



Um novo “sequestro do barroco”: o caso da música afro-brasileira para cordofones dedilhados dos séculos XVII e XVIII

Marco Ernesto Teruel Castellon¹
Ana Claudia de Assis²

Categoria: Comunicação

Resumo: Mesmo depois da pesquisa realizada por Rogério BUDASZ (2001) envolvendo o repertório afro-brasileiro para cordofones dedilhados dos séculos XVII e XVIII, a historiografia tradicional do violão e os performers não absorveram esse repertório nas narrativas e registros audiovisuais do repertório. A partir do diálogo com Haroldo de CAMPOS (2011) apontaremos como a ausência desse repertório perpetua uma narrativa universalista que se relaciona com o rótulo *Brazilian guitar music* (CASTELLON, 2017). Analisaremos os estudos de TABORDA (2011) e BARTOLONI (2015) buscando compreender como essa omissão acontece e embasaremos nossas análises com os escritos de BAKER (2008) LLANOS (2016), MUNANGA (2019) e ACHONDO (2020).

Palavras-chave: Música barroca afro-brasileira. Violão brasileiro. História do violão no Brasil. Sequestro do barroco.

Another “baroque kidnapping”: the case of XVII and XVIII century Afro-Brazilian music for plucked strings instruments.

Abstract: Even after Rogério Budasz’s (2001) research encompassing XVII and XVIII Afro-Brazilian repertoire for plucked strings instruments, this repertoire was not absorbed by traditional historiographies and audio-visual records by scholars and performers. In the dialogue with Haroldo de CAMPOS (2011) we will point out how the absence of this repertoire perpetuates a universalist narrative that is related to the label *Brazilian guitar music* (CASTELLON, 2017). We will analyze the studies by TABORDA (2011) and BARTOLONI (2015) seeking a better understanding of how such omission occurs. We will support our opinions with writings by BAKER (2008), LLANOS (2016), MUNANGA (2019) and ACHONDO (2020)

Keywords: Afro-Brazilian Baroque Music. Brazilian Guitar. History of the Brazilian guitar. Baroque kidnapping.

¹ Doutorando, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de música, marcoteruel@gmail.com

² Professora Associada da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, cassis.ana@gmail.com
Capes



Introdução

Este trabalho contém as primeiras reflexões acerca de um dos tópicos abordados em nossa pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, que é a ausência de um olhar sobre o repertório barroco afro-brasileiro nas narrativas que irão construir o cânone violonístico no país. Apenas em 2001 tal repertório seria problematizado por Rogério Budasz em sua tese de doutoramento (2001) na *USC Thornton School of Music*, posteriormente no livro *A música no tempo de Gregório de Matos* (2004), culminando no álbum “*Iberian and Afro-Brazilian Music of the 17th century*” (2006), pelo selo Naxos.

Sobre os manuscritos das tablaturas desse repertório, Budasz esclarece que:

Moreover, the musical content of the three remaining codices of tablature for the viola sheds some light on a gray area between art-music and popular unwritten practices. The same volumes that present skillfully composed fantasias requiring a sophisticated playing technique also display a notable negligence in the notation of rhythmic values. In addition to that, several ‘problems’ of writing, from the inconsistent notation of ornaments and repetitions to the erroneous placing of numbers, sometimes raise suspicions about the copyists’ musical proficiency. Other pieces use a sketchy form of notation, perhaps intended to serve only as an aid to the interpreter’s memory. Because of the idiosyncratic writing, the unusual ornamentation, and the large number of errors, attempts at reading the tablature as it is often lead to odd-sounding results. (...) Given that several researchers have had the opportunity to examine these sources, I assume that the absence of studies on the subject and even performances of this music, could be attributed mostly to the particularities of notation and style mentioned above. (BUDASZ, 2001, p. 2-3)

Sem dúvida, essas músicas oferecem novos desafios aos intérpretes atuais: lidar com tablaturas sem indicação rítmica e notação inconsistente e a falta de informações sobre determinados gêneros presentes nos códices são alguns exemplos. Entretanto, a importância desses códices não pode ser subestimada, uma vez que se trata de exemplos da produção para cordofones dedilhados no Brasil colonial.

Because musical practices in Portugal and Brazil until the late eighteenth century were part of the same continuum, both in art and folk-music, these sources are extremely important for the understanding of the first developmental stages of Brazilian popular music. The substantial number



of dances of probable African origin in these volumes also stresses that point: some of these dances were common in Brazil before the time of the compilation of the codices, which more than suggests a Brazilian stage in their development. (BUDASZ, 2001, p. 9)

Nossa inquietação não foi fortuita, tampouco fruto de uma reflexão teórica. Portanto, devo oferecer, antes, um breve relato sobre a experiência que levou a esta escolha.

O conhecimento sobre a existência do repertório barroco afro-brasileiro ocorreu em 2017, quando ingressamos no DMA da USC Thornton School of Music, local onde já havíamos concluído um mestrado em 2014. Nesse intervalo de tempo realizamos outro mestrado, agora no programa de Pós-graduação em Música da UFMG. Quem nos apresentou esse repertório foi Jason Yoshida, por ocasião de nossas aulas de guitarra barroca na instituição estadunidense, em 2017, ao saber que o tema da nossa dissertação na UFMG, lidava com o repertório brasileiro para violão.

O fato de vir a conhecer o trabalho e o próprio Rogério Budasz em nossa segunda passagem pela USC, quando resolvi me envolver mais profundamente com o departamento de Musica Antiga, é algo que ainda nos causa certa incompreensão. Por quê esse repertório ainda não faz parte da grade curricular de violão no Brasil? Como não tomamos conhecimento sobre a pesquisa de Budasz durante o mestrado na UFMG? Por quê tantas outras pesquisas sobre violão jamais mencionaram esta referência? E, em um campo mais amplo da sociologia e da história da música, como esse sequestro pode ser explicado e contornado para se fazer justiça com a própria memória musical brasileira? Acreditamos que tais questões não serão respondidas senão em uma perspectiva interdisciplinar que envolva musicologia, performance, pedagogia do instrumento, dentre outras. Obviamente seria ingenuidade da nossa parte tentar trazer respostas definitivas a tão complexas questões, mas somos motivados a trazer uma reflexão ainda que incipiente sobre tal assunto.

Para isso, dividiremos o texto em três partes. Na primeira apresentaremos o que Haroldo de CAMPOS (2011) chamou de “sequestro do barroco”, termo que tomaremos emprestado para construir nossa crítica. Examinaremos como Campos desconstruiu os argumentos que Antonio Candido teria utilizado para avaliar (ou criticar) a obra do poeta barroco Gregório de Matos.



Em seguida analisaremos o discurso historiográfico sobre o violão no Brasil a partir de dois estudos publicados na década de 2010 (TABORDA, 2011 e BARTOLONI, 2015), partindo do pressuposto que o “sequestro do barroco” não é exclusivo da poesia de Gregório de Matos, mas abrange sobretudo as práticas musicais. Mostraremos, ainda, como o termo *Brazilian Guitar Music* (in CASTELLON, 2017) exerce certa influência nesse sequestro por meio da imposição do mito da democracia racial. Para tal, contamos com a interlocução de MUNANGA (2019) e LLANOS (2016).

Finalmente apresentaremos questões de cunho musical, acadêmico e ético que acreditamos serem relevantes para se pensar a performance desse repertório estudado por Budasz. Para tanto dialogaremos com os escritos de Geoff BAKER (2008).

1. O “sequestro do barroco” segundo Haroldo de Campos

“O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira” é um ensaio publicado por Haroldo de Campos em 1986 e revista em 1987. No título, Campos faz alusão ao livro de Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira* publicado, originalmente, em 1959. O que chamou a atenção de Campos foi a justificativa metodológica usada por Candido para a não inclusão - posteriormente chamada de “sequestro” - do poeta seiscentista baiano Gregório de Matos como parte da formação da literatura brasileira. Campos aponta que, para Candido, Gregório de Matos não existiu, ao menos em termos de história literária:

Nessa aparente contradição entre presença (pregnância) poética e ausência histórica, que faz de Gregório de Matos uma espécie de demiurgo retrospectivo, abolido no passado para melhor ativar o futuro, não está em jogo apenas a questão da ‘existência’ (em termos de influência no devir factual de nossa literatura), mas, sobretudo, a própria noção de ‘história’ que alimenta a perspectiva segundo a qual essa existência é negada, é dada como uma não-existência (enquanto valor ‘formativo’ em termos literários). (CAMPOS, 2011, p. 21)

Em sua crítica, Campos oferecerá um escrutínio à perspectiva histórica³ adotada por Candido para excluir de seu relato a figura do poeta barroco. Para ele, trata-se de uma

³ Sem prejuízo à nossa convicção sobre a pertinência da análise crítica de Haroldo de Campos, cabe mencionar que ela não é consenso dentro dos estudos da literatura brasileira. Para outro ponto de vista, recomendamos a



perspectiva “substancialista da evolução literária” fomentando uma “entificação do nacional” (CAMPOS, 2011, p. 23).

Campos, com apoio das teorias de Jakobson, se empenha na desconstrução do “modelo literário” de Candido e conclui que se trata do tipo romântico e imbuído de aspirações classizante (*sic*)” (CAMPOS, 2011, p. 36). A história privilegiada por Candido é, segundo Campos, voltada para “uma visão evolutivo-gradualista da ‘individualidade nacional’” (CAMPOS, 2011, p. 36). e “privilegia uma história retilínea, comprometida com uma concepção metafísica da própria história” (CAMPOS, 2011, p. 39).

Ao tratar da recepção da obra de Gregório de Matos, Campos aponta, se apoiando em Jauss, que a teoria de Candido seria baseada em um “objetivismo redutor”, que analisaria a influência ou importância de uma obra na medida em que ela respondesse aos anseios do público de seu época ou, simplesmente, “concordância integrativa” (CAMPOS, 2011, p. 47-48).

2. O sequestro do barroco afro-brasileiro na historiografia violonística

Evidentemente, a analogia entre o “sequestro do barroco” na literatura e na música não pode ser feita por meio de uma simples e imediata “transposição” da abordagem e da metodologia adotada por Haroldo de Campos, ainda que se encontrem algumas convergências. Mas também é necessário ser coerente problematizar o termo “barroco” em nossa reflexão.

Segundo a historiografia vigente, o termo “música barroca” diz respeito, quase que exclusivo, à produção musical europeia do século XVII até meados do século XVIII. Também os repertórios coloniais que adotaram modelos europeus foram abarcados por grande parte dos pesquisadores e performers da música antiga. Entretanto, para nós, o termo “barroco” representa um período histórico, não necessariamente uma referência estética.

Enquanto Haroldo de Campos aponta que o “sequestro do barroco” na obra de Candido se deu por uma argumentação que valoriza uma ideia de nação e um determinado tipo de recepção das obras, o sequestro da música barroca afro-brasileira acabou se dando



por outros meios. A primeira grande diferença é que não há uma justificativa tida como “isenta” para essa exclusão. Na verdade, o caráter ideológico dessa exclusão já pode ser observado no primeiro parágrafo do *Ensaio sobre a música brasileira* ([1928] 2008), de Mário de Andrade.

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que acontecer. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. OS elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de além* [grifo original], muito puros ainda. Eram portugueses e negros. Inda não eram brasileiros não. (ANDRADE, 2008, p. 11)

Fica claro que Mário entende que na colônia – dividida entre negros, índios e europeus – não havia condições para se produzir “música brasileira”. Podemos associar este pensamento à “entificação do nacional com intenções classizantes” bem como com o rótulo *Brazilian Guitar Music* que será apresentado adiante.

Por agora vamos nos focar em dois importantes estudos onde podemos notar a omissão do repertório pesquisado por Budasz. São eles: *Violão e identidade nacional*, de Márcia TABORDA (2011); *Violão: o instrumento da alma brasileira*, de Giacomo BARTOLONI (2015). Para a escolha desses estudos, além do recorte temporal, também foi determinante a atuação diversificada dos autores como pesquisadores, intérpretes e professores, o que lhes confere um importante papel de difusão do conhecimento, além do fato que ambos foram publicados, ampliando, assim, o alcance dos estudos.

Parece-nos que o repertório barroco afro-brasileiro é sequestrado na historiografia do violão por meio da ligação direta entre a produção violonística no Brasil do fim do século XIX e início do século XX com um suposto cânone dos cordofones dedilhados ibéricos (vihuela e a guitarra barroca). Mas qual a origem desse procedimento e como ele pode ser observado nessa literatura específica? A ideia de relacionar um determinado repertório para cordofones com peças de valor pretensamente universal pode ser observada, no século XX, por exemplo, na maneira com que o violonista espanhol Andrés Segóvia organizou e elaborou seu repertório.

O pesquisador chileno ACHONDO (2020) aponta que Segovia se considerava um ponto de ruptura, de mudança na história do violão e com isso se auto impôs algumas “missões”:

he endowed the instrument “with a repertoire of high quality, made up from works possessing intrinsic musical value, from the pens of composers accustomed to writing for orchestra, piano, violin, etc.” He contrasted this corrupted present with the guitar’s distant past. By connecting the vihuela with the lute, Segovia linked Spain’s glorious past with Bach: ‘Assisted by professional musicologists, I also dedicated myself to capturing delightful works written for the vihuela and the lute, among the latter is a magnificent collection composed by Johann Sebastian Bach.’ (ACHONDO, 2020, p. 21-22)

Isso permitiria que Segóvia se separasse de um “passado imediato decadente” (ACHONDO, 2020, p. 20) e se estabelecesse como um artista que pertencia ao cânone universal. Mas como essa prática reverbera na historiografia do violão no século XXI?

Taborda vai, de fato, tratar dos diferentes espaços sociais pelos quais o instrumento transitava. Focando-se, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro no período entre 1830 e 1930, a autora evidencia a presença do instrumento em periódicos e nas vidas musical e cultural do país. Durante esse percurso histórico, a autora nos apresenta personagens que viriam, mais tarde, a serem estabelecidos como importantes nomes ligados ao repertório brasileiro para o instrumento (como Villa-Lobos, Canhoto e João Pernambuco).

Já Bartoloni vai tratar do violão na sociedade paulista, em especial a capital, também em fins do século XIX e início do século XX. O pesquisador demonstra como os movimentos europeus de imigração aliados à industrialização da capital permitiram o crescimento da classe operária e trabalhadora que integrava tanto os imigrantes quanto a população negra da cidade. A partir desse recorte, Bartoloni vai apresentar personagens, o trânsito do instrumento entre classes sociais diferentes e o desenvolvimento de seu repertório, músicos e *status* social.

Ainda que esses sejam os focos das pesquisas, ambos optaram por, metodologicamente, oferecer um percurso histórico da organologia ou chegada do violão (ou vihuela/guitarra/viola) ao Brasil. O problema é que, em ambos estudos, mesmo se propondo a oferecer esse panorama, acabaram negligenciado justamente o repertório

que, muito provavelmente, foi o embrião daquilo que viria a ser o foco de ambos os trabalhos.

Taborda, em seu primeiro capítulo, cita o vihuelista, Luys Milan (TABORDA, 2011, p. 25) e os guitarristas franceses Corbetta e Viseé (TABORDA, 2011, p. 39.), chegando a citar Gregório de Matos, mas sem mencionar nenhum dos gêneros musicais abordados por Budasz como *Cumbeés*, *Cubancos*, *Sarambeque* ou *Fofa*. Apenas nos é informado que Matos foi “um dos primeiros violeiros de renome do Brasil Colônia” e “que improvisava e entoava as cantigas do tempo em suas andanças pelo Recôncavo Baiano. Tinha talento não apenas para tocar o instrumento, mas também para construí-lo.” (TABORDA, 2011, p. 44.)

Mais adiante, ao tratar de João Pernambuco, a autora dirá que “não teria sido por acaso que tanto se tem divulgado a frase proferida por Villa-Lobos: ‘Bach não se envergonharia de assinar seus estudos.’” (TABORDA, 2011, p. 142) Tal afirmação também foi citada por Norton Dudeque no seu livro *História do Violão* (1994) que, por sua vez, a retirou do livro *João Pernambuco: a arte de um povo*, de José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa. A frase está na apresentação do livro, escrita por Moacyr Andrade, que a atribui a João Luís Ferrete. Não conseguimos, ainda, encontrar o registro original de Ferrete, mas isso pouco altera o fato de se tratar de um argumento anedótico e totalmente desnecessário. O fato de ser proferido por Villa-Lobos serve apenas para conferir uma “autoridade” e “credibilidade” (lembrando de todas as polêmicas e comportamentos questionáveis que envolvem o compositor carioca) e a comparação com Bach é meramente uma forma desnecessária de legitimar a obra de Pernambuco, muito provavelmente respondendo a um preconceito da época, se assemelhando ao que Segóvia fez com o repertório renascentista espanhol (inclusive, colocando-o ao lado da mesma figura, Bach)

Bartoloni é ainda mais sucinto e superficial no seu percurso histórico e também deixa por preencher a mesma lacuna que Taborda. Apenas parte de seu primeiro capítulo se dedica a esse período do instrumento, também citando Gregório de Matos e músicos espanhóis como Juan Bermudo e Gaspar Sanz. (BARTOLONI, 2015, p. 34-36) Quando menos percebemos já estamos na São Paulo dos 1800's e tudo que Bartoloni nos informou é que “podemos dizer que a história do violão no período barroco girou em torno dos violonistas italianos e estes influenciaram direta ou indiretamente os violonistas de

outros países” (BARTOLONI, 2015, p. 38), e que Gregório de Matos era um “produtor de lundus” e “crítico das mazelas e dominação colonial”. (BARTOLONI, 2015, p. 44.)

Não estamos, com estas críticas, querendo diminuir ou esvaziar as pesquisas de Taborda e Bartoloni, pelo contrário. Ambas apresentam um conteúdo essencial, rico e criterioso para o entendimento, não apenas do violão brasileiro e sua música, mas das particularidades dos indivíduos e do ambiente em que estavam inseridos no final do século XIX e início do século XX. A suposta necessidade de elaborar uma narrativa que se inicia com a chegada dos cordofones dedilhados ao território serve apenas para proporcionar questionamentos acerca da utilidade de tal opção metodológica.

Nos estudos de Bartoloni e Taborda, o que parecemos encontrar é uma espécie de vício do performer-investigador⁴. A tentativa de encaixar o repertório brasileiro do início do século XX dentro de uma grande tradição canônica, que tornaria a música produzida no país herdeira da música europeia. Isso se torna mais evidente no DVD produzido por Márcia Taborda, *Viola e violão em terras de São Sebastião*, e lançado de forma independente em 2017. Uma espécie de recital-palestra, extremamente bem produzido, artisticamente interessante e instigante por expor as diversas habilidades de Taborda como pesquisadora, em diferentes instrumentos e no canto. Entretanto, no programa musical, após a performance das variações sobre o *Guárdame las vacas*, de autoria de Luis de Narváez (1490-1547) a próxima música do repertório já está no século XX, a canção *Isto é bom*, do compositor Xisto Bahia.

Isso nos aponta que não é apenas na narrativa das pesquisas que esse sequestro acontece, ele possui reverberações diretas na performance. Trataremos disso no próximo tópico.

3. O barroco afro-brasileiro do século XVII cabe na *Brazilian Guitar Music*?

Como mencionado na introdução, nossos estudos a respeito do rótulo *Brazilian Guitar Music (BGM)* nos levaram a concluir que ele perpetua um estereótipo estético, ligado principalmente ao choro, e, também, a uma época específica do país, mais especificamente as primeiras décadas do século XX. (In CASTELLON, 2017) Entretanto, há

⁴ Cabe mencionar que Humberto Amorim defendeu em 2015 seu doutoramento pela UFRJ onde apresentou e dialogou profundamente com a pesquisa de Budasz, mas com foco no Brasil colonial.



também um aspecto fundamental que reforça a perpetuação de tal estereótipo: o mito da democracia racial.

O antropólogo Kabengele MUNANGA (2019), mesmo sendo um crítico ao mito da democracia racial, não deixa de reconhecer o legado de Gilberto Freyre ao mostrar “que negros, índios e mestiços tiveram contribuições positivas na cultura brasileira”. (MUNANGA, 2019, p.83.) Mas ao tecer sua crítica, Munanga aponta que

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes. (...) Freyre não privilegia na sua análise o contexto histórico das relações assimétricas do poder entre senhores e escravos, do qual surgiram os primeiros mestiços (MUNANGA, 2019, p. 93)

Acreditamos que isso se reflete, não apenas na historiografia violonística brasileira, mas se reflete por meio do *BGM*. Neste caso, a apropriação é feita não por uma “elite”, mas por uma lógica de mercado, de indústria cultural. É justamente a “profunda penetração” que esse mito tem na história recente do país que o tornou passível de absorção pela indústria cultural. Ao incluir, durante boa parte do século XX, o repertório que foi contemporâneo a esse mito em fonogramas (dito claramente: produtos) de *performers* ligados à música clássica (e, portanto, destinados à elite) temos uma variação do “discurso de uma cultura violonística nacional resgatada graças a uma erudição de concerto que introduz seus métodos, sua literatura, seu repertório e seus expoentes”, como aponta Fernando LLANOS (2016, p. 242).

Na verdade, Llanos vai além. O pesquisador aponta que esse tipo de narrativa acaba por estabelecer um cânone e aplicar uma “metodologia etnocêntrica e positivista para compreender os percursos do instrumento em nosso país, face aos avanços da modernidade” (LLANOS, 2016, p. 242). Com esta informação, podemos dizer que o ciclo vicioso do performer-pesquisador brasileiro se completa.



Se, como aponta MOLINA JUNIOR (2005), o cânone violonístico se formou durante e a partir da Era do Disco” (2005, p. 45), ou seja de produtos criados para fins comerciais, e estes, por suas vez, precisam dialogar com um público alvo (as elites e a ideia de “brasilidade” construída pelo mito da democracia racial), então a “metodologia etnocêntrica e positivista” adotada na historiografia do instrumento também refletirá as mesmas falhas narrativas. O ciclo se fecha ao observarmos que são essas pesquisas que serão difundidas e estudadas nos cursos de graduação e pós-graduação das universidades do país, onde se formam a maior parte dos violonistas-pesquisadores.

Por meio desse ciclo entendemos a ausência do repertório barroco afro-brasileiro, por exemplo, nos fonogramas dedicados à música brasileira para violão no contexto de nossos estudos supracitados.

4. Comentários finais: por novas histórias do violão no Brasil

Sempre senti que é impossível se envolver direito com um lugar ou com uma pessoa sem se envolver com todas as histórias daquele lugar ou daquela pessoa. A consequência de uma história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes e não como somos parecidos (ADICHE, 2019)

A epígrafe acima da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche sobre a sua busca pela elaboração dos diferentes e complexos aspectos e dilemas de uma africana em suas histórias podem muito bem ser aplicadas a nós, performers-pesquisadores brasileiros.

Ao seguir recontando a mesma história do violão brasileiro devemos nos perguntar: estamos, em nossos ofícios, contando as várias histórias do violão no Brasil ou estamos nos rendendo ao *BGM*? Não restam dúvidas que o mito da democracia racial, além de amplamente difundido na sociedade brasileira, é, também, muito palatável para outros públicos. É comercializável. Agora, como lidar com o repertório que é fruto de pessoas pretas que foram escravizadas e que tiveram negadas sua identidade e cultura? Esse repertório, e essas histórias, formam, também, nossa cultura hoje.

Não acreditamos que questões notacionais ou mesmo a mudança de meio instrumental sejam “desafios novos” ao performer. Vários violonistas tem se proposto a realizar difíceis transcrições de peças orquestrais ou pianísticas para o violão, ou, então,



decifrando a complexa notação de obras contemporâneas. Não negamos, entretanto, que há novas tarefas que se impõem ao violonista-pesquisador. As questões estilísticas e rítmicas com certeza ganham importância. Mas como “reconstruir” esse repertório sem cairmos no risco de um pastiche? Os estudos da área acerca da música comunidades afro-brasileiras tradicionais podem ajudar a informar e guiar o caminho e, ao mesmo tempo, garantir que todas as questões éticas ao lidar com uma cultura tradicional sejam respeitadas. Isso exigirá uma postura mais crítica e proativa, uma vez que esse conhecimento precisa ainda ser construído.

É importante ter em mente, também, que não se trata de uma busca por *autenticidade* a qualquer custo, como aponta Geoff Baker

A post-colonial performance would entail creating something new, something that takes account of today's aesthetic and political sensibilities rather than reproducing those of an earlier period: the emphasis would be not on how these works originally sounded but on how we would want them to have sounded (BAKER, 2008, p 444).

Nos alinhamos com Baker no sentido de buscarmos uma emancipação de práticas antigas e tradicionais. Acreditamos que elas não se adequam às “sensibilidades estéticas e políticas contemporâneas” e ainda prejudicam o ofício acadêmico, que, ao menos para nós, está comprometido com a transformação e elaboração de novas propostas para uma melhor sociedade.

É colocando em diálogo as práticas da música antiga, da etnomusicologia e da performance que seguiremos este trabalho. Tentando criar uma sonoridade que represente com dignidade e respeito esse repertório e, conseqüentemente, essa história do país e das pessoas que o criaram.

Referências

ACHONDO, Luis. The Guitar's Apostle: Imaginaries and Narratives Surrounding Andrés Segovia's Religious Redemption of the Classical Guitar. **Journal of Musicological Research**. v. 00, n. 00, p.1-24, 2020.

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, [1928] 2006.

BAKER, Geoff. Latin American baroque: performance as post-colonial act? **Early Music**. Oxford University Press, v. 36, n. 3, p. 441-448, 2008.

BARTOLONI, Giacomo. **Violão: o instrumento da alma brasileira**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

BUDASZ, Rogério. **The Five-course Guitar (viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries**. Los Angeles, 2001. 402f. Tese (Doutorado em Musicologia). Thornton School of Music, University of Southern California, Los Angeles, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CASTELLON, Marco Ernesto Teruel. **Brazilian Guitar Music: identidade e estereótipo no repertório brasileiro para violão solo**. Belo Horizonte, 2017. 130f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

COSTA, Iná Camargo. Entrevista de Iná Camargo Costa. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, v. 14, n. 11, p. 42-45, 2009.

LLANOS, Carlos Fernando Elias. Violão e identidade nacional: a “moral” do instrumento. **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 227–250, 2016.

MOLINA JÚNIOR, Sidney José. **O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. São Paulo, 2006. 330f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: indetidade nacional versus identidade negra**. 5ª ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.