



Artigo / Artículo / Article

## Sugestões para um estudo etnomusicológico do violão : uma revisão teórica

Fernando Elías Llanos, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil  
fllanos@usp.br

### Resumo

A partir de um recorte das pesquisas sobre violão indexadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), observou-se abordagens que ora buscam explorar suas possibilidades performáticas e técnicas ou as peculiaridades de sua linguagem composicional, ora visibilizam violonistas até então desconhecidos para a literatura ou refletem sobre as correntes pedagógicas do ensino do instrumento. Porém, detectou-se a escassez de pesquisas que auxiliem na compreensão do violão enquanto chave de leituras sociais e da prática violonista enquanto dado etnográfico. Visando incrementar as referências para um estudo etnomusicológico do violão, o artigo (re) apresenta e contextualiza diversas teorias que discorrem sobre a sua vida social, sua forma, função e significado, assim como as suas leituras interculturais.

**Palavras-chave:** violão, etnomusicologia do violão, musicologia do instrumento musical

---

## Sugerencias para un estudio etnomusicológico de la guitarra: una revisión teórica

### Resumen

A partir de una muestra de los trabajos sobre la guitarra indexados en la Biblioteca Digital Brasileña de Tesis y Disertaciones (BDTD) encontramos abordajes que, tanto buscan explorar sus posibilidades performativas y técnicas, y las peculiaridades de su lenguaje composicional, cuanto traen a la luz nombres hasta entonces desconocidos para la literatura o reflexionan sobre las corrientes pedagógicas en la enseñanza del instrumento. Sin embargo, se advirtió la escasez de trabajos que ayuden a la comprensión de la guitarra como llave de lecturas sociales y de la práctica guitarrística como dato etnográfico. Con el propósito de incrementar las referencias para un estudio etnomusicológico de la guitarra, el artículo (re)presenta y contextualiza diversas teorías que discurren sobre su vida social, su forma, función y significado, así como sus lecturas



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

interculturales.

**Palabras clave:** guitarra, etnomusicología de la guitarra, musicología del instrumento musical

---

## **Suggestions for an Ethnomusicological Study of the Guitar: A Theoretical Review**

### **Abstract**

From a sample of the research into the guitar indexed in the Brazilian Digital Library of Theses and Dissertations (BDTD), we find approaches that both seek to explore its performative and technical possibilities, and the peculiarities of its compositional language, as well as make visible names previously unknown to the literature or reflect on the pedagogical trends in the teaching of the instrument. However, a shortage of works which help to understand the guitar as a key to social readings and the guitar practice as ethnographic data have been identified. With the purpose of increasing references for an ethnomusicological study of the guitar, the article (re) presents and contextualizes diverse theories that explain its social life, its form, function and meaning, as well as its intercultural readings.

**Keywords:** Guitar, ethnomusicology of the guitar, musicology of musical instrument

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2017

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2017

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2018



## Introdução

Uma análise<sup>1</sup> da base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)<sup>2</sup> a partir da variável de busca “violão” mostrou uma série de trabalhos voltados para o entendimento do referido instrumento que podemos organizar da seguinte maneira:

- Trabalhos que abordam o violão por suas possibilidades performáticas (ex.: em pesquisas sobre técnica expandida).
- Trabalhos que abordaram o violão em sua relação com a técnica violonística e os desafios da linguagem composicional aplicada ao instrumento (ex.: em trabalhos sobre técnicas de transcrição, arranjo).
- Trabalhos que abordaram o violão a partir das suas capacidades e alcances harmônicos, rítmicos, melódicos (ex.: em estudos analíticos sobre peças).
- Trabalhos que abordaram o violão a partir da avaliação e apresentação de novos agentes culturais para a literatura do instrumento (ex.: em pesquisas que divulgam violonistas e trabalhos até então pouco ou nada conhecidos).
- Trabalhos que abordaram o violão a partir dos processos pedagógicos na formação de instrumentistas (ex.: como experiências em sala de aula e reflexões sobre o processo do ensino em si).
- Trabalhos que abordaram o violão a partir de uma análise do seu repertório de concerto e formativo (ex.: como nas pesquisas que aplicam novos enfoques técnicos para uma determinada interpretação).

Também houve teses e dissertações que se mostraram mais abrangentes e permitiram somar vários dos tipos de pesquisas acima elencados num mesmo trabalho (ex.: história de um compositor, no qual se analisam as características de suas obras, comparam-se edições diferentes de algumas delas, contribuindo para a interpretação de uma peça em particular).

Também, se adotaram um ou mais dos seguintes critérios para excluir parte dos resultados da busca:

- Trabalhos cujos resultados mencionam o termo “violão” nos campos de procura (autor, título, área, instituição, palavra-chave) sem indicar alguma função ou enfoque particular sobre o mesmo.
- Trabalhos cujo foco não é nem o instrumento nem a sua performance (ex.: trabalhos da área de engenharia).
- Estudos aplicados sobre acústica em que o uso do violão tem apenas um caráter

---

<sup>1</sup> A consulta mostra resultados apenas até fevereiro de 2016. A lista completa totaliza 154 trabalhos, identificados pelos seguintes campos: título, resumo, autor, URL, orientador, outros (banca), grau, data de publicação, assuntos (palavras-chave). Devido à sua extensão, os resultados não figuram no presente texto, podendo ser cotejado na busca avançada no seguinte endereço eletrônico <<http://bdtb.ibict.br/vufind/Search/Advanced>>, respeitando o termo de procura e limitando a data dos resultados. Quem preferir, também pode acessar ao seguinte link que simula o mencionado critério da busca, embora para o ano 2016 inteiro e não até fevereiro: <https://goo.gl/o8aWhe> (Acessado em 7 de out. 2017).

<sup>2</sup> Concebida e mantida pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) no âmbito do Programa da Biblioteca Digital Brasileira (BDB), com apoio da Financiadora de Estudos e Pesquisas (FINEP).

operativo (podendo ser qualquer outro instrumento musical).

- Estudos em que o violão é secundário e integra um estudo maior (ex.: a importância da música em ambientes hospitalares e afins).
- Resultados sobre outros instrumentos onde o violão não é o instrumento objeto de pesquisa (ex.: a análise de uma peça para flauta e violão que visa aprimorar as técnicas performáticas da flauta, não assim do violão).

### Precedentes na literatura crítica brasileira

A partir do panorama de trabalhos exposto, destacaremos cinco pesquisas que –em seu conjunto– sintonizam e precedem os aportes teóricos que iremos contextualizar no presente artigo. Como forma de ilustrar a diversidade de linhas de pensamento, faremos uma breve menção de cada uma delas.

- **Garoto, o mediador cultural:** O primeiro trabalho versa sobre a figura do violonista Aníbal Augusto Sardinha, Garoto (1915-1955) e ressalta seu papel como mediador cultural das diversas tradições em volta do violão brasileiro. Trata-se de um músico cuja “produção para violão não permite uma categorização estanque e não deve ser definida através da oposição entre popular e erudito” (Junqueira 2010: 18), pois ocupa um lugar social fronteiro e ambivalente: a de um violonista familiarizado com o repertório erudito, mas sem registro de uma produção escrita por ele mesmo. Apoiado nas teorias de Burke (2010) sobre cultura popular, em particular sobre a natureza das interações entre as diversas tradições culturais, o trabalho destaca as transversalidades múltiplas do referido violonista e suas leituras de contextualizações *ad-hoc*: o Garoto das salas de concerto, o Garoto das rodas de choro, o Garoto dos arranjos para execuções radiofônicas e, finalmente, o Garoto autor de “obras” transcritas *in memoriam*.
- **Lucio Yaniel, “violão pampeano”:** Nesta mesma linha, temos outra pesquisa voltada para a produção artística e história de vida do violonista Lúcio Yaniel e seu papel na configuração do violão como projeto poético-político no Rio Grande do Sul (RS). Nascido na Argentina, mas estabelecido no Brasil, o autor descreve o referido músico como “um marco de mudanças na forma com a qual se passou a enxergar e a produzir música instrumental para violão no Estado” (Santos 2012: 259). Numa espécie de simbiose entre a geografia pampiana<sup>3</sup> e a proposta musical do violonista, Yaniel soube sintetizar a voz do homem do campo numa proposta transfronteiriça que fez escola no RS e converteu sua prática musical em símbolo identitário regional.
- **Abrasilizando a guitarra (ou eletrificando o Brasil):** numa análise sobre a guitarra elétrica (Visconti 2010: 240), descreve-se como o instrumento chegou ao país precedido do estigma da artificialidade (por ter que se fazer valer de dispositivos eletrônicos para soar) e da alienação cultural (pois era visto como ferramenta colonizadora da música norte-americana)<sup>4</sup>, motivos que obrigaram os seus performers a inventar certa espécie

<sup>3</sup> Região pastoril de planícies que abrange mais da metade de Rio Grande do Sul, o Uruguai, e as províncias argentinas de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fé, Córdoba e Corrientes.

<sup>4</sup> Oliven comenta: “Durante a fase populista da história do Brasil (1945-1964), o que vinha de fora era

de “brasilidade eletrificada” para, em princípio, superar os preconceitos mencionados e, em segundo lugar, ganhar o seu espaço de “matéria prima musical nacional”, capaz de se inserir na cultura brasileira. Para o entendimento desta história, o autor traz como referências os músicos José (“Zé”) Menezes (1921-2014) e Olmir Stocker (n. 1936) na tentativa de compreender em que consistiu o processo de “abrasileiramento” da guitarra elétrica e quais os efeitos que este processo desencadeou em relação ao ideário nacionalista da segunda metade do século XX.

- **Por uma corporalidade violonística:** trabalho focado em intérpretes do violão, traz a proposta analítica de uma “corporalidade musical” (Schroeder 2006), partindo de diversas teorias com destaque para a fenomenologia da percepção segundo Merleau-Ponty (1994) e os conceitos associados ao caráter criador da percepção relacionada à atitude corpórea contrária à descrição positivista que a enxerga como um processo linear do tipo estímulo-resposta. Sem problematizar a “construção” dos discursos sobre o violão brasileiro, o autor relaciona aspectos técnicos de uma obra “ao contexto histórico-social do gênero representado, assim como remissões ritualísticas, revelando uma habilidade peculiar que pode representar mais uma das características do estilo do “violão brasileiro” (Schroeder 2006: 139) valendo-se da observação de idiomatismos<sup>5</sup>, violonismos (Schroeder 2006: 39)<sup>6</sup> e padrões acústico-emocionais (*sic*) (Schroeder 2006: 40)<sup>7</sup> presentes no choro, jongo e baião.
- **Violão: técnica, estética e ideologia.** A pesquisa versa sobre o violão carioca nas primeiras décadas do século XX, propondo (re)construir parte da historiografia do instrumento a partir de uma abordagem estética e social (Pereira 2007). No texto, a autora também confirma a escassa produção acadêmica em face do maior interesse sobre a origem e desenvolvimento do instrumento na Europa (Pereira 2007: 11), destacando apenas trabalhos como os de Graça Alan (1995) e Marcia Taborda (2011). A autora torna visível uma operação canônica da historiografia do violão que, sistematicamente, reitera o *apartheid* poético do erudito/popular, herdeiro de discursos ideológicos baseados tanto em teorias raciais como em caudilhismos eurocêntricos, convenientes ao nascente republicanismo da época.

Feitas as ressalvas necessárias<sup>8</sup> é confrontando este panorama que se pensou na possibilidade de aplicar outros métodos para estudar o instrumento, optando-se por aqueles que dialogam entre uma definição antropológica da cultura e os contextos sociais como um marco

---

frequentemente visto como impuro e, portanto, perigoso. Assim, a Coca-Cola e o cinema de *Hollywood* eram muitas vezes apontados como exemplos do imperialismo cultural norte-americano, ao passo que o samba e o Cinema Novo (feito com ‘uma ideia na cabeça e uma câmara na mão’, de acordo com Glauber Rocha) eram vistos como exemplos do que havia de mais autenticamente nacional” (2002: 38).

<sup>5</sup> “[...] características particulares das obras de um compositor”, enquanto traços identificáveis e recorrentes”.

<sup>6</sup> “[...] soluções técnicas inerentes ao violão”, isto é, o conjunto de soluções harmônicas e melódicas derivado da somatória de fatores como afinação, ergonomia e digitação do instrumento (ex.: o uso de *campanella*)”.

<sup>7</sup> “[...] incorporação e adaptação para o violão de movimentos provenientes de outros instrumentos”, algo assim como uma readaptação técnico-mecânica”.

<sup>8</sup> Isto é, expostos os critérios em relação à inclusão e exclusão de teses e dissertações do BDTD para os fins do presente texto.

geral no qual a prática violonística acontece, mas que também a prática violonística provoca, congrega e origina<sup>9</sup>.

Entre os escassos referentes teóricos encontrados escolhemos três autores<sup>10</sup>: Henry Johnson, Eliot Bates e Kevin Dawe. Nas linhas seguintes farei a síntese e contextualização das abordagens dos referidos teóricos em relação ao instrumento musical, tanto no intuito de evidenciar as suas contribuições para pensarmos em um enfoque etnomusicológico no estudo do violão, como para apontar algumas das suas limitações.

### **Pensando os instrumentos como agentes de socialização**

Em “A vida social dos instrumentos musicais”<sup>11</sup> (Bates 2012) o ponto de partida é a hipótese de que os objetos extrapolariam as meras finalidades pelas quais são comumente usados, obtidos, trocados, negociados, mantidos, descartados etc.

Sugestivamente, propõe-se compreendê-los também como sendo “eles” capazes de usar, obter, trocar, negociar, manter e descartar pessoas, num dialético livre alvedrio. Não estamos frente a uma visão fetichista, transferindo alguma crença religiosa para um objeto (totemismo), como na reificação de aptidões e habilidades e a personificação de uma façanha sobre-humana (penso nas imagens de santos ou divindades em gesso). Esta dialética é, antes que nada, uma estratégia para ampliar a compreensão antropológica do ser humano através de sua complexa rede de significados atrelados à parafernália do cotidiano e àquela sociabilidade disposta na forma de autorreferência a partir do objeto, tanto pelo uso que se lhe dá, quanto pelo uso que “ele faz das pessoas”:

Eu sugiro que levemos os objetos, e particularmente os instrumentos musicais, a sério –não simplesmente como coisas que os humanos usam ou produzem ou trocam entre si, ou como artefatos passivos dos quais emana som. Muito do poder, da mística e do fascínio dos instrumentos musicais, acredito, vem de forma inextricável da miríade de situações nas quais instrumentos se emaranham em redes de relacionamento complexas– entre humanos e objetos, o entre humanos e humanos, e entre um objeto e outro objeto. Ainda um mesmo instrumento, em diferentes contextos históricos, sociais, pode implicar tipos de relação categoricamente diferentes. Eu, portanto, estou alegando para um estudo da vida social dos instrumentos musicais (Bates 2012: 364)<sup>12</sup>.

Ao pedir para “levar a sério” os instrumentos musicais, o autor sugere considerá-los “potenciais sujeitos (antes que objetos) de pesquisa”, pois esta leve mudança na compreensão

---

<sup>9</sup> Buscaram-se alternativas aos enfoques centrados na problematização terminológica dos objetos-acervo (patrimônios materiais da música produzida e praticada no país), que propiciem o estudo do violão desde teorias que prescindam da acurácia documental e da tipificação (como na concepção de um tesouro).

<sup>10</sup> Embora não figurem na presente análise, gostaria de mencionar os seguintes trabalhos: Doubleday (1999) e Kartomi (2005).

<sup>11</sup> *The Social Life of Musical Instruments*.

<sup>12</sup> “*I argue for taking objects, and particularly musical instruments, seriously –but not simply as things that humans use or make or exchange, or as passive artifacts from which sound emanates. Much of the power, mystique, and allure of musical instruments, I argue, is inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships– between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects. Even the same instrument, in different sociohistorical contexts, may be implicated in categorically different kinds of relations. I thus am arguing for the study of the social life of musical instruments*”.



valoriza o que ele chama de “pensar através de instrumentos” (Bates 2012: 368). Tal conceito encontra sua antítese na suposta “atitude fúnebre” da organologia tradicional, ainda atuante nas curadorias de museus de instrumentos, os quais mais pareceriam “mausoléus, lugares para mostrar o musicalmente morto, com organologistas na função de agentes funerários, preparando o corpo de instrumentos mortos para sua preservação” (365).

Bates conecta minuciosamente os nexos de uma série de etnografias que analisam desde a cítara milenar chinesa, o *Ch'in*<sup>13</sup>, dois instrumentos de cordas friccionadas como o indiano *Sarangi*<sup>14</sup> e a lira da ilha grega de Creta<sup>15</sup>, o *dutār*, espécie de alaúde de duas cordas<sup>16</sup> emparentado com o *Tanbūr*, este último no seu papel fundamental para religião do *Ahl-e Haqq*<sup>17</sup> entre outras experiências. A mais detalhada de todas foi a do autor e sua relação com o *saz*, um cordofone popular na Turquia (onde ostenta a condição de instrumento nacional), Irã, Azerbaijão, Armênia, Curdistão e nos Balcãs.

A vida social deste instrumento é tratada (e desenrolada) a partir dos seguintes pontos<sup>18</sup>:

- **O saz e a canção:** traz detalhes sobre os diálogos entre o performer, o instrumento e a plateia, com ênfase nos tipos de contextos das performances musicais, na resposta afetiva do público (mensurada em termos da capacidade de reagir chorando ao ouvir o instrumento), e no agenciamento do intérprete entre o instrumento e o repertório (*türkü*).
- **O saz e a nação:** explica a força mobilizadora do instrumento que, no contexto da Turquia, se tornou símbolo pátrio. Além de ser representativo no país, o *saz* é determinante para identidade da diáspora turca (como no caso da grande colônia turca da Alemanha).
- **O saz material:** destaca relatos orais sobre a construção do instrumento, recolhidos a partir de luthiers, histórias sobre as recentes incorporações na escolha da madeira e desenho do *saz*, seus diálogos com o mercado de instrumentos. É uma narrativa detalhada que descreve a história social do corpo do instrumento, na tentativa de realizar uma “organologia viva”.
- **O saz, sua imagem e corporalidade:** refere o impacto do instrumento enquanto “corpo político” de uma identidade turca (um sentimento de “ser-turco”) provido de métodos, teorias pedagógicas, vídeos instrutivos e franquias de escolas. Também menciona as migrações e transgressões do *saz* fora dos padrões performáticos tradicionais, e a relação do instrumento com o imaginário religioso.

Esse empenho em elencar etnografias reforça a necessária abordagem de uma dimensão antropológica do instrumento musical<sup>19</sup> e adverte: não basta só o enfoque tradicional, do

<sup>13</sup> Cf. Van Gulik (1969).

<sup>14</sup> Cf. Qureshi (2000).

<sup>15</sup> Cf. Dawe (2005).

<sup>16</sup> Cf. Baily (1976).

<sup>17</sup> Cf. Hooshmandrad (2004).

<sup>18</sup> Ciente que não faço justiça à riqueza de detalhes descritos por Bates sobre o *saz limitei* o texto àquilo que acredito possa ser suficiente para conhecer as possibilidades e alcances da abordagem em questão assim como sua exemplificação metodológica.

<sup>19</sup> Até mesmo porque no corpus etnomusicológico não apareceram trabalhos de peso –focados nos instrumentos– até o ano 2000 (Bates 2012: 367).

simbolismo embutido na descrição do instrumento<sup>20</sup> ou do que dele se faz durante uma performance<sup>21</sup>. Na proposta, questiona-se claramente até que ponto os instrumentos são constitutivos e relacionais (ex.: na formação de uma identidade cultural, na própria socialização, nas relações de gênero, na definição dos conceitos de classe social. etc.).

O texto também faz importantes ressalvas em relação à diferença entre esta, que seria a “vida social dos instrumentos musicais”, e outra linha de pensamento, a da “vida social dos objetos”:

[...] ao me referir à “vida social dos objetos” ou à “vida política dos objetos”, eu não estou sugerindo uma abordagem utilitária/semiótica como a de Stephen Riggins, na qual “a vida social dos objetos é uma resposta à complexidade na vida social das pessoas” (1994: 20), ou algo semelhante à “perspectiva sobre a circulação de mercadorias na vida social” de Arjun Appadurai, onde “o que cria a ligação entre a troca e o valor é a política” (1986: 3). Em nenhuma das [minhas] abordagens o objeto de estudo é o objeto material; no lugar disso, **o mundo dos objetos é simplesmente outra instanciação de um terreno teórico humanista pré-constituído ou sistema econômico**, [terreno ou sistema que] os objetos renderizam [de forma] imaterial. Há uma diferença quando instrumentos musicais são incidentais a/constitutivos de interações sociais (Bates 2012: 372 –tradução e grifo do autor)<sup>22</sup>.

A tese também se distancia do enfoque do materialismo (em oposição ao idealismo) que examina as artes visuais e os artefatos da vida cotidiana, pois, segundo o autor, incidiriam numa “ingenuidade” analítica sobre as relações entre objetos humanos e não humanos, dividindo o assunto em “partes constituintes (também chamadas de atores, actantes, agentes, objetos ou matéria vital), montagens (também chamadas de redes, teias, ecossistemas ou sociedades) e relacionalidade (também chamada de sociabilidade de semiótica)” (Bates 2012: 372).

Uma das observações mais incisivas recai na Teoria Ator-Rede (TAR)<sup>23</sup>, que –segundo o autor– “vagamente define um ator como nem um sujeito nem objeto” e cujo principal desafio metodológico implica descobrir quais objetos são significativos e como eles se relacionam. Na TAR as redes seriam simples agrupamentos de objetos heterogêneos designados conforme a demanda (*ad-hoc*) e a relacionalidade investigaria como estes agrupamentos especialmente

<sup>20</sup> Descrições subjetivas sobre o timbre, a sonoridade do mesmo, as possibilidades técnicas etc., como dizer que o som do violão “nos remete” a um estado de consciência “X” ou “Y”, por exemplo.

<sup>21</sup> Quando subjetivamente se detalha o instrumento em relação às capacidades do instrumentista.

<sup>22</sup> “[...] in referencing the “social life of objects” or “political life of objects”, I am not suggesting a utilitarian/semiotic approach such as that of Stephen Riggins, where “the social life of objects is a response to complexity in the social life of persons” (1994: 20), or something akin to Arjun Appadurai’s “perspective on the circulation of commodities in social life” where “what creates the link between exchange and value is politics” (1986: 3). In neither approach is the material object the object of study; rather, the object world is simply another instantiation of a preconstituted humanistic theoretical terrain or economic system, the objects rendered immaterial. There is a difference between musical instruments being incidental to, or constitutive of, social interaction”.

<sup>23</sup> *Grosso modo*, a teoria supõe a interdependência relacional de diversos actantes (despersonalizados, podendo ser humanos ou matérias inertes) que produziriam redes e associações mútuas. Desta forma, propõe-se uma compreensão da sociabilidade [epistemologia dinâmica] que desconsidere suas bases consagradas (as mesmas que estabeleceram a sociologia como campo de referência [epistemologia fixa]). Nesta nova sociedade, o ser humano não subordina os objetos, eles são protagonistas por igual no devir dos atos e suas diversas possibilidades. Cf. Latour (2005).



designados se fusionam. Mas ampliar as redes com a finalidade de incluir mais objetos evidencia – prossegue o texto – uma proposta pouco original (Bates 2012: 373).

Contudo, resgatam-se da TAR os conceitos de agenciamento e poder (para explicar as relações humanas dos/desde os objetos), e apresenta-se a noção de “objeto-energia”<sup>24</sup> que pondera a capacidade de ação dos actantes “enquanto evidência da nossa própria constituição como materialidade vital, em outras palavras, a energia humana é um objeto-energia em si mesmo” (Bennett 2010 *apud* Bates 2012: 373)<sup>25</sup>, no que parece um intento para clarificar a TAR: não se trataria, pois, de fundir intenção e efeito nos objetos, mas sim de entendê-los enquanto causalidade:

Estudiosos da TAR escrevem sobre a durabilidade das redes –a tendência de algumas redes a ficar iguais na forma ao longo de grandes períodos de tempo, e a durabilidade é uma questão-chave na análise dos instrumentos musicais que aparentemente têm produzido efeitos semelhantes por centenas de anos. No entanto, devemos estar sempre atentos às redes estruturadas de forma diferente em torno do mesmo tipo de instrumento, e à multiplicidade de redes que podem incluir até mesmo um instrumento particular. Admitindo a agência dos objetos materiais, e pensando em montagens como agrupamentos *ad-hoc* de objetos heterogêneos, move-se para além de uma divisão do contexto cultural, pois tanto cultura quanto contexto são formados em simultâneo com as montagens *ad-hoc* (Bates 2012: 373 – tradução do autor)<sup>26</sup>.

Além do deslinde, a teoria busca reforços fora da etnomusicologia e chama a nossa atenção para a área dos estudos em Ciência e Tecnologia, cujo trabalho de campo também está condicionado à realização de uma etnografia detalhada. Esta área apresenta pesquisas que realizam avanços significativos em tecnologias musicais: inovações no desenho de instrumentos clássicos europeus (Bijsterveld 2004 *apud* Bates 2012: 372) as mudanças na fabricação de tecnologias de gravação de áudio (Théberge 1997 *apud* Bates 2012: 372) e a invenção do sintetizador Moog (Pinch y Trocco 2002; Pinch 2008 *apud* Bates, 2012: 372).

A ligação com a área se dá pelo interesse comum na potencialidade integradora dos objetos, que contribui para a análise da sua sociabilidade e da complexa rede de agentes envolvidos nela, sem deixar de lembrar –como já foi mencionado– que tais objetos são importantes na medida em que revelam “terrenos teóricos humanistas pré-constituídos”. Finalmente, Bates adverte para a escassa atenção que a etnomusicologia tem dado para a sociabilidade mobilizada a partir/em torno dos objetos materiais (instrumentos musicais,

---

<sup>24</sup> *Thing-power*. Embora uma tradução literal pudesse ser “coisa/objeto-poder”, acredito que “objeto-energia” deixa claro que o conceito evidencia um “convite à ação” que diz respeito a nós mesmos, e não a uma entidade fenomenológica.

<sup>25</sup> Cf. Bennett (2010).

<sup>26</sup> “ANT [Actor-Network-Theory] scholars write of the durability of networks –the tendency for some networks to stay similar in form over long periods of time, and durability is a key issue in the analysis of musical instruments that seemingly have produced similar effects for hundreds of years. Yet, we must always be attentive to differently structured networks around the same instrument type, and the multiplicity of networks that may include even one particular instrument. Allowing agency to material objects, and thinking of assemblages as *ad-hoc* groupings of heterogeneous objects, moves beyond a culture-context divide, as both culture and context are formed simultaneously with the *ad hoc* assemblages”.

especificamente) e para o objeto-energia que eles possuem. A visão socializante do objeto musical e os seus agenciamentos tendem a ampliar a nossa compreensão da música e dos seus meios de produção.

### **Pensando os instrumentos a partir da sua forma, função e significado**

Johnson sintetiza de forma didática vários dos alcances da etnomusicologia em relação ao estudo dos instrumentos musicais. Diferentemente da tradicional tarefa classificatória da organologia, procura-se trabalhar tanto a forma, os contextos, o ambiente performático e o objeto sonoro, sendo que o objetivo não é só o instrumento em si, mas a combinação deste com o intérprete e o som produzido, junto aos significados atrelados à performance simultânea destes fatores (Johnson 1995: 258).

Ao referir-se à discussão sobre a forma<sup>27</sup>, o texto convida a superar a compreensão do instrumento musical como mera estrutura (material e passiva) desmembrada das suas estruturas físicas e conceituais (dissecada talvez), pois antes mesmo de identificá-la devemos prestar atenção aos comportamentos associados aos objetos dessa cultura material. Tal distinção pretende mostrar que todo o instrumento musical é um “objeto-produtor-de-som” da cultura material utilizado para fazer som humanamente organizado<sup>28</sup> em determinado contexto esteticamente extraído dos hábitos da vida cotidiana” (Johnson 1995: 260)<sup>29</sup>.

Do mesmo modo, ao falarmos em contexto, devemos levar em consideração a função prática do instrumento, que está atrelada ao sentido da sua execução, pois se qualquer conjuntura possui uma infinidade de significados e significantes, o contexto performativo (a manifestação-ao-vivo do instrumento, do performer e da performance como um todo) é intrínseco ao ambiente funcional do instrumento e deve ser considerado no discurso etnomusicológico em seu conjunto (Johnson 1995: 262). Desta forma, a música é “determinada pela abrangência (alcance) do instrumento, pela habilidade física e musical do performer, e pela relação (orgânica) entre a morfologia do instrumento e o corpo humano” (Johnson 1995: 265)<sup>30</sup>, como na descrição do *dutār afgano*:

A forma como o corpo humano está organizado para mover-se é, em certos aspectos, um elemento crucial na estrutura da música. Um instrumento musical transforma padrões de movimento do corpo em padrões de som. A morfologia de um instrumento impõe certas restrições sobre a forma como o instrumento é tocado, favorecendo certos padrões de movimento que são, por razões ergonômicas, facilmente organizados na disposição espacial do instrumento. Assim, a interação entre o corpo humano e a morfologia do instrumento

<sup>27</sup> Parece-me que o termo “forma” equivale no texto ao significado de “representação” e alude à pergunta “como se apresenta/manifesta o instrumento musical?”: “A basic question that is fundamental to an ethnomusicological examination of musical instruments is, What are they? This brief but very challenging question is intended to provoke an analysis of the form, function and meaning of musical instruments and other objects so that they may ultimately be understood in a way that is not alien to the different cultures and contexts in which they exist”.

<sup>28</sup> Em alusão à definição de música em Blacking (1973: 26).

<sup>29</sup> “[...] a musical instrument is a sound-producing object of material culture used to make humanly organized sound during a context which is aesthetically removed from everyday behaviour”.

<sup>30</sup> “Music is therefore determined by the range of the instrument, the physical and ‘musical’ ability of the performer, and the relationship between the morphology of the instrument and the human body”.

pode moldar a estrutura de a música, canalizando a criatividade humana em direções previsíveis (Baily 1977 *apud* Johnson 1995: 265)<sup>31</sup>.

Johnson se apropria da noção sobre a disposição espacial em Baily e acrescenta que isso pode ser um correlato na organização e uso do espaço do instrumento no contexto da performance e até mesmo se relacionar com aspectos da sociabilidade do instrumento em geral (Johnson 1995: 265)<sup>32</sup>.

### **Pensando o instrumento desde as teorias da “paisagem violonística”<sup>33</sup>**

Dawe disserta sobre o recente campo de estudo chamado “estudos sociais e culturais dos instrumentos musicais”, influenciado por publicações nas áreas de etnografia da performance musical, estudos da cultura material, organologia, a antropologia da globalização e os estudos sobre o papel das tecnologias de áudio na produção das culturas musicais (Dawe 2013: 1)<sup>34</sup>.

O ponto de vista êmico, do *Guitarrista*-pesquisador adquire grande importância uma vez que os estudos de caso têm demonstrado a valia dos conhecimentos detalhados sobre o instrumento, tanto para a compreensão como para o acesso a informações bastante codificadas e por vezes exclusivas do ambiente violonístico (ex.: workshops, férias de instrumentos e afins, diálogos interpessoais entre músicos após as apresentações –*backstage meet and greets*–, e o ambiente das gravações em estúdio).

Esta condição êmica abrange, simultaneamente, a visão local que se refere aos diversos contextos locais histórico-sociais do instrumento interpelados por questões que vão desde o processo de globalização, o nacionalismo e a etnicidade, a complexa rede de tecnologias no

---

<sup>31</sup> “*The way the human body is organized to move is, in certain respects, a crucial element in the structure of music. A musical instrument transduces patterns of body movement into patterns of sound. The morphology of an instrument imposes certain constraints on the way the instrument is played, favouring certain movement patterns that are, for ergonomic reasons, easily organized on the instrument's spatial layout. Thus, the interaction between the human body and the morphology of the instrument may shape the structure of the music, channelling human creativity in predictable directions*”.

<sup>32</sup> “*The spatial layout of the construction of the instrument may correspond to the organization and use of space in the context of the instrument's performance or even to aspects of the instrument's society in general*”.

<sup>33</sup> Observe-se que ao traduzir “*guitarscape*” por “paisagem guitarrística” em Dawe mencionamos tanto ao violão em suas diversas tecnologias e técnicas de construção (acústicas ou eletroacústicas) quanto à guitarra elétrica: a paisagem alude a todo o *habitat* dos cordófonos de cordas dedilhadas com dedos, unhas, plectros ou palhetas. Se trata de uma categoria de análise polissêmica, não taxonômica, daí que não necessariamente se refere apenas à guitarra elétrica ou apenas ao violão. Contudo, cientes que o termo “violão” em português designa exclusivamente ao cordófono acústico tocado com os dedos, far-se-á a seguinte recomendação: violão e guitarra elétrica sempre designarão dois instrumentos diferentes no presente texto, mas para os casos que o conceito seja abrangente e não tenha uma função organológica usaremos a palavra “*Guitarra*” e seus derivados (ex.: *Guitarrístico*) em itálico e com a primeira letra em maiúscula.

<sup>34</sup> O texto escolhido integrou uma publicação (*Ethnomusicology Forum* 22 (1)), que mostra o amplo espectro e potencial do assunto e que condensa boa parte das pesquisas até agora realizadas por Dawe e outros autores sobre aspectos sociais do instrumento num sentido amplo e desde o campo da etnomusicologia. Nela se apresentam “*etnografias Guitarrísticas*” [*Guitar Ethnographies*] nutridas por experiências que vão desde uma observação-participativa do violão na cultura jamaicana (Hitchins 2013); o violão na sociedade turca, com destaque ao inventor do violão sem divisões [*fretless*] (Dawe and Eroğlu 2013); os embates de uma economia globalizada e a resistência da tradicional luteria mexicana de Michoacan (Kies 2013) e a importância do violão na cultura japonesa, em particular o caso de dois instrumentos derivados dela (híbridos) e produzidos em Okinawa (Johnson 2013).

áudio, a comercialização de instrumentos musicais e recursos naturais, e a hibridização de desenhos e técnicas performáticas.

Para Dawe é possível cumprir duas tarefas a partir de uma observação detalhada do instrumento: por um lado, contribuindo para a literatura do mesmo e, por outro, estudando as particularidades da cultura musical de cada país. Como condição, a metodologia assumida passa necessariamente por um “estudo prolongado, profundamente imersivo, participativo-observacional e intergeracional” (Dawe 2013: 18), aprendendo, tocando, se apresentando, trocando experiências, influenciando e sendo influenciado *etc.*, como na soma de diversos *modi operandi*:

[...] é o resultado de adotar vários *modi operandi*, envolvendo a performance, a luteria, a análise do desenho de instrumentos musicais, o aprendizado da performance, entrevistas formais, interações informais com convidados, participações como membros de uma platéia, compromissos com executivos da indústria musical e assim por diante. [...] Isto destaca o papel dos instrumentistas, dos artesãos, dos materiais de construção, da tecnologia e da performance na cultura e sociedade; reconhecemos ainda as formas pelas quais a *Guitarra* se enquadra num complexo sistema de valores e crenças, também como instrumental (agente) na construção de gêneros e estilos musicais (Dawe 2013: 3-4)<sup>35</sup>.

A proposta não se limita a uma pretensa visão *Guitarrística* da música em sociedade, nem se estabelece como nova tendência fora dos postulados da grande área, a saber, a etnomusicologia e sua vasta literatura teórica e metodológica (Dawe 2013: 5). Tampouco se trata de uma epistemologia “fetichista” produzida pelos seus adeptos<sup>36</sup>. Pelo contrário, o instrumento é tido como objeto/catalisador de estudo de uma miríade de significantes culturais que operam simultaneamente. É um objeto que serve de pretexto para compreender os tipos de socialização em volta dele e os tipos de apropriação que dele se fazem. É uma leitura biunívoca:

Paramos para pensar sobre a *Guitarra* como um objeto de, ou foco para, culturas em contato assim como base para o intercâmbio cultural. Estávamos cientes dos problemas e questões que tinham surgido em tais situações. Por exemplo, as enganosas políticas de apropriação e representação que acompanham a *Guitarra* (entre outros instrumentos) conforme ela atravessa as culturas, as sutilezas da música interpretada através dela em diversos contextos, os significados transmitidos por e através dela a grupos específicos de pessoas, e as desigualdades nas vidas das pessoas que a interpretam (Dawe 2013: 5)<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> “[...] is the result of the adoption of various *modi operandi*, involving performance, making instruments, the analysis of musical instrument designs, learning to perform, formal interviews, informal interaction with hosts, participation as audience members, engagement with music industry executives and so on. [...] This throws into relief the role of instrumentalists, artisans, materials of construction, technology and performance in culture and society; we also acknowledge the ways in which the guitar is entangled in a wide range of value and belief systems, as well as instrumental in the construction of musical genres and styles”.

<sup>36</sup> Embora Appadurai afirme que “nenhuma análise social das coisas (mesmo que o analista seja um economista, um historiador de arte ou um antropólogo) pode evitar um mínimo percentagem do que pode ser chamado de fetichismo metodológico” (1986: 5). [No social analysis of things (whether the analyst is an economist, an art historian, or an anthropologist) can avoid a minimum level of what might be called methodological fetishism].

<sup>37</sup> “We did stop to think about the guitar as an object of, or focus for, cultures in contact and as the basis for cultural exchange. We were aware of the problems and issues that had arisen in such situations. For instance, the

No texto, uma *Guitarra* pode ser a chave de leitura de relações de poder díspares, que se evidenciam tanto nas variáveis do poder aquisitivo do instrumentista, como no grau de acessibilidade à tecnologia para o instrumento, na concentração do mercado global musical e sua lógica de estratificação<sup>38</sup>. De outro lado, trabalhos feitos em lugares nos quais o violão tem participado da construção da identidade cultural nacional (ex.: Espanha, Brasil) pouco tem se aprofundado, acabando, na maioria dos casos, sob do rótulo da *World Music* e repetindo o cânone ocidental por cima das leituras e significados locais.

O autor aponta o colonialismo e a migração como os dois processos sociais que mais reconfiguraram à *Guitarra* em cada país. A partir desses dois processos é que derivam outras relações nas quais o violão aparece ora como instrumento de ocidentalização, ora como símbolo de independência pós-colonial e forjador da identidade nacional (Dawe 2013: 7). Por outro lado, a guitarra também é constantemente definida pela sua resistência ancorada nas tradições locais e pela sua mobilidade global, isto é, como parte da interação dinâmica entre forças globais e locais (Robertson 1995 *apud* Dawe 2013: 8).

Outro elemento caro para uma análise etnomusicológica do violão é sua interação com a tecnologia enquanto dispositivo comunicacional que, às vezes, afeta até os próprios conceitos técnicos de interpretação já consagrados (no caso de modelos que apresentam novos desafios, ex.: o violão sem divisões). Esta interferência, embora reflita uma vontade expansiva de ressignificar o instrumento, também possibilita problematizar os processos de globalização inerentes (ocidentalização, industrialização, urbanização, influência das novas mídias, etc.) (Dawe 2013: 15).

Do mesmo modo, a relação entre tecnologia e performance *Guitarrística* dinamizou tanto o repertório gestual quanto o leque material organológico: enquanto um diz respeito à linguagem corporal do executante e sua simbiose com o instrumento, o outro refere-se diretamente ao corpo do instrumento sujeito a modificações radicais (ex.: novos modelos de violões e guitarras elétricas, modificações e/ou alterações superficiais ou estruturais de algumas das suas partes etc.).

Precisamente, são estes processos de criatividade musical “que transformaram a *Guitarra* num ciclo que por sua vez transforma a música que é tocada através dela”, fazendo do instrumento um genuíno “nexo de dinâmicas<sup>39</sup> musicais, técnicas, tecnológicas, sociais e culturais” (Dawe 2013: 516)<sup>40</sup>. Estas relações sugeririam a noção do instrumento como dispositivo que suporta e contesta “valores, crenças, lendas e mitos”, tanto na música como fora

---

*tricky politics of appropriation and representation that accompany the guitar (among other instruments) as they cross cultures, the subtleties of the music played upon it in various contexts, the meanings conveyed by and through it for particular groups of people, and inequities in the lives of those people playing it”.*

<sup>38</sup> Fazendo com que não seja igual o grau de influência e circulação de *Guitarristas* vindos, por exemplo, de Nova York e Londres, ou do Rio de Janeiro e Nova Deli, em termos de uma suposta hegemonia da liderança: “*the popular media regularly offer neocolonialist and mono-cultural visions of planet guitar*” (Dawe 2013: 5).

<sup>39</sup> A palavra original é “*development*” mas achei que traduzi-la como “dinâmica” no lugar de “desenvolvimento” expressa melhor o sentido de interação.

<sup>40</sup> “*Such processes of musical creativity transform the guitar in a cycle that also transforms the music that is played upon it. Clearly, the transformations of the guitar have come about in a nexus of musical, technical, technological, social and cultural developments*” (tradução do autor).



dela:

Além disso, ordem e desordem, homogeneidade e diferença são negociadas e contestadas através/com a *Guitarra* em escala mundial, como vem sendo claramente observável através de uma diversidade de fontes (desde arquivos e etnografias baseadas em músicas para guitarra, até performances ao vivo, hoje em dia divulgadas pela internet) (Dawe 2013: 17)<sup>41</sup>.

De fato, tratando-se da *Guitarra*, temos um instrumento que consegue estabelecer a comunicação entre o mundo tecnológico de ponta e o mundo analógico, que se constituiria num elo significativo dos estudos interculturais. Afinal de contas, as novas tecnologias são desenvolvidas “para razões explícitas por pessoas que vivem momentos históricos específicos e contextos sociais nos quais as tecnologias se saturam de significados sociais porque adquirem uma história do uso” (Lysloff & Gay 2003 *apud* Dawe 2013: 17)<sup>42</sup>.

Estas abordagens também integram o conceito batizado de “nova paisagem *Guitarrística*” (*new guitarscape*)<sup>43</sup> e que resume aspectos já observados no presente texto, entre outros: o papel da tecnologia e suas apropriações na performance e design da *Guitarra*; a *Guitarra* nos processos de globalização e suas leituras interculturais entre o global e o local; a performance *Guitarrística* e suas leituras de gênero; a noção de materialidade e virtualidade na *Guitarra*<sup>44</sup>; a questão da migração e as remessas culturais inerentes aos fluxos globais da guitarra, entre outros aspectos.

Entre os vários conceitos que atravessam a proposta de Bates e Dawe, quiçá um dos mais recorrentes seja o da teoria das agências segundo Gell (1998) cuja antropologia da arte sugere a isonomia dos objetos materiais (inertes) em relação às pessoas, pois –segundo o autor– eles também impelem ações e evocam sistemas de pensamento. Isto, de alguma forma, configura-se na ideia central de “algo-tendo- agenciamento”<sup>45</sup>:

Agência é atribuível a essas pessoas (e coisas [...]) quem/as quais são vistas como sequências causais iniciantes de um determinado tipo, ou seja, eventos causados por atos da mente ou a vontade ou a intenção, ao invés da mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que “faz com que os eventos aconteçam” ao seu redor. Como resultado deste exercício de agência, certos eventos transparecem (não necessariamente os eventos específicos que foram “destinados” pelo agente). Enquanto cadeias de causa e efeito de

<sup>41</sup> “Moreover, order and disorder, sameness and difference are negotiated and contested through and upon the guitar on a worldwide scale, as is clearly observable via a range of sources (from archives and ethnographies of guitar-based music to live performances now disseminated on the Internet)”.

<sup>42</sup> “[...] new technologies ‘are developed for explicit reasons by people living in specific historical moments and social contexts’ where ‘technologies also become saturated with social meaning as they acquire a history of use’”.

<sup>43</sup> Cf. Dawe (2010). O termo cunhado (*Guitarscape*) é uma “síntese aplicada à *Guitarra*” derivada de conceitos como os do Murray Schafer (1969) e sua paisagem sonora, o das paisagens [*scapes*] sugeridas por Arjun Appadurai (1990) para analisar os fluxos de cultura na globalização, e David Howes (2005) e sua paisagem dos sentidos [*sensescape*].

<sup>44</sup> Com ênfase na análise do vídeo game *Guitar Hero* e de concursos como o *Air Guitar* e os significados do gesto instrumental.

<sup>45</sup> Appadurai já argumentava que os objetos poderiam ser entendidos como atores sociais, do ponto de vista metodológico, “por aquilo pelo qual seguimos às coisas por elas mesmas, pelos significados adscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias” (1986: 5 - tradução do autor). [*For that we have to follow the things themselves, for their meanings are inscribed in their forms, their uses, their trajectories*].



ordem física/material consistentes na realização de happenings que podem ser explicados por leis físicas que finalmente governam o universo como um todo, os agentes iniciam “ações” que são “provocadas” por si só, por suas intenções, não pelas leis físicas do cosmos. Um agente é a fonte, a origem, de eventos causais, independentemente do estado do universo físico (Gell 1998: 16)<sup>46</sup>.

Para o caso de Dawe, se utilizam as teorias das agências como ponto de partida para uma análise enraizada na tradição da literatura etnomusicológica. Decerto, a agência da *Guitarra* é um conceito que permite dinamizar o instrumento e tirá-lo do enfoque passivo de reprodutor de performances humanas, objeto de análise teórico-musical, ou ferramenta da execução mecânica da música.

Além disso, a confluência de vários pontos de vista tanto enriquece o objeto de estudo que os congrega (a guitarra) quanto aprofunda o conhecimento particular do mesmo. Graças a isto é que podemos nos exercitar numa “etnomusicologia da guitarra” e valorizar suas agências:

Fica agora claro que no estudo da cultura material (musical) não devemos apenas nos preocupar com a forma como as pessoas fazem, trocam e consomem o mundo material, mas também como as formas materiais são fundamentais para a socialização dos seres humanos na cultura. Aqui, em outras palavras, tentamos explorar as implicações culturais e sociais de [elementos] materiais e design [refere-se à luteria] através de nosso estudo focado na guitarra. Tornou-se claro que "a guitarra" não é tão fixa na sua forma e função quanto poderíamos imaginar. Desenvolvimentos na concepção e construção, tecnologia e novas mídias, são movidos por uma vasta gama de imperativos estéticos, econômicos, políticos, éticos e ambientais. Ideologias, aspirações e gostos mudam, e eles se configuram como instrumentos musicais de forma intrigante (Dawe 2013: 22)<sup>47</sup>.

### Ensaaiando as sugestões: a hipótese de um cânone do violão brasileiro<sup>48</sup>

Pensemos na seguinte hipótese: no relato do violão brasileiro –a história (trajeto, repertório, gramática musical etc.) daquele violão apropriado tanto na prática definida como “popular” ou “erudita”– parece difícil fugir da influência de figuras canônicas que, com certa frequência, aparecem tanto em trabalhos acadêmicos (artigos, teses e dissertações) quanto nos

---

<sup>46</sup> “Agency is attributable to those persons (and things [...]) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention, rather than the mere concatenation of physical events. An agent is one who ‘causes events to happen’ in their vicinity. As a result of this exercise of agency, certain events transpire (not necessarily the specific events which were ‘intended’ by the agent). Whereas chains of physical/material cause-and-effect consist of ‘happenings’ which can be explained by physical laws which ultimately govern the universe as a whole, agents initiate ‘actions’ which are ‘caused’ by themselves, by their intentions, not by the physical laws of the cosmos. An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe”.

<sup>47</sup> “It is now abundantly clear that in the study of (musical) material culture we should not just concern ourselves with how people make, exchange and consume the material world, but also how material forms are central to the socialisation of human beings into culture. Here, in other words, we attempt to explore the cultural and social implications of materials and design through our focused study of the guitar. It has become clear that ‘the guitar’ is not as fixed in form and function as one might first imagine though. Developments in design and construction, technology and new media, are driven by a wide range of aesthetic, economic, political, ethical and environmental imperatives. Ideologies, aspirations and tastes change, and they configure on and as musical instruments in intriguing ways”.

<sup>48</sup> Nas seguintes linhas farei um exercício metodológico a partir das teorias até aqui analisadas, apenas como uma tentativa de ensaiar outra escrita dialética no entendimento do violão enquanto objeto de estudo.

depoimentos de intérpretes, compositores e pesquisadores do instrumento.

Um primeiro ponto a considerar seria e das categorias e sistematizações oriundas de uma comunidade social (os violonistas brasileiros [ou residentes no Brasil] que interpretam aquilo por eles definido como “violão brasileiro”) que, ao longo do tempo, interagiram e estabeleceram um diálogo pelo qual foi possível visibilizar e destacar atores da cena profissional do instrumento, em detrimento de outros pares. Por isto, compreende-se que, mesmo sem problematizar os complexos aspectos que operaram e resultaram (e ainda operam e resultam) na construção de um cânone do violão brasileiro, ele mesmo como um todo, vigente, referendado e reiterado por esta que denomino “comunidade do violão brasileiro”, trata-se de um dado importante. Afinal de contas, o cânone seria coerente se entendemos que a crença em nexos emblemáticos, fruto do consenso dessa comunidade, parece estar alinhada à necessidade de fortalecer sua própria razão de existir.

Ainda pressupondo a validade da hipótese, do outro lado da “balança”, uma problematização do cânone induziria a revisitar tais categorias e sistematizações sob um olhar que vise contemplar a diversidade violonística. Assim, antes mesmo de estabelecer ponderações e escalas de valor que resultem na qualificação de alguns em detrimento de outros vários, a crítica pode servir como exercício de uma cartografia horizontal dos violões brasileiros que contemple tanto o consenso quanto o resultado do dissenso em torno à noção de cânone da referida comunidade: a necessidade de uma “visão geográfica” da performance do violão brasileiro traria a possibilidade de entender o espaço em que ele acontece (o Brasil, em princípio) não só a partir da sua forma como também desde sua estrutura e função<sup>49</sup>. A tentativa também aponta para uma visão panorâmica que permita sair da dicotomia centro-periferia implícita no cânone.

Em relação à definição de violão brasileiro e assumindo o cânone de acordo com uma interpretação possível das hierarquizações sugeridas na literatura crítica voltada para o instrumento, se pensou numa série de interrogantes preliminares sobre os modos como “ele” pode ser conhecido, reconhecido, tipificado, vivenciado e institucionalizado. A orientação das indagações seguiria boa parte do seguinte roteiro<sup>50</sup>:

- Violão brasileiro como “ele é conhecido” (como ele é divulgado pelos meios de comunicação):

- Ele é banalizado, é tornado exótico, é renomeado?
- Possui um estereótipo? Quais são as leituras morais que sugere tal estereótipo?
- Tornou-se um instrumento arquetípico de que/de quem?
- Como se insere nos contextos mediáticos nos quais aparece?
- Qual é o tipo de discurso que permeia sua informação? Quando vem à tona?
- O que aparece como imprescindível quando se fala em violão brasileiro nos meios de

---

<sup>49</sup> Em alusão aos conceitos definidos por Milton Santos para definir teórica e metodologicamente o espaço social (Cf. Santos 2004: 55).

<sup>50</sup> Estas seriam perguntas norteadoras que pretendem evidenciar a pesquisa como trajetões contínuas de ida e volta, de negociações multilaterais, de questionamentos e de autocríticas, de posicionamentos e reposicionamentos, partindo do conceito de “sujeito posicionado” em Rosaldo (1989).

comunicação?

- Violão brasileiro como “ele é reconhecido” (como ele é entendido e identificado como tal por determinada comunidade violonística local e global):

- De que forma se diferencia o violão brasileiro na comunidade violonística da imagem veiculada pelos meios de comunicação?
- Quais as questões mais caras para esta comunidade quando se fala em violão brasileiro (o que não pode ser deixado de lado ao falar em violão brasileiro)?
- O que não pode faltar quando se compõe/se toca/se interpreta violão brasileiro?

- Violão brasileiro como “ele é tipificado” (como ele é descrito, transcrito, analisado e pesquisado academicamente):

- Em que contextos aparece o termo “violão brasileiro” nas pesquisas em música?
- Qual é o panorama de termos mais frequentes atrelados a ele?
- Como se relaciona o termo enquanto objeto de pesquisa: ele é o ponto principal, um aspecto concomitante ou um adjetivo apenas?
- Em que relação de poder se encontra o termo nos textos acadêmicos? (Que tipo de relação o violão brasileiro provoca, de empatia, de contraposição?)
- Com quem/com que dialoga? (Que tipo de diálogo é esse?)

- Violão brasileiro como “ele é vivenciado” (nas manifestações musicais presentes na vida de uma comunidade em particular, de uma região, de um estado)

- O violão brasileiro como tal protagoniza a vida cultural de alguma manifestação expressiva? (Dança, teatro, música enquanto evento social)
- O instrumento é parte fundamental do calendário cultural de uma região?
- Integra a programação fixa de alguma atividade cultural ou ciclo de encontros que se repete periodicamente?

- Violão brasileiro como “ele é institucionalizado” (como o Estado e as instituições fazem uso do termo):

- De que forma o termo “violão brasileiro” está presente nas comunicações oficiais, na promoção nacional e internacional do Brasil enquanto país (em referência à “marca” Brasil especificamente)?
- O violão brasileiro representa algum tipo de *soft power* para o Estado? Algum tipo de mercadoria na lógica das assim chamadas “indústrias criativas”?

### **Apontando as limitações dos aportes teóricos sugeridos**

A empreitada é passiva de temas a acrescentar para uma maior compreensão da rede de significados atrelados ao instrumento<sup>51</sup>. Aportes desde os estudos das definições identitárias e das relações étnicas, em particular aqueles referentes ao conceito de negritude e racismo no

---

<sup>51</sup> Aqui aludo ao conceito de cultura como teia de significados em Geertz (1989).

continente americano são de fundamental importância para a história da *Guitarra* como um todo.

Problematizando o assunto, como poderíamos explicar uma etnografia do violão brasileiro sem as manifestações expressivas das famílias negras e suas negociações interculturais com as demais alteridades (brancos de toda condição social e econômica)?<sup>52</sup> Como explicar que o violão no Brasil vivia no meio das rodas de choro (dos chorões) e que estes, enquanto manifestações, foram palco de ressignificação da negritude nas primeiras décadas do séc. XX? Uma passagem escrita pelo musicólogo Carlos Sandroni, ao falar na batida do violão e os diversos significados atrelados a ela, se encaixa perfeitamente na linha destas inquietações:

Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom. É por isso que a existência de outra batida nos sambas mais antigos me pareceu desde o início questão digna de interesse: tal questão foi o nó em torno do qual o trabalho se construiu. Acreditei que a existência de **duas maneiras de acompanhar**, designadas por minha sensibilidade de violonista como claramente incompatíveis, **não podia deixar de expressar uma divergência profunda sobre o significado do samba**. E que essa divergência, como espero mostrar, **dizia respeito não apenas a ritmos, instrumentos e versos, mas também a tipos humanos**, trocas econômicas, festas, **relações entre negros e brancos**, concepções sobre o que é ser brasileiro (Sandroni 2001: 14 –grifos meus).

Outro exemplo: no caso da pesquisa referente ao violonista negro peruano Félix Casaverde<sup>53</sup>, resulta impossível dividir sua performance musical, seu conceito de negritude, e seu violão autodenominado “negro” em substituição ao prefixo de “afro” que tanto criticava por considerá-lo uma pauta política alienante que favorece a prática de um pseudofolclore em detrimento do legado musical das famílias negras da costa peruana. Além disso, uma análise interdisciplinar da sua obra *Cuatro tiempos negros jóvenes*, na qual o violonista estabelece diálogos intergeracionais no interior da peça, permitiu elucidar seu posicionamento político e poético em relação à música praticada pelos seus pares violonistas.

Ambos os relatos poderiam ser aprofundados a partir do arcabouço analítico sugerido por Dawe (efeitos da globalização na performance, poder e agenciamento, o papel da tecnologia e do design, a questão do gênero no instrumento, as leituras sociais da cultura material *etc.*), mas definitivamente perderíamos, e muito, se relegássemos as tensões raciais e as dispersássemos em comentários desconexos sobre –por exemplo– identidade e cultura popular, na qual também teriam cabimento, mas perderiam toda sua potência reivindicativa e especificidade epistemológica.

Gilroy (2001) é categórico ao trazer-nos uma visão crítica sobre o guitarrista Jimi Hendrix (que, concordemos, dificilmente poderia ficar de fora numa etnografia da guitarra), nas leituras

---

<sup>52</sup> Não pretendo reduzir a complexidade do assunto usando o racismo enquanto matriz explicativa última ou categoria analítica geral fundada apenas na oposição branco/não-branco. Antes mesmo desejo chamar a atenção para a importância do conceito não biológico de raça como marcador social das diferenças e ferramenta imprescindível para contestar a suposta “democracia racial” freyreana. Cf. Costa (2002).

<sup>53</sup> Cf. Rojas e Llanos 2016: 74-75.

musicais de um Atlântico Negro que obriga a reparar na auto-compreensão articulada pelos músicos (negros) que a têm produzido, e nas relações sociais reproduzidas por esta cultura expressiva (negra):

O triunfo europeu, que facilitou o caminho para o sucesso americano de Hendrix, apresenta outro caso interessante, ainda que um tanto diferente, da estética política envolvida nas representações de autenticidade racial. Músico de *rhythm and blues*, maduro mas indisciplinado, Hendrix foi reinventado como a imagem essencial daquilo que as plateias inglesas achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso. Seus biógrafos concordam que as extravagâncias de menestrel atualizadas presentes em seus shows tornaram-se uma algema para sua criatividade, e que a questão irremediável da política racial interveio amargamente em suas relações flutuantes com os músicos ingleses, que forneciam o bizarro pano de fundo para sua criatividade radicada no blues (Gilroy 2001: 193-194).

### Conclusões

Uma análise do instrumento como agente de significados e significantes pode funcionar como chave de leitura social<sup>54</sup> e no caso do violão (e a guitarra) indicaria uma aproximação à experiência do cotidiano. Por um lado, temos este instrumento fácil de adquirir, de transportar, de aprender de forma autodidata, sumamente versátil para transitar entre diversas faixas etárias, gêneros musicais, além de passível de apropriações que veiculam uma diversidade de identidades culturais. Ao mesmo tempo, falamos de um instrumento que reflete o uso que dele fazemos e “ele faz de nós”, que sintetiza o intérprete e o som produzido e se define constantemente pela dinâmica entre forças globais e locais que permitem negociar e contestar relações de ordem e desordem, homogeneidade e diferença. O violão possibilita um entendimento que permeia as expectativas performáticas e técnicas de sua própria prática e traz à luz a partitura de uma massa coral de vozes heterogêneas.

### Bibliografia

- Alan, Graça. 1995. “Violão carioca: nas ruas, nos salões, na universidade”. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Appadurai, Arjun. 1990. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. Public Culture 2 (2): 1-24.
- \_\_\_\_\_. 1986. *The Social Life of Things*. New York: Cambridge University Press.
- Baily, John. 1976. “Recent Changes in the Dutār of Heart”. *Asian Music* 8 (1): 29-64.
- Bates, Eliot. 2012. “The Social Life of Musical Instruments”. *Ethnomusicology* 56 (3): 363-395.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

---

<sup>54</sup> Esta leitura social não visa assumir uma “exclusividade epistemológica” perante outros domínios da experiência e vivência na música (poético, afetivo etc.). Antes trata-se de um conjunto de abordagens complementares aos já existentes e necessários para uma compreensão interdisciplinar e polissêmica da música.

- Burke, Peter. 2010. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Costa, Sérgio. 2002. “A construção sociológica da raça no Brasil”. *Estudos Afro-Asiáticos* 24 (1): 35-61.
- Dawe, Kevin. 2013. “Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture”. *Ethnomusicology Forum* 22 (1): 1-25.
- \_\_\_\_\_. 2010. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Surrey: Ashgate Publishing.
- \_\_\_\_\_. 2005. “Symbolic and Social Transformation in the Lute Cultures of Crete: Music, Technology and the Body in a Mediterranean Society”. *Yearbook for Traditional Music* 37: 58-68.
- Dawe, Kevin and Sinan Cem Eroğlu. 2013. “The Guitar in Turkey: Erkan Oğur and the Istanbul Guitarscape”. *Ethnomusicology Forum* 22 (1): 49-70.
- Doubleday, Veronica. 1999. “The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power”. *Ethnomusicology* 43 (1): 101-134.
- Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: Towards a New Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press.
- Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos,
- Hitchins, Ray. 2013. “Rhythm, Sound and Movement: The Guitarist as Participant-Observer in Jamaica’s Studio Culture”. *Ethnomusicology Forum* 22 (1): 27-48.
- Hooshmandrad, Partow. 2004. “Performing the Belief: Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahl-i Haqq of Gūrān”. Tese de Doutorado. University of California. Uma entrevista realizada em 2005, em que a autora resume e explica esta pesquisa, pode ser encontrada na seguinte referência: Javid, Jahanshah. 2005. “Followers of the Truth. Interview with Partow Hooshmandrad on the music of the Ahl-i Haqq in Iranian Kurdistan”. 7, apr. 2005. *The Iranian*, on-line magazine. Disponível em: <https://iranian.com/Music/2005/April/PH/index.html> [Acessado em 5 ago. 2017].
- Howes, David. 2005. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford, Nova York: Berg.
- Johnson, Henry. 2013. “Old, New, Borrowed...: Hybridity in the Okinawan Guitarscape”. *Ethnomusicology Forum* 22 (1): 89-100.
- \_\_\_\_\_. 1995. “An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function and Meaning”, *JASO* 26 (3): 257-269.
- Junqueira, Humberto. 2010. “A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural”. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Kartomi, Margaret. 2005. “On Metaphor and Analogy in the Concepts and Classification of Musical Instruments in Aceh”. *Yearbook for Traditional Music* 37: 25–57.
- Kies, Thomas J. 2013. “Artisans of Sound: Persisting Competitiveness of the Handcrafting



- Luthiers of Central Mexico”. *Ethnomusicology Forum* 22 (1): 71-88.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Cambridge: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, M. 1994. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oliven, Ruben George. 2002. “Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno)”. In Micelli, Sérgio (org.), *O que ler na ciência social brasileira 1970-2002*, pp. 15-43. São Paulo, Brasília: Anpocs, Sumaré, Capes.
- Pereira, Fernanda Maria Cerqueira. 2007. “O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias”. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Qureshi, Regula. 2000. “How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian Sarangi”. *American Ethnologist* 27 (4): 805-838.
- Rojas, Mónica e Fernando Llanos. 2016. “Félix Casaverde”. In Knight, Franklin W. and Henry Louis Gates Jr. (eds.), *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography Vol. 2*, pp. 74-75. New York: Oxford University Press.
- Rosaldo, Renato. 1989. *Culture & Truth – The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Santos, José Daniel Telles dos. 2012. “Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil”. Dissertação de Mestrado em Estudos interdisciplinares em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas.
- Santos, Milton. 2004. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: EdUSP.
- Schroeder, Jorge Luiz. 2006. “Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento”. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas.
- Schafer, Murray. 1969. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Scarborough/Ontario: BML Canada.
- Taborda, Marcia. 2011. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [recurso digital].
- Van Gulik, Robert Hans. 1969. *The Lore of the Chinese Lute*. Tóquio: Sophia University.
- Visconti, Eduardo de Lima. 2010. “A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker”. Tese de Doutorado em Música. Universidade Estadual de Campinas.



### **Biografia / Biografía / Biography**

Fernando Elías Llanos é violonista e musicólogo. Mestre em Música (Etnomusicologia/Educação Musical) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Doutorando em Musicologia pelo Programa de Pós Graduação em Música da

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS- ECA/USP). Professor de violão na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisa os seguintes temas: violão brasileiro e identidade nacional, violão na América Latina, etnomusicologia do violão, repertório crossover para violão, ensino do violão.

---

#### **Como citar / Cómo citar / How to cite**

Llanos, Fernando Elías. 2018. “Sugestões para um estudo etnomusicológico do violão: uma revisão teórica”. *El oído pensante* 6 (1): 32-53. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].