Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em *Tocar y Luchar*

Suzana Reck Miranda

Professora do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar, onde ainda coordena o Grupo de Estudos do Som e da Música no Audiovisual (GESSOMA). Publicou vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com outros meios, em especial com o cinema. E-mail: suzana@ufscar.br

Daniel Maggi

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil. Formado em Comunicação Social pela Universidad Central de Venezuela (Caracas, 2006). E-mail: danielmaggi@gmail.com

Resumo: Nosso artigo analisa o uso da música no documentário venezuelano de temática musical *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2006). Consideramos que os elementos musicais do filme são motivadores de importantes elos interpretativos e, no intuito de desvelá-los, analisaremos as funções da música em três níveis: na construção da narrativa fílmica, como elemento retórico essencial das ações geopolíticas e sociais do *El Sistema* (projeto social e cultural retratado no filme) no contexto global e, por último, em possíveis comentários sobre o contexto de *polarização sociopolítica* que experimenta a Venezuela desde os primórdios da década de 2000.

Palavras-Chave: documentário; trilha musical; *Tocar y Luchar*; *El Sistema*.

Title: *Symphonic Assertions: Music and Displacement in *Tocar y Luchar**

Abstract: Our paper analyses the use of music in Venezuelan musical themed documentary *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2006). We suggest that music are responsible for important interpretations and in order to expose them, we analyses the music functions on three levels: origin and use of music on narrative construction, as an essential rhetoric component to the *El Sistema's* geopolitical or social actions into the global context, and as special musical commentary about the *sociopolitical polarization* that Venezuela experience since 2000.

Keywords: documentary; film music; *Tocar y Luchar*; *El Sistema*.

Introdução

Um número crescente de pesquisadores brasileiros tem dedicado atenção às relações entre documentário e música, sejam estas construídas em filmes cuja temática é a música/músico(s) ou não. Fernão Ramos, por exemplo, não hesitou em destacar - no seu importante livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* - a função de modulação que exerce a música na construção da voz assertiva no documentário (2008: 86) e a conveniência de pesquisar mais especificamente os encadeamentos entre música e narrativa nos filmes de não ficção. Trabalhos como o de Guilherme Maia (2012: 110-118), que mapeia as funções narrativas da música no documentário contemporâneo brasileiro ou como os de Cristiane Lima (2012: 206-232) e de Mariana Duccini J. da Silva (2012: 5-21), que destacam estratégias narrativas em documentários sobre música, são algumas amostras dos tipos de enfoque que têm surgido.

Nosso texto, no entanto, propõe contribuir nesse âmbito através da análise do uso da música no documentário de temática musical *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, Venezuela, 2006): um longa-metragem sobre o *Sistema Nacional de*

Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles da Venezuela. O *El Sistema*, como é conhecido universalmente, é um programa de transformação social através do ensino da música e da prática orquestral massiva criado pelo maestro e político venezuelano José Antonio Abreu, em 1975. O último levantamento, realizado em 2013, apontou - só neste ano - a participação de mais de 400 mil crianças e adolescentes, distribuídos em 2452 conjuntos musicais.

Mais do que um documentário sobre a estrutura e funcionamento deste programa, *Tocar y Luchar* explica e exalta suas bases filosóficas. Desde 1975, o modelo do *El Sistema* tem sido replicado em várias partes do mundo, contabilizando, até o momento, 42 países (em diferentes continentes), os quais formam uma espécie de rede transnacional que usa a música como elemento de transformação social.

Nesta rede incluem-se todos os países da América Latina, os Estados Unidos, o Canadá e alguns países do Caribe anglofônico (Trinidad e Tobago, Jamaica). Em especial, queremos destacar duas ações nos EUA, país cujas relações políticas com a Venezuela são tensas desde a chegada, em 1999, da “Revolução Bolivariana” do falecido ex-presidente Hugo Chávez. São elas a *YOA Orchestra of Americas* e o *El Sistema USA*.

Com sede em Nova York, a *YOA Orchestra* surgiu em 2001 a partir da parceria entre o *El Sistema*, a Organização de Estados Americanos (OEA), o *David Rockefeller Center for Latin American Studies* da Universidade de Harvard e o *New England Conservatory of Music* (NEC). Já o *El Sistema USA* (2009), constitui uma rede de apoio que fornece informação, assessoramento e recursos para a criação e expansão global da experiência venezuelana, e conta diretamente com a participação da *Fundación Musical Simón Bolívar* (que é a fundação do Estado Venezuelano que ampara o *El Sistema*), o já citado NEC, o programa de fomento criativo estadunidense *TED* e seu braço financeiro *TED Prize*, entre outras entidades. Esta organização também originou a *National Alliance of El Sistema Inspired Programs* (2013), que promove a experiência do *El Sistema* especificamente nos Estados Unidos.

Estimulados por esta última característica, queremos aqui levantar uma análise específica que considere a música de *Tocar y Luchar* para além de uma função moduladora¹ - como a que aponta Ramos (2008: 86) - e a reconheça como um recurso fundamental na construção narrativa do filme, a ponto de motivar interpretações singulares sobre os possíveis deslocamentos geopolíticos e sociais promovidos pelo programa venezuelano. Especificamente, queremos observar como a música ajuda a construir um discurso legitimador do *El Sistema*, apresentado como elemento de transformação social global - capaz de operar independentemente de divergências e/ou conflitos geopolíticos.

Tentaremos, nesse sentido, aplicar ferramentas provenientes dos estudos da música no cinema de ficção hollywoodiano contemporâneo, particularmente as categorias de Anahid Kassabian (2001) que, alinhadas aos Estudos Culturais, tentam compreender como a música opera na construção de sentido e ideologia em filmes ficcionais levando em consideração a bagagem interpretativa dos espectadores, situada em um *continuum* histórico e cultural determinado. Nós propomos que essas operações são rastreáveis em qualquer tipo de narrativa fílmica, incluindo as que compõem o “conjunto documentário” (ODIN, 2012: 23).

Música e estrutura narrativa

Nossa primeira abordagem para pensarmos no uso da música em *Tocar y Luchar* foca-se na origem dos materiais musicais presentes no filme e nas relações de unidade narrativa e estética que estes lhe aportam. Valemo-nos aqui de uma adaptação das três categorias usadas por Kassabian (2001: 41-49) para distinguir as relações entre a música e mundo narrativo do filme:

¹ Considerar que a música *modula* a narrativa é supor que existe uma narrativa prévia, que é modificada *a posteriori* pela música. Seguimos aqui a Kassabian quando aponta: “isto claramente não pode ser o caso, já que a música (e o som, em termos mais gerais) contribui significativamente na construção das relações espaciais em filmes narrativos”. (2001: 42)

- *source music* (música da cena), que abarca os materiais musicais diegéticos, pertencentes ao universo da “tomada” (RAMOS, 2008: 84);

- *dramatic scoring* (composição dramática), que são os materiais musicais não diegéticos, compostos ou compilados para a montagem da narrativa;

- *source scoring* (composição com música da cena), que Kassabian define como a manipulação não diegética de materiais diegéticos, ou seja, materiais musicais presentes na cena, pertencentes à “tomada”, que passam a ser manipulados como elementos de composição musical na montagem.

Os 71 minutos de *Tocar y Luchar* estão construídos a partir de dois tipos de materiais fílmicos: gravações de arquivo e filmagens originais. Em ambos encontramos *source music* - ou seja, música executada durante a filmagem - que é aproveitada com fins narrativos e estéticos. Por exemplo, a maioria das gravações de arquivo contém concertos das orquestras do *El Sistema* em cenários canônicos da música acadêmica internacional ao longo de quase quatro décadas. A maioria das obras executadas nesses concertos são peças do repertório erudito costumeiramente difundidas, como a *Nona Sinfonia* de Beethoven, a *Fanfarra para o Homem Comum* de Copland e o *Aleluia* de Händel, conduzidas de forma comovida por regentes famosos.

Esta *source music* é plenamente aproveitada como *source scoring*, ou seja, é empregada como fundo musical para caracterizar outros materiais fílmicos, especialmente entrevistas com regentes e solistas conhecidos e respeitados, muitos deles presentes também nessas gravações de arquivo, como Sir Simon Rattle e Claudio Abbado, o que fornece uma sensação de unidade à narrativa. O longo depoimento do maestro José Antonio Abreu sobre o embasamento filosófico do *El Sistema* como projeto de transformação social - que funciona como um dos fios condutores do documentário - costuma ter como fundo musical estas peças acadêmicas “populares” e bem conhecidas, quase sempre depois da sua aparição diegética - nas imagens de arquivo.

O uso da *source music* como *source scoring* também é notável em sequências originalmente gravadas para o filme, como as dos seis jovens alunos do *El Sistema* - um deles com deficiência visual - que aparecem ao longo do documentário. Esses personagens oferecem depoimentos, execuções dos seus instrumentos e participam, na sequência final, de um concerto no vilarejo de Los Cachicatos (localizado na costa oriental venezuelana) dirigido por um dos filhos pródigos da organização: Gustavo Dudamel, regente mundialmente aclamado, com sólida carreira internacional. A *source music* das execuções destes seis garotos é, volta e meia, usada como acompanhamento musical das suas próprias entrevistas, das sequências encenadas nos seus espaços de moradia e, inclusive, de alguns depoimentos de regentes e autoridades do *El Sistema*. Desta forma, estes materiais fílmicos diferentes ficam impregnados de uma mesma identidade estética e carga emotiva. Além disso, estas incursões musicais agem como o que Spence e Navarro (2011: 31-33) denominaram de índices de “autenticidade” documental das execuções: um aspecto de “realidade” que é acrescentado nos depoimentos pela condição “artesanal” da *source music* dos garotos que os acompanha.

Chama a atenção que, como *dramatic scoring*, encontramos uma única peça em *Tocar y Luchar*, originalmente composta pelo venezuelano Nascuy Linares: trata-se de um tema lento e melancólico para cordas e piano, que é usado poucas vezes. Sua aparição mais longa ocorre no começo do documentário, na sequência que inicia após a entrada do intertítulo com o nome do filme e que termina na primeira aparição de José Antonio Abreu. O tema retornará brevemente em dois depoimentos de Abreu e somente será ouvida por mais tempo nos créditos finais. Além desta composição de Linares, foram compiladas e usadas como *dramatic scoring* duas peças que fazem parte das trilhas musicais de dois filmes venezuelanos bem conhecidos: *Oriana* (Fina Torres, 1985) e *Manuela Sáenz* (Diego

Rísquez, 2000). Ambas as trilhas são da autoria do maestro venezuelano Eduardo Marturet, atual diretor da Orquestra Sinfônica de Miami, que também é um dos entrevistados em *Tocar y Luchar*.

² O livro de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, é um texto canônico sobre o uso da música na narrativa clássica hollywoodiana. Kassabian contesta justamente o caráter de “inaudibilidade” que Gorbman destaca como preponderante, e reivindica que, embora possa não demandar atenção, a música sempre está “agindo”.

A primeira peça de Marturet – descrita nos créditos do filme simplesmente como *Oriana* – é usada com o que Claudia Gorbman² (1987: 76-79) chamou de característica de *inaudibility*, ou seja: quase imperceptível, pois discretamente acompanha um depoimento do maestro Abreu (00:10:09 – 00:11:03), em um volume baixo, de uma forma subserviente ao discurso, mas que, a nosso ver, não deixa de imprimir a este uma intenção sublime. A segunda peça, oriunda do filme *Manuela Sáenz*, é, paradoxalmente, adicionada às imagens do concerto em Los Cachicatos, na sequência final do filme. Nesta espécie de armadilha do documentário, só uma escuta atenta percebe que a instrumentação da peça que ouvimos não corresponde nem com a tessitura da música supostamente executada na cena, nem com a música das rápidas imagens de arquivo que estão mescladas ao longo deste trecho. Porém, a característica dramática da peça concorda com o clímax emocional esperado para esta cena que, em *slow motion*, retoma a presença de Gustavo Dudamel, o mais famoso “filho” do *El Sistema* que, ao longo do filme já apareceu sendo aclamado em Munique e elogiado por Sir Simon Rattle.

Estes são exemplos de como a música fornece unidade à estrutura e “lubrifica” o transcorrer da narrativa, uniformizando materiais fílmicos de qualidades diferentes, em ocasiões discordantes, contribuindo para a aderência do espectador ao filme. Recordamos aqui o raciocínio de Gorbman a respeito da música na narrativa clássica:

Music greases the wheels of the cinematic pleasure machine by easing the spectator's passage into subjectivity. Narrative cinema's “dispositions of representation” fluctuate constantly; the contractual terms setting the ratio between identification and spectacle change according to genre, directorial style, and a host of historical conditions. But globally speaking, music remains in the dramatic film as the hypnotic voice bidding to believe, behold, identify, consume... (GORBMAN, 1987: 69)³.

³ “A música engraxa as rodas da máquina do prazer cinematográfico ao facilitar a passagem do espectador à subjetividade. As “disposições de representação” do cinema narrativo flutuam constantemente; o termo do contrato que configura o raio entre identificação e espetáculo muda de acordo com gênero, estilo de direção, e um repertório de condições históricas. Mas, falando globalmente, a música permanece no filme dramático como a voz hipnótica que ordena ao espectador a crer, a focar-se, a contemplar, a identificar, a consumir...”. (Tradução nossa do original).

A música, neste nível de análise, também gera o que Kassabian, Gorbman e outros teóricos definem como “atmosfera” (tradução nossa de *mood*), característica que, no caso de *Tocar y Luchar*, pauta-se em um clima sublime, etéreo, comovente (quase meloso), advindo principalmente das peças acadêmicas utilizadas, que impregnam boa parte do documentário com um caráter de grandeza e solenidade. As entrevistas com os maestros Abreu, Abbado e Rattle que, em termos estruturais não são tão diferentes das tradicionais “cabeças falantes”, resultam prenhes de todos os atributos emocionais e artísticos dos concertos do *El Sistema*.

Até aqui, queremos destacar que a música originada no momento da “tomada” é empregada numa espécie de “calibração” de outros materiais órfãos dessa potência emotiva e comovente. Mas, como veremos a seguir, a música em *Tocar y Luchar* não só promove modulação emotiva ou acrescenta unidade. Aqui, retomamos as ideias de Kassabian quando destaca que a música sempre se refere a um *continuum* histórico e cultural, e isso é vastamente utilizado para ampliar a densidade narrativa do documentário e “convocar” significações que constroem parte das suas asserções de mundo:

⁴ “Em outras palavras, toda a música, incluída a música do filme, existe para o ouvinte neste continuum temporal ou histórico. O evento musical específico pode referir, ou não, a outros eventos musicais específicos no filme ou anteriores ao filme, mas em qualquer caso se refere a outros eventos musicais para transmitir significado.” (Tradução nossa do original).

In other words, all music, including film music, exists for the listener on this time, or history, continuum. The specific musical event may or may not refer to other specific musical events either within or before the film, but in any case will certainly refer to other musical events in order to convey meaning (KASSABIAN, 2001: 52)⁴

Música e retórica

⁵ Nichols nos esclarece o seguinte: “Por ‘voz’ refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, a voz não se restringe a um código ou uma característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário” (2005: 50).

A “voz do documentário⁵” em *Tocar y Luchar* nos fala constantemente sobre o poder transformador do *El Sistema* no campo social através da música. Essa voz assertiva é construída numa chave idealizada: tal como apresentada, a ação do *El Sistema* enraíza-se no poder quase “mágico” da música, que é capaz de infundir valores de harmonia, irmandade, solidariedade, perfeição, superação e beleza de forma direta - no meio social onde incide.

É como se a proposta educacional venezuelana, ao automaticamente “assimilar” as qualidades da música que ouvimos, conseguisse “transmiti-las”. A música em *Tocar y Luchar*, especialmente a música erudita e eurocêntrica, é o elemento fundamental que permite perceber o *El Sistema* como um projeto admirável, apagador das iniquidades e problemas sociais de uma forma “desideologizada”, longe de toda ruptura ideológica e política, de toda violência, que agiria independentemente dos atores geopolíticos ao seu redor e que, por seu caráter sensível, é capaz de elevar estas transformações ao plano do emotivo e, ainda, do espiritual. Esta representação supõe certas estratégias argumentativas que, segundo queremos sustentar, repousam em grande medida na apelação constante que a música faz do *background* histórico e cultural dos espectadores.

Destacamos aqui as ideias de Nichols citadas por Ramos, sobre a “montagem de evidência” que caracteriza o documentário:

Em vez de organizar os cortes para uma sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro de um modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (NICHOLS apud RAMOS, 2008: 87)

⁶ Nichols nos lembra de que: “Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes.” (2005: 58)

A “voz” de *Tocar y Luchar* organiza a montagem para evidenciar que o discurso sobre *El Sistema* - contido principalmente nos depoimentos do filme⁶ - não é só uma idealização. Certos materiais musicais específicos, com significações próprias, agem então como “evidências” - que propomos analisar à luz de algumas categorias utilizadas por Kassabian (2001: 49-59) para estudar as relações entre música e *continuum* histórico/cultural: *quotation* (a inclusão de um texto musical preexistente na narrativa), *allusion* (inclusão não só do texto musical senão a evocação da narrativa original desse texto) e *commentary* (inclusão de uma música que detona uma reflexão consciente sobre as imagens).

Tomamos como exemplo uma das primeiras sequências do filme. Nela, assistimos um depoimento do maestro Abreu dizendo que quem é capaz de gerar beleza e harmonia com a música, também é capaz de conhecer internamente a harmonia essencial “que só a música pode comunicar ao ser humano. Essa revelação é o que transforma, sublima e desenvolve por dentro o espírito do homem”. Imediatamente, vemos imagens de arquivo editadas do que parece ser um ensaio geral da Orquestra Sinfônica Juvenil Simón Bolívar, junto com um ensemble de coros juvenis do *El Sistema*, executando o *Aleluia* de Friedrich Händel no Teatro Teresa Carreño de Caracas. O tenor espanhol Plácido Domingo está presente no teatro, com roupas esportivas, e chora comovido enquanto escuta o *finale* da peça. Planos gerais da performance mesclam-se a um *close* do rosto do tenor que, de perfil, preenche o lado direito do quadro. Finalizado o concerto, Domingo, ainda de perfil e no lado direito da tela, mas agora enquadrado da cintura para cima (com parte da orquestra ao fundo e, com o ombro do maestro Abreu, em primeiríssimo plano à esquerda) declara:

“Na minha primeira vez no Teatro Teresa Carreño, não esperava entrar no céu e ouvir estas vozes celestiais. A verdade é que nunca tinha sentido uma emoção tão grande e, aliás, não só pela emotividade deste momento, senão, devo dizer, pela qualidade”.

Este é um típico procedimento que visa legitimar a “voz” narrativa de *Tocar y Luchar*. Quem conhece a peça musical (*Aleluia* é parte do oratório “O Messias” e remete à ascensão de Cristo depois da Paixão), poderá relacioná-la às ideias de redenção, celebração e milagre. Esta obra de Handel é comumente usada em contextos diversos, inclusive na indústria cultural, para evocar um caráter de transcendência. Tal uso decorre, em boa parte, da possibilidade de alusão (*allusion*), no sentido que Kassabian dá ao termo.

A imagem de jovens de um país subdesenvolvido como a Venezuela tocando com excelente qualidade evidencia, em si, a aplicação social concreta dos valores sublimes que pontifica Abreu. No entanto, o fato da peça musical executada ser o *Aleluia* soma à declaração do maestro um inconfundível caráter de enlevo. Mas, para o espectador sem “competência” (KASSABIAN, 2001: 20) para avaliar a qualidade do desempenho musical, são as lágrimas e as palavras de Domingo - por sinal, artista bem conhecido no mercado fonográfico e cultural - que confirmam a relevância musical do *El Sistema* e revestem as declarações de Abreu com um halo de “verdade”.

Consideramos oportuno citar aqui a pesquisa de Mariana Baltar (2007) sobre os diálogos entre a “imaginação melodramática” e o universo do documentário. Baltar nos explica que imaginação melodramática é um conceito desenvolvido por Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987), que consideram o melodrama como um tipo de consciência de mundo próprio da subjetividade moderna.

A autora sustenta que o melodrama é um gênero que tem como característica colocar questões morais da modernidade numa chave emocional compreensível - pedagogicamente estratégica (2007: 88) - para o público, e usa a ideia de “imaginação melodramática” como ferramenta para analisar “o processo de reapropriação de algumas estratégias de ativação das afetações colocadas em cena” (2007: 90) não apenas nas narrativas melodramáticas, mas em outros tipos de narrativas (ou gêneros) como, por exemplo, no documentário.

Segundo nossa análise, este tipo de consciência e de representação do mundo em chave sentimental ocorre não apenas na sequência analisada, mas em boa parte do documentário. Ainda sobre este exemplo, vale reforçar que o *Aleluia*, a figura de Domingo e suas lágrimas demonstram que as asserções sobre o *El Sistema*, ao perpassarem pelo campo convincente das emoções, assumem uma força discursiva melodramática incontestável.

Sobre o caráter melodramático da narrativa de *Tocar y Luchar* - e a contribuição da música nesse caráter - voltaremos depois. Por enquanto, queremos destacar outro procedimento de legitimação do discurso sobre o programa venezuelano que vislumbramos em *Tocar y Luchar*: os comentários que produzem os poucos materiais musicais não acadêmicos presentes no filme. Queremos, agora, levantar como exemplo a justaposição de duas sequências. Em uma delas (a segunda) um desses materiais é usado.

Na primeira (00:26:27), que inicia logo após o intertítulo ‘*La comunidad*’, vemos Joyce Blanco (14 anos) - enquadrada de costas e da cintura para cima - tocando, no violino, um trecho de uma peça barroca com destreza enquanto caminha pelos becos de La Vega, uma das favelas mais populosas de Caracas. A câmera a segue - num plano-sequência - enquanto ouvimos o depoimento em *off* de Mark Churchill, decano do *New England Conservatory of Music*, que celebra a idoneidade do projeto do maestro Abreu porque, em lugar de providenciar comida, moradia ou atenção médica às classes desfavorecidas, brinda alimento para suas almas e, com isso, essas pessoas adquirem as condições “espirituais” para lutarem por uma vida melhor. Supomos, então, que Joyce Blanco representa alguém desta comunidade que foi transformada pela música.

Esta sequência, implicitamente, pode ser lida como uma entronização da música erudita como tábua de salvação, dentro de uma perspectiva eurocêntrica. A

caminhada por La Vega, desprovida de sonoridades musicais onipresentes nas favelas venezuelanas, como a *salsa*, o *vallenato* ou o *reggaetón*, acrescenta a possibilidade dessa leitura: é como se a delicadeza canônica e ocidental do violino, que representa a cultura musical acadêmica, viesse a apagar a identidade musical popular venezuelana, na sua variante urbana, que poderia ser entendida como marcas de subdesenvolvimento, barbárie e pobreza.

Porém, na sequência seguinte (00:28:08) vemos Daniel Arias, violoncelista de 12 anos, cantando um fragmento musical *llanero*, gênero tradicional que tem caráter de “música nacional” na Venezuela. Este breve plano-sequência destaca inicialmente o instrumento que acompanha o menino: o *cuatro*, um tipo de violão pequeno, de quatro cordas, também reconhecido como instrumento nacional. Em seguida, a câmera afasta-se um pouco e gira à esquerda, revelando que o homem que toca o *cuatro* está sentado em um sofá. Ao lado dele vemos um menino e uma mulher. A mulher se levanta do sofá e coloca um chapéu preto na cabeça de Daniel, que está cantando, em pé, ao lado do sofá. O ambiente parece ser a sala de estar de sua casa e as pessoas em cena, membros da família. Imediatamente após este plano, o jovem aparece enquadrado lateralmente em *plongée*, tocando seu violoncelo em um concerto. Aos poucos, a câmera se afasta e, na mesma posição, revela boa parte da orquestra, que executa os últimos acordes da *Fuga con Pajarillo*, uma obra erudita do maestro venezuelano Aldemaro Romero, bem conhecida na Venezuela, que incorpora formas e instrumentação musicais *llaneros* dentro do cânone sinfônico.

Segundo nossa perspectiva, esta sequência com o Daniel procura resolver a possível leitura eurocêntrica que a sequência anterior (com a Joyce) motiva. Com o canto de Daniel, tenta-se evidenciar - embora de forma sutil - que o ensino musical acadêmico não entra em conflito com os valores musicais tradicionais da Venezuela, representados pela música *llanera*. Não só sugere que os membros do *El Sistema* abraçam as formas musicais autóctones, senão que a identidade nacional é valorizada no âmbito das orquestras acadêmicas do projeto. Indica-se, assim, que a alta cultura ocidental não pretende “apagar” a idiossincrasia nacional vernácula.

Tal interpretação pode ser imediata para um ouvinte venezuelano, que reconhece na *Fuga* uma peça emblemática da síntese entre as duas “esferas” culturais. Mas, mesmo um ouvinte sem familiaridade com o idioma musical venezuelano poderá identificar, no orgulho que Daniel demonstra ao cantar e na tessitura étnica da frase musical - tecnicamente impecável - que o filme lança um comentário sobre o acadêmico-erudito e o autóctone-nacional. Na realidade, o projeto do *El Sistema* é composto por várias orquestras de música *llanera*, rock sinfônico, música latina, caribenha e jazz (FUNDAMUSICAL, 2014), mas esse fato não é explicitamente “dito” no filme, sendo apenas evidenciado através de alguns comentários musicais.

No entanto, será que esta justaposição consegue realmente afastar a impressão de que uma perspectiva ideológica eurocêntrica subjaz na narrativa de *Tocar y Luchar*? Até que ponto o argumento social principal do *El Sistema* acomoda-se na ideia de uma ação mágica promovida pela alta cultura ocidental, representada pela música acadêmica, capaz de apagar contradições do subdesenvolvimento?

Outra questão que queremos colocar diz respeito à presença específica da música *llanera*. O filme recorre a um idioma musical até certo ponto *naïf* - embora contemporâneo - da cultura autóctone venezuelana, como contraponto à presença dominante da música sinfônica acadêmica, e notadamente opta por não incluir idiomas musicais urbanos, que mais apropriadamente poderiam representar a favela, as ruas inseguras e subdesenvolvidas.

A melodia *llanera*, embora plenamente inserida na música tradicional venezuelana, identifica-se muito mais com uma situação rural idílica ao invés do caos urbano das favelas. Neste sentido, esta sequência que apresenta Daniel também evita as

sonoridades musicais massivas que cotidianamente habitam as periferias, como ocorreu na que retrata Joyce. Podemos dizer, então, que em ambas as sequências houve uma espécie de “deslocamento” do ambiente sonoro que provavelmente circundaria os locais retratados - para que outro pudesse ser “realocado” - no intuito de reforçar as asserções pretendidas por Alberto Arvelo em seu documentário.

No entanto, vale lembrar que, conforme já dissemos, o *El Sistema* promove atividades educativas e sociais não apenas com orquestras sinfônicas ou com repertório erudito, acolhendo inúmeros ensambles e bandas que se dedicam apenas ao repertório popular latino e caribenho, incluindo a salsa (FUNDAMUSICAL, 2014), que cotidianamente soa nas regiões mais carentes do país.

É neste sentido que estamos observando a música como elemento retórico que representa ações geopolíticas e sociais na narrativa de *Tocar y Luchar*. O filme, ao eleger determinados idiomas musicais em detrimento de outros, utopicamente reconfigura o ambiente sonoro-musical de determinados locais, povoando diferentes geografias sociais com sonoridades canônicas, num esforço, a nosso ver, de minimizar diferenças e contradições.

Com estas questões, queremos chamar a atenção sobre o fato de que a música é capaz de imprimir significado e sentido ideológico e, desta forma, é um instrumento eficaz na conformação do que Nichols entende como “voz de documentário”. Falamos de eficácia, porque a música consegue comunicar significados sem explicitamente “dizê-los”. Sobre este fato, Kassabian destaca que esses processos de significação operam disfarçados na “emotividade” e na aparente “não-representacionalidade” da música:

But are music practices and dominant ideologies mutually constitutive? Theo van Leeuwen argues that while music is generally considered to elicit only emotional responses, it can and does do ideological work as well. He suggests that “music makes us apprehend what are, in themselves, ‘non-emotional’ meanings in an emotional way, that it binds us affectively to these meanings and makes us identify with them” (1988: 21). He argues that various musical systems such as meter, key center, and interval size encode meanings about social organization. While it is not explicitly van Leeuwen’s project to suggest that music and social organizations create each other, this point is implicit in each of his discussions (KASSABIAN, 2001: 58)⁷.

⁷ “Mas, são as práticas musicais e as ideologias dominantes mutuamente constitutivas? Theo van Leeuwen argumenta que, enquanto considera-se de forma geral que a música só evoca respostas emocionais, ela também pode e realiza um trabalho ideológico. Ele sugere que “a música nos faz apreender o que são, em si, significados “não emocionais” de um modo emocional, ou seja, nos vincula emocionalmente a estes significados e faz com que nos identifiquemos com eles” (1988:21). Ele sustenta que vários sistemas musicais como métrica, tonalidade, relações intervalares imprimem significados sobre organização social. Embora o projeto de van Leeuwen não sugira explicitamente que a música e as organizações sociais se criam mutuamente, tal premissa está implícita em cada uma de suas discussões.” (Tradução nossa do original).

As relações entre emoção, significação, ideologia, “montagem de evidência” e capacidade “auto-disfarçante” da música são fundamentais para entendermos o terceiro ponto que pretendemos levantar nesta discussão.

Música, comentário e função conotativa

Tocar y Luchar é um documentário que procura, essencialmente, ser comovedor. A narrativa facilita as lágrimas ao longo do filme e essa estratégia é eficaz na colocação da visão idealista do *El Sistema*. Para o público venezuelano, esse caráter comovente pode, inclusive, vir temperado por uma série de sentimentos nacionalistas: orgulho pátrio, solenidade, amor. Nesse marco, queremos destacar um comentário musical que pode ser inferido, segundo nossa análise, em relação à *polarização sociopolítica* (HERNÁNDEZ, 2005: 100-101) que atravessava a Venezuela no momento da estreia do filme (2006), e que ainda hoje é uma das características mais marcantes da sociedade desse país - dividida entre partidários e opositores da Revolução Bolivariana (1999-) do ex-presidente Hugo Chávez (1953-2013).

Voltamos aqui às ideias de “imaginação melodramática” que Mariana Baltar usa em sua pesquisa. A autora destaca três estratégias típicas do melodrama para colocar questões morais na cena: “obviedade”, “reiteração” e “simbolização exacerbada” (2007: 122) e exemplifica como estas estratégias são aproveitadas em vários

documentários brasileiros contemporâneos como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *Edificio Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Queremos destacar a última dessas características - simbolização exacerbada - para ajudar a revelar algumas operações ideológicas e emotivas que subjazem em *Tocar y Luchar*.

Tomaremos como exemplo uma breve sequência na qual vemos seis jovens músicos do *El Sistema* tocando seus instrumentos a bordo de uma barca de pesca artesanal enfeitada com fitas e globos (00:21:54 – 00:22:38). Esta sequência inicia logo após uma declaração do maestro Eduardo Marturet:

(O El Sistema) É uma expressão da beleza do venezuelano em uma forma pura e, o mais importante, em uma forma boa (...). Sem distinções de nenhum tipo, mas com uma identidade. Essa identidade venezuelana - acho que dá ao movimento — ao som da orquestra inclusive - uma impressão digital inapagável.

Suas últimas palavras soam quando a imagem da barca já está presente na tela. A câmera, que também está na barca, movimenta-se da esquerda para a direita e, aos poucos, nos revela vários elementos, em um único plano. Na frente estão os músicos e ao fundo a imagem da *Virgen del Valle* (Virgem do Vale), padroeira do oriente venezuelano, em cujo festejo costuma-se fazer procissões com barcos enfeitados. Junto à virgem, vemos pessoas com traços físicos e vestes típicas desta região oriental. Os jovens músicos interpretam a *Canción a Venezuela*, canção composta pelos espanhóis José Luis Armenteros e Pablo Herrero que circulou na mídia venezuelana durante a década de 1980 e que virou uma espécie de “terceiro hino nacional” (*Gloria al Bravo Pueblo*, de Vicente Salias e Juan José Landaeta, é o hino oficial, e *Alma Llanera*, parte de uma *zarzuela* de Pedro Elías Gutiérrez, é considerado um segundo hino, não oficial).

Enquanto os jovens tocam, a câmera se detém nos seus rostos e nos de três passageiros: uma anciã com chapéu de pescadora, uma menina e a que parece ser a mãe da menina (há outra menina atrás da anciã e dois homens escondidos detrás da virgem). Nesta sequência, acreditamos que há uma simbolização exacerbada e que tal artifício colabora para veicular um comentário político. Nossa interpretação resulta da observação dos vários elementos que se sobrepõem. O depoimento de Marturet reforça o que todos os símbolos visuais e musicais da cena apontam. Com isso, a ideia de que a fraternidade (unidade “sem distinções de nenhum tipo, mas com uma identidade”) do povo venezuelano seria a expressão “pura” do nacional, da mesma forma que “pura” é a expressão que constitui a arte musical sem fronteiras do *El Sistema*.

Sendo assim, a barca que navega na costa parece constituir uma alegoria sobre a unidade nacional venezuelana: nela vemos representantes diversos da nação, uma tripulação-povo, que ali se encontra em fraternidade, encarnando os valores apregoados pelo *El Sistema*. Parece que há uma intenção de estabelecer um vínculo entre o povo venezuelano - representado de modo autóctone e tradicional - e o *El Sistema* que, por sua vez, também tem como prerrogativa honrar o popular e o nacional.

Porém, queremos destacar, sobretudo, a *Canción a Venezuela* como o elemento que agrega certa contundência emocional, ideológica e política à cena, ao sugerir um comentário específico sobre o contexto de *polarização sociopolítica*. Em princípio, há uma possível *alusão* (*allusion*) advinda da letra da canção, que conta a história de uma pessoa que, estando distante, evoca nostalgicamente as belezas naturais da Venezuela e as suas vivências no país. *Canción a Venezuela* é um discurso sobre o nacional - como deve ser o hino nacional de qualquer país - mas em uma chave pessoal, íntima, lacrimosa, em plena sintonia com as características do melodrama.

A *Canción a Venezuela* constitui também um símbolo político frequentemente utilizado em manifestações públicas e em campanhas nacionalistas na Venezuela, pela sua eficácia para desencadear sentimentos pátrios. A canção foi intensamente

⁸ Vários filmes abordaram este período, entre eles a produção irlandesa *The Revolution Will not Be Televised* (Kim Bartley e Donnacha O'Briain, 2002).

usada durante os protestos e manifestações de rua que ocorreram entre 2001 e 2003 - um dos períodos mais turbulentos desde a chegada de Chávez ao poder em 1999, no qual a divisão radical entre *chavistas* e *oposicionistas* alcançou um clímax⁸. Estas movimentações populares - promovidas tanto pela oposição quanto pelo governo - desembocaram em uma greve nacional (convocada em 2001), um golpe de Estado falido (11 de abril de 2002) e uma greve petroleira (em 2002-2003). Embora *Canción a Venezuela* não seja um símbolo político de nenhuma das facções em conflito, é possível estabelecer uma relação mais próxima entre ela e o universo simbólico-político *oposicionista*, no âmbito do conflito daqueles anos, porque foi mais usada nas manifestações de rua da oposição. Porém, as imagens da cultura popular tradicional e a ideia de povo que a sequência da barca evoca são muito mais próximas do discurso revolucionário *chavista* do que do *oposicionista*, na medida em que esta categoria discursiva é consubstancial ao discurso revolucionário (LOZADA, 2008: 95-98).

Segundo a leitura que queremos sustentar, esta sequência aproveita o caráter comovedor de *Canción a Venezuela* - na sua textualidade lírica e no seu contexto histórico - para colocar o comentário de Marturet e os símbolos visuais de “unidade” e de “fraternidade” em um âmbito sociopolítico concreto. Se, por um lado, a canção poderia ser associada a movimentos oposicionistas, ao aderir a uma imagem repleta de símbolos de unidade nacional, é resignificada e parece “escapar” da tão demarcada *polarização*. Neste sentido, a canção corrobora para indicar que o *El Sistema* não é uma instituição *chavista* ou *não chavista*, que está por cima disso, e advoga pela superação das diferenças políticas dos venezuelanos, graças aos valores de harmonia e de sentido colaborativo que apregoa.

De acordo com nossa perspectiva, teria sido um risco enorme para o documentário explicitar - em depoimentos ou imagens - qualquer relação do *El Sistema* com a vida política venezuelana passada e/ou futura. Uma citação direta em relação ao conflito social existente entre *chavistas* e *oposicionistas* teria gerado problemas na acolhida do filme, inclusive em outros países. No entanto, esta canção é capaz de “falar” sobre este embate sem nomeá-lo, e o profuso simbolismo contido na imagem facilita essa interpretação. A emotividade da experiência histórica à que remete *Canción a Venezuela*, o comentário esperançoso que se coloca e os muitos símbolos relacionados com identidade, ética e estética do nacional, fazem desta sequência uma das mais lacrimosas de *Tocar y Luchar*, ao menos para o espectador venezuelano.

Com este exemplo, queremos evidenciar que a música em *Tocar y Luchar*, quando considerada nas suas possíveis relações com o *continuum* histórico, consegue formatar comentários políticos e ideológicos não apenas sobre o *El Sistema*, mas também sobre questões mais gerais do “nacional”.

Considerações finais

Nesta comunicação, adaptamos algumas ferramentas oriundas do estudo da música no cinema de ficção para empreender uma análise em um documentário de temática musical. Nosso intuito foi explicitar com maior clareza a contribuição da música na construção narrativa do documentário e, com isso, colaborar com os recentes estudos desta natureza.

Poderíamos pensar, no entanto, que a complexidade no uso da música em documentários de temática musical - como *Tocar y Luchar* - é maior do que em outros, com outras temáticas (afinal, em que outro documentário um concerto poderia ser uma evidência tão discursiva?). Mas, consideramos que as operações musicais que ocorrem *Tocar y Luchar* não são infrequentes na narrativa documental: as estratégias da música na ficção e no documentário - em termos de aderência à narrativa, “compreensão” da história e apelação ao universo cultural e ideológico do espectador - não diferem entre si, pois são inerentes à linguagem cinematográfica.

Na nossa proposta, tentamos exemplificar como a música opera - em *Tocar y Luchar* - não só modulando a narrativa, mas como importante agente na construção da “voz do documentário”. Para tanto, observamos esta operação em três níveis. O primeiro centrou-se no âmbito da estruturação da narrativa. Nele, destacamos como a música é capaz de amenizar a disparidade entre materiais fílmicos diversos, tecer uma relação de sentido entre eles, promover uma unidade estética e contribuir com a aderência do espectador ao filme. Essa aderência se dá tanto através dos materiais musicais diegéticos - aqueles usados para impregnar outras imagens e, com isso, fornecer uma identidade sonora ao documentário - quanto por outras peças que foram adicionadas à trilha musical (originalmente compostas ou compiladas) - que, ao mesmo tempo em que jogam com as expectativas dramáticas da dominante *source music*, ajudam a evitar uma possível quebra na *transparência* (GORBMAN, 1987: 68-69) do filme, tal como ocorre no cinema de ficção.

No segundo nível, destacamos que a música é um elemento retórico essencial no discurso sobre as ações geopolíticas e sociais do *El Sistema*, legitimando as asserções que são feitas sobre a natureza social e cultural do projeto. Ao mesmo tempo, encarna deslocamentos e realocações simbólicas importantes. Neste nível a música opera significações concretas: como evidência da qualidade dos conjuntos musicais do *El Sistema* e, portanto, uma espécie de comprovação dos depoimentos dados sobre a eficiência artística do projeto; como índice de autenticidade documental; como referência cultural e histórica e, por último, como elemento capaz de aludir (*allusion*) outras narrativas e, com isso, adicionar novas camadas interpretativas.

Já no terceiro nível, frisamos que a música é capaz de tecer “comentários” sobre a inserção do *El Sistema* na sociedade e no contexto ideológico-político venezuelano: a harmonia social desejável diante do tenso quadro de *polarização sociopolítica* parece ser possível na experiência deste projeto. Esse comentário sustenta-se em uma chave melodramática: a *Canción a Venezuela* evoca e multiplica os inúmeros elementos simbólicos e emotivos da imagem e carrega um ponto de vista ideológico de uma forma implícita, auto-disfarçante, mas que não por isso deixa de ser parte importante do espectro da “voz do documentário”.

Enfim, desejamos reforçar aqui que a música em *Tocar y Luchar* - embora possa ser entendida como um elemento “temático” do documentário - é também uma instância narrativa deliberada - que profere e/ou reforça as asserções orquestradas por Alberto Arvelo - por sinal, ex-aluno do *El Sistema*. Acreditamos que as múltiplas operações narrativas tecidas pela música dialogam, de várias formas, com a experiência “concreta” do programa venezuelano no panorama geopolítico internacional. Um exemplo disto é o destaque dado à música erudita, sobretudo eurocêntrica, que pode ser entendido, conforme nossa análise apontou, como uma estratégia argumentativa e legitimadora. Tal estratégia favorecerá o trânsito do *El Sistema* mesmo em vias repletas de tensões ideológicas.

Para complementar esta ideia, ressaltamos que documentário circulou nos EUA em 2007 e foi exibido na programação de todos os voos da Lufthansa entre agosto e setembro de 2009. Esta visibilidade midiática pode ter contribuído com a criação do *El Sistema USA* e também com o vertiginoso destaque de Gustavo Dudamel nos Estados Unidos, culminando na sua nomeação, em 2009, como diretor da Orquestra Filarmônica de Los Angeles.

Tocar y Luchar, portanto, não apenas cruzou fronteiras, mas contribuiu para que o *El Sistema* empreendesse novas rotas e cruzamentos, a ponto de incitar rearranjos inusitados. O que até há pouco soaria improvável, parece agora ecoar sem obstáculos: afinal, os Estados Unidos é, hoje, o país que centraliza as operações de expansão do *El Sistema* no mundo.

Referências Bibliográficas

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. 2007. 278 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense. Niterói - RJ, Brasil. PDF.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GARCÍA-GUADILLA, María. "Organizaciones Sociales y Conflictos Sociopolíticos en una Sociedad Polarizada: las dos caras de la Democracia Participativa en Venezuela". In: *América Latina Hoy*. Caracas, N° 42, p. 37-60, 2006.

HERNÁNDEZ, Tulio. "La polarización política como conflicto cultural ¿De la partidocracia al neautoritarismo popular?" In: *Comunicación, Estudios Venezolanos de Comunicación*. Caracas, ano 30, N° 132, p. 88-101, Out.-Dez. 2005.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Films: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Routledge, 189 p, 2001..

LIMA, Cristiane. "Música em cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão". In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, p. 206-232.

LOZADA, Mireya. "¿Nosotros o ellos? Representaciones sociales, polarización y espacio público en Venezuela". In: *Cuadernos del CENDES – Universidad Central de Venezuela*. Caracas, Vol. 25, Núm. 69, p. 89-105, set-dez. 2008.

MAIA, Guilherme. "Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar". In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, p. 100-126.

NICHOLS, Bill. "A voz do documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2, São Paulo: Editora Senac, p. 47-68, 2005,.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2a ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

ODIN, Roger. "Filme documentário, leitura documentarizante". In: *Significação*. Ano 39, nº37, p. 10-30, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa". In: *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2, São Paulo: Editora Senac, p.159-228, 2005,.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

SILVA, Mariana Duccini J da. "Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical". In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, p. 5-21.

SPENCE, Louise e NAVARRO, Vinicius. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. 1ª ed. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

Filmografia

TOCAR Y LUCAR. Arvelo, Alberto. Venezuela: 2006. 71 min.

ORIANA. Torres, Fina. Venezuela: 1985. 84 min.

MANUELA SÁENZ, LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR. Rísquez, Diego: 2000. 101 min.

Sites consultados

MARTURET.COM. The Official website of Conductor and Composer Eduardo Marturet. Disponível em: < <http://www.marturet.com/>>. Acesso: 21.05.2014.

FUNDAMUSICAL. El Sistema. Fundación Musical Simón Bolívar. Disponível em: <http://fundamusical.org.ve/>. Acesso: 15.25.04.2014

NEC. Homepage: New England Conservatory. Disponível em: < <http://www.necmusic.edu/>>. Acesso: 23.04.2014.