

Palestra 2

Patrimônio musical iconográfico brasileiro: passado presente

Beatriz Magalhães Castro
Universidade de Brasília
RIIdIM-Brasil/DF

Resumo:

Patrimônio, identidade e memória constituem eixos de discussão na compreensão de processos de formação de construtos sociais, aqui tratados numa perspectiva antropológica, enquanto “sistemas de representação e de significação coletivamente construídos, partilhados e reproduzidos ao longo do tempo” (Rodrigues, revista online *UBImuseum* n.01, retomando Geertz, 1973). Decorrem-se os processos de (des)territorialização e construção de (novas) identidades coligáveis aos processos imagéticos encontrados no país e os esforços de preservação do respectivo patrimônio iconográfico musical. Discutem-se ainda as formas pelas quais podemos (ou não) nos posicionar em relação a discursos destes decorrentes contribuindo à sua ressignificação no contexto de novas geografias e espaços de negociação (Callon 1986).

Introdução e “estudo de caso”

Na temática proposta, **“Patrimônio iconográfico musical brasileiro: passado presente,”** tentarei aqui reunir algumas das ideias elaboradas ao longo da “épica jornada do RIdIM,” e com o grupo de colegas estrangeiros e brasileiros, os quais vem se alargando nos últimos (e já lá vão...!) 7 anos, se considerarmos a instalação dos “R,” entre outras iniciativas.

Este trabalho reúne questões postuladas no 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (RIdIM-Brasil 2011) e nos Congressos de Iconografia em Pequim (outubro de 2012, organizado pela ICTM), e em Istanbul (junho de 2013, organizado pelo próprio RIdIM), tomando emprestado alguns conceitos mais amplos que desenvolvi no Congresso da IMS em Roma (julho de 2012), como “histórias da música interconectadas” [*interconnected music histories*]¹ e “sistemas culturais complexos” [*complex cultural systems*]².

Portanto, o trabalho está dividido em 4 partes, nas quais abordo 1º os problemas inicialmente postos pelo violão enquanto objeto de estudo iconográfico e organológico; em 2º lugar, as reações a este postulado apresentando em contrapartida alguns patamares da historiografia musical lusitana; em 3º lugar, os patamares dos estudos pós-coloniais e seus reversos no Brasil; e, por último, alguns exemplos do “caso violão” enquanto fio condutor para uma perspectiva de alteridade e identidade e de um passado presente tanto em termos de permanências de construções historiográficas, como possíveis discontinuidades e revisões metodológicas.

Inicialmente, e a título de “estudo de caso,” um projeto de pesquisa sob minha orientação na Universidade de Brasília (defendido em 2011), focado sobre o Bandolim brasileiro, postulou problemas relativos à necessidade de melhor compreensão sobre a família mais ampla, geralmente conhecida como o grupo “alaúde/violão.” Apesar de inicialmente focado sobre o instrumento brasileiro, os dados indicaram que o problema deveria ser melhor abordado desde uma perspectiva **Ibérica** ao invés de uma, dita, “Brasileira” ou mesmo “Latino-americana.” Assim, o escopo geográfico teve repercussões diretas sobre as perspectivas na historiografia do violão e o seu desenvolvimento, engajando a revisão de paradigmas vigentes especialmente se considerarmos os já mencionados

¹ Magalhães-Castro, Beatriz. Robert Stevenson... In: *Music's intellectual history: founders, followers and fads*. New York: 2009.

² Magalhães-Castro, Beatriz. IMS Rome, 2007.

conceitos de “histórias da música interconectadas” [*interconnected music histories*] e “sistemas culturais complexos” [*complex cultural systems*] quando aplicados em seu maior alcance.

Dentro deste conjunto, surgiu a questão (...já habitual) sobre a ampla e variável nomenclatura e terminologia empregadas, remetendo a um árduo trabalho de estudo das derivações etimológicas em Árabe, Grego, Latim, Italiano, Francês, Espanhol e Português – entre outras várias línguas (a depender do caminho trilhado) – tornando particularmente difícil a identificação individual ou mesmo de grupos-tipo por meio destas denominações.

Contudo, este exame terminológico pode ser considerado como testemunho do vasto intercâmbio promovido entre culturas Ocidental e Oriental, desde os primeiros exemplares da família “alaúde/violão” identificados a partir do 3º milênio AC (na cultura Mesopotâmica desde o Império Acádio)³, progredindo durante o Império Persa Sassânida (Figura 1) e logo na cultura Grega clássica, elaborando as suas principais fontes etimológicas como, por exemplo, nas designações “rud,” “oud,” “pandur,” “tanbur.”



Figura 1. Localização aproximada das Culturas Acácia (vermelho, atual Iraque/Irã) e Sassânida (verde escuro e verde claro expansões, atual Afeganistão/Georgia/Irã/etc.).

³ A Acácia (ou Ágade, Agade, Agadê, Acade ou ainda Akkad) é o nome dado tanto a uma cidade como à região onde se localizava, na parte superior da baixa Mesopotâmia, situada à margem esquerda do Eufrates, entre Sippar e Kish (no atual Iraque, a cerca de 50 km a sudoeste do centro de Bagdá). Geralmente, contudo, é comum referir-se tanto à cidade como à região como Acácia. Fonte: Wikipédia.

Assim, e para tornar uma “longa história mais curta,” derivações terminológicas posteriores para designação do alaúde estariam engrazadas num *continuum* histórico de denominações arraigadas nestas versões mais antigas dos ditos “cordófonos compostos” (cf. Hornbostel & Sachs) como: a **“bandurria” Espanhola** (do Grego “pandur”), a **“gittern” Inglesa** (do Grego “kithara” ou do Árabe “qitara”), até a substituição na raiz etimológica destas palavras no início do século XVII, como *pndr*, *mndr* and *mndl* em “mandola” (Itália), “mandore” (França), “mandörgen, mandürchen, pandurina” (Alemanha), a qual aparentemente [e digo bem, aparentemente] assegurou uma nomenclatura para uma grande variedade de instrumentos, alguns dos quais são simples variações de tamanho, dando suporte, por exemplo, à configuração em consortes (a “mandore” como um alaúde soprano).

Não obstante, o impacto da cultura Árabe pode ter imbuído, juntamente com os desdobramentos etimológicos, organológicos, organográficos e iconográficos, situações de significação que podem ter se tornado cruciais em níveis experimentais (e experienciáveis) das abordagens teóricas e performáticas da música. Enquanto objeto de experimentação, a percepção da cultura Árabe pode ter informado significados sociais atribuídos aos instrumentos musicais em geral e, como veremos, de forma mais específica aos cordófonos, como estabelecido por Klein (2009), ao considerar que,

O instrumento musical é o objeto físico último. Contrariamente aos sons e melodias, instrumentos musicais são **visíveis, tangíveis**, e portanto receberam muita da atenção direcionada à música. Enquanto objetos inanimados, que apesar de tudo possuem uma voz, eram objetos intrigantes para a investigação para os estudiosos Árabes de diferentes disciplinas. Discussões sobre instrumentos musicais foram prevalentes em diferentes gêneros da literatura Árabe. Obras filosófico-musicológicas usavam os instrumentos musicais para demonstrar e investigar os princípios da música. Para além das discussões sobre a teoria musical, engajavam em **discussões sobre a própria natureza da música, o caminho pelo qual é produzida por meio da imaginação, e pela forma como afeta o ouvinte**. Alguns filósofos usaram os instrumentos musicais para explicar estruturas para além do domínio musical, como aqueles da natureza e do universo. (Klein 2009)

Assim, o eixo desta discussão preocupava-se com as mudanças quando o “global” torna-se “local” (e não o inverso, embora possível), na medida em que o intercâmbio e uso dos instrumentos musicais se tornam meios para uma renovação dos seus significados em diferentes *loci* culturais (e, no nosso caso, o contexto Ibérico), e seus respectivos processos.

Rompendo paradigmas

Esta discussão, remetendo a um reexame de bases geo-históricas especialmente na discussão então desenvolvida sobre a guitarra portuguesa, provocou reações inesperadas, especialmente no contexto Ibérico, conduzidas pelos respectivos pressupostos historiográficos neste desenvolvidos muitas vezes em disputas ontológicas. Mas, curiosamente, foi aspecto metodológico também evidenciado no trabalho de Ingrid Furniss, ao abordar a inserção do alaúde na China, trabalho apresentado na mesma seção de comunicações em Pequim 2012 (Figura 2).⁴ Se de uma parte textos Chineses antigos (como o poema “Pipa Fu,” de Fu Xuan, séc. III) assumem a equivalente “pipa” como nativa à China, Furniss demonstra que a questão não é assente e que as trocas entre Oriente e Ocidente teriam permitido a sua “viagem” entre estes continentes atribuindo uma “raiz” Árabe à “pipa,” com várias consequências na interpretação das práticas musicais budistas cultivadas por uma elite intelectual chinesa. Ou seja, desafiando as suposições assentes na historiografia chinesa e provocando reações análogas.



Figura 2. Grupo de músicos. Século VIII. Dinastia Tang, refletindo o fascínio Tang por culturas “exóticas” Turcomanas.

⁴ Grupo de músicos. Século VIII. Dinastia Tang, refletindo o fascínio Tang por culturas “exóticas” Turcomanas. **“Povos turcos** (ou **povos turcomanos**) são povos eurásianos vivendo no norte, centro e oeste da Eurásia e que falam línguas pertencentes à família de línguas turcas ou turcomanas. Estes povos compartilham, em vários graus, certos traços culturais e antecedentes históricos. O termo *turco* representa um amplo grupo etnolinguístico e inclui sociedades existentes tais como os cazaques, uzbeques, quirguizes, uigures, azeris, turcomenos e turcos modernos, assim como as sociedades históricas dos xiongnu, kiptchaks, ávaros, proto-búlgaros, hunos, turcos seljúcidas, cazares, otomanos e timúridas.” Fonte: Wikipédia, s.v. Povos turcos; Encyclopædia Britannica, s.v. Turkic people, Online Academic Edition, 2008.

Cabe aqui sublinhar, se é que já não ficou evidente, como a família “alaúde/violão” pode ser um objeto “quase” perfeito na identificação de trajetórias de transferências culturais, pela sua plasticidade e possibilidades mórficas. Daí também encontrar convergência entre estes dois trabalhos os quais, embora distintos, foram elaborados a partir de olhares “externos” a discursos historiográficos vigentes, de certa forma, desafiando-os, e com impactos semelhantes.

Portanto, ultima a discussão sobre as formas de construção de discursos historiográficos ao abarcar um espectro de questões sobre os processos identitários no contexto das relações ibero-americanas e respectivos estudos musicológicos.

Neste sentido, John Fryer (2000) escrevendo sobre o “repente” no Brasil, discute os seus elos à cultura Árabe.

O repente Luso-Brasileiro e os debates em verso Provençais e Catalães aparentemente compartilham um ancestral comum. Que a Europa deve o verso do trovador e a seus esquemas métricos aos Árabes da península Ibérica, não está mais sendo seriamente posto em dúvida [‘no longer seriously in doubt.’] Não somente o sentido da forma dos trovadores mas também a temática foi emprestada desta fonte, a principal diferença sendo que eles colocam o refrão no final ao invés do começo [‘the chief difference being that they put their refrain at the end instead of the beginning.’] A própria palavra ‘trouvador’ é quase certamente derivada de uma de duas palavras Árabes relacionadas: *tarrab* (‘menestrel, aquele que provoca ouvintes com uma performance musical’) ou *tarraba* (‘executar musicalmente’). (Fryer 2000, 1)

Isto expressa a interconectividade como forma de modelagem de transferências culturais, manifestadas em camadas sucessivas no *locus* e tempo, os quais não podem ser reduzidas a um único fato ou legado matricial, já que nesta sucessão o fenômeno é significado num dado *locus* antes de deslocar-se ao (e resignificar-se no) próximo. Assim, no caso brasileiro (ou de qualquer cultura), podemos considerar um “qualquer” número de camadas que podemos (ou não) eleger explorar, levando nossos estudos “tão longe ou tão perto” quanto demandado pelo próprio objeto. Neste sentido, no exercício da perspectiva historiográfica, o “outro” torna-se uma **experiência espelhada infinita**, tolhida apenas pelo nosso próprio sentido do “eu” e/ou por uma necessidade de afirmação, identificação ou rejeição. Tal processo é também evidenciado por Fryer quando afirma que,

Muito da música tradicional de Portugal, assim como aquela da Espanha, demonstra uma certa influência Árabe, apesar de o quanto ser assunto de disputa. De acordo com uma autoridade, ‘do ponto de vista musical, os

Mouros não deixaram qualquer traço predominante na nossa música. A música Portuguesa popular não é de nenhuma forma similar à música Árabe e não retêm qualquer tipo de elemento desta, nem mesmo nas raras canções do tipo melismático' (...).⁵ Outra autoridade adota uma perspectiva diferente: 'a música Portuguesa... regularmente usa tambores, tamborins e triângulos – um legado, juntamente com alguns dos ritmos, do período Árabe... A música de Portugal, especialmente do sul de Portugal, foi influenciada pela dominação Árabe (embora não tão fundamentalmente como a do sul da Espanha).'⁶(Fryer 2000, 2)

Este processo, contudo, é particularmente exemplificado desde o século 13 nas *Cantigas de Santa Maria* (ca. 1270) (Figura 3) demonstrativas da assimilação dos instrumentos Árabes no contexto Ibérico, cujos exemplos apresentam significações em mais de um nível ao tema proposto. Primeiro, ao retratar vários dos instrumentos usados à época e suas formas de interação; segundo, ao permitir uma melhor compreensão do *locus* da performance pela variedade de ações representadas; e, terceiro, por revelar pelo seu conteúdo, disseminação e reconhecimento posterior, um período culminante da música instrumental no século XIII testemunhando a importância da Espanha como portal por meio do qual o conhecimento e prática da música instrumental adentrou as práticas europeias ocidentais. Modifica-se assim o caminho de comunicação entre estes mundos ao alterar o foco no Império Bizantino Romano Oriental para o Norte da África e a península Ibérica, e moldar as práticas musicais nos países europeus mas também nos países Ibéricos e suas colônias.

Quais serão, então, as consequências desta discussão no contexto de uma construção historiográfica “brasileira” ou mesmo latino-americana?

⁵ Frederico de Freitas, 'O fado, canção da cidade de Lisboa; suas origens e evolução', In *Colóquio sobre música popular portuguesa: Comunicações e conclusões*. [Lisboa], Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (1984): 9.

⁶ John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds* (Allen Lane, 1973): 81–2.



Figura 3. Cantigas de Santa Maria. Corte do Rei Afonso X, ca. 1270.

Reconstruindo possibilidades

Leo Treitler, em algum momento, afirmou que,

Se pudéssemos pensar a história menos como se fosse um ponto central avançando e limpando tudo à sua volta quando caminha e mais de acordo com a tentativa revolucionária de Darwin - não ainda inteiramente bem-sucedida - de reorientar o foco do historiador das propriedades modais de grupos para a variação real entre as coisas reais, o presente não pareceria ser um tal problema. (Treitler 1990, 315, grifo nosso)

Assim, e enquanto crítica a uma visão positivista da historiografia, as mudanças no pensamento pós-estruturalista, inclusive aquelas relevantes à construção de narrativas históricas, envolveram basicamente todas as áreas do conhecimento e seus respectivos modelos conceituais.

Perspectivas pós-estruturalistas não somente reconhecem como esperam a amplificação das narrativas por meio da identificação da singularidade e da individualidade, assim como de mecanismos sociais e econômicos mais amplos que afetam a cultura humana. Superando as dicotomias centro/periferia, ou do global/local, as suas interações e pontos pivô podem muito bem situá-los em diferentes enquadramentos históricos e mesmo geográficos, mudando de forma

dinâmica equilíbrios e focos. Estas não só influenciaram como apoiaram o desenvolvimento das narrativas do dito “sul,” historicamente engajadas enquanto reflexos do “outro,” outsiders em relação ao “norte.”

Como primeiramente reveladas nas relações colonizador/colonizado, essas tensões foram elaboradas em escritos como os de Aimé Césaire, especialmente em *Discours sur le colonialism* de 1955, em sua revisão da teoria Marxista, revertendo a ênfase sobre a “revolução proletária” para o “combate anticolonial” como “o movimento histórico fundamental do período” (Kelley 2000, 10).

Não abraçar estas perspectivas e processos conceituais implica numa recusa em compreender conceitos como a indefensabilidade Europeia, a hierarquia cultural e o barbarismo, que veio a ser somente transcendido com a expansão dos estudos pós-coloniais no próprio pensamento Europeu, quando passa a (dolorosamente) reexaminar questões como as origens do fascismo no âmbito das origens do próprio colonialismo (Kelley id.). Estas contribuições foram vitais, ao cimentar o caminho para a construção de narrativas históricas diferenciadas e mesmo percepções geo-espaciais tais como aquelas encontradas na renovação de fronteiras culturais.

O debate também expandiu e/ou teve implicações sobre os conceitos de alteridade/identidade e seus processos, dimensionando o “outro” [“otherness”] tanto como uma entidade necessária e interdependente que entra em jogo no conceito fenomenológico do “estar-no-mundo” [“being-in-the-world”], no qual o “eu” [“self”], enquanto ser social, é moldado por meio de interações sociais, como expressado por Levinas em “todo outro é verdadeiramente outro, mas nenhum outro é inteiramente outro” [“every other is truly other, but no other is wholly other.”]

No caso de narrativas construídas em países que passaram por regimes colonialistas, o “outro” [“otherness”] tem permeado diretamente a construção de narrativas históricas erigindo um debate aparentemente sem-fim de quem, afinal de contas, é o “outro”?⁷ Seguem-se seus desdobramentos, numa sucessão de processos permeados pela mesma questão até mesmo em seus níveis internos, na medida em que passa a existir numa sociedade hierarquicamente estrati-

⁷ Ilustrado, por exemplo, no trabalho apresentado neste 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, sobre Guilherme de Mello, no qual presumiu-se que uma dimensão crioula estivera criticando a sua própria dimensão e realidade, fato redimido por uma simples imagem que supostamente asseguraria a etnia “branca” de Mello, colocando por terra tais pressupostos relativos à raça e identidade.

ficada o “outro dentro do outro.” [Ou seja, aquele “nativo” que se apropria de um discurso de dominação colonial, e passa a exercer a função do “outro” dentro de uma mesma sociedade.] Este processo assume assim uma dialética paradoxal na medida em que o “outro” (interno ou externo) pode contribuir e modelar a formação do “eu” [“self”].

Estas dinâmicas, em última análise, penetraram, por exemplo, na construção do “Manifesto Antropofágico” no contexto do movimento modernista da semana de 22: “Tupi, or not tupi: that is the question.” Nos seus ideais por uma “revolução *Caráuba*, maior do que a Revolução Francesa,” os antropófagos anteciparam o movimento anticolonialista de Césaire e outros, especialmente quando afirma que “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem,” evidenciando as desconfortáveis implicações do pensamento imperialista, seu discurso e ações.

“Brasilidade” é então definida em termos das suas relações com a “terra” (“em comunicação com o solo”), com suas raízes primais em oposição às “elites vegetais,” como aquelas que fomentam a simples cópia de modelos Europeus mas faltando a capacidade crítica que alimenta a mudança.

Antagonizar “as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra.⁸ O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César,” não implicaria no abandono completo do pensamento Ocidental na medida em que reconhecem o ceticismo de Montaigne (“*Ori Villegaignon print terre*”) e o “bon sauvage” de Rousseau, inserindo a Brasilidade num contínuo histórico: “Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling.” Consequentemente, como asseveraram, “caminhamos.”⁹

Posteriormente, Mário de Andrade promove em 1936 uma das maiores “missões” no “garimpo” desta Brasilidade decorrente da “terra/solo” e suas práticas autóctones. A partir deste esforço, localizamos o desenho a mão de

⁸ Referência ao ciclo dos grandes Descobrimientos portugueses ultramarinos iniciado em 1421, sob o comando do Infante Dom Henrique, filho de d. João I, que, para o Reino de Portugal, culminou com a descoberta do Brasil em 1500; a formação geográfica mencionada por Oswald (cabo Finisterra) é o ponto conhecido como Sagres, ou seja, um cabo composto de rochas de altas, um lugar remoto e de beleza trágica de onde teriam partido as primeiras expedições portuguesas oceânicas.

⁹ Ou, de acordo com o ceticismo rebelde de Lobão, será este apenas um “manifesto do nada na terra do nunca?” (cf. Lobão 2013).

Da *vihuela* para o violão no Brasil

A historiografia musical brasileira, suas práticas musicológicas e corpus de trabalho tem com obviedade sido sujeitos a campos ideológicos e paradigmas históricos; contudo as relações e perspectivas fundamentadas a partir de fontes Ibéricas vem sendo melhor desenvolvidos com o incremento de bases e fontes digitais e na ampliação de estudos mais recentes. Neste sentido, – e ainda evidenciado por projetos muito recentes que perspectivam histórias globais da música, – a iconografia e a organologia tem função fundamental especialmente na **inserção do discurso local em enquadramentos ampliados**, tanto em níveis internos como externos. Superando debates localizados [e.g., na Península Ibérica], temos interesse em também entender caminhos prévios (ou mesmo remotos) num mundo (desde então) globalizado e interconectado.

Por outro lado, o influxo de práticas musicais conectadas à ocupação Ibérica e outras ocupações estrangeiras do território Brasileiro, demanda escopos analíticos ampliados de forma a compreender dinâmicas complexas, já que uma matriz única (ou o “ponto avançado central que limpa tudo à sua volta enquanto caminha” de Treitler) é inviável, e que práticas locais assumem conotações e usos próprios.

A partir de uma multiplicidade de fontes primárias, incluindo documentação arquivística, manuscritos musicais, iconografia e dados organológicos sobre instrumentos existentes e/ou sobreviventes, apresentei então¹¹ os resultados obtidos sobre a iconografia do “violão no Brasil.” Partindo-se da *vihuela* – como forma específica inicial e assumida no contexto Ibérico, não se poderia omitir as suas próprias variabilidades em fontes prévias refletindo a sua interação com realidades locais as quais mudaram – quase imediatamente – a natureza dos seus usos originais.

Com o seu fundo plano e facilidade de uso, disseminou-se principalmente na Espanha, Itália e Portugal. Cronologicamente, a ilustração de Marcantonio Raimondi (c. 1480 – c. 1530) (Figura 5) ca. 1510, de um homem tocando uma *viola da mano*, é conhecida como a mais antiga representação de um tocador de *viola*. Considerado como o “pai” das reproduções gravadas, ativo entre 1510 em Roma onde tem contato com Rafael e Michelangelo. Trata-se de um retrato do poeta Italiano Giovanni Filoteo Achillini (1466-1533) de Bolonha, um “improvisatori” de poemas com acompanhamento instrumental.

¹¹ 14a Conferência Internacional do RIDIM, em Junho de 2013.



Figura 5. Marcantonio Raimondi (1475-1534). Homem tocando vihuela da mano, ca. 1510.

Por outro lado, o *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* de Luis de Milán (ca. 1500 – ca. 1561) (Figura 6), datado de 1536, é o primeiro dos 7 livros de *vihuela* do século XVI ainda existentes, desde Milán (1536) a Daça (1576).¹² No seu frontispício encontramos Orpheu tocando uma *vihuela* bordeado por um texto eloquente atribuindo-lhe a sua “invenção” (“*Pues Dios es de todos de todo baxedor, El grande Orpheo primero inventor, Por quien la vihuela parece en el mundo, Si el fue el primero no fue sin segundó*”). O livro é dedicado a D. João III e contém 6 *villancicos* em Português, denotando as interconexões históricas entre Espanha e Portugal.

¹² *El Maestro* (1536) de Luis de **Milán**, *Los seys libros del Delphin* (1538) de Luis de **Narváez**, *Tres Libros de Música* (1546) de Alonso **Mudarra**, *Silva de sirenas* (1547) de Enríquez de **Valderrábano**, *Libro de música de Vihuela* (1552) de Diego **Pisador**, *Orphénica Lyra* (1554) de Miguel de **Fuenllana** e *El Parnasso* (1576) de Estevan **Daça**.



Figura 6. Luis de Milán (ca. 1500 – ca. 1561) – Orpheus tocando Vihuela, El Maestro (1536).

Contudo, apesar da sua disseminação na Espanha, segundo Budasz (2001, xii), somente “três códices do início do século XVIII de música em tablatura para *viola* (5-cordas) [2 em Lisboa e 1 em Coimbra] é quase tudo o que permanece do repertório para o instrumento até a publicação do livro de Manuel da Paixão Ribeiro em 1789.” Budasz nota ainda que “parte do seu conteúdo parece encaixar em uma zona cinzenta entre a dita música erudita, de transmissão escrita, e da música de tradição oral.”

A *vihuela* foi primeiramente introduzida no Brasil no contexto atividades missionárias Jesuítas na conversão dos povos indígenas desde 1549. Esta prática envolvia a representação de vários *autos da fé* (o mais antigo datando de 1564) que eram oferecidos em reprises em diferentes cidades e adaptações para um mesmo texto.

Contudo, esta não se constituía em uma prática musical única, pois como afirma Jerônimo de Nadal, num tratado escrito entre 1546-77, na tradição Jesuíta Portuguesa “não tinha canto nas nossas escolas e casas” (Holler 2010, 151). Afirma ainda que as tradições não eram as mesmas: “na Espanha o canto Gregoriano não é usado a exceção do *unitonus*; em Viena, o canto figurado.” Holler, *ibidem*). De qualquer forma, segundo ainda Holler (2010, 152), um estudo específico sobre a prática musical Jesuíta em Portugal ainda não está disponível, uma vez que a documentação arquivística ainda não foi publicada, contrariamente àquela que já se encontra disponível no Brasil e na Índia, por exemplo.

A prática Ibérica da *vihuela* é congruente aos seus usos originais, principalmente assimilada à devoção religiosa e em performances privadas, nas mãos de anjos, cuja música usualmente consistia em adaptações da música polifônica.

Em Portugal, encontramos rara representação na *Igreja da Misericórdia* de Abrantes, com o retrato detalhado de uma *viola* de 11 cravelhas (Figura 7), possivelmente indicando a existência de uma viola de 11 cordas ao final do século XVI.



Figura 7. Anônimo (Portugal século XVI) - *Anjo músico* (detalhe à direita). Original Igreja da Misericórdia, Abrantes, Portugal.

Contudo, no Brasil do século XVII, seus usos se alteram: da *vibuela* palaciana e instrumento de conversão, torna-se uma mídia, - para a sátira e o protesto, por meio da poesia improvisada com acompanhamento instrumental, surgindo como o instrumento preferido de figuras trovadorescas, - análogas ao já mencionado personagem Raimondi Achillini, como o nosso “primeiro poeta maldito” Gregório de Mattos Guerra (1636-1696) (Figura 8).¹³ O *Boca do Inferno*, exilado a Angola em 1694, foi proibido de entrar na Bahia e distribuir a sua poesia, morreu no Recife em 1696. “Reza a lenda” que alguns minutos antes da sua morte ele pediu a dois padres católicos para se postarem cada um ao seu lado para que ele pudesse morrer entre “dois ladrões, como Jesus Cristo na cruz.”

Mesmo tendo vivido em Portugal de 1652 a 1679 (dos 16 aos 43 anos), nos seus textos Mattos descreve extensivamente a vida musical e a música ouvida na rua, conventos, lares e bordéis do Brasil do século XVII, recontando danças Africanas e parafraseando e parodiando os *tonos* e *romances* Ibéricos. Tinha um gosto especial pelas *modas* profanas que ele mesmo considerava como “as canções que o povo rude canta.”

Manuel Pereira Rebelo, um de seus biógrafos, afirma que ele usava um instrumento feito de uma *cabaça*, próxima (ou mesmo podendo ser) a dita *banza* (Figura 9) – um tipo de viola ainda em uso em algumas partes do Brasil. Budasz (2001, 162) pondera “como o Brasil pode ter agido como um mediador entre África e Portugal,” reforçando a interação entre a música popular e erudita, assim como entre as práticas de diferentes grupos sociais e étnicos, indicando um estágio Brasileiro neste desenvolvimento pelo número substancial de danças de possível origem Africana.

¹³ Gregório de Matos e Guerra nasceu em Salvador, Bahia, filho de Gregório de Matos (um fidalgo português) e Maria da Guerra (um matrona). Estudou no colégio dos jesuítas e viajou para Lisboa em 1652, entrando na Universidade de Coimbra, onde completou a sua licenciatura em direito em 1661. Lá fez amizade com o poeta Tomás Pinto Brandão (1664–1743). Casado D. Michaella de Andrade, dois anos mais tarde foi nomeado para a magistratura em Alcácer do Sal. Em 1672, atuou na corte portuguesa como advogado para a cidade da Bahia. Em 1679, retornou ao Brasil como viúvo. Casou-se pela segunda vez em 1691 com Maria dos Povos, mas levou uma vida bastante boêmia. Agitador, criticou tudo e todos: a igreja, o governo e todas as classes de pessoas, de ricos e poderosos ao pobre humilde, não poupando nenhuma raça ou profissão. Seus escritos irreverentes e satíricos eventualmente lhe trouxeram muitos problemas, e Gregório foi exilado para Angola em 1694, onde diz ter contraído uma doença letal. Muito doente, conseguiu voltar ao Brasil no ano seguinte, mas foi proibido de entrar na Bahia e distribuir sua poesia. Em vez disso, foi para o Recife, onde morreu em 1696. Seu irmão foi o pintor e orador Eusébio de Mattos (1629–1692).

Assim, no Brasil, a *viola* foi inicialmente assimilada como um instrumento de acompanhamento, primeiro nos *romances, cantigas, tons e modos* dos séculos XVI e XVII, aos *lundus e modinhas* de finais dos séculos XVII e XVIII. Sua versatilidade indica variantes em construção, desde a viola de 4 e 6 cordas (como na vihuela Espanhola), ao instrumento de 5 cordas (aproximando-se do violão barroco). Esta originaria as várias violas portuguesas regionais, o violão Espanhol, e as *violas caipiras* brasileiras.

As práticas da viola no Brasil denotam a presença das *Ordens Terceiras*, como os Franciscanos e Dominicanos, especialmente no culto a São Gonçalo, - na realidade o *Beato Gonçalo de Amarante* (Figura 10) já que este não terá sido santificado, - o santo padroeiro dos *violeiros*, celebrado nas Festas de *São Gonçalo de Amarante*.



Figura 10. São Gonçalo do Amarante, padroeiro dos violeiros.

As diversas violas brasileiras constituem exemplos das ramificações destas tradições a serem ainda amplamente exploradas.

A *viola* passa então a levar uma espécie de vida dupla, como comentado por Francisco Manuel de Melo, exilado na Bahia entre os anos 1655 a 1658: “sendo um excelente instrumento, agora já não basta que negros e ladrões sa-

bem tocá-la, os homens de honra não querendo por as suas mãos nela” (Melo 1992, 67 in Budasz 2004, 10).

A inclusão de negros *viroleiros* aparece no *Auto da Natural Invenção* de Antonio Ribeiro Chiado (Figura 11), ca. 1580, desenvolvendo-se através dos séculos seguintes, como nos exemplos de Carlos Julião em *Cortejos de um Rei e Rainha negros* (Figura 12), ambos os gêneros tocando a viola.



Figura 11. Frontispício e detalhe de *Auto da Natural Invenção* de Antonio Ribeiro Chiado, ca. 1580.



Figura 12. Carlos Julião (1740-1811), Detalhes de *Cortejos de um Rei e Rainha negros*.

Aos finais do século XVIII e inícios do século XIX passamos a encontrar representações de viajantes estrangeiros no Brasil. Johan Moritz Rugendas (1802-1858) (Figuras 13a e 13b) demonstra um desvio nestas representações, já que observamos um instrumento de fundo abombado, com braço alongado, agora nas mãos de indivíduos urbanizados e afluentes, apesar do cenário rural ou semiurbano do fundo.



Figuras 13a. Johan Moritz Rugendas (1802 -1858). *Costumes de São Paulo*. Litogravuras. In: *Voyage Pittoresque au Brésil*.



Figuras 13b. Johan Moritz Rugendas (1802 -1858). *Costumes do Rio de Janeiro*. Litogravuras. In: *Voyage Pittoresque au Brésil*.

O mesmo é o caso de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) (Figura 14), o qual, dentre as suas inúmeras ilustrações musicais, retrata um tipo similar de instrumento mas aqui num agrupamento boêmio, representados como proto-faunos ao meio-dia.

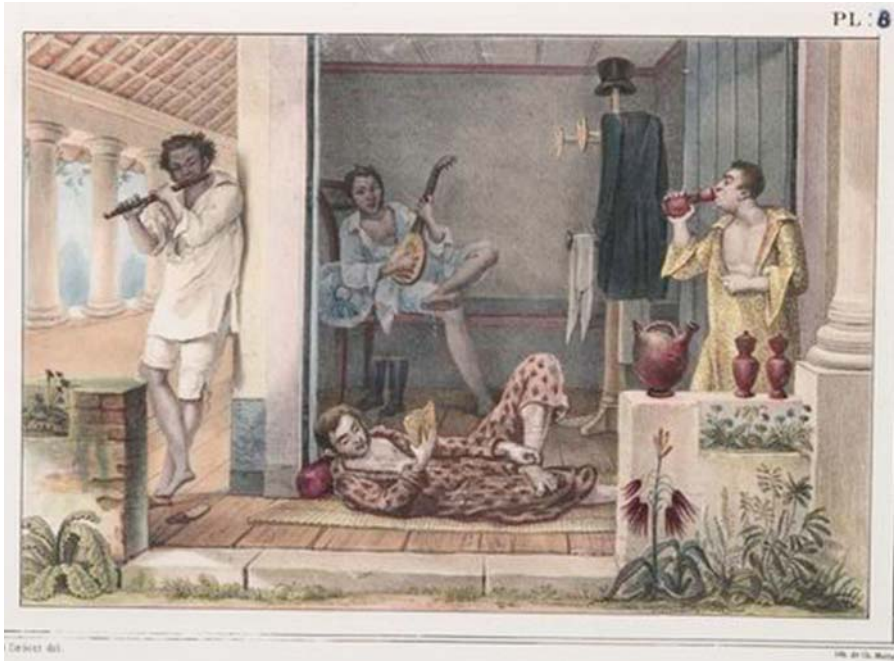


Figura 14. Les délassements d'une après diner. In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil* – 1816-1831.

Já nos finais do século XIX, especialmente depois da Proclamação da República (1889), e marcado pelas conquistas sociais da abolição da escravatura, encontramos Almeida Júnior (1850 – 1899), que em inúmeras participações em salões Franceses, é influenciado pelo realismo de Courbet retratando personagens regionais e pessoas comuns do dia-a-dia. O seu *Violeiro* (1899) e *Oscar* (n.d.) (Figuras 15a e 15b) retratam o instrumento popular, enquanto que em *O descanso do modelo* (1882), provavelmente pintado em Paris, retrata um instrumento abombado, em forma de pera como um alaúde.



Figura 15a e 15b. Almeida Júnior (1850 – 1899). *O violeiro*, 1899 e *Oscar*, 1899.



Figura 16. Almeida Júnior (1850 – 1899). *O descanso do modelo*, 1882.

Adentrando o século XX, Cândido Portinari (1903-1962) focará “pessoas comuns” num baile popular no seu “Baile na Roça” (Figura 17), a primeira manifestação de temáticas brasileiras em sua pintura, a qual será posteriormente incorporada, a partir de 1930, quando do seu retorno de Paris, conforme escreve a Rosalita Mendes de Almeida:

[Palaninho é da minha terra, de Brodósqui. O Palaninho é baixo, muito magro, com a cara mole e esbranquiçada pelo amarelão. Ele tem o aspecto de uma criança seca e doente – não tem expressão – mas a gente, olhando para ele, vê logo que é o Palaninho, por causa do bigode empoeirado e ralo, com algumas falhas.

[...] Quando comecei a pintar, senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o Baile na Roça. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor – fiz um montão de retratos [...]. A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. Eu uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde, mas no fundo eu ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde. (Cândido Portinari, Carta do Palaninho, escrita de Paris a Rosalita Mendes de Almeida, 1930)



Figura 17. Cândido Portinari (1903-1962) *Baile na Roça* (1923/1924).

O debridamento do movimento antropofágico, aqui caricaturado como o “D. Quixote em São Paulo,” (Figuras 18a e 18b) – satirizando Almeida Junior (“não pagava o padeiro”), Carlos Gomes (“Carlos Gomes é um burro”), e Chopin (“Chopin era um tocador de berimbau”), parecem ter efeitos imediatos.



Figura 18a e 18b. Convite para a Semana de Arte Moderna, 13 e 18 de fevereiro de 1922, Teatro Municipal, São Paulo; e um dos cartazes da Semana satirizando artistas assimilados à República Velha.

Embora não tendo tido uma participação protagonista na “Semana,” Portinari mantém as personagens populares mas incorpora perspectivas do cubismo e do surrealismo, concentrando numa identidade urbana, demarcando práticas musicais como o *samba* e *choros* (Figuras 19a e 19b), trazendo-as assim ao primeiro plano.



Figura 19a e 19b. Cândido Portinari, *Samba* (1942) e *Choros* (1956).

Contudo, como mentor da semana de 22, Di Cavalcanti (1897 – 1976) alocará o violão agora completamente assimilado a práticas musicais urbanas (Figura 20), aproximando-o à figura feminina, - conceito logo a ser utilizado na arquitetura por Oscar Niemeyer como conceito de marca da arquitetura brasileira moderna na sua visão de uma linha contínua e fluida, - relacionando o violão ao corpo feminino.



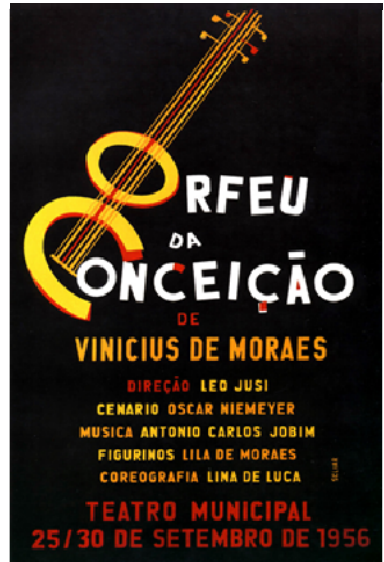
Figura 20. Di Cavalcanti (1897 – 1976). *Carnaval*, 1922.

De forma ainda mais evidente, Héctor Julio Páride Bernabó ou Carybé (1911-1997), um argentino estabelecido no Brasil, retrata a sua “Grande Mulata” (Figura 21), uma figura maternal literalmente ao dar à luz a uma (Negra) Brasilidade.



Figura 21. Héctor Julio Páride Bernabó ou Carybé (1911-1997), “Grande Mulata.”

Uma espécie de Eurídice primal, num encontro subjetivo de uma nova identidade, em paralelo com a transformação do mito de Orfeu numa “tragédia Carioca” (Figura 22a), na qual um *Orfeu* (agora) *Negro*, tocando o violão, confronta o seu conflito com a morte.



Figuras 22a e 22b. Cartazes de lançamento de *Orfeu da Conceição* (rebatizado como *Orfeu Negro* na versão cinematográfica dirigida por Marcel Camus de 1959), de Vinícius de Moraes, 25/30 setembro 1956, Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ao simbolizar Orfeu, o violão será extensivamente usado em cartazes e materiais associados ao evento, desconstruído, rearranjado, reinterpretado, como a sua voz e poder, chamando atenção a um “Brasil real” – aquele do pós-guerra, no qual a fome é uma questão não resolvida, como discutida, por exemplo, por Josué de Castro em “Geografia da fome,” buscando mudar desigualdades geográficas incitando uma nova consciência social.

Contudo, e paradoxalmente, pelo viés deste mesmo “útero,” surgirá tanto *Orfeu Negro* como ainda a bossa-nova, uma vez que seus criadores eram basicamente os mesmos intelectuais afluentes brancos como Vinícius de Moraes (diplomata), Oscar Niemeyer (arquiteto), e Tom Jobim (Figura 22b). O violão, apropriado na bossa-nova, torna-se o maior símbolo de Brasilidade, de intimidade, e de uma forma particular de “falar a” e “sobre” a “alma brasileira” (Figura 23a, 23b e 23c).



Figuras 23a, 23b e 23c. Representações de caráter público (fotografias e jornais) do grupo “bossa-nova” (João Gilberto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim), vinculados à obra *Orfeu da Conceição* e seus grupos sociais.

Comentários finais

Na análise deste universo imagético-simbólico, podemos contudo potencialmente aferir diversos níveis (finos) de aproximação e distanciamento (de e para), já que uma vez iniciado o processo criativo/comunicativo entre observador e obra, a localização do olhar (ou dos olhares) nunca desenvolve o mesmo processo e nível de significação (em redução ou ampliação). Assim, *locus* torna-se relevante a uma análise crítica e, logo, à construção de um discurso historiográfico pertinente, ao considerar dimensões diversas no tempo e espaço.

Neste sentido, perspectivas inerentes ao próprio processo criativo tornam-se significantes para uma compreensão plena, ultrapassando sentidos ociosos, numa aproximação à uma “gramática profunda,” como postulado pela sociologia dual de Roberto Da Matta. Neste sentido devemos ultrapassar ainda, nas nossas lides com processos historiográficos externos, o bloqueio inerente a processos sociais de base colonial.

[...] no drama do “você sabe com quem está falando?” somos punidos pela tentativa de fazer cumprir a lei ou pela nossa ideia de que vivemos num universo realmente igualitário. Pois a identidade que surge do conflito é que vai permitir hierarquizar.[...] A moral da história aqui é a seguinte: confie sempre em pessoas e em relações (como nos contos de fadas), nunca em regras gerais ou em leis universais. Sendo assim, tememos (e com justa razão) esbarrar a todo momento com o filho do rei, senão com o próprio rei. (Da Matta 1981, 167)

Igualmente, a construção de um discurso historiográfico pertinente, e desmistificado, acompanhará um processo de tradução e a criação de redes, permitindo que redes locais constituam **espaços de negociação** que lhes permita um grau de autonomia da rede global de atores envolvidos (Callon 1986).

Da mesma forma, e para não correremos o risco de nos tornarmos “mestiços desfigurados,” podemos construir novas bases que melhor traduz a nossa própria diversidade criativa, plasticidade e natureza adaptativa.

Referências

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., eds, 1942.
- Andrade, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni, Coord. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999. Coleção Reconquista do Brasil. 2ª. Série; v. 162.
- Bermudo, Juan. *Declaración de Instrumentos*. Osuna, 1555.
- Blainville, Charles-Henri M. de. *Histoire Générale Critique et Philologique de la Musique*. Dediée à Mme. La Duchesse De Villeroy. Paris: Chez Pissot, 1768.
- Budasz, Rogério. “The five-course guitar (*viola*) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries.” Tese de Doutorado, University of Southern California, 2001.
- _____. *A música no tempo de Gregório de Mattos: música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

- Callon, Michel. "Elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay." In *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* John Law (Ed.). London, Routledge: 1986, 196-233.
- Cardoso, Ciro Flamarion e Ronaldo Vainfas (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- Castagna, Paulo e Gilson Antunes. "1916: O violão brasileiro já é uma arte." In: *Cultura Vozes*, ano 88, no 1 (1994): 37 – 51.
- Castro, Renato Moreira Varoni de. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Joan Pickham, trans. New York: Monthly Review Press, 2000 (original print 1972].
- Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981.
- Dudeque, Norton. *História do Violão*. Curitiba: ed. Da UFPR, 1994.
- Farmer, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Paris: Editora Luzac, 1929. pp. 264.
- _____. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. Ayer Publishing, 1930.
- _____. *Oriental Studies, Mainly Musical*. London, New York: Hinrichsen Edition, 1953.
- _____. "The Evolution of the Tanbur or Pandore." *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*, Vol. 5 (1923–1928): 26–28.
- _____. *The Minstrelsy of The Arabian Nights: A Study of Music and Musicians in the Arabic Alf laila wa laila*. Bearsden, Scotland (issued privately): 1945.
- _____. *The sources of Arabian music; an annotated bibliography of Arabic manuscripts which deal with the theory, practice and history of Arabian music from the eighth to the seventeenth century*. Leiden: Brill, 1965.
- _____. "The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages," repr. in *Studies in Oriental Music*, ed. E. Neubauer. *The Science of Music in Islam 2*. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität (1997): 223–233.

- Fryer, John. *Rhythms of Resistance: the African heritage in Brazil*. London: Pluto Press, 2000.
- Galpin, Francis William. *Old English instruments of music, their history and character*. 2nd edition. London [?].
- Gill, Donald. "Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar." *Early Music*, Vol. 9, No. 4, Plucked-String Issue 2 (Oct., 1981): 455-462. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3126688>
- Hornbostel, Erich M. Von e Curt Sachs. "Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann." *The Galpin Society Journal*, Vol. 14, (Mar., 1961): 3-29. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/842168>
- _____. "Systematik der Musikinstrumente." *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (no. 4-5): 553-590.
- Kelley, Robin D. G. "A poetics of anticolonialism." In: Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Joan Pickham, trans., 7-28. New York: Monthly Review Press, 2000 (original print 1972).
- Klein, Yaron. *Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arabic Poetry and Philology*. Tese de Doutorado, Harvard University, 2009.
- Milán, Luis. *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*. Valencia, 1536. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2008.
- Muñoz, Ricardo. *Historia de la guitarra*. Buenos Aires: 1930.
- Moura, Jorge Antonio Cardoso. "Tradição e inovação na escola do bandolim Brasileiro." Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2011.
- Pereira, Mayra. "Instrumentos musicais em documentos alfandegários do Rio de Janeiro." In: Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (2010): 01-07.
- Picken, Laurence. "The origin of the short Lute." *The Galpin Society Journal*, Vol. 8 (Mar., 1955): 32-42. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/842155>
- Pimentel, Alexandre, Daniella Gramani e Joana Corrêa (org.). *Museu vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

- Poulton, Diana. s.v. "Vihuela." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. New York: MacMillan, 1980.
- Prat, Domingo. *Diccionario Biográfico, Bibliográfico, Histórico y Crítico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*. Buenos aires, s/d.
- Revista "O Violão," ano 1, n 1, Rio de Janeiro, 1928.
- Revista "O Violão," ano 1, n 2, Rio de Janeiro, 1929.
- Rodrigues, Donizete. "Patrimônio cultural, Memória social e Identidade: uma abordagem antropológica." *UBImuseum* n.01. Disponível em: <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-rodriques-donizete-patrimonio-cultural-memoria-social-identidade-uma%20abordagem-antropologica.pdf>
- Roubina, Evguenia. "Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana." *Boletín Música*, # 21 (Enero/Marzo, 2008): 39-56.
- Sá, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de choro ao molbo de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. Dissertação de mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, 1999.
- _____. *A Escola italiana de Bandolim e sua aplicabilidade no Choro*. Tese de doutorado em práticas interpretativas, UNIRIO, 2005.
- Salles, Vicente. "Viola e violão no Grão-Pará." *Revista da Academia Nacional de Música*. Vol. XVIII-XIX (2007/2008): 127-141.
- _____. *A modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará*. Marena Isdebsky Salles, transcr. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.
- Schaeffner, André. "D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique." *La Revue Musicale*, Vol. 13, N. 2 (1932): 215-231.
- Schlesinger, Kathleen. *A bibliography of musical instruments and archaeology: a guide to the study of the history of musical instruments*. London: William Reeves, 1912.
- Spix and Martius. *1823-1831: Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern in den Jahren 1817-1820 gemacht und beschrieben*. 3 Volumes and one Atlas, München: Verlag M. Lindauer (Bd. II und III editado por C.F.Ph. v. Martius).

- Taborda, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- Treanor, Brian. "Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate." *Fordham University Press Series Issue 54 of Fordham perspectives in continental philosophy*. New Yoirk: Fordham Univ Press, 2006.
- Treitler, Leo. "History and Music." *New Literary History*, Vol. 21, N. 2, History and Music (Winter, 1990): 299-319.
- Turnbull, Harvey. "The Origin of the Long-Necked Lute." *The Galpin Society Journal*, Vol. 25, (Jul., 1972): 58-66. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/841337>
- Tyler, James. "The Mandore in the 16th and 17th Centuries." *Early Music*, Vol. 9, No. 1, Plucked-String Issue 1 (Jan., 1981): 22-31. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3126587>
- _____. "The Italian Mandolin and Mandola 1589-1800." *Early Music*, Vol. 9 (4), Plucked-String Issue 2 (Oct., 1981): 438-446. Oxford University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3126686>
- Tyler, James & Sparks, Paul. *The Early Mandolin*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Wright, Laurence. "The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity." *The Galpin Society Journal*, Vol. 30 (May, 1977): 8-42. Galpin Society. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/841364>