

> MODERNIDADE, COLONIALIDADE E TRADIÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE O REPERTÓRIO PADRÃO DE CONCERTO NO ESTUDO E PRÁTICA DO VIOLINO

LUIZA GASPAR ANASTÁCIO

> Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO >

Este artigo propõe uma reflexão, no âmbito da música de concerto, sobre o repertório violinístico padrão – homogeneizado mundialmente tanto nos meios profissionais quanto de formação no instrumento. Tal repertório exclui, quase totalmente, a produção musical proveniente de países situados fora do continente europeu, além de priorizar as obras compostas nos séculos XVIII e XIX, e manter à margem, também, as obras compostas por mulheres sejam estas de qualquer lugar ou época. A partir do *pensamento crítico decolonial*, buscamos analisar a matriz de poder contida nesta tradição, além de explicitar a reprodução sistemática de obras musicais que instigam e perpetuam uma visão eurocêntrica do instrumento.

PALAVRAS-CHAVE >

Repertório violinístico padrão; Música de concerto; Tradição violinística; Modernidade/Colonialidade; Pensamento decolonial.

> MODERNIDADE, COLONIALIDADE E TRADIÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE O REPERTÓRIO PADRÃO DE CONCERTO NO ESTUDO E PRÁTICA DO VIOLINO¹

LUIZA GASPAR ANASTÁCIO

> luizamusica@gmail.com

Mestre em Música/Performance Musical
Universidade Federal de Minas Gerais

1 Considerações sobre formação e prática violinística

Há que dizer do modo mais frontal que quem pensa ou crê que o problema da colonialidade ou da descolonização é um problema de índios, não entendeu nada. (Juan José Bautista²)

No âmbito da música de concerto, o estudo do violino é geralmente direcionado pelo aprendizado de diferentes técnicas ou mecanismos utilizados para desenvolver habilidades específicas no instrumento e, simultaneamente, é trabalhado um repertório básico ou conjunto de obras musicais padrão no qual se aplicam tais técnicas instrumentais. Via de regra, são utilizados métodos e/ou livros/cadernos de estudo combinados com determinado repertório, normalmente – ou quase totalmente – notado em partituras, que organizadas e trabalhadas sucessivamente possibilitariam um desenvolvimento progressivo e a aquisição gradual de habilidades específicas almejadas para o domínio do instrumento. Este procedimento de ensino e aprendizagem, assim como o repertório selecionado, é parte de uma *tradição* que é transmitida de professores para alunos e reproduzida sistematicamente, em geral, nos moldes conservatoriais europeus, incorporados pelos centros de formação musical e também pelos cursos universitários de música ao redor do mundo.

1 Este artigo é resultado parcial de pesquisa de Doutorado em Música em andamento, realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, com apoio da CAPES.

2 Bautista (2018). Trecho extraído da conferência “El Espíritu de la Revolución del Siglo XX”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MalsOazcrdk>>. Acesso em: 24/03/2019.

Esta instância de formação supostamente outorga ao violinista as ferramentas necessárias para atuar nos meios profissionais de música, onde poderia atuar como professor/docente ou como instrumentista. No segundo caso, como instrumentista, destacamos a possibilidade de ingresso em uma orquestra, tendo em vista que comumente as orquestras – sejam sinfônicas, filarmônicas ou de câmara – são reconhecidas como instituições de grande relevância e prestígio no meio musical, que exercem enorme influência na formação de grande parte dos músicos, além de representarem um dos principais campos de trabalho no meio musical *erudito*³.

Observamos ainda que na maior parte dos casos as orquestras, compostas em sua maioria por músicos formados nos moldes citados anteriormente, também apresentam um repertório tradicional padrão estritamente ligado àquele trabalhado pelo estudante nos meios de formação: cabe salientar que a *orquestra* e o *conservatório* (como concebidos nos dias atuais) possuem uma relação direta desde suas origens, que remontam à Europa do século XVII.

Desta forma, verificamos a reprodução contínua de uma tradição constituída por um conjunto de obras musicais específico, que será praticado pelo violinista no decorrer de toda sua trajetória artística, requerido e avaliado nas mais diversas ocasiões, e que por muitos é considerado como *a música* por excelência.

É pertinente, portanto, averiguar: em que consiste esta tradição? Que obras musicais a constituem e, conseqüentemente, direcionam a prática musical do violinista “clássico” ou “erudito”? Quais seriam as habilidades específicas que determinariam o domínio do violino no âmbito da música de concerto e quais os critérios aplicados para reconhecê-las?

São inúmeros os autores que abordam o tema da tradição musical ocidental de concerto e sua inserção em conservatórios e cursos universitários de música. Henry Kingsbury (1988) e Bruno Nettl (1995) são leituras amplamente recomendadas. Também podemos citar estudos realizados no contexto brasileiro do ensino superior de música, como os de Elizabeth Travassos (1999), Marcus Vinícius Medeiros Pereira (2013), Carla Reis (2014) e Luis Ricardo Silva Queiroz (2017).

Com relação à tradição musical-violinística, são diversas as fontes e abordagens documentais que permitem visualizar seu teor: a leitura de materiais didáticos de His-

3 São vários os termos utilizados para referir-se à música de concerto de tradição europeia-ocidental: “clássica”, “erudita”, “cultura”, “acadêmica”, são algumas expressões amplamente utilizadas, embora algumas delas venham sendo problematizadas devido ao seu caráter controverso.

tória da Música⁴ adotados nos meios de formação musical; a análise de programas de concerto que registrem o repertório interpretado por diferentes músicos e agrupações nos espaços dedicados à difusão da música de concerto; análise do repertório que compõe as temporadas anuais de concerto divulgado por distintas orquestras; a pesquisa do mercado fonográfico e de edições de partitura; e também, é possível extrair dados a partir da análise de editais de concursos e provas específicas para o ingresso em orquestras e instituições de ensino.

Optamos por apresentar dados extraídos desta última fonte citada – editais de concursos orquestrais e provas de seleção de universidades – considerando que estes, ao objetivar a avaliação de instrumentistas e o reconhecimento de suas aptidões, explicitam para além do repertório padrão, os parâmetros musicais valorizados no âmbito da música de concerto bem como a metodologia adotada para tal avaliação.

Empregamos neste estudo, de caráter qualitativo, o procedimento de amostragem intencional não probabilística, selecionando seis universidades públicas brasileiras de diferentes regiões do país e sete orquestras sinfônicas/filarmônicas latino-americanas – quatro orquestras brasileiras, duas argentinas e uma uruguaia – e empreendemos a análise de editais de provas de ingresso/concursos disponibilizados pelas instituições.

Através da coleta de dados e leitura das informações extraídas dos editais, pretendemos não somente explicitar a homogeneização do repertório violinístico padrão, mas também propor uma reflexão sobre esta tradição musical a partir do *pensamento decolonial*, desvelando sua matriz de poder intrínseca, dialogando com referenciais como Aníbal Quijano (2000), Ramón Grosfoguel (2010), Boaventura de Sousa Santos (2010), entre outros.

2 Provas de habilidades específicas e o teor da *tradição*

Até hoje, a fundamentação ontológica tem considerado o Centro como ponto de chegada e de partida. O 'Ser' tem sido, na verdade, o Centro. O 'Pensamento' tem sido um Pensamento Central. No Centro se encontram ambos. Fora do Centro, encontra-se o ente, o contingente e o subdesenvolvido; aquilo que só passou a ser reconhecido através do Centro.

Na sua globalidade, a metafísica impôs uma fundamentação filosófica que

⁴ A disciplina “História da Música” vem sendo repensada nos últimos anos em diversas instituições de ensino, com o objetivo de reformular seu título e conteúdo a partir do questionamento de sua notada condição eurocêntrica e totalizante, como podemos averiguar em Arcanjo (2012) e Castagna (2015).

passa pelo Centro. A teoria do conhecimento, em todas as suas formas, impõe e continua a impor um Centro Esclarecido. A ética, por sua vez, impõe um Centro através do qual os valores se fazem valer. (Augustín T. de la Riega⁵)

O procedimento geralmente utilizado na seleção de músicos para compor uma orquestra é a audição. Este modelo é adotado pela maioria das orquestras do Brasil e do mundo e segue um mesmo padrão tanto no que diz respeito aos métodos de avaliação quanto ao repertório exigido, homogeneizado internacionalmente.

Podemos observar que as audições são usualmente organizadas com base num *repertório standard* que é avaliado em duas instâncias: a primeira consiste na execução de obras que compõem o repertório específico do instrumento (repertório solo), a segunda na execução de excertos orquestrais⁶.

Cecconello (2013) descreve o repertório requerido em audições da seguinte forma:

Para o violino, na categoria repertório específico do instrumento, normalmente são requisitadas uma partita ou sonata de J. S. Bach e um concerto para violino, muitas vezes de W. A. Mozart. Essas obras podem ser requisitadas na íntegra ou apenas um ou alguns de seus movimentos, como é mais comum. [...] podem exigir, além do repertório para músico de seção, também a execução de obras de maior envergadura. Estas peças podem ser um grande concerto para violino, como os de Beethoven, Tchaikovsky, Brahms ou Sibelius, e ainda alguma peça virtuosística. Já na segunda categoria, o candidato deve executar excertos orquestrais. [...] O número de excertos solicitados por cada orquestra pode variar. Algumas exigem apenas três excertos, outras chegam a solicitar aproximadamente 30 (CECCONELLO, 2013, p. 28-29).

Cabe destacar, neste ponto, a naturalidade com que o autor emprega na citação anterior termos como “obras de maior envergadura” ou “grande concerto”, referindo-se a determinadas *obras sacralizadas* dentro do repertório padrão. Podemos inferir que tais termos remetem às figuras dos “grandes gênios” e suas “obras maestras” e explicitam o teor essencialista, universalista e totalizante de um discurso que alude ao positivismo e que permeia, de forma naturalizada, o ambiente musical erudito.

A seguir, apresentamos dois quadros que resumem o conteúdo dos editais correspondentes a audições de distintas orquestras latino-americanas – do Brasil, Argenti-

5 (apud MALDONADO-TORRES, 2010, p. 337).

6 Excertos orquestrais são fragmentos ou pequenos trechos de obras compostas para orquestra (Ex.: Sinfonias, Poemas Sinfônicos), enquanto o repertório *solo* ou específico apresenta um ou mais instrumentos protagonistas ou solistas (Ex. Concertos, Sonatas). Ver Cecconello (2013).

na e Uruguai⁷, respectivamente:

OFGM – Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira

OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSBA – Orquestra Sinfônica da Bahia

OETALP – Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata (Argentina)

OSN – Orquesta Sinfónica Nacional (Argentina)

OFM – Orquesta Filarmónica de Montevideo (Uruguai)

No primeiro quadro explicitaremos o conteúdo completo exigido na primeira etapa (geralmente eliminatória) correspondente à execução do repertório solo para violino, especificando compositores e obras requeridas. O segundo quadro apresentado contém os nomes de todos os compositores requisitados nos mesmos editais para a etapa posterior, correspondente à execução de excertos orquestrais. O espaço reduzido com o qual contamos neste artigo inviabiliza uma descrição detalhada do conteúdo da segunda etapa (especificação de todas as obras e fragmentos solicitados), portanto, optamos por listar apenas os nomes dos compositores dos excertos ou passagens orquestrais impostas.⁸

AUDIÇÕES ORQUESTRAIS – Primeira Etapa – Repertório solo

OFGM	Primeiro movimento de um concerto (sem ser Bach)
OSB	Mozart: Concerto nº 3, 4 ou 5, Primeiro movimento com cadência Primeiro movimento de concerto a escolher entre: Beethoven, Brahms, Dvorak, Mendelssohn, Sibelius ou Tchaikovsky
OSESP	Mozart: Concerto nº 3, 4 ou 5, Primeiro movimento com cadência Primeiro movimento de concerto a escolher entre: Beethoven, Brahms, Dvorak, Mendelssohn, Sibelius ou Tchaikovsky
OSBA	Mozart: um dos cinco concertos, completo
OETALP	Mozart: Concerto nº 3, 4 ou 5, Primeiro e Segundo movimento com cadência

⁷ Dados extraídos de editais publicados pelas orquestras apresentadas, entre os anos 2014 e 2019.

⁸ Para mais detalhes, consultar nas referências deste artigo os links de acesso aos editais.

OSN	Mozart: Concerto nº 4 ou 5, Primeiro movimento com cadência e Segundo movimento Obra de livre escolha
OFM	Mozart: Concerto nº 3, 4 ou 5, Primeiro movimento com cadência

Quadro 1 – Lista do repertório exigido na primeira fase de provas para ingresso em sete distintas orquestras latino-americanas.

AUDIÇÕES ORQUESTRAIS – Segunda Etapa – Excertos

OFMG	Beethoven Brahms Mozart Prokofiev Schumann Smetana R. Strauss
OSB	Beethoven Brahms Mendelssohn Schumann R. Strauss
OSESP	Beethoven Brahms Elgar Mahler Mendelssohn Mozart Prokofiev Ravel R. Strauss
OSBA	Liszt Brahms
OETALP	Beethoven Prokofiev Puccini R. Strauss
OSN	Bruckner Prokofiev Mendelssohn R. Strauss Leitura à primeira vista
OFM	Beethoven Mahler

Quadro 2 – Lista dos compositores dos excertos orquestrais exigidos na segunda fase de provas para ingresso em sete distintas orquestras latino-americanas.

Segundo especialistas no âmbito da música de concerto, “as orquestras costumam exigir uma lista de excertos de obras que abrangem diferentes compositores, de diferentes períodos e estilos, em diferentes andamentos” (CECCONELLO, 2013, p. 30). De acordo com o regente e diretor artístico da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Fábio Mechetti,

[...] a ênfase em trechos orquestrais como parte fundamental das audições é absolutamente convincente. É através dos excertos que se avalia se um candidato é [...] um músico de orquestra que vai se enquadrar em todos os quesitos e exigências que a orquestra assume.

[...] A escolha dos excertos segue uma lógica que busca observar os vários aspectos do desempenho do músico num espaço de tempo relativamente curto [...]. Praticamente todas as listas de audição visam cobrir os seguintes aspectos: ritmo, afinação, dinâmica, articulações e noções de estilo (MECHETTI apud CECCONELLO, 2013, p. 30).

Embora expertos da música de concerto ressaltem a diversidade do repertório que compõe as audições de orquestra, com demandas variadas e múltiplas – que supostamente constituem os parâmetros indicados para avaliar a qualidade de um músico e suas habilidades técnicas e interpretativas – não podemos deixar de observar a total homogeneidade em relação a compositores e obras, ao *lugar* de produção destas obras, às técnicas e *musicalidades* que este repertório apresenta.

Todas as obras citadas foram compostas por europeus, nascidos em nove distintos países entre os séculos XVII e XIX, com predomínio de compositores germânicos:

- J. S. Bach (Alemanha, 1685 – 1750)
- W. A. Mozart (Áustria, 1756 – 1791)
- L.V. Beethoven (Alemanha, 1770 – 1827)
- F. Mendelssohn (Alemanha, 1809 – 1847)
- R. Schumann (Alemanha, 1810 – 1856)
- F. Liszt (Áustria, 1811 – Alemanha, 1886)
- A. Bruckner (Áustria, 1824 – 1896)
- B. Smetana (República Checa, 1824 – 1884)
- J. Brahms (Alemanha, 1833 – 1897)
- P. Tchaikovsky (Rússia, 1840 – 1893)

- A. Dvorak (República Checa, 1841 – 1904)
 E. Elgar (Reino Unido, 1857 – 1934)
 G. Puccini (Itália, 1858 – Bélgica, 1924)
 G. Mahler (República Checa, 1860 – Áustria, 1911)
 R. Strauss (Alemanha, 1864 – 1949)
 J. Sibelius (Finlândia, 1865 – 1957)
 M. Ravel (França, 1875 – 1937)
 S. Prokofiev (Ucrânia, 1891 – Rússia, 1953)

Não figura nenhuma obra composta por autores nascidos fora do continente europeu e nenhuma obra composta por compositoras mulheres. Observamos, mesmo tomando como referência orquestras latino-americanas, a exclusão absoluta do repertório produzido no hemisfério sul⁹. Assistimos à perpetuação de uma tradição que apresenta claramente uma *raça* e *gênero*, proveniente de um espaço muito bem delimitado e que invisibiliza toda a produção externa a este âmbito, tão reduzido. Salientamos também a completa exclusão da música contemporânea, com o predomínio evidente da linguagem tonal. E mais que isso: assistimos à naturalização de uma estrutura que reproduz um grande metarrelato hegemônico, que afirma – explícita ou implicitamente – que esta tradição musical (neste caso, violinística) abarca o *mais relevante*, o *essencial*.

Considerando os parâmetros ou critérios de avaliação condizentes com o repertório padrão de concerto (afinação, ritmo, dinâmicas e articulações em diferentes “estilos” inseridos na linguagem tonal), não há um fator técnico-musical plausível que justifique a exclusão de obras provenientes de espaços exteriores ao continente europeu ou de autoria feminina, sendo que uma incontável quantidade destas contemplam os mesmos procedimentos musicais específicos e exigem do instrumentista as mesmas habilidades técnicas.

E para além do repertório postulado, os próprios parâmetros musicais apreciados por esta tradição podem ser considerados limitados em vários aspectos se averigua-

⁹ O “Sul” ou “Sul Global” é aqui compreendido metaforicamente, de acordo com Santos e Meneses (2010, p. 12-13), como parcialmente sobreposto ao Sul geográfico, “o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu [...]. A sobreposição não é total porque, por um lado, no interior do Norte geográfico classes e grupos sociais muito vastos [...] foram sujeitos à dominação capitalista e colonial e, por outro lado, porque no interior do Sul geográfico houve sempre as ‘pequenas Europas’, pequenas elites locais que beneficiaram da dominação capitalista e colonial [...]”

mos as múltiplas possibilidades do instrumento – o violino – e do instrumentista: mais que afinação, precisão rítmica e execução de diferentes dinâmicas e articulações, o violinista poderia aceder, contemplando obras externas a este *repertório standard*, a uma notável multiplicidade de formas de fazer música e de se relacionar com o instrumento, com o próprio corpo, com a noção de interpretação, de arte e de música.

No caso de editais para ingresso em universidades a situação não é muito diferente: as provas de habilidades musicais específicas também são elaboradas de acordo com critérios bastante parecidos àqueles aplicados em audições orquestrais.

No mundo da música clássica, o ato da criação, a pessoa do criador musical, são os acontecimentos mais importantes junto à existência de um cânone. [...] Os nomes na pedra também constituem um ato de adoração e edificação. Estudantes que andam pelos prédios da música devem constantemente lembrar a música de quem deve ser mais respeitada (NETTL, 1995, p. 18-19).

Selecionamos seis universidades brasileiras de diferentes regiões do país que aplicam provas de habilidades específicas como requisito para ingresso no curso de graduação/bacharelado em violino, e apresentamos o repertório exigido nestas instituições de ensino superior conforme os editais referentes aos processos seletivos dos anos 2017 a 2019. As universidades selecionadas foram:

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UnB – Universidade de Brasília

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

USP – Universidade de São Paulo

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

Os exames também podem ser divididos em dois eixos principais, um correspondente ao repertório específico para o instrumento, ou repertório solo, e outro de requisitos técnicos. Novamente optamos por apresentar mais detalhes referentes ao repertório solo ou específico exigido (Quadro 3), enquanto no quadro correspondente às demandas técnicas – estudos, escalas, etc. – apresentaremos uma lista dos compositores solicitados em cada universidade (Quadro 4).

PROVAS DE HABILIDADES ESPECÍFICAS EM VIOLINO – Repertório solo

UFMG	Mozart: Concerto em Sol maior, primeiro movimento com cadência de Sam Franko Bach: Allemande da Partita II, em ré menor Tartini: Sonata em Sol menor op.1, n.10, primeiro movimento (affettuoso)
UnB	Um concerto clássico a escolher entre: Viotti, Beriot, Rode, Mozart (n.3, 4 ou 5), Bach (Lá menor ou Mi maior) Uma peça brasileira de livre escolha Leitura à primeira vista
UFRGS	Um movimento rápido de concerto a escolher entre: Viotti, Beriot, Bruch, Mendelssohn, Kabalevsky, Rode, Mozart, Kreutzer Telemann, Fantasia n.10 (Primeiro Movimento) Uma peça para violino e piano a escolher entre: Ten Have, Kreisler, Wieniawsky Leitura à primeira vista
USP	Primeiro movimento de um concerto com cadenza a escolher entre: Viotti, Mozart, Haydn Uma peça de livre escolha
UFBA	Uma peça de livre escolha Uma peça brasileira de livre escolha
UEA	Uma peça de livre escolha Leitura à primeira vista

Quadro 3 - Repertório solo exigido nas provas de habilidades específicas como requisito para ingresso nos cursos de graduação/bacharelado em violino em distintas universidades brasileiras.

PROVAS DE HABILIDADES ESPECÍFICAS EM VIOLINO – Repertório Técnico

UFMG	UnB	UFRGS	USP	UFBA	UEA
Kreutzer Flesch Dont	Kreutzer Mazas Dont Escalas e arpejos na extensão de 3 oitavas	Kreutzer Kayser Joachim Hermann Escalas e arpejos na extensão de 3 oitavas	Kreutzer	Kreutzer Flesch	Kreutzer

Quadro 4 - Demandas técnicas/compositores exigidos nas provas de habilidades específicas como requisito para ingresso nos cursos de graduação/ bacharelado em violino em distintas universidades brasileiras.

Ainda que as provas de seleção para universidades possam parecer um pouco mais flexíveis, com demandas mais variadas, identificamos um padrão comum com as audições orquestrais. Os exames também se organizam em duas instâncias de avaliação, de requisitos técnicos e repertório específico para o instrumento, e os critérios de avaliação – habilidades técnicas específicas avaliadas – também são basicamente os mesmos, com enfoque nos parâmetros sonoridade, ritmo, afinação, articulação, dinâmica e noções de estilo.

Todos os compositores ou obras especificadas são parte do repertório padrão também contemplado pelas orquestras. Apesar de observar algumas instituições que incluem uma peça brasileira no exame, esta, quando citada não apresenta maiores especificações¹⁰. Por outro lado, é notável a recorrência de nomes como R. Kreutzer (França, 1766 – Suíça, 1831), C. Flesch (Hungria, 1873 – 1944) e, novamente, J. S. Bach (Alemanha, 1685 – 1750) e W. A. Mozart (Áustria, 1756 – 1791).

Um diferencial é que estas obras requeridas pelas universidades supostamente demandam (segundo os parâmetros da música ocidental de concerto) um domínio técnico do instrumento menos aprofundado que aquelas exigidas em audições de orquestra, o que é compreensível se consideramos a formação universitária como um estágio prévio à atuação profissional.

Mais uma vez, a ausência de compositores do hemisfério sul ou do *sul global* (exceto pela incipiente inclusão de uma obra brasileira de livre escolha em algumas instituições, que comentaremos adiante). Obras não-europeias e de autoria feminina novamente são excluídas, assim como obras contemporâneas, corroborando a preponderância da linguagem tonal e seus parâmetros de validação.

Desta forma, podemos traçar um perfil da tradição musical violinística tanto nos meios de formação quanto profissionais. No repertório padrão homogeneizado explicitado nos diferentes editais, que consiste no objeto de trabalho basal do músico clássico durante toda sua trajetória musical, é possível identificar facilmente a relação *centro-periferia* e as várias relações assimétricas de poder naturalizadas no âmbito da música de concerto: o predomínio absoluto do gênero masculino, do homem branco, europeu, e finalmente, da linguagem musical e ideais estéticos dos séculos XVIII e XIX, *próprios da modernidade*¹¹.

¹⁰ Não é nossa intenção fazer qualquer generalização, mas sim explicitar uma tendência geral institucionalizada. Sabemos que podem haver instituições que não se enquadram neste perfil, porém, são exceções.

¹¹ Neste ponto é importante aclarar o conceito de modernidade trabalhado neste artigo. Recorremos a Juan

De fato, o fim do colonialismo político, enquanto forma de dominação que envolve a negação da independência política de povos e/ou nações subjogados, não significou o fim das relações sociais extremamente desiguais que ele tinha gerado [...]. O colonialismo continuou em forma de colonialidade do poder e do saber, para usar a expressão de Aníbal Quijano¹² [...] (SANTOS e MENESES, 2010, p. 12).

Diante de uma tradição que supostamente pretende contemplar o que há de mais relevante ou significativo no que diz respeito à música de concerto, e que, sistematicamente, posiciona à margem todas as obras provenientes de outros sujeitos, espaços e tempos exteriores à modernidade eurocentrada, concluimos que esta pode ser qualificada como um retrato da matriz de poder colonial – uma forte expressão do pensamento moderno eurocêntrico no âmbito da cultura e da produção de conhecimento.

3 Lugares de exclusão/Formas de inclusão

A modernidade nos faz ver com sentido somente o que é moderno, e o que não é moderno, nos aparece como irracional, nos aparece como sem sentido – quando nos aparece, porque às vezes nem sequer nos aparece. A modernidade serve para ocultar e velar tudo aquilo que não é moderno, e quando aparece, aparece como inferior. Como pré-moderno. Como subdesenvolvido. Como irracional. E por isso nem nos ocorre querer seguir. (Juan José Bautista¹³)

Após explicitar a índole excludente da tradição musical-violinística concernente à música de concerto de tradição ocidental-europeia, cabe uma reflexão sobre o modo em que a *produção erudita periférica*, alheia à tradição canônica¹⁴, vem sendo abordada tanto no hemisfério norte – o centro – quanto no hemisfério sul – a periferia colonial.

Como evidenciou Quijano (2000, p. 379), “a longo prazo em todo o mundo eurocentrado foi-se impondo a hegemonia do modo eurocêntrico de percepção e de produção de conhecimento”. Cabe ressaltar que *este modo* de percepção e produção de

José Bautista (2018) que define a modernidade como “a produção histórica e cultural da subjetividade burguesa. É a implantação e desenvolvimento, no plano da cultura e da história, da burguesia”. Enrique Dussel (2000, p. 27), por sua vez, propõe uma visão da modernidade diretamente relacionada com a invasão do continente americano pelos europeus a finais do século XV, ressaltando como fundamental e determinante o fato de que em certo momento histórico, o “mundo moderno” passou a ser compreendido como centro da história mundial, e a partir deste pensamento universalizante, a Europa moderna, como “centro”, constitui a todas as outras culturas como sua periferia.

12 Ver Quijano (2000).

13 BAUTISTA (2018, idem).

14 Entendemos como periférica ou marginalizada (no âmbito da música de concerto) toda a produção procedente de outros espaços e sujeitos que não se enquadram no perfil homem-branco-europeu-moderno e não se incluem, conseqüentemente, à tradição musical canônica.

conhecimento existe de maneira a – e com o objetivo de – validar somente o conhecimento hegemônico e, inevitavelmente, inferiorizar o conhecimento e/ou a produção proveniente de outros espaços e sujeitos, a produção periférica. Desta forma, acreditamos que, enquanto as tentativas de “inclusão” do repertório periférico forem baseadas em critérios de validação hegemônicos ou eurocêntricos, sem desconstruir a matriz de poder que (consciente ou inconscientemente) inferioriza tal produção, o resultado será o mesmo: uma forma de inclusão que segue excluindo.

Um exemplo prático, retomando o conteúdo das provas de habilidades específicas, é a inclusão nos editais de provas de ingresso a universidades de “uma peça brasileira de livre escolha”. Obviamente não é nossa intenção menosprezar tal iniciativa, mas é necessário refletir sobre uma tradição na qual os “gênios”, assim como as “obras de maior envergadura”, possuem nome e sobrenome, de tal maneira que a inclusão de obras periféricas de forma genérica ou sem maiores especificações não modifica esta estrutura, não interfere nesta relação de poder. O gênio segue em seu lugar de gênio – e o gênio continua sendo *o homem, o branco, o europeu*.

Da mesma forma podemos problematizar a maneira como, no âmbito da música clássica, o repertório brasileiro, latino-americano, ou todo o repertório periférico, é incluído nas temporadas de concerto de orquestras, no repertório de estudantes de música – neste caso, de violino –, enfim, a forma como este repertório é geralmente abordado – quando é abordado: aparece em segundo plano, muitas vezes como representação do “exótico” ou como adicional ou coadjuvante, como exceção que só vem a confirmar a regra.

Outra tentativa controversa de “inclusão” para a qual chamamos a atenção – como ressalta Plesch (1998) – consiste numa variante do pensamento central-hegemônico-moderno-colonial proveniente de espaços periféricos, que reivindica o lugar de gênio àquelas figuras emblemáticas que, por conjectura, “erroneamente” ou “injustamente” se encontram na periferia:

Uma variante deste pensamento [central] (que ainda que possa parecer oposta, é em essência idêntica) está representada por certa historiografia, geralmente nacional ou regional, que pretende reivindicar a produção periférica, insistindo em demonstrar por meios comparativos que esta se encontra em pé de igualdade com a produção central. Poderíamos dizer que, buscando na produção da periferia valores que foram estabelecidos a partir das características da produção central, afirma que os encontrou. Se enquadram aqui expressões tais como as que alguma vez se referiram a Aguirre como “o Grieg argentino”, a Sor como “o Beethoven do violão”. [...] Esta visão na verdade não

questiona a ordem estabelecida, apenas postula que seu repertório se encontra na periferia por engano (PLESCH, 1998, p. 130).

Segundo Bautista (2018) “o que ocorre é que não temos consciência de que estamos vendo toda a realidade através de um marco categórico” produzido pelo próprio sistema moderno/colonial, sendo que este foi concebido única e exclusivamente para cumprir suas próprias metas. E tal como ressalta Quijano (2000, p. 379) “a *naturalização* mitológica das categorias de exploração/dominação é um instrumento de poder excepcionalmente poderoso”, o que nos permite presumir que, enquanto o paradigma da diferença colonial esteja – a níveis conscientes e subconscientes – tão profundamente introjetado, seguirão sendo reiteradas e institucionalizadas as “várias hierarquias globais enredadas e coexistentes no espaço e no tempo” (GROSGUÉL, 2010, p. 390) inerentes ao cânone ocidental.

Isto posto, enfatizamos a urgente necessidade de contestar, antes de mais nada, a matriz de poder intrínseca ao tão naturalizado discurso que enaltece a tradição musical-violinística canônica – questionando de antemão o metarrelato moderno/colonial que gera e fomenta lugares de exclusão já expostos neste breve artigo. Nosso objetivo é primeiramente desvelar o caráter excludente desta tradição e, sem pretender apresentar soluções imediatas, idear a possibilidade – cientes do desafio que isso representa – de pensar a partir de lugares negados. Buscar novos critérios, novos paradigmas que não atendam (e reforcem) somente às demandas hegemônicas, na tentativa de gerar um diálogo real e profícuo entre saberes – no caso da tradição musical-violinística, *entre músicas*.

REFERÊNCIAS

- ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. **Revista Modus**, Belo Horizonte, Ano VII, n.10, p. 9-20, 2012.
- BAUTISTA, Juan José. **El Espíritu de la Revolución del Siglo XX**. Caracas, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MalsOazcrdk>>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- CASTAGNA, Paulo. Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da história da música no Brasil do nosso tempo. **Arteriais**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, v. 1, p. 147-157, 2015.
- CECCONELLO, Márcio. **Excerto Orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan Op.20 de Richard Strauss: um estudo técnico-interpretativo**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, p. 24-33, 2000.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, p. 383-417, 2010.

KINGSBURY, Henry. **Music, talent and performance: a conservatory cultural system.** Philadelphia: Temple University Press, 1988.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topología do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, p. 337-382, 2010.

NETTL, Bruno. **Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on school music.** University of Illinois Press, 1995.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa.* **Anais do XXIII Congresso da ANPPOM,** Natal, 2013.

PLESCH, Melanie. También mi rancho se llueve: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica. **Procedimientos analíticos en musicología.** Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Secretaria de Cultura de la Nación, p. 127-138, 1998.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música no Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM,** Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of world-system research.** v.2. Binghamton NY, p. 342-386, 2000.

REIS, Carla Silva. **Trajetórias em contraponto: uma abordagem microssociológica da formação superior em piano em duas universidades brasileiras.** Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. **Horizontes antropológicos,** Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, 1999.

REFERÊNCIAS DE EDITAIS

Orquestras:

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA, 2014. Disponível em: <<http://www.osb.com.br/>>

[upload/Portal/doc/Audicoes%20OSB%202014/audicoes_2014_repertorio_02_violino_tutti_cat3.pdf](#)>. Acesso em: 20 mar. 2019.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS, 2015. Disponível em: <<https://filarmonica.art.br/wp-content/uploads/2014/10/filarmonicamg-audicao-dezembro2015-violino.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

ORQUESTRA SINFÔNICA DA BAHIA, 2017. Disponível em: <http://blogs.correio24horas.com.br/a-toda-prova/wp-content/uploads/2017/06/Edital-Sele%C3%A7%C3%A3o-M%C3%BAasicos-OSBA-01-2017_FINAL.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

ORQUESTA FILARMÔNICA DE MONTEVIDEO, 2018. Disponível em: <http://www.montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/cmofm001audicionviolino_fm.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2019.

ORQUESTA SINFONICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2018. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Y0aY8JTpvKfH1RSorUqjdNGZysOke5a>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL ARGENTINA, 2019. Disponível em: <<http://hbinternet.com.ar/oe/2019/02/07/orquesta-sinfonica-nacional-audiciones-2019-inscripciones-1-al-22-de-febrero-audiciones-25-de-febrero-al-7-de-marzo/>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO ARGENTINO DE LA PLATA, 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/2049281608699436/?active_tab=about>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Universidades:

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/copeve/Arquivos/2017/vest_edital_ufmg2018.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2019.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2018. Disponível em: <http://www.cespe.unb.br/vestibular/HE_18_1/arquivos/1_HE_2018_EDITAL_DE_ABERTURA.PDF>. Acesso em: 25 fev. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 2018. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/institutodeartes/wp-content/uploads/2016/01/VIOLINO-Bacharelado-CV-2019.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, 2017. Disponível em: <<https://documento.vunesp.com.br/documento/stream/MTAzNzE1>>. Acesso em: 1 mar. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, 2017. Disponível em:

<<http://www.fuvest.br/wp-content/uploads/Manual-Cand-Fuvest2018.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2018. Disponível em:

<https://ingresso.ufba.br/sites/ingresso.ufba.br/files/programa_de_habilidade_especificamusic_a_2019.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Modernity, coloniality and tradition: a discussion on the standard classical repertoire in the study and practice of the violin

Abstract: This article proposes a discussion, in the scope of classical music, on the standard violin repertoire – homogenized worldwide in both professional and training settings. Such a repertoire excludes almost all musical production from countries outside the European continent and the music composed by women, in addition to prioritizing composite works in the eighteenth and nineteenth centuries. From the *decolonial critical theory*, we seek to analyze the power relationships contained in this tradition, as well as to expose the systematic reproduction of musical works that instigate and perpetuate a Eurocentric vision of the instrument.

Keywords: Standard violin repertoire; Classical music; Violin tradition; Modernity/Coloniality; Decolonial theory.

Submetido em 28 de março de 2019

Aprovado em 23 de janeiro de 2020