

# GUITARRAS ELÉTRICAS TRADUZIDAS. MÍDIA OU INSTRUMENTO CONTRACOLONIAL?

[TRANSLATED ELECTRIC GUITARS. COUNTER-COLONIAL MEDIA OR INSTRUMENT?]

**ALFREDO BELLO<sup>i</sup>**

<https://orcid.org/0000-0003-0946-9692>  
Universidade de São Paulo (USP)

**FABRÍCIO SILVEIRA<sup>ii</sup>**

<https://orcid.org/0000-0002-9598-8052>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**NILTON CARVALHO<sup>iii</sup>**

<https://orcid.org/0000-0003-2443-6418>  
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

**Resumo:** O texto formula uma hipótese exploratória: a guitarra elétrica pode ser entendida como um vetor de traduções e inversões culturais, uma espécie de *espaço material simbólico* onde distintas culturas em convívio se dinamizam. Mais do que mero instrumento musical, trata-se de um laboratório expressivo da interculturalidade, uma instância de mediação (entre tempos históricos, matrizes culturais e povos distintos). É um dispositivo tradutório, supomos. Problematicamos esse pressuposto dentro dos marcos teóricos da semiótica da cultura, da etnomusicologia e da arqueologia das mídias. Mais restritamente, interessa-nos dar destaque, na zona de confluências entre Comunicação e Antropologia, à noção de contracoloniaisidade, tal como formulada por Antônio “Nego” Bispo (2015, 2019, 2020), em alguns de seus escritos mais recentes. Casos empíricos específicos são analisados no intuito de refinar o argumento, tornando-o mais plausível.

**Palavras-chave:** Guitarra elétrica; tradução; contracoloniaisidade

**Abstract:** The text formulates an exploratory hypothesis: the electric guitar can be understood as a vector of cultural translations and inversions, a kind of *symbolic material space* where different cultures in coexistence are dynamized. More than just a musical instrument, it is an expressive laboratory of interculturality, an instance of mediation (between historical times, cultural matrices and different peoples). It's a translation device, we suppose. We question this assumption within the theoretical frameworks of semiotics of culture, ethnomusicology and media archeology. More strictly, we are interested in highlighting, in the area of confluence between Communication and Anthropology, the notion of countercoloniality, as formulated by Antônio “Nego” Bispo (2015, 2019, 2020), in some of his most recent writings. Specific empirical cases will be analyzed in order to refine the argument, making it more plausible.

**Keywords:** Electric guitar; translation; countercoloniality

## Introdução

O presente texto é fruto de um processo coletivo de busca de convergência e articulação de três perspectivas teórico-temáticas: a semiótica da cultura, a etnomusicologia e a arqueologia das mídias. Reconhecendo-se suas especificidades, seus limites e suas complexidades internas, acreditamos que tais demarcações, quando cruzadas, podem se tornar compatíveis e relevantes para o estudo das culturas midiáticas e sonoras tal como se sobrepõem na contemporaneidade em que vivemos.

Mais do que isso, esses três marcos teóricos podem suscitar a construção de ferramentas analíticas relevantes para as disciplinas de Comunicação e Antropologia, elaborando-se assim uma interface disciplinar mais consistente e autoconsciente. Um de nossos propósitos, portanto, é o de realizar um exercício interdisciplinar que se revele proveitoso para ambas as disciplinas de fundo aqui acionadas.

Importa salientar, para que possamos avançar sem sobressaltos, que as grades teóricas pontuais – etnomusicologia, arqueologia das mídias e semiótica da cultura – não serão explicitadas enquanto tais, com a apresentação pormenorizada dos conceitos que lhe são pertinentes, dos pressupostos que adotam, da genealogia “interna” através da qual se constituíram, caso a caso. Existem textos mais apropriados para isso. (NATTIEZ, 2020; RICE, 2014; SILVEIRA, 2021; PARIKKA, 2021; ZIELINSKI, 2006; MACHADO, 2003; SCHNAIDERMAN, 1979) O próprio espaço exíguo de que dispomos justifica essa escolha. Estaremos *implicitando* conexões, deixando que categorias e operadores teóricos apareçam e se tornem mais visíveis no modo como estaremos atuando. Relevantes são as *ações* (de pesquisador) *prescritas* por tais teorias e os *gestos epistemológicos* que elas configuram.

Da semiótica da cultura, na via de Iuri Lotman (1996), nos importam as ideias de tradução e memória; da etnomusicologia, tal como ocorre em Anthony Seeger (2008), por exemplo, herdamos a visada culturalista e aplicada, a compreensão da música como texto central da cultura; da arqueologia das mídias, na linhagem de Friedrich Kittler (2019), conservamos a perspectiva crítica da história, a atenção à objetualidade material das mídias e a disposição para sondar e trazer à tona camadas soterradas da experiência sensível das culturas.

O evento deflagrador de nossos esforços de cooperação foi a defesa, por parte de um dos autores, da Tese de Doutorado “Escuta Musical: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop”. (CARVALHO, 2021) O trabalho foi apresentado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo, sob orientação do prof. Dr. Herom Vargas, em 31/03/2021. Naquela oportunidade os autores se encontraram pela primeira vez, desempenhando papéis distintos – seja como doutorando em ritual de defesa, seja como componente da banca examinadora, seja como pesquisador interessado junto à audiência da sessão pública e dos debates que se seguiram.

O que ocorreu a partir daí foi um conjunto de encontros pontuais, realizados mensalmente, via plataformas de reuniões remotas (ou *meetings*), onde alguns dos pontos debatidos por ocasião da arguição foram retomados, textos de referência teórico-analítica foram trocados e, além disso, fundamentalmente, álbuns de música pop e artistas populares foram ouvidos e comentados, num livre intercâmbio de informações, curiosidades e impressões. Nesse período, que remonta então a cerca de um ano de discussões intercaladas, sem interrupção, construímos um repertório musical comum, um conjunto de interrogações e um acervo bibliográfico compartilhado.

No núcleo dessas interrogações cristalizou-se um amálgama de subcampos temáticos: as experiências musicais pós-coloniais (ou da contracolonialidade, como iremos explorar logo à frente), as musicalidades periféricas, o Sul Global em suas expressões mais desafiadoras do pop hegemônico e anglocentrado, o retorno (fantasmático) do Atlântico Norte e a materialidade medial precária das culturas sonoras subalternas, tanto no que diz respeito às tecnologias de registro quanto consumo e/ou produção artístico-criativa. Numa palavra – para produzirmos, talvez, um efeito de maior nucleação –, os hibridismos materiais e culturais das expressões musicais da diáspora, dos países do terceiro mundo (ou excluídos do G7), das colônias exploradas, longe dos sítios industriais, dos centros de poder e irradiação dos valores e dos bens globais de consumo.

Sempre nos interessou, mais ou menos consensualmente, como pudemos então descobrir, as “artes do fraco”, numa expressão que remete a Michel de Certeau (1998)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Numa abordagem micrológica, de sabor até populista, Michel de Certeau discute as invenções e os “ruídos” das práticas cotidianas, o poder e a capacidade criativa do homem ordinário. Discute, enfim, as

Sempre nos interessou a potência inscrita na resposta artilosa e inclassificável dada ao gesto afirmativo do poder colonial centralizador. Noutra expressão, o que nos atrai como bom problema é a possibilidade de qualificar e descrever as poéticas musicais marginalizadas, entre a música pop de grande consumo (ou grande visibilidade midiática) e as culturas populares, locais artesanais. São as poéticas musicais tangenciais à indústria, aos modos mais gramaticalizados do fazer, às expectativas do bom gosto médio e à conformidade ideológica com os preceitos de um globalismo homogêneo – identificados, em geral, com as *majors* e os Estados Nacionais de sempre.

Foi dentro desse quadro epistêmico (e axiológico, sem dúvida) que examinamos e ouvimos, com inegável deleite, as obras de artistas como Pinduca, Aldo Sena e Oséas, José Menezes e a Guitarrada das Manas, do Pará. Foi com esse enquadramento que rastreamos a gênese da chamada *World Music*, tal como se manifesta nos álbuns *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), de David Byrne e Brian Eno, e *Duck Rock* (1983), de Malcolm McLaren. Foi assim que nos dirigimos às guitarras *highlife* de Gana, a certas musicalidades próprias de Cuba, influência significativa da música popular africana da década de 1950 e marcante também em relação à música popular do Caribe e da América Latina, no mesmo período. Foi assim que chegamos ao Trio Matamorros, que será ouvido no Congo a partir dos anos 1930, a Franco e O.K. Jazz, ou a Dr. Nico, que auxiliarão na disseminação da guitarra elétrica pelo continente africano, em especial em Guiné Conacry. Foi assim que nos deparamos com Quintette Guinéenne e Songhoy Blues, do Norte do Mali.

Todos esses casos, apresentados aqui numa desordem aparente, todos eles muito ricos, seja do ponto de vista estético, seja do ponto de vista etnográfico, ilustram as buscas e as explorações cartográficas iniciais que fizemos, no intuito de produzir, neste cenário, um foco analítico mais restrito. Operamos sempre com a intenção de encontrar um objeto empírico (ou um grupo de casos empíricos) que fosse possível circunscrever, através do qual (ou através dos quais) pudéssemos materializar, observando-o(s), as interseccionalidades analíticas que buscávamos. Vale dizer, em acréscimo, que tais procedimentos – de aproximação processual progressiva, de acercamentos dialogados, em grupo – repercutiam experiências metodológicas já empregadas em nossas pesquisas

---

pequenas estratégias de resistência às lógicas do automatismo e da razão técnica processadas no dia-a-dia (o ato de comer e o gesto de escrever, as formas de consumir e passear pela cidade apropriando-se do espaço urbano, o reaproveitamento da sucata, os “improvisos” e as gambiarras, etc.).

individuais anteriores, transcorridas sempre, embora com suas esperadas variações, na dimensão qualitativa, aberta e compreensiva do trabalho de campo, em adequação aos moldes habituais da descrição densa, da etnografia e das técnicas antropológicas.

Outro detalhe relevante é que nossas explorações, embora se dirigissem, num primeiro momento, para artistas em específico, singularizando-os, recaiam, em seguida, na contemplação de gêneros mais constituídos, como matrizes expressivas mais abrangentes (a *World Music*, por exemplo), só então rumando, numa etapa posterior, à percepção dos recursos materiais implicados, mais ou menos determinadamente, mais ou menos artesanalmente, em cada uma dessas gramáticas, em cada “nuvem” de recorrências operativas e estilísticas, identificáveis mais comumente como “genéricas”.

Foi através desse processo – e permitindo-se amadurecer agora uma discussão a partir dele – que chegamos à focalização da guitarra elétrica<sup>2</sup> como *locus* do contato cultural, da inversão do poder colonial, em alguns casos, e espaço dentro do qual a invenção e a potência estética ocorrem. Nossa hipótese, que gostaríamos de desenvolver aqui, é a de que a guitarra é um terreno muito particular de disputa cultural, é um “*médium-de-reflexão*”, tal como disse Walter Benjamin, num contexto distinto<sup>3</sup>. É um instrumento tradutor da contracolonialidade, em poucas palavras. Desconstruir seus modos de uso, como supomos, e como fazem os artistas que discutiremos aqui, torna-se então um ato político. É desconstruir a própria lógica do colonizador, sua força e seus saberes.

A guitarra seria “mídia e instrumento” a ser capturado no fluxo histórico das culturas em contato. A guitarra, tradicionalmente associada ao rock anglo-americano<sup>4</sup> – um instrumento “mítico”, emblema da ideologia roqueira masculina, branca e anglo-

---

<sup>2</sup> Este estudo se baseia no instrumento elaborado inicialmente, de modo industrial (massivo), no contexto norte-americano, que contou com protótipos idealizados por Lloyd Loar, Adolph Rickenbacker e Leo Fender – este último projeto voltado à produção em larga escala.

<sup>3</sup> A expressão “*médium-de-reflexão*” aparece na tese de doutorado que Benjamin escreveu sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão (BENJAMIN, 1993). O termo designa um princípio de criticabilidade imanente à própria obra, capaz de intensificar suas características e proposições centrais, ao mesmo tempo em que condiciona sua recepção e seus desdobramentos na crítica, estabelecendo conexões com ela(s), como se pudesse antevê-la(s) ou dialogar com ela(s) por antecipação (OLIVEIRA, 2009).

<sup>4</sup> Sabe-se que guitarristas negros foram idealizadores/fundadores de gêneros como o *blues* e o rock, mas na historicidade da guitarra há uma apropriação branca e conseqüente apagamento de alguns artistas negros. Fenômenos midiáticos como o Rei do Rock ou a “invasão britânica” contribuíram para que uma narrativa dominante posicionasse a guitarra nas mãos de artistas brancos (norte-americanos e britânicos). Esses apagamentos históricos têm sido denunciados atualmente, questão que também nos interessa na reconstrução de uma guitarra elétrica do Sul Global.

saxã, do início da segunda metade do século passado –, se permitiria atrair por outras guitarras autóctones, se deixaria atravessar por instrumentos coloniais (não pertencentes, de fato, aos colonizadores), fazendo-se assim incorporar, ser disseminada e reconvertida. Essa é a ideia de base que procuraremos explorar nos parágrafos que seguem.

### **Um instrumento contracolonial**

Ao ouvirmos Songhoy Blues – um dos casos empíricos analisados na tese de Carvalho (2021) –, é fácil pensarmos na possibilidade de escrever uma outra história da guitarra elétrica. Há canções desse conjunto cujos timbres, cujos solos, cuja composição baseada em *riffs* e *power chords* lembram Queens of the Stone Age: uma sonoridade pesada – genuinamente *stoner*<sup>5</sup>, diríamos –, decalcada do heavy metal clássico, de sobrecarga nos recursos de amplificação, ancorando-se determinantemente nos acordes maiores, nos níveis de volume, texturização e eletrificação da experiência sonora. A faixa “Badala”, de 2020, é um claro exemplo. “Al Hassidi Terei” e “Worry” podem ser citadas com igual proveito. Quando as escutamos somos (quase) forçados a pensar na possibilidade de sondar uma genealogia alternativa da guitarra elétrica no interior da música pop. Como se aquele modo de tocar houvesse se constituído – ou pudesse ser obtido – através de um outro caminho, passando por outras mediações e outros filtros culturais. Como se fosse gestado a partir de outras instrumentações e materialidades, inclusive. A maturação de um outro trajeto antropológico. O que se encontraria em causa, agora, não é mais a guitarra elétrica assimilada dentro da *folk music* por Bob Dylan, reinventada por Jimmy Hendrix, na metade da década de 1960, como gestualidade e performance corporal, sobreposição de efeitos, *feedbacks* e microfônias, com o corpo do músico posicionando-se de frente para uma parede de amplificadores Marshall, de costas para a audiência, se fosse preciso (ROSS, 2011; HEWITT, 2013).

Embora nos soe familiar, “Badala” (e a *playlist* ao qual a canção se associa) ecoa(m), entre outras coisas, o murmúrio do vento, o silêncio e a areia do deserto, a música *tuareg*, padrões rítmicos e melódicos de tantas outras musicalidades orientais e

---

<sup>5</sup> *Stoner* é uma expressão da crítica especializada. É corrente também entre fãs. Refere a um subgênero do heavy metal marcado por seu acento revivalista, em recuperação à sonoridade típica do conjunto Black Sabbath, poderosos riffs de guitarra, andamentos cadenciados, afinações mais baixas e atmosfera soturna.

africanas. Seria necessário, portanto, diante de tais percepções e tais suspeitas, realizar um estudo especulativo, um exercício *variantológico*<sup>6</sup> que nos permitisse imaginar e reconstruir um veio paralelo e minoritário da evolução de um instrumento e de sua linguagem.

Em 2007, num artigo cujo título é vago e engraçado – “Media or instruments? Yes” –, o pesquisador canadense Jonathan Sterne reconheceu que o discurso acadêmico sobre os instrumentos musicais mal disfarçava suas fraquezas. Dentre elas, o encerramento em linhas evolutivas e taxonomias classificatórias muito formais. Os “organologistas”, ele diz, colocam os instrumentos em lugares muito singularizados, sem explicar devidamente sua gênese histórica, o modo interrelacional como as funções, os usos e os sentidos atribuídos aos instrumentos musicais concretos se produzem. Os músicos não pensariam de modo tão idiossincrático – isto é, tão encaixotado – quanto os estudiosos da música o fazem, argumenta. Ele menciona, a título de ilustração, um livro de Steve Waksman (1999), *Instruments of Desire: The electric guitar and the shaping of musical experience*. O mérito de tal estudo, conforme Sterne, seria o de ter caracterizado os amplificadores e os estúdios de gravação como tão importantes para a compreensão da gênese (e – por que não? – para a compreensão da essência tecno-estética) da guitarra elétrica quanto os captadores da vibração sonora e as próprias cordas do instrumento.

Além disso, o estabelecimento de uma distinção rigorosa entre tecnologias de reprodução e instrumentos musicais, em certas ocasiões, parece mesmo temerário e flagrantemente inconsistente. Sterne nos lembra que ambos – mídias e instrumentos – 1) detêm uma gama de sons e timbres endêmicos, como se tivessem um sotaque, uma voz própria; 2) exigem ser aprendidos, reconhecidos em sua “natureza técnica”, para que só assim possamos “tocá-los”, colocá-los em uso, brincar com eles.

---

<sup>6</sup> A intenção de Zielinski é desobstruir as histórias não-contadas ou não-efetivadas dos meios técnicos de comunicação, registro, arquivamento ou processamento de mensagens. Almeja-se fazer com que distintas camadas históricas saiam à superfície, com que o passado seja visto como uma constelação de formas e possibilidades latentes, cujo sucesso e cuja efetivação decorrem de forças ou filtros sócio-históricos muito complexos – em certo sentido, até desimportantes. Fundamental aqui é enxergar uma constelação de possibilidades, *futuros virtuais*. O que se pretende, obviamente, é flagrar fraturas ou pontos críticos, pontos de virada naquelas que se tornaram as vias principais do desenvolvimento histórico. Busca-se um tipo de historiografia não contemplativa, pouco afim às histórias oficiais e lineares. Isso, como quer Zielinski (2006), é uma *variantologia*.

Antes de avançarmos, cabe reparar nas informações suplementares que Paul Théberge nos dá. Ele diz:

o certo é que, historicamente, o rock está estreitamente unido à guitarra elétrica, seja em termos estritamente sonoros, seja em termos gestuais para as atuações ao vivo (não é em vão que os fãs imitam, usando ‘guitarras invisíveis’, os exagerados gestos dos músicos), seja também em termos iconográficos. A maneira com que algumas sonoridades e imagens concretas estão vinculados aos gêneros musicais e o concurso da nostalgia tanto na música pop quanto no rock contribuem para que certo tipo de guitarras, ou aquelas que têm certa antiguidade – a Gibson Les Paul ou os modelos Fender Stratocaster e Telecaster, para citar alguns exemplos – tenham adquirido uma reputação especial entre os guitarristas. Em particular, a Stratocaster, que foi comercializada pela primeira vez em 1954, tem sido copiada por muitos fabricantes, sendo assim que sua forma inconfundível tem se convertido, graças ao empurrão da publicidade, mas também por outras vias, em um dos ícones musicais mais comumente associados ao rock. (THÉBERGE, 2006, p. 37 – *tradução nossa*)

Mas o que acontece, a despeito de tudo, se nos dispomos a pensar a guitarra elétrica *por fora* das narrativas estáveis que a constituíram e a posicionaram no imaginário normativo do consumidor médio da música pop? O que acontece se a posicionamos numa rede de equivalências e atravessamentos culturais exóticos, descentralizadores (e/ou contracoloniais)? Dentre os casos que temos à disposição, quais estariam revelando facetas pouco visíveis no que toca à maturação de uma *ecologia do instrumento* – compreendidos aí sua linguagem, sua instauração e seus recursos tecnológicos, suas prescrições quanto aos modos de uso, seu repertório de experimentações técnicas, timbres, efeitos e gestos característicos? O potencial tradutório ainda inscrito no instrumento não inviabiliza a sustentação de sua imagem fixa? Qual é (e como vem se dando) essa potência tradutória? Atirada no mundo, a guitarra elétrica teria se tornado a vitrine de sua própria desconstrução contracolonial? São questões que nos agrada perseguir.

...

Reconhecendo-se toda a transformação da indústria de entretenimento, a guitarra foi tratada como umas das grandes “invenções” do século XX. Seu uso, em geral associado ao rock anglo-saxônico, é fruto de referências ao blues negro eletrificado, logo transformado em produto pela indústria fonográfica multinacional. Foi também o

melhor símbolo e o Cavalo de Tróia de um projeto colonial. As guitarras, contudo, ainda hoje são utilizadas como instrumento de afirmação das culturas locais, conforme veremos.

Para entender esses outros usos da guitarra, sobretudo aqueles mais próprios daquilo que Boaventura de Souza Santos (2010) definiu como Sul Global, propomos recorrer, mesmo brevemente, à abordagem teórico-cosmológica de Antônio Bispo, ou “Nego” Bispo, membro da comunidade quilombola de Pau da Colher, no Piauí. Nossa intenção, fazendo isso, é não só disseminar a artesanaria teórica produzida por esse autor, mas também rever, à luz dessa perspectiva, alguns casos, ao menos, que possam ilustrar modalidades hibridizantes, mais transversais, menos codificadas de emprego do instrumento, menos conformes às habilidades sônicas e performáticas associadas ao rock inglês e à figura do *guitar hero*, tal como povoa o imaginário já colonizado da música pop ocidental.

Contraposta ao modelo dado pela colonialidade, a contracolonialidade tem como referência as práticas políticas e socioculturais das comunidades denominadas “afropindorâmicas”. Esse é o termo que Antônio “Nego” Bispo usa para falar das comunidades tradicionais que surgem na história do Brasil e têm sua formação dada pelo encontro das culturas e dos povos vindos de África com as culturas e os povos brasileiros originários.

Intelectual orgânico por excelência, Antônio Bispo parte das experiências contracoloniais que negros, quilombolas, indígenas e camponeses tiveram como experiências de resistência contra a opressão colonial durante toda a história do Brasil – vide o Quilombo dos Palmares, em Alagoas, a comunidade de Canudos, na Bahia, a comunidade do Caldeirão, no Ceará, e o próprio Quilombo do Pau da Colher. O que ele propõe é um aprofundamento crítico das teorias póscolonial (GILROY, 2001; HALL, 2003) e decolonial. (GROSGOUEL, 2016, BERNARDINO-COSTA e GROSGOUEL, 2016)<sup>7</sup> Defende que, desde 1492, existem resistências dos povos

---

<sup>7</sup> O pensamento pós-colonial surge no mundo anglo-saxônico e sustenta que o início da colonialidade se dá com a modernidade eurocêntrica, entre o final do século XVI e o início do século XIX. Já a teoria decolonial entende que a colonialidade inicia junto à expansão marítima e questiona o lugar de origem do pensamento ocidental eurocêntrico. Localizar o início do “sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial/europeu” em 1492 acarreta desdobramentos significativos para os teóricos da decolonialidade. O mais evidente é o entendimento de que a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo foi “adicionado”. Contrariamente a essa interpretação que enxerga a Europa como

originários e que seus saberes são verdadeiras “epistemes”. A colonialidade e a contracolonialidade teriam valores e conceitos civilizatórios antagônicos (ver quadro abaixo) e a religiosidade, Bispo diz, é o eixo a partir do qual se deve entender e interpretar suas diferenças.

Quadro 01

| <b>COLONIALIDADE</b>                    | <b>CONTRACOLONIALIDADE</b>              |
|---|---|
| Monoteísmo europeu                      | Politeísmo afropindorâmico              |
| Vertical e linear                       | Horizontal e circular                   |
| Monismo objetivo e abstrato             | Pluralismo subjetivo e concreto         |
| Coletivo trabalhado de forma segmentada | Indivíduo trabalhado de forma integrada |
| Futebol                                 | Capoeira                                |

Fonte: os autores.

O autor acredita que as resistências contracoloniais acontecem em todas as esferas da vida social – com a música não seria diferente – e que “devemos transformar as armas dos inimigos em nossas defesas”. (BISPO, 2020, p. 253) São orientações preciosas e esclarecedoras, dentro das quais (ou a partir das quais) a guitarra elétrica, para nós, se deixa iluminar.

Fundamental à discussão que fazemos, além da perspectiva contracolonial de Antônio Bispo, aludida acima, é também a ideia de tradução.

### **Um instrumento tradutório**

O conceito de tradução é decisivo para as culturas produzirem significações a partir do que lhes é exterior. É no contexto das partilhas que se deve entender e manter as tradições, bem como certas práticas gramaticalizadas, até que novos fluxos comunicacionais, no largo curso da temporalidade social, inscrevam ou exijam

---

um *contêiner* – no qual todas as características e os traços positivos descritos como modernos se encontrariam no interior da própria Europa –, argumenta-se que o colonialismo foi a condição *sine qua non* de formação não apenas da Europa, mas da própria modernidade. São debates intrincados, que nos tomariam tempo demais e nos fariam perder o foco. Remetemos aos autores que citamos no corpo do texto. E, circunstancialmente, optamos pela força sugestiva, pela expressividade “afro-pindorâmica”, pelo didatismo e pela precisão do termo utilizado por Antônio “Nego” Bispo.

atualizações, por meio de novos entendimentos criados na mobilidade dos encontros culturais. Uma dada cultura precisa construir seus próprios sistemas de signos ao se deixar permear por elementos de outros segmentos e fontes culturais. Esse processo de produção e sistematização de signos (com sucessivos acréscimos de novas informações) é chamado de modelização – “a cultura é informação que precisa ser traduzida em alguma forma de comportamento graças ao qual é possível alcançar as relações entre os diferentes sistemas”. (MACHADO, 2003, p. 31)

Voltemos ao uso da guitarra elétrica por alguns artistas do Sul Global para o melhor entendimento dos processos de tradução e modelização. Enquanto aparato técnico, a guitarra demanda certos tipos de manuseio, para que assim possam ser extraídas certas sonoridades – manuseios que tem a ver com culturas específicas, compartilhadas por guitarristas, por exemplo. A consolidação da guitarra no rock oferece uma boa leitura sobre o processamento de algumas práticas em contextos culturais, pois nesse gênero musical esse instrumento será usado com pedais de distorção, irá privilegiar certas escalas (pentatônicas, modos gregos, etc.) e ganhará certo protagonismo performático frente aos outros instrumentos musicais (baixo, bateria e teclado).

Essa narrativa majoritária chegará em toda a América Latina entre 1950 e 1960. Ao mesmo tempo, a *cumbia* colombiana se torna um elemento musical predominante em todo continente, à exceção do Brasil. Nesse processo, muitas bandas que tocavam *beat* (que será, no Brasil, chamado de *iê-iê-iê*) passam a tocar *cumbia* em suas adaptações locais – Los Strwck, no México; Los Pakines, no Peru; e Los Golden Boys, na Colômbia. Ou seja: a guitarra elétrica vai sendo adaptada e traduzida aos distintos contextos latino-americanos.

No norte do Brasil, nos anos 1970, a guitarra roqueira que veio do *iê-iê-iê* será ressignificada, com seu uso associado à música do carimbó e tendo, em seguida, seu desenvolvimento urbano, ocorrido na metade dessa mesma década, entrelaçando-se à guitarrada e/ou à lambada. A guitarra substituiu o banjo, até então o instrumento de referência nas culturas locais latino-americanas, e passou a funcionar como sua versão “atualizada”, como um novo aparato técnico incorporado.

Exemplar é o caso do guitarrista Oséas Santos, nascido em Tefé, no Amazonas. Esse artista gravou discos importantes das chamadas “guitarradas” do norte do Brasil.

Seu trabalho começa em 1981, à frente da banda Lambaly, com o álbum *Lambadas Nacionais*, seguido pelo disco *Guitarradas: Lambadas Ritmo Alucinante – Volume 1* (1982). Ao se mudar para o Pará, na década de 1980, trabalhou com o nome artístico de Carlos Marajó, numa menção à Ilha do Marajó. Nessas regiões, o uso de um aparato técnico fabricado e comercializado inicialmente na cultura anglo-americana é subjugado por outras modalidades da cultura, outras formas de produção de sonoridades e outras ambiências musicais. Na lambada, a guitarra é ressignificada na ausência de pedais, na valorização de um som mais limpo e na presença de solos de outra ordem, que estabelecem contrastes marcados entre as cordas graves e agudas. É algo muito próximo das práticas culturais da diáspora africana, onde a instrumentação é pensada dialogicamente. A guitarra é solista, porém, em constante relação com os outros instrumentos da formação musical na qual se insere. Essas subidas e descidas no braço do instrumento constroem polifonias que, na escuta, reverberam na corporeidade da dança. Em uma breve observação acerca do modo como se portam os casais na lambada é possível notar como o eixo rítmico e timbrístico ressoa nos movimentos corporais.

Para Iuri Lotman (1996), os espaços comunicacionais entre campos culturais distintos são denominados semiosferas, cujos núcleos se caracterizam por consensos mais ou menos estáveis de práticas culturais, enquanto nas bordas (ou fronteiras, como fala Lotman) ocorrem processos de traduções relacionados às trocas culturais. Por essa perspectiva, é possível considerar que a guitarra tocada por Oséas Santos é levada a um espaço cultural de traduções e opera nas regiões fronteiriças como mecanismo modelizante – que irá absorver práticas culturais exteriores e recodificá-las em novos parâmetros. Ao considerar como pressuposto que a guitarra elétrica já possuía dinâmicas de uso no rock ou no blues tocados no Norte Global, sua adaptação à lambada exigiu intervenções artísticas fundadas na cultura amazônica e em suas sonoridades típicas. A guitarra funciona como texto que, ao ser levado às fronteiras, passa por traduções que o modelizam à maneira de um novo ecossistema produtivo da cultura.

Para Irene Machado (2003, p. 152), “nenhum sistema modelizante é dado, mas, sim, construído por uma intervenção cultural”. É exatamente o que Oséas e outros artistas assemelhados fazem com a guitarra elétrica, ao traduzirem o instrumento no contexto da lambada e de outros ritmos do Sul Global – em especial dos chamados

beiradões dos rios amazônicos. E do trabalho de Oséas decorrem ainda novos referenciais, submetidos também a atualizações e a novas e sucessivas traduções, como ocorre no som do grupo feminino Guitarrada das Manas, que imprime outros sentidos à tradição de guitarras amazônicas – tais como pautas de identificação *queer*, referências de *indie* rock e uso de teclados/sintetizadores.

Importa notar, porém, que os processos de tradução nas culturas não são processos de simples adesão e alinhamento. As diferenças em jogo devem ser levadas em conta, em especial as tensões e disputas de poder que marcam os fluxos culturais no mundo globalizado. Se é verdade que, na cultura pop ocidental, a guitarra elétrica é parte de uma instrumentação que implica certos gêneros musicais, e seu uso em outros contextos é geralmente menos visível – e, quando ocorre, é apreendida como exotismo ou através de estereótipos –, o trabalho de artistas como Oséas Santos afirma uma noção de cultura como multiplicidade. No lugar de pensarmos um multiculturalismo assimétrico, tal como nos moldes de uma globalização que começa a partir do Norte, trata-se de estabelecer uma intervenção política que possa sugerir a “naturalidade da variação”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 69) Em termos mais adequados, mais condizentes à problematização que iniciamos, uma guitarra que varia conforme às apropriações que dela podem ser feitas.

Para acrescentar questões complementares à noção de tradução da Semiótica da Cultura, se um dado campo se atualiza por suas regiões porosas fronteiriças, há elementos cuja intraduzibilidade aciona novas práticas e outras modalidades de conhecimentos. Como observa a filóloga Barbara Cassin (2016, p. 257), “toda tradução é uma aventura e tenta lidar com novos termos”. É o que as guitarras do Sul Global apontam com suas estéticas e hibridizações, o instrumento sendo usado como mecanismo de tradução – uma guitarra que estabelece novas bases timbrísticas, produz novas ressonâncias nas dimensões corpóreas e materiais da experiência musical e da expressão sonora.

Uma fala interessante é a do músico Ferdinand “Dan Satch” Opara, fundador do grupo Oriental Brothers Internacional. Ao ser questionado sobre fazer ou não música tradicional com instrumentos como a guitarra elétrica, ele disse: “nós tocamos música tradicional, [aponta para um dos integrantes da banda] ele também toca música tradicional, ele toca eshe, toca ekere, nós tocamos muito bem, eu também toco

ngelenge. Você sabe o que é isso? É um xilofone. Depois de tocarmos tudo isso, nós transformamos [isso tudo] em melodias para guitarra [grifo nosso]”<sup>8</sup>. Ou seja: na linguagem de grupos como o Oriental Brothers Internacional, a guitarra é um elemento de tradução de traços e estilos culturais.

Há mais implicações políticas no que diz respeito às guitarras do Sul Global. Vale a pena salientá-las. É crucial reparar quando o instrumento deixa de ser exclusivo de gêneros musicais anglo-americanos que, nos fluxos globais, induzem à percepção de um certo universalismo. É difícil, midiaticamente, ler a guitarra elétrica como elemento externo ao mundo Ocidental, contrapondo-se a ele, revelando-o por oposição. Fazer isso, entretanto, além de gratificante, torna-se autoevidente quando observamos trabalhos como Orchestre Segá Segá, Victoria Jazz Band e Shirati Jazz, que trazem outras cores e “sotaques” à maneira de se manusear, produzir e fruir a guitarra elétrica, uma vez que gêneros como o benga, do Quênia, e o *highlife*, de Gana, não prestam contas nem pedem licença ao Norte Global, e, ao contrário, investem em sonoridades próprias do Sul, a exemplo dos inúmeros gêneros afro-caribenhos. É como se, através da guitarra elétrica, fosse possível reconstruir histórias decoloniais.

Tais guitarras do Sul Global constroem conexões culturais, a exemplo da rumba cubana que, no Congo, será tocada também com guitarra elétrica, a partir de uma tradução semiótica (LOTMAN, 1996) capaz de atualizar a rumba enquanto gênero musical. No encontro da rumba cubana com a rumba congoleza há um fluxo cultural e comunicacional alternativo àquele das guitarras roqueiras do contexto anglo-americano, pois sua proximidade cria uma relação Sul-Sul, inclusive dentro de contextos políticos e éticos que diferem das grandes narrativas do Ocidente. Quando artistas dos continentes africano e latino-americano estabelecem relações em fronteiras culturais, absorvendo um aparato técnico e midiático cujas bases estão nas culturas centro-imperiais, há um questionamento histórico que modifica as representações – historicamente marcadas por violências simbólicas e materiais que tratavam de capturar o Outro para que ele, como disse Achille Mbembe (2020, p. 143), “passasse a ser nada”.

Tendo em sua formação duas guitarras, baixo, bateria e percussão – uma formação relativamente comum na música pop ocidental hegemônica –, o Quintette Guinéenne foi

---

<sup>8</sup> Vídeo na página do Facebook do grupo nigeriano Oriental Brothers International, acessível em: [https://www.facebook.com/Orientalbrothersinternationalband/videos/329947019079420/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN\\_GK0T-GK1C](https://www.facebook.com/Orientalbrothersinternationalband/videos/329947019079420/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C).

um grupo de músicos de estúdio que existiu somente para a gravação do álbum *Musique Sans Paroles*, de 1976, lançado pela Syliphone, gravadora oficial do governo de Guiné Conacry. O que ouvimos na gravação de “Massana Cissé” – para citarmos outro caso relevante – é uma curiosa reinterpretação de um conto clássico da África Ocidental, no qual um homem rico, em sua ambição por sucesso e bens materiais, tenta conseguir um casamento através de seu poder econômico. A morte é o triste desfecho. Não poderia ser diferente. A história é ambientada (contada/tocada) por *koras*, *balafons* e outros instrumentos da cultura africana. Nessa versão<sup>9</sup> instrumental, é como se uma das guitarras “conduzisse” a história. Enquanto isso, uma segunda guitarra cria contrapontos melódicos e rítmicos, dentro dos padrões polifônicos africanos, junto com a seção rítmica de bateria, baixo e percussão que, em alguns momentos, saltam à frente, reivindicando para si o protagonismo da narrativa.

Tais práticas musicais do Sul Global destoam dos cânones culturais coloniais. No caso de Guiné Conacry, o governo socialista organizou e patrocinou o movimento de valorização e afirmação da identidade nacional. Poderíamos pensar tal relação entre governo e artistas como similar ao chamado realismo socialista da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. (BUCK-MORSS, 2018) Mais importante, contudo, era a afirmação cultural e não a propaganda do governo. Esse modelo político-administrativo de Guiné Conacry se tornou bastante influente, sendo adotado como parâmetro para outros países africanos valorizarem suas culturas. Como tal, isso reverberou profundamente na produção da música popular africana nas décadas de 1970 e 1980.

### **Considerações finais**

Os casos que vimos e passamos aqui em revista certamente mereceriam maior atenção e maior desenvolvimento nas problemáticas específicas que suscitam, nas análises pontuais que demandam. O que pretendemos, com eles, foi tão somente sustentar nossa hipótese heurística de base – de que a guitarra elétrica pode ser compreendida como espaço de lutas, mediações e traduções culturais –, uma hipótese que permanecerá, por enquanto, num estado ainda embrionário, numa elaboração ainda

---

<sup>9</sup> A menção ao clássico africano é indicada no encarte do álbum (*Musique Sans Paroles*).

muito incipiente. Esperamos poder retornar a ela em outras oportunidades. A própria natureza ambígua do artefato – mídia ou instrumento? – solicitaria novos investimentos teórico-analíticos, sua compreensão sendo refinada a partir de teorias da cultura e da comunicação em recombinações mais férteis e mais precisas.

Veios analíticos muito promissores permanecem abertos. E poder visualizá-los, neste momento, configura, para nós, um avanço, um ganho qualitativo. Por exemplo: quais as casuísticas, as dinâmicas micro-históricas, os percalços através dos quais a guitarra elétrica foi apropriada em distintas latitudes do Sul Global? Como o instrumento se dissemina? Com que irregularidade? Como se deram, aqui e ali, seus primeiros usos – numa espécie de arqueologia das práticas mais remotas? Que instrumentos autóctones funcionaram como “mídia de referência”, produzindo padrões operativos? Qual a extensão de nossa eventual *variantologia*? Que vetores a definem? Não são poucas, de fato, as perguntas.

Para finalizar, contudo, resta-nos a certeza de que ter a guitarra nas mãos, tocá-la à sua maneira, estabelecer novos fluxos culturais e rítmicos, é inscrever a si e às suas próprias histórias nos cenários globalizados, não mais pela captura exótica, mas por uma tomada de posição que valoriza singularidades, produz brechas e respiros contracoloniais.

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, Iluminuras, 1993.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Volume 31, Número 1, janeiro/abril, 2016.

BISPO, Antônio. Cupim que vai pra festa de tamanduá. *Revista Praia Vermelha*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 246-252, 2020.

BISPO, Antônio. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: RIBEIRO OLIVA, Anderson. *Tecendo Redes Antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos*. Modos e significados. Brasília: UnB, INCTI, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de Sonho e Catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2018.

CARVALHO, Nilton Faria de. “Escuta Musical: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop”. 2021. 249f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, 2021.

CASSIN, Barbara. Translation as paradigm for Human Sciences. *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 30, n. 3, p. 242-266, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ERNST, Wolfgang. Sobre a sonicidade. Tradução de Eduardo Harry Luersen. Revista *GEMInIS*, São Carlos, UFSCar, v. 10, n. 1, pp.4-26, jan./abr. 2019.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Universidade Cândido Mendes, 2001.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Volume 31, Número 1, janeiro/abril 2016.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEWITT, Paolo. *50 Fatos que Mudaram a História do Rock*. Rio de Janeiro – RJ; Campinas – SP: Verus Editora, 2013.

KITTLER, Friedrich A. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2019.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.

MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia. Revista *Música*, 20 (2), 2020, p. 417-434. Dossiê Música em Quarentena.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 06, p. 26-33, abril de 2009.

PARIKKA, Jussi. *O que é Arqueologia das Mídias?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.

ROSS, Alex. Eu vi a luz: seguindo Bob Dylan. In: ROSS, Alex. *Escuta Só*. Do clássico ao pop. São Paulo – SP: Cia. das Letras, 2011, p. 317-339.

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

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SILVEIRA, Fabrício. Da arqueologia da mídia às ficções teóricas. Um giro reflexivo. *Revista Vozes & Diálogo*, Univali / SC, Itajaí, v. 20, n. 01., 17p., Jan./Jun. 2021. Disponível em: <file:///Users/fabriciosilveira/Downloads/16959-48091-1-PB.pdf>

STERNE, Jonathan. Media or instruments? Yes. *OFFSCREEN*, Vol. 11, nos. 8-9, Aug/Sept 2007, 18p.

THÉBERGE, Paul. “Conectados”: la tecnología y la música popular. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. *La Otra Historia del Rock*. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

WAKSMAN, Steve. *Instruments of Desire*. The electric guitar and the shaping of musical experience. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da Mídia*: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

## Discografia

David Byrne; Brian Eno. *My Life in the Bush of Ghosts*. Sire Records, 1981.

Malcolm McLaren. *Duck Rock*. Charisma Records; Virgin Records, 1983.

Oséas Santos; Banda Lambaly. *Lambadas Nacionais*. Gravasom, 1981.

Oséas Santos; Banda Lambaly. *Guitarradas: Lambadas Ritmo Alucinante – Volume 1*. Gravasom, 1982.

Quintette Guinéenne. *Musique Sans Paroles*. Syliphone, 1976.

*Recebido em 29/06/2022*  
*Aceito em 05/12/2022*

---

<sup>i</sup> **Alfredo Bello** é Graduado em Música, habilitação em Contrabaixo Acústico, pela UnB. É Mestrando em Culturas e Identidades brasileiras pelo IEB-USP. É multi-instrumentista, produtor musical e pesquisador de expressões tradicionais brasileiras. É conhecido também como DJ Tudo. **E-mail:** alfredobello@gmail.com

<sup>ii</sup> **Fabício Silveira** é formado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo (UFSM), mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos / RS). Pós-Doutor pela School of Arts and Media (Salford University, UK). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral – bolsa PNPd Capes – junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. **E-mail:** fabriciosilveira@terra.com.br

<sup>iii</sup> **Nilton Carvalho** é Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Atualmente, é professor substituto no curso de Jornalismo – Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). **E-mail:** niltonfar.carvalho@gmail.com