

ESTUDOS MUSICOLÓGICOS: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR

MUSICOLOGICAL STUDIES: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

Magda de Miranda Clímaco - UFG
magluiz@hotmail.com

Resumo: Essa reflexão surgiu da preocupação constante com um trabalho musicológico focado no equilíbrio entre a abordagem da estrutura musical e a abordagem do cenário sócio-cultural com o qual ela interage. Tendo em vista um enfoque interdisciplinar na busca desse equilíbrio, o diálogo com alguns elementos da análise do discurso e da base teórico-conceitual da História Cultural, foi possível abordar um gênero musical nos seus três aspectos constitutivos: conteúdo temático, forma composicional e elementos de estilo do gênero e individuais. Alguns enfoques de uma análise da interação do gênero musical choro com a feição pós-moderna de Brasília foram utilizados como exemplo.

Palavras-chave: Musicologia; Interdisciplinaridade; História cultural.

Abstract: This paper was conceived as a result of my constant preoccupation with a musicological work focused on the balance between two views: the musical structure and the socio-cultural scenario with which it interacts. Given the need for an interdisciplinary approach in finding this balance, a dialogue with some elements of discourse analysis and some elements of the basis and conceptual framework of Cultural History, it was possible to realize a musical genre in its three constituent aspects: thematic content, compositional form and style elements of genre and individual. Some approaches to an analysis of the genre *choro* with the post-modern aspect of Brasília interaction were used as example.

Keywords: Musicology; Interdisciplinarity; Cultural history.

Esse artigo surgiu, de um lado, da preocupação constante com um trabalho musicológico focado no equilíbrio entre a abordagem da estrutura musical, percebida na sua especificidade, e o enfoque do cenário sócio-histórico e cultural com o qual essa estrutura interage ajudando a constituí-lo como uma de suas articulações simbólicas, conforme fundamentação em SHEPPERD (1991); de outro lado, brotou do reconhecimento da necessidade do campo musicológico lançar mão com mais veemência da interdisciplinaridade, favorecedora de uma renovação teórico-conceitual na área, com grandes possibilidades não apenas de contribuir para a efetivação desse equilíbrio, mas também de propiciar uma aproximação entre disciplinas que têm a música como objeto de estudo, o que possibilitou também falar em intradisciplinaridade.

O reconhecimento de que o equilíbrio em questão ainda não havia sido alcançado de forma satisfatória no meio dos estudos musicológi-

cos já aparece no clássico “Musicologia” de Kerman (1987), quando esse autor lembra que o musicólogo, no seu trabalho, tende sempre para um lado, ou parte para a exploração excessiva do cenário sócio-histórico e cultural, ou investe de forma intensa apenas numa análise estrutural da obra musical. Criticando o exagero na abordagem da análise contextual, KERMAN cita SEEGER, ao comentar: “de nenhuma disciplina acadêmica relativamente independente é lícito esperar que se limite à visão de uma coisa num contexto, com exclusão da visão da coisa em si” (SEEGER, *apud* KERMAN, 1987, p. 22). Já se referindo à outra tendência de análise, menciona que a preocupação excessiva dos musicólogos analistas com a estrutura interna de uma obra de arte é subversiva em relação a uma visão razoavelmente completa da música. A análise da estrutura musical, enfocada na sua autonomia, é apenas um dos elementos que contribuem para o seu significado e importância e a preocupação exagerada com a estrutura é acompanhada da negligência com outros aspectos vitais – não só todo o complexo histórico, mas tudo o mais que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Observa ainda: “ao retirar a partitura de seu contexto com o fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. Dificilmente parece possível, em nossos dias, ignorar essa sustentação” (Ibidem, p. 94)

No referente à necessidade de renovação da base teórico-conceitual da musicologia, KERMAN (Ibidem) já menciona estarem os historiadores, mais do que quaisquer outros estudiosos ligados às Ciências Humanas, receptivos às propostas de cooperação com os musicólogos. Concordando com ele, assinalo que uma cooperação significativa pode vir, sobretudo, através da História Cultural, uma vertente mais recente da História que traz a marca da interdisciplinaridade na sua base, já que na sua origem situa-se o diálogo com a Antropologia, com a Literatura e com a Psicologia social. Penso que a abordagem de alguns elementos teórico-conceituais relacionados a essa “interdisciplinaridade básica”, além de permitir a adesão dos musicólogos às mudanças paradigmáticas dessa disciplina referência para a sua área, abre também as portas para a “intradisciplinaridade”, para o diálogo da *musicologia histórica* com a *etnomusicologia*, por exemplo. Diálogo esse que requer um novo direcionamento teórico, conforme também colocado por KERMAN (Ibidem), capaz de possibilitar

“uma abordagem antropológica de assuntos históricos”. (BEHAGUE, Gerard, *apud* VOLPE, 2007, p. 113).

Diante do exposto, fica mais fácil entender o objetivo dessa reflexão que, partindo da especificidade que caracteriza uma modalidade de linguagem, da análise de sua gramática, busca evidenciar também as várias articulações simbólicas estabelecidas por ela na trama cultural, a sua capacidade de estabelecer o diálogo entre dimensões culturais, de estar sujeita a processos de “significação” e “ressignificação” constantes. Busca evidenciar uma base teórico-conceitual que aliada a alguns elementos de uma teoria da arte, permita pensar em novas possibilidades em termos do equilíbrio mencionado.

Base Teórico-Conceitual

Num cômputo geral, pode ser inicialmente dito que alguns autores que refletiram sobre os processos de criação e de recepção/re-criação constante da obra artístico/musical, implicados com uma teoria da arte, entendem essa obra na sua especificidade, gramática própria e capacidade de evidenciar a melhor forma encontrada pelo criador para expressar relações do homem com o mundo, como uma *performance* dos sentidos, sentidos esses que precisam ser desenvolvidos e estimulados e que têm, nesses processos, oportunidade para isso. Nesse contexto, a observação do processo de criação levou GOLDMANN (1979) a dizer que

a arte cria seres concretos e reais no interior do seu universo e o valor artístico de uma obra se julga de acordo com a riqueza e com a unidade do universo que ela cria e com o fato de ela ter encontrado a forma que melhor convém à criação e à expressão desse universo (p. 84).

Um investimento maior no processo de recepção e fruição da obra artística, por sua vez, possibilitou a Eco (1972) refletir sobre a “intersubjetividade” que se estabelece entre seres e mundos que se conectam nesse momento, “intersubjetividade” que só pode ser analisada levando-se em consideração cada um desses diferentes, inevitáveis e constantes processos de resignificação. Já ARGAN (1992), enfatizando tanto a criação quanto a fruição da obra de arte, observa que

O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua forma, o que está em relação com maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. [No entanto] Qualquer que seja a sua relação com a realidade é sempre uma forma que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como significantes somente na medida que uma consciência lhes colhe o significado. (Ibidem, p. 13-14)

Por outro lado, numa visão mais ampla, BOURDIEU (1996 e 2003), ao refletir sobre o “campo de produção”, ou seja, sobre os espaços que legitimam o valor artístico, os elementos diversos que o determinam, o que inclui a interferência das diferentes relações institucionais nesse contexto de validação e de produção da obra, possibilitou a percepção da conexão entre os processos de criação, recepção, produção e circulação, conforme também definidos por NAPOLITANO (2002). Evidenciou, assim, que a obra artística só pode ser abordada, tendo em vista o intrincado de relações que a constitui.

Interagindo com esse enfoque mais amplo dos processos implicados com a obra artístico-musical e estabelecendo a ponte para o diálogo com a História Cultural e com elementos da Análise do Discurso, os conceitos “representação social” e “gênero do discurso” se evidenciam. As representações sociais remetem ao simbólico, às sensibilidades, implicados com uma modalidade de conhecimento cotidiano, partilhado, que se objetiva nas formulações, obras e práticas culturais, conforme reflexões de CHARTIER (1990). Representações sociais, ou seja, “esquemas intelectuais”, “constructos simbólicos”, que se objetivam tornando evidentes, através de uma estrutura formal, “classificações, divisões e delimitações” que organizam a apreensão do mundo. “Constructos simbólicos”, portanto, segundo esse autor, que se objetivam “como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real” (Ibidem: 17). Já CATTELAN (2003), ao abordar o representacional, assinala que se pode detectar,

no ato de representar, o trabalho de demonstração em que um sujeito é surpreendido na atividade linguageira, assumindo formas de compreender o mundo: ou seja, dê-se o enfoque que se queira à atividade representativa, só pode manifestá-la através do discurso. (p. 82).

Representações sociais que, na verdade, conforme enfocadas em todo esse contexto, tendo como suporte o simbólico, se constituem em

“enunciados”, os quais, para BAKHTIN (2003) remetem a um ato de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos pelas palavras, ou por outras formas ligadas a modalidades de linguagem diferentes da verbal. Pode ser dito ainda com esse autor, que os enunciados que objetivam discursos, pelos quais responde sempre uma autoria, têm em sua base uma “relação dialógica”, ou seja, são constituídos tanto pela resposta já dada a enunciados precedentes – “o já dito” - quanto pelos enunciados dos diferentes receptores que interagem com uma situação ou com o resultado de uma situação concreta de relações tais como uma formulação, uma prática ou obra que os incorporam. Esse contexto de relações possibilita observar, num cômputo geral, “o que está sendo dito agora, dessa maneira, através dessa forma”.

Foi toda essa abordagem que permitiu perceber a obra artístico/musical também na sua capacidade de objetivar, de evidenciar representações sociais, enunciados, portanto. Possibilitou percebê-la na sua configuração global como um “enunciado-tipo”, sem deixar de ser observada em sua interação com um campo de atividade humana, o campo artístico/musical. Um enunciado-tipo que ao efetivar inevitáveis processos de ressignificação, traz sempre na sua base uma peculiar polifonia de vozes, uma trama de representações sociais que faz interagir resíduos de significados, de percepções e de estruturas do momento em que foi criado, com percepções, significados e estruturas atuais que incluem aqueles de outras dimensões culturais que entram em diálogo em cada um desses contextos de ressignificação. A obra artístico/musical, no âmbito desse trabalho, pode ser abordada também como um “gênero do discurso”. Segundo BAKHTIN (Ibidem), autor fundamental na referência a uma “teoria enunciativo-discursiva da linguagem”. Um gênero do discurso que se caracteriza pelo seu caráter essencialmente performativo e que, em cada circunstância de atualização que efetiva, pode ser focado tendo em vista os elementos que o compõem: conteúdo temático, forma composicional, características de estilo do gênero e características de estilo individuais.

Considerando esse complexo de relações, pode ser dito com SOBRAL (2005), baseado também em BAKHTIN (op. cit.), que o “conteúdo temático” de uma obra musical, percebida como um “enunciado-tipo”, diz respeito aos atos componentes da vida do criador e dos receptores que interagem na circunstância peculiar de criação ou de ressignificação dessa obra. Diz respeito a imagens, idéias, percepções, responsabilidades e compromi-

sos de vida vários, ou seja, diz respeito a representações sociais/enunciados que nessa situação concreta de relações se interpenetram na unidade interna de sentidos pela qual responde a autoria, efetivando a “forma arquitetônica” (Ibidem). Por outro lado, pode ser dito que o conteúdo temático, constitutivo da forma arquitetônica, sempre se objetiva numa “forma composicional”, a qual, segundo SOBRAL (Ibidem), comentando BAKHTIN e tendo sempre em vista o enfoque da obra de arte, “é o momento da organização do material a partir da concepção arquitetônica.” A forma arquitetônica e a forma composicional vinculam-se, desse modo, constitutivamente, vindo a forma arquitetônica – o conteúdo temático – “a existir por meio dos atos da forma composicional, ancorada num dado material, cujas particularidades também impõem suas coerções à obra” (Ibidem: 113-114).

Foi por levar em conta essa imbricação das formas arquitetônica e composicional, implicadas com o representacional, que no momento da análise e da interpretação de partituras musicais o diálogo pode ser estabelecido novamente com CATELLAN (2003), quando assinala que “as representações sociais se encontram realizadas pelo pré-lingüístico analisável” (Ibidem: 82). Esse autor acrescenta ainda que

um dos critérios para definir o discurso tem sido a junção do extralingüístico e da sequência lingüística. É possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito do sentido de um produto lingüístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento. Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extradiscursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente. (Ibidem)

No âmbito desse trabalho, os discursos que a obra musical incorpora em cada trama específica que caracteriza processos de criação ou de recepção evidenciam, portanto, sempre na sua peculiaridade, um conteúdo temático constitutivo de uma forma arquitetônica que se efetiva numa forma composicional. Assim fazendo, evidenciam marcas, ou seja, os recursos gramaticais da língua típica – o estilo do gênero e estilos individuais.

O estilo do gênero remete a uma matriz cultural, a elementos da forma composicional de um criador que interage com um contexto, com uma estrutura cultural que possibilita falar em formas que fazem história e são a ela submetidas. Já o estilo individual remete ao momento peculiar que ca-

racteriza um processo de ressignificação, o momento inevitável de atualização dessa matriz cultural, em que a forma composicional ganha marcas que evidenciam a sua inerência a uma situação imediata, concreta, de novas interações. No tocante ao que chama de estilo individual, Bakhtin (2003) afirma que “a relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado” (Ibidem: 289). Brait (2005). Baseada nesse autor, observa ainda que “se o enunciado reflete, em qualquer esfera da comunicação, a individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual” (Ibidem: 88-89). Dentro ainda do contexto em que comenta a noção de estilo, mencionando um texto de Bakhtin, essa autora relaciona o discurso da vida com o discurso da arte ao observar:

Ao afirmar que o estilo está indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais, observa-se que o autor retoma o que já estava indicado no texto “O discurso na vida e o discurso na arte” (Ibidem: 89)

A Atualização do Gênero Choro em Brasília

Exemplifico agora essa abordagem teórico-conceitual com o gênero choro, uma tradição carioca ressignificada em Brasília. Tomo como referência uma síntese da análise de quatro obras do músico Hamilton de Holanda, compostas na década de 90, que apontam para um “choro moderno” em interação com o viés pós-moderno brasiliense e que ao serem editadas, trouxeram a indicação Choro. São elas: “Aquarela na quixaba” – choro exaltação; “Destroçando a macaxeira” – choro rápido; “Enchendo o latão” – choro balançado – e “Pra sempre” – choro jazz. É importante lembrar que essa análise faz parte de um estudo que realizei em 2008, em que outros autores e obras foram enfocados, e que a escolha de Hamilton de Holanda, nesse momento, se deve ao fato de que esse músico que cresceu nas Rodas de Choro de Brasília, filho de um militar e músico carioca transferido para a nova capital brasileira nas primeiras décadas de sua fundação, é hoje uma referência em termos de música instrumental não apenas no cenário brasiliense, ou mesmo no cenário brasileiro, mas também no exterior. Depois de ter sido considerado um dos maiores instrumentistas do país por

Hermeto Pascoal, por Hermínio Bello de Carvalho e por Beth Carvalho, recebeu da França o título de bandolinista referência da atualidade.

Enfim, a análise dessas obras revelou algumas características de estilo do gênero choro, um gênero instrumental que floresceu na metade do século XIX e início do século XX na cidade do Rio de Janeiro; revelou a influência na escrita musical das marcas do estilo improvisatório, virtuosístico, tão característico desse gênero; evidenciou resíduos da forma rondó e da base harmônica herdadas das danças de salão européias; possibilitou a percepção do cultivo da “contrametricidade”, do trabalho peculiar com sínopes que marcou o gênero já nos seus primeiros momentos, conforme delineado por SANDRONI (2001). A análise da partitura, no entanto, não pôde acontecer sem a análise da audição e da *performance* (CDs e DVDs indicados nas referências), principalmente por se levar em conta a relativa liberdade musical colocada pelo estilo improvisatório e a interação das linhas sonoras fluídicas, ativas, espontâneas, sempre em diálogo entre si, o “contraponto brasileiro”. Essa última modalidade de análise evidenciou ainda olhares cúmplices entre músicos, o partilhar de expressões e sorrisos significativos para o grupo, movimentos corporais que mostraram a sua relação com a rítmica “contramétrica” e com o processo de improvisação.

As duas análises revelaram, portanto, recursos gramaticais e elementos de *performance*, que remeteram ao estilo de um gênero - o gênero choro. No entanto, a observação com Bakhtin (op. cit.) de que a complexidade da noção de estilo, que se refere não só ao gênero, de um modo geral, mas ainda a cada uma de suas inevitáveis e diferentes “atualizações”, possibilitou também a análise de “características de estilo individuais” acontecendo junto com outras “características de estilo do gênero” já comentadas. Propiciou a interação com o resultado de um momento de atualização do gênero que remeteu a um “choro moderno”, às características de estilo individuais que revelaram, além da utilização dos acordes e progressões sofisticados, de cromatismos e notas de tensão, a exploração de efeitos conseguidos com a “nota pedal” (som mantido enquanto acordes alterados se sucedem), muita utilização de progressões com modulações passageiras acirradas. A audição (Vasconcelos, 1998) e o recorte (Exemplo 1) de *Aquarela da Quixaba*, chamado pelo compositor de choro exaltação, que evidenciam alguns motivos rítmico-melódicos que lembram o samba

Aquarela do Brasil de Ari Barroso, já permitem observar algumas dessas características.

Exemplo 1: Trecho do “Choro exaltação” *Aquarela na Quixaba*. Comp. 71 a 103.

Destroçando a macaxeira, o choro que obteve o segundo lugar no *II Festival do Choro do Rio de Janeiro* em 1995, inicia-se com uma introdução que trabalha uma passagem harmônica cromática descendente, em “sincopas”. Essa introdução, que termina de forma “suspensiva”, realçada na gravação (Vasconcelos s/d), delineia um desenho rítmico harmônico e melódico que antecede um solo de pandeiro, como também indicado no Exemplo 2.

Exemplo 2: Introdução do “Choro rápido” *Destroçando a Macaxeira*. Comp. 1 a 4.

O mesmo desenho aparece outras vezes no final da primeira parte (que é muito repetida) e ao constituir, de forma mais trabalhada e complexa ainda, o início da *coda*, a qual se apresenta antecidida por um trabalho

com “nota pedal” que termina a segunda parte, conforme pode ser observado no Exemplo 3.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with chords: A7, D7, G, 1. D7(9), 2. G, G7(9)sus4, and G7(b5). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with chords: Bb7, A7, Ab7, G7, Dm, Em, F, G, Ab, Bb, C, and A B A e. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with chords: Bb7(9), C, Bb7(9), Bb, B, and C. The score ends with a 'nota pedal' (pedal note) on the C note.

Exemplo 3: Final da 2ª parte e Coda do “Choro rápido” *Destroçando a Macaxeira*. Comp. 47 a 64.

Como indicado no Exemplo 4, a partitura de *Enchendo o latão* (e a audição confirma), por sua vez, mostra compassos que pedem apenas o improviso como construção da segunda parte contrastante. É interessante também ressaltar que o mesmo choro *Enchendo o latão*, analisado em duas diferentes gravações, uma para violão e bandolim (Vasconcelos; Pereira, s/d) e outra para piano e bandolim (Vasconcelos, 2007), evidencia nessa última versão, mais recente, a improvisação estendida por muito mais tempo, o que estabelece um diálogo mais próximo com o jazz e com acordes alterados, dissonantes, explorados ao extremo. Já na primeira versão, o violão investe mais no diálogo com o solo e a percussão, mais elaborada, direciona-se mais naturalmente para a batucada do samba. As duas abordagens, no final de contas, evidenciam “o mesmo”, tratado de forma diferente, resíduos convivendo com elementos vários, em duas atualizações de um mesmo choro.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with chords: G/A, G/A, F/A, F/A, Eb/A, Eb/A, 1. E7/A, Eb/A, F/A, G/A, 2. A7(9)sus4, A7(9). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with chords: D7/Ab, G(add9), C7(9), F#m7, B7, Fm7, A7(9)sus4, Bb7, and D7M. The score ends with a 'Do' note and a 'ao' symbol.

Exemplo 4: Compassos do “Choro balançado” *Enchendo o Latão* que indicam improvisos a partir da cifra dada. Comp. 79 a 97.

A gravação de *Pra sempre* (Vasconcelos, 2006), especificado por Hamilton de Holanda como um choro jazz, continua mostrando o diálogo mais direto com elementos desse gênero americano, dissonâncias exploradas ao extremo no momento da improvisação, que agora acontece também de forma especial no espaço reservado para a repetição da 1ª e 2ª partes, tendo como referência apenas a harmonia. A indicação na partitura de “Improviso sobre harmonia” aparece junto ao sinal de repetição, o que pode ser conferido no Exemplo 5.

The image displays a musical score for the piece "Pra sempre" by Hamilton de Holanda. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music. Above the staves, various chords are indicated, including Cm7(9), F7(13), Ebm7(9), Eb7(9), Ab7(13), Ebm7(9), Dm7(9), Dbm7(9), Cm7(9), F7(13), F7(13), Bbm7(9), Bbm7(9), Eb7(9), Eb7(9), Am7, Am7, D7(b9), D7(b9), Eb7M, Eb7M, F/Eb, F/Gb, Dm7(b5), Dm7(b5/9), G7(13), G7(b13), Em7(9), Em7(9), A7(b9)#11/13, D7M, Em7(b5/9), Dm7(b5/9), G7(b13), B7M(9), F#m/A, G#7sus4, G#7, G7M, G7M, Em7(9), Em7(9), A7M(9), A7M(9), G7M(9), G7M(9), F7M(#11), F7M(#11), E7M(9), E7M(9), G#m7(9), G#m7(9), Em7, A7(9)sus4, C7M, A(add9)/B, F(add9)/A, F(add9)/A, G(add9)/B, F(add9)/A, G#7M(#11), G7M(#11), Dm7(b5), Dm7(b5), G7(b9), G7(b9), and Cm7(9). A section of the score is marked with a double bar line and the text "Improviso sobre harmonia do ao", indicating an improvisation over the harmony. The score concludes with a final chord of C7M(9)G.

Exemplo 5: Trecho do “Choro jazz” *Pra sempre* que evidencia a harmonia complexa mencionada e a indicação de “Improviso sobre a harmonia”. Comp. 9 a 103.

Por outro lado, já que tomei como exemplo uma abordagem do choro no cenário brasiliense tendo em vista o representacional implicado com processos de significação e de ressignificação da obra musical, e, nesse enfoque, tendo a ver também com a atualização de um gênero do discurso na cidade de Brasília, de acordo com fundamentação em BAKHTIN, não posso deixar de observar agora a relação intrincada desses elementos estruturais da música de Hamilton de Holanda com as vivências, percepções, imagens e concepções, ou seja, com as representações sociais relacionadas aos elementos estruturais da sociedade pós-moderna brasiliense com a qual interagem. Assim, começo dizendo que essas organizações sonoras, constituídas de forma acentuada por “material cultural dispare”, segundo expressão de ABDALA JR. (2002), podem ser consideradas também como uma das “evidências” dessas representações sociais, já que revelam a relação do gênero choro com o cenário pós-moderno percebido hoje pelo brasiliense como acentuadamente “plural, multidimensional, multicultural, multiétnico”, conforme demonstrou o resultado da análise de depoimentos dos vários urbanitas entrevistados em bares e no *Clube do Choro de Brasília*, depoimentos esses que num cômputo geral, através de sinônimos, coincidem com essas expressões utilizadas por HARVEY (1992 e 2005) e CANCLINI (2003).

Cenário eclético, característico hoje também da capital que floresceu no Planalto Central atraindo migrantes de todo o país, que tem favorecido e facilitado de forma acentuada encontros culturais vários, que tem feito interagir com intensidade os “fluxos comunicacionais globais” diversos que ali se acirram e se condensam, de acordo com ABDALA JR. (op. cit.), os quais, ligados também à realidade das migrações internacionais para a nova capital, constituíram um dos fatores que permitiram um amplo diálogo com gêneros musicais/globais como o jazz e o rock, por exemplo. Circunstâncias de diversidade e de encontros forjadores de vivências, percepções, imagens e concepções que se objetivam em formulações, práticas e obras, e que, nesse caso especial, já podem ser percebidas através da incorporação, numa mesma obra, de elementos estruturais relacionados a diferentes gêneros musicais brasileiros como o samba e o choro, por exemplo, conforme revelado pelos motivos ritmo-melódicos e pela percussão que lembram o samba *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso na composição *Aquarela na Quixaba*. Essa constatação possibilita observar ainda que por outro lado, esses elementos estruturais presentes nessa obra, não dei-

xam de funcionar também como “citação histórica”, numa circunstância semelhante ao que acontece quando Hamilton de Holanda e outros músicos brasileiros, no momento da improvisação, lembram sempre um pequeno trecho do choro *Brasileirinho* de Valdir Azevedo, um compositor que teve uma atuação marcante não só em Brasília, mas também no cenário brasileiro. Essas vivências, percepções, imagens e concepções inerentes ao cenário brasileiro se objetivam ainda através da relação intrincada de elementos estruturais que revelam um sistema rítmico “contramétrico”, já resultante da interação afro-européia no Brasil (Sandroni, op. cit.), com elementos estruturais harmônicos que apontam para a harmonia e estilo improvisatório do jazz, e que aparecem, sobretudo, no choro *Pra sempre* e na versão para bandolim e piano de *Enchendo o Latão*. Finalmente, essas representações sociais são evidenciadas na performance através das relações do choro brasileiro com outro gênero global, o rock, na “atitude roqueira”, na maneira de Hamilton de Holanda atuar no palco e tratar o instrumento, o que pôde ser observado na pesquisa de campo e através do DVD *O prazer de tocar juntos* (2005).

Diversidade acentuada, por outro lado, que está também na base das concepções que o brasileiro forjou sobre a própria realidade brasileira, no dizer ainda de Abdala Jr. (op. cit.), uma circunstância que no enfoque desse trabalho, através da música, possibilita abordar a capital do país como uma “cidade/país”, ou seja, percebê-la como a cidade que num viés metonímico é capaz de representá-lo, de remeter não só àquilo que ele evidencia ser, mas também ao que os brasileiros gostariam que fosse, de acordo agora também com Clímaco (2008), fundamentada em Pesavento (2002). Uma “cidade/país” que nessa função, incorporando o próprio país, tem anelado estabelecer um diálogo com o global a partir de suas bases locais e que reconhece, na sua histórica relação com o gênero choro, uma dessas bases.

Posso dizer, portanto, que a música de Holanda, assim como Brasília, constituída peculiarmente de “material cultural dispare”, com características acentuadamente híbridas, como a imagem que os cidadãos brasileiros forjaram a respeito de sua cidade e como a própria imagem do país para os brasileiros, cumpre também uma função de representar o Brasil. No cenário pós-moderno da capital brasileira tem interagido com mais um dos momentos de “construção simbólica da nação brasileira”, ajudado a constituir um “padrão de referência identitária nacional”, conforme defini-

dos por Pesavento (Ibidem). “Padrão de referência identitária nacional” que através de diversos meios e de novas interações, que incluem o cultivo peculiar do gênero choro, continua evidenciando a imagem que visa “atrelar o país ao trem da história” no cenário mundial, revelando a antiga e constante vontade do brasileiro de se mostrar moderno, de fazer dialogar o local com o global, só que agora em um contexto, é bom não ser esquecido, que também remete a Hall (2000) quando, citando Kevin Robin, observa:

ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, **novas** identificações “globais” e **novas** identificações “locais”. (Hall: 2000, p. 77-78)

Analisadas na sua relação com a cidade modernista percebida no seu viés pós-moderno, portanto, sem perder de vista a polifonia de vozes que constitui as imagens que as embasam, essas estruturas musicais revelaram que não deixaram de incluir também o diálogo do choro brasileiro com a “memória”, com resíduos legados por esse gênero musical que interagiram sempre de forma peculiar com as representações ligadas à “versão moderna” de cidade brasileira, ou seja, com resíduos tanto das representações do gênero choro que floresceu no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX dialogando com o “cadinho de cidade” reformada e saneada “que queria ser moderna”, quanto com resíduos das representações do choro que interagiu com a cidade de Brasília das primeiras décadas de sua fundação, ajudando a constituir um processo de “reconstrução de identidades” na cidade criada para ser “modernista”, racionalizada e funcional (Clímaco, 2008). Não deixaram de incluir também “o já dito”, portanto, interagindo com “o que está sendo dito aqui agora dessa maneira peculiar”.

Vistas agora sob outro ângulo, essas estruturas e organizações sonoras, na sua configuração global, percebidas no seu hibridismo, remetem também ao compositor que além de ter vivenciado com muita intensidade o universo da música popular através das rodas de choro, sistematizou o seu

conhecimento musical, dialogou também com as representações que têm forjado a chamada dimensão erudita da música. Isso, não somente nos bancos da academia – é formado em composição pelo *Departamento de Música da UnB* - mas ainda no contato constante com **as representações** que estão na base da **polifonia de vozes** que tem caracterizado as atividades do *Clube do Choro de Brasília*, cujos projetos, apoiados fortemente pela mídia, por instituições governamentais (*Lei de Incentivo à Cultura*) e pelo patrocínio de empresas de economia mista, têm incluído homenagens a compositores como Villa-Lobos e Radamés Gnattali, têm trazido sempre para o palco e para ministrar *workshops* músicos que atuam na dimensão erudita da música, como é o caso do clarinetista Paulo Sérgio Santos e da flautista Odette Ernest Dias, por exemplo. Do mesmo modo, essas organizações sonoras remetem ao compositor que nesses mesmos *workshops* e apresentações semanais nos palcos do Clube, vivenciou atividades que têm se caracterizado, sobretudo, pela variedade e ecletismo, atividades que lhe propiciaram ainda, além da convivência com músicos da dimensão erudita da música, a convivência intensa com músicos como João Donato e Paulinho da Viola que cultivam gêneros como a Bossa Nova e o Samba, a sua interação com a influência jazzística de Hermeto Pascoal e de Paulo Moura, o seu contato com o desempenho de Armandinho Macedo e de Pepeu Gomes que têm, ambos, o seu currículo ligado à história do Rock no Brasil (as interações com o Rock podem também ser observadas levando-se em conta com Dapieve (1996), que Brasília abrigou um dos principais movimentos de Rock brasileiro na década de 80). Já a análise da performance nesse contexto de abordagem da polifonia de vozes que está na base de Brasília, do Clube e do gênero choro, não só revela o diálogo de Holanda com esse gênero americano, mas também o músico que aprendeu a lidar com os recursos técnicos e midiáticos de seu tempo, com as possibilidades colocadas pela produção musical. Enfim, essas constatações possibilitaram observar que as organizações sonoras em questão, a sua performance, num cômputo geral, evidenciaram o intenso contato do compositor com a circunstância brasileira híbrida, eclética, multicultural, revelaram o músico que interagiu com **as representações sociais** que ajudaram a forjar de forma peculiar esse seu tempo e espaço, ou seja, a capital brasileira na contemporaneidade, a cidade que observada também num viés metonímico, cumpre a função de representar o Brasil.

Considerações Finais

Retomando o início dessa reflexão, junto ao cômputo das análises realizadas, pode ser dito que a obra musical, sem deixar a sua especificidade, que caracteriza uma modalidade de linguagem, pode também ser percebida como um “texto social” em condições de evidenciar **representações sociais**, enunciados, portanto, o que não deixa de estabelecer um diálogo peculiar com os autores abordados no enfoque de uma teoria da arte. Observação que remete ainda a SOBRAL (2005), o autor que baseado na concepção de gênero do discurso de BAKHTIN (2003) e tendo em vista a obra de arte, refletiu sobre a imbricação entre forma arquitetônica e forma composicional, o que possibilitou, no contexto aqui enfocado, também falar em “conteúdo temático” – o diálogo das obras do criador Hamilton de Holanda com as concepções, imagens, que estão na base da Polifonia de vozes que compõe o cenário pós-moderno brasiliense – e em “características de estilo do gênero” choro e “características de estilo individuais” – que revelaram a atualização da tradição carioca em Brasília na década de 90, atualização essa baseada numa trama peculiar de relações que propiciaram ao gênero características de estilo relacionadas a esse outro tempo e espaço e que implicam, por sua vez, ao serem analisadas, numa concepção mais ampla das diversas relações inerentes a um processo artístico/musical, conforme também definido por BOURDIEU (op. cit.). Há uma inseparabilidade entre o “choro híbrido” de Hamilton de Holanda analisado e as representações sociais que circulam no cenário pós-moderno da capital brasileira, portanto, também acentuadamente híbrido, numa circunstância que evidencia ainda um processo de “circularidade cultural”, conforme definido por Ginszburg (2002). A noção de hibridismo já remete a Canclini (2003), que entende por “hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Ibidem: XIX).

Está configurada nesse enfoque, portanto, a possibilidade de diálogo da musicologia com outras áreas do conhecimento, as possibilidades colocadas pela interdisciplinaridade que lhe oferece a necessária interação com uma base teórico-conceitual que aponta para as novas tendências que permeiam hoje uma Teoria da História e uma Teoria da Cultura, o que propiciou, nesse trabalho, um equilíbrio na abordagem da estrutura musical

na sua relação com o contexto sócio-histórico e cultural com o qual interage. Não pode ser negado que a obra artístico/musical é um produto cultural e histórico e que a musicologia, que a tem como objeto, não pode deixar de interagir com as mudanças paradigmáticas das disciplinas que lhe são referenciais. A busca dessa interação disciplinar, no entanto, não impediu que também fossem observadas as especificidades dessa obra que remetem a uma modalidade de linguagem com códigos e história próprios, uma linguagem que cumpre o papel de forjar formas, estruturas e contextos de ressignificação que visam, de forma peculiar, desenvolver os sentidos humanos, propiciar a “suspensão” do homem do cotidiano. No enfoque desse texto, no entanto, conforme fundamentação também em Heller (2004), essa “suspensão” é propiciada pela interação do criador, do fruidor e do produtor musical com uma construção e código peculiar que tiveram como suporte vivências, percepções, concepções colhidas nesse mesmo cotidiano e que a ele retornam sob a forma dessa construção e código peculiar: uma obra pertencente ao campo artístico/musical.

Finalizando, não pode deixar de ser mencionado também, que está configurada na abordagem desse trabalho, a possibilidade de “intradisciplinaridade”, conforme já sugerida por Kerman (1984) no seu clássico *Musicologia* e por Nattiez (2005) no texto *O desconforto da Musicologia*, capaz de prover um diálogo entre as novas reflexões, objetivos e recursos metodológicos inerentes a disciplinas que tem por objeto a música, disciplinas integrantes do guarda-chuva *musicologia*. Diálogo esse em condições de aproximar e fazer interagir análise estrutural, análise histórico/crítica e elementos da abordagem etnomusicológica.

Referências:

ABDALA Jr., Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ARGAN, Giulio; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin. Conceitos Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CATTELAN, João Carlos. Matrix!?. In: GREGOLIM, Maria do Rosário (Org.) **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Paulo: Claraluz, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cenário de Brasília – anos 1960 / Tempo Presente**. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em História. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2008.

DAPIEVE, Arthur. **BRock – O Rock Brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

GINSZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GREGOLIM, Maria do Rosário. Sentido, sujeitos e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIM, Maria do Rosário (Org.) **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos: Claraluz, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e terra, 2004.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

NAPOLITANO, Marcos. **Música & História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NATTIEZ, Jean Jacques. **O desconforto da Musicologia**. Per Music - Revista Acadêmica de Música - n. 11, jan./jun 2005.

O PRAZER de tocar juntos. Brasília: Pavirada Filmes, 2005. Produção executiva: J. Procópio. Pesquisa e Produção: Flavio Carneiro. Produtor Associado: Mário Ligocki. Direção de Arte: Bruna Bittes. Finalização: Fábio Lima. Extra. DVD.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SHEPPERD, John. **Music as social context**. Cambridge: Polity Press, 1991.

SOBRAL, Adail. Ético e estético. Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin - Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda. Aquarela na Quixaba. In: **Álbum de Músicas**, v. 1. Brasília: Dois de Ouro, 2000, p. 9-11.

_____. Destroçando a Macaxeira. In: **Álbum de Músicas**, v. 1. Brasília: Dois de Ouro, 2000, p. 31-32.

_____. Enchendo o Latão. In: **Álbum de Músicas**, v. 1. Brasília: Dois de Ouro, 2000, p. 33-34.

_____. Pra Sempre. In: **Álbum de Músicas**, v. 1. Brasília: Dois de Ouro, 2000, p. 45-46.

_____. **Brasilianos**. CD. Rio de Janeiro: Estúdio Fibra e Audiotech, 2006. Faixa 11 - **Prá Sempre**.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; MEHMARI, André. **Contínua amizade**. CD. Rio de Janeiro: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico, 2007. CD Faixa 8 - **Enchendo o Latão**.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; MENDES, Fernando César V. **A nova cara do velho choro**. CD. Rio de Janeiro: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1998. Faixa 3 - **Aquarela na Quixaba**.

_____. **Dois de Ouro**. CD. Brasília: Dois de Ouro produções, s/d. Faixa 1 - **Destroçando a Macaxeira**.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; OLIVEIRA, Heitor M. **Catálogo e álbum dos choros de Brasília**. Brasília: UnB, 1997. [Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC)]. Brasília, Universidade de Brasília (UnB), 1997.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; PEREIRA, Marco. **Luz das Cordas**. CD. Swami Jr., s/d. Faixa 10 - **Enchendo o latão**.

VOLPE, Maria Alice. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Ano 1, n. 1, setembro de 2007.

Recebido em 10 out. 2009
Aprovado em 20 dez. 2009

Magda de Miranda Clímaco - Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é professora na Graduação e na Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e membro do Conselho Deliberativo da Fundação de Apoio à Pesquisa (FUNAPE). Atua nas linhas de pesquisa: "Musicologia: identidades, representações e processos interdisciplinares"; "Música, Cultura e Sociedade".
