Instrumento glocal: violão e guitarra na indeterminada fronteira entre o remoto e o local

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Alexandre Martinello Sanches
UNICAMP – e-mail: alexandremsanches@gmail.com

José Fornari
NICS / COCEN / UNICAMP – e-mail: tutifornari@gmail.com

Resumo: Nesse artigo serão destacados exemplos do violão e da guitarra elétrica como instrumentos que atuam entre culturas distintas, presentes nos períodos de migração, colonização e globalização, que não somente direcionaram uma mudança no discurso musical, como também levantaram questões referentes ao choque entre o local e o global, entre classes sociais e entre o aceitável e o repudiável. Conclui-se que o instrumento musical não apenas é encarado como um objeto usual, mas também como um importante objeto de análise para entendermos nossa cultura.

Palavras-chave: Violão. Guitarra elétrica. Cultura global. Cultura local.

Glocal Instrument: the acoustic guitar and the electric guitar in the indetermination of the global and the local

Abstract: This paper will show examples of the acoustic and electric guitar as instruments that act between different cultures, used in migration, colonization and globalization, which not only directed a change in the musical discourse, but raised questions about the local and global issues, between social classes and the acceptable and not acceptable. The conclusion infers the interpretation of the musical instrument not only as a usual object, but also as an important object of analysis to understand our culture

Keywords: Acoustic Guitar. Electric Guitar. Global Culture. Local Culture.

1. Introdução

As questões sobre imigração têm provocado comoção e chamado a atenção pública nos noticiários recentes. Além dos trágicos incidentes relacionados às travessias no mar mediterrâneo vindas principalmente da África para se chegar à Europa e a tentativa de construção de um muro entre México e Estados Unidos, temos no Brasil a chegada de grande quantidade de cidadãos venezuelanos buscando uma alternativa para a saída dos problemas enfrentados em seu país, cuja recepção tem sido envolta em grande repercussão. Longe de querer abordar todas as complexidades e contradições das questões migratórias, a proposta deste artigo é destacar e relembrar, através da análise do instrumento musical, como a criação de fronteiras pode ser considerada uma atitude arbitrária e tendenciosa e que a distinção entre o local e o global são mais difusas e contraditórias do que precisas.

A partir da perspectiva da nova organologia (DeVALE, 1990) na qual a classificação do instrumento musical deve ir além de suas características materiais e de sua

forma de execução, interpretando-o a partir de suas relações com nossa sociedade e identificando de que maneira ele pode ajudar a construir ou a moldar determinadas formas de relações humanas[1], será aqui abordado alguns momentos do violão e da guitarra elétrica como instrumentos que atuam entre culturas distintas, presentes nos períodos de migração, colonização e globalização desde o século XVI (no caso do violão) até os dias atuais (passando pelo desenvolvimento da guitarra no século XX), que não somente direcionaram uma mudança no discurso musical de determinada comunidade como também levantam questões a respeito da identidade ou diferença entre as culturas. O termo *Glocal* é utilizado por Robertson (1995), como um neologismo entre as palavras local e global. Apesar da origem remeter a questões econômicas, este termo é utilizado para descrever uma "comunicação intercultural" e um "pluralismo geográfico" (ROBERTSON, 1995: p. 31), nas quais, segundo Kevin Dawe e Andy Bennet (2001: p. 2), as noções de identidade e diferença cultural estão em constante fluxo devido à dinâmica interação entre os aspectos locais e globais de uma determinada região. Tanto o violão como a guitarra apresentam exemplos históricos que colocam em perspectiva não somente essas questões referentes ao choque entre o local e o global, como também refletem dicotomias entre o erudito e o popular, entre classes sociais e entre o aceitável e o repudiável.

2. Colonização: Instrumento atuando entre culturas distintas

Para Coelho (2003) a construção de uma história do violão não pode ser descrita de forma linear e direcionada (no sentido da determinação de um possível local de nascimento e de uma suposta linha de desenvolvimento técnico), devido à sua múltipla origem (Espanha, Portugal, Arábia, França) e por sua ampla utilização nos processos colonialistas a partir do século XVI. De forma geral, a história do violão moderno tem origem no século XV com a identificação de um instrumento de forma similar ao que conhecemos atualmente como violão através de documentos, imagens e poesias. Como instrumento relativamente barato, fácil de ser transportado e versátil, estes foram levados nas navegações dos séculos XVI e XVII tanto para o continente africano quanto para a América. Sua ampla utilização, seja em atividades cotidianas, ou mesmo como ferramenta de catequese pelos missionários religiosos, o transformou em principal instrumento de uma cultura híbrida em processo de formação. Russel argumenta que o instrumento tornou-se indispensável na vida cotidiana das novas colônias, destacando transformações ocorridas com a entrada do instrumento na cultura dos povos colonizados resultando em um cruzamento cultural (RUSSEL, 2003: p.175).

Para o autor, o instrumento possui uma habilidade particular para antecipar ou adaptar mudanças estilísticas e musicais que não é encontrada em nenhum outro instrumento

(RUSSEL, 2003: p. 181). Essa capacidade é testemunhada pelo registro mais antigo que se conhece da música instrumental afro-americana. Trata-se do manuscrito de uma antologia musical mexicana compilada por *Sebastian de Aguirre* e datada por volta de 1700. Esse manuscrito contém obras que combinam influências da cultura espanhola e africana com a mexicana e é considerado por Russel como um dos "mais ricos compêndios sobre influências e estilos de várias culturas distintas encontrados nessa (ou em qualquer outra) época." (RUSSEL, 2003: p. 175-176).

No Brasil também há exemplos da ação do instrumento na criação musical no período colonial. As relações entre as missões jesuítas e os nativos, denominados *Tupinambás,* deram origem à dança *Cateretê* (REILY, 2001: p. 160). Nesse exemplo, assim como em muitos outros, retirados de movimentos colonizadores, o instrumento possui uma função colonizadora e evangelizadora. Apesar do movimento unilateral de dominação dos missionários, ocorreram trocas advindas do choque cultural, no qual a cultura dominada encontra meios de subversão e sobrevivência articulando alterações nos estilos musicais pregados pelos colonizadores.

Nos Estados Unidos, ocorreu um processo semelhante na criação do *Blues*, mas que apresentou consequências diferentes. A origem geográfica do *Blues* remonta inicialmente ao delta do rio *Mississipi*, nos Estados Unidos, fruto da mistura entre as tradições vocais africanas (consequência da colonização e escravidão), com a harmonia européia e o repertório e técnica do violão havaiano. Criado como expressão camponesa e produto cultural dos negros e das classes sociais mais pobres norte-americanas, o *Blues* passou por uma modificação ao substituir seu principal instrumento, o violão acústico, pela guitarra elétrica e sua geografia redirecionada para a cidade de Chicago. No entanto, a "legitimação" cultural e comercial dessa nova forma musical ocorreu somente após a apropriação do estilo pela classe branca e acadêmica inglesa, em especial pelos guitarristas populares, como Eric Clapton (*The Yardbirds/ The Cream*/ *Bluesbreakers)*, Jeff Beck (*The Yardbirds/ Jeff Beck Group*), Jimmy Page (*The Yardbirds, Led Zeppellin)* e Keith Richards (*Rolling Stones*)*,* invertendo os processos de colonização ao transformar a cultura musical de sua metrópole, a Inglaterra. O processo colonizador se inverte e a Inglaterra, que inicialmente colonizou e levou as influências da África e da Europa para a América, agora é submetida à influência da interação entre culturas distintas estabelecido nos Estados Unidos (COELHO, 2003).

Entre idas e vindas, o violão (e consequentemente, a guitarra) se colocou como um instrumento hábil na interface entre culturas distintas. Se por um lado esse processo

poderia levar a crer que o instrumento assumiria uma característica mais global do que local, por outro lado, este se tornou o símbolo musical de diversas nacionalidades e comunidades.

3. Nacionalismo

Ao mesmo tempo em que o violão é um objeto global e um instrumento hábil na relação entre culturas, o que poderia lhe impregnar pouca conexão com uma localidade ou comunidade, este é também reconhecido como símbolo de diversas nações, culturas e gêneros musicais. Durante o século XVII, o violão foi amplamente utilizado na Espanha para o acompanhamento de inúmeras canções populares (MANUEL, 2003: p. 15). Para Dawe & Dawe (2001: p. 64) o violão se tornou um poderoso símbolo do país, representado principalmente pelo gênero musical espanhol *Flamenco.* Há todo um contexto cultural e econômico que incentiva cidades e vilarejos na preservação e divulgação dessa cultura para reafirmar a posição do violão primeiramente como "parte da herança artística e cultural das cidades e, em segundo lugar, para reafirmar a herança nacional da Espanha." (DAWE & DAWE, 2001: p. 68). Apesar do *Flamenco* não representar toda cultura do violão da Espanha, a força simbólica dessa relação é responsável por um intenso debate no qual a identidade da Espanha como nação é confrontada com as identidades de grupos da Andaluzia e dos Ciganos, no qual graus de "pureza" e "autenticidade" são atribuídos a circuitos e integrantes específicos, considerados aptos à prática dessa cultura. Assim "o violão tem um papel central na construção das relações entre a periferia e a região central na Espanha, ampliando as tensões que surgem na construção da 'nação' a partir de várias regiões autônomas." (DAWE & DAWE, 2001: p. 67).

No Brasil, o violão também assumiu um caráter de símbolo nacional vinculado inicialmente ao *Choro,* passando pelo *Samba* e posteriormente à *Bossa Nova*. Assim como na Espanha, essa relação simbólica não se criou sem destacar um aspecto social característico do país. No Brasil, este fato está ligado às diferenças entre classes sociais. Segundo Suzel Reily (2001), no período colonial, anterior ao período de intensa imigração portuguesa para o Brasil, o violão ocupou um papel central na colonização e evangelização dos povos indígenas, criando uma cultura musical ao seu redor. Com a imigração massiva e a chegada de uma elite européia, ocorreu a "europeização" das formas musicais aqui existentes e o piano tornou-se o símbolo dessa mudança, representando o status das elites. O violão passa a representar uma cultura inferior e seu repertório, visto como vulgar (REILY, 2001: p. 163).

Após a chegada do imperador Dom João VI ao Brasil e a transformação do Rio de Janeiro em capital, o incentivo as artes nessa cidade se intensificou, principalmente no que se refere à influência européia, tais como a vinda de compositores, criação de teatros, grupos

musicais e disseminação de repertório. Mesmo com a predominância da influência européia na cultura (da elite) carioca, uma espécie de cultura popular permaneceu nas ruas e nas camadas menos favorecidas. O violão teve um papel particular na interface entre esses dois mundos e na legitimação do que era considerada "baixa cultura" ao ser utilizado na adaptação de *Modinhas* e outras danças bem como na atuação de virtuosos instrumentistas (REILY, 2001: p. 165-166). A consequente hibridização dessas danças com a cultura brasileira resultou na criação do *Choro* e sua popularização retornou aos ciclos da elite. Mais tarde, durante as décadas de 1930 e 40, o *Samba* se popularizou e novamente teve que lidar com os estigmas associados às camadas populares mesmo com todo o processo publicitário do governo para transformá-lo em patrimônio nacional (REILY, 2001: p. 170).

Como a separação e a demarcação de fronteiras musicais era uma questão importante durante o século XIX e o violão era constantemente utilizado como um objeto transgressor de tais fronteiras, o movimento nacionalista modernista do século XX o transformou em instrumento nacional, em virtude dessa capacidade de interação entre as culturas locais e as estéticas da arte erudita européia. Segundo Reily, o violão para os modernistas era capaz de realizar a mediação horizontal entre o rural e o urbano, entre o regional e o nacional, entre o nacional e o internacional, e verticalmente ao integrar as culturas populares e a arte erudita (REILY, 2001: p. 170). Apesar da militância modernista em prol do violão, foi somente com a *Bossa Nova* na década de 1950, que o instrumento se estabeleceu como símbolo nacional e foi aceito definitivamente como instrumento "digno" pela classe média e alta e a "alta cultura" brasileira (REILY, 2001: p. 172). Essa promoção do violão no meio cultural e social brasileiro logo foi confrontada com a criação e popularização de sua "irmã mais nova", a guitarra elétrica.

4. A guitarra no Brasil

Se por um lado temos no Brasil das décadas de 1950 e 1960 todo um movimento musical de busca de uma identidade nacional e valorização cultural através do violão, do *Samba* e da *Bossa Nova,* temos no cenário internacional o crescimento e a popularização da guitarra elétrica, do *Rock`n`Roll* e toda simbologia a eles relacionada. Segundo Guimarães (2014), esse contexto gerou três tipos de reação com relação à guitarra: A *rejeição*, a *absorção* e a *aceitação* plena (GUIMARÃES, 2014: p. 162).

A *rejeição* ocorrida no Brasil pode ser considerada um grande exemplo de como um instrumento musical incorpora símbolos e ideologias em torno de sua figura. Todo um processo de globalização, colonização cultural, afirmação de uma identidade nacional e disputa por um mercado comercial é redirecionado e sintetizado para a figura da guitarra

elétrica, cujo ápice culminou com a realização de uma passeata na cidade de São Paulo, no dia 17 de julho de 1967, encabeçada por renomados artistas da cultura popular brasileira[2]. Não é exagero creditar a um objeto essa capacidade de operar um processo de dominação cultural. Tal propriedade é levantada por Bourdieu (1993) que descreve como a produção em larga escala de uma mercadoria está ligada a sistemas de hegemonia cultural e relações de poder. Além disso, se no período colonial a dominação cultural se deu através do violento processo de invasão e conquista de um território, em meados do século XX, os processos de dominação cultural ocorreram pelos, se não violentos, invasivos processos de globalização (BECK, 1999), indústria cultural (ADORNO, 2002) e cultura midiática (MAIGRET, 2010) intensificada pela crescente velocidade e ubiquidade dos atuais meios de comunicação. Para Guimarães, a resistência à guitarra e, por consequência, ao *Rock,* tinha um sentido crítico e pessimista que assumia a utilização de um instrumento musical estranho à tradição nacional-popular brasileira, o que era visto como um processo de americanização e fruto do imperialismo. Tal resistência tinha um sentido de combate à expansão da indústria cultural e seus artefatos, considerados alienantes (GUIMARÃES, 2014: p. 159).

A *absorção* refere-se à utilização do instrumento adaptando-o para tocar o repertório considerado como fidedigna música brasileira, tais como o *Samba*, a *Bossa* e o *Choro*. Ao invés de pensar os processos de globalização do século XX apenas no sentido de dominação cultural, ocorre aqui a possibilidade de interpretá-lo como trocas culturais, ainda que não sejam simétricas. Ocorreu também a influência de outro gênero musical americano, o *Jazz*, mas com grande preocupação por parte dos guitarristas brasileiros em preservar as características da música brasileira mesmo cedendo a um processo de incorporação das referências norte americanas. Se para alguns artistas essa influência possuía um caráter negativo, resultando na total rejeição ao estrangeiro, para os guitarristas brasileiros, esta indicou um caminho criativo de hibridização de influências externas e o enriquecimento da cultura brasileira (VISCONTI, 2010).

A *aceitação plena* ocorreu a partir da criação de cenas musicais paralelas e contemporâneas às cenas internacionais, tornando difusa a ideia de relacionar o *Rock* a um determinado país ou localidade. A partir da década de 1960, a *Jovem Guarda* surge como expoente de um movimento que buscava o alinhamento com as tendências atuais do cenário comercial, não somente em termos musicais, mas também de comportamento, aproveitando o grande apelo comercial que esse gênero ofereceu devido, em grande parte, à banda inglesa: *The Beatles*. Apesar da resistência registrada em alguns segmentos da sociedade, as décadas seguintes viram crescer um número cada vez maior de bandas e cenas relacionadas ao *Rock* e

seus subgêneros, com maior ou menor projeção comercial, alinhadas às tendências mundiais desse segmento. Temos, na década de 1970, bandas próximas ao *Rock Progressivo*[3] e ao *Punk.* As décadas de 1980 e 1990 presenciou tanto uma grande quantidade de bandas com sucesso comercial e ligadas ao *Pop Rock*, quanto bandas pertencentes a uma cena *undergound* vinculadas ao *Metal Extremo*. Essas décadas também viram a realização no Brasil de grandes festivais tais como o *Rock in Rio, Hollywood Rock, Monsters of Rock,* além do grande aumento de renomadas bandas internacionais que colocaram o país na rota de suas turnês.

Há portanto, uma cena ligada ao *Rock`n`Roll* e seus derivados que se estabeleceu no Brasil ao longo de cinquenta anos que se tornou paralela e contemporânea aos mais atuais movimentos globais na construção de uma cultura que ultrapassou o eixo Estados Unidos-Europa. Guimarães "[...] vê nesses artefatos culturais o resultado de uma intensa interação que, para além da apropriação, revela um espaço comum que ultrapassa as fronteiras nacionais." (GUIMARÃES, 2014: p. 172). Como afirma a respeito da banda *Made in Brazil*: "Sem almejarem uma singularidade expressamente brasileira [...] tais músicos também não se colocam como aqueles que apenas copiam o estrangeiro: eles se percebem como parte integrante de um movimento mais amplo." (GUIMARÃES, 2014: p. 171). Isto aponta para o fato de que a música brasileira é fruto de um processo de construção do nacional que passou a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação e que tornou natural assumir que o *Samba*, o *Choro* e a *Bossa Nova* são essencialmente as formas representativas da cultura brasileira ignorando o fato de sua origem pertencer ao processo de colonização européia gradualmente incorporada e transformada em produtos culturais nacionais.

5. Conclusão

Transcendendo a propriedade do instrumento enquanto interface entre culturas distintas e a consequente criação de novas formas e práticas musicais, o que a discussão acima tenta apontar são diversos questionamentos e reflexões acerca das relações humanas. As trocas culturais entre povos sempre existiram e, a princípio, sempre existirão. A maneira como essas trocas ocorrem ou ocorreram expõe toda a complexidade de um sistema que qualifica ou desqualifica uma relação de troca com base em interesses políticos, econômicos, de poder, subversão ou resistência. Nesse processo, as contradições superam as certezas. As respostas para esses questionamentos não são simples e estão além do propósito deste trabalho, pois passa pelo próprio questionamento do sistema atual, no qual ricas e necessárias experiências de trocas culturais são submetidas a processos capitalistas ou a outro tipo de opressão. Resta concluir ressaltando a importância do estudo de um instrumento musical com

uma grande capacidade de interação entre culturas distintas nos dias atuais, visto ainda nos depararmos com problemas migratórios em várias regiões do mundo.

Referências:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 169-214.

BECK, Ulrich. *O que é Globalização?* Equívocos do globalismo: respostas à globalização. Tradução de André Carrone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BENNETT, Andy; DAWE, Kevin. Introduction: Guitars, cultures, people and places. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Eds.). *Guitar cultures*. Oxford: Berg, 2001. 1-10.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press. 1993.

COELHO, Victor Anand. Picking through cultures: a guitarist`s music history. In: COELHO, Victor Anand (Ed.). *The Cambridge Companion to the Guitar.* Cambridge, U.K.: Cambridge Univ. Press, 2003. 3-12.

DAWE, Kevin; DAVE, Moira. Handmade in Spain: The culture of guitar making. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Eds.). *Guitar cultures*. Oxford: Berg, 2001. 63-88.

DeVALE, Sue Carole. Organizing Organology. *Selected Reports in Ethnomusicology.* Birminghan, v. 8, p. 1–34, 1990.

GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a "autêntica" música brasileira In: RODRIGUES, CC.; LUCA, TR.; GUIMARÃES, V. (Orgs.). *Identidades brasileiras*: composições e recomposições. São Paulo: Editora UNESP, 2014. 145-173.

MAIGRET, E. *Sociologia da comunicação e das mídias*. São Paulo: Senac, 2010.

MANUEL, Peter. Flamenco guitar: history, style, status. In: COELHO, Victor Anand (Ed.). *The Cambridge Companion to the Guitar.* Cambridge, U.K.: Cambridge Univ. Press, 2003. 13-32.

METAL EVOLUTION. Sam Dunn e Scott McFadyen. Série documentário produzido por VH1 Classic, DVD, 462min. Estados Unidos, VH1, 2011.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and segregation in the guitar cultures of Brazil. In*:* BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Eds.). *Guitar cultures*. Oxford: Berg, 2001. 157-178.

ROBERTSON, Roland. Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In: M. FEATHERSTON, M.; LASH, S.; ROBERTSON, R. (Eds.). *Global Modernities*, London: Sage, 1995. 25-44.

RUSSEL, Craig. Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar. In: COELHO, Victor Anand (Ed.). *The Cambridge Companion to the Guitar.* Cambridge, U.K.: Cambridge Univ. Press, 2003. 153-181.

UMA NOITE EM 67. Renato Terra e Ricardo Calil. Documentário produzido por Video Filmes, Record Entretenimento e BNDES, DVD, 1h25min, Rio de Janeiro, Bretz Filmes, 2010.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra elétrica na música popular brasileira:* Os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. Campinas, 284f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2010.

Notas

[1] Sue DeVale considera que o objetivo principal da organologia deveria ser de "ajudar a explicar a sociedade e a cultura" (DeVALE, 1990, p. 22).

[2] A "Marcha Contra a Guitarra Elétrica" ocorreu em São Paulo, saindo do Largo São Francisco e desembocando diretamente no Teatro Paramount, na avenida Brigadeiro Luís Antonio. Em 2010 foi realizado o documentário Uma noite em 67, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, que trata sobre esse episódio.
[3] Sobre a distinção dos subgêneros do *Rock* e *Heavy Metal* ver: METAL EVOLUTION (2011).