

A TECNOLOGIA E A EXPRESSÃO ARTÍSTICA DO GUITARRISTA NA MÚSICA POP DA DÉCADA DE OITENTA

Marcel Eduardo Leal Rocha

A tecnologia sempre foi uma das definidoras do que pode ser chamado de música pop e sua relação com a produção artística envolveu vários aspectos e níveis de interação ao longo da história. Sem as possibilidades de registro, divulgação e distribuição criadas pela tecnologia, não haveria música pop, afinal ela nasceu com a tecnologia e dela sempre dependeu. Esteticamente, o produto artístico pop apenas se concretiza totalmente através da ação criadora do homem mediada pelos artefatos tecnológicos que, ao moldar, processar e direcionar sonoramente o produto confere-lhe identidade e individualidade para que consiga despertar interesse no mercado musical pop.

A atuação da tecnologia na música pop, assim como na vida da sociedade urbana, pode criar tanto novas maneiras de se fazer as mesmas coisas como pode estabelecer novas linguagens e costumes. Assim, tanto ela operacionaliza de novas maneiras uma produção musical ligada a estéticas tradicionais como também estabelece novas estéticas e gêneros musicais conseqüentes das novas práticas por ela criadas.

No primeiro caso, a inovação trazida pela tecnologia apenas modifica aspectos ligados à prática e logística de uma produção musical como a aceleração de certos processos, a utilização de novos parâmetros de controle e processamento sonoro, as novas possibilidades de registro, armazenamento e distribuição do material produzido e, conseqüentemente, as novas formas de comercialização.

No segundo caso, tomando como exemplo a música popular eletrônica surgida na década de noventa genericamente conhecida como *tecno*, a tecnologia acaba por estabelecer novas estéticas musicais surgidas a partir de novos equipamentos, novos instrumentos tecnológicos.

Outra questão que se levanta ao pensar-se a tecnologia no âmbito da música pop, concerne a sua origem. Assim como na história da tecnologia aplicada à música as grandes descobertas de equipamentos e técnicas de gravação a princípio não tinham como beneficiários os profissionais da música, também a música pop estabeleceu seus primeiros paradigmas adaptando criações e descobertas resultantes de pesquisas ocorridas principalmente no seio da música erudita de vanguarda do séc. XX. Assim, alguns destes processos e instrumentos como o órgão elétrico Hammond e o sintetizador Moog passaram para a esfera de escuta e consumo populares. Porém, foi somente a partir de fins da década de setenta e início da década de oitenta a música popular passou a possuir uma indústria tecnológica totalmente direcionada a ela.

O presente artigo visa estabelecer um elo entre a produção tecnológica de equipamentos destinados ao músico de guitarra e a produção artística deste músico no contexto da música pop durante a década de oitenta de modo a revelar os diferentes tipos de interferência da tecnologia em sua expressão artística. Essa influência pode se dar de três maneiras distintas:

a) Estabelecimento de mudanças na prática de estéticas tradicionais sem, no entanto, modificá-las em sua essência. Exemplo: simulações de pré-amplificadores e caixas acústicas, hoje em dia chamada de modelagem sonora. Aqui as modificações se dão mais no nível de ampliação do acesso a certas sonoridades devido ao barateamento

dos produtos e no nível logístico, possibilitando o estabelecimento de certas práticas de concerto antes apenas possíveis em ambientes de estúdio.

b) Estabelecimento de novas estéticas. Aqui a tecnologia se encontra ao lado do criador artístico, e as ações criativas deste se dão a partir das possibilidades propiciadas pelos artefatos tecnológicos. Exemplo: Música baseada em loop (*Loop-based music*), *Frippertronics* e *Soundscapes* (ambas estéticas/processos desenvolvidos pelo guitarrista inglês Robert Fripp).

c) Estabelecimento de novas técnicas e papéis musicais para o guitarrista causado pela utilização de certos artefatos tecnológicos sem modificar, no entanto, a forma tradicional do estilo musical no qual este atua. Aqui a tecnologia determina sonoridades e possibilidades e o músico faz as escolhas. Esse é um nível intermediário entre os dois anteriores. Exemplo: a *superstrat*, instrumento concebido pelo guitarrista Edward Van Halen para que alcançasse excelência técnica de performance dentro do estilo conhecido como *hard-rock*. Através deste tipo de guitarra, Van Halen revolucionou a maneira de se tocar a guitarra em contexto de pop-rock sem, no entanto, revolucionar as características musicais deste gênero de música pop. Outro exemplo é a utilização de pedais de efeito como o *delay* (eco) de maneira a propiciar uma performance de guitarra em que a execução do músico na guitarra e o processamento sonoro proporcionado pelo pedal estão em pé de igualdade no que tange a execução musical – este tipo de evento será detalhado mais à frente quando for comentada a utilização que o guitarrista The Edge faz deste tipo de técnica.

Outra divisão possível acontece com relação ao momento e ao lugar de influência da tecnologia durante a performance do guitarrista:

a) Momento de execução musical física do instrumento, tendo como lugar a guitarra, que se torna na interface entre o guitarrista e sua expressão artística sonora.

b) Momento do processamento do som. Aqui o lugar é o ponto em que o sinal sonoro resultante da execução do músico passa pelos pedais de efeito que tratam as informações sonoras, enviando-as, agora processadas, para o amplificador ou mesa de som.

No primeiro momento, o artefato tecnológico se concretiza no próprio instrumento musical que é a interface entre o músico e sua matéria artística, o som de sua música. Assim, elementos de construção da guitarra propiciarão determinados tipos de técnicas de execução. Por exemplo, a presença da alavanca de vibrato possibilita a produção de certos efeitos que uma guitarra sem este elemento não possibilita.

No outro momento, o dado tecnológico age diretamente na matéria do som, através da atuação dos pedais e outros tipos de processadores e efeitos sonoros.

A TECNOLOGIA RELACIONADA À GUITARRA NOS ANOS OITENTA

A partir de agora serão discutidos os mais importantes eventos, músicos e tipos de equipamentos relacionados à música pop da década de oitenta, demonstrando como a tecnologia foi aliada da expressão artística do guitarrista nesta época.

Edward Van Halen, a Superstrat e o sistema Floyd Rose

No ano de 1978, o mundo da guitarra de rock foi atingido por um fenômeno de tamanha abrangência e impacto apenas comparável às aparições de Les Paul, Leo

Fender e Jimmy Hendrix. O responsável por isso foi um jovem de vinte anos chamado Edward Van Halen, que fazia sua estréia fonográfica com o disco *Van Halen* de sua banda homônima. Assim como Hendrix, ele inovou a maneira de se tocar guitarra reinventando sua técnica, mesclando as influências dos grandes que o haviam precedido, como o próprio Hendrix e Jimmy Page, com inovações que, se não inauguradas por ele, a partir dele se tornaram parte integrante do vocabulário técnico básico da guitarra elétrica.

Depois de Van Halen, técnicas antes utilizadas eventualmente como o *tapping*, os ligados, os tremolos, a manipulação profunda dos efeitos da alavanca de vibrato e a utilização de harmônicos artificiais, passaram a se constituir elementos importantes para uma performance guitarrística, sendo utilizadas simultaneamente em várias partes do mundo em aulas particulares, vídeo-aulas¹, ensaios de bandas iniciantes de garagem, bandas de baile e música publicitária, shows de rock e chegando a se expandir atingindo vários outros estilos do mercado da música popular.

Em suas buscas em direção à obtenção de um som e técnica próprios, Van Halen percebeu que não poderia limitar-se aos instrumentos tradicionais comuns. A partir desta insuficiência dos artefatos que o mercado das guitarras lhe oferecia, este guitarrista passou a pesquisar novas possibilidades de construção e, além de criar um estilo de se tocar guitarra, acabou também criando um novo tipo de guitarra. Assim como nos casos de Les Paul, Fender e Hendrix, a força catalisadora de toda a revolução provocada por Van Halen foi a tecnologia por ele manipulada para atingir seu objetivos, a guitarra enquanto extensão do homem, o artefato tecnológico que, ao ser manipulado e modificado pelo gênio humano, possibilita e direciona a expressão artística.

Van Halen combinou características encontrados nos dois tipos de guitarra tidos como os grandes paradigmas, ou seja, a Gibson Les Paul e a Fender Stratocaster, adequando, modificando e adicionando elementos de maneira a lhe possibilitar expressar sua música, concretizada em seu timbre próprio e sua técnica particular.

Da Stratocaster, Van Halen manteve as dimensões do corpo² e de parte do braço, do qual ele modificou apenas a escala³. A escala passou a não ter curvatura, como era comum nas guitarras tradicionais e teve aumentado o espaçamento entre as cordas, ou seja, uma escala mais larga e mais plana do que as usuais. Da Les Paul, o que lhe interessava era o timbre produzido pelo captador, mas para que se satisfizesse totalmente este também foi por ele customizado. A customização do captador se deu no número de voltas com as quais a bobina do captador era enrolada pelo fio de cobre. Ao utilizar um captador em um modelo de corpo ao qual ele não pertencia originariamente, foi necessária uma pesquisa dos timbres que as diversas possibilidades de localização do captador no corpo da guitarra pudesse gerar. O resultado desta pesquisa tornou-se um padrão a ser seguido em momento posterior, quando as fábricas, a partir do sucesso de Van Halen, passaram a copiar seu estilo único de construção de guitarra, criando um novo mercado. Além disso, Van Halen também inovou pelo fato de utilizar apenas um captador e um controle de volume, livrando a guitarra das fiações extras encontradas nas guitarras sólidas tradicionais de dois ou três captadores e controles de timbre.

¹ As vídeo-aulas consistiam em uma fita de vídeo-cassete na qual algum guitarrista falava sobre seu estilo e seu equipamento, ou tocava didaticamente trechos de suas músicas, ou realmente ministrava uma aula sobre alguns tópicos relacionados à guitarra. este formato passou a ser muito popular na década estudada.

² O corpo dos dois primeiros protótipos que Van Halen montou foram construídos pela Kramer e Charvel, respectivamente, de acordo com as medidas padrão da Fender Stratocaster.

³ Parte superior do braço, região onde os dedos, pressionando as cordas contra os trastes, produzem as notas.

A alavanca original da Stratocaster não possibilitava a Van Halen fazer efeitos muito caros a ele como a repentina e exagerada desafinação das notas e harmônicos tanto para o grave quanto para o agudo, além do que, a utilização um pouco mais agressiva da alavanca provocava a desafinação das cordas. Assim, Van Halen adotou a alavanca criada pelo guitarrista e engenheiro Floyd Rose que, a partir do sucesso do próprio Van Halen, tornou-se um artefato extremamente popular nas guitarras dos anos oitenta⁴. O próprio Rose criou seu sistema de alavanca e travas, a partir da tentativa e erro, a partir de dificuldades encontradas por ele para manter a afinação das cordas após a utilização excessiva das alavancas originais da Fender.

Com o sucesso e com a popularização das técnicas e timbres obtidos por Van Halen, bem como o sucesso comercial obtido por sua banda, o mercado de guitarras tratou de adotar e industrializar o tipo de guitarra desenvolvido e utilizado por ele. Assim, desde o início até depois do fim da década de oitenta, este tipo de instrumento, denominado pelo historiador da guitarra Paul Trynka de *Superstrat*⁵, dominou o mercado e sua visão nas revistas e programas de televisão especializadas em música popular passou a fazer parte do universo imagético relacionado aos anos oitenta. Em uma exposição da NAMM⁶ no ano de 1982, ocorreu um momento que simbolicamente representa o estabelecimento definitivo da superstrat no mercado, no imaginário e na sonosfera da música popular, quando, no *stand* da fábrica de guitarras *Kramer*, Van Halen serviu como garoto propaganda da superstrat construída por esta fábrica e que continha acoplado o sistema de alavanca e travas criado por Floyd Rose⁷.

O rock pop instrumental e a superstrat

Em meados da década de oitenta, o rock instrumental de Eric Johnson e de Joe Satriani alcançou ótimos resultados de execução nas rádios e no mercado de vendagem de discos, conseguindo criar um espaço inusitado para a música instrumental. Lançado em 1987, o álbum *Surfing With The Alien* de Joe Satriani, chegou ao *Top Five* da revista americana *Billboard*, um tipo de parada de sucessos que relaciona os cinco álbuns mais vendidos durante determinados períodos. A partir de Satriani e Johnson, nomes como Vinnie Moore, Yngwie Malmsteen e Tony McAlpine tiveram seus caminhos abertos e foi criado um novo nicho no mercado fonográfico popular.

Este estilo de rock instrumental pode ser caracterizado a partir de dois aspectos, um aspecto de ordem musical estilística e outro de ordem tecnológica. Musicalmente, o rock instrumental adotou o formato da canção pop, aliando a ele a técnica de guitarra que priorizasse o virtuosismo técnico na performance do instrumento. Este virtuosismo se caracteriza em frases musicais extremamente rápidas tocadas com precisão, bem como na adoção das técnicas popularizadas por Van Halen – *tapping*, tremolo, ligados,

⁴ Van Halen foi o terceiro cliente para o qual Floyd Rose desenhou e construiu uma unidade de seu sistema de alavanca e travas.

⁵ O próprio Eward Van Halen denominava sua criação de Frankenstrat, mas preferimos utilizar o termo criado por Trynka.

⁶ Criada em 1901, a *International Music Production Association*, chamada de NAMM devido a seu antigo nome – *National Association of Music Merchants* – consiste em uma associação mundial dos fabricantes, vendedores e representantes comerciais de instrumentos e equipamentos musicais. Anualmente, a associação promove uma feira na qual são apresentados os produtos em lançamento por parte das principais fábricas do mundo.

⁷ A respeito deste evento, Floyd Rose comentou para a revista Americana *Guitar Player*: "It was one of those moments where the invention, the endorser, and the popular music style all came together at once, and I was along for the ride."

utilização da alavanca e harmônicos artificiais. Tecnicamente, este estilo tem como características a utilização de guitarras estilo superstrat tocadas através de amplificadores valvulados distorcidos ou algum equipamento que reproduzisse este efeito sonoro como os pedais de distorção ou os pré-amplificadores e processadores de som extremamente populares a esta época, o ADA MP-1 e o Rockman.

Assim, a partir do sucesso obtido pelo rock instrumental, tanto a superstrat quanto o estilo virtuoso de se tocar guitarra, passaram a se espalhar para além daquele gênero musical, disseminando-se também no mercado de canções pop com ou sem ligação direta com o rock.

A superexposição das guitarras superstrat tocadas com virtuosismo, se deu a partir de sua veiculação maciça principalmente no canal totalmente dedicado à música pop americana, a *Music Television*, conhecida como *MTV*, fundada em 1982. Neste canal, passou a ser comum a performance de guitarristas virtuosos, que apareciam como acompanhantes de artistas solo ou como membros de bandas cujos estilos se constituíam de canções em formato pop ou pop rock. Dois dos principais guitarristas desta época foram Steve Vai e o próprio Edward Van Halen. O primeiro, na época atuando como músico da banda de David Lee Roth, recém saído do Van Halen, e que tornou-se anos mais tarde, o sucessor de Joe Satriani e de Van Halen, ao alargar ainda mais os limites técnicos e estilísticos da guitarra virtuosa de rock. Van Halen, por sua vez, continuou sua trilha de sucessos iniciada no fim da década anterior, através do sucesso de sua banda e também devido a sua contribuição para o megahit “Beat it” de Michael Jackson, na qual executa um solo de guitarra bem a seu estilo. Esta canção consta no álbum *Thriller*, que entrou para o livro de recordes *Guinness* ao vender quarenta e nove milhões de cópias em todo mundo e se tornar, assim, o mais vendido de toda história do mercado da música popular.

Outros artistas de grande exposição que disseminaram este estilo de rock pesado mesclado com a canção pop em exibições diárias de videocliques foram as bandas do estilo *glam rock*⁸ como Ratt, Dokken, Poison, Wasp, Mötley Crue, Bon Jovi, Whitesnake.

A superstrat e o mercado da canção pop

A partir desta superexposição da superstrat na mídia da música pop tornou-se lugar comum a presença deste tipo de instrumento em outras manifestações que se encontravam além do panorama do *hard rock*, reduto inicial deste tipo de guitarra. Assim, para atender à demanda estética camaleônica que caracterizou os anos oitenta, surgiu a necessidade de ampliar as possibilidades de timbre relacionadas à superstrat que agora transitava livremente entre os mais variados estilos do pop, desde as baladas ao estilo do grupo Bon Jovi até o rock fundido com o hip hop do Run DMC/Aerosmith, passando pela música de propaganda e pelo funk americano, muito presente nas paradas de sucesso da época.

Assim, novamente voltaram a ser utilizados os padrões de dois e três captadores nas guitarras, agora em três configurações básicas⁹. Na primeira delas, a guitarra possuía três captadores: um captador duplo na posição da ponte e dois captadores de bobina simples nas posições do meio e do braço. Uma segunda configuração adotada

⁸ Estilo bastante explorado comercialmente nesta época e que se caracterizava por ser musicalmente uma mistura de hard rock, heavy metal e pop, e visualmente bastante escandaloso, colorido e andrógino.

⁹ De acordo com a localização do captador no corpo da guitarra, convencionou-se dizer que eles se encontram ou na posição da ponte, ou na posição do meio ou na posição do braço.

era a presença de dois captadores duplos, como em uma Les Paul, porém, como a escala deste tipo de superstrat geralmente contava com vinte e quatro casas¹⁰, e como a medida da escala¹¹ adotada costumava ser a mesma utilizada na Stratocaster¹², os captadores ficavam em posições ligeiramente diferentes a posicionamento de captadores em uma Les Paul. Finalmente, a terceira configuração era como que uma mistura das outras duas, na qual um captador de bobina simples colocado na posição do meio ficava entre dois captadores de bobina dupla nas posições da ponte e do braço.

Desde esta época até os dias de hoje é extremamente comum a presença de um destes três tipos de superstrat utilizada em contextos que variam desde os vários estilos de música pop até gêneros ligados ao jazz, incluindo-se até a música brasileira de grande mercado como a música sertaneja e a música com origem em manifestações ligadas ao carnaval, como o axé e o samba-reggae, além do chamado forró universitário.

Processamento sonoro, os efeitos ao alcance do guitarrista: os portáteis e acessíveis pedais de efeito e os grandes e caros racks

As revoluções provocadas pela tecnologia determinaram a evolução dos equipamentos utilizados em rock e música pop e, conseqüentemente, a evolução sonora destes tipos de música. Nos anos oitenta, mantendo a continuidade dessa evolução, dois artefatos elétrico-eletrônicos ditaram a sonoridade da guitarra: os racks digitais e os pedais de efeito.

Principalmente devido a seu baixo custo, os pedais de efeito destinados ao guitarrista se disseminaram e passou a ser comum e quase obrigatório que o músico, dependendo de seu contexto de atuação profissional, possuísse um mínimo destes aparelhos para que estivesse apto a produzir e reproduzir os sons da música popular contemporânea. Efeitos como o *phaser*, o *delay* e o *chorus* permearam a sonoridade da música popular desta década e, assim como outros efeitos originariamente presentes em caros *racks*, eles passaram a estar presentes não mais apenas em produções de grande porte ou no ambiente do estúdio.

Além do custo, outros fatores que fizeram com que os músicos – mesmo os profissionais de grandes produções – recorressem aos pedais foram sua portabilidade e simplicidade de uso. Porém, essa simplicidade de uso era considerada por alguns como um fator que limitava o controle de manipulação oferecido pelos pedais, fazendo com que, principalmente para efeitos como o reverb, o compressor e o harmonizador, estes músicos preferissem a maior abrangência de parâmetros oferecida pelos racks, passando a utilizar, assim os dois tipos de tecnologia.

Tendo todo seu funcionamento baseado na tecnologia digital – ainda insipiente a essa época – os racks de efeito destinados ao guitarrista se proliferaram principalmente nos estúdios e em produções de grande porte. Através da utilização desta tecnologia, vários fatores fizeram com que estes equipamentos se tornassem extremamente úteis para uma produção sonora. Eles possuíam a capacidade de armazenar as configurações dos parâmetros em memória, fazendo com que fosse facilitado o acesso imediato a sons específicos e customizados. Outra possibilidade inaugurada foi a utilização da nascente tecnologia MIDI, podendo estabelecer comunicações entre os racks e outros

¹⁰ Chamamos de casas os espaços entre os trastes. Os são as peças de metal cortadas em forma de palito que se distribuem ao longo da escala.

¹¹ Medida entre a pestana (*nut*) e a ponte.

¹² A medida da escala da Stratocaster é vinte e cinco polegadas e meia, enquanto que a das Gibson é vinte e três polegadas mais três quartos.

equipamentos como teclados e baterias eletrônicas. Além disso, devido a uma melhor relação sinal-ruído, estes equipamentos propiciavam uma qualidade sonora que há muito tempo se buscava. Porém, fatores como seus altos preços e dificuldade de transporte e manuseio sempre colocaram os baratos e pequenos pedais como boas opções para os músicos com restrições orçamentárias.

Na verdade, ao longo da década de oitenta, ora os pedais, ora os racks passaram por momentos de apogeu e declínio. Cada novo produto lançado no mercado tecnológico de processadores de som para guitarra ocasionava novos tipos de escolha por parte dos músicos. Em alguns momentos os guitarristas se voltavam para as novidades digitais dos racks, em outros retornavam para os pedais com os quais já estavam acostumados ou mesmo para os novos pedais que até hoje são lançados no mercado, sempre pesando as virtudes e falhas de cada tipo de tecnologia de acordo com o contexto relativo a sua prática musical.

Percebendo que uma grande parte do mercado consumidor de equipamentos para guitarra nunca gostou da sonoridade dos aparelhos digitais e, apesar das vantagens que o digital proporcionava, continuava a preferir os analógicos, a indústria deste tipo de equipamento passou a adotar uma estratégia que combinasse simultaneamente as duas tecnologias. A partir desta abordagem híbrida que disponibilizava equipamentos com o que de melhor havia nas tecnologias digital e analógica, ou seja, a capacidade de armazenamento e outras facilidades relacionadas à tecnologia digital combinada com a sonoridade dos equipamentos analógicos, as válvulas passaram a conviver com os chips.

Os tipos de efeitos

Um dos tipos de pedal mais importantes foi o pedal de distorção. Criado para substituir¹³ os caros e pouco práticos equipamentos de amplificação valvulados, este pedal teve sua utilização modificada devido ao fato de que passou-se a se utilizar deles como aliados e não como substitutos daqueles equipamentos valvulados. Portanto, como é comum acontecer, aqui a necessidade do músico em obter um timbre personalizado modificou a função original pensada pelo criador do aparato tecnológico destinado ao desempenho musical.

Outros efeitos que se tornaram extremamente populares na década em questão são o chorus, o flanger, o phaser, o reverb e o delay (eco). O reverb e o delay já eram utilizados há algumas décadas mas, antes de estarem disponíveis em forma de rack ou de pedais, estes efeitos, assim, como os outros três, eram obtidos apenas através de meios mecânicos¹⁴. Em outras palavras, nunca havia sido tão fácil o acesso dos guitarristas aos efeitos de maneira direta, influenciando em tempo real sua execução e não mais como efeitos adicionados a posteriori em estúdio pelo engenheiro ou técnico de som sob ordens do produtor musical.

Através dessa maciça utilização dos pedais de efeito, bandas e guitarristas foram trabalhando seus timbres, criando suas individualidades, buscando os elementos que, ao mesmo tempo em que os colocasse em um nicho estético, uma faixa de mercado, pudesse individualizá-los através da personalização de seu som, estabelecendo sua assinatura sonora. Assim, através da tecnologia, foi sendo moldada a sonoridade do

¹³ A idéia era que o guitarrista pudesse, através da utilização de amplificadores transistorizados de custo inferior aos valvulados combinados com os pedais de distorção, obter o mesmo tipo de timbre dos valvulados.

¹⁴ Sobre a história do reverb, ver <http://www.sweetwater.com/feature/technotes/issue28-reverb>.

mercado pop enquanto conjunto de práticas musicais segmentadas em gêneros direcionados a públicos específicos¹⁵.

A questão do timbre, produto direto da tecnologia empregada, muitas vezes é muito mais importante do que o aspecto musical da performance em música pop. Em muitos gêneros musicais, aquela assinatura sonora, aquele conjunto de fatores que faz com que determinado músico seja facilmente reconhecido, não é determinada pelo aspecto da técnica musical, mas sim pelo fator tímbrico. É óbvio que a maneira como o músico toca seu instrumento, suas práticas técnicas de abordagem física do instrumento, a maneira como ele escolhe as notas, acordes, arpejos e aberturas harmônicas, é a base de toda produção de seu timbre próprio. Mas a produção de seu som vai muito além de suas mãos. No caso do guitarrista, após a fase de performance mecânica, sua interferência física no instrumento, o som passa por um número de equipamentos elétrico-eletrônicos, artefatos tecnológicos que agem em par com o elemento humano para resultar na produção sonora final.

Como o fazer artístico do músico pop está ligado ao estabelecimento desta personalização sonora, e isso consiste no que é mais caro à indústria da música popular de mercado, sendo o capital do produtor deste tipo de arte-produto para fazer com que seus artistas se destaquem em meio ao mar de nomes do mercado, a tecnologia se torna uma aliada direta desse produtor.

O termo timbre em música pop se relaciona com aspectos que se encontram além da performance estritamente técnico-musical do guitarrista, diferentemente do jazz e música erudita tradicionais. É óbvio que um dos grandes objetivos de um músico destas duas tradições é a obtenção, através do apuro técnico do instrumento, de um timbre satisfatório e pessoal. Porém, em música popular de mercado, o que ocorre é que se busca utilizar de elementos de tecnologia de manipulação sonora que vão mais além desta performance técnica, utilizando-se, por exemplo, de ecos que não apenas valorizam algum aspecto já presente na performance musical, mas que realmente somam dados sonoros que seriam impossíveis de serem obtidos sem a utilização de determinado artefato tecnológico. Assim, um músico como The Edge da banda U2, por exemplo, não tem seu som pessoal de guitarra completo se não se utilizar do arsenal tecnológico do qual dispõe.

Novas técnicas de guitarra como consequência da utilização dos efeitos

Tomando mais uma vez o caso exemplar do guitarrista The Edge e a maneira como ele se utilizava do efeito de *delay* na década de oitenta, o som que resulta deste tipo de processamento, ou seja a repetição sonora, determinavam o tipo de performance técnica para a obtenção de ritmos característicos. De acordo com a maneira como o pedal repetia as notas tocadas por ele, ele realimentava o som tocando mais notas que se harmonizassem rítmica e melodicamente com o som que se repetia, criando um ciclo no qual o produtor do som – músico – ao se tornar também receptor, respondia a essa recepção produzindo mais sons determinados a partir de sua percepção do que recebia de volta.

¹⁵ Importante é deixar claro que à medida que algum músico se tornava bem sucedido comercialmente, passava a se utilizar de equipamentos mais caros, talvez utilizando mais efeitos em forma de racks do que pedais – apesar destes geralmente nunca serem abandonados. Porém, o ponto importante que aqui se levanta é que, através da influência do processamento do som da guitarra, ou seja, a utilização de efeitos, aliado às características de portabilidade e, principalmente, do preço acessível ao músico desconhecido, fez com que novas linguagens ligadas à guitarra elétrica emergissem da mesma maneira como emergiram novos movimentos estéticos baseado na formação de bandas de música pop e rock.

Este tipo de abordagem propiciou com que guitarristas com pouca fluência técnica, como Robin Guthrie (da banda Cocteau Twins), Daniel Ash (da banda Bauhaus) e o próprio The Edge, pudessem ter um espectro maior de expressividade e criatividade, atributos originados não apenas nas mãos dos guitarristas, mas também a partir do processamento sonoro de seus instrumentos cujo sinal passava por pedais e racks de efeitos. Além destes, outros guitarristas como Johnny Marr (The Smiths), Robert Smith (The Cure), Andy Summers (The Police), Adrian Belew (King Crimson), Robert Fripp (King Crimson), Allan Holdsworth e Frank Zappa, apesar de possuírem um maior preparo técnico-musical, também se valeram destes tipos de equipamento, criando novos meios de expressão particulares, tornando alguns destes como características de suas próprias técnicas de abordagem do instrumento, principalmente nos casos de Belew, Fripp, Holdsworth e Summers.

Na década de oitenta, através principalmente da utilização dos pedais de efeito portáteis e acessíveis às bandas iniciantes, um novo papel foi criado para a guitarra em contexto de música pop com origem no rock. Neste novo papel, dissolveu-se a dicotomia típica das décadas anteriores que dividia o papel da guitarra em apenas duas dimensões: a base e o solo, o acompanhamento e a melodia, o fundo e a frente. Ao contrário da vertente do rock instrumental da guitarra baseada na técnica virtuosa e seus desdobramentos nos outros estilos de música pop, algumas correntes do pop baseado em rock transcenderam essa visão bidimensional do papel da guitarra. Bandas como The Police, U2 e The Smiths passaram a utilizar as possibilidades harmônicas, melódicas e rítmicas da guitarra simultaneamente, de maneira a atualizar o que um dia foi o riff, tornando-o mais complexo e sofisticado. Não é à toa que este tipo de abordagem colocou de lado os solos longos, chegando mesmo a abandonar totalmente a presença deles, mais uma vez opondo-se à estética baseada na guitarra virtuosa do rock instrumental e suas outras vertentes.

A guitarra sintetizada

Apesar de ter disponível a tecnologia referente ao controle de módulos de sons sintetizados e sampleados, o guitarrista nunca mergulhou no universo da guitarra sintetizada¹⁶ de maneira a estabelecê-la como artefato de processamento sonoro tão importante quanto os racks e pedais de efeito – e, mais tarde, os multiprocessadores, conhecidos hoje em dia como *pedaleiras*.

Alguns aspectos podem ser levantadas a respeito dessa recusa do guitarrista em ter as possibilidades da síntese e do sample como ferramentas de sua performance, assim como fez com os efeitos.

Pensando primeiramente a partir do ponto de vista histórico da guitarra, a tecnologia relativa à guitarra sintetizada no princípio era muito frágil, e os músicos reclamavam principalmente do atraso que ocorria entre o ataque mecânico nas cordas e a produção do som por parte do equipamento de síntese. Porém, ao longo dos anos, esse problema foi sendo resolvido, mas parece que a guitarra sintetizada ficou estigmatizada como uma possibilidade apenas de exceção, indicada para certos momentos ou estilos musicais apenas.

¹⁶ O termo guitarra sintetizada, apesar de não ser totalmente correto, cristalizou-se como o sinônimo da utilização da guitarra como interface controladora de sintetizadores e samplers. Aqui, a guitarra faz o papel do teclado dos sintetizadores tradicionais, gerando informações relativas ao som que se quer produzir como altura, amplitude, expressão e ritmo.

É possível que isso tenha ocorrido pelo fato de o guitarrista ter como referencial de escuta aos sons produzidos em sintetizador como um universo alheio a ele, fazendo parte da esfera de atuação dos tecladistas. E quando a tecnologia passou a estar disponível para ele, guitarrista, ele precisava que ela funcionasse imediatamente de maneira a fazer com que ele alcançasse, com a mesma desenvoltura dos tecladistas, os patamares de expressividade musical que necessitava. Apesar da tecnologia da guitarra sintetizada ter avançado bastante, aqueles primeiros momentos de amarga frustração por perceber que a guitarra sintetizada ainda não era tão viável quanto os sintetizadores tradicionais eram para os tecladistas fizeram a marca definitiva de que aquilo era apenas um brinquedo para o guitarrista, e não havia como esperar que se tornasse um instrumento.

Interessante é notar que, de maneira inversa, os tecladistas buscavam em seus sintetizadores na década de setenta obter a mesma expressividade que os guitarristas tinham idiomáticamente em seus instrumentos. Os músicos de teclado também queriam fazer bends, slides, feedback, dive bombs, e quando a tecnologia referente ao *pitch wheel* lhes esteve disponível eles passaram a realizar solos de sonoridade extremamente semelhante aos solos de guitarra (ouvir Jan Hammer, George Duke, Rick Wackeman). Talvez esta aplicação e incorporação de técnicas análogas àquelas obtidas na guitarra tenha ocorrido porque eles já tinham de imediato este recurso em seus teclados, não precisaram esperar que o pitch wheel – o elemento presente nos teclados responsável por esta disponibilidade de efeitos – funcionasse, a partir do momento que ele foi criado e acoplado aos teclados ele já estava disponível para uma utilização expressiva, diferentemente do que ocorreu com os guitarristas e a guitarra sintetizada.

Pensando agora a partir do ponto de vista histórico relacionado aos instrumentos de teclas, percebe-se que, de maneira diferente do que ocorre na guitarra, a interface dos sintetizadores é a mesma que a do piano, ou seja, o teclado. Pode ser dito que, de alguma maneira, qualquer músico que toque algum tipo de instrumento de teclado está potencialmente mais inclinado a utilizar-se de um sintetizador do que os músicos de outras famílias de instrumentos que, de alguma forma, terão a necessidade de algum outro item entre eles e a interface/instrumento. E isso ocorre de fato quando se quer controlar sintetizadores através destes outros tipos de instrumentos, sejam eles de sopro – *wind synthesizer* – ou de cordas – a guitarra sintetizada. Assim, de alguma maneira o guitarrista está alheio a sua produção das notas, não há em contato direto entre seu instrumento/interface, a guitarra, e o disparo dos sons, há algo entre eles, como que uma segunda interface. Enquanto que para o tecladista a utilização do sintetizador propriamente dito se torna tecnicamente mais viável por não haver necessidade de adaptação técnica ou sensitiva em sua performance, ele apenas tem que responder a pequenas adaptações relacionadas ao timbre que está a utilizar, mas pode manter inteira sua relação com a interface que sempre o acompanhou, para os outros instrumentistas adaptações devem ser feitas a cada nota e, particularizando o caso do guitarrista, isso tudo acaba por fazer da guitarra sintetizada como que um instrumento novo, mantendo do instrumento original apenas a parte tátil de sua interface.

Ainda assim, a guitarra sintetizada marcou a sonoridade de alguns guitarristas da década em questão, que se utilizaram dela de maneiras diferentes mas com um aspecto em comum: todos obtiveram o seu timbre particular de guitarra sintetizada, todos marcaram para sempre uma assinatura sonora. Os principais nomes são os de: Robert Fripp, Andy Summers, Adrian Belew, Allan Holdsworth e Pat Metheny.

O Rocktron e a simulação

Apesar de insipiente nos anos oitenta, não pode deixar de ser registrado que foi nesta época que teve início uma prática hoje tornada lugar-comum, apesar de não aceitação de muitos músicos e pessoas relacionadas à produção musical: a tecnologia da simulação. Assim como o Rockman, criado pelo guitarrista Tom Scholz (do grupo Boston) para, através de tecnologia transistorizada, simular o timbre obtido por ele com seu set up, a simulação feita desde aquela época até hoje busca recriar virtualmente situações específicas de produção de som, na qual são simuladas fontes sonoras como uma guitarra de um determinado estilo ligada a um amplificador específico, através da utilização de um pré-amplificador e captada por um microfone que estaria posicionado de uma maneira qualquer.

Apesar da recusa até os dias de hoje em Scholz aceitar o som digital, a idéia da simulação hoje em dia é conhecida como modelagem sonora e é totalmente digital.

Conclusão

De acordo com tudo o que foi exposto, buscou-se demonstrar os papéis que a tecnologia exerce nas diferentes etapas relacionadas à produção musical de contexto estético e mercadológico pop, especificamente da maneira como isso ocorreu na década de oitenta.

Com relação ao sujeito que influencia, podemos perceber aqui um caminho de duas vias. Por uma delas, a indústria de equipamentos tecnológicos de música influencia a produção musical à medida em que é ela quem fornece os instrumentos necessários para que se concretize expressão artística do músico diante do mercado da música pop. Por outra via, a utilização que os músicos fazem dos aparatos tecnológicos, muitas vezes de maneira inusitada para a indústria, bem com as modificações e mesmo as criações levadas a cabo pelos artistas, faz com que a indústria incorpore estas práticas cristalizando-as em sua produção de artefatos de tecnologia.

Analogamente, o mercado música pop, também cria modelos a serem seguidos pelos artistas que pretendem penetrar. Porém, tais modelos são também influenciados pela vivência destes artistas dentro do mercado que, assim, criam novos modelos de mercado. Portanto, tanto na seara da tecnologia aplicada à produção musical quanto na seara do mercado da música popular de consumo, percebe-se um caminho de via dupla entre as participações da indústria e do artista.

Bibliografia

AMARAL, Adriana. Rock e imaginário: as relações imagético-sonoras na atualidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, pp. 34-43, maio/ag. 2002.

BILLBOARD. Disponível em: <<http://billboard.com>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

BLACKETT, Matt. Shred. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 38, n. 4, pp. 34-40, abril de 2004. ISSN: 00175463.

BLACKETT, Matt. 50 greatest tones of all time. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 38, n. 10, pp. 44-60, outubro de 2004. ISSN: 00175463.

BOSS. Site com informações a respeito dos produtos e da história da fábrica da Boss de equipamentos para guitarra. Disponível em: <<http://www.bossus.com>>. Acesso em 13 de setembro de 2006.

COLEMAN, Mark. *Playback: from the victrola to mp3, 100 years of music, machines and money*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2003.

EIGHTIES new wave punk music 80's. Site a respeito da produção musical new wave nos anos oitenta. Disponível em <<http://members.cox.net/eightiesnewwavepunk80s/survivors.html>>. Acesso em 13 de setembro de 2006.

FLOYD Rose page, The. *Vintage Kramer*. Disponível em <<http://www.vintagekramer.com/parts6.htm>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

FLOYD ROSE. Disponível em <<http://floydrose.com>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

FORTE, Dan. Back to the blues: the guitar odyssey of Robben Ford. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 22, n. 9, p. 40, setembro de 1988. ISSN: 00175463.

_____. Frank Zappa on the 80's guitar clone. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 21, n. 1, pp. 14-21, janeiro de 1987. ISSN: 00175463.

GM Arts Homepage. Site com informações gerais a respeito da história e da utilização de efeitos para guitarra. Disponível em: <<http://users.chariot.net.au/~gmarts/guitar.htm>>. Acesso em 13 de setembro de 2006.

GUITAR Player. Número da revista com vários artigos a respeito das guitarras sintetizadas e MIDI para guitarra. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 20, n. 6, pp.12-127, junho de 1986. ISSN: 00175463.

HARMONY Central. Site com informações de toda espécie a respeito de equipamentos musicais. Disponível em: <<http://harmony-central.com>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

MILLER, Jim. The Line Six Variax revisited. *Technotes online*. Disponível em: <<http://www.sweetwater.com/feature/technotes/issue16-variix/index.php>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

_____. The sweet sound of reverb. *Technotes online*. Disponível em: <<http://www.sweetwater.com/feature/technotes/issue28-reverb>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MULHERN, Tom. Pete Cornish: custom pedalboards. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 20, n. 8, pp.38-45, agosto de 1986. ISSN: 00175463.

_____. Landmarks in technology. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 21, n. 1, pp.148-152, janeiro de 1987. ISSN: 00175463.

_____. FERGUSON, Jim. Namm 1987 guitar gala. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 21, n. 4, pp.20-28, abril de 1987. ISSN: 00175463.

_____. Amps! Effects! Synths! Accessories! Namm show news. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 21, n. 5, pp. 24-39, maio de 1987. ISSN: 00175463.

MUNDO FÍSICO. Home page dos alunos do curso de licenciatura plena em física da UDESC – Joinville, SC. Disponível em: <<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/index.php>>. Acesso em 13 de setembro de 2006.

MUSIC TRADES How Rickenbacker electrified the guitar. Fevereiro de 1992, v. 140, n. 1, pp 166-172.

ROSS, Alex. How technology has transformed the sound of music. *The New Yorker*. IIMP: 00392743.

SANTOS, Jucimar José Ferreira dos. *Uma análise do timbre da distorção no cenário da música pop*. 2002. 52f. Monografia (Bacharelado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SANTOS, Sérgio Wladimir Cazé dos. *Percursos da música eletrônica*. 1998. 64f. Monografia (Bacharelado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

SCHOLZ, Tom. *The Boston homepage*. Disponível em <<http://www.boston.org/tom.html>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

SLOWHAND Blues Guitar. Site com informações a respeito da história da guitarra, bem como dos aspectos físicos e tecnológicos do instrumento. Disponível em <<http://www.12bar.de/guitarsamps.php>>. Acesso em 13 de setembro de 2003.

THE wonder years: 32 players who defined the sound of 80's guitar. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 35, n. 40, pp. 87-115, abril de 2001. ISSN: 00175463.

THOMPSON, Art. From amp land with love. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 30, n. 5, pp.109-115, maio de 1996. ISSN: 00175463.

_____. Ace hardware: the gear that shaped the way we play. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 31, n. 1, pp. 119-132, janeiro de 1997. ISSN: 00175463.

_____. Pedalpusher powwow: a tell-all stompbox summit. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 31, n. 6, pp. 91-100, junho de 1997. ISSN: 00175463.

_____. Pawnshop prize: forgotten distortion delights. *Guitar Player*. San Francisco, vol. 37, n. 5, pp.152, maio de 2003. ISSN: 00175463.

WAKSMAN, Steve. California Noise: tinkering with hardcore and heavy-metal in Southern California. *Social Studies of Science*, Londres, v. 34, n. 5, pp. 675-702, outubro de 2004. ISSN: 0306-3127.

WIKIPEDIA. Enciclopédia virtual. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em 12 de setembro de 2006.

Marcel Eduardo Leal Rocha é Mestre em guitarra pela UNICAMP onde atualmente pertence ao programa de Doutorado em Música, é músico e professor de guitarra, violão, harmonia e improvisação. Integrante do duo Eribêra que, juntamente com a cantora Uli Dias lançou um CD autoral em 2003 e participou do Festival da TV Cultura de Música em 2005. Atualmente desenvolve trabalho de direção musical para o lançamento do primeiro CD do compositor Henry Burnett Apresenta-se em shows e eventos como performer solo de música instrumental e oferece workshops.