4 - <i>By the River</i> c. 1 a 12	27
Figura 5 - O ladrão da vila, sequência <i>Abertura</i>	28
Figura 6 - O ladrão da vila, sequência <i>Amanhecer sem Chaves</i>	29
Figura 7- O ladrão da vila, sequência <i>O ladrão arrependido</i>	30
Figura 8 - O ladrão da vila, sequência <i>Chaves saindo da vila</i>	31
Figura 9 - <i>Sacred Mountain</i> (trecho)	31
Figura 10 - O vendedor de Churros, sequência <i>Seu Madruga indo ao trabalho</i>	33
Figura 11 - <i>Boots and Laces</i> c. 1 a 6	33
Figura 12 - <i>Boots and Laces</i> (Trompete).....	34
Figura 13 - <i>Boots and Laces</i> c. 7 a 12	34
Figura 14 - <i>Boots and Laces</i> c. 13 a 20 (Trompete)	35
Figura 15 - <i>Boots and Laces</i> c. 13 a 16	35
Figura 16 - <i>Boots and Laces</i> c. 17 a 20	35
Figura 17 - O vendedor de Churros, sequência <i>Seu Madruga envergonhado</i>	36
Figura 18 - <i>Frightened</i> c. 1 a 8	38
Figura 19 - <i>Frightened</i> (piano) c.21	38
Figura 20 - <i>Frightened</i> c. 25 a 27	39
Figura 21 - <i>Frightened</i> c. 40 a 42	39
Figura 22 - <i>Frightened</i> c. 43 a 45	40
Figura 23 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência <i>Entrada do primeiro suspeito</i>	40
Figura 24- <i>Frightened</i> c. 7 a 9	41
Figura 25 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência <i>Confronto entre Chapolin e o primeiro suspeito</i>	42
Figura 26 - <i>Frightened</i> (piano) c. 43 a 45.....	43
Figura 27 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência <i>Entrada do segundo suspeito</i>	43
Figura 28 - <i>Baddy</i> c. 1 a 3.....	44
Figura 29 - <i>Baddy</i> c. 8 a 10.....	44
Figura 30 - <i>Baddy</i> c.11 a 14.....	45
Figura 31 - <i>Baddy</i> c.15 a 19.....	45
Figura 32 –Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência <i>Chapolin e o segundo suspeito</i>	46
Figura 33 - <i>Running Away</i> (sintetizador) c. 1 a 4	47
Figura 34 - <i>Running Away</i> c.4 a 6	47
Figura 35 - <i>Running Away</i> (bateria) c.1 a 7	48
Figura 36 - <i>Running Away</i> c.21 a 23	48
Figura 37 - <i>Running Away</i> c.24 a 26	49

Figura 38 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência <i>O terceiro suspeito</i>	49
Figura 39 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, <i>A verdadeira identidade do bandido</i>	50

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Música no Audiovisual	12
1.2 Competência estética	17
2. CHAVES	20
2.1 História do seriado	20
2.2 O caso de “O Ladrão da Vila”	25
2.2.1 <i>By the River</i>	25
2.2.2 <i>Sacred Mountain</i>	30
2.3 O vendedor de Churros (parte 3)	32
3. CHAPOLIN	37
3.1 Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor	37
3.1.1 <i>Frightened</i>	38
3.1.2 <i>Baddy</i>	43
3.1.3 <i>Running Away</i>	47
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
5. REFERÊNCIAS	53
ANEXO A – Partituras	55
ANEXO B – Análise fílmica das sequências	71

1. INTRODUÇÃO

Minha motivação para realizar este estudo se deu pelo interesse e pela ligação emotiva das trilhas sonoras em programas infantis, mais especificamente *Chaves* e *Chapolin*. Muito antes de me tornar músico, essas peças despertavam-me fascínio, onde muitas vezes acabava por assistir aos programas justamente para ouvir suas trilhas musicais. Esse fascínio, que até então, não fora problematizado, ocorria devido ao poder que a música tinha/tem de acompanhar uma cena, potencializando o sentido da narrativa. Anos se passaram e, como Trabalho de Conclusão do Curso de Música – Licenciatura da UNIPAMPA, resolvi resgatar essas músicas, desta vez com um olhar mais crítico, para argumentar questões pertinentes a análise visual em mídias audiovisuais.

Este trabalho é um estudo sobre o papel da música na construção de sentido em narrativas audiovisuais de *Chaves* e *Chapolin*, com o objetivo de apontar saberes postos em ação pelos telespectadores durante esse processo de construção. Para isso, farei uma análise musical de algumas músicas extradiegéticas presentes em alguns episódios desses seriados, através de partitura e gravação. Considerada a relativa escassez de publicações acadêmicas sobre análise de música de TV, tampouco sobre as músicas dos seriados em questão, e por se tratar de programas infantis que fazem parte de culturas latino-americanas de gerações recentes, pretendo contribuir para a área de análise de música de TV, uma área pouco considerada por teóricos da análise musical. Além disso, terei por foco a identificação de uma complexidade cultural implícita nesses programas, tendo em vista que, aparentemente, a produção não se preocupava com um tratamento musical sofisticado. E, por fim, definirei algumas das funções da música no audiovisual, salientando a importância da trilha musical extradiegética, ainda que, muitas vezes, passe despercebida pelo público.

Para realizar as análises, foi necessário transcrever as principais peças comentadas, para complementar as observações fundamentadas nas gravações. Portanto, todas as transcrições das peças dos seriados apresentadas durante o trabalho são de minha autoria. As partituras completas podem ser encontradas no anexo A deste trabalho. Também foram feitas análises fílmicas inspiradas no livro de Vanoye e Goliot-Lété (2012). Essas análises foram realizadas para uma melhor compreensão dos mecanismos técnicos e estéticos de colocação de música sobre imagem gravada, complementando assim, a análise estrutural de partituras e gravações de áudio. Essas análises podem ser encontradas no anexo B.

Como se trata de um estudo sobre música em um programa televisivo, apresento na próxima seção alguns elementos que serão importantes para a compreensão deste trabalho. São eles: música no audiovisual, história da música no cinema e uma caracterização do que aqui chamo competência estética, baseado no trabalho de Philip Tagg (2011).

1.1 Música no Audiovisual

A produção sonora e musical para a televisão desenvolveu-se com base na produção cinematográfica, onde temos duas bandas na película de um filme: a banda sonora e a visual. A banda sonora, que podemos chamar de trilha sonora, possui até três elementos: música, efeitos sonoros e diálogos (CARVALHO, 2007, p.2). No concernente à música, que nos interessa especificamente neste trabalho, temos ainda uma possibilidade de subclassificação: diegética e não-diegética (GORBMAN, 1987 apud BARBOSA, 2000, p.2). Música diegética é a música que os personagens podem escutar. Por exemplo: cena com diálogos em um bar, onde há uma banda tocando; e música não-diegética, ou extradiegética, consiste na música que só o espectador escuta. Por exemplo: o tema de *Tubarão*. O segundo elemento componente são os efeitos sonoros, que se constituem em ruídos, sons reconhecíveis e irreconhecíveis. E por fim, os diálogos, que podem se concretizar em conversas entre personagens, monólogos ou representações faladas dos pensamentos dos personagens.

Diante desse fato, podemos perceber que a música tem uma importância extrema dentro de uma produção audiovisual, que vai além da própria significação nesse contexto.

A música não está associada somente a imagens, mas a cenas, enredos, emoções, faixas etárias, movimento físico/corporal, e eventos específicos, entre outros. É como se a música, ao invés de se desenrolar somente no tempo, se concretizasse também no espaço (DEL BEN, 2000, p.113 apud RAMOS, 2002, p.111).

Alguns estudiosos afirmam que a música é um dos principais componentes de uma produção cinematográfica, sendo tão importante quanto a própria imagem (CHION, 2008). Sem o som não haveria imagem, e vice versa. Não há filme sem esses dois aspectos. No caso da produção musical para televisão, e mais especificamente aquela apresentada em *Chaves* e *Chapolin*, tais observações precisam ser consideradas, para que uma análise do conteúdo audiovisual possa dar conta de nuances de sentido presentes na trama.

Para melhor entendermos o papel da música em mídias audiovisuais, precisamos ter conhecimento de alguns fatos históricos sobre o surgimento e sobre as funções que a música

desempenhava na TV. Também sobre como a música se moldou dentro das produções audiovisuais, deixando de ser um elemento com funções superficiais e se tornando um meio essencial para produções televisivas. Sendo assim, proponho uma contextualização histórica da música de cinema até a década de 70, época em que foram gravados os episódios analisados para este trabalho.

Entre autores que se dedicam à história do cinema, é consensual o argumento de que ele nunca foi isento de som. No início, ele poderia ser mudo (sem palavras e diálogos), mas nunca foi “não-sonoro”. Isto significa que desde as primeiras projeções, pelo que se tem notícia, já havia música, ao vivo, interpretada por um pianista ou orquestra.

Sabe-se que as históricas primeiras projeções dos Lumière foram acompanhadas por músicos. Naquelas eras remotas da trilha sonora, quando o público estava mais acostumado a Beethoven, Brahms, Wagner, Haydn ou Mozart, a evolução da sétima arte foi acompanhada por clássicos populares, canções folclóricas ou danças de cafés e salões, interpretadas por músicos e pequenos conjuntos [...] (BERCHMANS, 2006, p.101).

Os irmãos Lumière foram os primeiros a realizar uma projeção pública de uma película, com o acompanhamento de piano em meados de 1895. Após isso, no ano seguinte, pequenas orquestras já se apresentavam em algumas exposições nos cinemas de Londres. Conforme o cinema ia se desenvolvendo e aumentando, começavam a se contratar grandes orquestras para o acompanhamento musical. Nessa época, o objetivo da música era disfarçar o ruído dos projetores e dos barulhos de cadeiras e dos telespectadores (BERCHMANS, 2006).

Conforme Pereira, “As orquestras não respeitavam o ritmo nem os sentidos das cenas, e a pouca flexibilidade desses conjuntos cedeu espaço à contratação de pianistas capazes de improvisações orientadas pelo desenrolar do filme” (Pereira 2011, p.13). Assim sendo, mais tarde, alguns compositores foram contratados para exercer o papel de diretores musicais, pois o cinema estava crescendo e precisava de materiais para o acompanhamento das cenas. Os então diretores musicais criavam temas específicos para as produções, uma utilização da música bem diferente do que viera sendo feito até então. Em suma, aos poucos, o conceito de música original ou *film score* ia surgindo” (BERCHMANS, 2006, p.102). Isto fez com que a música fosse se tornando mais artística do que um mero objeto com utilidade superficial.

Em 1908, Camille Saint-Saens foi contratado para compor a primeira trilha originalmente composta para um filme. Mais adiante, surgiram os *music fake books*, que são livros com trechos musicais escritos em partitura, que começaram a ser utilizados para auxiliar o sentido das cenas (BERCHMANS, 2006). Podemos perceber que a música de

cinema estava começando a ser utilizada em prol da narrativa, e não como uma forma superficial, apenas para fins práticos, como a neutralização dos ruídos dos projetores e o barulho do público.

Ainda nestes tempos, a função dos músicos era apenas a de criar um fundo musical para os filmes. Mas os *fake books* já organizavam temas específicos por assunto, como: cenas de horror, humor, caçada, impaciência, alegria, temas de amor, monotonia etc., para se usar conforme a característica emocional da cena. (BERCHMANS, 2006, p. 103).

Como vimos, nessa época, embora involuntariamente, a música estava se moldando dentro do cinema, com um papel narrativo em conjunto com a montagem e sincronização das imagens.

No entanto, a invenção da banda sonora não veio tanto em função da música. Pereira afirma que “quando, no fim da década de 1920, o cinema se descobriu falante, a consequência imediata não foi o uso abusivo e indiscriminado da música, mas, justamente, da fala” (PEREIRA 2011, p. 14). Surgiram os filmes chamados *talkies*, onde os diálogos e ruídos começaram a fazer parte da banda sonora de um filme. Porém, muitos profissionais da área acreditavam que a fala devastava o sentido do filme, como o diretor René Clair, para quem as “palavras usadas desta maneira destroem o funcionamento da imaginação: a apresentação da realidade deve ser convencionalizada como ela é no teatro e era no filme mudo” (CLAIR apud PEREIRA, 2011, p.15). Mas o fato é que essa nova fase do cinema foi muito inovadora e importante para a história, pelo que o cinema veio a se tornar depois.

Em 1927, as primeiras palavras gravadas foram ouvidas saindo de um filme. Em função da rudimentar qualidade dos microfones da época, os diálogos quase se limitavam a substituir algumas legendas dos filmes mudos. Os textos eram curtos e banais. Para se ter uma idéia, este filme teve apenas 354 palavras gravadas. Foi uma revolução, recorde disparado de bilheteria e, ao longo dos anos seguintes, os filmes sonoros foram aos poucos dominando totalmente os cinemas e os seus sons conquistando as platéias. (BERCHMANS, 2006, p.10).

Nessa mesma época, alguns estúdios de cinema desenvolveram um aparelho que consistia em gravar e sincronizar o áudio com o vídeo. Conforme Berchmans (2006) a diferença entre filme sonoro e mudo era tão grande que a academia de cinema de Hollywood retirou os filmes sonoros do concurso “Oscar”, pois achavam uma competição desigual. Ainda que enfrentasse muitas críticas, é evidente salientar que o cinema sonoro iria se tornar uma ferramenta mais atrativa do que o cinema mudo. E acabou se tornando.

Na década de 1930, alguns compositores ganharam destaque na composição para trilhas de cinema como Max Steiner e Alfred Newman, que tinham influências em Wagner e

Puccini e compunham texturas sinfônicas e orquestrais, se tornando o padrão da época para a música de cinema (PRENDERGAST apud PEREIRA, 2011, p.16). Wagner teve grande importância para os compositores de música de cinema, pois, muitos utilizaram a técnica wagneriana chamada de *leitmotiv* (motivo condutor), que significa um pequeno tema musical utilizado para representar um personagem ou situação.

A partir daí, ficou claro que a música poderia exercer funções fundamentais dentro da trama, ultrapassando os limites do que já vinha sido feito no quesito “narrativa musical” e acabou por influenciar muitos compositores, que adotaram esse estilo wagneriano.

Um compositor teve reconhecimento por estar oposto ao que seus conterrâneos estavam produzindo: Bernard Herrmann. Berchmans (2006) observa que, com influências em Stravinsky, Schoenberg e Charles Ives, Herrmann se consagrou com um estilo inovador e forte personalidade. Ficou conhecido pela famosa parceria com o diretor Alfred Hitchcock, como primeiro trabalho da dupla, o filme *O terceiro tiro* (*The Trouble With Harry*).

A década de 30 e 40 ficou conhecida como a “era dourada” do cinema, quando o cinema estava em alta e contratava um efetivo gigantesco para as produções. Por exemplo, a contratação de músicos para uma orquestra chegava a conter cerca de 600 músicos.

Nos anos que sucederam o final da Segunda Guerra Mundial, o padrão de música de cinema começava definitivamente a mudar e além da música moderna, o jazz, o rock e a popularização da televisão passaram a influenciar o cinema. A era dourada do cinema de Hollywood chegava ao fim [...] (BERCHMANS, 2006, p.116).

Não só a televisão, mas o rádio também ganhou grande notoriedade, depois da Segunda Guerra Mundial, o que ajudou bastante a propagação desses estilos na cultura popular. Além do jazz, outro estilo também se fez presente nas produções cinematográficas de Hollywood.

Foi na década de 1950 que o idioma da música erudita do século XX passou a se tornar corrente nos filmes hollywoodianos, em especial pela influência das composições de Alex North, desenvolvidas nas linhas de Bartók e Stravinsky, e Leonard Rosenman, que seguia a herança musical de Schoenberg (PEREIRA, 2011, p.19).

De acordo com essas informações, essa época foi a de mais influências musicais distintas dentro do cinema até então, onde antes não existiam gêneros musicais novos. Nesse sentido, conforme Berchmans (2006, p.119) “[...] alguns estilos foram sendo estabelecidos, como o faroeste. Dimitri Tiomkin, a partir do clássico *Matar ou Morrer*, passou a ser considerado o pai da trilha de faroeste americano [...]”. Ao mesmo tempo em que a música se

propagava com estilos variados dentro do cinema, os grandiosos arranjos das trilhas de cinema foram chegando ao fim. Como o *jazz* e o *rock n' roll* estavam em alta, o cinema precisava desses estilos para agradar o público. Então, foram feitos rearranjos e canções instrumentais.

Com todo esse hibridismo de estilos dentro da música na década de 50 e 60 (as trilhas de jazz, música experimental e rock, ao lado da consagrada música orquestral), o início dos anos 70 marcou a presença de mais um elemento: a utilização de recursos eletrônicos para compor. Sintetizadores, efeitos sonoros, ecos, reverb e etc.. foram a cara da música de cinema nos anos 70. O compositor brasileiro Walter Carlos trabalhou no conceituado *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick. A trilha sonora deste filme faz com que os sons nos dêem a ideia de que somos remetidos a uma lavagem cerebral, ou algo do tipo, como náuseas e alucinações.

A fusão de estilos também marcou a década de 70, com o surgimento de novos estilos como a *Disco* e o *Reggae*. Em relação aos compositores, nessa época saíram de cena os últimos músicos da era dourada, chegaram novos, os quais estão em atividade até hoje. Um dos grandes compositores que se destacou nessa época foi John Willians, que escreveu a trilha musical de *Tubarão*. “O famoso e inconfundível tema de apenas duas notas separadas por apenas meio-tom foi a fagulha que deu ao filme a dose necessária de tensão e criatividade que a história precisava” (BERCHAMNS, 2006, p.131). Esse tema de Willians se tornou um dos temas mais famosos do cinema, e é utilizado até hoje em algumas canções e em outros contextos, para simbolizar perigo à vista. Muitos destes fatores da música desta época estão presentes nas trilhas musicais de *Chaves* e *Chapolin*: Sintetizadores, Música orquestral, *Jazz*, *Rock*. Esses seriados absorveram algumas tendências de colocação de músicas das produções audiovisuais da época.

A música de TV sofreu inúmeras mutações importantes até se tornar um elemento crucial para as produções audiovisuais. Vimos alguns exemplos de narrativa audiovisual através da música, sons que se tornaram uma espécie de “assinatura”, fazendo com que os espectadores compreendam, facilmente, através de um simples motivo musical, diversas sensações, relacionadas com códigos culturais. Em qualquer caso, conforme argumentarei a seguir, para que haja um sentido entre música e imagem, o telespectador tende a desenvolver uma habilidade musical, embora não seja um musicista.

Essa habilidade de compreensão é chamada por Tagg de competência estética. Trata-se de uma legítima competência musical, porém raramente considerada como objeto de estudo válido na teoria da música. Na próxima seção, farei considerações sobre essa competência, que entra em jogo na hora da construção de sentido, por parte, por exemplo, dos espectadores de *Chaves* e *Chapolin*, enquanto apreciam essas narrativas audiovisuais também através das trilhas musicais extradieéticas.

1.2 Competência estética

Segundo Philip Tagg (2011), dentro de uma subdivisão do conhecimento musical, temos a subcategoria “Música como Conhecimento”, onde existem duas competências centrais que envolvem o saber musical: uma poiética, outra estética. Poiéticos seriam os conhecimentos que denotam elementos estruturais e técnicos da produção musical. Por exemplo: acorde de sétima, glissando, técnicas de performance e composição. Estéticos são termos que denotam elementos da percepção e sentido musical. Por exemplo: perceber música como pertencendo a um determinado tempo ou lugar, como música triste, portadora de determinado conteúdo ideológico e assim por diante. O autor afirma que essa competência estética não é contemplada diretamente em nenhuma instância do sistema educacional ocidental, ao contrário da poiética, que é ensinada em centros de estudos musicais. A figura abaixo mostra os lugares onde, segundo Tagg, se aprendem as competências poiéticas e estéticas em instâncias educacionais formais.

Figura 1- Música como conhecimento

Tipo	Explicação	Onde se aprende
1 - Música como conhecimento (conhecimento de música)		
1a. Competência poética	criação, concepção, produção, composição, arranjo, performance etc.	Conservatórios, escolas de música
2a. Competência estética	lembrança, reconhecimento, distinção de sons musicais, assim como suas conotações e funções culturalmente específicas	?

Figura 1: Música como conhecimento. Fonte: Philip Tagg, 2011, p. 9.

Tagg escreve:

(...) a habilidade de distinguir, sem recorrermos às palavras e sons musicais, assim como suas conotações culturais específicas e funções sociais – o que é a mais difundida e popular forma de competência musical – está, com a exceção de ocorrências isoladas em treinamento auditivo e algumas formas de ‘apreciação musical’, geralmente ausente das instituições de ensino. Em outras palavras, a competência estética parece ser um assunto extracurricular e não-acadêmico (TAGG, 2011, p10).

Visto que, na grande maioria, os telespectadores de *Chaves* e *Chapolin* são, no termo de Tagg, “não-musos” (não-músicos), vejo uma relação desse seriado com a competência estética, onde debatarei a complexidade de peças musicais utilizadas em episódios específicos dos seriados *Chaves* e *Chapolin*, as quais servem como impulso para a criação de sentidos diversos para as cenas que acompanham. Finalmente, não sem uma certa ironia, toda essa miríade cultural e narrativa através da música é encontrada em dois seriados infantis que, aparentemente, não tinham uma preocupação sofisticada com tratamento sonoro e visual.

É importante identificar esse tipo de conhecimento musical, para que possamos entender que esses elementos são acionados pelos espectadores, porém, em muitos casos, passam despercebidos por eles. Muitas vezes, não paramos para pensar sobre quantas informações culturais estão sendo desenvolvidas no momento em que assistimos a uma produção audiovisual, através, também, da música extradiegética. As pessoas parecem se importar mais com o visual e não como um conjunto audiovisual, devido ao fato de termos a habilidade de analisar mensagens textuais, mas não de analisar mensagens musicais.

Dentro de uma produção audiovisual, a música exerce um grande poder, que muitas vezes fica despercebido. Em outro trabalho (TAGG, 1999), Tagg realizou um estudo com

alunos, em uma disciplina sobre música e cinema, para mostrar a capacidade de manipulação que a música tem. Para isso, ele apresentou várias vezes uma sequência de um filme, sem música, para que os alunos percebessem somente a sequência visual. A seguir, colocou a mesma sequência, desta vez com sua música original e, alternadamente, com outra música, para promover um contraste de sentido. Através da música, o sentido da narrativa para aquela sequência mudou totalmente. Esse estudo experimental, segundo o autor, demonstra esse poder da música sobre a narrativa audiovisual.

Alguns trabalhos recentes abordam as funções narrativas das músicas em produções audiovisuais, como o de Guilherme Ribeiro (RIBEIRO, 2011). Esse trabalho apresenta análises das funções narrativas desempenhadas pela trilha sonora nos trailers da saga *Harry Potter*. E, também, um artigo voltado para a música extradiegética presente nos Videogames, (GONÇALVES et al., 2014) que discorre sobre alguns usos da música em jogos eletrônicos, especialmente os que possuem uma narrativa interativa.

Com base em trabalhos como os citados acima, realizei um estudo sobre as funções da narrativa audiovisual presente em *Chaves* e *Chapolin*, que são seriados de transmissão massiva, direcionados ao público infanto-juvenil, mas dotado de uma complexidade cultural, através, também, de suas músicas de fundo. No restante deste trabalho, mostrarei as análises de algumas peças extradiegéticas presentes em episódios dos seriados *Chaves* e *Chapolin*, para que possamos analisar os elementos estruturais e culturais das músicas extradiegéticas desses seriados e, então, aportar questões importantes ao tema.

2. CHAVES

Esta seção é dedicada ao estudo de dois episódios: “O Ladrão da Vila” e “O Vendedor de Churros (Parte 3)”. Antes de começarmos as análises, contextualizarei alguns fatos e curiosidades do programa através de uma breve história, para esclarecer alguns elementos que facilitarão o entendimento de meus argumentos interpretativos neste trabalho.

2.1 História do seriado

O seriado *El Chavo Del Ocho* (o menino do oito) conhecido aqui no Brasil por *Chaves*, teve sua primeira exibição em junho de 1971 na emissora de TV TIM, no México. O criador, Roberto Gómez Bolaños, já havia trabalhado nessa emissora anos antes (PAULO, 2006). Logo em seguida, a emissora Televisa comprou a TV TIM, o que fez com que *Chaves* se popularizasse mais. No início, *Chaves* começou a ser exibido como uma esquete do programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*, financiado pelo próprio Bolaños, e também não era composto por todo o elenco que o tornou famoso (RENÓ, 2008).

O personagem principal desse seriado, o menino Chaves, que vive em um barril, foi baseado em uma história real. Roberto Bolaños conheceu um garoto que pediu para engraxar seus sapatos. Após uma conversa, Bolaños resolveu dar uma gorjeta para o menino, que ficou contente e exclamou que poderia comprar vários sanduíches de presunto.

E, em seguida, dizendo um rápido e entusiasmado “obrigado”, pegou rapidamente suas ferramentas de trabalho e saiu correndo em direção à rua, onde começou a driblar o intenso trânsito de automóveis com a destreza que só os meninos de rua das cidades grandes têm. Enquanto o perdia de vista, tornei a ouvir as palavras que pareciam mágicas: “sanduíche de presunto!” Foi aí que encontrei o caderno (BOLAÑOS, 2010, p. 9).

O garoto acabou esquecendo um caderno, que era uma espécie de diário. Roberto o leu e, assim, ficou sabendo de sua triste trajetória. O menino fugiu do orfanato e acabou vivendo nas ruas. Com informações desse diário encontrado, Roberto Bolaños resolve criar o programa televisivo *El Chavo Del Ocho*, que se tornou um dos maiores seriados da América Latina.

Dois anos após sua estréia como esquete, o sucesso de *Chaves* foi aumentando tanto que a pedidos do público, Bolaños decidiu ampliar o tempo da esquete para criar um seriado cômico de maior duração, criando uma cenografia e também procurando alguns atores que

poderiam encenar na vila (PAULO, 2006). Seria o início da “golden age” de *Chaves*, que durou de 1973 a 1978.

O elenco principal do seriado é composto por: Chaves, interpretado por Bolaños, Seu Madruga (Ramón Valdés), Chiquinha (María Antonieta de las Nieves), Dona Florinda (Florinda Meza), Quico (Carlos Villagrán), Dona Clotilde (Angelines Fernández), Seu Barriga (Édgar Vivar) e Professor Girafales (Rubén Aguirre).

Chaves, como dito anteriormente, é um garoto órfão e vive num barril. É pobre e, comparado aos demais personagens, carece de recursos materiais e simbólicos. Tem como amigos Quico e Chiquinha, trio que compõe o principal núcleo de personagens do seriado, os quais estão sempre aprontando alguma tramoia nos episódios. Chaves sempre acaba se entretendo com coisas simples que rodeiam o seu universo como estilingue, vassoura, latas e garrafas. Também já trabalhou como engraxate e vendedor de garrafas. Chaves é fascinado por sanduíche de presunto, tendo em vista que passa muitas necessidades e possivelmente não tem uma alimentação adequada. Alguns de seus principais bordões: “ninguém tem paciência comigo”, “isso, isso, isso”, “ta bom, mas não se irrite”, “foi sem querer, querendo”, “e zaz, e eu pegava e...”

Seu Madruga é um homem desempregado, malandro, pai da Chiquinha. Vive com sua filha na casa 72, porém, não paga o aluguel de sua moradia, alegando não ter condições devido à sua situação financeira. Acaba sempre em confusão com a Dona Florinda, pelo fato de agredir o Quico quando este apronta alguma trama, e como sempre, seu Madruga é humilhado e insultado de “gentalha” por Quico e sua mãe. O personagem de Ramón Valdés já desempenhou diversos ofícios: sapateiro, vendedor de chapéus, vendedor de churros, boxeador e até substituiu o professor Girafales em um dos episódios na escola. Porém, sua maior característica no seriado é o fato de estar desempregado e não se importar com o problema. Bordões: “só não te dou outra porque...”, “com licencinha, que o madruginha vai tomar um cafezinho”.

Chiquinha é uma menina espertalhona, herdando a malandragem do seu pai (seu Madruga) e está sempre tentando tirar vantagem para cima de Chaves e Quico, com suas armações. Uma menina órfã de mãe, que, com um grande poder de persuasão, consegue tudo que tem vontade. Chiquinha esconde um amor por Chaves, porém, não é correspondida. Muito escandalosa, a menina gosta de aumentar os fatos, como, por exemplo quando alguém a

agride. Seus principais bordões: “ai, papinho lindo”, “Chaves, o que você tem de burro tem de burro”, “vou contar pro meu pai que você me deu um soco, e... um chute...”

Quico é o filho único de dona Florinda. Muito mimado pela mãe, tem todos os brinquedos que almeja, fica se exibindo para Chaves e Chiquinha e acha que é superior às outras crianças da vila. O personagem veste uma roupa de marinheiro. Aliás, seu pai era marinheiro e morreu quando seu barco naufragou e ele foi comido por um tubarão (PAULO, 2006, p.83). O nome verdadeiro de Quico é Frederico, e quando faz alguma besteira, sua mãe o chama assim. Seu choro se tornou uma grande característica do seriado, quando ele vai para a parede se escora ali. Algumas de suas frases: “cale-se, cale-se, cale-se, você me deixa louco”, “gentalha, gentalha, gentalha, prrr”, “que coisa, não?”

Dona Florinda mora com seu filho no apartamento 14 da vila, e é uma mulher muito arrogante, com o nariz empinado. Tem uma relação de ódio com Seu Madruga, alegando ser este de péssima índole. Quando ocorre qualquer problema relacionado ao seu filho, ela vai e tapeia o rosto do pai da Chiquinha, mesmo sem saber se foi ele ou não, pois já fica subentendido, no mundo de Florinda, que sempre é o Seu Madruga que faz algum mal para o seu filho. Dona Florinda tem um flerte com professor Girafales. Toda vez que ele chega à vila, o mundo ao redor para e Florinda só tem olhos para seu pretendente. Às vezes até se esquece de suas obrigações rotineiras, como por exemplo, bater em Seu Madruga. Algumas frases: “vamos, tesouro, não se misture com essa gentalha”, “Professor Girafales, que milagre o senhor por aqui”, “não quer entrar e tomar uma xícara de café?”, “e da próxima vez, vá... com a sua avó!”

O professor Girafales é o homem mais culto do seriado, anda sempre bem arrumado, vestindo um terno e chapéu. Aparece mais frequentemente nos episódios da escola, porém, em muitas cenas que acontecem na vila, ele vai visitar Dona Florinda. Alto e magro, foi apelidado pelas crianças da vila de “mestre linguíça”, apelido que odeia quando o escuta. O professor fica furioso quando pega em flagrante o Seu Madruga espancando o Chaves, alegando ser uma atitude covarde. Alguns bordões: “ta, ta, ta, ta”, “vim lhe trazer esse humilde presente”.

Dona Clotilde é uma senhora muito velha e solitária. É chamada de bruxa por causa de sua idade e por suas atitudes. Mora sozinha no apartamento 71, recebendo, portanto, o apelido de “bruxa do 71”. Não se conhece por dentro a casa onde mora e tem um cachorro chamado “Satanás”. Tem um amor não correspondido por Seu Madruga. Ela sempre procura agradá-lo

preparando-lhe bolos e emprestando-lhe utensílios domésticos como ferro de passar, enfim, estando sempre disposta a ajudá-lo. Bordões: “tinha que ser o Chaves de novo”, “quantas vezes tenho que dizer que não sou bruxa?”

O Senhor Barriga é o dono da vila. No seriado, serve como caricatura do burguês capitalista. Sempre chega à vila para cobrar o aluguel dos inquilinos, sendo recebido com uma pancada inadvertida de Chaves. Todos o respeitam na vila, até mesmo a Dona Florinda que se sente superior aos outros. Apesar de estar constantemente relacionado a uma situação de exploração financeira, Seu Barriga é freqüentemente retratado como um homem de bom coração, como se pode perceber em um episódio onde o elenco viaja nas férias para Acapulco e o único que fica na vila é Chaves. Nesta ocasião, o Senhor Barriga se comove e, às suas custas, leva o menino. Bordões: “tinha que ser o Chaves de novo”, “sempre que chego à vila sou recebido por uma pancada”.

Outros personagens que também fizeram parte de alguns episódios são: Godinez (Horácio Gómez Bolaños), o carteiro Jaiminho (Raul Padilha), Nhonho (Édgar Vivar), Popis (Florinda Meza), Dona Neves (Maria Antonieta De Las Nieves).

Godinez: personagem da escola, que, assim como Chaves, tem dificuldades de aprendizagem. Nhonho: filho mimado de Seu Barriga, também obeso. Popis: sobrinha de Dona Florinda, ingênua, tem como bordão “conta tudo pra sua mãe”. Jaiminho: um carteiro folgado pede para os outros fazerem o seu serviço. Não sabe andar de bicicleta, portanto, aparece sempre com ela ao lado, pois, se no correio descobrirem que ele não sabe guiar é colocado na rua. Sua frase “é que quero evitar a fadiga” é uma das mais famosas do seriado. Dona Neves: bisavó de Chiquinha tem os mesmos traços da bisneta, sempre trapaceira.

Nos episódios de *Chaves*, embora seja um seriado de humor, há sempre a presença da violência, tanto física quanto verbal. Majoritariamente por parte de seu Madruga, tendo como objeto os meninos Chaves e Quico. Para Paulo (PAULO, 2006), que realizou uma análise psicológica de dez episódios, a quantidade de valores negativos como (violência, vingança, agressão física, mentira, entre outros) é superior aos valores positivos (como amizade, generosidade, afeto e etc.). Essas considerações são importantes a uma análise de conteúdo do programa, por tratar-se de um programa infanto-juvenil que ganhou um grande espaço com esse tipo de público.

No seriado, podemos perceber que as situações cotidianas de todos os enredos são sempre as mesmas, imutáveis, como por exemplo: Seu Madruga nunca paga o aluguel, Chaves está sempre morando no barril, Dona Florinda e Professor Girafales nunca casam, seu relacionamento está sempre estagnado, Seu Barriga sempre é recebido por uma pancada pelo Chaves. Assim sendo, este seriado pode ser classificado como *Sitcom* (comédia situacional) que, segundo Renó (2008), caracteriza-se por ser “uma série de personagens principais estáveis, em número superior a três e inferior a cinco, cada personagem tem marcas distintas que permanecem imutáveis e que lhes impedem de ‘crescer’ ou ‘transformar-se’”, entre outros.

Após seu auge, o programa passou por momentos ruins, Ramón Valdés saiu do programa em 1983, devido a um diagnóstico de câncer que o levou a morte em 1988. O personagem de Carlos Vilagran também saiu do programa anos antes, em 1979, para fazer seu próprio programa, alegando que Quico estava fazendo mais sucesso que Chaves. Essas personagens foram substituídas por Dona Neves e Jaiminho, que começaram em uma nova fase do programa, com gravações no restaurante de Dona Florinda. O programa acaba na década de 90, “as gravações foram encerradas definitivamente em 1995”, pois o falecimento do ator que interpretava Jaiminho diminuiu ainda mais o elenco, e os demais atores estavam, aliás, velhos e não caracterizavam os personagens mais como antes (Autor desconhecido)¹.

O programa teve grande notoriedade no Brasil, sendo um dos programas mais assistidos da emissora SBT. “No Brasil, O programa batizado como Chaves começou a ser exibido em 1984 como parte do programa do palhaço Bozo, na emissora TVS, que depois viria a se chamar SBT (Sistema Brasileiro De Televisão)” (RENÓ, 2008, p7). Após um tempo, o seriado chegou a ser trocado para horário nobre nesta mesma emissora. Até hoje o seriado é exibido nesta mesma emissora.

Com uma breve contextualização, já poderemos tomar por base alguns fatos e curiosidades, para então, ter um melhor entendimento sobre algumas das funções narrativas que as músicas extradieéticas analisadas nesses dois episódios apresentam.

¹ Informações extraídas do site:< www.chavesweb.com.br> Acesso em 04/07/16

2.2 O caso de “O Ladrão da Vila”

Esse episódio faz parte da segunda temporada do programa, sendo transmitido originalmente em 08/04/1974. No entanto a peça analisada neste estudo é um *Remake* exibido em 22/11/1976, que estreou pela primeira vez no Brasil em 1990.

Na trama, Senhor Furtado (Ricardo de Pascual), um morador da vila que está de mudanças, anda roubando objetos dos moradores. A certa altura, Furtado rouba um ferro de passar roupa. Porém, devido ao movimento dos demais personagens pela vila, não consegue levá-lo embora, escondendo-o improvisadamente no barril de Chaves. Quico encontra o ferro no barril e toda a vizinhança, injustamente, acusa Chaves de ser o ladrão, levando-o a decidir-se por deixar a vila. Após um tempo, Chaves retorna à vila, alegando que conversara com o padre e que esse lhe dissera que poderia voltar de cabeça erguida, pois fora acusado injustamente. Chaves diz que rezou para que o ladrão ficasse bom e, nesse momento, senhor Furtado ouve a conversa e toma a decisão de devolver os objetos roubados. Além dessa devolução, o meliante ainda dá ao Chaves um sanduíche de presunto, como agradecimento pelo ensinamento moral adquirido no episódio. Finalmente, todos descobrem que Chaves não fora o autor dos roubos. A identidade do ladrão fica para sempre encoberta aos olhos dos moradores da vila.

As músicas extradiegéticas apresentadas neste episódio são: *By the River*, de John Charles Fiddy; *Coloured Candles*, de Tony Hymas; e *Sacred Mountain-Sunrise*, de Kitaro. É importante observar que elas têm funções distintas na trama. Visto que em inúmeros episódios de *Chaves* as músicas estão como pano de fundo, considero que *Coloured Candles* é utilizada apenas para articular, de forma muito breve, uma troca de cena, marcando a aparição de Senhor Furtado na trama. Portanto, me concentro aqui sobre *By the River*, que é a música que mais entra em cena neste episódio, e *Sacred Mountain*, que aparece justamente em um ponto de virada na trama narrativa, como principal recurso audiovisual sublinhando o caráter emotivo da representação.

2.2.1 *By the River*

By the River é uma peça composta por John Charles Fiddy, que está presente no disco *Kids and Cartoons* de 1979, da gravadora Bruton Music. A música é calma e com sonoridade suave, composta com violão e flauta transversal. Foi utilizada em muitos episódios de *Chaves*.

Há semelhanças notáveis entre *By the River* e as *Gymnopédies* (principalmente a primeira) de Erik Satie, apontando uma possível referência de John Charles Fiddy às peças do compositor francês. Tais semelhanças podem ser observadas nos compassos iniciais de ambas.

Figura 2 - *By the River* c. 1 a 4

By the River

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

♩ = 90

Flauta

Violão

5

Simile

Figura 2: *By the Rver*, c. 1 a 4. Fonte: John Charles Fiddy

Figura 3 - *Gymnopédie* c. 1 a 5

1.^{re} GYMNOPÉDIE

Lent et douloureux

pp

pp

Figura 3: *Gymnopédie*, c. 1 a 5. Fonte: Erik Satie

Observamos que ambas as peças estão em compasso ternário, embora a de Fiddy esteja em subdivisão composta. Além da mesma configuração métrica e textural do acompanhamento, também podemos perceber que a progressão harmônica cíclica I-IV

também está presente na primeira *Gymnopédie*, sendo que, a esse acompanhamento, em ambas as peças, se sobrepõe em seguida uma melodia lírica e de métrica mais livre em relação ao compasso ternário.

A figura abaixo mostra a seção A da música (c.1 a 12), emergente pela primeira vez no início do episódio, ambientando uma cena de rotina da vizinhança.

Figura 4 - *By the River* c. 1 a 12

By the River

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

♩ = 90

The musical score for 'By the River' consists of two systems of staves. The first system includes a Flauta staff (measures 1-4) and a Violão staff (measures 1-4). The second system includes a Flauta staff (measures 5-8) and a Violão staff (measures 5-8). The Flauta part begins with a melodic line in measure 5, which continues through measure 12, ending with a trill. The Violão part provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines throughout the piece. The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The score is transcribed by Mateus Solari.

Figura 4: *By the River*, c. 1 a 12. Fonte: John Charles Fiddy

Figura 5 - O ladrão da vila, sequência *Abertura*



Figura 5: Chaves, Episódio *O ladrão da Vila*, sequência *abertura* (0min00seg.). Imagem da internet (<https://www.youtube.com/watch?v=4ymcEBMaL1g>).

Nesse sentido, a aparição dessa música ajuda a representar o caráter histórico imutável do seriado, sublinhado aqui por uma ideia do tipo “mais um dia começa no vilarejo”. Chaves está brincando no pátio da vila com uma vassoura. Essa ideia da rotina é endossada por *By the River*, que também mostra ciclicidade métrica e harmônica. Em compasso ternário composto, assenta-se sobre uma base constante do acompanhamento do violão, articulando sempre o primeiro e segundo tempos de cada compasso. Além disso, nesta parte, até o compasso 12, alterna unicamente entre os graus I e IV de sol maior, evitando assim o relevo harmônico do grau dominante.

A flauta, por sua vez, aparece mais solta na métrica, sugerindo um caráter improvisatório, ao mesmo tempo em que tende a descansar sobre notas estranhas aos acordes que a acompanham (6^{as}, 7^{as} ou 9^{as}). Ainda assim, ao perfazer contornos melódicos em arco, mantendo-se sempre dentro da escala diatônica, sublinha a serenidade antes apontada.

Como se trata de uma sequência sem conflito (a problemática do ladrão ainda não foi apresentada ao espectador), esta música pode ser facilmente associada à rotina do vilarejo, uma situação sempre estável, sem altos e baixos, se enquadrando nas características de uma *Sitcom*.

Na segunda vez em que esta peça entra em cena no episódio, Chaves já foi acusado e deixou a vila. Quico sai ao pátio à procura de seu amigo Chaves, porém sem êxito.

Figura 6 - O ladrão da vila, sequência *Amanhecer sem Chaves*



Figura 6: Chaves, Episódio *O ladrão da Vila*, sequência *amanhecer sem Chaves* (11min07seg.). Imagem da internet (<https://www.youtube.com/watch?v=4ymcEBMaL1g>).

Diante desses fatos, nos deparamos com outra forma narrativa de *By the River* nessa sequência, onde, com a mesma estrutura musical, salienta um novo sentido. O caráter estável da peça, como dispositivo contrastante, enfatiza agora a incompletude da rotina, representada na cena. Reencontramos, sim, um novo amanhecer na vila, mas falta-lhe um pedaço importante: a presença do personagem que serve de articulação para todos os demais, o menino Chaves. Essa falta, expressa no comportamento aflito de Quico (e culminando em pranto), responde pela transformação do sentido da música, que agora não somente empresta à cena um ar de tristeza antes inexistente, mas também assume essa nova faceta, não por elementos musicais intrínsecos, mas sim a partir da própria trama narrativa, ou seja, como não há um desenvolvimento na cena (está-se sempre procurando algo que não se encontra) essa parte da música pode representar a cena através da ausência da instabilidade mostrada com a sequência de acordes dos graus I e IV.

E, por fim, a última vez em que *By the River* surge no episódio é quando o Senhor Furtado escuta Chaves contar que rezou para que o ladrão se arrependesse e ficasse bom. O gatuno então se comove e resolve entregar os pertences furtados.

Figura 7- O ladrão da vila, sequência *O ladrão arrependido*



Figura 7: Chaves, Episódio *O ladrão da Vila*, sequência *O ladrão arrependido* (21min10seg.). Imagem da internet (<https://www.youtube.com/watch?v=4ymcEBMaL1g>).

Temos aí, mais uma vez, a ideia de que tudo volta ao normal. *By the River*, assim, funciona ao longo do episódio como uma espécie de âncora de sentido que, embora sofrendo interferências a partir da trama, reassume finalmente seu caráter original.

2.2.2 *Sacred Mountain*

Outra música extradiegética crucial em “O Ladrão da Vila” é *Sacred Mountain*, de Kitaro. Essa peça surge na cena mais emotiva de todo o episódio, quando Chaves está deixando da vila. Uma cena longa e lírica, em que nada acontece no tempo narrativo – a música, então, assume o primeiro plano da peça audiovisual.

Figura 8 - O ladrão da vila, sequência *Chaves saindo da vila*



Figura 8: Chaves, Episódio *O ladrão da Vila*, sequência *Chaves saindo da vila* (9min45seg.). Imagem da internet (<https://www.youtube.com/watch?v=4ymcEBMaL1g>).

Abaixo um trecho da música em questão.

Figura 9 - *Sacred Mountain* (trecho)

Sacred Mountain

Kitaro
Transcrição: Mateus Solari

Flute

Figura 9: *Sacred Mountain*, trecho, flauta. Fonte: Kitaro.

Essa peça tem funções distintas em uma única aparição no episódio. Trata-se de uma sequência lenta e com pouco movimento, com duração de aproximadamente 1min e 30seg, onde Chaves vaga melancolicamente pelo pátio da vila, com sua trouxa de roupas, despedindo-se simbolicamente de seu barril. *Sacred Mountain* entra em cena para reiterar essa imobilidade da cena, colaborando com o silêncio da Vila. A música tem uma sonoridade zen. O uso de Reverb na gravação, o uso exclusivo da escala pentatônica (caracterizada por ausência de tensão harmônica), a métrica inexistente e a flauta referenciam um sentido de

isolamento existencial, de algo sem direção certa, visto que Chaves está saindo da vila sem rumo, auxiliando o telespectador na compreensão da sequência: ao Chaves, incompreendido e injustamente acusado por seus únicos amigos, resta um refúgio unicamente espiritual e de peregrinação, que finalmente fará rima com a atitude subsequente do personagem, ao buscar os conselhos de um padre. É notável a sutileza de sentido que a música empresta tacitamente à cena. Ainda que se possa argumentar a falta dessa intenção por parte do criador, ou, pior, a possível não compreensão por parte do espectador, deve-se observar que tal reflexão (ou outra) é solicitada pela música nesse contexto audiovisual, que de outra forma resta desconectada com o episódio, desde as perspectivas estética e estilística. Ao surgir como enigma, a música concede profundidade à cena, convidando o espectador a construir-lhe um sentido que não pode prescindir de suas vivências e capacidade de articulação.

2.3 O vendedor de Churros (parte 3)

Neste episódio, Seu Madruga e Dona Florinda ficam sócios de um negócio. Florinda prepara os *churros* e Seu Madruga fica responsável pelas vendas em uma banca na rua. É uma das poucas vezes em que percebemos uma relação amigável (porém desconfiada) entre esses dois personagens no seriado. A certa altura, Dona Florinda apronta os *Churros* e dirige-se até o pátio, onde estão Quico e Chiquinha. Ela questiona a filha de Seu Madruga sobre o paradeiro do mesmo. Chiquinha responde que seu pai está trocando de roupas para vender Churros. Dona Florinda avisa que os Churros estão prontos. Seu Madruga sai ao pátio e vai ao encontro de sua sócia, afirmando estar apto para o trabalho. Porém, Dona Florinda ressalta que ainda lhe falta um uniforme adequado, a fim de prezar pela higiene de seus *Churros*. Seu Madruga, enfim, sai ao pátio vestindo uma touca de cozinheiro e um avental onde está escrito “Churros Doña Florinda”.

Figura 10 - O vendedor de Churros, seqüência *Seu Madruga indo ao trabalho*



Figura 10: Chaves, Episódio *O vendedor de Churros*, seqüência *Seu Madruga indo ao trabalho* (5min46seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=mIJZIAhV1_E).

Nesse momento a música *Boots and Laces*, do compositor James Clarke, surge na cena. Apenas a parte A da música é executada, composta por um quarteto de metais com dois trompetes e dois trombones.

Figura 11 - *Boots and Laces* c. 1 a 6

Boots and Laces

James Clarke
Transcrição: Mateus Solari

♩ = 50

Trompete

Trompete

Trombone

Trombone Baixo

Figura 11: *Boots and Laces*, c. 1 a 6. Fonte: James Clarke.

Nos quatro primeiros compassos há uma introdução sem a melodia principal. Nessa primeira parte, a música está na tonalidade de *Mib* Maior e em seus primeiros trechos têm uma progressão harmônica cíclica entre os graus I e V. No compasso 5 surge a melodia, feita por um trompete, no registro médio-agudo. A estrutura dessa melodia caracteriza-se como

período binário, contrastante e simétrico. A primeira frase (c.5 a 12) tem um contorno melódico descendente desde o grau 5 até o grau 2, concluindo, portanto, em meia cadência.

Figura 12 - *Boots and Laces* (Trompete)



Figura 12: *Boots and Laces*, c.1 a 12, trompete. Fonte: James Clarke.

Neste trecho, a harmonia se diversifica em relação aos compassos introdutórios (c.10). Passa pelo sexto grau (tônica relativa) e também por um acorde de função secundária (V/V) para posteriormente resolver na tônica. Também há mudança na textura de acompanhamento dos demais instrumentos, anunciando esse repouso (c.11 e 12).

Figura 13 - *Boots and Laces* c. 7 a 12

Figura 13: *Boots and Laces*, c. 7 a 12. Fonte: James Clarke.

A frase contrastante da melodia, como resposta, perfaz um contorno ascendente antes de, finalmente, resolver no primeiro grau melódico. Há um novo ciclo, novamente, que faz essa mesma idéia de isolamento da fundamental, para depois reaproximar-se do grau I, utilizando-se desta vez, além de dominante secundária, um acorde diminuto com função de aproximação cromática (c.16).

Figura 14 - *Boots and Laces* c. 13 a 20 (Trompete)



Figura 14: *Boots and Laces*, c. 13 a 20, trompete. Fonte: James Clarke.

Figura 15 - *Boots and Laces* c. 13 a 16

Figura 15: *Boots and Laces*, c. 13 a 16. Fonte: James Clarke.

Finalmente a parte A chega ao fim, anunciada, mais uma vez, pela mudança de textura do acompanhamento.

Figura 16 - *Boots and Laces* c. 17 a 20

Figura 16: *Boots and Laces*, c. 17 a 20. Fonte: James Clarke.

Essa peça tem uma sonoridade clownesca. Uma valsa lenta e alegre, com a instrumentação que faz referência à música circense tradicional. Partindo desse pressuposto, a música reforça a sensação de humor da cena. Seu Madruga, um homem que odeia trabalhar, caminha vagarosamente da casa de Dona Florinda até o seu destino, uma banca de vender Churros. Essa música possui alguns elementos estruturais que podem auxiliar o espectador a

compreender a narrativa audiovisual. O compasso ternário, sempre marcando o primeiro tempo e em andamento relativamente lento, sublinha o andar arrastado do personagem até o batente. A diversificação da harmonia também reforça esse sentido, visto que durante suas duas longas frases, perfaz um devaneio harmônico e melódico, até que, finalmente, reencontra a tônica da tonalidade. A segunda frase da melodia, com direcionamento em arco, nos dá a sensação de que não irá chegar ao seu destino, porém, ela resolve no grau 1. Isso também parece enfatizar o “arrasto” do personagem.

Como complemento à música está a atuação dos personagens-crianças, que, assistindo à cena cômica de Seu Madruga indo ao trabalho, fazem com que o vendedor de churros sinta ainda mais vergonha da situação.

Figura 17 - O vendedor de Churros, sequência *Seu Madruga envergonhado*



Figura 17: Chaves, Episódio *O vendedor de Churros*, sequência *Seu Madruga envergonhado* (6min04seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=mIJZlAhV1_E).

A trilha musical extradiegética acaba logo em seguida, onde há um corte para uma sequência ao lado de fora da vila.

3. CHAPOLIN

Chapolin (El Chapulín Colorado) é um seriado também idealizado por Bolaños. Seu personagem (*Chapolin*) foi inspirado em super-heróis norte americanos. Assim como Chaves, a série começou a ser exibida na TV TIM em 1970 e fazia parte da esquete *Los Supergenios de La Mesa Cuadrada*, passando a ser exibida pela Televisa no ano de 1973(texto de Florinda Meza García)².

Chapolin (Roberto Bolaños) é um super-herói atrapalhado. Seu jeito cômico e sua estatura, não convencional para um super-herói, viram motivo de chacota por parte dos bandidos que o personagem tem de combater. Chapolin acaba sempre atrapalhando as investigações sobre os acontecimentos ocorrentes nos episódios envolvendo criminosos. O personagem tem como bordões: “Não contavam com minha astúcia”; “Suspeitei desde o princípio”; “Sigam-me os bons”; “Palma, palma, não priemos cânico”.

O elenco do seriado é, basicamente, o mesmo de *Chaves*. As gravações acabaram no ano de 1992, devido ao desgaste e às dificuldades enfrentadas pelos atores.

Nesta seção, iremos analisar três músicas presentes em um episódio do seriado *Chapolin*, onde se podem observar algumas funções distintas entre as músicas.

3.1 Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor

Neste episódio, um bandido perigoso escapou da cadeia, provocando medo nos personagens refugiados em uma cabana, no meio de uma floresta. Para solucionar o caso, um morador pede ajuda ao Chapolin Colorado. Durante a trama surgem vários suspeitos, porém, a verdadeira identidade do criminoso só é desvendada no final do episódio.

As três músicas utilizadas nesse episódio são de autoria de John Charles Fiddy e também estão presentes no disco “Kids and Cartoons”. Duas integram uma mesma sequência no episódio, que aqui será chamada “Chapolin à procura do bandido”.

² Informações extraídas do site:< <http://chapolincoloradoespecial.xpg.uol.com.br/>> acessado em 17/11/16.

3.1.1 *Frightened*

A peça *Frightened* está na tonalidade de Lá e faz uso do modo mixolídio. Há uma introdução onde o acompanhamento é feito por um piano, que executa no registro médio-agudo, um *ostinato* com a escala de Fá# Frígio. No compasso 5 surge a melodia da peça, executada por violão e Glockspensiel (Metalofone) em dobramento de oitava. Essa melodia é contornada por intervalos de sexta maior começando e terminando com a nota Sol natural, o que caracteriza a sonoridade mixolídia da peça.

Figura 18 - *Frightened* c. 1 a 8

Frightened

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

♩=80

Metalofone

Violão

Piano

Figura 18: *frightened*, c. 1 a 8. Fonte: John Charles Fiddy.

Também há uma parte B que está na tonalidade de Ré dórico, mantendo-se a textura como na primeira parte: a) *ostinato*

Figura 19 - *Frightened* (piano) c.21

Figura 19: *Frightened*, c. 21, piano. Fonte: John Charles Fiddy.

b) Melodia contornada em arco sob baixo estático feito por um piano.

Figura 20 - *Frightened* c. 25 a 27

25

Figura 20: *Frightened*, c. 25 a 27. Fonte: John Charles Fiddy.

O Glockenspiel reforça os ataques do violão, dando maior precisão e presença ao contorno melódico.

Há um retorno da parte A, onde finalmente é executado na melodia, pela primeira vez, o terceiro grau da tonalidade resolvendo na fundamental e provendo um final cadenciado à música.

Figura 21 - *Frightened* c. 40 a 42

40

Figura 21: *Frightened*, c. 40 a 42. Fonte: John Charles Fiddy.

O *ostinato* de acompanhamento continua a ser tocado por alguns compassos até que o fim da peça seja anunciado por um *Rallentando*, com a dinâmica em *piano* e o repouso da melodia no quinto grau da tonalidade.

Figura 22 - *Frightened* c. 43 a 45

The musical score for measures 43-45 of 'Frightened' is presented in three staves. The top two staves are for the vocal line, which contains rests for measures 43 and 44. The bottom staff is for the piano accompaniment. Measures 43 and 44 show a rhythmic pattern in the right hand and a sustained bass note in the left hand. Measure 45 features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The piano part includes a sixteenth-note run in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Figura 22: *Frightened*, c. 43 a 45. Fonte: John Charles Fiddy.

A utilização dessa música na sequência “Chapolin à procura do bandido” mostra diversas relações audiovisuais interessantes. Chapolin está do lado de fora da cabana, à procura do bandido que escapou da prisão. Justamente quando surge um suspeito (Carlos Villagrán) em segundo plano, atrás de Chapolin, *Frightened* começa a soar.

Figura 23 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência *Entrada do primeiro suspeito*



Figura 23: Chapolin, Episódio *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, sequência *Entrada do primeiro suspeito* (7min47seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=sWpJmVRz_G8).

A tradução do título dessa música para o português é “assustado”. A utilização da música reforça o sentido de mistério e suspense da cena. A peça baseia-se em um *ostinato* feito por uma escala (Frígia), que se caracteriza pelo intervalo de segunda menor. Esse intervalo pode ser associado a cenas de medo, visto que alguns *Leitmotifs* mais famosos do cinema foram compostos com essa relação intervalar. Os temas musicais de *Tubarão* e *Psicose* são alguns exemplos. Essa música propõe a manutenção da cena, mesmo quando ela para, a música deixa o espectador preparado para o que está por vir.

Todas as melodias nesta peça estão em contorno de arco, sem direção aparente, dando um sentido de incompletude, ou seja, nunca saem do lugar. Isso pode ser entrelaçado com a trama, pois se trata de um bandido que fugiu da cadeia e ainda não apareceu nem foi capturado. O suspeito sai de cena por alguns instantes. Mais uma vez temos a incompletude da trama narrada pelo material audiovisual, no momento em que está sendo executado o trecho abaixo.

Figura 24- *Frightened* c. 7 a 9

Figura 24: *Frightened*, c. 7 a 9. Fonte: John Charles Fiddy.

Além do mais, há outro elemento imanente na peça: A superposição de velocidades entre baixo funcional, *ostinato* e melodia. O baixo é quase estático. O ostinato é veloz e a melodia desloca-se em andamento moderado, sem direção aparente.

Esses três elementos, quando tocados juntos, causam uma confusão ao espectador, visto que há três idéias musicais sendo expressadas com diferentes velocidades. Porém, esses três elementos têm algo em comum: a estaticidade, que não leva a uma conclusão, justamente reforçando a situação atual da trama.

No decorrer da cena, Chapolin e o suspeito entram em um confronto, com a música ainda ao fundo. Após o suspeito reconhecer Chapolin e afirmar que acreditara que ser ele o bandido, a música sai de cena.

Figura 25 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência *Confronto entre Chapolin e o primeiro suspeito*



Figura 25: Chapolin, Episódio *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, sequência *confronto entre Chapolin e o primeiro suspeito* (8min31seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=sWpJmVRz_G8).

A continuidade da trilha musical de fundo seria desnecessária neste momento, onde a identidade do suspeito é revelada, promovendo assim um breve alívio ao suspense da sequência. Fato que pode ser reforçado por *Frightened* devido ao seu final, um *ostinato* com *rallentando piano* e sutil.

Figura 26 - *Frightened* (piano) c. 43 a 45



Figura 26: *Frightened*, c. 43 a 45, piano. Fonte: John Charles Fiddy.

3.1.2 *Baddy*

A segunda peça a ser analisada na seqüência é *Baddy*. Essa música é apresentada na trama quando surge um novo suspeito (Edgar Vivar) ao fundo da cena.

Figura 27 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, seqüência *Entrada do segundo suspeito*



Figura 27: Chaplin, Episódio *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, seqüência *Entrada do segundo suspeito* (10min55seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=sWpJmVRz_G8).

Neste momento, a música começa com o primeiro acorde no piano, que é bastante dissonante (Dm7/9/11), com um violão dobrando as notas de tensão e fazendo a terça do acorde. Isso tudo gera novamente uma atmosfera de apreensão, devido à dissonância presente no acorde.

Figura 28 - *Baddy* c. 1 a 3

Baddy

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

♩ = 60

Clarinete

Violão

Piano

Figura 28: *Baddy*, c. 1 a 3. Fonte: John Charles Fiddy.

O segundo acorde a ser apresentado é um Mi maior (c.9), porém, o violão faz um intervalo de nona menor (Ré# e Mi), gerando dissonância. Ocorre uma desorientação tonal do trecho, que se move sobre um eixo de mediantes cromáticas, perfazendo um ciclo de terças maiores (de dó para mi, de mi para sol#).

Figura 29 - *Baddy* c. 8 a 10

2

8

Clarinete

Violão

Piano.

Figura 29: *Baddy*, c. 8 a 10. Fonte: John Charles Fiddy.

O suspeito aproxima-se de Chapolin e o intimida, acusando-o de ser o bandido. Chapolin olha para trás e então começa mais uma luta corporal. À medida em que o confronto se desenrola, a métrica da música vai sendo comprimida, ou seja, deixa a impressão de que o tempo vai encurtando, ajudando a estabelecer a expectativa presente na cena.

Figura 30 - *Baddy* c.11 a 14

11 **poco accel.**

Cl.

A. Gtr.

Pno.

sfz *p* *sfz* *p*

Figura 30: *Baddy*, c. 11 a 14. Fonte: John Charles Fiddy.

Chapolin bate incessantemente no suspeito, porém sem êxito, pois o homem é de estatura e força superiores à dele. Diante disso, Chapolin desiste da luta corporal e disfarça como se fosse tudo uma brincadeira. Nesse momento, entra um clarinete em *Baddy*, fazendo, como melodia final da música, uma escala artificial que pode ser definida como Harmônica Dupla (PERISCHETTI, 2012, p. 34), com ênfase no movimento por segundas menores seguidas de segundas aumentadas ou, enarmonicamente, terças menores.

Figura 31 - *Baddy* c.15 a 19

2

15

Clarinete

Violão

Piano.

Figura 31: *Baddy*, c. 15 a 19. Fonte: John Charles Fiddy.

Mais uma vez, a presença de segundas menores na trilha musical enfatiza o clima de suspense e estranhamento da trama. Por outro lado, o uso do clarinete (c.16) para essa melodia deu-lhe um ar contraditório, trazendo referência à comicidade da situação e resolvendo o longo movimento ascendente de *Baddy* com uma compensação melódica descendente. Chapolin não conseguiu combater o suspeito e ainda por cima ficou com vergonha, disfarçando como se tudo não passasse de uma brincadeira.

Figura 32 –Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência *Chapolin e o segundo suspeito*



Figura 32: Chapolin, Episódio *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, sequência *Chapolin e o segundo suspeito* (11min22seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=sWpJmVRz_G8).

A partir desse momento acaba a trilha musical da sequência “Chapolin à procura do bandido”. Porém, o confronto entre os personagens continua até que o suspeito descobre que se trata do Chapolin Colorado e afirma que também está procurando o bandido.

Como se trata de uma música completamente diferente de *Frightened*, com um clima de suspense ainda maior, *Baddy* induz o espectador a pensar que, desta vez, sim, é o verdadeiro bandido que está em cena. Porém, descobre-se em seguida que este segundo suspeito era afinal um guarda florestal, que fora atacado pelo bandido, mas não conseguiu ver o seu rosto. *Baddy* ajudou a manter o suspense da cena, induzindo o espectador a acreditar que não haveria mais outro suspeito. Entretanto, a instabilidade da narrativa continua, visto que a verdadeira identidade do criminoso não foi desvendada.

3.1.3 *Running Away*

Por fim, a terceira música como objeto de estudo nesse episódio se chama *Running Away* e surge em uma das últimas sequências do episódio, onde a verdadeira identidade do bandido está por se revelar. A música está na tonalidade de Ré menor e inicia com um *riff* de um sintetizador.

Figura 33 - *Running Away* (sintetizador) c. 1 a 4

Running Away

Sintetizador

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

$\text{♩} = 140$

Figura 33: *Running Away*, c. 1 a 4, sintetizador. Fonte: John Charles Fiddy.

A finalização na nota mi, uma nota estranha ao acorde, causa tensão que harmonicamente não é resolvida, mantendo o *Riff* sempre em suspenso. Esse *riff* é a espinha dorsal da música, mantendo-se nela desde o início com o mesmo contorno melódico, embora transposto em alguns compassos. No compasso 5 começa a primeira melodia modal (Ré dórico), feita por uma guitarra em intervalos de quarta e com contorno em arco.

Figura 34 - *Running Away* c.4 a 6

2

4

Figura 34: *Running Away*, c. 4 a 6. Fonte: John Charles Fiddy.

A voz aguda da guitarra é dobrada por um vibrafone. Essa melodia sofre pequenas alterações no decorrer da peça, mas continua sempre com contorno em arco e mantendo-se

modal. O motivo rítmico da bateria também se mantém durante praticamente toda a peça, dando-lhe um caráter frenético que pode ser associado ao seu título. A relação de fuga e perseguição, por sua vez, remete à situação geral apresentada na narrativa audiovisual.

Figura 35 - *Running Away* (bateria) c.1 a 7

Running Away

Bateria

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

$\text{♩} = 140$
4

Figura 35: *Running Away*, c. 1 a 7, bateria. Fonte: John Charles Fiddy.

Essa relação de fuga pode ser exemplificada, mais uma vez, em um trecho onde há uma transição para o retorno à parte A, onde o instrumental em uníssono realiza a mesma célula rítmica freneticamente a partir do compasso 23.

Figura 36 - *Running Away* c.21 a 23

9

21

Figura 36: *Running Away*, c. 21 a 23. Fonte: John Charles Fiddy.

Figura 37 - *Running Away* c.24 a 26

10

24

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

Figura 37: *Running Away*, c. 24 a 26. Fonte: John Charles Fiddy.

Essa música surge quando, dentro da cabana, um dos suspeitos (Ramón Valdez) desce para a sala. Chapolin está sob o efeito das pastilhas encolhedoras. O homem liga o rádio e então começa *Running Away*, desta vez, portanto, como música diegética.

Figura 38 – Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor, sequência *O terceiro suspeito*



Figura 38: Chapolin, Episódio *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, sequência *O terceiro suspeito* (19min24seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=sWpJmVRz_G8).

Neste momento, o suspeito se dirige ao sofá, olha e apanha um cachimbo que fora encontrado na cabana e que poderia indicar a presença do bandido. Mais uma vez, a música potencializa o sentido de que este homem é o verdadeiro bandido. No entanto, o homem pega uma garrafa de bebida, enxerga Chapolin na mesa e foge da cena, acreditando tratar-se de um duende. Aqui se dá o desfecho do mistério que permeou todo o episódio: a mulher, que está de passagem na cabana, entra na sala e logo em seguida a rádio interrompe a programação com um boletim informativo. O locutor da rádio anuncia que o bandido, para poder escapar, se vestiu de mulher. Com o anúncio das características físicas do disfarce, exatamente iguais às da mesma mulher que está na cabana, é desvendado o mistério e *Frightened* é executada novamente enquanto o bandido (Horácio Bolaños) retira sua peruca e máscara.

Figura 39 – *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, *A verdadeira identidade do bandido*



Figura 39: Chapolin, Episódio *Não se enrugue, couro velho, que te quero pra tambor*, *A verdadeira identidade do bandido* (20min47seg.). Imagem da internet (https://www.youtube.com/watch?v=sWpJmVRz_G8).

Neste episódio, analisamos três peças que serviram como trilha musical diegética e não-diegética, reforçando o significado da trama. As três músicas excitam a percepção dos telespectadores, caracterizando a presença (real ou insinuada) do bandido. Através de elementos estruturais como métrica, dissonância e andamento, as peças remetem o telespectador a referências culturais de medo, comicidade, suspense e perseguição. Porém, como o desfecho do mistério só se deu ao final do episódio, podemos concluir que essas músicas serviram para enganar o público do seriado, pois além das aparições dos suspeitos, a trilha musical reforçou a idéia de que o bandido estava presente. Ou seja, durante todo o

episódio, a presença do bandido se dá virtualmente, através da música. Sem esse reforço que essas músicas acrescentaram à narrativa do episódio, a significação da trama seria deficiente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas análises acima, vimos uma diversidade cultural que pode ser encontrada nos seriados *Chaves* e *Chapolin*, através da interação do conteúdo audiovisual e suas músicas extradiegéticas. Pudemos observar que tais peças nos referenciaram a sentidos e funções diferentes nos episódios, desde o cômico até o suspense, passando por caracterização histórica e geográfica, ilusão, perseguição, tensão, agonia. A partir deste estudo, encontrei elementos que podem mostrar que a música extradiegética pode ter um significado muito maior do que costumamos pensar. Quantas informações culturais podem ser desenvolvidas através das narrativas audiovisuais apresentadas? O espectador, em muitos casos, não costuma parar pra pensar que, em um simples seriado de transmissão massiva, haja toda essa vasta diversidade cultural envolvida. Aliás, o principal ponto aqui é o fato da música ser imaginada muitas vezes como pano de fundo, apenas para incrementar a sequência. No entanto, a partir deste estudo, considero que os telespectadores vêem esses seriados com outro olhar e, por que não, ouvir.

Partindo do ponto de vista de Tagg, considero que, para entender as narrativas audiovisuais apresentadas neste estudo, o ato aparentemente superficial de se assistir a *Chaves* e *Chapolin* potencializa o desenvolvimento de uma competência musical estética na construção de sentido narrativo. Visto que essa competência não é ensinada em escolas de música ou outras instituições educacionais, é possível que ela seja acionada de forma despreziosa, ou mesmo inconsciente. Diria o Chaves: sem querer, querendo. *Chaves* e *Chapolin* são programas destinados a um público infanto-juvenil, massivo e heterogêneo, mas por isso mesmo dotado de uma complexidade cultural através, também, das músicas extradiegéticas apresentadas, mesmo quando a produção aparentemente não se preocupava com um tratamento musical sofisticado. Tendo em vista que esta área de estudo é pouco cultivada pela teoria musical, saliento a importância deste estudo para uma possível contribuição para esse campo da análise de música de TV, partindo de conhecimentos musicais, mas sempre em intersecção com contribuições de outras áreas.

5. REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica**: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas/Videográficas de Ficção. Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2000.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 2ª Ed. São Paulo: Escrituras editora, 2006.
- BOLAÑOS, Roberto Gómez. **Diário do Chaves** (Trad. Fabiana Camargo). Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do Cinema: uma proposta para um ‘ouvir’ analítico, **Revista Caligrama**, São Paulo, v. 3 n. 1 p. 1-15, 2007.
- CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lta, 2008.
- GONÇALVES, Diogo A; ANDRADE, Leonardo A; RECK, Suzana M. Trilha Musical em Jogos Eletrônicos: estudo de caso em *Bioshock Infinite*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIENCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014, Foz do Iguaçu. **Anais**. Foz do Iguaçu: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. p. 1-13.
- PAULO, Verónica Cuchillo. **Televisión y valores**: un estudio sobre los valores propuestos em la serie televisiva “El chavo Del ocho.”. Lima, Peru. Tese de doutorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- PEREIRA, Demétrio R. **Minimalismo em koyaanisqatsi**: contribuições para um entendimento semiótico da expressividade musical no cinema. Porto Alegre, RS, Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia no século XX** (Trad. Dorotéa Kerr) São Paulo: Via Lettera Editora, 2012.
- RAMOS, Sílvia N. **Música da televisão no cotidiano de crianças**: um estudo de caso com um grupo de 9 e 10 anos. Porto Alegre, RS. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- RECK, Suzana Miranda. A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os estudos de música no cinema, **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Ano 3, ed. 6, p. 1-19, 2014.
- RENÓ, Denis Porto. O Seriado El Chavo Del Ocho como um producto folkcomunacional que reflete a sociedade mexicana descrita por Octavio Paz, **Razón y palabra**, México, n.69, p. 1-16, 2008.

RIBEIRO, Guilherme de L. **Música, Diálogos e Efeitos Sonoros**: o papel narrativo da trilha sonora no trailer fílmico. Porto Alegre, RS. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

TAGG, Philip. Análise musical para ‘nao-musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais, (trad. Fausto Belém) **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p. 7-18, 2011.

TAGG, Philip. Music, moving image, semiotics and the democratic right to know. Music and manipulation, Nalen, Stockholm, p. 1-25, 18 set 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica** (Trad. Marina Appenzeller). 7ªEd. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

ANEXO A – Partituras

Baddy

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

$\text{♩} = 60$

Clarinete

Violão

Piano

ff *sfz* *p*

4

Clarinete

Violão

Piano.

ff *sfz* *p*

7

Clarinete

Violão

Piano.

sfz *p*

2

11 **poco accel.**

Clarinete

Violão

Piano.

The first system of music covers measures 11 to 14. The Clarinet part consists of whole rests in all four measures. The Violão part begins in measure 11 with a rhythmic pattern of eighth notes, including a 7th fret marking. The Piano part features a dynamic shift from *sfz* to *p* in measure 11, with sustained chords and a bass line that includes an 8th fret marking.

15

Clarinete

Violão

Piano.

The second system of music covers measures 15 to 18. The Clarinet part has a melodic line starting in measure 15 with slurs and accents. The Violão part has whole rests in measures 15 through 18. The Piano part continues with sustained chords and a bass line, ending with a fermata in measure 18.

Boots and Laces

James Clarke
Transcrição: Mateus Solari

♩ = 130

Trompete
 Trompete
 Trombone
 Trombone Baixo

Trompete
 Trompete
 Trombone
 Trombone baixo

7

Trompete
 Trompete
 Trombone
 Trombone baixo

13

2

17

The image shows a musical score for four parts: Trompete (Trumpet), Trompete (Trumpet), Trombone, and Trombone baixo (Bass Trombone). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with the number 17. The Trompete parts play a melodic line, while the Trombone and Trombone baixo parts provide harmonic support with chords and single notes.

Trompete

Trompete

Trombone

Trombone baixo

By the River

John Charles Fiddy

Transcrição: Mateus Solari

$\text{♩} = 90$

Flauta

Violão *Simile*

6

Flauta

Violão

11

Flauta *tr*

Violão

16

Flauta

Violão

21

Flauta

Violão

25

Flauta

Violão

Frightened

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

$\text{♩} = 80$

Metalofone

Violão

Piano

mf

6

6

4

Pedal sempre

Pedal sempre

7

7

2

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measures 10 and 11 are marked with a double bar line and a slash, indicating they are omitted. In measure 12, the bass line features a half note chord (F#3, C#4) followed by a whole note chord (F#3, C#4, G#4) with a slur underneath.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measures 13-15 contain melodic lines in both treble and bass staves. In measure 13, the treble staff has a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4). The bass staff has a quarter note (F#3), a quarter note (G#3), and a quarter note (A3). Measures 14 and 15 continue this pattern with similar intervals. The grand staff has a double bar line and a slash in each of these three measures, indicating they are omitted.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measures 16-18 contain melodic lines in both treble and bass staves. In measure 16, the treble staff has a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4). The bass staff has a quarter note (F#3), a quarter note (G#3), and a quarter note (A3). Measures 17 and 18 continue this pattern. The grand staff has a double bar line and a slash in each of these three measures, indicating they are omitted.

19

Musical score for measures 19-21. Measures 19 and 20 are empty staves. Measure 21 features a piano introduction with a sixteenth-note scale in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

22

Musical score for measures 22-24. Measures 22 and 23 are empty staves. Measure 24 features a piano introduction with a sustained bass line in the left hand.

25

Musical score for measures 25-27. Measures 25 and 26 feature a vocal melody in the right hand and a sustained bass line in the left hand. Measure 27 features a piano introduction with a sustained bass line in the left hand.

4

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 28: Treble 1 has a quarter note G5, Treble 2 has a quarter note A5, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Measure 29: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Measure 30: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Brackets under the bass line connect the notes across measures 28-29 and 29-30.

31

Musical score for measures 31-33. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 31: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Measure 32: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Measure 33: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Brackets under the bass line connect the notes across measures 31-32 and 32-33.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 34: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Measure 35: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Measure 36: Treble 1 and 2 have whole rests, Grand Staff Treble has a slash, and Grand Staff Bass has a half note G4. Brackets under the bass line connect the notes across measures 34-35 and 35-36.

Running Away

John Charles Fiddy
Transcrição: Mateus Solari

$\text{♩} = 140$

This system contains the first three measures of the piece. The instruments and their parts are:

- Flauta:** Rests in all three measures.
- Vibrafone:** Rests in all three measures.
- Guitarra:** Rests in all three measures.
- Sintetizador:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with rests in the second and third measures.
- Piano:** Plays a sustained chord in the bass register (C3) with a *fff* dynamic marking, indicated by a slur.
- Contrabaixo:** Rests in all three measures.
- Bateria:** Rests in all three measures.

2

4

This system contains measures 4 through 6. The instruments and their parts are:

- Flauta:** Rests in all three measures.
- Vibrafone:** Plays a melodic line of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Guitarra:** Plays a series of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Sintetizador:** Continues the rhythmic pattern from the first system.
- Piano:** Rests in all three measures.
- Baixo:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.
- Bateria:** Plays a complex rhythmic pattern consisting of eighth and sixteenth notes.

7

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

Detailed description: This system contains measures 7 and 8 of a musical score. The Flauta part is silent. The Vibrafone part has a melodic line starting on a whole note. The Guitarra part has a chordal accompaniment. The Sintetizador part has a bass line with a rising eighth-note pattern. The Piano part is silent. The Baixo part has a steady eighth-note bass line. The Bateria part has a consistent drum pattern.

4

9

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

Detailed description: This system contains measures 9 and 10 of a musical score. The Flauta and Vibrafone parts are silent. The Guitarra part has a sustained chord. The Sintetizador part has a bass line with a rising eighth-note pattern. The Piano part has a melodic line in the bass clef. The Baixo part has a steady eighth-note bass line. The Bateria part has a consistent drum pattern.

5

11

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. The Flauta part is silent. The Vibrafone plays a sequence of notes: C4, E4, G4, A4, Bb4. The Guitarra plays chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The Sintetizador plays a melodic line: C4, E4, G4, A4, Bb4, C5, G4, E4, C4. The Piano part is silent. The Baixo plays a steady eighth-note bass line: C3, E3, G3, A3, Bb3, C4, E4, G4, A4, Bb4, C5, G4, E4, C4. The Bateria plays a consistent eighth-note drum pattern.

6

13

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. The Flauta part is silent. The Vibrafone plays notes: C4, E4, G4, A4, Bb4, C5, G4, E4, C4. The Guitarra plays chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The Sintetizador plays a melodic line: C4, E4, G4, A4, Bb4, C5, G4, E4, C4, followed by a sixteenth-note run: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Piano part is silent until measure 15, where it plays chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The Baixo plays a steady eighth-note bass line: C3, E3, G3, A3, Bb3, C4, E4, G4, A4, Bb4, C5, G4, E4, C4, followed by a sixteenth-note run: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Bateria plays a consistent eighth-note drum pattern.

16 **To Coda**⁷

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria **To Coda**

8

19

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria **To Coda**

21 9

Flauta
Vibrafone
Guitarra
Sintetizador
Piano
Baixo
Bateria

Detailed description: This block contains the musical score for measures 21, 22, and 23. The Flauta part has a melodic line starting at measure 21 with a slur over two notes, followed by a rest. The Vibrafone part is silent. The Guitarra part has a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 23. The Sintetizador part has a melodic line in the bass clef. The Piano part has a complex accompaniment with eighth notes in both staves. The Baixo part has a steady eighth-note bass line. The Bateria part has a consistent drum pattern.

10

24

Flauta
Vibrafone
Guitarra
Sintetizador
Piano
Baixo
Bateria

Detailed description: This block contains the musical score for measures 24, 25, and 26. The Flauta and Vibrafone parts are silent. The Guitarra part has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The Sintetizador part is silent. The Piano part has a complex accompaniment with eighth notes in both staves. The Baixo part has a steady eighth-note bass line. The Bateria part has a consistent drum pattern.

27 **D.S.** Φ 11

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

D.S. Φ

12 30

Flauta

Vibrafone

Guitarra

Sintetizador

Piano

Baixo

Bateria

ANEXO B – Análise fílmica das seqüências

Legenda: PC=plano de conjunto. PA= plano americano.
PL=close up. Trav. Lat.= traveling lateral

Descrição e análise de uma seqüência da cena *abandono da vila*

09min38seg (time no vídeo)

Duração da seqüência 1'30''

8 planos

À noite, Chaves aparece com sua trouxa de roupas, caminhando vagorosamente desde direta do vídeo em direção ao centro do pátio da vila. Ele caminha cerca de cinco passos e se detém em um ponto de luz proveniente da janela da casa de Seu Madruga. Nesse momento, Chaves olha para trás com uma expressão de tristeza. A seguir, continua andando em direção ao portão de saída, mas para e retorna até o barril para se despedir. Após esse momento, continua caminhando até finalmente sair de cena. Segue-se uma tomada geral da vila e, para encerrar, um close fechado no barril.

Os seis primeiros planos mostram Chaves se retirando da vila, onde há um plano geral que Chaves em caminha vagamente da direita para a esquerda, em direção ao portão da vila.

TRILHA DE IMAGEM

TRILHA SONORA

Plano 1 10''

PC da vila onde Chaves surge no canto direito

Sacred Mountain

do vídeo caminhando vagamente e para.

Plano 2 7''

PL em Chaves (da cintura para cima), que olha para trás com o rosto iluminado pela luz da janela de Seu Madruga

Plano 3 24''

Retoma do plano 1, onde Chaves atravessa todo o pátio da vila. Ao passar pelo barril, resolve

voltar para despedi-se do mesmo.

Plano 4 11”

PP em Chaves que retorna até o barril

Intervenção Harpa

Plano 5 8”

PP na mão de Chaves, que acaricia o barril

Intervenção harpa

Plano 6 3”

PC de Chaves saindo em direção ao portão

Plano 7 22”

PC de Chaves saindo da vila e logo após,
um take geral da vila com *Pan-Trav*.

Intervenção harpa

Plano 8 2”

Close fechado no barril e fade out

Fade out

Descrição e análise de uma sequência da cena *Chapolin à procura do bandido*

07min30seg (time no vídeo)

Duração da sequência 5' 00"

24 Planos

Chapolin resolve procurar fora da cabana o bandido que escapou da cadeia. Porém, ele encontra apenas dois suspeitos, que no decorrer da cena são identificados como sendo, respectivamente, o dono da cabana e um guarda florestal, sendo que ambos supõem que o Chapolin é o assassino.

TRILHA DE IMAGEM

TRILHA SONORA

Plano 1 - 8"

PC do lado de fora da cabana onde Chapolin surge à direita do vídeo, caminhando cuidadosamente com sua marreta até o centro do vídeo.

Plano 2 – 3"

PL em Chapolin que chega até uma casa de cachorro e se assusta com o latido

Latido de cão

Risada extradiegética

Plano 3 – 10"

PL em chapolin (cintura pra cima) e logo atrás de Chapolin surge o primeiro suspeito que sai rapidamente de cena

Frightened (Piano) tema

Surge a melodia

Plano 4 – 8"

Trav. Lat onde Chapolin está procurando

o bandido e pisa em um rastilho fazendo com que o cabo deste atinja sua cara.

Plano 5 – 7”

PP em Chapolin que está agachado pegando o rastilho

Plano 6 – 9”

PC do pátio da cabana onde começa uma briga entre Chapolin e o primeiro suspeito.

Plano 7 – 6”

PP em Chapolin que é atingido na cabeça por uma tora de madeira pelo suspeito.

Plano 8 – 8”

PC do pátio onde Chapolin demonstra uma certa inconsciência devido ao fato de ter sido atingido pela pancada na cabeça.

Plano 9 – 18”

PP em Chapolim e no suspeito, que reconhece o super herói, então os dois dialogam sobre o assassino que fugiu da cadeia. Chapolin acusa o homem suspeito de ser o meliante, porém, o homem afirma que é o dono da cabana.

Plano 10 – 6”

Trav. Lat. no pátio onde Chapolin desloca-se para o lado esquerdo do vídeo, até a casa do cachorro, alegando não ter medo de nada. Neste momento o cão late, o mesmo leva um susto.

Latido de cão

Risada extradiegética

Plano 11 – 15”

PP em Chapolin e no dono da cabana. Chapolin pergunta o que tem dentro da casinha, o dono da cabana diz que é um cachorro que pertencia ao seu pai.

Plano 12 – 42”

PP em Chapolin e no dono da cabana, que explica sobre o cachorro de seu pai. Trav. Lat. e PP no dono da cabana que relembra algumas histórias de seu falecido pai. Chapolin tem a idéia de usar o cão para seguir os rastros do criminoso.

Plano 13 – 30”

Trav. Lat. nos dois personagens, que se deslocam para o lado esquerdo do vídeo, chegando até a casa do cão, para então, tirar o mesmo de sua casinha.

Plano 14 – 4”

PP na casa do cão, mostrando o animal sendo retirado para fora por Chapolin.

Plano 15 – 4”

PC nos dois personagens. Chapolin apanha o cão ao colo.

Plano 16 – 3”

PP nos dois personagens. Chapolin com o cão no colo.

Coloured Candles

(troca de cena)

Risada extradiegética

Plano 17 – 32”

PP nos dois personagens. O dono da cabana leva o cão para dentro. Surge segundo suspeito atrás de Chapolin.

Coloured Candles

Baddy (Piano)

Trav. Lat. no suspeito que chega até as costas de Chapolin. PP nos dois

personagens. O suspeito acusa

Chapolin de ser o criminoso.

Chapolin parte para cima do suspeito.

Plano 18 – 8”

PC do pátio. Chapolin bate (sem êxito) no suspeito, que é maior e mais forte que o super herói.

Baddy

Plano 19 – 10”

PP nos dois personagens.

Chapolin desiste de bater no suspeito,
disfarça e diz que é brincadeira,
em tom irônico.

Melodia final (Clarinete)

Plano 20 – 21”

Trav. Lat. nos dois personagens.

Começa uma perseguição do
suspeito atrás de Chapolin, que
entra na casa do cão. A partir disso,
desfere golpes com um pedaço de
pau no suspeito.

Plano 21 – 16”

PP nos dois personagens. O suspeito
descobre que se trata do Chapolin
colorado e diz que confundiu com
o bandido. Chapolin, por sua vez,
acusa o homem de ser o bandido.

Plano 22 – 10”

PP nos dois personagens. O suspeito
afirma que é um guarda florestal e
que foi agredido na cabeça
provavelmente pelo bandido.

Plano 23 – 3”

PP em Chapolin. O personagem

larga o jargão “Suspeitei desde o princípio”.

Risada Extradiegética

Plano 24 – 6”

PP nos dois personagens. Chapolin

questiona ao homem sobre de quem

se trata ser o bandido. O Guarda florestal

diz que ele não viu, pois estava de costas

quando foi agredido.

Descrição e análise de uma seqüência da cena *a verdadeira identidade do bandido*

19min22seg

Duração 1'30''

13 planos

O mistério da verdadeira identidade do bandido está perto de se desvendar. Há um terceiro suspeito, onde Chapolin aposta todas suas fichas que este sim, é o verdadeiro, porém, a verdadeira história é diferente.

TRILHA DE IMAGEM

TRILHA SONORA

Plano 1 05''

Trav. Lat no suspeito, que liga o rádio e dirige-se até o sofá.

Running Away (sintetizador)

Plano 2 10''

PP em Chapolin, que está sob o efeito das pastilhas encolhedoras e em cima de uma mesa, onde se encontra o cachimbo. O suspeito senta e apanha o cachimbo.

Entrada da melodia

Plano 3 06''

Trav. de Ac. no suspeito, que apanha o cachimbo.

Plano 4 15”

PP em Chapolin e no suspeito.

O suspeito pega uma garrafa de bebida e acaba descobrindo que alguém está sob a mesa. Chapolin diz “então era você?” O suspeito se assusta e sai correndo para fora da cabana, alegando ter visto um duende. Porém, se tratava de Chapolin sob o efeito das pastilhas encolhedoras.

Plano 5 06”

Trav. Lat. no suspeito que sai correndo porta à fora. PC na mulher (Florinda Meza) que entra na cabana. A mulher pergunta o que houve.

Instrumental em uníssono

Plano 6 04”

PC em Chapolin que afirma ter descoberto o verdadeiro ladrão.

Introdução (sintetizador)

Plano 7 06”

PC na mulher que está perto do aparelho de som.

Pausa em *Running Away*

O locutor da rádio anuncia uma informação

Plano 8 05”

PP em Chapolin, que ouve as informações do locutor.

Plano 9 08”

Trav. de Ac. na mulher, mostrando suas vestimentas, de cima a baixo.

O locutor descreve as características do bandido e sua vestimenta, que coincidem com a da mulher

Plano 10 04”

PP em Chapolin que diz “suspeitei desde o princípio”.

Risada extradiegética

Frightened

Plano 11 04”

PL na mulher que com a voz de homem agradece a Chapolin por cuidar de seu

cachimbo.

Plano 12 03”

PL em Chapolin que está com cara
de assustado.

Plano 13 16”

PL na mulher tirando a peruca
e máscara. Apontando assim,
a verdadeira identidade do
bandido (Horácio Bolaños)