

**Enfoque da transversalidade de poderes
oblíquos no contexto de um gênero musical
brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional
e o global no cenário contemporâneo**

*Focus on the Transversality of Oblique Powers in the Context of a Brazilian Musical Genre – The
Choro – By Making the National and the global Interact in the Contemporary Scenario*

Magda de Miranda Clímaco

Universidade Federal de Goiás (UFG)

magluiz@hotmail.com



Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3267761359411377>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8690-3945>

Recebido em: 19/03/2024

Aprovado em: 18/04/2024

RESUMO

O cenário pós-moderno consolidado tem se caracterizado por uma grande acentuação dos encontros culturais interpessoais e midiáticos e por um cenário capitalista contemporâneo onde bens culturais locais têm funcionado como molas propulsoras do consumo em um espaço global (Harvey 2013). Daí surgiu a questão: Como tem acontecido hoje a interação do tradicional, do nacional e do global no contexto de criação, produção e circulação do gênero musical *choro* em Brasília, um importante centro de cultivo do gênero no Brasil, considerado ali um dos símbolos do nacional? Tendo como fundamentação Canclini (2011), que considera que as forças que se colocam em conflito, justaposição ou negociação nos processos de interação cultural revelam a transversalidade de poderes oblíquos, e a observação de Nicolau Netto (2009) de que a força da nação, os significados que incorpora são negociados ali, fundamentação que se juntou aos dados colhidos na análise musical e na exploração de fontes orais e midiáticas, este trabalho conseguiu cumprir o objetivo de verificar os processos de interação cultural relacionados às obras de dois músicos brasilienses: *Choro do Portina*, de Hamilton de Holanda, e *Um chorinho em Cochabamba*, de Rogério Caetano e Eduardo Neves.

PALAVRAS-CHAVE:

Choro moderno; Cenário contemporâneo; Interações culturais; Transversalidade de poderes oblíquos.

ABSTRACT

The consolidated postmodern scenario has been characterized by a great accentuation of interpersonal and media cultural encounters and by a contemporary capitalist scenario where local cultural goods have functioned as driving forces of consumption in a global space (Harvey 2013). Hence the question arose: how has the interaction of the traditional, the national and the global been happening today in the context of creation, production and circulation of the choro musical genre in Brasília, an important center of cultivation of the genre in Brazil, considered there one of the symbols of national? Based on Canclini (2011), who considers that the forces that come into conflict, juxtaposition or negotiation in the processes of cultural interaction reveal the transversality of oblique powers and the observation by Nicolau Netto (2009) that the strength of the nation the meanings it incorporates are negotiated there, a foundation that was combined with data collected in musical analysis and the exploration of oral and media sources, this work managed to fulfill the objective of verifying the processes of cultural interaction related to the works of two musicians from Brasilia: *Choro do Portina* by Hamilton de Holanda and *Um chorinho em Cochabamba* by Rogério Caetano and Eduardo Neves.

KEYWORDS:

Modern cry; Contemporary setting; Cultural interactions; Transversality of oblique powers;

Introdução

As duas primeiras décadas do século XXI, consideradas por autores como Harvey (2013) e Hall (2014) como um cenário pós-moderno consolidado, tem como algumas de suas caracterizações tanto a compressão tempo-espaço, uma grande acentuação dos encontros culturais interpessoais e midiáticos, quanto um cenário capitalista contemporâneo, onde os bens culturais locais têm funcionado cada vez mais como molas propulsoras do consumo em um espaço global. No campo musical, essas circunstâncias levaram a novos enfoques das relações entre o tradicional, o nacional e o global, repensando a abordagem de alguns gêneros musicais contextualizados como símbolos do nacional neste cenário – isto sem perder de vista as circunstâncias locais dos países latino-americanos que, segundo Canclini (2011), por suas condições econômicas, midiáticas, culturais e políticas, sempre interagiram com a modernidade capitalista e com a tradição de forma singular.

Brasília, capital do País, sujeita a grandes fluxos comunicativos nacionais e internacionais, tem se apresentado como um grande centro de cultivo do gênero musical *choro*, considerado um desses símbolos. Ali, tem se evidenciado um choro moderno, que, além de propor novas características estilísticas ao gênero, tem se constituído como o ponto de partida para uma música instrumental acentuadamente híbrida (Clímaco 2008). Os músicos brasilienses têm se deslocado para o Rio de Janeiro, berço do gênero, e atingido, cada vez mais, espaços no cenário nacional e internacional. Diante dessas constatações surgiram as questões: Como tem acontecido hoje a interação do tradicional, do nacional e do global no contexto de criação, produção e circulação do gênero *choro* brasiliense, um dos gêneros que são cultivados como um dos símbolos do nacional no Brasil? Como se dá a interação entre o hegemônico e o subalterno, o tradicional e o moderno nesse contexto?

Levando em consideração a observação de Cirino (2009) de que a música instrumental brasileira, acentuadamente híbrida, pode ser comparada a uma trança tecida de vários e diferentes fios que se interconectam no trançado, formando um todo recriado, a afirmação de Canclini (2011) de que o que importa na abordagem da interação cultural é o processo em si, as forças que nele atuam e que se colocam sempre em conflito, justaposição ou negociação, revelando a transversalidade de poderes oblíquos, e a observação de Nicolau Netto (2009) de que a força da nação se apresenta de forma peculiar nessa circunstância, este trabalho teve como objetivo verificar os processos de criação, interação e recriação culturais relacionados às obras *Chorinho do Portina*, de Hamilton de Holanda, e *Um chorinho em Cochabamba*, dos compositores Rogério Caetano/ Eduardo Neves, com o

intuito de identificar como o tradicional, o nacional e o global interagem na composição, produção, circulação e recepção dessas obras; obras que, de imediato, já deixam entrever o diálogo entre culturas latino-americanas e o jazz e a sua circulação no mercado nacional e internacional, vindo daí a sua seleção neste trabalho.

A opção pela música e pelos músicos de Brasília tem a ver também com a continuação de uma pesquisa sobre o choro realizada nessa cidade que possibilitou constatar que o gênero é muito significativo no cenário brasiliense. Isto em função de ter integrado um processo de reconstrução de identidades nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo dos funcionários públicos cariocas (cultores do gênero no Rio de Janeiro) que vieram transferidos para a nova capital brasileira que surgia em pleno Brasil Central (Clímaco 2008).

A abordagem teórico-metodológica, que se consistiu, sobretudo, em entrevistas, consultas a sites, anúncios e divulgações de shows nacionais e internacionais dos compositores/intérpretes em questão, e na análise e interpretação de fotos, partituras e gravações em CDs e vídeos das músicas selecionadas, junto à fundamentação nos teóricos mencionados, possibilitou a percepção de que os processos de criação, produção, circulação e recepção dessas obras são capazes de revelar a acentuada interação cultural em um cenário de intensos encontros e consumo capitalista contemporâneo. Interação cultural caracterizada pela transversalidade dos poderes oblíquos (Canclini 2011), pela capacidade de evidenciar as circunstâncias diversas de interações, adesões e resistências, justaposições, conflitos e negociações entre o subalterno e o hegemônico, neste contexto relacionado às atualizações, recriações e ressignificações do gênero musical *choro* e das práticas musicais e midiáticas a ele relacionadas e à sua inserção atual no mercado.

Um pouco sobre a Música Popular Instrumental Brasileira

Nesta abordagem, a interação com a pesquisa de Giovanni Cirino (2009) sobre a Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) foi importante. Para ele (2009, 49), essa música “é multifacetada e composta por diversas linhas”. Essas linhas representam estilos, diferentes gêneros que se conectam, e outras influências diversas que resultam “em sonoridades específicas advindas de diversos fatores, entre eles, as diferentes concepções estéticas, técnicas de execução, composição e utilização de equipamentos”. Como essas linhas se sobrepõem, se interconectam e se colocam em evidência, o autor usa a imagem de uma trança para discorrer sobre elas. No seu dizer,

A MPIB pode ser representada metaforicamente por uma trança, formada por diversas linhas, fios que vão submergindo e emergindo à medida que a percorremos. As linhas vão se sobrepondo, quando uma linha submerge outras retomam o seu papel e dão continuidade à trança (Cirino 2009, 49).

Acrescenta, já entrando pelo caminho do contextual/simbólico:

Para entender as escolhas e as linhas às quais os músicos e conjuntos [se] filiam, são importantes as influências de outros gêneros musicais e outros músicos, histórias de vida, gostos e formas de aprendizado (Cirino 2009, 49).

Ainda nessa linha de interações diversas, o autor, ao mencionar novamente a diversidade que compõe essa música, fala de uma “rede”, na qual se cruzam aspectos do popular e do erudito, do brasileiro e do estrangeiro, do tradicional e do moderno. Essa rede constitui um ambiente fértil para a atuação do músico na constituição de sonoridades múltiplas e específicas que favorecem a constituição dos motes que ajudam a erigir símbolos nacionais dentro desse campo de produção musical.

Vargas (2007, 195), ao observar os processos de interação cultural, investindo na obra musical “híbrida”, menciona uma direção importante para esse trabalho: *o foco deve estar sempre no processo*, no processo espacial e historicamente localizado, nas mesclas de sentido que o fazem estar sempre em ebulição. Fundamenta-se aí em Canclini, que sustenta “que o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação” (Canclini 2011, XXII). Só assim é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Trata-se de um processo que não implica numa fusão que leva a uma mistura homogênea, mas, sim, em diálogos, conflitos, resistências, oposições e negociações entre os elementos culturais diversos que se encontram. Circunstância que leva também à reflexão, neste contexto dinâmico de interações, sobre a questão do hegemônico e do subalterno nesses processos.

Os cruzamentos entre o culto e o popular tornam obsoleta a representação polar entre ambas as modalidades de desenvolvimento simbólico e relativizam, portanto, a oposição política entre hegemônicos e subalternos, concebida como se tratasse de conjuntos totalmente diferentes e sempre confrontados. O que sabemos hoje sobre as operações interculturais dos meios massivos e as novas tecnologias, sobre a reapropriação que os diversos receptores fazem deles, afastam das teses sobre a manipulação onipotente dos grandes conglomerados metropolitanos. Os paradigmas clássicos segundo os quais foi explicada a dominação são incapazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências – tomadas de diversos territórios – com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam as suas obras (Canclini 2011, 346).

Reafirma sempre, no entanto, que “uma teoria não ingênua de hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (Canclini 2011, XXVII).

Ao abordar a música instrumental brasileira neste trabalho, portanto, profundamente implicada com processos de interação cultural, ter-se-á em vista um *processo* de misturas culturais implicado com relações transversais de poder, com movimentos constantes que levam a justaposição, conflito, negociação entre seus elementos, ou seja, com a transversalidade de poderes oblíquos (Canclini 2011). Um processo implicado com dimensões culturais hegemônicas que se entrecruzam com circunstâncias do homem comum, músicos profissionais que fazem interagir seus investimentos artísticos com interesses midiáticos e econômicos, atuando profissionalmente em estabelecimentos que utilizam a sua música como atração e divulgação.

No dizer do autor,

O incremento de processos de hibridação torna evidente que captamos muito pouco do poder e só registramos os confrontos e as ações verticais. O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre receptores. Porque todas essas relações entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente (Canclini 2011, 346-347).

Arranjo, improvisação, interpretação e composição estão na base do processo maior de “recriação” musical, um processo fundamental na atuação do músico instrumentista brasileiro. Circunstância que “requer dos instrumentistas determinadas qualificações técnicas, tanto no manejo do seu instrumento quanto na sua relação com os outros músicos, outros conjuntos musicais e o mercado de trabalho, seja fonográfico ou ao vivo” (Cirino 2009, 43). Daí os músicos e o autor atribuírem grande importância à música norte-americana nesse contexto de interações, a sua importância a partir do seu legado para a MPB, ou seja, “a partir de noções técnicas como fluência, dicção, fraseados, escalas e padrões harmônicos, além da técnica da improvisação e da escritura de arranjos”. Por outro lado, faz-se mister ressaltar também a grande importância atribuída à influência das músicas tradicionais nesse processo de interações culturais “sob o ponto de vista de padrões rítmicos, motivos temáticos, instrumentos utilizados e concepções estéticas” (Cirino 2009,

43). Assim, embora muito envolvida com o jazz, a Música Popular Instrumental Brasileira, através do processo de recriação que lhe é peculiar e fundamental ao trabalhar com a diversidade cultural, apresenta não apenas um jazz realizado fora do seu país de origem, “mas uma outra música, específica do Brasil” (Cirino 2009, 43). Nas palavras de Cirino,

Embora bastante envolvida com o jazz, a MPIB (que é conhecida no exterior como *Brazilian Jazz*) não é apenas um jazz realizado fora do seu país de origem, mas uma outra música, específica do Brasil. [...] Na MPIB o Brasil encontra uma versão de si mesmo disposta a abarcar diversos ritmos e estilos, uma outra forma de articular urbano e rural, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral-aural e escrito. Se para o modernista interessa o que não é meu (Andrade [1928] 1967), para a MPIB interessa também o que é “nosso”. O que é estrangeiro pode ser também legitimamente brasileiro, essa é a lei do antropófago e a lei da MPBI. Em outras palavras, a MPIB é um tipo de música que apresenta uma outra forma de articular questões técnicas advindas do jazz e de outros gêneros musicais com o manancial rítmico melódico de outras fontes, como as brasileiras, ibéricas, africanas e indígenas (Piedade *apud* Cirino 2009, 43-44).

Nessa linha de pensamento, o músico brasileiro Hamilton de Holanda Vasconcelos tem a preocupação de mencionar uma “linha de improvisação com fraseado brasileiro”, um tipo de improvisação diferente daquele realizado pelos músicos norte-americanos, exemplificando também com o trabalho do músico cubano Chucho Valdez:

Chucho Valdez. Ele tem a fluência do jazz, só que na linguagem cubana. E se botar um jazz ele come farinha. Acho que o ideal é isso, é você dominar as linguagens, porque aí você pode fazer o que quiser. É difícil se chegar a esse ponto. Imagina, a fluência do jazz com o ritmo e a malemolência da música brasileira. Aí não tem jeito, fica foda. (Vasconcelos *apud* Cirino 2009, 75).

Ao referir-se à importância da “linguagem brasileira” da música instrumental, menciona tanto o que entende como “tipicamente brasileiro” como a utilização consciente de outros estilos, ritmos e gêneros musicais. Nessa utilização, evidencia um procedimento técnico musical que implica no “domínio das linguagens” para se fazer o que se quer no momento da recriação já mencionada. Uma circunstância que traz “alto grau de liberdade e de conexão entre o pensamento e o instrumento”, incidindo também no prolongamento corpo/instrumento em função da música no momento da performance e na utilização adequada da técnica, “pois ‘tudo depende do que você quer fazer com a técnica’, já que não adianta ser virtuoso e não utilizar a ‘técnica a favor da música’” (Cirino 2009, 75).

Esses autores e músicos discorrem, portanto, sobre elementos importantes no processo de criação e recriação musicais envolvidos com a MPBI, já abordando a interação cultural implicada de forma acentuada com esse processo. Outros elementos que integram essa trança, essa rede, citada por Cirino para abordar o processo de interação cultural e a

transversalidade de poderes oblíquos aí implicados, remetem aos movimentos da indústria cultural, à produção, circulação e recepção das obras. Aspectos que serão abordados depois da análise das mesmas (processo de criação) e da abordagem do perfil dos compositores/intérpretes, músicos que se encaixam bem nas diversas denominações criadas por Canclini para definir o artista que trabalha com a diversidade cultural na contemporaneidade: músico da liminaridade, da ubiquidade, artista anfíbio:

[...] os artistas liminares são artistas da ubiquidade. Seus trabalhos renovam a função sociocultural da arte e conseguem representar a heterogeneidade multitemporal da América Latina, aí utilizar simultaneamente imagens da história social e da história da arte, do artesanato, dos meios massivos e da extravagante diversidade urbana. [...] São oficiantes pós-modernos, “*personae* liminares”, “gente de umbral”, [...] porque “eludem ou fogem do sistema de classificação que normalmente estabelecem as situações e posições no espaço cultural (Canclini 2011, 366-367).

Acrescenta:

[...] artistas anfíbios, capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. [...] eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça (Canclini 2011, 361).

Hamilton de Holanda e Rogério Caetano

Hamilton de Holanda (Fig. 1) e Rogério Caetano (Fig. 2), forjados no complexo chorão brasileiro e que investem na MPBI, compositores/intérpretes das duas obras selecionadas neste trabalho, são exemplos de músicos profissionais, de artistas brasileiros liminares, da ubiquidade, de artistas anfíbios, conforme a designação de Canclini (2011). Isto, desde as suas formações musicais e profissionais até à suas atuações como compositores, performers e produtores culturais. Ambos desde muito cedo tiveram em casa um contato muito próximo com a música, com o ambiente das rodas de choro, frequentaram escolas de música, vivenciaram o ambiente e o perfil eclético do Clube do Choro e o cenário musical/chorão brasileiro, fizeram o Curso de Composição na Universidade de Brasília (UnB) (Clímaco 2008).

Desde muito cedo se profissionalizaram, integraram rodas de choro em estabelecimentos comerciais que investiam no choro, foram professores da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, investiram em projetos, na divulgação de seu trabalho, de sua imagem, e buscaram a sua projeção nacional e internacional. Os dois hoje moram e atuam no Rio de Janeiro. Tiveram uma formação musical informal, não formal e formal, portanto, conhecem música de vários campos de produção musical brasileira, conhecem bem a música

Climaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

de concerto (Caetano 2019), a música popular brasileira, dialogam de perto com esses gêneros e com gêneros globais como o jazz, o rock, com a música latino-americana, e utilizam esse conhecimento nas suas composições e performances no palco, onde deixam sempre perceber a sua integração com a ambiência do choro, plena de afeto, descontração. Participam constantemente de festivais nacionais e internacionais de jazz e já receberam prêmios importantes como o Prêmio da Música Brasileira¹, o 26^o e o 27^o respectivamente.

Figuras 1 e 2: Da esquerda para a direita: Hamilton de Holanda (1976 -), Bandolinista, compositor, produtor cultural e Rogério Caetano (1977-), Violonista, compositor, produtor cultural



Fontes: respectivamente: <<https://radiomisturebaonline.com.br/news-11-bizU-forte-hamilton-de-holanda-mixa-as-musicas-brasileira-e-flamenca>. Acesso em: 25 fev. 2024. Crédito Lívia Sá; e <<https://www.facebook.com/rogeriocaetano7cordas/>> Acesso em: 25 fev. 2024.

O que pôde ser constatado aqui, ao se fruir a sua performance através de vídeos, analisar alguns elementos da partitura das obras selecionadas no repertório de ambos – *Choro do Portina* e *Um chorinho em Cochabamba* –, ao se refletir sobre as ações relacionadas à construção da sua vida profissional no âmbito nacional e internacional, é a objetivação da interação de diferentes modalidades de mesclas culturais. Mesclas culturais sujeitas à transversalidade dos poderes oblíquos, que chamam atenção para as inevitáveis relações de poder, sentidos e significados, que, subliminarmente, perpassam e se entrecruzam nesse processo.

¹ O Prêmio da Música Brasileira é uma premiação da música popular brasileira idealizado em 1987 por José Maurício Machline, a premiação inicialmente era conhecida pelos nomes de seus patrocinadores. Já se chamou Prêmio Sharp, Prêmio Caras e Prêmio TIM de Música, até assumir a denominação atual. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_da_M%C3%BAsica_Brasileira > Acesso em: 24 ago. 2022.

Choro do Portina e um Chorinho em Cochabamba – as obras selecionadas

Choro do Portina: Este choro de Hamilton de Holanda foi dedicado ao seu produtor cultural Marcos Portinari. Faixa 03 do CD *Hamilton de Holanda & Baile do Almeidinha*, lançado no dia 01 de junho de 2015 com o selo *Brasilianos*. Produção do próprio Hamilton de Holanda e de Marcos Portinari. A instrumentação traz: Hamilton de Holanda – Bandolim de 10 cordas; Aquiles Moraes – Trompete; Eduardo Neves – Sopros; Guto Wirtti – Contrabaixo; Rafael dos Anjos – violão; Thiago de Senise – Percussão; e Xande Figueiredo – Bateria. A obra se inicia com uma pequena introdução (nessa gravação uma percussão no ritmo bem marcado de uma batucada) seguida de duas partes A e B, cada uma repetida, e uma volta à parte A sem repetição; segue um espaço para improvisação e depois a volta às partes B e A também sem repetição, a não ser da última frase de A que é repetida mais duas vezes; termina com uma *coda*.

Introdução AA BB A Improviso B A-Coda

A Parte A está em *Dó menor* e a Parte B se inicia no tom relativo *Mib Maior*. Ambas estão divididas em frases regulares de 4 compassos. Os caminhos percorridos pela harmonia são em sua maioria bastante conhecidos, embora os acordes (tétrades) recebam complementos que não estão muito presentes em choros mais antigos, como #9 e #11 e acordes do *ramo sus*.

A melodia apresenta uma grande quantidade de notas de aproximação cromática. Porém, merecem atenção especial a presença das tensões *b9* e *13* no compasso 2 do Ex. 1, caracterizando a escala diminuta sobre o acorde dominante (*dim dom*) e as alterações de *9^a* e *5^a* (aqui simbolizada por #11) no compasso 3 do mesmo Ex. 1, caracterizando a *escala alterada*.

Ex. 1. Linha melódica da Parte A do Choro do Portina. Comp. 1 a 4. Escala *dim* sobre o acorde dominante (*dim dom*) no comp. 2; Escala alterada no comp. 3



Fonte: Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/465199338/Choro-Do-Portina-Geral>. Acesso em: 18 jan. 2023

Outro ponto importante é a presença do acorde *sub V7* no compasso 12 que alude ao modo *lídio b7* (Ex. 2). O compositor mostra conhecimento de harmonia, apresentando um trabalho complexo que alude à sua formação em composição.

Ex. 2. Linha melódica da Parte A do Choro do Portina. Comp. 9 a 13. Comp. 12 – acorde *sub V7* alude ao Modo *lídio b7*



Fonte: Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/465199338/Choro-Do-Portina-Geral>. Acesso em: 18 Jan 2023.

O acorde que finaliza a obra, B/C, pode ser interpretado como I^o(7M), leia-se Dó diminuta com 7^a Maior, outro acorde gerado pela escala diminuta.

Ex. 5. Linha melódica da Parte B do Choro do Portina. Comp. 35 a 39. Comp. 39 Acorde Do dim com 7^a M – gerado pela escala dim.



Fonte: Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/465199338/Choro-Do-Portina-Geral>. Acesso em: 18 jan. 2023

O ritmo traz seqüências de semicolcheias que são interrompidas por ritmos sincopados e/ou com a primeira nota do tempo prolongada. Desenhos rítmicos que traduzem bem a fluência do choro e a base rítmica contramétrica brasileira, exemplificados nos Exs. 1, 2 e 3.

A improvisação é realizada por cada instrumento, na seguinte seqüência: saxofone, trompete, bandolim e contrabaixo. Improvisação mais próxima do jazz, trabalhada a partir de desenhos rítmicos e melódicos das Partes A e B. Os comp. 14 e 15, final da Parte A, são

repetidos duas vezes antes de conduzir à *coda*. Fica bem claro, nessa obra, a interação com a harmonia e a improvisação do jazz, a interação do músico popular com o músico de formação erudita, assim como a interação com o residual, através da utilização de características estilísticas do choro tradicional, da contrametricidade da música brasileira e do gingado peculiar a outros gêneros como o samba, por exemplo. No entanto, como pôde ser notado, a instrumentação se difere muito da formação de um regional tradicional.

Um chorinho em Cochabamba:

Este choro foi composto por Rogério Caetano e Eduardo Neves. Faixa 02 do CD *Cosmopolita* lançado em 03 de novembro de 2015, selo Borandá Brasil. Na verdade, trata-se de um duo, Rogério Caetano – violão de 7 cordas; e Eduardo Neves – Saxofone. Apresenta uma pequena introdução e duas partes que se repetem, ambas em Re m, cada uma delas com dezesseis compassos. As frases em cada parte são regulares, contendo quatro compassos cada, uma característica do gênero choro. Depois da repetição das duas partes, o compositor deixa um espaço para o improviso do saxofone, logo seguido pelas partes A1, B1 e A2 que tem a frase final repetida duas vezes, como no *Choro do Portina*. Aliás, a obra, de um modo geral, está estruturada de forma semelhante à obra de Hamilton de Holanda que acabou de ser comentada.

Introdução AA BB A Improvisação A1B1 A2 <i>Coda</i>

A improvisação realizada pelo saxofone, também mais próxima da improvisação do jazz, é acompanhada por um ritmo que alude ao ritmo da salsa (Ex. 5), assim como a volta da Parte A dali em diante, o que confere à obra, através dessa matriz cultural hispano-americana, um caráter latino-americano. Antes da improvisação, a melodia da Parte A era acompanhada pelo violão de 7 cordas através do desenvolvimento de uma nota pedal.

Clímaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

Ex. 5 Rogério Caetano e Eduardo Neves – Choro Um chorinho em Cochabamba – Ostinato com o ritmo da Salsa. Comp. 51 a 53.

Musical score for Ex. 5. The top staff is for Saxophone (Sax.) and the bottom staff is for 7-string guitar (Vi7c). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The saxophone part consists of rests. The guitar part plays a rhythmic ostinato. Chords C7, A7, and Dm are indicated above the guitar staff.

Fonte: SILVA NETO (2017)

Em relação à baixaria realizada pelo violão de 7 cordas, um elemento estilístico importante do Choro, pode ser observado que os modos são constantemente empregados: o modo lídio b7, modo derivado da escala menor melódica e que tem como característica principal o complemento #11 (Ex. 6^aa), e o modo Frígio, que tem como característica principal o b2 (Ex. 6b). Chama atenção na harmonia o uso constante de notas de tensão pelo compositor e improvisador.

Ex. 6 Rogério Caetano e Eduardo Neves – Choro Um chorinho em Cochabamba – Passagens construídas sobre os modos Lídio b7 (Ex. 6 a) e sobre o modo Frígio (Ex. 6 b). Revela também contrametricidade. Comp. 22-23 e Comp. 80-81.

Musical score for Ex. 6a. The top staff is for Saxophone (Sax.) and the bottom staff is for 7-string guitar (Vi7c). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The saxophone part has a melodic line. The guitar part has a rhythmic line. Chords F7 and Bb7 are indicated above the saxophone staff, and #11 and Lídio b7 are indicated below the guitar staff.

Ex. 6a

Musical score for Ex. 6b. The top staff is for Saxophone (Sax.) and the bottom staff is for 7-string guitar (Vi7c). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The saxophone part consists of rests. The guitar part has a rhythmic line. Chords A7 and Dm are indicated above the saxophone staff, and Frígio and b2 are indicated below the guitar staff.

Ex. 6b

Fonte: SILVA NETO (2017)

Os exemplos que se seguem remetem ao grande investimento desse compositor não apenas em escalas modais, mas também em escalas diminutas e de tons inteiros, escala de blues, sem perder de vista também a contrametricidade básica brasileira, conforme pode ser observado nos Exemplos 5, 6 e 7.

Ex. 7 Rogério Caetano e Eduardo Neves - Um chorinho em Cochabamba. Passagens construídas sobre escalas simétricas. Ex. 7a sobre a escala de tons inteiros e Ex. 7b sobre escala diminuta. Muita contrametricidade. Comp. 27 a 30.

Ex. 7 a.

Ex. 7 b.

Fonte: SILVA NETO (2017)

Os dois choros selecionados neste trabalho apresentam uma estrutura semelhante. Além de revelarem alguns elementos da trança e da rede mencionadas por Cirino, revelam algumas outras características em comum: ambos apresentam duas partes A e B e a volta constante à A, características do choro do século XX; investem na improvisação mais livre, mais próxima ao jazz, entre as duas partes; repetem duas vezes o último desenho rítmico melódico da parte A antes de terminar a obra com uma *coda*; evidenciam uma harmonia que apresenta muitas notas de tensão, passagens modais, escalas diminutas; buscam a fluência das semicolcheias entremeada da contrametricidade básica da música brasileira, acrescidas de um gingado especial que alude a outros gêneros brasileiros; revelam o compositor que conhece a música erudita, a música popular brasileira, ritmos latino-americanos, a

improvisação e a harmonia jazzísticas. Por outro lado, as interações culturais, o processo de criação e recriação podem ser observados também, em um segundo momento: na performance.

Abordagem da Performance

Como ponto de partida, a interação cultural pode ser observada na performance desses músicos da ubiquidade quando realizam a improvisação característica do jazz e evidenciam uma atitude roqueira no palco, circunstâncias que interagem com elementos da ambiência afetiva, descontraída do choro e com elementos da vivência da contrametricidade rítmica brasileira. Nesse contexto predomina, sobretudo na performance de Hamilton de Holanda, uma postura roqueira no palco e a execução do bandolim em pé (Fig. 3), o que remete à oportunidade que esse músico teve de integrar uma banda de rock em Brasília na sua juventude, de interagir no Clube do Choro de Brasília com nomes importantes do jazz e do rock brasileiros. Interagir não só com a performance jazzística, a soltura e vivência da prática improvisatória de Hermeto Pascoal e de Paulo Moura, mas também com o desempenho de Armandinho “ao modo” dos *performers* do Rock.

Fig. 3 Hamilton de Holanda. Performance. Executando o bandolim em pé e cantarolando.



Fonte: Disponível em: <<https://visit.recife.br/wp-content/uploads/2020/04/acontece-hamilton-de-holanda-topo-mobile.jpg>>. Acesso em: 26 fev. 2024

No entanto, tanto Hamilton de Holanda como Rogério Caetano, que estiveram sujeitos a essas influências, não perderam o sorriso no rosto, o *prazer* de fazer aquela música

Clímaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

(Fig. 1 e 2), não deixaram de aproveitar a oportunidade de trocar olhares, aproximar do companheiro *dividindo o som e o momento*, sempre sentindo no corpo a intensidade e os movimentos do ritmo. Outro ângulo interessante dessa abordagem é o simbólico. Esses elementos residuais interagem com os atuais de forma particular em cada uma das performances dos choros selecionados. Como exemplo, basta observar as fotos realizadas a partir dos vídeos de uma mesma obra executada em diferentes locais: *Um chorinho em Cochabamba* – Rogério Caetano e Nicolas Krassik – no Eco Som Stúdios, Rio de Janeiro, 2016 (Fig. 3) – e Rogério Caetano e Cristóvão Bastos – no Festival de Inverno Garanhuns/PE/2022 (Fig. 4).

Fig. 3. Rogério Caetano no Eco Som Stúdios / RJ com Nicolas Krassik



*Fonte: Foto extraída do vídeo. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=XqbokDC2Cbw>> Acesso em: 19 jan. 2023. Gravação e edição de
Cibele Bahia. Postado por Caetano em 18 abril 2016.*

Fig. 4 Rogério Caetano no Festival de Garanhuns/PE com Cristovão



Fonte: Foto extraída do vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RbodmIfrdSo> >
Acesso em: 19 jan. 2023. Postado por Caetano em 21 Jul 2022.

Enfatizando o simbólico, Cirino (2009) atribui grande importância à “vivência” – o atual da performance com todos os elementos que a integram naquele momento – e à “experiência” – os elementos da performance que traduzem resíduos de significados que se incorporam em novos caminhos sonoros, gestos, expressões e atos, fazendo emergir memórias coletivas. Para o autor, as (re)criações são sempre “construções imaginadas, mas não deixam de ser construções sociais em sua essência” (Cirino 2009, 231). Afirma que ao lidar com “os sons do passado que afloram para o presente e se referem ao futuro, o personagem sonoro constrói novos sentidos [...], torna a música uma narrativa, “um contexto social interativo.” (Cirino 2009, 224). Acrescenta:

A partir de paisagens sonoras específicas e sonoridades de outros tempos e espaços, é possível entender as tensões presentes nas composições, arranjos, interpretações e improvisações, assim como as tensões presentes nas circunstâncias de produção. Isso porque as (re)criações são sempre construções que têm a realidade como base – seja ela local, regional ou global – mas não são a própria realidade. São construções imaginadas, mas não deixam de ser construções sociais em sua essência. [...] A apropriação de elementos tradicionais realizada pelos músicos se dá justamente pela incorporação “de componentes fundamentais dos processos histórico-social no interior da qual a arte é produzida” (Cohn *apud* Cirino 2009, 231-232).

Isso faz com que se pense a performance em termos de “*script*” em vez de “texto”, o que implica em uma reorientação da relação entre a notação e a execução. “Uma vez adotado

o script como texto da performance, pode-se abdicar da tentativa de encontrar o original, já que toda performance é original, dado que só acontece uma única vez” (Cirino 2009, 116). Para o autor, citando o musicólogo Nicolas Cook, essa abordagem, essa liberação até certo ponto da notação, “deixa memórias que podem ser recuperadas, deixa o sentimento da experiência de uma peça musical, um objeto imaginário que de alguma forma ainda existe mesmo depois dos [sic] sons terem deixado de soar” (Cook *apud* Cirino 2009, 116). Daí a performance, considerada “única”, integrar de forma relevante uma “narrativa musical”. Nos exemplos ilustrados pelas Figs. 3 e 4, podem ser observados, portanto, alguns elementos da “vivência” relacionada a cada performance dos músicos e, conseqüentemente, da “experiência”, as condições e interações resultantes do momento atual de cada performance. Circunstâncias que tornam a música uma narrativa, “um contexto social interativo [...] “um canal para outras formas de interação, outras formas de apropriação do mundo socialmente mediadas” (Cirino 2009, 232).

Em um terceiro momento, depois de observada a interação cultural nos processos de criação e na performance, a interação cultural que se coloca no cenário contemporâneo pode ser observada também nos processos de produção e circulação culturais, determinantes do processo de recepção, processos que, juntos, constituem o contexto em que pode ser abordada a transversalidade dos poderes oblíquos. Antes desse terceiro enfoque, no entanto, é importante dialogar com autores como Canclini (2011) e Nicolau Netto (2009), que trazem reflexões sobre as obras e sua relação com o capitalismo contemporâneo, com a indústria cultural, e sobre as implicações deste contexto com o tradicional, o nacional, e o internacional.

Indústria cultural, produção, circulação cultural e recepção das obras

A trança, a rede cultural, a transversalidade de poderes oblíquos implicadas com o simbólico, levam também à abordagem dos movimentos da indústria cultural, da produção, circulação e recepção das obras. Referente a esse enfoque, Canclini menciona processos globalizadores pós-modernos que “acentuam a interculturalidade moderna, quando incrementam de forma peculiar mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes.” (Canclini 2011, XXXI). Esses processos “propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado” (Canclini 2011, XXXI). No seu dizer, “às modalidades clássicas de integrações, acrescentam-se de forma acentuada as misturas geradas pela indústria cultural” (Canclini 2011, XXXIII). Já Nicolau Netto afirma que, do ponto de vista cultural/musical, “os símbolos culturais

Climaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

acabam por tornar-se universais porque têm a seu lado um processo industrial de produção, circulação e consagração simbólica” (Nicolau Netto 2009, 114).

As duas obras selecionadas estão sujeitas às ações contínuas e bem planejadas dos dois músicos em questão, o que já aponta para as suas relações com a produção cultural, o seu investimento em intensos processos midiáticos – blogs, *lives*, entrevistas, shows, lançamentos de CDs (Figs.5 e 6), vídeos, sempre divulgados pelo *YouTube*, *Instagram*, *Facebook*, dentre tantos outros meios. Hamilton de Holanda e Rogério Caetano têm consciência dos meios de que dispõem e da necessidade de usá-los no universo midiático e consumista contemporâneo, conforme reafirmado por Marcos Portinari, produtor de Hamilton de Holanda.²

Figuras 5 e 6. Da esquerda para a direita: Hamilton de Holanda. CD divulgado no Youtube. FX 03 Choro do Portina; e Rogério Caetano. CD Divulgado no Youtube. FX 02 Um chorinho em Cochabamba.



Fontes: Respectivamente: YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jdP2peakegk> e <https://www.youtube.com/watch?v=FTcKrqbBtVQ&t=8s>. Acesso em 22 set. 2022.

Ações contínuas e bem planejadas dos dois músicos, de acordo com os seus relatos (2019)³, apontam também para o seu investimento em outros aspectos da produção cultural, circulação e recepção das obras, tais como: parcerias com produtores culturais, com gravadoras, com artistas reconhecidos nacionalmente que circulam nos grandes centros do

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IFmAynozNt8>> Acesso em: 15 jan. 2023

³ Estes dados foram colhidos, sobretudo, a partir da entrevista que Rogério Caetano concedeu a essa pesquisadora em Goiânia, nas dependências da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em 21 de junho de 2019 e da entrevista que Hamilton de Holanda concedeu a Jacques Figueiras discorrendo sobre as suas ações como empreendedor em 04 de setembro de 2019.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mkv18WF82RI>> Acesso em: 20 set. 2020.

país, propiciadores de visibilidade e da afirmação de sua atuação no cenário musical; investimento em projetos relacionados à sua performance, visibilidade e divulgação, à sua participação em grandes eventos e festivais capazes de oportunizar novos conhecimentos e relações, e que são estruturados para serem realizados a longo, médio e curto prazos, de acordo com o objetivo financeiro ou não, de acordo com o depoimento do próprio Hamilton de Holanda (2019); investimento em projetos que marcam a sua interação com o governo e com empresas, visando o suporte oferecido por Leis de Incentivo à cultura, por diferentes patrocínios. Circunstâncias que apontam para visibilidade, projeção nacional, internacional, e retorno financeiro. Hamilton de Holanda tem a sua própria gravadora e produtora, através das quais estabelece parcerias diversas, e, tanto ele quanto Rogério Caetano são acompanhados por produtores culturais que os auxiliam em seus investimentos e projetos (Vasconcelos 2019; Almeida 2019).

Estas duas obras estão submetidas a tal contexto. Tiveram a sua produção cuidadosa assistida pelos produtores dos artistas e pelos próprios artistas como produtores, como é o caso de Hamilton de Holanda e Marcos Portinari na produção de *Choro do Portina*. Foram lançadas e divulgadas através de shows, de festivais de música, apresentadas fora do país através de parceria com artistas internacionais e divulgadas através de vídeos no *YouTube*, no *Facebook* (Figs. 5 e 6). Dois outros exemplos são a divulgação pelo *YouTube* da execução do *Choro do Portina* de Hamilton de Holanda em parceria com o pianista italiano Stefano Bollani no *Blue note* de Milão (Fig. 7), e a divulgação do mesmo choro executado pelo bandolim e pela vocalização da francesa Camille Bertault⁴, numa produção da embaixada da França.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3YYmoY6DZqQ>> Acesso em 28 fev. 2024.

Clímaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

Fig. 7 Hamilton de Holanda Vasconcelos. Parceria com pianista italiano Stefano Bolani no Blue Note de Milão.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wBOxpIOyLTk>>. Acesso em: 28 fev. 2024

Um *Chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves também foi divulgado fora do País através de shows, como, por exemplo, a apresentação no *L’Hermitage* de Paris em 2016 e pelo *YouTube*⁵. Referente à recepção, além de ter sido muito executado por outros músicos no Brasil, foi executado pelo conjunto *Los Pijos* e divulgado também pelo *YouTube*.⁶ Outra parceria importante de Rogério Caetano foi com o reconhecido pianista e arranjador brasileiro Cristovão Bastos (Fig. 8) conhecido por sua atuação junto a grandes músicos brasileiros como Chico Buarque, Paulinho da Viola e Nana Caymmi, por exemplo. Gravaram o álbum *Cristovão Bastos e Rogério Caetano* (Fig. 9) que concorreu ao *Grammy Latino* em 2021. Um chorinho em *Cochabamba* consta na Faixa 01 desse Álbum.

⁵ Site <https://www.youtube.com/watch?v=jZmNb4i-8ys>.

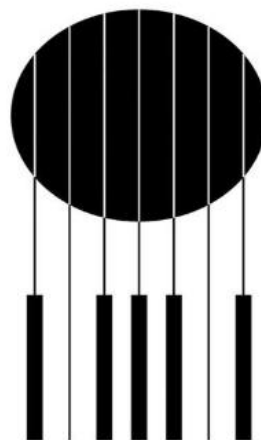
⁶ Site <https://www.youtube.com/watch?v=R-IhDcHRqxA>.

Clímaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

Figuras 8 e 9. Da esquerda para a direita: Rogério Caetano Parceria com o pianista e arranjador Cristovão Bastos; e Rogério Caetano. Capa do lbum Cristovão Bastos e Rogério Caetano.



CRISTOVÃO BASTOS E ROGÉRIO CAETANO



Fontes: Respectivamente, <<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/musica/album-reune-cristovao-bastos-e-rogerio-caetano/>>; e <https://www.discogs.com/pt_BR/release/23762465Cristov%C3%A3o-Bastos-E-Rog%C3%A9rio-Caetano-Crist%C3%B3v%C3%A3o-Bastos-E-Rog%C3%A9rio-Caetano/image/SW1hZ2U6ODAyODM4NDI=>>

Elementos diversos, portanto, que levam a uma recepção ampla das duas obras selecionadas neste trabalho, evidenciam a imersão dos compositores e obras no universo midiático e do consumo contemporâneo, a sua ligação com projetos culturais incentivados e efetivados por instituições governamentais. Por outro lado, os músicos mencionados fazem uso de forma inteligente e contextual de “bens culturais” significativos para uma comunidade que, no processo, acabam sendo utilizados como molas propulsoras do consumo. Não pode ser esquecido que vivenciaram de perto o choro em Brasília, gênero que tem alto teor significativo local e nacional, conforme já observado na introdução. Estão sujeitos, portanto, à transversalidade dos poderes oblíquos, conforme definidos por Canclini (2011).

Neste momento é interessante lembrar Nicolau Netto (2009), que, depois da menção às interações do tradicional, do nacional e do internacional e suas implicações com a indústria cultural, passou a discorrer sobre um outro lado dessas interações, um outro lado que também remete à polissemia do simbólico, aos diferentes sentidos e significados implicados com os bens culturais nesses processos de interações culturais, à necessidade da referência a um “no entanto” neste âmbito de reflexões. Assim, finaliza as suas reflexões observando que as marcas do discurso do nacional não desapareceram nesse contexto de

intensas interações e apropriações culturais, mas, ao contrário, se coordenaram com as demais. No caso deste trabalho, tanto o diálogo destas duas obras instrumentais com a contrametricidade básica brasileira, com outros gêneros brasileiros, com a ambiência descontraída e afetuosa das rodas de choro, com o histórico da construção do choro como “música genuinamente brasileira” e com o seu teor significativo no cenário da capital brasileira, dentre outros elementos, contribuíram para um contexto de reterritorialização da identidade nacional, reconhecida pelo autor. O bandolinista Hamilton de Holanda Vasconcelos reconhece esses processos de reterritorialização quando observa:

[...] A minha identidade na verdade é porque eu tenho essa raiz com a música brasileira, com o choro, então, por mais que eu adore o jazz, porque eu adoro o jazz, que eu queira tocar flamenco, que eu queira tocar música clássica, o meu acervo sempre vai estar lá (Vasconcelos 2019)

Assim, é a mundialização que permite pensar a identidade nacional através de símbolos e motes integrantes do contexto híbrido e midiático, como um discurso no âmbito global, e é esse discurso que alimenta a própria mundialização em um processo circular. Ao tornar-se um valor interno à mundialização, o discurso da identidade nacional, desterritorializado, pode se territorializar em qualquer local, e não somente no espaço do Estado-Nacional. Constitui na verdade, “marcas da nação”. Passamos, assim, a ter uma identidade mundial cuja diferenciação é o Brasil, circunstância que, por sua vez, valoriza o bem a ser consumido. Nicolau Netto (2009) pondera sobre a importância dessa “marca da nação” nas produções culturais a serem lançadas no mercado internacional, afirmando que “só a nação pode transformar elementos abstratos (alegria, calor, humanidade, cor, liberdade, paz etc.) em valores a serem assumidos pelos produtos”. Acrescenta: “um produto sozinho não possui, por maior que seja a sua capacidade de convencimento, as mesmas prerrogativas da força imagética de uma nação” (Nicolau Netto 2009, 218). Observa ainda:

passamos a ter uma identidade mundial cuja diferenciação é o Brasil. Talvez não seja demais dizer que o Brasil, como discurso identitário, é uma diferenciação dessa identidade mundial, que valoriza. E, quanto mais esta diferenciação for valorizada, mais aqueles que a ela se ligam (empresas de turismo, produtos de exportação) podem atuar no mercado mundial (Nicolau Netto 2009, 214-215).

Para esse autor, portanto, apesar de os processos acentuados de interação cultural, o que inclui as ações da indústria cultural, a produção, a circulação e a recepção da obra, a identidade nacional, ao tornar-se um valor no mercado internacional de símbolos, atrela esse valor a seus produtos, permitindo, então, suas vendas em bloco e as mútuas valorizações” (Nicolau Netto 2009, 219).

Considerações Finais

Por fim, em todo esse contexto abordado, podem ser constatadas circunstâncias ligadas a dimensões culturais hegemônicas que se entrecruzam com circunstâncias do homem comum, músicos profissionais que fazem interagir seus investimentos artísticos com interesses midiáticos e econômicos, atuando profissionalmente em estabelecimentos que utilizam a sua música como atração e divulgação. Podem ser observadas justaposição, tensão, mas, sobretudo, “negociação” inerentes a uma convivência intrincada do local com o global, sem esquecer nessa circunstância o papel de um país hegemônico no cenário internacional que faz circular com facilidade a sua música, o jazz e o rock.

Do mesmo modo, podem ser constatados elementos da dimensão cultural erudita interagindo com elementos da dimensão cultural popular, de elementos residuais da mestiçagem latino-americana, da sua multitemporalidade, com elementos da cultura europeia. Justaposição, tensão e “negociação” inerentes também a uma circunstância de interesses políticos e econômicos diversos, relacionados aos ambicionados projetos culturais que misturam a atuação de políticos, empresários e artistas, favorecendo tanto a divulgação de que o governo investe em política cultural no país, quanto o estabelecimento dos objetivos dos artistas e das implicações da “marca da nação” no cenário global. Circunstância ligada a situações em que bens simbólicos são usados como molas propulsoras do consumo sem perder o seu teor significativo, em que o tradicional, o nacional e o internacional interagem entre si nesse contexto, sem deixar de valorizar sentidos e significados ligados ao local e aos músicos. Circunstância ligada a situações em que inúmeras e polêmicas condições midiáticas se entrecruzam com os interesses, a difusão e a circulação do trabalho artístico.

Em resumo: os músicos e obras citados “precisam das instituições para reproduzir-se”, mas as instituições também precisam das suas obras “para legitimar a sua experiência por meio do ‘serviço’ que prestam” (Canclini 2011, 278-279). É o estabelecimento da negociação, no cruzamento de diferentes relações de poder, do “jogo de usos” em diferentes direções, conforme expressão de Canclini (2011, 277). É a transversalidade de poderes oblíquos que se evidencia aí!

Referências

- Canclini, N. G. 2011. *Culturas Híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Cirino, G. 2009. *Narrativas Musicais*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

Clímaco, Magda de Miranda. 2024. “Enfoque da transversalidade de poderes oblíquos no contexto de um gênero musical brasileiro – o Choro – ao fazer interagir o nacional e o global no cenário contemporâneo.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 167-191.

Clímaco, M.M. 2008. Alegres dias chorões – o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. 2008. Tese de Doutorado. História. Universidade de Brasília (UnB). 487 f. Brasília, 2008.

Hall, S. 2014. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A.

Harvey, D. 2013. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola.

Nicolau Netto, M. 2009. Música brasileira e identidade nacional na mundialização. São Paulo: Annablume/FAPESP.

Vargas, Herom. 2007. Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Cds

Vasconcelos, H. H. 2015. Hamilton de Holanda & Baile do Almeidinha. *Brasilianos*. Fx 03

Almeida, R.C.; Neves, E. 2015. *Cosmopolita*. Borandá Brasil. Fx. 02.

Entrevistas

Almeida, R.C. Entrevista concedida por Rogério Caetano de Almeida nas dependências da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) em Goiânia/GO em 21 de junho de 2019

Vasconcelos, H. H. Entrevista concedida por Hamilton de Holanda Vasconcelos a Jacques Figueiras em 04 de setembro de 2019. Disponível em:
:<<https://www.youtube.com/watch?v=Mkv18WF82RI>> Acesso em: 20 set. 2020.

DADOS DO AUTOR

Magda de Miranda Clímaco é doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB); Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG); Bacharel em Piano pela UFG e Licenciada em Música pela mesma instituição. Professora Associada e pesquisadora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Integra o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeo de Pina da EMAC/UFG e o Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Uma das criadoras e coordenadoras do Simpósio Internacional de Musicologia promovido anualmente desde 2011 nas cidades de Pirenópolis/GO e Goiânia/GO pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG).

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.