

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

PAULO VINÍCIUS DE FREITAS ZUBA

O VIRTUOSISMO NA PERFORMANCE MUSICAL INSTRUMENTAL: ANÁLISE DE  
CORRELAÇÕES ENTRE O HERÓI ROMÂNTICO E O *GUITAR HERO SHREDDER* DA  
DÉCADA DE 1980

CURITIBA

2022

PAULO VINÍCIUS DE FREITAS ZUBA

O VIRTUOSISMO NA PERFORMANCE MUSICAL INSTRUMENTAL: ANÁLISE DE  
CORRELAÇÕES ENTRE O HERÓI ROMÂNTICO E O *GUITAR HERO SHREDDER* DA  
DÉCADA DE 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de  
Música e Processos Criativos como requisito parcial para  
a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro.

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Zuba, Paulo Vinícius de Freitas

O virtuosismo na performance musical instrumental: análise de correlações entre o herói romântico e o guitar hero shredder da década de 1980 / Paulo Vinícius de Freitas Zuba. -- Curitiba-PR, 2022.

286 f.: il.

Orientador: Felipe de Almeida Ribeiro.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2022.

1. Performance Musical. 2. Virtuosismo. 3. Guitarra Elétrica. 4. Herói Romântico. 5. Guitar Hero Shredder.. I - Ribeiro, Felipe de Almeida (orient). II - Título.

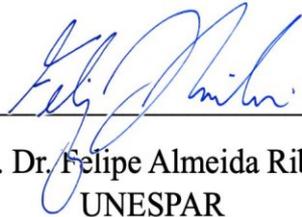
## TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO VINÍCIUS DE FREITAS ZUBA

O VIRTUOSISMO NA PERFORMANCE MUSICAL INSTRUMENTAL: ANÁLISE DE  
CORRELAÇÕES ENTRE O HERÓI ROMÂNTICO E O *GUITAR HERO* SHREDDER DA  
DÉCADA DE 1980

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Felipe Almeida Ribeiro  
UNESPAR



Prof. Dr. Diósnio Machado Neto  
USP



Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto  
UNESPAR

Curitiba, 23 de setembro de 2022

Dedico esta dissertação ao meu pai, Eversong, o qual, ainda que não saiba tocar uma guitarra elétrica, é o verdadeiro *Guitar Hero*.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Eversong, por todo o suporte oferecido no interior de todos os âmbitos existentes, o qual foi mais do que imprescindível para que eu pudesse trazer este trabalho à luz.

À minha namorada, Kerstin, por todo o amor e apoio que me forneceu, principalmente durante os momentos mais árduos desta minha trajetória.

Ao meu professor orientador, o Dr. Felipe de Almeida Ribeiro, pela sua orientação precisa e por toda a confiança que me foi depositada durante a escrita deste trabalho.

Ao meu professor orientador do estágio de docência, o Dr. Fabio Guilherme Poletto, pela anuência em me direcionar didaticamente frente à sua disciplina ministrada na graduação.

Ao coordenador, o Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira, e aos professores do PPG-Mus da UNESPAR, não obstante o Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, da USP, que compuseram parte fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, ao me fornecerem as bases conceituais em seus ensinamentos.

Ao diretor, o Prof. Dr. Marco Aurélio Koentopp, e aos agentes universitários do Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que confrontaram um cenário imerso de incertezas, sobretudo burocráticas, causadas pela pandemia do covid-19 e, de maneira diligente, oportunizaram o meu ingresso ao PPG-Mus.

À Revista Vórtex e seus editores-chefes, que me auxiliaram durante a realização do meu estágio de assistência em editoração, bem como na minha formação enquanto pesquisador, ao viabilizarem uma visão do processo editorial de uma revista qualificada.

Aos meus colegas de turma e membros dos grupos de pesquisa, Núcleo Música Nova e Estudos e Prática da Música dos Séculos XX e XXI, pelos debates e questionamentos que contribuíram para o aprimoramento da minha percepção acadêmica.

Por derradeiro, à CAPES, pelo substancial aporte financeiro mediante a concessão de bolsas de estudo.

## EPÍGRAFE

A presente pesquisa, em parte fruto dos conhecimentos adquiridos no curso de disciplinas que integram o Programa de Pós-graduação em Música da UNESPAR – muitos deles tributários da paciente e democrática abertura a uma construção dialogada – está conformada contextualmente pelo infeliz advento da pandemia mais gravosa em um século, marco significativo cujas projeções, por suas consequências, alcançam e afetam a vida humana em quase a totalidade dos seus aspectos. Se a saúde física é o mais óbvio deles, que não sejam esquecidos os traumáticos reflexos sobre a saúde emocional. Muitos deles ainda nem sequer foram trazidos à luz, expostos, confessados: estão ocultos no âmago de cada ser humano, esperando oportunidade para serem libertos.

No entanto, sem menoscabo da gravidade, o evento pandêmico de agora, deste breve recorte temporal da história humana no mundo, é apenas mais um dos obstáculos naturais (espera-se) infligidos à espécie, e provavelmente não será o último. Talvez por isso – por algum tipo de registro no código genético que dá conta de flagelos já experimentados e superados – e em que pese as dificuldades e restrições de toda ordem, somos afortunados pois a vida continuou. E, se as interações sociais foram reduzidas ao indispensável, a produção de conhecimento racional não foi interrompida: a mediação por tecnologias digitais de informação e comunicação ganhou protagonismo, possibilitando que a saída da caverna continuasse a ser uma opção e que a ignorância humana, potencializada por preconceitos, possa e deva ser mitigada, mesmo que gradativamente e a distância.

Sim, por vezes a música soa, no interior de um mundo novo e assombrado, como a linguagem de uma era desaparecida, vindo tarde demais.

**Friedrich Nietzsche**

## RESUMO

Partindo da hipótese de que o fenômeno do herói na performance é cíclico na história da música, esta pesquisa propôs confirmá-la por meio da investigação das possíveis correlações existentes entre o herói romântico e o *guitar hero shredder* da década de 1980, tendo como objeto de análise preponderante o virtuosismo na performance musical instrumental. Empreendemos, então, a busca por elementos de permanência a serem identificados nos heróis das seis cordas e que já estavam presentes nos insígnies intérpretes românticos. Ainda, pretendemos ilustrar o impacto cultural e social que esses performers exerceram em seu tempo. O procedimento metodológico deu-se através da fundamentação teórica, da contextualização histórica e da análise com fulcro na performance musical, esta segmentada em quatro instâncias primordiais: 1. Teórica-musical; 2. Comportamental; 3. Tecnológica; 4. Representativa. Para tanto, as fontes utilizadas consistiram no material histórico bibliográfico e teórico, nas partituras e transcrições de fonogramas, no material visual (fotos) dos *guitar heroes shredders* e seus equipamentos, além de representações gráficas das capas de discos. Concluímos confirmando a hipótese de que o fenômeno do heroísmo na performance é intermitente, apenas transmutado ao longo do tempo, e que o *guitar hero shredder* possui uma imensa capacidade representacional e simbólica, emanadas e percebidas a partir do seu virtuosismo, sobretudo enquanto mediador entre a indústria fonográfica e o público consumidor. Não obstante, sua figura contribui de forma decisiva para a alienação social, na medida em que não apresenta, por exemplo, a criticidade necessária, a qual seria esperada de um autêntico “herói”.

Palavras-chave: Virtuosismo; Performance Musical; Guitarra Elétrica; Herói Romântico; *Guitar Hero Shredder*.

## ABSTRACT

Based on the hypothesis that the phenomenon of the hero in performance is cyclical in the history of music, this research proposed to confirm it through the investigation of possible correlations between the romantic hero and the guitar hero shredder of the 1980s, having as main object of analysis the virtuosity in instrumental musical performance. We focus then on the search for elements of permanence to be identified in the heroes of the six strings and which were already present in the distinguished romantic interpreters. Still, we intend to illustrate the cultural and social impact that these performers had in their time. The methodological procedure took place through theoretical foundations, historical contextualization and analysis with a focus on musical performance, which is segmented into four primary instances: 1. Theoretical-musical; 2. Behavioral; 3. Technological; 4. Representative. For that, the sources used consisted of the bibliographic and theoretical historical material, the scores and transcriptions of phonograms, the visual material (photos) of the guitar heroes shredders and their equipment, as well as graphic representations of album covers. We conclude by confirming the hypothesis that the phenomenon of heroism in performance is intermittent, only transmuted over time, and that the guitar hero shredder has an immense representational and symbolic capacity, emanating and perceived from its virtuosity, especially as a mediator between the music industry and the consumer public. Nevertheless, his figure contributes decisively to social alienation, insofar as he does not, for example, present the necessary criticality, which would be expected from an authentic “hero”.

Keywords: Virtuosity; Musical Performance; Electric Guitar; Romantic Hero, Guitar Hero Shredder.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Pintura <i>Der Wanderer über dem Nebelmeer</i> , de Caspar David Friedrich. O conteúdo expresso vem elucidar um homem burguês, de costas para quem observa a pintura, situado no alto de uma montanha, observando um “mar de nuvens”. .....	87
FIGURA 2 - Exemplos representativos das performances de Niccolò Paganini. ....	207
FIGURA 3 - Exemplo representativo da performance de Franz Liszt. ....	207
FIGURA 4 - Exemplo representativo do virtuosismo de Franz Liszt, já ao final de sua carreira. ....	208
FIGURA 5 - Pete Townshend quebrando sua guitarra à esquerda e Jimi Hendrix ateando fogo na sua Stratocaster à direita, ambos no Festival de Monterey, em 1967. ....	209
FIGURA 6 - Algumas das gestualidades marcantes de Hendrix e Townshend que perduraram por gerações de guitar heroes. ....	210
FIGURA 7 - Hendrix tocando atrás da cabeça. ....	210
FIGURA 8 - Eddie Van Halen tocando na posição ajoelhado. ....	212
FIGURA 9 - Salto Icônico de Eddie Van Halen, respectivamente, nos anos de 1982 e 2015. ....	212
FIGURA 10 – Algumas das gestualidades consagradas da dupla Osbourne/Rhoads, em 1981. ....	214
FIGURA 11 – Indumentárias muito semelhantes utilizadas, respectivamente, por oficiais do exército no romantismo, Jimi Hendrix em 1970 e Yngwie Malmsteen em 1988. ....	215
FIGURA 12 - Chute icônico de Yngwie Malmsteen, em 1988. ....	215
FIGURA 13 - Yngwie Malmsteen "protegido" pelo seu paredão de amplificadores Marshall, durante o Monsters of Rock, em 2015. ....	216
FIGURA 14 - Joe Satriani tocando com os dentes. ....	217
FIGURA 15 - Steve Vai durante a performance de <i>Teeth of Hydra</i> (2022). ....	217
FIGURA 16 - Steve Vai tocando com a língua. ....	218
FIGURA 17 - Jason Becker brincando com seu ioiô e segurando sua Carvin azul, em sessão de fotos para anúncio comercial da fabricante, em 1990. ....	219
FIGURA 18 - Eddie Van Halen com sua primeira <i>frankenstrat</i> . ....	228
FIGURA 19 - As guitarras de Randy Rhoads. Da esquerda para a direita: Karl Sandoval Poka Dot, Jackson Randy Rhoads (Preta), Jackson Randy Rhoads (Branca) e Gibson Les Paul Custom. ....	232

FIGURA 20 - Capa do álbum <i>Trilogy</i> (1986), de Yngwie Malmsteen. Arte gráfica de David Heffernan. Destaque para o guitarrista sueco retratado na posição ajoelhada, munido de uma stratocaster e lutando contra um dragão de três cabeças. ....	240
FIGURA 21 - Capa do álbum <i>Magnum Opus</i> (1995), de Yngwie Malmsteen. Arte gráfica de Asari Yoda. Destaque para o guitarrista sueco retratado no centro da capa, segurando sua stratocaster à maneira de uma espada. ....	241
FIGURA 22 - Capa do álbum <i>Fire &amp; Ice</i> (1992), de Yngwie Malmsteen. Arte gráfica de Larry Freemantle. Destaque para o guitarrista sueco na posição ajoelhada e de forma imponente, com um rastro de fogo emanado de sua stratocaster. ....	242
FIGURA 23 – Compilado reunindo as capas dos álbuns <i>Alchemy</i> (1999), <i>The Seventh Sign</i> (2011 relançamento), <i>Spellbound</i> (2012) e <i>Blue Lightning</i> (2019). Artes gráficas de, respectivamente, Ioannis & Allan Chappell, CMC International e Rising Force Records. Destaque para o cenário muito semelhante em todas as capas, com a prevalência de tonalidades em azul, permeada por raios e de um conceito apocalíptico. ....	243
FIGURA 24 - Capa do álbum <i>Passion &amp; Warfare</i> (1990), de Steve Vai. Arte gráfica de Aaron Brown. Destaque para o virtuoso ao centro da capa, diante de um cenário equilibrado por elementos afetos à paixão e à guerra. ....	244
FIGURA 25 – Capas dos álbuns <i>The Ultra Zone</i> (1999) e <i>Modern Primitive</i> (2016). Artes gráficas com direitos autorais da Epic Records. Destaque para a forma sobre-humana como o virtuoso é representado. ....	245
FIGURA 26 - Capas dos álbuns <i>Surfing With the Alien</i> (1987) e <i>Time Machine</i> (1993). Artes gráficas de, respectivamente, David Bett, e com direitos autorais pertencentes à Epic Records. Destaque para a referência aos super-heróis dos quadrinhos e do virtuoso como um “senhor do tempo”. ....	246
FIGURA 27 – Capa da revista em quadrinhos <i>Crystal Planet</i> (2021), primeira edição, e representação gráfica do protagonista Satchel Walker. Arte gráfica de Richard Friend. ....	247
FIGURA 28 - Capa do álbum <i>Perspective</i> (1996), de Jason Becker. Arte gráfica de Annie Calef. Destaque para o virtuoso ao centro da capa, com os dois elementos nas extremidades inferiores que o representam: a guitarra elétrica e, infelizmente, a cadeira de rodas. ....	248
FIGURA 29 – Paganini indo para o momento Kodak após escutar <i>Harold</i> . ....	285
FIGURA 30 - Pintura <i>A Personification of Fame</i> , de Bernardo Strozzi. Nas representações pictóricas da <i>Fama</i> , geralmente ela é retratada com uma trombeta única ou com duas de comprimentos diferentes, simbolizando tanto a boa quanto a má fama. Na pintura de Strozzi, a	

<i>Fama</i> porta dois instrumentos: uma trombeta de ouro e uma outra de madeira, sendo esta última maior do que a primeira. ....	286
FIGURA 31 – <i>Pintura Progresso Americano</i> , de John Gast. ....	286

EXEMPLO 1 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: primeiro segmento (0'00" - 0'17") caracterizado pela utilização das principais técnicas executadas por Eddie Van Halen durante todo o solo, como *bends*, *hammer-ons* e *pull-offs*, *palm mutes* e o uso de alavanca..... 168

EXEMPLO 2 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: segundo segmento (0'17" - 0'30") com prevalência para a utilização de *bends*..... 169

EXEMPLO 3 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: terceiro segmento (0'30" - 0'46") elucidando a técnica de *tremolo* utilizada por Van Halen e a citação do motivo inicial do *Estudo-Capricho n° 2*, de Rodolphe Kreutzer..... 170

EXEMPLO 4 - Motivo inicial do *Estudo-Capricho n° 2*, para violino, de Rodolphe Kreutzer: iniciado por um arpejo de Dó maior agrupado em semicolcheias e seguido pela alternância de notas da escala em sentido descendente.....170

EXEMPLO 5 - Motivo do *Estudo-Capricho n° 2*, para violino, de Rodolphe Kreutzer, transformado em *Eruption* (1978), de Van Halen, retirado do terceiro segmento (EXEMPLO 3)..... 170

EXEMPLO 6 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: quarto segmento (0'47" - 0'56") com destaque para a execução rápida dos complexos elementos musicais, caracterizados por saltos de notas e agrupamentos em sextina.....171

EXEMPLO 7 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: quinto segmento (0'57" - 1'08") representando a primeira parte da memorável seção de *tappings* do solo..... 172

EXEMPLO 8 – Progressão harmônica executada a partir de uma sequência de arpejos, do *Concerto para Violino em Lá menor, Op. 3, n° 6, Terceiro Movimento*, de Antonio Vivaldi.....173

EXEMPLO 9 – Progressão harmônica inicial do *Prelúdio em Dó Maior*, do *Prelúdio e Fuga em Dó Maior, BWV 846 – O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach..... 174

EXEMPLO 10 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: sexto segmento (1'09" - 1'23") representando a segunda parte da memorável seção de *tappings* do solo, caracterizada pelo cromatismo descendente.....174

EXEMPLO 11 - Transcrição de <i>Eruption</i> (1978), de Van Halen, para guitarra solo: segmento final (1'24" - 1'42") do solo.....	175
EXEMPLO 12 – Progressão harmônica do <i>Cânone em Ré Maior</i> , de <i>Cânone e Giga em Ré Maior</i> , de Johann Pachelbel.....	177
EXEMPLO 13 - Transcrição de <i>Goodbye to Romance</i> (1980), de Ozzy Osbourne, parte da guitarra elétrica executada por Randy Rhoads: progressão harmônica do refrão (0'37" - 0'50") tocada a partir de dedilhado e adaptado da progressão harmônica do <i>Cânone em Ré Maior</i> , de <i>Cânone e Giga em Ré Maior</i> , de Johann Pachelbel.....	177
EXEMPLO 14 – Solo do violino principal, retirado do <i>Concerto para Violino em Mi Maior, RV 269 – Primeiro Movimento</i> , de Antonio Vivaldi, caracterizado por arpejos de execução rápida, agrupados em tercinas de semicolcheia.....	178
EXEMPLO 15 - Transcrição de <i>Mr. Crowley</i> (1980), de Ozzy Osbourne, parte da guitarra elétrica executada por Randy Rhoads: início do solo final (3'54" - 4'10"), caracterizado por arpejos de execução rápida, agrupados em sextinas de semicolcheia e pela utilização da técnica de <i>tremolos</i> .....	179
EXEMPLO 16 - Transcrição de <i>Revelation (Mother Earth)</i> (1980), de Ozzy Osbourne, parte da guitarra elétrica executada por Randy Rhoads: pré-solo (5'06" - 5'18"), caracterizado por <i>power chords</i> em <i>palm mute</i> e pela incorporação do trítone e trinados.....	180
EXEMPLO 17 - <i>Estudo Simples n° 6</i> , de Leo Brouwer, para violão de nylon, caracterizado por acordes arpejados em movimento gradual descendente.....	181
EXEMPLO 18 - Transcrição de <i>Diary of a Madman</i> (1981), de Ozzy Osbourne, parte do violão executado por Randy Rhoads: introdução (0'00" - 0'20"), adaptação do <i>Estudo Simples n° 6</i> , de Leo Brouwer.....	182
EXEMPLO 19 - <i>Capricho n° 1 em Mi maior</i> , de Niccolò Paganini, caracterizado por arpejos velozes seguidos por escalas na descendente.....	185
EXEMPLO 20 - Transcrição de <i>Asylum I - Asylum</i> (1999), de Yngwie Malmsteen, parte da guitarra elétrica: tema principal (0'08" - 0'26").....	186
EXEMPLO 21 - <i>Sonata para piano n° 14, Op. 27 n° 2 – Terceiro Movimento</i> , de Ludwig Van Beethoven: introdução e tema principal.....	187
EXEMPLO 22 - Transcrição de <i>Molto Arpeggiata</i> (2000), de Yngwie Malmsteen, parte da guitarra elétrica: tema principal (0'52" - 1'10").....	189
EXEMPLO 23 - <i>Capricho n° 5 em Lá menor</i> , de Niccolò Paganini: introdução.....	192
EXEMPLO 24 – Transcrição de <i>Eugene's Trick Bag</i> (1986), de Steve Vai, para guitarra solo: primeiro segmento (0'00" - 0'25").....	193

EXEMPLO 25 - <i>Capricho n° 5</i> em Lá menor, de Niccolò Paganini: tema principal.....	194
EXEMPLO 26 - Transcrição de <i>Eugene's Trick Bag</i> (1986), de Steve Vai, para guitarra solo: segundo segmento (0'27" - 0'37").....	194
EXEMPLO 27 - <i>Capricho n° 5</i> em Lá menor, de Niccolò Paganini: sequência de arpejos após o tema principal.....	195
EXEMPLO 28 - Transcrição de <i>Eugene's Trick Bag</i> (1986), de Steve Vai, para guitarra solo: terceiro segmento (0'28" - 0'58").....	196
EXEMPLO 29 - <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> , de Niccolò Paganini: primeira parte.....	197
EXEMPLO 30 - Transcrição de <i>Mabel's Fatal Fable</i> (1988), de Jason Becker, parte da guitarra elétrica: tema principal (01'15" - 1'54").....	198
EXEMPLO 31 - <i>Mephisto Waltz n° 1, S.514</i> , de Franz Liszt: introdução.....	199
EXEMPLO 32 - Transcrição de <i>Tornado of Souls</i> (1990), da banda Megadeth, parte da guitarra elétrica executada por Marty Friedman: introdução (0'00" - 0'09").....	200
EXEMPLO 33 - Transcrição de <i>Crushing Day</i> (1987), de Joe Satriani, parte da guitarra elétrica: introdução (0'00" - 0'11").....	201
EXEMPLO 34 - Transcrição de <i>Living After Midnight</i> (1980), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: riff (0'07" - 0'21").....	203
EXEMPLO 35 - Transcrição de <i>Painkiller</i> (1990), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: riff (0'17" - 0'26").....	203
EXEMPLO 36 - Transcrição de <i>Living After Midnight</i> (1980), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: solo (2'15" - 2'29").....	204
EXEMPLO 37 - Transcrição de <i>Painkiller</i> (1990), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: solo adaptado 1. (2'08" - 2'12"); 2. (2'40" - 2'59")...	205

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	27
1.1 MÚSICA ENQUANTO LINGUAGEM .....	27
1.2 PERFORMANCE MUSICAL .....	39
1.3 VIRTUOSISMO E INTERPRETAÇÃO VIRTUOSA .....	48
1.4 HEROÍSMO .....	55
<b>CAPÍTULO 2: O HERÓI ROMÂNTICO</b> .....	62
2.1 O ROMANTISMO .....	62
2.1.1 Contextualização Histórica .....	62
2.1.2 Visão Geral .....	64
2.1.3 Ideais Estéticos e Paradigmas .....	66
2.1.4 <i>Empfindsamer Still</i> e <i>Sturm und Drang</i> .....	69
2.2 A PRIMEIRA GERAÇÃO ROMÂNTICA (1770-1830) .....	71
2.2.1 Na Literatura – O Herói Byroniano .....	71
2.2.2 Na Música - Beethoven .....	77
2.3 ROMANTISMO PLENO (1830-1850) .....	82
2.3.1 Na Literatura: Victor Hugo .....	82
2.3.2 A Pintura do Romantismo .....	86
2.3.3 Na Música – Berlioz, Paganini e Liszt .....	89
2.4 ROMANTISMO TARDIO (1850-1910) .....	97
2.4.1 A Ópera do Romantismo .....	97
2.4.2 Richard Wagner .....	100
2.4.3 Heróis Wagnerianos .....	103
2.5 UM BREVE EPÍLOGO .....	107
<b>CAPÍTULO 3: O GUITAR HERO</b> .....	110

3.1 A LONGA, SINUOSA E CONTROVERSA ESTRADA PARA O OESTE DA CULTURA .....	110
3.2 O HEROÍSMO NA AMÉRICA .....	115
3.2.1 Breve Pausa – e em posição sem sentido – Para Ouvirmos o Hino Nacional.....	125
3.3 O GUITAR HERO – ORIGENS.....	130
3.4 ESCOLA AMERICANA DE <i>SHRED</i> .....	147
3.5 UMA BREVE REFLEXÃO.....	158
<b>CAPÍTULO 4: ANÁLISE DAS CORRELAÇÕES.....</b>	<b>164</b>
4.1. ANÁLISE TEÓRICA-MUSICAL .....	164
4.1.1 Eddie Van Halen e o Legado de <i>Eruption</i> .....	166
4.1.2 Randy Rhoads e a Retórica da Música de Concerto Europeia .....	175
4.1.3 Yngwie Malmsteen e a Consolidação do Metal Neoclássico .....	183
4.1.4 Steve Vai e o Guitarrista do Submundo .....	190
4.1.5 <i>Moto perpetuo, Op.11</i> versus <i>Mabel's Fatal Fable</i> .....	197
4.1.6 <i>Mephisto Waltz n° 1, S.514</i> versus <i>Tornado of Souls</i> e <i>Crushing Day</i> .....	199
4.1.7 O Impacto do Estilo <i>Shred</i> na Década de 1980.....	202
4.2 GESTO CORPORAL E A FABRICAÇÃO DE SIMBOLOGIAS .....	206
4.3 A TECNOLOGIA A FAVOR DO DISCURSO MUSICAL .....	220
4.3.1 A Natureza da Guitarra Elétrica .....	220
4.3.2 Marketing .....	223
4.3.3 As "Armas" dos <i>Guitar Heroes</i> .....	227
4.4 A REPRESENTATIVIDADE DO SOBRE-HUMANO.....	237
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>249</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>258</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>284</b>

## INTRODUÇÃO

Parece razoável que um trabalho acadêmico, da escolha do tema a ser investigado à escrita em versão final do texto, como produto dos achados proporcionados pela pesquisa, deva buscar um equilíbrio entre a manifestação do gosto pessoal do autor e o contributo, por modesto que o seja, em favor de qualquer acréscimo ao conjunto dos conhecimentos científicos ou, ao menos, em prol do aperfeiçoamento do debate, ao agregar mais elementos à discussão. Em uma livre aproximação, algo como a sintonia fina necessária entre o gosto pessoal e histórico e o juízo único e universal como aspectos da leitura e da crítica de arte. Segundo Luigi Pareyson, leitor e crítico partem do gosto para encontrar o acesso à obra, e arremata:

O gosto é, com efeito, a espiritualidade de uma pessoa, ou de um período histórico, traduzida numa espera de arte, um modo de ser, viver, pensar, sentir, resolvido num concreto ideal estético, um sistema de ideias, pensamentos, convicções, crenças, aspirações, atitudes, tornado sistema de afinidades eletivas em campo artístico (PAREYSON, 1989, p. 178).

Entretanto, ao tempo em que se defende a autonomia do autor para também trabalhar a partir da expressão de um gosto pessoal – integrando de certo modo o âmbito acadêmico ao artístico – não menos propugna-se que as subjetividades decorrentes já o sejam inescapavelmente mitigadas, dada a observância dos postulados que norteiam e conformam a pesquisa.

Isso posto, vislumbra-se, sob o aspecto temporal, uma relação muito próxima e mesmo determinante entre o surgimento comercial da guitarra elétrica e a solidificação do gênero de música popular batizado como rock and roll. Embora os primeiros experimentos com amplificação de guitarras tenham acontecido nos Estados Unidos, nas décadas de 20 e 30 do século passado (BACON, 2002, p. 57), foi a partir da década de 1950 – justamente quando o rock se emancipava de suas raízes embrionárias (boogie-woogie, jazz, spiritual, swing, blues do Delta, gospel, country, rhythm’n’blues) – com a outrora Memphis “capital mundial do algodão” então transformada em berço do rock and roll, que ocorreu a revolução da guitarra elétrica. Para Florent Mazzoleni:

(...) Les Paul associou-se à marca Gibson (...) para desenvolver uma guitarra de corpo sólido sem a ressonância de uma caixa acústica e com um braço que sustentasse melhor a energia das cordas. Leo Fender aperfeiçoou essa revolução técnica dez anos mais tarde com sua Fender Telecaster, a primeira guitarra elétrica moderna que ele comercializou junto com o baixo elétrico, em 1951. Simples, sólidas, fáceis de fabricar e consertar, as guitarras Fender arrasaram durante os anos 1950 com o

surgimento da Fender Stratocaster em 1954, a guitarra mais excitante da década. Gibson, que fazia experiências desde os anos 1930 sob o comando de Lloyd Hoar, copiou e modificou gradualmente a guitarra criada por Les Paul, que adquiriu sua forma definitiva em 1957<sup>1</sup> (MAZZOLENI, 2012, p. 30).

Porém, a potencial significação possibilitada pela guitarra elétrica transcende uma perspectiva reducionista em querer associá-la simbolicamente com apenas um tipo específico de música popular – mesmo porque, desde os primórdios e até os dias atuais, seu emprego abrange múltiplos gêneros.<sup>2</sup> Ela supera, ainda, a conexão com uma época específica: os anos 1950 e 1960. Afinal, se a guitarra pode ser percebida como o instrumento por excelência de jovens rebeldes e questionadores, que por meio da música nela tocada buscam romper com imposições e valores sociais, governamentais e familiares, a juventude é uma condição que alcança todos aqueles que superam a adolescência e, talvez em qualquer época, mas sobretudo no pós-guerra ocidental, tal fase é quase sempre marcada pelo mesmo ímpeto revolucionário, sendo variáveis os objetivos, as causas ou a ausência deles. E, ainda que umbilicalmente ligada a uma narrativa sociológica masculina, ver-se-á, adiante, que novos tempos requerem novos atores ou, às vezes, novas atrizes.

Portanto, a presença da guitarra na cultura popular consolidou-se, ainda que o rock, por exemplo, tenha se dividido em diversos subgêneros. Em fins do Século XX, Steve Waksman apontava:

Hoje a guitarra elétrica não soa tão estranha. Tomamos seu volume extremo ou sua capacidade de cortar uma banda inteira quase como uma coisa natural. Desde pelo menos a década de 1960, a guitarra elétrica tem sido o principal instrumento solo da música popular, e os guitarristas se tornaram heróis cultuados em torno dos quais muitos fãs percebem que a música gira (WAKSMAN, 2001, p. 14, tradução nossa).<sup>3</sup>

Mas esse *status* apresentado por Waksman, do guitarrista enquanto um herói reverenciado pelo grande público e do seu instrumento reconhecido como dominante dentro da

---

<sup>1</sup> Os três destacados designs da década de 1950 – a Telecaster, a Les Paul e a Stratocaster – forneceram a base para os posteriores fabricantes de guitarra dos Estados Unidos, da Europa e do Japão. Inúmeras cópias e variantes foram produzidas desde então, e, ainda nos anos 1960, estava consagrada a guitarra elétrica como o instrumento base da emergente e logo amplamente difundida música pop (BACON, 2002, p. 58).

<sup>2</sup> Para Bacon (2002, p. 55), a utilização da guitarra elétrica pode ser encontrada praticamente em todas as formas de música popular. O instrumento inicialmente foi popularizado por músicos como T-Bone Walker (blues), Charlie Christian (jazz), Chuck Berry (R&B), Merle Travis (country e western) e Buddy Holly (rock and roll). Atualmente, tem seu uso disseminado nesses gêneros, alcançando ainda gêneros híbridos, incluindo pop, rock, jazz-rock e reggae.

<sup>3</sup> No original: “Today the electric guitar does not sound so foreign. We take its extreme volume or its ability to cut through a full band almost as a matter of course. Since at least the 1960s, the electric guitar has been the principal solo instrument of popular music, and electric guitarists have become cult heroes around whom many fans perceive the music to revolve”.

cultura da música popular na categoria solo, alcançou novas proporções durante a década de 1980. O heavy metal, subgênero que derivou do rock, serviu de terreno fértil naquela época para o surgimento do fenômeno do *guitar hero shredder*, responsável pela configuração de um novo tipo de virtuosismo na guitarra elétrica ao incorporar elementos oriundos da retórica da música de concerto europeia, tornando-se, também, um poderoso mediador entre a indústria fonográfica e a cultura de massas, impulsionando ainda mais o consumo voltado para o instrumento.

Já no século XXI, ao examinarmos o alcance mercadológico da guitarra elétrica, a partir de seu viés mais evidente, o do número de vendas, que embora seja de difícil mensuração – dada a variabilidade do preço dos diversos instrumentos e das condições econômicas nos inúmeros mercados – é possível estabelecer alguns paralelos.

Em 2014 o instrumento mais vendido nos Estados Unidos era o violão (1,5 milhão), seguido da guitarra elétrica (1,1 milhão). Se somados, ambos representavam 30% do total de instrumentos comercializados naquele ano no mercado americano, cuja participação no mercado global era de 40%.<sup>4</sup>

Mas em 2017 o *The Washington Post* publicava a reportagem *Why my guitar gently weeps: The slow, secret death of the six-string electric. And why you should care*.<sup>5</sup> Nela, apontava que as vendas de guitarras elétricas haviam despencado na última década (de cerca de 1,5 milhão de unidades anuais para algo perto de 1 milhão) e que as agências de *rating* estavam rebaixando a nota de fabricantes e varejistas. No entanto, o registro de três opiniões foi verdadeiramente impactante, posto que flutuações de mercado a exemplo de queda no faturamento ou na margem de lucro são absolutamente normais, fazem parte do negócio. Elas foram externadas por Paul McCartney: “Agora, é mais música eletrônica e as crianças ouvem de forma diferente, elas não têm mais heróis da guitarra como você e eu”; por Andy Mooney, CEO da Fender: “Taylor Swift é a guitarrista mais influente dos últimos anos”,<sup>6</sup> e não pela maneira de tocar, mas por sua aparência, que as meninas desejam imitar; e por George Gruhn, o qual afirmou ter identificado a raiz do problema: “O que precisamos é de heróis da guitarra”. Como será abordado oportunamente neste trabalho, é natural que, diante de dificuldades, pessoais ou coletivas, heróis sejam requisitados.

---

<sup>4</sup> Cf. <https://orchestracentral.com/what-is-the-worlds-best-selling-musical-instrument/>

<sup>5</sup> Cf. <https://www.washingtonpost.com/graphics/2017/lifestyle/the-slow-secret-death-of-the-electric-guitar/>

<sup>6</sup> A reportagem menciona ainda um episódio lançado em vídeo no YouTube por Phillip McKnight, chamado *Taylor Swift é o próximo Eddie Van Halen?*

Na esteira dessas dificuldades econômicas, em 2018, deu-se a falência da Gibson, cujo controle acionário – e uma dívida então estimada em 500 milhões de dólares americanos – passou às mãos da Kohlberg, Kravis, Roberts & Co., um mega conglomerado de capital de risco. Oriundo da Levi's, James Curleigh, o novo CEO, fez a Gibson voltar às origens, passando a produzir, por meio de um processo artesanal e sob rígido controle, apenas violões e guitarras, o que a marca sempre soube fazer de melhor. E após dois anos consecutivos de vendas crescentes, bateu às portas a pandemia. E, surpreendentemente, o ano de 2020<sup>7</sup> foi o melhor deles. Para a Fender não foi diferente, que de acordo com dados da *Music Trades*, registraram um aumento de 22% em vendas no ano de 2021, faturando cerca de 8,9 bilhões de dólares americanos.<sup>8</sup> A constatação: confinadas por questões sanitárias, as pessoas dedicaram parte do seu tempo ao aprendizado do instrumento, impactando a demanda por eles.<sup>9</sup> Para Curleigh: “Esta pandemia nos deixou mais perguntas do que respostas, mas também deixou uma coisa clara, à vista da enorme percentagem de compradores jovens que temos: a guitarra e as bandas de rock estão muito longe de desaparecer”.<sup>10</sup>

Que assim seja. A redenção do mercado de instrumentos – associado ao de uma das duas mais emblemáticas fabricantes – representa, no macro, “resgates” personalíssimos que deixaram sua marca na história da guitarra. Podemos avaliar o heroísmo de B.B. King, salvando *Lucille* de um bar em chamas em 1949 (CASCIOLO, 2011, p. 95), para, quase meio século depois, dedicar uma cópia autografada ao Papa João Paulo II, no Vaticano.<sup>11</sup> Ou o resgate “antecipado” de Brian May, que não permitiu que a *Red Special* fabricada artesanalmente por seu pai, viajasse no compartimento de cargas de um avião: ela foi de primeira classe.<sup>12</sup> Ou ainda do agora Prêmio Nobel de Literatura – um viva à interdisciplinaridade! – Bob Dylan que, para o inconformismo dos adeptos da música folk, empunhou uma guitarra na Inglaterra, em 1966, quase indiferente ao “Judas!” que recebeu em sinal de desaprovação (CASCIOLO, 2011, p. 81).

Assim sendo, sob influência tão arrebatadora e perene, gosto artístico pessoal e interesses acadêmicos são conciliados harmonicamente. Afinal, a trajetória do estudo da

---

<sup>7</sup> A *National Association of Music Merchants (NAMM)* publica anualmente um acurado relatório global para instruir o processo decisório de seus membros. O documento referente a 2020 poder conferido em: <https://capsource.io/wp-content/uploads/sites/7/2021/03/NAMM-Global-Report-2020.pdf>

<sup>8</sup> Cf. <https://forbes.com.br/forbeslife/2022/03/fender-o-icone-das-guitarras-eletricas-explode-em-negocios-durante-a-pandemia/>

<sup>9</sup> A realidade econômica brasileira é bem diversa da norte-americana, todavia os impactos, neste particular, foram proporcionalmente semelhantes. Cf. <https://oglobo.globo.com/economia/venda-de-instrumentos-musicais-dispara-na-pandemia-atrai-gigantes-como-magalu-amazon-24955039>

<sup>10</sup> Cf. <https://brasil.elpais.com/economia/2021-06-18/como-a-covid-19-salvou-um-dos-icone-do-rock.html>

<sup>11</sup> Cf. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,sem-bb-king-termina-aera-do-blues-legitimo,1688636>

<sup>12</sup> Cf. <https://gq.globo.com/Blogs/Da-redacao/noticia/2014/11/guitarrista-do-queen-teria-pago-r-40-mil-para-instrumento-viajar-na-primeira-classe.html>

guitarra elétrica no Brasil também foi da informalidade das aulas particulares às escolas de música, para depois reivindicar sua inserção nas instituições de ensino superior, principalmente diante da exigência de formação acadêmica, pelo mercado de trabalho, ao músico profissional. Porém, conforme demonstra Saulo Caraveo, no ensino superior, “a demanda pela guitarra elétrica ainda é desproporcional em relação à oferta no Brasil” (CARAVEO, 2016, p. 1) e a produção acadêmica resultante da pesquisa nesse instrumento, conseqüentemente, apesar dos avanços promovidos nas últimas décadas, requer continuidade consistente. Quando não mais, a própria consciência da necessidade de se obter uma perspectiva cultural abrangente, que contemple múltiplos campos do saber, norteia a busca por conhecimento e leva, no mínimo, no âmbito das artes, a se vivenciar uma experiência estética mais plena. E, no todo, quiçá, ao aperfeiçoamento do ser humano.

É inequívoco que em cada período histórico os paradigmas, os padrões valorativos e o conhecimento então vigentes subordinam e moldam a visão da realidade que o caracteriza. Porém, como é possível saber se algo, se um conceito ou a materialização e manifestação deste em um evento são autênticos e expressam a verdade? Para o filósofo René Descartes o homem deve acreditar que, à sombra do que aparece aos sentidos está a essência da matéria, que é revelada pelo intelecto. E assim, na busca pela verdade, devemos nos valer da dúvida metódica como procedimento para encontrá-la, a fim de validar fatos, ideias, pontos de vista, opiniões e o próprio conhecimento, que se pretendam verdadeiros. Portanto, por meio da dúvida *a priori*, associada diretamente à falsidade, podemos atingir a certeza, aquilo do qual não é possível duvidar, a verdade.

Essa concepção cartesiana está no âmago do método científico, sobretudo quando correlacionado às chamadas ciências duras (dentre elas as naturais e as exatas), no âmbito das quais são admitidas convenções universais para a aferição da certeza do que se é conhecido. Já no campo das ciências sociais ou humanas, por exemplo, o racionalismo cartesiano deve ser mitigado por inúmeros outros fatores, e sobre isso debruçaram-se, somente no século XX, por exemplo, Karl Popper e T. S. Kuhn, dentre tantos outros renomados teóricos.

No entanto, sob uma apreciação marcada pela generalidade, acerca do que o pensador expôs na obra *Discurso do Método*, tem-se que é pertinente (e recomendável) duvidar de qualquer coisa, mas, para tanto, é preciso pensar, e sobre essa fulcral evidência da verdade não deve pairar dúvida. Desta maneira, se buscamos realmente a verdade é preciso que, como

sujeitos pensantes, ao menos uma vez duvidemos de todas as coisas, exercendo papel ativo e criterioso no processo de conhecimento: a responsabilidade, consequente, é nossa.<sup>13</sup>

Assim, propomos a adoção de tal procedimento filosófico como uma atividade intelectual, pessoal e social conscientemente deliberada, como uma práxis relevante na reflexão acerca de fatos históricos, na observação e análise de eventos cotidianos e diante da aplicação de conceitos abstratos na descrição daqueles fatos e eventos.

Portanto, e aplicando o exercício da dúvida, desde uma primeira investigação nos pareceram axiomáticas as correlações existentes entre o virtuosismo dos *guitar heroes shredders* dos anos 1980 – a exemplo de Eddie Van Halen, Randy Rhoads, Yngwie Malmsteen, Steve Vai, Joe Satriani e Jason Becker – e o dos músicos do período romântico (Ludwig Van Beethoven, Niccolò Paganini e Franz Liszt), performers instrumentistas aclamados como gênios e, também, como heróis (BLANNING, 2011, p. 59-71 e p. 112-118). Impõe-se sob escrutínio a interrogante: é coerente afirmar que os *guitar heroes shredders*, à maneira como os heróis românticos, são representantes do mesmo tipo de heroísmo na performance musical? O virtuosismo na performance está presente tanto naqueles intérpretes do romantismo quanto nos guitarristas em questão. Por uma decorrência temporal, os últimos comportariam elementos de permanência<sup>14</sup> vinculados àqueles. Mas quais são estes elementos? Partilham essencialmente do mesmo “tipo” de virtuosismo? As noções de presença e gestualidade performáticas são comuns aos dois grupos? As mesmas indagações – adaptadas ao conteúdo – podem ser aplicadas à natureza de seu heroísmo. Eis a problemática.

No entanto, e tendo em perspectiva o caráteracrônico do fenômeno do *guitar hero* (quase à maneira do mito do Conde de Saint Germain, com o perdão da licença alegórica), já é possível vislumbrar - sem prejuízo da validade das demais correspondências periféricas ou adicionais – que todo performer virtuoso, desde que atenda a alguns requisitos, ainda que subjetivos, pode ser qualificado como tal, independentemente de seu instrumento. Em parte, por conta das projeções da estética romântica ao longo do tempo, alcançando, com igual ou menor prevalência, nossos dias. Em parte, pelo condicionamento histórico e pela apenas aparente mutabilidade nas relações de poder que informam o discurso. Em parte, porque, no fundo, felizmente ou não, às vezes parece que, como cantava Belchior, “ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais”.

---

<sup>13</sup> Isso tudo pode ser resumido na célebre máxima *cogito ergo sum* (penso, logo existo).

Cf. DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>14</sup> Aqui entendida historicamente como chave conceitual e explicativa para análise do conjunto de ideias, valores e comportamentos que resistiram ao tempo e a contextos históricos diversos, não apenas como esteio para a criação de identidades, mas também como índices de valor no campo artístico, político e/ou sociocultural.

Em prefácio à *The Illustrated Encyclopedia of Guitar Heroes*, Brian May assinala:

Sempre achei que a alegria suprema da guitarra é ser uma voz, um veículo de expressão de emoção, para cada criança, de qualquer idade, que a toca. Nós ainda somos crianças com uma guitarra nas mãos, e não adianta debater quem é o melhor... (...) Então, o que faz de um guitarrista um herói? Tem que ser simplesmente a paixão que ele desperta nos outros (CUTCHIN *et al.*, 2008, p. 11, tradução nossa).<sup>15</sup>

É importante destacar que, na referida obra, a nota dos editores já explicita que os *guitar heroes* foram agrupados por capítulos, segundo o gênero musical com o qual mais são associados, e listados por ordem cronológica de nascimento dentro desses capítulos. Porém, como a subjetividade é a marca por excelência de publicações como essa, há o alerta de que os favoritos deles, editores, estão reunidos no capítulo inaugural, independentemente de gêneros musicais, e convenientemente nominados “virtuosos”<sup>16</sup> (CUTCHIN *et al.*, 2008, p. 3).

Por seu turno, Deena Weinstein (2013, p. 147) aponta que em Thomas Carlyle (1840) a adoração ao herói fundamentava uma tradição viva, enquanto na modernidade ocorre uma mera repetição morta, e indica:

Como um herói romântico, o deus da guitarra apresenta uma causa que contesta o igualitarismo e promove o poder baseado na distinção pessoal e no excepcionalismo, na habilidade e na atuação dramática, por meio de um suporte comercial complexo (WEINSTEIN, 2013, p. 139, tradução nossa).<sup>17</sup>

Talvez o nó górdio esteja justamente nesse “suporte comercial complexo”. Quiçá as luzes lançadas sobre a temática no presente trabalho possam, adicionalmente - ainda que evidencie demasiada pretensão - oferecer à reflexão um enfoque conceitualmente elástico acerca do fenômeno do *guitar hero* e assim, contribuir de alguma forma para o desenvolvimento de um espírito de maior criticidade no público leitor e, doravante, não mais apenas consumidor, por exemplo, a partir do exame dos processos de regulação da cultura promovidos pelo mercado fonográfico.

---

<sup>15</sup> No original: “I have always felt that the supreme joy of the guitar is that it is a voice, a vehicle for expressing emotion, for every kid, of any age, who picks it up. We are all still kids with a guitar in our hands, and there is little point in debating who’s best... (...) So what is it that makes a guitarist into a hero? It has to be simply the passion he elicits in others”.

<sup>16</sup> Para Cutchin, Fielder, Gent, Mueller e Simons, os *guitar heroes* virtuosos são: Frank Zappa, Jimi Hendrix, Jimmy Page, Jeff Beck, Eric Clapton, David Gilmour, Steve Howe, Brian May, Mark Knopfler, Steve Hackett, Steve Morse, Eric Johnson, Eddie Van Halen, Joe Satriani, Randy Rhoads, Steve Vai, Yngwie Malmsteen, John Petrucci e Jonny Greenwood (CUTCHIN *et al.*, 2008, p. 6).

<sup>17</sup> No original: “As a romantic hero, the guitar god presents a case that contests egalitarianism and promotes an ideal of power based on personal distinction and exceptionalism in skill and dramatic performance, sustained by a complex commercial support”.

Nesse ponto, já nos parece apropriado replicar as palavras de Christopher Kelly, com lastro no pensamento de Rousseau:

Aqueles que são influenciados por heróis, correspondentemente, têm uma força de alma artificial ou derivada. Essa força artificial difere da natural por ser uma aquisição social. Seu caráter social advém tanto do fato de exigir pelo menos duas pessoas - um herói e um imitador - quanto da possibilidade de que muitas pessoas possam ter o mesmo herói e passar pela mesma transformação por meio de sua influência. Embora cada herói seja um indivíduo único, seu ou seus muitos imitadores compartilharão uma grande parte de sua identidade (KELLY, 1997, p. 355, tradução nossa).<sup>18</sup>

Elegemos como objetivo, portanto, investigar as correlações existentes entre o herói romântico e o *guitar hero shredder* da década de 1980, tendo como objeto de análise preponderante o virtuosismo na performance musical instrumental. Para tanto, muitas das respostas estariam certamente fora dos estritos limites da música propriamente considerada, no emaranhado contextual que reúne linguagem, política, religião, sociedade e demais elementos que formam o todo mais ou menos coerente chamado História.

O procedimento metodológico deu-se através da fundamentação teórica (contemplando teorias acerca da significação musical, performance e heroísmo); da contextualização histórica, amparada no referencial teórico, de modo que a partir do mapeamento e reconstituição das trajetórias dos músicos e de cenários complexos, como a sociedade europeia do século XIX e americana do século XX, com prevalência para a década de 1980, pudesse haver uma compreensão crítica acerca do herói romântico e do *guitar hero shredder*; e da análise centrada na performance musical e segmentada em quatro instâncias fundamentais: 1. Teórica-musical; 2. Comportamental; 3. Tecnológica; 4. Representativa. Para tanto, as fontes utilizadas consistiram no material histórico bibliográfico e teórico, partituras e transcrições de fonogramas, material visual (fotos) dos *guitar heroes shredders* e seus equipamentos, além de representações gráficas das capas de discos.

A escolha pelos *guitar heroes shredders* da década de 1980 pesquisados, seguiu critérios atrelados à relevância dos mesmos a partir daquela quadra histórica. São eles: 1. Pioneirismo e manutenção das contribuições nos campos estilísticos, performáticos e tecnológicos ao longo de suas carreiras; 2. Virtuosismo evidenciado através de suas performances e justificado por

---

<sup>18</sup> No original: “Those who are influenced by heroes correspondingly have an artificial or derivative strength of soul. This artificial strength differs from the natural in being a social acquisition. Its social character comes both from its requiring at least two people - a hero and an imitator - and from the possibility that many people can have the same hero and undergo the same transformation through his or her influence. While each hero is a unique individual, his or her many imitators will share a large part of their identity”.

meio da análise teórica-musical; 3. Reconhecimento de mérito por parte da crítica especializada; 4. Sucesso granjeado junto ao público.

Procuramos estruturar o trabalho de modo que o primeiro capítulo contemplasse a fundamentação teórica, sem a qual o restante da argumentação ficaria desprovido do alicerce conceitual indispensável. Decorre que, dada a comunicabilidade de conceitos e a amplitude das inter-relações disciplinares, a admissão da música enquanto linguagem (esta constituinte de um arcabouço comunicativo que estabelece sentido quando inserida em determinado contexto sociocultural, via performance) tornou-se requisito necessário para que pudesse ser compreendida uma investigação sob os primados da significação musical.

No segundo capítulo, buscamos efetuar uma contextualização histórica acerca do herói romântico, de modo a abarcar os paradigmas do romantismo e a trajetória e a influência dos mais renomados músicos do período, considerados como “heróis”, a exemplo de Beethoven, Paganini e Liszt.

No terceiro capítulo, apresentamos alguns dos pressupostos estabelecidos e difundidos na cultura americana, bem como empreendemos uma ampla contextualização a envolver o fenômeno do *guitar hero*, desde a sua origem no blues até o surgimento do *shred* enquanto estilo na década de 1980, que é o alvo primário dos propósitos desta pesquisa, neste segmento em particular.

No quarto capítulo investigamos as correlações existentes entre o herói romântico e o *guitar hero shredder* da década de 1980, de acordo com a metodologia supracitada. Os elementos essencialmente musicais privilegiados na análise teórica-musical consistiram naqueles inerentes ao próprio estilo *shred*, conforme conceituado e correlacionado com os estilos *brilhante* e *bravura* ao longo do capítulo, com destaque para a identificação dos gestos musicais, compostos por arpejos, agrupamentos rítmicos, formas de articulação e direcionamento de escalas. Ainda foram observados os elementos com impacto na performance, sendo estes de natureza comportamental (gestos corporais) e tecnológica (equipamentos), os quais, respectivamente, enquanto ação mecânica e meio de reprodução, trazem à luz os elementos musicais. Por fim, realizamos um escrutínio acerca da representatividade do caráter heróico/supremo dos *guitar heroes shredders* a partir dos elementos extramusicais de natureza gráfica nas capas de disco.

Na conclusão, além do apanhado característico que a sustenta, apresentamos uma apreciação crítica acerca dos temas centrais (e extramusicais) que nortearam todo o trabalho, uma vez que eles são absolutamente interligados com o fenômeno tratado, enquanto elementos constituintes do discurso no amplo processo de significação. Portanto, aí nos debruçamos um

pouco mais sobre questões afetas à cultura e à sociedade, a exemplo das temáticas sobre a liberdade e o heroísmo. A crítica se estendeu aos meios de produção e consumo da performance virtuosística na guitarra elétrica, manifestada na figura do *guitar hero shredder*. Por derradeiro, lançamos uma breve reflexão acerca da pertinência ou não da identificação do fenômeno em outro espaço, no caso, nas redes sociais.

## CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1 MÚSICA ENQUANTO LINGUAGEM

Para os propósitos declarados deste presente trabalho, em alinhamento conceitual com desenvolvimentos teóricos já suficientemente assentados, a música<sup>19</sup> será admitida, contemplada e compreendida enquanto linguagem, pois resta inarredável reconhecer o notório impacto na posteridade mediante a criação de identidades culturais, desde a projeção de “ressignificações, reciclagens ou apenas como modelo referencial” (MACHADO NETO, 2020, p. 51). Portanto, parece axiomático que a plausibilidade de tal empresa deriva, necessariamente, da assimilação da música enquanto linguagem e discurso, bem como da aceitação contextualizada da acepção de significação musical e seus múltiplos desdobramentos intelectuais, conforme será explicitado ao longo deste subcapítulo preambular.

Embora a música assuma um caráter multidisciplinar e permeie múltiplos contextos, como facilitadora, condutora ou atuando na dança, nos rituais religiosos, nos dramas musicais, em filmes e demais narrativas visuais, ela – assemelhada ao mito – possui elementar associação com a linguagem natural (AGAWU, 2009, p. 15). Ensina Kofi Agawu:

A ideia de que música e linguagem estão intimamente ligadas possui considerável profundidade histórica e geocultural. John Neubauer nos lembra que os gregos antigos, por exemplo, designavam a música e a linguagem por um único termo, *musiké*. Platão defendeu uma “música dominada por palavras” em vez de uma “música matemática”, e Santo Agostinho desafiou essa priorização particular ao enunciar os benefícios de palavras bem escolhidas para a música que acompanha o culto (*Ibidem*, tradução nossa).<sup>20</sup>

Cumprir registrar, porém, que a matemática, a acústica e a idealização de uma harmonia universal, genuinamente de vertente pitagórica, estavam no cerne da filosofia antiga da música grega, a qual então desdobrou-se “num contexto ritualístico, mágico e simbólico”.

---

<sup>19</sup> Por “música” considere-se a arte musical ocidental, a qual, conforme constatado criticamente por Bruno Nettl, tem estado invariavelmente instalada no centro. O autor aponta, inclusive, que: “A tensão entre a musicologia como uma disciplina abrangente e sua forma com a arte-música ocidental no centro também se reflete nas atitudes em relação ao fundo musical” (NETTL, 1999, p. 301, tradução nossa).

No original: “The tension between musicology as a comprehensive discipline and its shape with Western art-music at the centre is also reflected in the attitudes towards music background”.

<sup>20</sup> No original: “The idea that music and language are closely affiliated possesses considerable historical and geocultural depth. John Neubauer reminds us that the ancient Greeks, for example, designated music and language by a single term, *musiké*. Plato advocated a ‘word-dominated music’ over a ‘mathematical music’, and Saint Augustine challenged that particular prioritization while enunciating the benefits of well-chosen words for the music that accompanies worship”.

Platão preconizou um *ethos* musical no qual o mundo das ideias, reais e imutáveis, acessível somente pela razão, estava na essência da concepção de arte: os sentidos assimilariam apenas o fenômeno, enganoso. Essa noção sustentava, consistentemente, tanto teorias musicais quanto ético-políticas. E foi Aristóxeno quem promoveu “uma reorganização do campo da investigação musical, criando um domínio específico da música” (GUSMÃO, 2014, p. 62).

Mas as correlações entre música e linguagem parecem ser evidentes por si mesmas e há indicativos de que os seres humanos detêm impulsos inatos vinculados a elas, embora considerações acerca de sua evolução, conjunta ou separada, e, no segundo caso, em que ordem, tenham ocupado a agenda de estudiosos ao longo dos séculos. Darwin propôs “que a fala teria evoluído a partir de uma música primal de nossos ancestrais semi-humanos” (SACKS, 2007, p. 10). Já Herbert Spencer, ao contrário, entendia “que a música surgira das cadências da fala emocional” (*Ibidem*). Por seu turno, Rousseau pensava que música e linguagem “havam surgido juntas, como uma fala melopéica, e só teriam divergido mais tarde” (*Ibidem*).

Alguns dos mais eminentes filósofos do Século XIX (Hegel, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, dentre outros) conferiram à música um lugar de destaque enquanto objeto de investigação, frente as demais artes, ao alocá-la no centro dos sistemas por eles elaborados (FUBINI, 2008, p. 126).

Schelling propôs que, por meio da arte, a humanidade pode penetrar no âmago da realidade, uma vez que a realidade mesma é uma obra de arte criada por Deus (LAW, 2008, p. 306). No seu pensamento filosófico, a música ocupa lugar tão preponderante que ele, de maneira absolutamente inovadora, vem defender o som como instância de determinação para o conhecimento<sup>21</sup> e a música como modo privilegiado de saber (BARROS, 2009, p. 83-94).

Música e linguagem foram estudadas em conjunto por Rousseau na obra *Ensaio sobre a origem das línguas*, publicada postumamente em 1781. Por meio delas, identificou que a vontade e a capacidade de se comunicar com os seres da mesma espécie, intrínsecas à condição humana, poderiam ser satisfeitas. Ele entendia a música como um fenômeno cultural, para além das características físicas ou naturais e reconhecia certa precedência à melodia (que reproduz as entonações da voz) em relação à harmonia (que separa palavra e canto). A melodia estaria na essência do ser humano por ser capaz de expressar as paixões humanas. Rousseau defendia que a segregação perpetrada pela harmonia, apartando versos e discursos, acabava por romper o vínculo primitivo existente entre a linguagem e a música (ROUSSEAU, 1958).

---

<sup>21</sup> No contexto de uma tradição oral: “Antes da era da escrita, na época dos profetas e épicos, o sentido da audição era mais vital que o da visão. A palavra de Deus, a história das tribos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas” (SCHAFER, 2001, p. 28).

Mas nesta perspectiva, importa apontar a reflexão lançada por Adorno, ainda que não se pretenda adentrar às sinuosidades de sua filosofia. No primeiro parágrafo dos seus *Fragmentos sobre música e linguagem*, ele assevera:

A música assemelha-se à linguagem. Expressões como idioma musical e entonação musical não são nenhuma metáfora. Contudo, música não é linguagem. Sua similitude com a linguagem indica o caminho para o intrínseco, bem como para o vago. Quem toma a música ao pé da letra como linguagem é induzido ao erro” (ADORNO, 1993, p. 401, tradução nossa).<sup>22</sup>

Não obstante a notória, inquestionável e brilhante erudição do frankfurtiano, a síntese esboçada por Arthur Nistrovski – embora manifestando um entendimento a partir de sua condição de crítico literário e musical – merece ser reproduzida:

Do ponto de vista da filosofia, o pensamento musical de Adorno é fascinante, mas incompreensível, já que é preciso bem mais do que um conhecimento superficial de história da música e noções básicas de harmonia para compreender do que se trata. Do ponto de vista da teoria musical, a obra de Adorno representa, de uma só vez, a mais abrangente, estimulante e mais frustrante reflexão sobre a música neste século. Ninguém antes dele fora capaz de dissecar com a mesma agudez os mecanismos modernos de produção, reprodução e consumo da música. Ninguém depois dele já demonstrou semelhante vocação analítica, resultado de uma mistura explosiva entre a composição e a dialética. Mas a teoria musical de Adorno, ou melhor, suas várias versões de uma teoria musical convergem todas numa promessa que ele jamais cumpriu: a elaboração de uma técnica analítica capaz de fazer jus a seu pensamento estético e político. Isto é, uma técnica de análise que nos permita expor a economia interna da partitura em suas relações para com a economia externa do capital. Oscilando entre a filosofia e a música, as análises musicais de Adorno desembocam com frequência num beco sem saída, incapazes de articular mediações entre a dialética social e a da partitura. Este é um problema do qual o próprio Adorno tinha viva consciência, mas para o qual jamais encontrou soluções. É possível se perceber a raiz e a ruína de seu inacabado livro sobre Beethoven, e dos fragmentos e notas para três outros projetos: uma "Teoria da Reprodução Musical", uma crítica das "Correntes Musicais", e uma "Teoria do Rádio". Acossados entre a síntese e a fragmentação, um a um cada volume foi se deixando vencer pelo silêncio (NESTROVSKI, 1988).

No momento oportuno, o seu contributo intelectual no que tange aos “mecanismos modernos de produção, reprodução e consumo da música”, essencial e inescapável, será devidamente visitado. Por ora, integro as fileiras daqueles que se deixaram “induzir ao erro”.

Afinal, tecer elucubrações acerca da identificação de valores intrínsecos na música ou especular se ela é ou não uma linguagem é intelectualmente legítimo,<sup>23</sup> todavia ora menos

---

<sup>22</sup> No original: “Music is similar to language. Expressions like musical idiom or musical accent are not metaphors. But music is not language. Its similarity to language points to its innermost nature, but also toward something vague. The person who takes music literally as language will be led astray by it”.

<sup>23</sup> De todo modo, é valioso termos em perspectiva que este é um debate perene no contexto filosófico ocidental, que tomou a música como objeto.

importante, dado o escopo desta pesquisa. Mais importa escrutinar “como a música forma sentido sociocomunicativo quando damos a ela vínculos representacionais para que participe da projeção de nossas estruturas de sentido” (MACHADO NETO, 2020, p. 50).

Segundo Forkel, o liame entre música e linguagem deve ser examinado sob dois enfoques distintos, mas comunicantes. Sob a perspectiva histórica, atribui a elas uma origem comum, o que possibilitaria que as premissas inerentes à linguagem verbal pudessem ser aplicadas, no todo, ao campo musical. A partir desse pressuposto, passou a examinar aquele vínculo segundo um aspecto sistemático, que abrange a retórica musical, e que já fora desenvolvido, ainda que de modo incipiente, por outros autores. O musicólogo, ainda, parece ter sido o precursor em “utilizar o termo *gramática* para se referir ao conjunto de prescrições e regras que determinam o uso correto da linguagem musical” (LUCAS, 2013, p. 14).

Para Schopenhauer,<sup>24</sup> se um poeta se vale das palavras certas para comunicar suas sensações efêmeras, estas desafiarão os séculos e serão novamente despertadas em cada novo leitor, predisposto a elas. Não é diferente com a música. Todavia poemas não podem ser traduzidos, mas somente recriados e, ainda assim, com resultado incerto. E, mesmo na prosa, original e tradução podem, no máximo, guardar uma relação equivalente à verificada em uma peça musical e sua transposição para outro tom. No mesmo escrito, o filósofo alemão pondera que as interjeições vieram em primeiro lugar na origem da linguagem humana, expressando vontades e sentimentos – e não conceitos – tal qual nos sons emitidos pelos animais. Da diversidade de interjeições deu-se a passagem “para os substantivos, verbos, pronomes pessoais, e assim por diante”. E distingue: “a voz dos animais serve unicamente para expressar a *vontade*, em suas excitações e movimentos, mas a voz humana também serve para expressar o *conhecimento*” (SCHOPENHAUER, 2009, p. 145 e 150).

Neste ponto, é interessante notar que os sons da natureza – dentre eles o timbre da voz humana e os produzidos pelos animais, além de ruídos em geral – compõem o domínio da onomatopeia, figura de linguagem na qual o emprego de fonemas procura reproduzir aqueles sons. E, segundo Amara Moreira, “em meio às tantas experimentações verbais levadas a cabo pelo *Ulysses* de James Joyce, as onomatopeias costumam passar algo despercebidas pela crítica” (MOREIRA, 2018, p. 07).

---

<sup>24</sup> Na compreensão do autor de *O mundo como vontade e representação*, todos os seres humanos são escravos de sua própria “vontade”, presos pelos desejos elementares e nunca definitivamente saciados, a exemplo de alimento, sexo e segurança. As artes seriam, então, o paliativo para mitigar essa rotina tediosa, ao oferecer uma fuga intelectual provisória, uma espécie de liberdade. E a música, devido à sua natureza abstrata (“as notas são ouvidas e não vistas”), seria a melhor forma artística para libertar a nossa imaginação, então refêm de nossa “vontade” e razão (GOMPertz, 2013, p. 171).

Joyce dedicou à música todo o capítulo 11 do *Ulysses, Sereias*. Na *Odisseia*, de Homero, Ulisses anseia por ouvir o canto das sereias, contudo, para isso, pede que seja amarrado ao mastro do navio, pois do contrário seria atraído às profundezas do mar e, logicamente, à morte. No capítulo musicalizado de Joyce, as sereias dublinenses são duas garçonetes, e o episódio é notório por apresentar uma grandiosa paródia musical:

Na verdade, ao emprego muito especial de palavras, com seus sons e ritmos, Joyce acrescenta uma linguagem moldada à maneira da *fuga per canonem* – uma fuga em contraponto. O resultado é uma paródia tanto da estrutura da língua quanto da estrutura da música (PINHEIRO, 2005, p. 858).

No entanto, não obstante a lacuna quanto à apreciação crítica acerca das onomatopeias joyceanas, apontadas por Amara Moreira em sua tese,<sup>25</sup> merece destaque (e transcrição) o conjunto onomatopeico que remete às reminiscências um tanto incomuns de Leopold Bloom:

*Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water. Like those rhapsodies of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls. Drops. Rain. Diddleiddle addleaddle ooddleoddle. Hissss. Now. Maybe now. Before*<sup>26</sup> (JOYCE, 1992, p. 323).

Luciano Berio,<sup>27</sup> destacado compositor italiano, era um entusiasta de diversas áreas do conhecimento, como fonética, etnomusicologia, eletroacústica, literatura e teatro (CASSARO, 2019, p. 10). Da sua relação com o escritor Umberto Eco, disse em entrevista:

Sem Eco, *Thema (Omaggio a Joyce)* não existiria. Ambos éramos fascinados pela onomatopeia na poesia e, após passar pela literatura italiana, nos dirigimos a Joyce. O décimo primeiro capítulo de *Ulysses* é um triunfo de onomatopeia. Joyce emprega uma técnica diferente em cada capítulo e, já que este é devotado à música, sua referência musical é a fuga por cânone (BERIO, 1985, p. 142 apud CASSARO, 2019, p. 10).

<sup>25</sup> A autora, ombreada com Schopenhauer quanto à problemática que reveste as traduções, aponta que o Português é a língua para a qual o *Ulysses* de Joyce foi mais vezes traduzido (cinco) e que nenhuma língua possui versões mais discrepantes entre si do que três dessas.

<sup>26</sup> *Chamber Music* foi o primeiro livro de Joyce, renegado pelo próprio autor. Para Alípio Correia de Franca Neto, “esse delicado prelúdio às grandes sinfonias que estavam por vir” (FRANCA NETO, 1998, p. 46). Para Leopold Bloom, no *Ulysses*, a música de câmara em questão é o som produzido por Marion ao usar um urinol.

<sup>27</sup> Berio é arrolado, juntamente com Stravinsky e Lansky, por Agawu, dentre os compositores que, no Século XX, a partir de seus experimentos composicionais com linguagem (som, material e sentido) também fornecem uma indicação adicional da estreita relação existente entre música e linguagem (AGAWU, 2009, p. 16).

Aponta-se que, ao discorrer acerca do sincretismo entre as linguagens verbais e as musicais, Antonio Vicente Pietroforte argumenta que, sob o chamado regime referencial da linguagem (em oposição ao regime construtivo), o discurso musical se refere ao texto verbal ancorado a ele. O conteúdo e o significado da música, dada a ancoragem verbal, tornam-se os mesmos da expressão verbal. Todavia acautela que, sob tal apreciação, a música significa o discurso construído<sup>28</sup> nas conexões entre os temas e as figuras presentes no texto verbal e não as “coisas” do mundo simplesmente descritas naquele texto (PIETROFORTE, 2015, p. 43).

Ocorre que sons ou ruídos são ondas sonoras que assumem significados articulados a significantes fonológicos<sup>29</sup> (formados por vogais e consoantes), quando vertidos em línguas naturais. São as vogais e as consoantes que vêm a expressar aqueles sons ou ruídos, não em função de substâncias sonoras, reconhecidas pelos sentidos no mundo real, mas de acordo com sistemas fonológicos específicos. Estes, por seu turno, são particulares a cada língua, de modo que cada uma delas forma onomatopeias conforme o sistema fonológico que lhe é característico, não se tratando, portanto, de mera imitação dos barulhos da natureza ou do mundo. Resta confirmada a imanência da linguagem, pois o sistema fonológico utilizado na formação das onomatopeias parte dela, e não das “coisas” (PIETROFORTE, 2015, p. 45). Para Pietroforte, analisando “bons exemplos de discurso musical referencial”:

Nas linguagens musicais, o processo de formação dessas “onomatopeias musicais” é o mesmo. Tanto no caso do pintassilgo do concerto Op. 10 n° 3, quanto no dos pássaros cantantes no concerto Op. 8 n°1 – A primavera –, é das estruturas formais fundadoras das linguagens musicais que tais efeitos de sentido emanam, eles não são oriundos de referências a “coisas”. Desse modo, no concerto n°3, os percursos da flauta tornam-se os gorjeios dos pássaros, já, no concerto n°1, esse papel cabe ao violino; no concerto Op. 10 n° 1, a mesma formação – flauta transversal, cordas e baixo contínuo – gera os efeitos da tempestade, enquanto na sinfonia n° 6, a pastoral de Beethoven, outra tempestade se forma nos percursos de outra orquestração e em outra linguagem musical, diferente da de Vivaldi. Portanto, a linguagem musical pode gerar signos musicais com significações específicas, que ocorrem pontualmente em meio aos demais componentes da expressão musical: (1) no quarto movimento da sinfonia n° 6 de Beethoven, os tímpanos significam o ribombar dos trovões, mas somente nesses momentos; (2) no concerto Op. 8 n° 1, de Vivaldi, as notas do violino significam gorjeios em apenas algumas passagens das descrições das cenas primaveris (PIETROFORTE, 2015, p. 45 e 46).

---

<sup>28</sup> Uma vez que o discurso é construído linguisticamente, os significados da música em regime referencial são semânticos e não de ordem musical (PIETROFORTE, 2015, p. 90).

<sup>29</sup> Para Saussure: “a imagem acústica não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato” (SAUSSURE, 2010, p. 80).

Mas a história começou antes. É possível vislumbrar na estética musical do Século XVIII, lastreada na noção de que música e sentimentos eram indissociáveis, um antecedente indiciário da significação musical. A Doutrina dos Afetos (ou Teoria dos Afetos) nascera na esteira do ideal renascentista de reviver a arte da Antiguidade Clássica. Ela foi inspirada no *éthos* desenvolvido por Platão em suas obras *A República* e *Leis*, vindo a ser consolidada na filosofia de Aristóteles. Seus postulados atravessaram o Medievo e, na Renascença e no início do período Barroco,<sup>30</sup> foram então retomados por inúmeros escritores e compositores, sobretudo Glareano, Johann Mattheson, Descartes e Monteverdi. Registre-se que o Canto Gregoriano, à época, também já se valia de climas emotivos (FONTERRADA, 2008, p. 53 e 54).

Ainda que, segundo o princípio da mimese, de remota matriz aristotélica, mas então em voga, a arte devesse cumprir a função de imitar a natureza e os sentimentos humanos, Mario Videira esclarece: “Tal como ocorre em qualquer outra arte, também a música tem um efeito apenas secundário sobre o sentimento. Tal como ocorre em qualquer outra arte, a música somente atua de modo imediato sobre a fantasia do ouvinte” (VIDEIRA, 2006, p. 110).

Na mesma época irrompeu a Doutrina das Figuras que, servindo-se da junção entre música e palavras, estabeleceu uma analogia direta entre música e retórica<sup>31</sup> (“a arte do bem falar” dos latinos), usando recursos de oratória com o propósito de aperfeiçoar a composição musical,<sup>32</sup> de modo que esta pudesse comunicar os sentimentos mais eficientemente (FONTERRADA, 2008, p. 54 e 55). Assinala Apel (1975, p. 16 apud FONTERRADA, 2008, p. 54): “Mas embora sempre tenha havido, no decorrer da história, estreitas ligações entre música e emoções, o período áureo desse tipo de proposta permanece sendo o século XVIII”.

Presente em várias epistemologias, a retórica é um ferramental argumentativo voltado a um processo discursivo. E se ela estruturou uma maneira de compreensão do mundo, é natural que tampouco a música ficasse à margem de sua influência. Segundo Diósnio Machado Neto, “a retórica era uma ferramenta da legitimação sociocultural/ideológica de processos de

---

<sup>30</sup> Para Machado Neto (2019, p. 4), “foi na transição da Idade Média para a Moderna que se intensificou o processo de consubstanciação/coleção de gestos musicais semantizados para fins expressivos específicos, ou melhor, discursivos”.

<sup>31</sup> Conforme Lucas (2013, p. 14): “Como autores mais antigos, Forkel também admite um nível de aproximação ainda mais íntimo entre música e palavra, que se opera não no âmbito da correção musical ou textual, mas no poder patético que ambas as linguagens possuem, e que se opera no âmbito da Retórica”.

<sup>32</sup> “A execução musical deve ser comparada à fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Assim, é vantajoso para ambos, se cada um possuir algum conhecimento sobre a tarefa do outro” (QUANTZ, 1752, p. 100, Apud APRO, 2011, p. 340).

distinção do poder de fala” e pode ser compreendida como um processo sistemático que, desde o ponto de vista da significação musical,<sup>33</sup> orienta-se a partir de cinco pontos principais:

1. A música como linguagem: o pensamento musical forjado nos conhecimentos da *Ars Rhetorica*. Essa como a organização dos argumentos dentro de uma lógica historicamente estabelecida; 2. A linguagem musical como um processo histórico-cultural de formação e compartilhamento de significados (metáforas e mimeses) que possibilitava a transmissão de ideias a partir de gestos e/ou estruturas musicais específicas que permitiam correlações “controladas” de sentido; 3. A universalização dos campos expressivos, através da ópera, reconhecendo a verossimilhança das estruturas tópicas; esquemas harmônicos; figuras de linguagem e gestualidades características com a natureza das paixões e, conseqüentemente, amparado a representação musical do homem em ação; 4. A significação, feita sobre parâmetros do conhecimento da *Ars Rhetorica*, articulando espaços de usos; representação das paixões humanas; e as dignidades da ação dramática; 5. A expressão do local da cultura a partir da possibilidade de expressões tropificadas de estruturas adquiridas (MACHADO NETO, 2018, p. 124).

Mas a música tem significado? Para Agawu, alinhado à concepção da música como discurso, essa questão tem sido permanentemente examinada e discutida por estetas, filósofos, historiadores, sociólogos da música e musicólogos, sem, no entanto, haver um consenso uniforme e duradouro sobre os seus achados. Há divergências acerca da autonomia ou não da música, da sua aceção como discurso, da identificação de significados intrínsecos e extrínsecos. Ao ouvir uma obra-prima, muitos desses estudiosos fazem associações que, embora as repute como evidentes, não são necessariamente partilhadas por outras pessoas, para sua surpresa. Portanto, admitido o debate como perene, é improvável que seja definido um conjunto estável de significados que possam ser preservados e prescritos às gerações vindouras. Na verdade, a padronização de narrativas, imposta ideologicamente e regulada por instâncias de controle, seria algo lamentável, explicitando uma quebra de resistência, ao reprimir a possibilidade da diversidade de respostas que é inerente à arte (AGAWU, 2009, p. 4):

Os significados são contingentes. Eles emergem no local da performance e são constituídos criticamente por indivíduos historicamente informados em situações culturais específicas. Perguntas básicas sobre a ontologia da música nunca receberam respostas definitivas. O que é música, o que e como ela significa, qual é o significado e por que estamos interessados no significado musical em primeiro lugar: essas questões não devem ser respondidas definitivamente, não por uma prerrogativa trans

---

<sup>33</sup> Conforme Pietroforte (2015, p. 11): “A música, enquanto fenômeno humano, pode ser descrita de muitos pontos de vista: (1) há descrições históricas e antropológicas, que cuidam dos muitos modos de se fazer música ou de valorizá-la com conotações sociais; (2) há descrições estéticas, responsáveis pela construção de escolas e estilos musicais; (3) há descrições éticas, que chegam a projetar na música valores ideológicos e, até mesmo, terapêuticos; (4) há, ainda, descrições a respeito da significação musical, que buscam determinar seus sentidos”.

histórica de comando, mas devem ser frequentemente levantadas para nos mantermos em alerta e genuínos (*Ibidem*, tradução nossa).<sup>34</sup>

### Na lição de Rubén López-Cano:

A noção de significado na música é complexa e controversa. Não é possível definir o que é significado na música sem entrar em profundas discussões estéticas. Para oferecer uma noção sucinta direi que por significado musical é possível compreender o universo de opiniões, emoções, imaginações, comportamentos corporais efetivos ou virtuais, avaliações estéticas, comerciais ou históricas, sentimentos de identidade e pertencimento, intenções ou efeitos de comunicação (incluindo o mal-entendido), relações de uma música com outras músicas, obras ou gêneros e com várias partes de si mesma etc. que construímos com e a partir da música. Quando a música detona algum dos elementos indicados, funciona como um signo, desde que as relações não se reduzam a meras operações reflexas de causa-efeito (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 4, tradução nossa).<sup>35</sup>

Segue-se que a interdisciplinaridade é a marca distintiva do abrangente campo de estudos da significação musical, o qual é formado por vários saberes coligados: nele, estão compreendidos conceitos da Psicologia Cognitiva, da Narratologia, da Semiótica e da Etnomusicologia, por exemplo. Cabe à significação musical decodificar códigos compartilhados em determinado processo comunicativo<sup>36</sup> e efetivar interpretações a partir do contexto cultural específico no qual os códigos foram gerados. Códigos e contextos são utilizados como estilos e estratégias<sup>37</sup> (MACHADO NETO, 2021). A significação ocorre

---

<sup>34</sup> No original: “Meanings are contingent. They emerge at the site of performance and are constituted critically by historically informed individuals in specific cultural situations. Basic questions about music’s ontology have never received definitive answers. What music is, what and how it means, what meaning is, and why we are interested in musical meaning in the first place: these questions are not meant to be answered definitively nor with a commanding transhistorical attribution but posed periodically to keep us alert and honest”.

<sup>35</sup> No original: “La noción de significado en música es compleja y polémica. No es posible definir lo que es significado en música sin entrar en discusiones estéticas profundas. Para ofrecer una noción sucinta diré que por significado musical es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo”.

<sup>36</sup> No entendimento de Meyer (1956, p. 42): “Finalmente, e talvez o mais importante de tudo, esta análise da comunicação enfatiza a absoluta necessidade de um universo comum de discurso na arte. Pois sem um conjunto de gestos comuns ao grupo social, e sem respostas habituais a esses gestos, nenhuma comunicação seria possível. A comunicação depende, pressupõe e surge do universo do discurso que na estética da música é chamado de Estilo” (tradução nossa).

No original: “Finally, and perhaps most important of all, this analysis of communication emphasizes the absolute necessity of a common universe of discourse in art. For without a set of gestures common to the social group, and without common habit responses to those gestures, no communication whatsoever would be possible. Communication depends upon, presupposes, and arises out of the universe of discourse which in the aesthetics of music is called Style”.

<sup>37</sup> Consoante Machado Neto (2021): “Estilo não é o modo como o instrumentista toca. Quem determina o estilo é a própria música. Dentro de uma epistemologia retórica, são as estruturas expressivas que conferem o estilo. Por

quando determinamos um sentido real, mas individual para o que escutamos,<sup>38</sup> pois a polimorfia das significações a ser composta depende da cultura que se tem. Portanto, se estabelece a música como um discurso alocado fora do texto musical. Ensina Machado Neto:

A retórica por si só não garante essa comunicabilidade. É no espaço da significação, entendendo esse espaço como estruturas que articulam capitais culturais e formas de interação, que podemos desvelar as estratégias da linguagem musical como gênero oratorial (...) Assim, se a retórica é o mecanismo da formação da linguagem, o estudo da significação é o espaço onde as forças de formação da crítica são desveladas por uma articulação ampla de todas as forças de mediação cultural: da filosofia à educação; das práticas às teorizações. Enfim, a significação está na observação das relações interpessoais, enfim, nos processos retroativos que se objetivam nas instituições humanas e nos agentes de sua consubstanciação, como o compositor e o intérprete (MACHADO NETO, 2018, p. 128).

O paradigma – sobretudo no que concerne especificamente à Teoria dos Afetos – foi quebrado quando Eduard Hanslick fez publicar, em 1854, *Do belo musical*, onde arguiu que atuar sobre os sentimentos não é a finalidade da música e que nem sequer os mesmos constituem o seu conteúdo. Esboçou os contornos de uma nova estética musical (formalismo), propondo que o sentido musical deveria ser compreendido a partir da música em si, que o texto e o objeto do belo deveriam ser estudados, mas não as subjetividades (impressões, sensações etc.) provocadas por eles nos ouvintes (HANSLICK, 1989).

Para Hanslick, a música até pode pretender promover uma imitação do fenômeno exterior: “mediante a altura, intensidade, velocidade e ritmo dos sons, proporciona-se ao ouvido uma figura cuja impressão acústica tem com determinada percepção visual aquela analogia que pode existir entre sensações de natureza diversa” (*Ibidem*, p. 50). Porém, não pode imitar o sentimento que ele provoca nos seres humanos. Utilizando dos trinados do violino, Vivaldi pode imitar o canto dos passarinhos no primeiro movimento de *A primavera (As quatro estações)*. É possível estabelecer uma relação de verossimilhança entre aquele canto e a dinâmica dos sons obtidos com o instrumento. Mas querer representar com sons o sentimento que o canto dos passarinhos nos causa, seria algo cômico (*Ibidem*, p. 51). A influência e a

---

sua vez, a estratégia é a maneira pela qual serão integrados os muitos elementos musicais no espaço-tempo da música” (Aula ministrada no PPG-Mus da UNESPAR, no dia 31/03/2021).

<sup>38</sup> “Pense em música. Não importa se é jazz, clássica ou rock. Agora tente descrevê-la. O que você pode dizer? Talvez o trompete se lastime melancolicamente; os violinos se elevam em um crescendo exuberante; os acordes enérgicos descem sobre o dedilhado primordial do contrabaixo. Você pode dizer tudo isso e mais, e ainda não dizer absolutamente nada sobre a própria música. A única maneira de conhecer uma música é ouvi-la por você mesmo. Para Wittgenstein, a filosofia se assemelhava muito a descrever uma música: algo impossível” (GEARY: 2007, p. 147).

relevância de seu pensamento projetaram-se sobre os movimentos artísticos até por volta da metade do século passado.

Já no marco temporal do Século XX, Leonard B. Meyer, em *Emotion and Meaning in Music* (1956), propôs uma Teoria da Expectativa, parcialmente estruturada em Hanslick. A eventual emoção despertada no ouvinte, acaso possível, viria em segundo plano. Meyer afirma que na própria obra está contido todo o significado musical, o qual seria descortinado ao analista que examinasse exclusivamente o texto:

(...) A estrutura da resposta afetiva a uma peça musical pode ser estudada examinando-se a própria música. (...) Significa que, uma vez verificadas as normas de um estilo, o estudo e a análise do conteúdo afetivo de uma determinada obra nesse estilo podem ser feitos sem referência contínua e explícita às respostas do ouvinte ou do crítico. Ou seja, o conteúdo subjetivo pode ser discutido de forma objetiva (MEYER, 1956, p. 32, tradução nossa).<sup>39</sup>

Também com raízes identificáveis no formalismo, deu-se o advento da semiótica musical, visando uma compreensão da significação a partir da correlação do texto musical com o contexto sociocultural, do que a música significa para quem a produz e a escuta, em conjunturas distintas.<sup>40</sup>

Por seu turno, Leonard Ratner<sup>41</sup> procurou estudar a música do Classicismo sob o aspecto semântico, e não sob os pressupostos do formalismo. Ele defendeu que “campos simbólicos complexos (analisados em categorias: estilos, tipos e gestos característicos), combinados ou não, sustentavam a música a partir da expressividade, e não da forma” (MACHADO NETO, 2018, p. 132). Nominou tais campos simbólicos como tópicas, “as quais eram compartilhadas como processos de construção de sentido dentro de uma rede social específica, o que possibilitava ao compositor atuar como um orador, construindo discursos das mais diversas naturezas do sentimento ou da ação do homem” (*Ibidem*). Portanto, para que o emprego de estruturas tópicas cumpra com sua funcionalidade, é necessário que se tenha um pacto de inteligibilidade entre os interlocutores envolvidos (mormente os ouvintes) e o discurso musical,

<sup>39</sup> No original: “(...) The structure of the affective response to a piece of music can be studied by examining the music itself. (...) It means that once the norms of a style have been ascertained, the study and analysis of the affective content of a particular work in that style can be made without continual and explicit reference to the responses of the listener or critic. That is, subjective content can be discussed objective”.

<sup>40</sup> Cf. *Musicology and the semiotics of popular music*, de Philip Tagg. Neste estudo, o autor discute teorias e propõe métodos para o estabelecimento de uma semiótica da música popular.

<sup>41</sup> O pensamento de Ratner foi sistematizado em *Classic Music: Expression, Form, and Style*, de 1980. Rodolfo Coelho de Souza, em artigo publicado em 2013, explica que a chamada teoria das tópicas foi retomada por volta dos anos 1980 pois a sua gênese remonta à Antiguidade Clássica.

obtido através do processo de significação, proporcionando, assim, a compreensão do que se pretende comunicar.

Mais recentemente, os estudos de Robert Hatten, além de consolidar e difundir a teoria das tópicas, agregaram novos instrumentos de análise, a exemplo da teoria da marcação (originária da linguística), os “tropos musicais” e a “teoria dos campos de tópicas” (VALENTE, 2019, p. 150). Em *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation* (1994), sem abandonar a semiótica, estabeleceu uma hermenêutica com fulcro na ampla perspectiva de história cultural.

Toda linguagem, para que possa atribuir sentido e ser compreendida, pressupõe um pacto de conhecimento mútuo pré-existente entre emissores e receptores. “Ela se reconhece nas tramas de sons previamente definidos. Sem tais acordos e convenções, construídos no vasto território das linguagens, não haveria possibilidades/realidades de criar vínculos e identidades culturais” (MACHADO NETO, 2020, p. 50). E, ainda que seja historicamente localizada, é possível reconhecer, na arena argumentativa, que as cadeias de significação transcendem o tempo em que foram formadas, fluindo para fora daquela cultura originária específica, causando impacto na posteridade. Tal proposição, por exemplo, encontraria amparo na concepção de “presença estética”, de Dahlhaus (*Ibidem*).

Carl Dahlhaus propugna que as composições devam ser contempladas como objetos individuais que trazem, em seu âmago, “presença estética”, e não apreciadas, apenas, como meros documentos. Reclama, ainda, uma autenticidade e autonomia da história da música frente as demais searas de investigação histórica. Sua musicologia estrutura-se sobre:

Uma visão de história da música baseada na ênfase quase exclusiva em obras musicais significativas, cuja presença estética (permanência) na contemporaneidade incentiva a investigação para localizar a história que a permeia (MEDEIROS; CARLINI, 2013, p. 160 e 161).

Como fruto da supra exposição preambular acerca dos postulados inerentes à música e linguagem, reforçamos que tal associação é pertinente para a futura compreensão da estruturação do conjunto de faturas estilísticas embutidas no *shred*, uma vez que, a partir da linguagem, é possível identificarmos os meios análogos de comunicação de um conceito, via performance (esta, musical, e por si só, constituinte de potencial simbólico-comunicativo por meio da decodificação dos gestos corporais do intérprete), estabelecendo uma relação de compreensibilidade entre o discurso musical, o performer e seu público ouvinte, levando-o a ser percebido, compreendido e cultuado pela complexidade de suas manifestações artísticas.

Portanto, a seguir adentraremos na discussão acerca do campo da performance musical, tangenciando o sentido contextual da música o qual é agenciado pela gestualidade do performer.

## 1.2 PERFORMANCE MUSICAL

A música foi a expressão estética sobre a qual Michel Foucault menos se debruçou, e isso já se depreende desde um apressado exame de sua vasta obra. À guisa de exemplo, basta citar que literatura e pintura “representaram” a arte em *As palavras e as coisas – uma Arqueologia das Ciências Humanas* (1966).<sup>42</sup> Na magistral análise empreendida na abertura desta obra, ao teorizar sobre *As meninas*, de Velázquez, Foucault propõe que o artista, ao também retratar-se na tela pintando, inaugurou a representação da emergência do sujeito humano como categoria de pensamento.

Porém, se a sua multifacetada arqueologia abrange ainda temáticas como política e economia, possui como fio condutor o discurso, o qual pode ser compreendido como um modo de organização do mundo, onde interagem e conflitam, aglomeradas, forças históricas, sociais e culturais. Logo, é razoável concluir que o discurso musical também não está dissociado de tais influências, refletindo, ainda, as exigências postas por instâncias de controle social, a fim de dominá-lo e restringir o poder e os perigos decorrentes do seu alcance. E a sua ampla compreensão, portanto, dependerá necessariamente tanto do conhecimento das subjetividades inerentes ao seu criador quanto das circunstâncias afetas a sua produção. Na dicção de Foucault:

(...) O discurso não deve ser compreendido como o conjunto de coisas que se diz, nem como a maneira de dizê-las. Ele está igualmente no que não se diz, ou que se marca por gestos, atitudes, maneiras de ser, esquemas de comportamentos, manejos espaciais. O discurso é o conjunto das significações constringidas e constringedoras que passam através das relações sociais (FOUCAULT, 2011, p. 220, grifo nosso).

Não parece despropositado associar a descrição não verbal foucaultiana do conjunto discursivo à comunicação promovida por cantores, instrumentistas e regentes por meio da

---

<sup>42</sup> É interessante notar que Foucault declara no prefácio: “Este livro nasceu de um texto de Borges”. Nesse ponto, se da música não trata diretamente o filósofo francês, não há como não lembrar da desconcertante assertiva do escritor argentino, em conversa com seu conterrâneo, Adolfo Bioy Casares, em 13/06/1967: “A música é uma série de sons perturbadores que expressam inexplicavelmente estados emocionais que você não sabe o que diabos eles expressam”.

No original: “La Música es una serie de inquietantes sonidos que inexplicablemente expresan estados emocionales que no se sabe qué mierda expresan”.

Cf. <https://www.diariodeleon.es/articulo/tribunas/inquietud-numerossonoros/201207270600011271363.html>

performance. Afinal, a construção do significado musical dá-se mediante o agrupamento dos predicados corporais e cerebrais do executante – sem prejuízo de suas particularidades históricas e sociais – e o resultado de tal conformação pode ser entendido como performance musical (CLARKE, 2002, p. 69). Portanto, na performance, o significado também é criado ou fortalecido sob o aspecto expressivo derivado das ações corporais do intérprete.

Tem-se que a gestualidade corporal pode ser mais bem albergada sob o conceito de interpretação do que de prática musical, para além de uma distinção meramente semântica, uma vez que as possibilidades musicais estão à disposição do intérprete na representação escrita, mas também nas tradições musicais de base oral, cabendo a ele eleger das quais se valerá. No entanto, é a execução que revelará a obra, exteriorizando a mensagem musical contida no texto. Assim, a interpretação musical envolve um sentido hermenêutico, capaz de revelar o valor expressivo da música, enquanto a prática musical, de viés acentuadamente mecanicista, é voltada apenas à obtenção dos requisitos motores necessários a uma boa execução, que deve ser, então, repetida. Segundo Sonia Albano de Lima:

(...) Poderíamos pensar a performance musical como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação. Tal projeção atribui à performance musical uma abrangência cognitiva bem mais ampla e uma perspectiva de ação mais interdisciplinar, em que outras áreas do conhecimento interagem na ação executória sob condições múltiplas (LIMA, 2006, p. 13).

Por conseguinte, na base da experiência musical estão os gestos, musicais e corporais, concatenados e imanentes à própria interpretação. Eles se constituem como uma maneira de auxiliar na expressividade do músico. Para Hatten:

O gesto musical é o movimento (implícito, virtual, realizado) interpretável como um signo, intencional ou não, e assim sendo, comunica informação sobre quem o efetua (ou personagem ou *persona* que quem o efetua está representando ou incorporando). Outro modo de especificar o gesto é como movimento que é marcado como significativo (Lidov, 1993). A dimensão particular de significado relevante pode ser marcada biologicamente e/ou culturalmente (HATTEN, 2004, p. 125, tradução nossa).<sup>43</sup>

Logo, as orientações prescritas pelo compositor na partitura, endereçadas ao performer que a transformará em sons (os “gestos composicionais” ou gestos musicais em sentido estrito)

---

<sup>43</sup> No original: “Musical gesture is movement (implied, virtual, actualized) interpretable as a sign, whether intentional or not, and as such it communicates information about the gesturer (or character, or persona the gesturer is impersonating or embodying). Another way of specifying gesture is as movement that is marked as meaningful (Lidov 1993). The particular dimension of relevant meaning may be marked biologically and/or culturally”.

estariam absolutamente entrelaçadas com os movimentos corporais do performer, potencializando a expressividade e expandindo o significado musical.

Nesse ponto cabe uma importante ressalva: no campo da música popular, alocada dentro de uma tradição eminentemente oral, como podemos identificar no heavy metal (e praticado pelos *guitar heroes shredders*), o processo dirige-se para a percepção e assimilação das faturas estéticas por meio da utilização do fonograma. Portanto, a tradição literária da música de concerto europeia, de forma restrita e inclusive justificável pela ausência da tecnologia necessária para a reprodução de fonogramas na época, estaria mais bem abrigada sobre a figura do herói romântico, enquanto a tradição oral, embasada pela utilização de gravações de áudio, estaria mais conectada aos *guitar heroes shredders*, mas não de maneira única e excludente. Senão vejamos.

A partir da década de 1990, o mercado de partituras e tablaturas ganhou enorme popularidade com a comercialização de *songbooks* que, em seu conteúdo, reuniam transcrições de músicas e exercícios oriundos de videoaulas e masterclasses gravadas por inúmeros guitarristas *shredders* renomados.<sup>44</sup> Evidentemente que esses ferramentais com vistas à música feita na guitarra elétrica não estavam à disposição dos mesmos no momento em que desenvolviam e aprimoravam suas técnicas frente ao instrumento, muito embora, como veremos adiante neste trabalho, a grande maioria dos virtuosos selecionados para análise já tivera parte de sua formação musical constituída dentro desta tradição literária oriunda da música de concerto europeia, não obstante suas declaradas influências na guitarra elétrica (majoritariamente advindas do blues) sendo percebidas e absorvidas por meio dos fonogramas. Portanto, a possibilidade de uma assimilação no universo das seis cordas pela tradição literária a partir da década de 1990, também foi um marco pioneiro no segmento, auxiliando decisivamente no aprendizado e desenvolvimento de muitos aspirantes guitarristas.

Retomando. O gesto corporal possui um vasto poder de comunicação e de interação, de modo que, devendo externar um sentido expressivo em potencial, não se constitui como uma ação meramente automatizada ou um movimento de corpo qualquer, desprovido de sentido.<sup>45</sup> Para Zavala (2012, p.28), na performance musical: “os gestos corporais fazem parte da linguagem musical, estando assim, ligados aos gestos musicais. Como afirma Mauléon: “gesto e ação conformam assim uma unidade de sentido inseparável e se refletem mutuamente”.

---

<sup>44</sup> Yngwie Malmsteen, Jason Becker, Paul Gilbert, Greg Howe e Richie Kotzen são alguns deles.

<sup>45</sup> Zavala (2012, p. 8) apresenta a argumentação do filósofo Maurice Merleau-Ponty, segundo a qual, por meio do corpo, através dos sentidos, é possível ter a consciência do mundo. Tal concepção contrasta com a manifesta cisão entre mente e corpo evidenciada no *cogito, ergo sum* cartesiano.

Em artigo no qual examinam o trinômio música, expressividade e corpo, após elencarem e discorrerem sobre algumas definições elaboradas por teóricos respeitáveis, Madeira & Scarduelli oferecem a seguinte conceituação:

(...) Consideraremos o conceito de gesto corporal como movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja por ou para o transmissor ou o receptor. É importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado por um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o indivíduo numa segunda ocasião. Para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado (MADEIRA & SCARDUELLI, 2014, p. 13).

Quanto ao significado, os autores diferenciam a literalidade da comunicação falada ou escrita – cuja missão residiria em transmitir uma determinada informação que satisfatoriamente possa ser compreendida pela totalidade de leitores ou ouvintes – da plurissignificância afeta ao campo da música, onde ocorre o enriquecimento fenomênico a partir da complexidade e possibilidade de que cada ouvinte possa realizar uma interpretação particularizada, conforme suas próprias especificidades. E é justamente sob os preceitos e no contexto da última acepção que o performer é chamado a trabalhar, como agente indispensável no processo (MADEIRA & SCARDUELLI, 2014, p. 15).

Ao cabo, apresentam assertiva de Susan McClary, destacada musicóloga feminista, para quem, “quando ondas sonoras são reunidas de tal forma a assemelhar-se a gestos físicos, nós, como ouvintes, somos capazes de ler ou dar sentido a elas, em grande parte por meio de nossas experiências ao longo da vida como criaturas corpóreas” (MCCLARY, 1991, p. 23, apud WEST, 1998, p. 18, apud MADEIRA & SCARDUELLI, 2014, p. 35). E outorgam então ao intérprete a responsabilidade de, confiado em sua sensibilidade, combinar som e movimento para transmitir significado. Para tanto, deverá “perceber os movimentos potenciais presentes em um trecho musical e estudar sua realização” (MADEIRA & SCARDUELLI, 2014, p. 35).

Em suas aproximações teóricas acerca do gesto corporal, tanto Zavala quanto Madeira & Scarduelli se valem de exemplos práticos bem como de explicações detalhadas com *locus* na música de concerto europeia (a primeira, a análise de uma obra para piano de Héctor Tosar; e os últimos, o pianista Vladimir Horowitz tocando uma sonata de Scarlatti e o violinista Jascha Heifetz, executando o arranjo de Leopold Auer para o Capricho n. 24, de Paganini). No entanto, embora historicamente incorporados pela música de câmara (CLARKE, 1999, p. 66 apud MELLO & RAY, 2014, p. 4) recursos como a comunicação visual, imprescindíveis para o

diálogo entre os músicos,<sup>46</sup> não ficaram restritos àquele nicho específico. E talvez sua apropriação pela música popular tenha, inclusive, vindo a transcender o uso originário, potencializando decisivamente a performance ao vivo,<sup>47</sup> sobretudo no que tange à interação com o público.

Em diálogo com Pierre Boulez, ao trocar impressões sobre a música contemporânea, Foucault afirmou:

A música rock (muito mais do que o jazz costumava ser) não apenas é parte integrante da vida de muitas pessoas, mas também é um iniciador cultural: gostar de rock, gostar de certo tipo de rock em vez de outro, também é um caminho da vida, uma maneira de reagir; é todo um conjunto de gostos e atitudes. O rock oferece a possibilidade de uma relação intensa, forte, viva, “dramática” (na medida em que o rock se apresenta como espetáculo, que ouvi-lo é um acontecimento e que se produz no palco), com uma música que é ela mesma. Empobrecida, mas através da qual o ouvinte se afirma; e com a outra música, tem-se uma relação frágil, distante, de estufa, problemática, com uma música erudita da qual o público culto se sente excluído (FOUCAULT; BOULEZ, 1985, tradução nossa).<sup>48</sup>

Certo é que o aparecimento de novas tecnologias trouxe consigo alterações consideráveis na linguagem musical. Invenções a exemplo do rádio, das fitas magnéticas e dos suportes digitais, inauguraram e depois gradualmente aprimoraram os modos de registro, gravação, reprodução e transmissão musical. O interesse dos musicólogos foi então orientado para o gesto, na medida em que o papel da performance foi substituído pela escuta mediada por aqueles ferramentais (IAZZETTA, 2000, p. 26, apud MADEIRA & SCARDUELLI, 2014, p.12).

Para Iazzetta (1993, p. 13, apud LIMA, 2006, p. 20): “em períodos anteriores ao advento dessas tecnologias, a música era um vento que se dava num momento único, fora do qual poderia ser apenas considerada em sua virtualidade na memória do ouvinte ou do compositor”.

---

<sup>46</sup> Para Jane Davidson (1999, p. 84), o diálogo por meio da gestualidade, notadamente as comunicações visuais, é estendido à relação entre os músicos e a assistência, pois, iniciado o concerto, aqueles não mais podem se servir da palavra verbalizada.

<sup>47</sup> Conforme Zavala (2012, p. 19): “Ao ouvirmos uma performance musical ao vivo, todos os sentidos colaboram para a construção do significado musical. Podemos também nos movimentar para melhorar a nossa percepção e guiar a interpretação. Na interpretação musical, o movimento do corpo gera diferentes perspectivas para a audição, para o tato e a noção de espaço, dependendo das posturas adotadas. Isso é válido também para o ouvinte”.

<sup>48</sup> No original: “Not only is rock music (much more than jazz used to be) an integral part of the life of many people, but it is a cultural initiator: to like rock, to like a certain kind of rock rather than another, is also a way of life, a manner of reacting; it is a whole set of tastes and attitudes. Rock offers the possibility of a relation which is intense, strong, alive, “dramatic” (in that rock presents itself as a spectacle, that listening to it is an event and that it produces itself on stage), with a music that is itself impoverished, but through which the listener affirms himself; and with the other music, one has a frail, faraway, hothouse, problematical relation with an erudite music from which the cultivated public feels excluded”.

Contudo, não obstante o aparato tecnológico disponível, cada performance continua sendo única, ainda que seja registrada em mídia de áudio e vídeo e possa ser revisitada pelo ouvinte. Ao improvisar com uma guitarra, por exemplo, criando-se uma melodia instantaneamente, sem qualquer ensaio precedente ou prévia preparação, o ineditismo e a efemeridade são ainda mais acentuados. Mas a relevância do gesto não diminui:

Quando se trata de música improvisada, prática iminente performativa, não há previsão e muito provavelmente também não haverá repetição. Nem por isso a importância do gesto se relativiza face à consequencialidade do som: este aconteceu e foi determinante para a trama que se desenvolve, mesmo que o seu momento passe depressa, para não mais voltar. Se essa improvisação é gravada, reencontramo-lo. O gesto musical improvisado pode ser fugaz, mas é tão efectivo quanto algo que cuidadosamente se coreografe (PAES, 2013).

Assim, a improvisação parece identificar-se – ao menos poeticamente – com a exortação formulada por Clarke (1999), mas não sem antes (p. 62) deixar de apontar que uma excelente performance requer, necessariamente, uma associação de competências físicas e mentais, e essas só podem ser adquiridas pelo intérprete com o investimento de tempo e esforço: “não sigam caminhos já gastos, inventem, reformem, transformem” (p. 75). Pode-se ouvir ecos nos versos de Antonio Machado em *Cantares* (1912):

*Todo pasa y todo queda / pero lo nuestro es pasar / pasar haciendo caminos / caminos sobre la mar / nunca perseguí la gloria / ni dejar en la memoria / de los hombres mi canción / yo amo los mundos sutiles / ingrátidos y gentiles / como pompas de jabón / golpe a golpe, verso a verso / cuando el jilguero no puede cantar / cuando el poeta es un peregrino / cuando de nada nos sirve rezar / caminante, no hay camino, se hace camino al andar (grifo nosso).*

Porém, a discussão acerca de uma pretensa performance ideal, a qual não deveria ser influenciada por fatores diversos daqueles rigorosamente musicais, ainda que já rarefeita na atualidade, cumpre ser mencionada. Em sua obra *The practices of performance: studies in musical interpretation* (1995), John Rink lança luzes à questão, inventariando e discutindo resultados de estudos sobre a performance. Nela, evidencia-se a proposição de Joel Lester, em favor de uma apreciação conjunta de análise musical e performance, dado o notório vínculo entre ambas. Sustenta, ainda, que a interpretação não pode prescindir da compreensão musical, da assimilação das estruturas musicais (RINK, 1995, p. 197).

Com efeito, a pesquisa em performance musical é caracterizada pela interdisciplinaridade, uma vez que o seu desenvolvimento é correlacionado, nas mais diversas linhas em que se desdobra, “com a musicologia, educação musical, sociologia, estética e

tecnologia” (LIMA, 2001, p. 537, apud SANTIAGO, 2007, p. 18). E, ao analisar variadas aproximações musicológicas acerca da performance musical, John Rink defende que sejam empreendidas tanto uma mediação quanto uma compreensão contextualizada do eventual contributo ao performer, a partir dos achados obtidos com a pesquisa histórica, analítica etc. (RINK, 2012, p. 33, 40, 44 e 50). Reconhece, contudo, que “os acadêmicos passam a reconhecer cada vez mais a necessidade de uma perspectiva global no estudo da performance musical, independentemente do foco individual de suas iniciativas de pesquisa”, o que é salutar visto que, com Dunsby (2000), concorda que o fazer musical é, além de uma “atividade humana virtualmente universal”, uma “experiência musical real, direta e ao vivo (...) que parece ter sido integral à (...) cultura humana” (RINK, 2012, p. 35).

Ademais, Rink vê na pesquisa etnomusicológica uma opção viável, em contraposição àquela própria das investigações realizadas debaixo dos pressupostos da musicologia tradicional. Neste ponto, endossa a abordagem proposta por Nicholas Cook, a qual contempla a performance sob o enfoque do processo e não do produto (RINK, 2012, p. 35). Para Cook a música é uma arte da performance, ou seja, de um processo, que não deve submeter-se ao produto, à obra musical. Daí depreende-se que o intérprete não deve ser tolhido em sua potencialidade, não deve ser limitado a executar, ainda que com elogiável exatidão, apenas o que está prescrito no texto musical. Sob tal perspectiva, a música deve ser percebida como um fenômeno compreendido necessariamente dentro de uma dimensão social (COOK, 2006, p. 7 e 11). Todavia, Cook não menoscaba a importância do compositor. Para Marcus Almeida:

(...) o que o autor pretende enfatizar é que Música é uma arte de performance e que, para pensar nela como tal, devemos refletir a maneira como a conceituamos. Nesse contexto, é importante acrescentar que uma análise musical focada unicamente nas relações entre notas e ritmos não seria suficiente. Compreender música enquanto performance transcende o universo da partitura e a relação que o intérprete estabelece com a obra. Assim, o que se busca é uma alternativa para o estudo da Música enquanto performance. Para Cook, a vertente dos estudos contemporâneos da performance que melhor esclarece a relação entre o pesquisador e o fenômeno pesquisado é a etnomusicologia (ALMEIDA, 2017, p. 87).

Em seu artigo, Almeida apresenta a etnografia como metodologia para a pesquisa em música e dá enfoque à obra de autores que, a exemplo de Cook, igualmente entendem a performance como um fenômeno social e, assim sendo, orientam o estudo para a Antropologia.<sup>49</sup> Porém, a mudança paradigmática decorrente dessa compreensão, vem,

---

<sup>49</sup> Almeida (2017) aborda as teorias de Anthony Seeger (“Antropologia Musical”), de Richard Schechner e Victor Turner (“Antropologia da Performance”) e o conceito de “Musical”, de Christopher Small.

indiscutivelmente – ao propor a música como ação humana – “humanizar” o fazer musical, a dimensão performática. Alinhado às concepções de Cook, o educador e musicólogo neozelandês Christopher Small, à maneira do experimentalismo joyceano, voltado a redefinir a amplitude de sentido de um vocábulo, inaugurou um novo: *musicar*. Ao fazê-lo, deixou claro que executar e ouvir música não é uma coisa, uma obra de arte, um objeto – e, portanto, um substantivo – mas ações humanas, práticas, processos e não produtos, participar (interagindo e vivenciando, de múltiplos modos) de uma performance musical. Consequentemente, um verbo: *musicar* (SMALL, 1998, p. 1-18).

Ao enfrentar as notórias e antagônicas teorizações, a que reclama uma irrestrita fidelidade à intenção do compositor, e a que confere total liberdade aos performers, Sandra Abdo posiciona-se contra ambas, sob uma argumentação filosófica alicerçada na teoria da interpretação de Luigi Pareyson. Para a autora, “o critério diretivo legítimo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete” (ABDO, 2000, p. 16). E sintetiza:

O que enfim se deve esperar, filosoficamente falando, de qualquer execução/interpretação musical? Tratando-se de uma relação dialética, na base da qual estão pólos orgânicos, constitutivamente multifacetados, plurissêmicos e inexauríveis, o que, em suma, se pode esperar desse tipo de atividade é, ao mesmo tempo e inseparavelmente, a revelação da obra em uma de suas possibilidades e a expressão da pessoa que interpreta, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista. Nada mais falso e absurdo do que esperar coisa diversa, seja desconhecendo a natureza pessoal do ato interpretativo e pregando uma “reevocação” fiel e impessoal, uma réplica, enfim, do significado concebido pelo compositor; seja ignorando a plurissemânticidade constitutiva da obra de arte e pretendendo uma única interpretação correta; seja pregando uma execução tão pessoal e original que se sobreponha à obra, forçando-a a dizer o que ela não quer ou mais do que quer dizer, como se fosse a pessoa do executante, o centro primeiro das atenções e a obra um mero pretexto para a sua expressão (ABDO, 2000, p. 23).

Efetivamente, talvez o cerne da questão resida no próprio impasse que a ciência conhece ao tentar reivindicar uma metodologia universal, apta a conformar as experiências da filosofia, da história e de arte. Segundo Gadamer, “todos estes são modos de experiência, nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metódicos da ciência (GADAMER, 1997, p. 32, apud LIMA, 2006, p. 21). Para o filósofo de *Verdade e Método* (1960), obra na qual expõe a sua teoria da interpretação, também conhecida como hermenêutica filosófica, o processo de compreensão de um texto envolve, sempre, duas perspectivas, a do autor e a do intérprete, as quais se mesclam e se fundem, uma vez que “não podemos escapar ao condicionamento de nossa própria situação histórica” (LAW, 2008, p. 330).

De todo modo, olhos postos no contexto brasileiro, há que se destacar os estudos sobre pesquisa e performance musical levados a efeito já há quase duas décadas, levantando o estado da arte de então.<sup>50</sup> Nesta senda, é fundamental apontar a preocupação evidenciada em favor da inserção do instrumentista no cenário acadêmico-científico, enquanto pesquisador e também na condição de professor. Para Lima (2001, p. 532, apud SANTIAGO, 2007, p. 17): “esse profissional poderá, no futuro, conciliar no trabalho de pesquisa, aspectos reflexivos do fenômeno musical com a performance propriamente dita”. Evidentemente não há espaço para achismos, mas sim para obstinada investigação. Todavia, *prima facie*, as portas da academia foram abertas aos performers de variados instrumentos, e não apenas para os músicos de concerto.

Resta que, se preenchidos adequadamente os hiatos entre a pesquisa musicológica e a prática musical, será possível “realçar o momento de verdade que cada performance representa” (RINK, 2012, p. 33). Entretanto, há que se lembrar, continuamente, da entusiasmada asseveração de William Rothstein, difundida à feição de alerta:

Muitos ouvintes, tenho certeza, não vão a concertos ou ouvem discos buscando ouvir uma demonstração analítica. As plateias (refiro-me apenas a sinceros amantes da música) muito adequadamente esperam alguma coisa a mais do *performer*, alguma coisa que posso apenas chamar de “mágica”. O tipo de mágica que é necessário para o sucesso de uma performance musical não é essencialmente diferente daquele requerido por outras artes performáticas. A performance precisa primeiro se identificar com a obra e precisa habitá-la da forma mais completa possível, independentemente do gênero ou do caráter (...) Mas uma análise que é solidária ao trabalho em todos os seus aspectos dá ao *performer* uma base firme sobre a qual ele pode construir sobre uma recriação convincente. A análise, transformada pela imaginação e uma certa dose de astúcia, pode ajudar a inspirar aquela mágica sem a qual mesmo a música mais grandiosa não pode viver inteiramente (ROTHSTEIN, 2013, p. 83 e 117).

Conclui-se com Stewart Gordon, para quem a exigência por performance é algo natural e está presente em múltiplas atividades de nossa vida cotidiana. Um grande número de empreendimentos rotineiros pode, potencialmente, ser transformado conceitualmente em desafios de performance. Entender e aceitar isso, além de adotar a atitude adequada frente a esses desafios, leva ao aperfeiçoamento de habilidades que contribuem significativamente não somente para uma performance musical bem-sucedida, mas também para o alcance de muitos

---

<sup>50</sup> Cf. FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu brasileiros. Revista da Abem, n. 15, p. 11-26, setembro 2006. Cf. BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. Revista da Abem, n. 14, p. 45-54, março 2006.

outros objetivos de vida (GORDON, 2006, p. 5). Não é muito diferente nos esportes. Tampouco quanto às exigências acadêmicas.

### 1.3 VIRTUOSISMO E INTERPRETAÇÃO VIRTUOSA

Da aplicação de uma lógica extremamente simples, não é impróprio admitir que a ação de realizar ou fazer música, em que pese sua complexidade intrínseca, pode ser reduzida e seccionada em duas ocasiões bem específicas, concretizadas no ato de composição – que tem como resultado material a música escrita na partitura – e na prática interpretativa daquela composição, por meio do processo de performance musical, seja vocal ou instrumental.

Se na Alta Idade Média o performer era percebido como músico de classe inferior, o que espelhava o pensamento preconceituoso, mas comum, de uma época em que a atribuição valorativa residia no pensar a música, por teóricos e estudiosos, em detrimento do fazer musical, paulatinamente – como expressão de múltiplas e profundas transformações sociais, políticas, culturais etc. – o compositor foi guindado à posição de honra e, enfim, chegou a vez do intérprete se tornar protagonista (BORÉM & RAY, 2012, p. 124).

Porém os acontecimentos históricos e as práticas sociais não são, notadamente, segmentados à maneira didática, podendo ser identificadas, portanto, justaposições e coexistências ao longo do recorte temporal analisado. Até princípios do período Romântico, o compositor e o performer eram, em sua maioria, a mesma pessoa, daí que não se fazia necessária uma mediação procedimental no processo de interpretação. No entanto, com a crescente reprodução de partituras,<sup>51</sup> propiciada pelo aprimoramento da imprensa, a possibilidade de variadas execuções – inclusive simultâneas e em lugares geográficos igualmente diversos – fez com que se desse uma espécie de emancipação do performer, o qual, então agora muitas vezes figura distinta da do compositor e ao escape da supervisão deste, passou a distinguir-se, afinal, em sua arte específica: a interpretação musical (MASSIN & MASSIN, 1997, p. 420).

Para Grout & Palisca (2007, p. 576) no Século XVIII já era evidente “a distinção entre peritos (*Kenner*) e amadores (*Liebhaber*)”, todavia ela foi acentuada com a elevação do nível de execução, resultante de um autêntico e contínuo processo de profissionalização do performer, ocorrido na transição entre o classicismo e o romantismo.

---

<sup>51</sup> A disseminação das partituras impressas permitiu que a música pudesse ser repetida através dos tempos, instituindo uma memória musical coletiva e levando à formação de repertórios com lastro em obras cujos compositores há muito haviam desaparecido.

Da crescente especialização à habilidade técnica magistral: restava preenchido talvez o requisito mais notório a qualificar um músico virtuoso.<sup>52</sup> E esse músico, em contraposição ao perfil descritivo elaborado enciclopedicamente por Owen Jander, remetendo-se à terminologia empregada no Barroco italiano, agora era o intérprete:

Uma pessoa de realização notável; um músico de extraordinária habilidade técnica. Em seu uso original na Itália (particularmente nos séculos XVI e XVII), “virtuoso” era um termo de honra reservado a uma pessoa distinta em qualquer campo intelectual ou artístico: poeta, arquiteto, estudioso etc. Um virtuoso na música pode ser um hábil intérprete, mas o mais importante era que ele era um compositor, um teórico ou pelo menos um famoso Mestre de Capela. (...) Brossard (Dictionaire, 1703), escrevendo na França em uma época em que se debateu sobre música e músicos italianos, abordou a palavra “virtuoso” por meio de sua raiz latina “virtu”, enfatizando que o verdadeiro virtuoso era um músico de treinamento excepcional, especialmente na teoria (a mesma ênfase é encontrada no Musicalisches Lexicon de 1732, de Walther). Com o florescimento da ópera e o concerto instrumental no final do século XVIII, o termo “virtuoso” (ou ‘virtuosa’) passou a se referir ao violinista, pianista, castrato, soprano etc, que seguiram uma carreira como solista. (JANDER, 2001, grifo nosso).

Há registros de que, no Século XVIII europeu, o termo “brilhante”, e seus equivalentes etimológicos, ganharam destaque. Ratner (1980, p. 19) reconheceu nele um estilo marcado pelo “uso de passagens rápidas para exibição virtuosa ou sentimento intenso”, sobre o qual fundou a moderna teoria de tópicos. Para Roman Ivanovitch:

No cerne do estilo brilhante está um conjunto de propensões para modos públicos e teatrais, vinculadas a um senso de ocasião; pode evidenciar tensões entre compositor e intérprete e se relaciona diretamente com nossas construções da “persona” ativa em uma composição ou performance (IVANOVITCH, 2014, p. 396)

É importante salientar que o Século XIX testemunha o ápice do músico que é compositor e performer, contudo com a percepção do virtuosismo recaindo sobre a sua execução. BLANNING (2011), embora ressalte que “a fama conquistada por Liszt foi proporcional à sua habilidade, superando a de qualquer músico anterior” (p. 67), considera que, “como compositor, ele é respeitado – na verdade, o interesse por ele se renovou no final do século XX –, mas não podemos situar Liszt no primeiríssimo escalão” (p. 71).<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Para Frederico Toscano (2012): “Evidentemente, grandes músicos se destacaram nos séculos anteriores pela execução dos seus instrumentos, mas foi no Romantismo que eles brilharam. Pouco se sabe, porém, que o virtuosismo foi instituído oficialmente no ano de 1733, em Amsterdam, com a publicação da obra *L’Arte del Violino* (“A Arte do Violino”) por Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)”.

<sup>53</sup> HOWARD (1997, p. 50-51) faz uma comparação similar, ao ponderar que Sir Laurence Olivier foi um ator virtuoso, mas, como diretor, embora ótimo, não mereça a mesma prerrogativa. E qualifica Stravinsky não como um compositor virtuoso, mas como um compositor que compôs música virtuosa, cuja execução requer performers virtuosos.

A performance é uma ação intencional, idealizada e pensada previamente pelo intérprete. E o virtuosismo deve ser passível de identificação e prova na própria performance, não em qualquer avaliação exterior a ela, em vistas de um produto final. Para tanto, Vernon Howard – a partir de uma visão sistêmica da criatividade proposta por Mihaly Csikszentmihaly – compreende que o virtuosismo existe no encadeamento de três laços e depende, indispensavelmente, de uma relação dinâmica entre todos eles, e não de um deles em particular: desempenho individual (ou grupal), o que inclui treinamento e talento manifesto (o qual será objeto de avaliação por juízes qualificados); domínio da performance, aí inseridos instrumento, voz, corpo e a extensa variedade de sistemas simbólicos que envolvem as artes performáticas; público, que abarca, além da assistência geral, críticos, colegas performers e instituições relevantes que julgam a qualidade das performances (HOWARD, 1997, p. 49). Em síntese, uma performance virtuosa:

(...) Não é mera realização técnica, mas envolve os mais altos níveis de arte em musicalidade, atuação ou dança combinada com os mais altos níveis de proficiência técnica. Ao definir um padrão de performance, o virtuosismo vai além das expectativas normais. O virtuosismo, portanto, não é diretamente ensinável, embora, é claro, seja limitado e possa ser treinado de várias maneiras. O virtuosismo como um julgamento de realização, não deve ser confundido com o próprio julgamento do artista de elite na execução, depende de um campo de especialistas capaz de avaliar a qualidade das realizações do artista. Em uma palavra, virtuosismo requer reconhecimento (HOWARD, 1997, p. 52, tradução nossa).<sup>54</sup>

Portanto, Vernon Howard defende que o virtuosismo é um conceito de performance e endossa a condição desta enquanto processo, ao afastar a possibilidade de um pintor, por exemplo, ser considerado virtuoso, posto que este artista alcança o reconhecimento com o resultado final do seu trabalho (a tela) e não durante o processo de pintura (HOWARD, 1997, p. 50).

E o reconhecimento do virtuosismo do intérprete musical vem ratificar a sua nova posição, com lugar de fala agora legitimado e autorizado socialmente, no centro do discurso e com privilégios no dinâmico jogo tramado nos meandros das relações de poder dele decorrentes. Um jogo – e de fato a própria discursividade – que reflete interesses (artísticos,

---

<sup>54</sup> No original: “(...) Is no mere technical achievement but one involving the highest levels of artistry at musicianship, acting, or dance combined with the highest levels of technical proficiency. As setting a standard of performance virtuosity rises beyond normal expectations. Virtuosity is therefore not directly teachable, though of course it is learnt and may be coached along in various ways. Virtuosity as a judgement of achievement, not to be confused with the elite performer's own judgement in execution, depends upon a field of experts capable of assessing the quality of the performer's accomplishments. In a word, virtuosity requires recognition”.

econômicos etc.), estratégias, múltiplas verdades e claro, resistências. Deslocado de seu até então exclusivo lugar de prestígio, o compositor se insurge.<sup>55</sup> Por todos, Richard Wagner:

Toda composição musical necessita, para ser julgada, ser executada; (...) O maior mérito do virtuose consiste, pois, em impregnar-se perfeitamente da ideia musical do trecho que ele executa, e sem introduzir nele qualquer modificação de sua invenção. Isso quer dizer que só há verdadeiramente execução perfeita quando o próprio compositor encarrega-se dela (...) pois, no que concerne à execução musical, seria necessário, a rigor, que nem os defeitos, nem as qualidades do executante pudessem influenciar o ouvinte, e que só o mérito da composição prendesse toda a sua atenção. (...) Ora é difícil decidir se devemos censurar o gosto superficial do público, ou, então, a vaidade dos virtuosos, desse hábito contraído com o tempo, de tratar a execução musical como uma coisa absolutamente independente do fundo ao qual a ela se aplica. (...) Ocorreu que muitas vezes o papel secundário da execução fosse confundido com a função criadora do pensamento, que se chegasse até a ignorar completamente (WAGNER, 2015, p. 99-100).

No entanto, as raízes da tensão discursiva entre compositores e intérpretes são mais profundas e transcendem a mera e natural alternância de *status* sempre existente nas relações de saber e de poder. Extrapolam, ainda, os rarefeitos e manipuláveis contornos da própria noção de virtuosismo em música, sobre o abrigo da qual, com suas verdades provisórias acerca da própria natureza ontológica do fenômeno, já estiveram albergados, historicamente, além dos compositores e performers instrumentistas, os teóricos e cantores de ópera – dentre eles a complexa conjuntura atinente aos *castrati*, de certa forma reféns de um contexto social, artístico e econômico. Não é outro o entendimento de Jim Samson, emitido à maneira de uma confissão:

O conceito de virtuosismo. Eu reconheço que o conceito de virtuosismo não tem um único significado fixo, e que suas manifestações não permaneceram invariáveis ao longo da história da música; até mesmo suas definições, para não falar de suas conotações, foram sujeitas à transformação. E reconheço ainda que o termo não deve ser confinado à história da música (SAMSON, 2004, p. 4, tradução nossa).<sup>56</sup>

A problemática supera, ainda, aspectos elementares e inerentes à condição humana, que podem levar à vaidade exteriorizada por meio de um exibicionismo performático exagerado,<sup>57</sup> ainda que permeado por notáveis e reconhecidas habilidades técnicas. Entre a obra

<sup>55</sup> Visando restringir a liberdade dos performers e, assim, defender o seu próprio texto, alguns compositores passaram a acrescentar símbolos pouco usuais à notação musical.

<sup>56</sup> No original: “I recognize that the concept of virtuosity has no single congealed meaning, and that its manifestations have not remained invariant through music history; even its definitions, to say nothing of its connotations, have been subject to transformation. And I further recognize that the term should not be confined to music history”.

<sup>57</sup> Há quase oito décadas R. A. Harman (1943, p. 329) já apontava: “a palavra ‘virtuosismo’ sempre teve, pelo menos para as pessoas sérias, associação depreciativa e, creio eu, com razão, pois o termo implica que a excelência

musical composta e a assistência ouvinte obrigatoriamente está o intérprete. Sem ele, sem o seu conhecimento musical, sem a sua performance virtuosa, sem a sua comunicação competente, não há experiência estética para o público. Tamanha indispensabilidade resulta, incontestavelmente, em concentração de poder o que, em todas as áreas da vida humana em sociedade, irremediavelmente degenera em conflagrações e violência, daí a imperativa necessidade de controle. Propõe-se, pois, que, substancialmente, o conflito tem origem nos próprios fundamentos da hermenêutica e da interpretação. Então, com fito em qualquer demonstração minimamente justificada – e já adiantadamente imbuídos de um espírito heroico – é preciso, inescapavelmente, viajar. À Antiguidade Clássica Grega.<sup>58</sup>

Hermes (ou Mercúrio, para os latinos) é onipresente no imaginário ocidental, no percurso que atravessa o medievo e chega à modernidade: em algumas narrativas, é ao menos figurante. Porém, na maioria delas, é o protagonista, o herói civilizador. Dada a sua plasticidade e extrema mobilidade, ele exerce uma função de guia. Entretanto, tem no domínio do discurso e da interpretação a garantia do saber, promovendo deliberadamente a comunicação: Hermes é o arauto e intérprete dos deuses. Para Antoine Faivre:

O *Crátilo* de Platão (407 ss) faz derivar “Hermes” da palavra grega que significa “intérprete”: “Procuraremos examinar o significado do nome de Hermes (...) Pois bem, (...) ele parece relacionar-se com o discurso (*logos*); as características de intérprete (*hermeneus*), de mensageiro (...) relacionam-se com o poder do discurso (...)”. De acordo com os Atos XIV, 12, os habitantes de Listra tomam Paulo por Hermes porque descobrem nele um mestre da palavra” (FAIVRE in BRUNEL, 1997, p. 449).

Ao mito de Hermes é atribuída a glória da descoberta das ciências e das artes; da invenção da lira de sete cordas; de ter ensinado aos egípcios as leis da escrita (por Cícero); é retratado por Santo Agostinho em *A Cidade de Deus* como tataraneto de um contemporâneo de Moisés; como um dos primeiros legisladores (por Brunetto Latini); como o intérprete dos segredos (por Bocaccio) e como o primeiro músico (por Jacques de Bérghamo) (FAIVRE in BRUNEL, 1997, p. 449-465).

---

técnica se tornou um fim em si mesma”. Nos dias de hoje, alguns ouvem com certa reserva os guitarristas virtuosos, considerando-os demasiado exibicionistas que perseguem uma única finalidade: vomitar milhares de notas por segundo.

<sup>58</sup> “A mitologia grega atribuía à música origem divina e designava como seus inventores e primeiros intérpretes deuses e semideuses, como Apolo, Anfião e Orfeu. Neste obscuro mundo pré-histórico a música tinha poderes mágicos: as pessoas pensavam que era capaz de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza. Também no Antigo Testamento se atribuía à música idênticos poderes: basta lembrar apenas o episódio em que David cura a loucura de Saul tocando harpa (1º Samuel, 16, 14-23) ou o soar das trombetas e a vozeria que derrubaram as muralhas de Jericó (Josué, 6, 12-20). Na época homérica os bardos cantavam poemas heroicos durante os banquetes (Odisseia, 8, 62-82)” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 17).

Destarte, nisso residia o poder de Hermes: ser o mediador entre os deuses e os mortais, por sua capacidade de entender a linguagem dos deuses e traduzi-la ou interpretá-la aos homens. Logo, a grande questão é que não se sabia o que os deuses diziam, mas sim o que Hermes dizia que os deuses diziam. Imenso poder. Que precisava, por isto, ser controlado. De todo modo, em muitas circunstâncias, a nossa dependência do intérprete é flagrante:

Não temos acesso direto às coisas. Aliás, se tivéssemos, seríamos deuses, por assim dizer. E nem teria graça... Interpretar é como a metáfora do mapa. Um mapa representa algo. Se um mapa é tão perfeito que mostra exatamente as coisas, já não é um mapa. É, sim, a própria coisa. Metaforizado isso, podemos dizer que a mediação hermenêutica é a condição de possibilidade de estarmos no mundo (STRECK, 2013).<sup>59</sup>

O teatro e a música são exemplos das artes ditas alográficas.<sup>60</sup> Nelas, para ser experimentada, a sensação estética requer uma interpretação. O intérprete, assim, é imprescindível para dar vida a um texto inerte, seja escrito em linguagem natural ou musical. E ele atua também premido pelas difusas relações de poder que norteiam a sociedade e as instituições. HOWARD (1997, p. 51) admite em sua “lista de quem pode ser um virtuoso” os diretores artísticos, enquanto condutores da orquestra. E nomeia Toscanini, Furtwängler e Von Karajan. Para quem eventualmente ignore a extensão do poder concentrado nos maestros – no caso, especificamente, no virtuoso Furtwängler – e o que às vezes é preciso fazer para conservarem sua posição, Misha Aster, em “A orquestra do Reich – A Filarmônica de Berlim e o Nacional-Socialismo, 1933-1945”, acaba com qualquer inocência.

Ainda sob um viés extensivo do pensamento de Foucault, buscar a essência da verdade, seja histórica, jurídica ou musical, seja para colocar uma etiqueta, um rótulo, um *labelling* em quem é digno de ser chamado músico virtuoso, é um tanto inócuo, dada a necessidade de relativização devido às influências discursivas. Isso posto, tampouco faz sentido ater-se ao reducionismo tripartite aditivo de habilidade técnica, exibicionismo instrumental e brilhantismo para caracterizar um performer virtuoso em ação. Pinto & Souza, por exemplo, questionam a dicotomia “execução virtuosística” *versus* “execução expressiva” e acrescentam:

---

<sup>59</sup> Cf. <https://www.conjur.com.br/2013-jan-03/senso-incomum-processo-eletronico-novos-hermeneutas-parte>. Acesso em: 24 out. 2021.

<sup>60</sup> Para aqueles que não veem o Direito como Ciência, ele também seria uma arte alográfica, sobretudo no tocante à interpretação da norma pelo aplicador da Lei. Já as artes autográficas seriam, por exemplo, a literatura em prosa e a pintura, já que para adequadamente apreciá-las não é necessário, em tese, interpretação. Particularmente entendendo que, sob o enfoque da significação, a qual está atrelada à cultura que se tem, talvez uma experiência plena na contemplação de uma tela, por exemplo, requeira algum tipo de interpretação.

(...) O termo virtuosismo pode ter uma significação mais ampla e abrangente, que inclua também a adequada criação de atmosferas através do refinamento fraseológico, controle e colorido sonoros, equilíbrio entre as partes e intensidade expressiva (PINTO & SOUZA, 2014, p. 468).

Não há um manual descritivo, com requisitos a serem expressamente atendidos. Ingmar Bergman buscou, em um processo de criação de significado, a partir da incorporação de elementos extramusicais, fazer Charlotte (Ingrid Bergman) ensinar sua filha Eva (Liv Ullmann) a tocar virtuosamente o *Préludium nr. 2a, a-moll*, de Chopin. Eis a orientação, extraída (e traduzida) de “Sonata de Outono (1978)”:

Chopin era sentimental, mas não enjoativo. O sentimento está longe da sentimentalidade. O prelúdio fala da dor, não do devaneio. Você deve ser calma, precisa e firme. Veja os primeiros acordes. Há dor, mas sem parecer. Depois, um breve alívio. Mas ele some de repente...e a dor continua a mesma. Controle total o tempo todo. Chopin era orgulhoso, apaixonado...aflito e muito viril, ele não era uma velhinha melosa. Este prelúdio deve ser tocado para que quase pareça feio. Ele nunca é agradável. Ele deve parecer errado. Você precisa ser persistente e emergir triunfante (BERGMAN, *SONATA DE OUTONO*, 1978).

Já consignado que a música é uma arte da performance; e de que é nela, na performance, que o virtuosismo deve ser provado; que as verdades provisórias ou relativizadas são características das relações de poder que tensionam o discurso – mas sem condescendências rasas que resultem na chamada pós-verdade, facilmente comprovada como tal; há que se considerar a assertiva de John Rink:

As *performances* precisam nos convencer que elas representam a verdade, mesmo se ela é contingente e incompleta. A verdade do momento pode ser inaceitável para o acadêmico, mas ela é tanto uma aspiração quanto um motivo a celebrar quando se trata da *performance* musical (RINK, 2012, p. 58).

Para o poeta John Keats, descompromissado com tais especulações, bastou contemplar a urna grega, preservada e íntegra através de mais de dois milênios, para vivenciar a perfeita sensação da perenidade da grande arte. E pôr em versos (aqui não traduzidos, mas recriados por Augusto de Campos):

II - A música seduz/ Mas ainda é mais cara/ Se não se ouve/ Dai-nos, flautas, vosso tom/ Não para o ouvido/ Dai-nos a canção mais rara/ O supremo saber da música sem som.

V - Quando a idade apagar toda a atual grandeza/ Tu ficarás, em meio às dores dos demais/ Amiga, a redizer o dístico imortal: "A beleza é a verdade, a verdade a beleza"/ É tudo o que há para saber, e nada mais (KEATS – CAMPOS, 1987).

## 1.4 HEROÍSMO

Tanto o campo de investigação da significação musical, por sua amplitude, quanto a área dos estudos em performance musical, por seu desenrolar indissociável dos objetos de análise em outras linhas de pesquisa, conforme retromencionado, são marcados pela interdisciplinaridade, pelo que é comum a mais de um ramo do conhecimento. Sob uma mesma apreciação – também marcada pela inter-relação de conteúdos programáticos que integram um processo dinâmico para analisar e, eventualmente, dar respostas a uma investigação e, ainda, sob as influências e os condicionamentos históricos-sociais que promovem transformações na essência das manifestações fenomênicas ao longo da marcha do tempo – foram examinados o virtuosismo e a expressão e projeção de sua identificação nos intérpretes musicais. No mesmo sentido e sob o mesmo viés subjetivo, de que a verdade absoluta é incognoscível devido a inúmeros fatores que sugestionam e interferem, deliberada ou aleatoriamente, no processo de conhecimento, é que se procurará lançar luzes sobre o heroísmo.<sup>61</sup> Neste ponto, ombreia-se com Humberto Eco:

Nosso livro poderá ser acusado de relativismo, como se quisesse dizer que aquilo que é considerado belo depende da época e da cultura. É exatamente isso que se pretende dizer. Há uma passagem célebre de Xenófanos de Colofonte, um dos filósofos pré-socráticos, que recita: “Mas se mãos tivessem os bois e os cavalos e os leões e pudessem com as mãos desenhar e criar obras como os homens, semelhantes aos cavalos o cavalo representaria os deuses, e o boi semelhantes aos bois, e lhes dariam corpos como os que eles mesmos têm” (Clemente de Alexandria, *Tapeçarias*, v, 110) (ECO, 2004, p. 14).

Depende da época e da cultura o que é considerado belo, virtuoso e, também, o que é considerado heroico. Manifestamente, em geral, há um conjunto de características estáveis que precisam ser atendidas para conformar o comportamento heroico, e elas perduram ao longo da história. Porém, se de regra não são substituídas, outras vão sendo gradativamente acrescentadas, conforme as transformações sociais e o enfoque e os instrumentos analíticos empregados pelos estudiosos da temática. Segundo Jayawickreme & Di Stefano, o estudo do comportamento

---

<sup>61</sup> “O heroísmo representa o auge do comportamento humano. O ato mais nobre que um ser humano pode realizar é um ato heróico, e a vida mais distinta que um ser humano pode levar é uma vida heróica” (ALLISON, GOETHALS & KRAMER, 2017, p. 1, tradução nossa).

No original: “Heroism represents the pinnacle of human behavior. The most noble act that a human being can perform is a heroic act, and the most distinguished life that a human being can lead is a heroic life” (ALLISON, GOETHALS & KRAMER, 2017, p. 1).

heroico<sup>62</sup> remete-se, potencialmente, ao estudo das forças de caráter. Para tanto, citam a obra *Character Strengths and Virtues* (2004), de Peterson & Seligman, a qual representa uma tentativa de classificar cientificamente as virtudes humanas:

As virtudes são definidas como as características centrais valorizadas por filósofos morais e pensadores religiosos em todo o mundo. Seis virtudes centrais foram definidas após extensos estudos históricos: sabedoria, coragem, humanidade, justiça, temperança e transcendência. Nesse relato, as virtudes são vistas como traços universais possivelmente fundamentados na biologia por meio de um processo evolutivo que seleciona os melhores traços para resolver as tarefas mais importantes em mãos (JAYAWICKREME & DI STEFANO, 2012, p. 169, tradução nossa).<sup>63</sup>

O heroísmo ocupa um lugar central na experiência humana. O filósofo escocês Thomas Carlyle, para quem a própria sociedade é instituída na adoração do herói, apresentou em sua obra *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History*, de 1840, uma classificação de heróis assim especificada: 1. O herói como divindade (Odin. Mitologia Escandinava); 2. O herói como profeta (Maomé. Islamismo); 3. O herói como poeta (Dante. Shakespeare); 4. O herói como sacerdote (Lutero. Reforma: Knox. Puritanismo); 5. O herói como homem de letras (Johnson. Rousseau. Burns); 6. O herói como rei (Cromwell. Napoleão: moderno revolucionarismo) (CARLYLE, 1840).

Os autores ALLISON, GOETHALS & KRAMER (2017, p. 1-16) apontam diversas taxonomias de heróis – baseadas na demanda, na influência e na estrutura social – empreendidas tanto por teóricos que adotam uma abordagem objetiva quanto por aqueles que defendem uma aproximação subjetiva, estes últimos por não reconhecerem padrões ou critérios absolutos aptos a instruir métricas incontroversas para conceitos como bondade, excepcionalidade, sacrifício ou risco, a ponto de chancelá-los como efetivamente heroicos. Dentre os achados, sublinha-se aqueles que sugerem que pessoas mais velhas se inclinam a reconhecer e enaltecer os “heróis morais” enquanto os mais jovens têm maior apreço por heróis identificados por seus talentos, habilidades físicas e por deterem *status* de celebridade. E, ainda, os que defendem que a natureza do heroísmo é uma construção social e, portanto, completamente subjetiva, o que a prática bem o demonstra visto que heróis podem ser desabilitados e passarem a ser percebidos

---

<sup>62</sup> Para os autores, a maioria das definições expressam que o comportamento deve ocorrer no contexto de uma situação atípica e adversa, ser visto como incomum, dados os riscos pessoais envolvidos na ação e visar o bem-estar de outras pessoas (JAYAWICKREME & DI STEFANO, 2012, p. 167).

<sup>63</sup> No original: “Virtues are defined as the central characteristics valued by moral philosophers and religious thinkers worldwide. Six central virtues were defined following extensive historical studies: wisdom, courage, humanity, justice, temperance, and transcendence. In this account, virtues are seen as universal traits possibly grounded in biology through an evolutionary process that selects the best traits for solving the most important tasks at hand”.

como vilões, conforme a sucessão de épocas e as alterações nos costumes (ALLISON, GOETHALS & KRAMER, 2017, p. 6).

Por seu turno, o cientista político Christopher Kelly analisa os discursos de Rousseau<sup>64</sup> sobre os heróis, que os discute enquanto conquistadores, legisladores e pessoas que se sacrificam por sua comunidade. Segundo ele:

A característica mais aparente do herói é a capacidade de atrair a admiração da maioria das pessoas, em vez de qualquer prudência ou devoção necessária ao bem comum. Com efeito, Rousseau sugere que não precisamos definir heroísmo porque não podemos deixar de reconhecê-lo quando o vemos (KELLY, 1997, p. 349, tradução nossa).<sup>65</sup>

No entanto, em quase todas as mitologias de todas as épocas e culturas humanas, pode ser identificada aquela que provavelmente é a característica mais marcante nas narrativas acerca do herói: ciente de que algum atributo formativo importante lhe falta, ele empreende uma jornada de busca e autoconhecimento durante a qual passa por experiências de iniciação, em geral auxiliado por mentores, de modo a superar as provações, os desafios e obstáculos do caminho e do processo e retornar, enfim, pleno e transformado, ao seu meio social, agora preparado para liderar seu povo no propósito de um aprimoramento coletivo (CAMPBELL, 1949, apud ALLISON, GOETHALS & KRAMER, 2017, p. 3).

Aqui nos deparamos com o mito de Orfeu,<sup>66</sup> herói que aperfeiçoou a lira inventada por Hermes. Orfeu não apenas simboliza o músico, ele é apaixonado pela música, e a lira é sua amante. Tal como Dante na “Divina Comédia” desceria ao inferno em busca de Beatriz, ele empreendeu, segundo Ovídio e outros escribas, a mesma jornada para resgatar Eurídice, esposa tão indispensável quanto a lira. Apolônio de Rodes, por sua vez, o conta na viagem junto com Jasão e os Argonautas em busca do velo de ouro, aventura na qual Orfeu exerce um papel fundamental: assim como Ulisses na *Odisseia*, precisavam passar pelo estreito onde ficavam os rochedos em que viviam as sereias. Tão logo foram ouvidas as vozes das feiticeiras sedutoras, Orfeu tocou com sua lira uma música cada vez mais alta, rápida e bonita, abafando o canto daquelas, e permitindo que o navio Argo, com sua tripulação a salvo, seguisse viagem. Na

---

<sup>64</sup> Jackson (1989, p. 438) aponta a crítica de Rousseau para quem os homens virtuosos deveriam agir em benefício dos demais sendo que, lamentavelmente, muitos dos chamados heróis agem somente em favor de sua própria glória egoística.

<sup>65</sup> No original: “What distinguishes the hero seems to be the ability to compel admiration from most people rather than any necessary prudence or devotion to the common good. In effect Rousseau suggests that we need not define heroism because we cannot help but recognize it when we see it”.

<sup>66</sup> Orfeu foi retratado sobre um rochedo segurando uma lira, por Ingres e seu mito foi tema para o poema de Rilke, *Orfeu, Eurídice, Hermes*; foi argumento para a ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck e ainda para o poema sinfônico *Orfeu*, de Liszt.

definitiva jornada, agora no episódio em que encontra as Bacantes, Orfeu é morto, mas a passagem para a morte não abate o poder da música: a lira ergue-se aos poucos e paira sobre o abismo, tocando sozinha. “Orfeu é aquele que representa a perfeição da música em geral ou, se preferirem, da música pura” (BRUNEL in BRUNEL, 1997, p. 765-771).

A peça *Orpheus descending* (1957), de Tennessee Williams, mostra Orfeu:

(...) Tocando até uma guitarra de doze cordas. Na guitarra, os autógrafos dos maiores cantores americanos da época: Bessie Smith e Woody Guthrie. Quando Orfeu (Val Xavier) é preso pelo xerife acompanhado por seus homens, raivoso, ele alerta-os para que nem ousem encostar as mãos na guitarra (BRUNEL in BRUNEL, 1997, p. 765).

No fim das contas, “a jornada do herói é a jornada humana, repleta de luta, crescimento, aprendizado, transformação e uma ascendência de seguidores para liderança heroica (GOETHALS & ALLISON, 2017, apud ALLISON, GOETHALS & KRAMER, 2017, p. 4, tradução nossa).<sup>67</sup> Mesmo o ser humano dito comum, o músico comum, ao enfrentar as adversidades da jornada cotidiana e se aprimorar, ultrapassando os seus próprios limites, vem, de certa forma, manter íntegra a conexão cultural com os mitos e com as lendas do passado remoto.

No Século XIX, a ênfase estava decisivamente centrada no indivíduo. E o ideal romântico do artista, que buscava realizar uma trajetória heroica rumo ao reconhecimento e ao triunfo, norteava as ambições:

Se a sua força de vontade e energia fossem suficientes, ele podia chegar a dominar a imaginação popular, como fizera Beethoven, como Berlioz procurou fazer, e como Liszt e Wagner conseguiram numa escala sem precedentes. É também notável o facto de os grandes executantes virtuosos serem figuras heroicas, dominadoras, como, por exemplo, Paganini e Liszt. Eram solistas instrumentais, por oposição ao virtuoso do século XVIII, o cantor de ópera, então o elemento mais destacado de uma companhia (GROUT & PALISCA, 2007, p. 576).

É nesse contexto que emergiu o músico como herói carismático, hábil em estabelecer uma relação muito próxima e direta com o público. Diferentemente de sua origem etimológica, quando “carisma” significava “dom de Deus”, a esta altura tal predicado era genuinamente interno, associado exclusivamente às qualidades pessoais do indivíduo. E o culto público ao herói elevava o músico a um panteão reservado aos monarcas e generais. Dentre eles, a instituir na Modernidade uma perigosa liderança alicerçada unicamente no carisma, Napoleão

---

<sup>67</sup> No original: “The hero’s journey is the human journey, replete with struggle, growth, learning, transformation, and an ascendancy from followership to heroic leadership”.

Bonaparte. O general corso estabelecera uma relação direta com os seus soldados. O auto coroado imperador dispensava a mediação do parlamento no trato com os súditos. E dominava a opinião pública por meio do exercício do poder do mito pessoal: “aquele perigoso mundo inaugurado por Napoleão exerceu um efeito tão profundo sobre a cultura quanto sobre o Estado e a sociedade” (BLANNING, 2011, p. 61). Conforme ALLISON, GOETHALS & KRAMER:

Max Weber (1919) argumentou que os grandes homens são dotados de carisma, que ele chamou de "uma certa qualidade de uma personalidade individual, em virtude da qual ele é separado dos homens comuns e tratado como dotado de sobrenatural, sobre-humano, ou pelo menos especificamente poderes ou qualidades excepcionais." (...) Na verdade, Weber observou que as qualidades dos líderes heroicos carismáticos “são consideradas de origem divina ou exemplares” (ALLISON, GOETHALS & KRAMER, 2017, p. 2, tradução nossa).<sup>68</sup>

Em *The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-1814*, Nicholas Cook procurou explorar estratégias críticas utilizadas para explicar o grande sucesso granjeado por Beethoven com suas obras escritas sob encomenda para o Congresso de Viena, que redesenhou o mapa político da Europa após vencido Napoleão em Waterloo. Trata-se da cantata *Der glorreich Augenblick* (“O momento glorioso”) e da obra orquestral *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (“A Vitória de Wellington ou A Batalha de Vitória”), marginalizadas pela crítica e estigmatizadas pelo chamado “paradigma do herói de Beethoven”. Porém, ainda que pinçada isoladamente do todo da exposição, a crítica de Édouard Herriot – com a ressalva de que se tratava de um ex-primeiro-ministro francês – emitida em 1929, é emblemática: “Que vergonha! Beethoven, cuja qualidade eterna de sua obra até então atraía apenas uma pequena elite, obteve grande sucesso assim que adotou o mais odioso de todos os gêneros: a música política” (COOK, 2003, p. 4, tradução nossa).<sup>69</sup>

Vê-se que mesmo Beethoven, ainda que incontestavelmente “herói e gênio” (BLANNING, 2011, p. 112), um dos principais responsáveis pela emancipação do músico, algumas vezes também era humano, demasiado humano.<sup>70</sup> O desapontamento com o

---

<sup>68</sup> No original: “Max Weber (1919) argued that great men are endowed with charisma, which he called “a certain quality of an individual personality, by virtue of which he is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional powers or qualities.” The word charisma, of course, stems from the Greek phrase “divine gift of grace” (Riggio & Riggio, 2008), and in that sense it includes a religious element. In fact, Weber noted that the qualities of charismatic heroic leaders “are regarded as of divine origin or as exemplary”.

<sup>69</sup> No original: “How shameful! Beethoven, the eternal quality of whose work had up to that time appealed only to a small elite, obtained great success as soon as he adopted that most odious of all genres: political music”.

<sup>70</sup> *Humano, demasiado humano* é o título da primeira obra publicada por Friedrich Nietzsche, depois de romper com a filosofia pessimista de Schopenhauer e com o romantismo de Richard Wagner.

revolucionário que se fizera imperador, evento que o levou a riscar o nome Bonaparte na partitura da *Eroica*,<sup>71</sup> já havia atestado isso.

Richard Wagner, que verdadeiramente idolatrava Beethoven, no centenário de nascimento deste (1870) publicou um ensaio para homenageá-lo (WAGNER, 2015, p. 127-216). Nesse escrito, reconheceu na obra de Beethoven uma profundidade musical alicerçada no “sublime” e, por isso, atemporal e desvinculada de qualquer ideia estética rasa e passageira. Valendo-se dos conceitos desenvolvidos por Schopenhauer no livro “O mundo como vontade e representação”, buscou cancelar, filosoficamente, a sua convicção de que Beethoven era o fundador da noção de Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*), conceito estético essencialmente wagneriano.

Suas óperas – seus “dramas musicais”, dos quais ele também era o libretista – destacavam elementos da mitologia germânica bem como de sagas e narrativas medievais.<sup>72</sup> Sua cosmovisão (*Weltanschauung*) abrangia a totalidade dos temas então em discussão. Em decorrência disso, teve acentuada atuação em outras atividades e angariou inúmeros seguidores que o admiravam e nele viam “uma referência em todas as questões da vida” (GOMES, 2013, p. 133; DEATHRIDGE & DAHLHAUS, 1988, p. 61-77).

Ao estudar a poesia da Alemanha medieval, Wagner descobriu o mito, não como um inventário de lendas e crenças primitivas, uma fábula, uma doutrina religiosa, mas um difusor do conhecimento humano, uma forma de esperança social: “um modo de pensar que poderia restaurar na modernidade o senso perdido do ideal, sem o qual a vida humana não tem valor” (SCRUTON, 2010, p. 10-11).<sup>73</sup> Portanto, ao buscar o ideal heroico na realidade passada, percebeu que o mesmo era um mito. E, admitindo que o tempo mítico é o agora, concluiu que a sua narrativa não faz referência ao que foi, mas ao que é, eternamente. Mais: a partir das suas especulações teóricas acerca do sagrado, abstração umbilicalmente ligada aos demais conceitos tratados, pretendeu que este fosse um evento cotidiano e acessível por meio da arte, e para tanto recriou a essência e a imagem do herói:

---

<sup>71</sup> A Sinfonia n. 3, *Eroica*, de Beethoven, é comumente apontada como marco divisório a pôr fim no período clássico e a inaugurar o período romântico. As principais características desse novo tipo de ideal estético, o romantismo, são: “emocionalismo, introspecção, autoexpressão, originalidade, culto do gênio e sacralização” (BLANNING, 2011, p. 112).

<sup>72</sup> Dentre as primeiras, são exemplo: O Anel do Nibelungo (tetralogia), Tristão e Isolda e O Holandês Voador. Sob o enfoque de lendas medievais: *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Parsifal*.

<sup>73</sup> Para o autor, “a descoberta do mito por Wagner não é apenas uma questão que diz respeito a sua moral e a seu credo artístico. É também um dos grandes progressos intelectuais dos tempos modernos, o antepassado e a inspiração da antropologia comparativa, da poesia simbolista, da psicanálise e de muitas doutrinas estéticas e teológicas que hoje são moeda corrente” (p. 10 -11).

O herói wagneriano tinha de ser plausível como ser humano moderno e ao mesmo tempo exemplar, exibindo um padrão de comportamento que instilasse um senso renovado de vida humana e de propósito. O herói indicaria o caminho para a redenção mostrando que a mortalidade, a contingência e a *Geworfenheit* acidental de nossa existência são na verdade precondições do sacrifício que faz a vida valer a pena. (...) Os heróis do velho tipo são versões ampliadas da humanidade, que vivem, amam e sofrem de modo mais completo do que o resto de nós e que ilustram as possibilidades a que a humanidade, com a ajuda divina, pode aspirar. Assim são os heróis da literatura clássica. Os heróis de Wagner não são assim, uma vez que seu heroísmo é inteiramente gerado por eles mesmos, sendo um prolongamento de sua liberdade, não o dom de um deus. (...) São momentos de consagração, em que se mostra que a vida vale a pena. (...) É exatamente por isso que a arte de Wagner é tão fascinante. Ela mostra o homem como seu próprio redentor, e a prova de que essa redenção é possível – ainda que essa prova dependa de extrema habilidade artística – limpa o espaço psíquico de que necessitamos (SCRUTON, 2010, p. 16-19, grifo nosso).

Ainda neste trabalho, serão examinadas as projeções dos fundamentos mitológicos então tratados no universo simbólico dos heróis de um instrumento específico, a guitarra elétrica. Afinal, consoante MILLARD (2004, p. 143), a dimensão heroica deste virtuoso é constituída por bem mais que pura habilidade técnica: ela envolve estilo de vida e integra valores que transcendem o contexto temporal e social no qual está inserido.

## CAPÍTULO 2: O HERÓI ROMÂNTICO

O devir da humanidade não é ascensão, nem declínio, mas repetição vã das mesmas ilusões e dos mesmos sofrimentos. A roda de Íxion, o labor sem fim de Sísifo é que são seus símbolos (SCHOPENHAUER, 2000, p. 38).

### 2.1 O ROMANTISMO

#### 2.1.1 Contextualização Histórica

Ideias simples devem emanar de impressões simples, no entanto, as complexas, podem ser criadas na mente pela recombinação daquelas. Assim, podemos formar conceitos de coisas que nunca experimentamos. Parece claro que julgar todo o curso da natureza a partir de um experimento particular, ainda que preciso, denota imprudência. Porém, quando um tipo *sui generis* de eventos sempre se mostrou agregado a outro, podemos prever um desses eventos após o surgimento do outro, aplicando o raciocínio que nos assegura de qualquer fato: qualificamos um objeto como causa e o outro, como efeito. O liame entre eles é pressuposto. Uma força provém do primeiro e produz o segundo. E a associação inevitável entre os eventos se estabelece devido à quantidade de situações análogas, que derivam da conexão continuada desses eventos.<sup>74</sup>

O Iluminismo principiou como um movimento intelectual europeu, surgido em fins do século XVII e que atravessou todo o século XVIII – daí cognominado o “Século das Luzes” –, que buscava, deliberadamente, promover significativas mudanças econômicas, culturais, políticas e sociais. Para tanto, seus teóricos e adeptos acreditavam que a razão deveria suplantar o pensamento religioso, e isso se daria por meio da propagação do conhecimento. Não por acaso a França aristocrática do Antigo Regime, sob governo absolutista e com o clero sistematizando o conhecimento, converteu-se em terreno fértil para que os abstratos conceitos iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, simples em essência, mas complexos e explosivos em seu conjunto e aplicação, fossem postos em prática.

Entretanto, se é incontroverso que as concepções idealizadas pela Ilustração fundamentaram os acontecimentos da Revolução Francesa, há que se ter em perspectiva que esta não foi um evento isolado, ainda que tenha sido o mais impactante e de maior alcance. De saída, pode-se vislumbrar uma era de revoluções democráticas, marcada por inúmeras agitações

---

<sup>74</sup> Cf. HUME, David. *Uma investigação sobre o entendimento humano*. In: MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 107.

e revoltas políticas em solo europeu, e por sublevações coloniais pleiteando emancipação e autonomia. Dentre estas, talvez a mais notória tenha sido o movimento que resultou na independência dos Estados Unidos, na esteira da chamada Revolução Americana.<sup>75</sup>

O período pode ser contemplado, ainda, sob o entendimento de uma verdadeira revolução dupla. Coube à Revolução Industrial Britânica influenciar sobretudo a economia, orientada pelos primados do liberalismo e sua crença no livre mercado, no utilitarismo e no progresso tecnológico, e materializada nas fábricas, nas grandes invenções (máquinas a vapor, ferrovias, locomotivas, rádio etc.) e na crescente infraestrutura de comunicações. Por seu turno:

A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática, para a maior parte do mundo. A França deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo. A França forneceu os códigos legais, o modelo de organização técnica e científica e o sistema métrico de medidas para a maioria dos países. A ideologia do mundo moderno atingiu as antigas civilizações que tinham até então resistido as ideias europeias inicialmente através da influência francesa. Esta foi a obra da Revolução Francesa (HOBSBAWN, 2006, p. 83-84).

Todavia, a Revolução Francesa, ainda que não fosse empreendida por um movimento político organizado ou partidário, não possuísse um norte programático ou nem sequer tivesse à sua frente líderes assemelhados aos vistos nos conflitos que levaram à duas guerras mundiais no século XX, logrou êxito em solapar o Antigo Regime graças à unidade de desígnios externada por um grupo social coeso (em seu âmago, profissionais liberais, comerciantes, pequenos banqueiros e industriais) capaz de gerar e comunicar, de modo eficiente, um consenso de ideias: a burguesia.

Visto em retrospecto, não precisava de muito mais, dado o estado de coisas então por ela suportado: nenhuma liberdade política e pouca liberdade econômica; ausência de mobilidade social, e obrigatoriedade de sustentar, por meio de impostos cada vez mais extorsivos, duas minoritárias castas, a nobiliárquica e a clerical, “protegidas” em seus privilégios inatacáveis, além de uma monarquia obsoleta e endividada, inclusive por ter se envolvido na guerra de independência americana, contra a Inglaterra. Os burgueses cooptaram os camponeses, cerca de 80% da população, e em situação ainda mais precária, e pegaram em armas, em prol da vontade do povo, no à época estado mais populoso e poderoso da Europa.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Cf. PALMER, Robert Roswell. *The Age of Democratic Revolution: A Political History of Europe and America, 1760-1800*. Revised edition. Princeton: Princeton University Press, 2014.

<sup>76</sup> No medievo inglês, em 1215, o baronato pressionara o rei, João Sem-Terra, a assinar a *Magna Carta*, espécie de documento constitucional embrionário, o qual forneceu as bases das liberdades inglesas, sobretudo frente ao poder real. No contexto revolucionário francês, as exigências burguesas foram expressas na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, de 1789.

Mas a consolidação da vitória revolucionária restava obstada por impasses, inúmeros reveses, avanços e recuos, dramáticos conflitos bélicos internos e resistência a outros, engendrados e articulados desde o exterior, insurreições. Para fazer a revolução, colocá-la em marcha, não fora necessário um líder. No entanto, para pôr termo à revolução burguesa e então inaugurar o regime burguês – que sobreviveria à própria Restauração Bourbon – ele era indispensável. Eric J. Hobsbawm assim o apresenta:

Nascido em 1769, ambicioso, descontente e revolucionário, subiu vagarosamente na artilharia, um dos poucos ramos do exército real em que a competência técnica era indispensável. (...) Um soldado de dons esplêndidos e muito promissor. O Ano II fez dele um general. Sobreviveu à queda de Robespierre, e um dom para o cultivo de ligações úteis em Paris ajudou-o em sua escalada após este momento difícil. Agarrou a sua chance na campanha italiana de 1796, que fez dele o inquestionado primeiro soldado da República, que agia virtualmente independente das autoridades civis. O poder foi meio atirado sobre seus ombros e meio agarrado por ele quando as invasões estrangeiras de 1799 revelaram a fraqueza do Diretório e a sua própria indispensabilidade. Tornou-se primeiro cônsul, depois cônsul vitalício e Imperador. E com sua chegada, como que por milagre, os insolúveis problemas do Diretório se tornaram solúveis. Em poucos anos a França tinha um Código Civil, uma concordata com a Igreja e até mesmo o mais significativo símbolo da estabilidade burguesa – um Banco Nacional. E o mundo tinha o seu primeiro mito secular. (...) O extraordinário poder deste mito não pode ser adequadamente explicado nem pelas vitórias napoleônicas nem pela propaganda napoleônica, ou tampouco pelo próprio gênio indubitável de Napoleão (HOBSBAWN, 2006, p. 111).

Mas havia um mito ainda mais soberano, nunca visto implementado: a obtenção da igualdade, da liberdade e da fraternidade, a originária tríade iluminista revolucionária. Promessas não foram cumpridas. E o Positivismo, doutrina filosófica, sociológica e política de matriz iluminista, que nos primórdios do século XIX propugnara o avanço científico como a base para o contínuo progresso social, também não proporcionou, com o imediatismo almejado, os acréscimos tão longamente esperados pelos menos favorecidos.

### 2.1.2 Visão Geral

Na esfera eminentemente artística e cultural, sob a noção liberalista da livre iniciativa e da ascensão por méritos pessoais, o Romantismo<sup>77</sup> assinalou a escalada da burguesia e seu

---

<sup>77</sup> Consoante Hênio Tavares: “o termo ‘romântico’ vulgarizou-se em inglês no sentido de ‘fictício’, desde 1667. Os alemães, que não dispunham do substantivo ‘romantismo’, apresentam, contudo, a partir de 1790 a ‘die romantische Schule’. E foi da expressão germânica que os franceses, condensando-a numa única palavra, criaram o seu ‘romantisme’. Cabe a Mme. de Staël, através do seu livro “De l’Allemagne”, a divulgação do neologismo, quando justificou: ‘o nome romântico foi introduzido recentemente na Alemanha para denominar a poesia que tem origem nas composições dos trovadores, e nasceu da cavalaria e do cristianismo’. Nas palavras da escritora estão

ideário do individualismo, também alicerçado na crença no progresso e centrado na autonomia do sujeito. O incremento nos índices de alfabetização, fruto dos esforços revolucionários, fez com que leitores burgueses demandassem obras de autores burgueses, nas quais os valores monárquicos e aristocráticos eram ridicularizados ou inexistentes.

Dentre as premissas intelectuais fundantes que possibilitaram o movimento romântico, também estavam os elementos filosóficos do culto à razão. Descartes já libertara o pensamento do jugo da autoridade, conferindo à subjetividade humana papel preponderante na confecção do conhecimento, apartando-a do objeto. E, na Ilustração, Voltaire elevou-se como o principal adversário de uma igreja obscurantista; Rousseau denunciou e questionou a sociedade em todos os seus vícios; e Diderot e D'Alembert captaram e sistematizaram o espírito do seu tempo, organizando-o na Enciclopédia. Quando eclodiu o estado burguês, fazendo desmoronar a monarquia, Montesquieu forneceu àquele lastro racional e suporte intelectual, desenvolvendo princípios de ciência política, defendendo a divisão de poderes, aprimorando conceitos legais e de administração pública.

Mas o imaginário romântico foi, de fato, intensamente potencializado com os acontecimentos revolucionários. De repente, privilégios de nascimento não mais prevaleciam. E a história então atual, tão heroica e tão assombrosa quanto real, do homem sem raízes aristocráticas, do pequeno cabo, que se tornara general, depois imperador e que ambicionara dominar o mundo, movido apenas por suas qualidades pessoais, pelo seu talento e intelecto, por sua coragem e ousadia, além de granjear o fascínio e a adoração do público em geral, inspirou gênios da estatura de Goethe, Beethoven e Victor Hugo.

A perene temática da honra, tão afeta à nobreza, logo é substituída por aquelas mais adequadas aos anseios da ascendente burguesia: fama, dinheiro, amor e realização pessoal. As personagens ganham protagonismo. Julien Sorel, o herói arrivista de Stendhal em *O Vermelho e o Negro*, é moldado à figura mítica do herói corso, e não se tratava de mera idealização: afinal, a realidade histórica já mostrara o caminho, provara que era possível, evidenciando o perpétuo argumento da procura da felicidade. Balzac, alcunhado o Napoleão das letras, com a sua monumental obra *A Comédia Humana*, vem endossar a aventura do escritor, à altura fracassado homem de negócios, que faz sacrifícios para trazê-la à luz e então obter reconhecimento. Não por acaso, o título faz alusão à *Divina Comédia*, embora, nesse caso, o autor renascentista descera a abismos bem mais, por assim dizer, dantescos. No seu escritório, no pedestal de um

---

duas fontes do romantismo (...): retorno aos temas medievais e busca de inspiração no maravilhoso cristão” (TAVARES, 1991, p. 66).

busto de Napoleão, Balzac escreveu: “o que ele não pode cumprir com a espada, eu o acabarei com a pena”.<sup>78</sup>

Contudo, não demorou para que os artistas românticos percebessem que a burguesia, uma vez no poder, como grupo social e economicamente dominante, se convertera em uma classe bastante limitada intelectualmente e vazia de propósitos, pautada por um utilitarismo raso que consistia simplesmente em acumular capital. Ante uma lógica de progresso cujos avanços estavam excessivamente atrelados à racionalização e à mecanização, o homem continuava a nascer livre, mas em toda parte encontrava-se acorrentado, como já apontara o filósofo genebrino em *O Contrato Social*. A decepção com as promessas não cumpridas pelo Iluminismo, com a rarefação do sentido humanístico, a prática corriqueira escancarando que o indivíduo triunfante do ideal revolucionário jamais deixara de ser o homem oprimido da realidade cotidiana, fez com o que a estética do romantismo encontrasse o lócus de sua ambientação: em oposição, deu-se uma guinada rumo à natureza, em busca de refúgio em uma dimensão imaterial do ser. A imaginação levou a uma evasão da realidade, em direção ao passado remoto, a um mundo de sonho e fantasia.

### 2.1.3 Ideais Estéticos e Paradigmas

De pronto é preciso assinalar que, a exemplo de qualquer outro movimento cultural, o Romantismo albergou manifestações exprimidas nos mais diversos domínios das artes. Portanto, ainda que com as adequações cabíveis, intrínsecas ao campo artístico de eleição, bem como diante de limitações espaciais e mesmo temporais – na Itália, por exemplo, ele se desenvolveu tardiamente, se comparado ao restante da Europa: no contexto do *Risorgimento* e das lutas pela unificação do país, por volta de 1870 – são indeléveis os vínculos entre o romantismo literário e o musical. E, também não invulgar, aponta-se a estreita relação desses escritores e músicos com os pintores do período.<sup>79</sup> Assim, as composições românticas, nas

---

<sup>78</sup> Cf. BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana. Estudos de costumes: cenas da vida privada*. Vol. 1. Trad. Vidal de Oliveira. Introdução de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2012, p. 74. Rónai conclui sua longa introdução com uma assertiva de Barbey D’ Aurevilly, para quem o artista supera o próprio imperador: “O Napoleão da literatura? Sim, mas sem Waterloo”.

<sup>79</sup> Às vezes a “conexão” se dá muito tempo depois. A *Teoria da Cores* (1810), de Goethe, influenciou e inspirou, além de J.M.W. Turner, seu contemporâneo, o chamado “trio sagrado da abstração”, composto por Malevich, Mondrian e Kandinsky, quase um século depois.

variadas artes, muitas vezes eram frutos de processos criativos oriundos da recíproca inspiração experimentada.<sup>80</sup>

Em evidente contestação à Ilustração, para os românticos, a realidade não pode ser inferida ou explicada somente a partir de conceitos matemáticos, que não dependem de demonstração para que sejam considerados verdadeiros. Em uma apreciação ampla, parece haver aí uma antecipação do pensamento que seria muito mais tarde elaborado por Heidegger:

Não se pode dizer o que é a verdade, mas o acontecimento da verdade, porque a verdade não é, apenas acontece. A verdade acontece no jogo, na relação entre o artista, o observador e a obra, sem, contudo, apresentar-se como verdade absoluta, enquanto *Veritas*. Não podemos, conforme Heidegger, precisar a essência das coisas, pois o *Dasein* dispõe apenas da possibilidade de escuta do ser através dos entes previamente abertos (Cf. HEIDEGGER, 1998, p. 184). A verdade é própria ao ser da obra de arte, porque o sentido da obra reside justamente na liberdade de sua interpretação. A arte, em função de sua abertura interpretativa, torna-se concreta, garantindo a sua existência, a sua verdade (MARTINS; LEÃO, 2010).

O sentimento – por vezes um sentimentalismo exacerbado – e a emoção, evocando sensações de saudade e tristeza, dentre outras, estão na base de sua proposta, para dar conta do que vai no âmago do indivíduo. Tem-se que o autor insere livremente na obra aquilo que foi apreendido por suas próprias sensações, explicitando suas emoções pessoais e expressando, subjetivamente, sem compromisso com a imparcialidade e no limite do egocentrismo, a sua visão de mundo. Os músicos do período batem-se em favor de uma música autônoma, desabrigada da influência da nobreza e do clero, composta para expressar as emoções e os sentimentos individuais do artista.<sup>81</sup>

Dentre os atributos muito caros aos estetas do Romantismo, em rol exemplificativo, podem ser contados: 1. A interação com a natureza e seus elementos clássicos e climáticos; e a integração/fusão na medida em que ela, conforme referida e tratada na obra, vem representar a disposição de espírito do autor; 2. A correlação entre o grotesco e o sublime, também sob a compreensão da natureza (adiante desenvolveremos este ponto, ao tratarmos do romantismo pleno de Victor Hugo); 3. A demasiada idealização de temas e tipos, como notória decorrência de uma imaginação criativa livre; 4. A revisitação do Medieval, visando resgatar valores morais

---

<sup>80</sup> Tal fato na verdade é absolutamente comum. Reduzindo-se consideravelmente a escala e estabelecendo-se uma observação “laboratorial”, seria interessante vislumbrar o microcosmo em que se converteu a livraria parisiense *Shakespeare and Company*, de Sylvia Beach, que no entreguerras era ponto de convivência e abrigo, físico e emocional, para artistas contemporâneos como Joyce, Gide, Valéry, Pound, Hemingway, Stein, Romain, Fitzgerald, Brancusi, Satie etc, os quais trocavam impressões criativas e se beneficiavam de um encorajamento e entusiasmo mútuos.

<sup>81</sup> Um sonho acalentado por Mozart, vivenciado parcialmente por Beethoven e plenamente por Wagner.

considerados puros e identificar as origens da pátria, da língua, do povo, do heroico (desenvolveremos este ponto mais à frente, ao discutirmos sobre a música lírica wagneriana); 5. A expressão do desejo pelo impossível (o jovem camponês enamorado pela princesa, por exemplo).

No entanto, há ainda outros aspectos absolutamente paradigmáticos, contemplados na corrente romântica. A visão do autor como gênio,<sup>82</sup> fundamentando a noção do “eu autoral”, é um deles. O autor distingue-se do homem mortal,<sup>83</sup> cria a obra de arte a partir do nada, à maneira de como Deus criou o mundo. Segundo José Luís Jobim:

Trata-se de uma imagem que se refrata em várias outras, entre as quais: a) a do autor como aquele que tem uma espécie de Deus interior; b) a do autor como profeta – como aquele que enxerga mais longe que o comum dos mortais, e portanto pode ver melhor os caminhos do porvir ; c) a do autor como aquele que sempre produz um texto cuja origem absoluta está no próprio sujeito criador – daí a cobrança desta originalidade dos textos, e a condenação da imitação” (JOBIM, 1995, p. 20).

Por decorrência, a originalidade se transforma em valor estético e, na Música, espera-se que cada nova obra descortine um universo de possibilidades nunca antes produzidas, de crescente complexidade e sutilezas as quais, nem sempre, seriam entendidas pelas audiências burguesas. O próprio pensamento tecnicista, produto iluminista, instrui a precisão e a dificuldade técnica da música: muitas obras são compostas com a intenção propositada de soarem difíceis e grandiosas, dando azo ao virtuosismo. Dissonâncias, cromatismo progressivo e maior liberdade de modulação subvertem as bases tonais sólidas que vigiam no Classicismo. E, quando não mais, alimentar aquele culto ao gênio, passou a consistir em uma boa estratégia mercadológica.

Outro aspecto importante reside na percepção do autor como um herói, em luta contra as dificuldades da existência cotidiana e contra as suas próprias limitações (uma transcendência?), numa jornada de aperfeiçoamento para então, enfim, transmitir à humanidade

<sup>82</sup> Discorrendo acerca do *Sturm und Drang*, Carpeaux assinala: “um ‘gênio’ é, então, aquele que não precisa de regras para comover e edificar. ‘Genial’ é a poesia sem imitação dos antigos e ‘genial’ é a religiosidade livre sem dogmas. Os pré-românticos alemães pretendem viver e escrever sem e contra as regras da sociedade e da literatura do século; por isso julgam-se ‘gênios’” (CARPEAUX, 2013, p. 55).

<sup>83</sup> Para L. Michael Griffel: “Razão e sobriedade, marcas do estilo Clássico, perderam o seu apelo para uma nova geração de artistas. O que mais uniu os artistas do século XIX foi a firme convicção nos direitos e na importância do indivíduo e suas obras foram concebidas para revelar gostos e interesses pessoais, ainda que esses fossem considerados estranhos pelas audiências. De fato, as obras de arte do período quase sempre enfatizam ideais que estão fora do cânone do classicismo. Além disso, os artistas começaram a ver a si próprios como heróis, ídolos, líderes de seus compatriotas – na realidade, gênios que mereciam privilégios especiais” (GRIFFEL, 1982, p. 581, tradução nossa).

a sua “mensagem” (mais ou menos ao modo da elucubração de J. Campbell). Porém, como já visto no capítulo 1, a tipologia de heróis é vasta. No Romantismo, o herói wagneriano, com outras qualidades, é apenas um deles. E, por contraditório que pareça, aquele mesmo gênio que cria como Deus pode exibir a face de um herói maldito, até mesmo demoníaco, que traz em si os vícios próprios do ser humano, do artista. Eis o prevacente herói byroniano, sobre o qual delinearemos algumas linhas mais à frente.

#### 2.1.4 *Empfindsamer Still e Sturm und Drang*

Nos estertores do período Barroco, emergiu a tendência do rococó – marcada pela simplicidade, suavidade, contenção e leveza – a qual caracterizava o estilo galante francês que, viajando na esteira da Ilustração, alcançou também a música alemã. No entanto, em contraposição, ao mesmo tempo emergiu um estilo genuinamente germânico de música, marcado pela introdução de um novo elemento, a emoção humana, então reprimida pela razão predominante na música francesa: o *Empfindsamer Stil* (“estilo sensível”).<sup>84</sup> Nele:

(...) A música aqui está muito afastada de uma arte decorativa, de padrões abstratos de som; ela era, acima de tudo, um veículo para a expressão das emoções. A música deve suspirar, deve surpreender, deve alegrar, deve mover-se audaciosamente de um sentimento para outro; esses eram os requisitos que deviam ser contemplados pelo compositor (MITCHELL, 1949, p. 16, apud ROSA & JANK, 2011, p. 136).

Contudo, na Alemanha, a sensibilidade extremada transcende o requinte melódico do estilo galante, ganhando forma própria, manifesta, na música:

(...) através da ênfase nas mudanças súbitas, sejam de caráter dentro de um mesmo movimento de uma obra, da variedade de padrões rítmicos ou do fraseado, e, seguindo a tradição germânica, que sempre cultivou a música cantada através dos coros e do hábito da hausmusik, por seguir o modelo da voz humana, como afirmou Carl Phillip no *Versuch...* (ROSA & JANK, 2011, p. 136).

Consolidado o *Empfindsamer Stil* – e buscando-se pôr fim a um período de indiferença, dependência e ausência de originalidade, no qual a literatura produzida seguia obedientemente as regras ditadas na França e os rigores da poética clássica – deu-se o surgimento do movimento

---

<sup>84</sup> Cf. ROSA, Stella Almeida; JANK, Helena. *Sturm und Drang na música para teclado de Wilhelm Friedemann Bach: evidências reveladas na Polonaise No.4 em Ré Menor*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.24, 2011. Citando Johann Nikolaus Forkel conforme Reinhard G. Pauly, as autoras, à página 136, destacam que a sentimentalidade já alcançava toda a Europa e mencionam um ensaio, em Paris, “no qual os músicos estavam tão tomados pela emoção que depuseram seus instrumentos e deram livre vazão ao seu pranto”.

literário denominado *Sturm und Drang* ("Tempestade e Ímpeto") – embora não totalmente livre da influência do romance sentimental inglês – tão intenso quanto fugaz, visto que durou em torno de duas décadas (1760 – 1780).<sup>85</sup> Todavia, sua relevância e seu alcance foram bem mais duradouros. Cultores de Shakespeare e Rousseau, e adeptos das místicas sagas nórdicas, os artistas dessa vertente são reconhecidos como os precursores das embrionárias manifestações românticas europeias.

É interessante registrar as impressões de Otto Maria Carpeaux, para quem o movimento pré-romântico alemão também demonstra uma rebelião do sentimento contra a razão e do sentimentalismo contra o racionalismo. Porém, o historiador literário austro-brasileiro conta entre as motivações que ensejaram o *Sturm und Drang* essencialmente as mesmas que oportunizaram a própria revolução burguesa, com ligeiras e óbvias adequações:

Parece, portanto, movimento reacionário contra o progressismo do século XVIII. Mas é, na verdade, uma reação revolucionária contra a estreiteza da vida dos intelectuais sob o absolutismo mesquinho do *Ancien Régime* na Alemanha: contra a arbitrariedade e o luxo bárbaro das cortes, que gastaram milhões para teatros de ópera, palácios no estilo de Versalhes e para as concubinas dispendiosas dos príncipes, extorquindo o dinheiro dos súditos e chegando a vender soldados à Inglaterra para a guerra na América; contra as draconianas leis penais (o processo e a execução da moça seduzida que matou o filho recém-nascido é tema preferido dos dramaturgos da época); contra o moralismo rígido das convenções pequeno-burguesas; contra a intolerância dos ortodoxos pastores luteranos; contra a crueldade da disciplina militar; contra as barreiras invencíveis entre a aristocracia e as outras classes das sociedade (CARPEAUX, 2013, p. 54-55).

No *Sturm und Drang* destaca-se a valorização da natureza, do sobrenatural e do fantástico, e já se vislumbra um enaltecimento da cultura medieval. Johann Wolfgang von Goethe, sucedendo ao iluminista Gotthold Lessing como, provavelmente, o mais proeminente homem de letras da Alemanha, foi o principal representante desse movimento. Inicialmente, com a publicação de *Götz Von Berlichingen*, de 1773 e, em seguida, com *Os Sofrimentos do Jovem Werther*,<sup>86</sup> de 1774, romance epistolar baseado livremente nos anos de juventude do próprio autor, e que é comumente aceito como a obra inaugural do Romantismo.<sup>87</sup> Na época, vários jovens passaram a usar calças amarelas e colete azul, como Werther. E alguns deles

<sup>85</sup> Para Anatol Rosenfeld, trata-se de “um movimento rebelde, empenhado pela emancipação das letras nacionais, que joga o inconsciente e a inspiração do “gênio original” contra o intelecto e o gosto crítico do “artista” (ROSENFELD, 1993, p. 20).

<sup>86</sup> Inspirado pelas vicissitudes do jovem Goethe, mais de um século depois, em 1892, Jules Massenet fazia estrear sua célebre ópera, “Werther”.

<sup>87</sup> No Brasil, tem-se como marco inicial do Romantismo a publicação do livro de poemas intitulado “Suspiros Poéticos e Saudades”, de Domingos Gonçalves de Magalhães. Era 1836.

efetivamente se suicidaram, a exemplo da personagem.<sup>88</sup> Dois séculos depois, em 1974, o sociólogo David Phillips legou um termo à psicanálise, ao abordar o fenômeno do comportamento suicida por imitação: o Efeito Werther.<sup>89</sup> Por seu turno, o próprio Goethe não teve o mesmo fim. Ao contrário, teria afirmado que matou Werther justamente para poder sobreviver. Provavelmente Doutor Fausto e seu mestre não aprovaram essa decisão. Mas a humanidade, sim.

Na Música, segundo Rosa & Jank, algumas sinfonias e quartetos de cordas de Haydn e Mozart, prévios à plenitude do Classicismo, podem ser contados como abrigados sob o *Sturm und Drang*. Porém as mais notáveis manifestações puras do estilo, que é “carregado de impulso, explosão e dor”, são encontradas na obra de Carl Philipp Emmanuel Bach, Johann Gottfried Mützel, que foi aluno de Johann Sebastian Bach, e Johann Gottfried Eckard (ROSA & JANK, 2011, p. 136-137).<sup>90</sup>

## 2.2 A PRIMEIRA GERAÇÃO ROMÂNTICA<sup>91</sup> (1770-1830)

### 2.2.1 Na Literatura – O Herói Byroniano

O homem se via distanciado de sua subjetividade e apartado da natureza, na transição entre os séculos XVIII e XIX, na Inglaterra. Afinal, no berço da Revolução Industrial, as máquinas massificavam não somente a produção, mas também a própria vida. Inequivocamente influenciados pela Revolução Francesa, os jovens escritores daquela geração, rebeldes e libertários, reagiram à mecanização fabril da vida, voltando-se para a sensibilidade intrínseca do ser humano e buscando uma reaproximação com a natureza: era o começo do Romantismo na literatura britânica, rompendo com o ideal racional do Neoclassicismo que o precedera por lá.

<sup>88</sup> Em 1980, uma das faixas do álbum de estreia (*Blizzard of Ozz*) da carreira solo de Ozzy Osbourne (exponente do *Sturm and Drunk?*), foi intitulada *Suicide Solution*. Em 1984, alegou-se que o jovem John Daniel McCollum, de 19 anos, cometera suicídio enquanto ouvia a música. O artista foi processado e absolvido. Em 2020, Ozzy argumentou que a letra fora mal interpretada: a solução seria no sentido líquido, no caso, o álcool, que pode viciar e matar, daí o alerta, e não no sentido de uma resolução em prol do suicídio.

Cf. <https://www.wikimetal.com.br/ozzy-osbourne-explica-polemica-suicide-solution/>.

<sup>89</sup> Cf. PHILLIPS, David P. *The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect*. *American Sociological Review*. Vol. 39, No. 3 (Jun., 1974), pp. 340-354 (15 pages). Published By: American Sociological Association: <https://doi.org/10.2307/2094294>.

<sup>90</sup> Para as autoras, “foi na música para teclado que o *Sturm und Drang* encontrou o meio mais fértil e direto de expressão, combinando a valorização da genialidade e das manifestações individuais com as várias possibilidades técnicas surgidas com o advento do *fortepiano*” (ROSA & JANK, 2011, p. 137).

<sup>91</sup> Assenta-se que a divisão é meramente didática. Alguns pressupostos permeiam toda a estética e há comunicação entre as subdivisões e seus principais representantes, inclusive com sobreposições temporais.

Pode-se admitir que as primeiras contribuições começam com o poeta Samuel Coleridge que, com seus ensaios e traduções, revelou aos ingleses a filosofia alemã, fazendo a ponte necessária para a compreensão dos poemas nos quais estão presentes elementos sobrenaturais e religiosos, em oposição à racionalidade.<sup>92</sup> Ademais, uma tímida Jane Austen – que escrevia em pedaços de papel, que poderiam ser escondidos acaso alguém entrasse de repente em seu quarto – foi a primeira mulher a obter notoriedade como romancista. Outro exemplo é John Keats que viveu apenas 26 anos, portanto um a menos do que tantos ícones do rock que partiram cedo, mas deixou uma obra poética respeitável, aliás, como aqueles com sua música. O casal Percy (o "louco ateu de Eton") e Mary Shelley era formado por góticos<sup>93</sup> indomáveis: ele, fez uma enérgica defesa da poesia, criticando frontalmente a religião. Ela, questionou a ciência iluminista, "produzindo" uma criatura monstruosa com partes de vários cadáveres. Já a poesia de William Wordsworth restabelece o vínculo entre o homem e a natureza e outro William genial, Blake, basicamente criou uma mitologia peculiar, hermética, de difícil compreensão. Em *O matrimônio do céu e do inferno*, escreveu: "se as portas de percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito". Foi daí que o poeta Jim Morrison, um daqueles que se foram aos 27, extraiu o nome para sua banda, *The Doors*.

Contudo, bem antes de todos eles e, portanto, aquém da estética romântica, John Milton publicou, em 1667, um poema épico colossal no qual busca examinar as origens do mal, diferenciando-o do bem, narrando a rebelião dos anjos, que se materializa no ataque que o diabo e seu exército desferem sobre o paradisíaco mundo criado por Deus: "Paraíso perdido". Segundo Mario Praz:

Com Milton, o Maligno assume definitivamente um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte; ele é "majestoso embora em decadência". O Adversário torna-se estranhamente belo. A beleza maldita é atributo permanente de Satanás; o trovão e o fedor de Mongibello, vestígio da tétrica figura do demônio medieval, desaparecem (PRAZ, 1996, p. 73).

---

<sup>92</sup> "dentro de Coleridge havia um estranho território da memória e do sonho, de pássaros estranhos, navios fantasmas, mares árticos, cavernas, os sons de instrumentos não-terrestres e de figuras assombradas, movendo-se por um cenário onde a magia reinava num mundo além do controle da razão" (EVANS Apud MENEZES, 1994, p. 49).

<sup>93</sup> Na literatura gótica, o Romantismo prende-se à obscuridade, ao sombrio, ao misterioso, ao que é capaz de despertar terror. Sua temática contesta e refuta a cultura estabelecida, entra em choque com os costumes, opõe-se às tradições. Segundo Menezes: "Em seu amplo estudo sobre a literatura gótica, Davis Punter caracteriza-a como uma forma literária que, presente sobretudo na literatura de língua inglesa e nascida no início da revolução industrial, não se prende a um determinado período histórico, mas onde quer que surja (e seu papel na literatura romântica inglesa e norte-americana foi preponderante) marca-se pelo irrealismo, por uma certa ênfase na descrição terrificante, uma insistência nas ambientações arcaicas, no uso conspícuo do sobrenatural; na presença de personagens extremamente estereotipadas e na tentativa de desdobrar e aperfeiçoar as técnicas do suspense literário" (MENEZES, 1994, p. 48).

A redescoberta desse "adversário estranhamente belo", personagem concebido por Milton – aliás, acusado, como esperado, de heresia – fundamenta o satanismo romântico e introduz o diabo como um dos protagonistas do drama. Há pouco mencionamos que Blake e os Shelley se ocuparam disso. Mas esses últimos tinham um amigo que se ocupava mais. Um autor que superou todos os seus pares, em seu tempo, colocando-se como o paradigma da opulência vigorosa, da altivez, do desdém e do intelecto. Um poeta que, diz-se, em suas festas – que fariam os bacanais romanos parecerem o tradicional chá das cinco inglês – servia bebida aos seus convidados em crânios humanos, por reconhecer na caveira, à la Hamlet, o símbolo de quão efêmera é a existência. Ele perturbou, desorientou e fascinou seus contemporâneos com um ímpeto rasgadamente erótico, narcisista e esnobe. A expressão de sua sexualidade incluía sadomasoquismo, sodomia heterossexual, homossexualidade: *Lord Byron*.

George Gordon Byron descendia, pelo lado materno, do rei James I da Grã-Bretanha, por sua vez filho de Mary Stuart,<sup>94</sup> rainha da Escócia. Seu pai, Jack, era um arrivista, jogador compulsivo, mulherengo reconhecido, que havia cometido incesto com a irmã, Frances, e morreu pobre e desvalido, na França. Jack teve uma filha, *Lady Augusta Leigh*, que era meia-irmã do poeta e talvez seu único verdadeiro amor. George, que nascera com o pé esquerdo manco, tornou-se um exímio nadador e atirador, e aos dez anos de idade passou de *Childe* para *Lord*, ao herdar o título da família.<sup>95</sup>

Na Câmara dos Lordes ou nas reuniões do Partido Liberal do Reino Unido, a fusão byroniana entre genialidade e satanismo despertava desmaios nas mulheres e inveja nos homens. Entre 1809 e 1811 fez viagens pela Europa, que inspiraram e serviram de argumento para os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*, obra então em andamento. Casou-se em 1815 com Anne Isabella Milbanke, Baronesa Wentworth e, depois, Baronesa Byron, de quem separou-se em menos de um ano, mas de cuja relação nasceu sua única filha legítima, Augusta Ada Byron King, Condessa de Lovelace.<sup>96</sup> Tal situação não foi bem recebida no seu

---

<sup>94</sup> A trágica vida da rainha escocesa do século XVI, que fora aprisionada e depois decapitada por teoricamente conspirar contra a integridade física de sua prima, a rainha Elisabeth I da Inglaterra, rendeu ao menos duas boas obras românticas: a peça "Maria Stuart", de Schiller, em 1800; e a ópera *Maria Stuarda*, de Gaetano Donizetti, em 1835.

<sup>95</sup> Mais que o título de nobreza, vê-se que Byron herdou também um pesado fardo familiar composto de crime, desgraças e dívidas. O quanto isso contribuiu para a sua própria extravagância, não é possível saber. Mas o fato é que ela, associada à obra, colaborou significativamente para que alcançasse uma celebridade inédita até então.

<sup>96</sup> Em *Os inovadores*, o biógrafo Walter Isaacson descreve que Ada Lovelace, como hoje é conhecida, foi a primeira pessoa a escrever um algoritmo, em 1830, para ser processado pela máquina analítica (jamais concluída) do ilustre matemático Charles Babbage. Ambos, são considerados os precursores da revolução digital e Ada, a primeira programadora da História. Mesmo que a mãe tenha-lhe provido uma excelente educação e,

círculo político e mesmo pessoal e Byron, revoltado, foi embora definitivamente da Inglaterra. Entre 1816 e 1818 concluiu os dois últimos cantos do *Childe*, enquanto viajava pela Suíça e pela Itália, agora acompanhado do casal Shelley.<sup>97</sup> Anos depois, estava plenamente envolvido no projeto do longo poema narrativo, satírico e lírico *Don Juan*. Porém, *Don Juan* ficaria inacabado pois logo o poeta passou a se imiscuir com questões políticas. Primeiro, em 1822, apoiara a sociedade secreta carbonária, em sua luta contra a Áustria e em prol da independência e unificação italiana. E após, em 1824, juntara-se à causa dos gregos, que em um confuso levante tentavam libertar-se de mais de dois séculos de dominação pelos turcos. Faleceu na cidade grega de Missolonghi, de malária, aos 36 anos. Seu corpo foi trasladado para a Inglaterra, à revelia de seu último desejo, seus amigos queimaram os manuscritos de suas "memórias" e desde então, apenas Shakespeare foi mais traduzido em todo o mundo. Para Harold Bloom, o poeta personificava inúmeras contradições de pensamento e sentimento. Mais:

Byron é o eterno arquétipo da celebridade, o Napoleão dos reinos da rima. Apenas Shakespeare, que recriou a Cleópatra de Plutarco como a celebridade incomparável do mundo antigo, seria capaz de representar Lord Byron em uma tragicomédia digna da celebridade ainda única do mundo moderno, superando todas as superestrelas do rock retardatárias<sup>98</sup> (BLOOM, 2009, tradução nossa).<sup>99</sup>

É inegável que as sucessivas e transitórias ligações amorosas e peripécias sexuais de Byron evidenciam um individualismo narcisista, condição que, por sua vez, veio favorecer uma histórica associação do gênio enquanto artista que, talvez devido a essa genialidade, tem liberdade para vivenciar e externar sentimentos de modo amplificado, extremado e explosivo. Além do mais – e isso reflete uma atitude deliberada e intencional do autor, até porque é da essência do seu pensamento estético – é quase impossível dissociar a vida do poeta da vida das personagens nas suas duas grandiloquentes narrativas fundamentais: *Childe Harold's Pilgrimage* e *Don Juan*.

---

prudentemente, como não é difícil admitir, a afastado do pai – do qual já estaria de qualquer modo, pois ele deixou a Inglaterra para nunca mais voltar – Ada sempre interessou-se por Lord Byron e, quando morreu, foi enterrada ao lado dele, conforme tinha solicitado.

<sup>97</sup> Nesse ínterim, teve uma filha, Allegra, com a meia-irmã de Mary, Claire Clermont.

<sup>98</sup> Edna O' Brien – que já escrevera uma aclamada biografia de James Joyce – publicou, em 2009, <https://www.bookshop.org/a/312/9780393070118> faz parte de uma resenha crítica à obra (Cf. BLOOM, Harold. *Pilgrim to Eros*. New York: 24.09.2009. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/pilgrim-to-eros/>). A obra de Edna vem complementar a antológica Byron: A Biography, escrita em três volumes por Leslie A. Marchand, em 1957. A romancista irlandesa vê na vida do poeta um símbolo do homem simples, humano, ambicioso, errático, generoso, devastador, esplêndido, obscuro e discordante.

<sup>99</sup> No original: “Byron is the eternal archetype of the celebrity, the Napoleon of the realms of rhyme. Only Shakespeare, who recreated Plutarch's Cleopatra as the matchless celebrity of the ancient world, would be capable of representing Lord Byron in a tragicomedy worthy of the still unique celebrity of the modern world, dwarfing all latecomer rock superstars”.

Com a primeira, Byron dissolveu de fato qualquer separação que pudesse haver entre a vida e a arte: Childe Harold é o próprio poeta, um herói melancólico, meio desencantado com o mundo, mas petulante, devasso, insubmisso e revolucionário, para quem liberdade e libertinagem têm a mesma equivalência valorativa e o mesmo significado. Assim, os dois primeiros cantos da obra compõem praticamente uma autobiografia do "peregrino" poeta em autoexílio, viajando pela Europa e detendo-se, particularmente, nos campos italianos (como vimos, a descrição da natureza também é uma premissa romântica) e adjacências mais, digamos, movimentadas. Já no terceiro e quarto cantos ganham força as reflexões do viajante insatisfeito, agora deslocando-se geograficamente por novos lugares, mas também em busca de um novo conhecimento de si mesmo. Esse é o herói byroniano. No verbete de Chris Baldick para o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*:

Byroniano, pertencente ou derivado de Lord Byron (1788-1824) ou suas obras. O herói byroniano é um tipo de personagem encontrado em seu célebre poema narrativo Childe Harold's Pilgrimage (1812-18), seu drama em verso Manfred (1817) e outras obras; ele é um pária corajosamente desafiador, mas amargamente auto-torturante, orgulhosamente desdenhoso das normas sociais, mas sofrendo por algum pecado sem nome. Heathcliff de Emily Bronte em Wuthering Heights (1847) é um exemplo posterior. Ver também poeta maudit (BALDICK, 2001, p. 31, tradução nossa).<sup>100</sup>

Não por acaso, Baldick nos recomenda "ver também poeta maldito". Sob tal qualificação está abarcado o poeta à frente do seu tempo, que não é bem recebido, estimado ou mesmo compreendido pela sociedade de sua época, obtusa e incapacitada cultural e emocionalmente por estar presa a costumes obsoletos. Em *The Prophecy of Dante*, de 1821, Byron proclamou que um lugar junto às estrelas está reservado somente aos poetas que não puseram seus pensamentos e suas emoções no papel, que não se expuseram, portanto. Todos os demais recebem a mesma pena cominada a Prometeu.<sup>101</sup>

Dentre os poetas malditos – e também tributários de Byron e enquadrados sob o satanismo romântico<sup>102</sup> – merecem ser destacados Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. Em "As Flores do Mal", Baudelaire reconhece o diabo em Hermes Trimegisto, ou três vezes grande

---

<sup>100</sup> No original: "Byronic, belonging to or derived from Lord Byron (1788-1824) or his works. The Byronic hero is a character-type found in his celebrated narrative poem Childe Harold's Pilgrimage (1812-18), his verse drama Manfred (1817), and other works; he is a boldly defiant but bitterly self-tormenting outcast, proudly contemptuous of social norms but suffering for some unnamed sin. Emily Bronte's Heathcliff in Wuthering Heights (1847) is a later example. See also *poete maudit* (BALDICK, 2001, p. 31)".

<sup>101</sup> Na mitologia grega, Prometeu roubou o fogo (aqui simbolizando o conhecimento) dos deuses para entregá-lo à humanidade. Irritado, Zeus mandou acorrentá-lo num rochedo e uma águia passou a eternamente bicar seu fígado, que se regenerava todos os dias.

<sup>102</sup> No *Fausto*, de Goethe, o Lúcifer romântico é o "espírito que nega".

(como vimos no capítulo 1, o intérprete dos deuses e ele mesmo um deus da sabedoria).<sup>103</sup>

Assim o poeta se dirige em *Ao Leitor*:

Na almofada do mal é Satã Trimegisto. Quem docemente nosso espírito consola. E o metal puro da vontade então se evola. Por obra deste sábio que age sem ser visto. É o diabo que nos move e até nos manuseia! Em tudo o que repugna uma jóia encontramos. Dia após dia, para o Inferno caminhamos. Sem medo algum, dentro da treva que nauseia (BAUDELAIRE, 1985, p. 99).

Rimbaud – já considerado o fundador da poesia moderna – compôs toda a sua obra antes dos vinte anos de idade, incluindo *Uma estadia no inferno*, a última palavra do desespero, da revolta, da maldição. Então largou tudo, inclusive a poesia, e saiu em viagem, sem itinerário programado, até chegar ao continente africano, onde tornou-se traficante de armas. Morreu aos 37 anos.

Mas voltemos a Byron e a sua outra extensa narrativa essencial: *Don Juan*. Harold Bloom nela vê uma obra-prima "inacabada e inacabável", um monumento ao próprio autor, pois é tão variada quanto seu criador ultrajante.<sup>104</sup> Para o Don Juan de Byron a vida é vazia, repetitiva e composta por uma rotina exaustiva, resumindo-se em comer, beber e amar. Assim, morrer em plena juventude torna-se uma esperança, pois a existência nada de novo tem a oferecer. É a "angústia do século", o *mal du siècle* dos franceses, o *Welschmerz* dos alemães, o *spleen* dos ingleses (TAVARES, 1991, p. 69).

Multifacetados como o poeta, as personagens Childe Harold e Don Juan são bem diferentes entre si. Na primeira, reconhecemos o artista romântico por excelência. Já a segunda, ao mesmo tempo investe contra os valores sociais iluministas e contra o próprio romantismo dos seus contemporâneos e de... *Childe Harold's*. Logo, vislumbra-se uma equiparação como em Goethe, onde Fausto, da maturidade, não guarda qualquer relação com Werther, da mocidade. Byron, Childe Harold e Don Juan, três heróis que ainda hoje sobrevivem,<sup>105</sup> com altivez e desdém, tortuosos e caprichosos, contraditoriamente virtuosos.

Como vimos, Harold Bloom afirmou que apenas Shakespeare poderia representar Byron em uma tragicomédia à altura de sua celebridade ainda incomparável atualmente (e admitamos que o crítico se arriscou, menos com o bardo de Avon e mais com um mundo que

<sup>103</sup> Não por coincidência, "saber tudo" era a máxima aspiração de *Fausto*, de Goethe.

<sup>104</sup> Cf. BLOOM, Harold. *Pilgrim to Eros*. New York: 24.09.2009.

Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/pilgrim-to-eros/>.

<sup>105</sup> No videoclipe de *Blue Jean*, em 1984, David Bowie incorporou o personagem roqueiro *Screaming Lord Byron*. Dandismo, construção de múltiplas personagens de modo a alargar o conceito de identidade, reinvenção permanente e vários *alter ego* fictícios são comuns aos dois artistas.

já viu Elvis Presley e John Lennon, para ficar apenas num segmento específico da música popular). Na verdade, se observarmos com atenção, dois séculos antes do herói romântico, em 1623, Shakespeare já tinha dado a medida para *Lord Byron*, em uma frase atribuída à *Macbeth*: "eu ousou tudo o que pode ousar um homem: quem ousa mais, deixou de sê-lo". Byron ousou bem mais, e se tornou um herói.

### 2.2.2 Na Música - Beethoven

A música do primeiro período romântico – dinâmica, contemporânea e herdeira direta do *Sturm und Drang* – ainda irradiava da mesma Viena do Classicismo e, sob a nova estética, de pronto adquirem especial relevo as obras de Von Weber e Rossini, na ópera. Viceja e prospera a canção, na forma do *lied* para piano e canto. Com os textos extraídos principalmente da poesia de Goethe e Heinrich Heine (conhecido como “o último dos românticos”), o *lied* tem em Schubert seu mais vultoso compositor.<sup>106</sup> Mas houve um músico cuja genialidade elevou-o acima de todos os demais.<sup>107</sup>

É incontestável que Ludwig Van Beethoven (1770-1827) é aclamado por estudiosos, acadêmicos, críticos especializados e por grande parte do público aficionado da chamada música de concerto como ícone supremo da música ocidental.<sup>108</sup> Nascido em Bonn, em uma família de músicos, o *Tondichter* (“poeta do som”) materializou como poucos o arquétipo do artista que se retira da sociedade, sobrepuja tragédias pessoais – como a precoce e progressiva surdez – e, então, alcança seus objetivos e passa a ser percebido como um herói. Sua obra refletia uma crença inabalável no espírito elevado do individualismo, de modo que fez as formas tradicionais cederem à expressão pessoal, como nota distintiva do novo período que se descortinava.

Primeiro compositor a estabelecer uma carreira *freelancer* desde o início, sua recusa em ser subserviente aos patronos aristocráticos assinalou importante mudança no papel artístico e social do músico, que passou gradativamente de criado a árbitro cultural autônomo, emancipado, estabelecendo assim um modelo seguido por todos os músicos eruditos

---

<sup>106</sup> Posteriormente, o *lied* foi desenvolvido por outros grandes compositores, dentre os quais menciona-se Schumann, Brahms e Mahler.

<sup>107</sup> Conforme Grout & Palisca: “Estes músicos não compunham, como seus predecessores do século XVIII, para um mecenas ou para uma função bem definida, mas para o infinito, para a posteridade, para um público ideal que, esperavam eles, viria um dia a apreciá-los e compreendê-los...” (GROUT & PALISCA, 2007, p.575).

<sup>108</sup> “Herói e gênio.” (BLANNING, 2011, p. 112); “Mago da linguagem sinfônica.” (PILOTO, 1977, p. 8); “Indiscutivelmente a glória musical deste século.” (AYRTON, 1837 apud ORGA, 1992, p. 17).

posteriores. A sua revolucionária atitude enquanto artista ensejou imensuráveis transformações que se tornaram paradigmáticas e se projetaram por todo o Romantismo musical.<sup>109</sup> estabeleceu a chamada “etiqueta de concerto”, a qual requeria que a audiência entendesse a obra e se mantivesse em silêncio, durante a execução da música; motivou o surgimento da crítica musical para leigos, a qual cumpria basicamente o papel de explicar previamente as obras; incorporou o expediente de introduzir conclusões em modo maior para peças em tonalidade preponderantemente menor, os *finales*, cujo efeito grandiloquente é engenhosamente assegurado pelo emprego de crescendo de dinâmica, velocidade e por adensamentos de textura; fortaleceu a música instrumental sinfônica<sup>110</sup> e foi um dos precursores da chamada sinfonia programática – ao descrever as manifestações da natureza contidas na Sinfonia n. 6, a “Pastoral” – ainda que resistisse em fazê-lo, sob o argumento de que uma “expressão de sentimentos” (no caso, a obra) não necessitava de explicação. Todavia, Beethoven também sabia que era preciso ceder em alguns pontos de menor intervenção na sua autonomia artística: afinal, era primordial angariar a simpatia do público, para que esse retornasse nas próximas apresentações, noção elementar em um mercado que se democratizava, por meio de audiências pagantes.

Beethoven compôs uma obra verdadeiramente extensa, essencialmente instrumental: sinfonias, concertos e música de câmara. Nela, merecem destaque as Sinfonias n. 3 (*Eroica*), n. 5 (*Do destino*), n. 6 (*Pastoral*) e n. 9 (*Coral*), o Concerto para Piano n. 5 (*Do Imperador*) e a *Missa Solemnis*.<sup>111</sup>

Apresenta extremada relevância a chamada “fase intermediária” de Beethoven, a qual tem início em 1803 - um ano depois de ele ter compreendido a seriedade de sua surdez<sup>112</sup> e ter rejeitado o suicídio para dar ao mundo, como teria afirmado, “toda a música que sinto dentro de mim”. Tal decisão foi de importância capital: a partir desse momento sua música assumiu

---

<sup>109</sup> A música orquestral de Beethoven se transforma em um referencial de excelência a ser seguido e superado: ela revela a busca pelo sublime, pelo transcendental, pelo extraordinário, por meio da prevalência das tonalidades menores e artifícios para intencionalmente evitar a resolução de dissonâncias; as modulações incorporam o movimento por terças, conferindo novos caminhos ao discurso harmônico, com a preferência pelas relações de mediante; apresenta um progressivo senso de desorientação, da direcionalidade das relações harmônicas, rompendo com a estética do classicismo; o discurso tonal mostra-se ambíguo, e a música ganha sentido de incompletude e constante procura.

<sup>110</sup> Cf. *Guia Ilustrado Zahar. Música Clássica*. Editado por John Burrows. SINFONIA. Obra de grande escala para orquestra completa. A sinfonia clássica e romântica, popularizada por Haydn e Mozart, contém quatro movimentos – tradicionalmente, um Allegro, um 2º movimento mais lento, um Scherzo e um Finale animado –, mas sinfonias posteriores podem conter mais ou menos. O 1º movimento é em geral na forma sonata, e o movimento lento e o Finale podem seguir uma estrutura análoga (2006, p. 504).

<sup>111</sup> A plena realização criativa teve seu ápice na derradeira década de vida de Beethoven, marcada pela produção das cinco últimas grandes *Sonatas*; das *Trinta e três Variações sobre uma Valsa de Diabelli*, para piano; da *Missa Solemnis* para solistas, coro, órgão e orquestra; dos cinco últimos *Quartetos de Cordas* e pelo advento da monumental *Nona Sinfonia*.

<sup>112</sup> É interessante notar que existem interpretações diferentes sobre esse fato da vida do grande compositor. Cf. <https://aterraeredonda.com.br/o-blefe-de-beethoven/>

um estilo novo e “heroico”, cujas dimensões, alcance e poder marcam uma linha divisória na história da música. E a primeira manifestação dessa mudança veio à luz na épica Sinfonia nº 3 em Mi Bemol maior, a *Eroica*.

Como referido anteriormente, *en passant*, ela foi idealizada em homenagem a Napoleão, cujo nome na folha de rosto foi riscado à faca quando o herói revolucionário se fez imperador. Após sua primeira apresentação semipública, a *Eroica* logrou a seguinte fortuna crítica:

Esta longa composição, de execução extremamente difícil, é na realidade uma fantasia tremendamente ampliada, ousada e tempestuosa. Nada lhe falta no que diz respeito a passagens surpreendentes e belas em que o compositor enérgico e talentoso se faz reconhecer; mas frequentemente ela se perde na indisciplina. (...) um volume excessivo de coisas ostentosas e estranhas, que atrapalham enormemente a compreensão do todo, e o senso de unidade se perde quase que por completo. (D’ARCY-ORGA, 1992, p. 108).

No entanto, após a primeira apresentação pública, com o próprio Beethoven na regência, seus amigos (e “defensores”) pessoais foram taxativos em afirmar que a *Eroica*, música de alta classe, era então a sua obra-prima e para que satisfizesse o público, era preciso que este compreendesse artisticamente a sublime beleza nela intrínseca. Porém, para tanto, esse mesmo público precisaria ter cultura suficiente. Muitos anos mais tarde, Wagner declarou que, na execução da *Eroica*, já se vaticinava um “progresso rumo à plena realização” (D’ARCY-ORGA, 1992, p. 109). Daí decorre o seu convencimento, como já apontado, de que Beethoven era o legítimo fundador da noção de Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*), abstração estética reconhecidamente wagneriana.

No final de 1805, na sequência da *Eroica*, Beethoven fez estrear - em uma Viena ocupada pelo Exército Napoleônico - sua única ópera, *Fidelio*. Foi um fracasso. Porém, transformou-se em retumbante sucesso em 1814 quando, após diversas alterações, a obra novamente veio a público. O libreto foi inspirado em um fato ocorrido durante a Revolução Francesa e a ópera promove uma exaltação à liberdade, no caso, consubstanciada na personagem de Florestan, um injustiçado preso político, cuja esposa, Leonora,<sup>113</sup> faz-se travestir de homem no afã de libertá-lo do cárcere:

---

<sup>113</sup> Servimo-nos da referência onomástica e artística para lembrar de um dos mais notáveis integrantes do movimento romântico estadunidense, o primeiro escritor a tentar “viver apenas da escrita”, em seu país: “Ah, distinctly I remember it was in the bleak December; And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor. Eagerly I wished the morrow—vainly I had sought to borrow From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore— For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—Nameless here for evermore” (POE, “The Raven”, 1845).

Leonora, heroína de ópera atípica, prefigura as grandes heroínas wagnerianas. Nela se aliam energia e ternura, como mostra seu recitativo (“Abscheulicher”, Monstro horrível) seguido de uma puríssima *aria*, melodia romântica antecipada, na qual, por um impulso muito beethoveniano, a revolta dá lugar à confiança e à esperança: “Komm, Hoffnung” (Vem, esperança) (SUHAMY, 1997, p. 52-53).

Sereno e nobre, o coro final de *Fidelio*, “Ó que prazer” (*O Welche Lust*) prenuncia o memorável “Hino à alegria”, da “Sinfonia nº 9 em Ré menor”, a qual Beethoven compôs sob a encomenda da Sociedade Filarmônica de Londres, com o patrocínio sendo reconhecido na partitura. Contudo, a obra foi estreada em Viena, em 1824, em um concerto em benefício do próprio compositor, que, já completamente surdo, ocupou lugar privilegiado no palco, ao lado do maestro. Após o número de indexação da peça musical (no caso, o 125), uma anotação vem evidenciar a principal inovação vislumbrada na obra (ao menos de um compositor consagrado): coral. A voz humana passava a obter, então, um lugar de privilégio, antes reservado apenas aos instrumentos, em uma sinfonia.

De fato, Beethoven sempre se dedicou às correlações existentes entre música, palavra e drama, daí sua atitude ímpar quanto à ópera, à sonata, à música vocal e instrumental. Entretanto, sua preocupação primordial estava menos em agir deliberadamente para modificar as formas tradicionais e mais em expressar, audaciosamente, um novo mundo (WAGNER, 2010). Mais ainda, pretendeu, naquela que seria a sua última sinfonia, comunicar à toda a humanidade porvindoura, e por meio da música (“a revelação mais alta que a sabedoria e a filosofia”), uma mensagem de liberdade, amor e fraternidade, em tributo às concepções estéticas de Friedrich Schiller, a quem fielmente reverenciava (PILOTO, 1977).

Schiller acreditava que somente por meio da beleza o homem poderia alcançar a liberdade, sendo aquela objetiva, mas, sua percepção, subjetiva. Nos tratados “A educação estética do homem” e “Poesia ingênua e sentimental”, formulou a sua “religião estética”, deslocando a santidade afeta ao Cristianismo do lugar de honra e inviabilizando sua substituição pelo materialismo raso do empirismo inglês e da filosofia francesa, que tanto incomodavam os intelectuais alemães (BLANNING, 2011, p. 112).

Beethoven desde jovem assimilara e se alinhara ao pensamento filosófico de Schiller, acreditando que por meio da natureza seria possível estabelecer uma conexão com a divindade, e que o propósito de uma vida elevada só poderia encontrar alicerce na arte e na erudição. Ademais, ambos participavam da noção de que a raça humana formaria uma única irmandade, de modo muito similar ao que proporia, quatro décadas depois, o poeta estadunidense Walt Whitman no magnífico “Folhas de Relva”.

Porém, Schiller também era um grande poeta – ao lado de Goethe, o maior nome da literatura do *Sturm und Drang* – e sua *Ode à alegria (Ode an die Freude)*, com estrofes impregnadas de uma sublime exortação à liberdade, à paz e à fraternidade impressionara Beethoven sobremaneira já no início da década de 1790, fazendo com que ele tomasse então a decisão de compor um acompanhamento musical para o poema (STAINES & CLARK, 2005, p. 52). E, após décadas de árduo e contínuo trabalho, o projeto foi enfim materializado, quando, no quarto e último movimento da *Sinfonia n.º 9*, solistas e um coro cantam trechos da “Ode à alegria”, num clímax poucas vezes igualado na música ocidental.

Antes, no primeiro movimento da sinfonia, Beethoven desenvolvera uma tropificação<sup>114</sup> especial da tópica *pastoral*, mesclando-a com as tópicas *tempesta* e *militar* para, de saída, demonstrar o argumento discursivo que se projetaria por toda a obra, qual seja, o gênero expressivo da abnegação.<sup>115</sup> Ele mimetizou a filosofia de Schiller, para quem a construção de uma consciência moral elevada e legítima residiria no binômio contemplação do belo (*pastoral*) e sofrimento (*tempesta*). Para atingi-la, seria requerida uma disciplina rígida (*militar*). Tal construção, na prática, vem refletir o modo como Beethoven encarava a sua própria vida. Assim fica claro que o uso do poema, convertido em ícone da sinfonia, é também uma iconicidade ao próprio Schiller, aos seus ideais e suas buscas, encontrando em Beethoven, uma tradução desses ideais em formas musicais.

A *Ode à alegria* foi rearranjada, sem os versos, pelo memorável maestro Herbert Von Karajan (1908-1989), em 1972, por solicitação do Conselho da Europa, tornando-se o Hino da União Europeia a partir de 1985. A filosofia de Schiller, já consagrada e democratizada na sinfonia, adquiriu, por um ato político, um alcance sem precedentes.

---

<sup>114</sup> Para Machado Neto (2020, p. 54): “Tropificação é um conceito de transformação tópica a partir de uma ideia de fusão de campos expressivos. Ela se dá principalmente na forte identificação de certos parâmetros (léxicos) com o campo expressivo original. A partir disso, a presença desses elementos em outras tópicas transformaria o sentido original, individualizando-o”.

<sup>115</sup> Conforme Machado Neto (2020, p. 54): “(...) gêneros expressivos é quando determinada estrutura dramática é transformada por reiterados usos tópicos, a ponto de criar uma derivação assumida”. Assim, ao abordarmos o gênero expressivo da abnegação, podemos considerar que “a partir de conceitos como tristeza e alegria, ira ou amor, os compositores formavam a simbolização de expressões abstratas como a abnegação. Para tanto, articulavam campos simbólicos diversos a partir de um jogo complexo onde a linguagem musical (entendida como gramática, retórica e forma da música) eram trabalhadas sobre suportes dramáticos (a tragédia, a comédia, o tragicômico, o heroico-trágico) bem assimilados pela educação literária que recebiam” (MACHADO NETO, 2019, p. 4-5).

## 2.3 ROMANTISMO PLENO (1830-1850)

### 2.3.1 Na Literatura: Victor Hugo

“Aos grandes homens, a pátria é grata” (tradução nossa).<sup>116</sup>

Paris é o epicentro do período no qual, enquanto a classe burguesa – malgrado as instabilidades políticas – ratifica suas prerrogativas sociais, a estética romântica se solidifica na cultura artística, literária e musical. Os ventos da revolução fazem sua influência alastrar-se rapidamente por toda a Europa e, então, para as Américas,<sup>117</sup> nas invisíveis asas da literatura francesa. Como referido anteriormente, o contributo de pensadores, prosadores e poetas, heróis das letras francesas, foi imenso para o fortalecimento da tradição romântica.<sup>118</sup> Mas dentre eles, um assume proeminência, destacando-se por sua vida política, artística e intelectual.

O longevo Victor Hugo (1802-1885) praticamente nasceu e morreu com o século XIX. E o conjunto de sua vasta obra – a qual abrange uma pluralidade de gêneros (romance, crítica literária, poesia, peças teatrais e até mesmo jornalismo e artes plásticas) – marcou profundamente aquele tempo. Hugo levou a sua escrita engajada, denunciando a precária situação dos miseráveis que existiam na Cidade Luz e adjacências (já vimos que os ganhos revolucionários não foram para todos) para a arena política, fazendo-se deputado e senador combativo em prol das causas sociais. Ilustrado e idealista, metamorfoseava seus personagens, tantos deles homens comuns, em heróis fabulosos e lendários, identificados por sua humanidade, a exemplo de Jean Valjean, o prisioneiro número 24601 que, por ter furtado pão para alimentar os sobrinhos famintos, foi preso e depois perseguido por dezenove anos, mesmo após ter se transformado em um benfeitor honrado. Em vida, Hugo foi reconhecido pelos franceses como um célebre herói nacional.

Como antes apontado, a correlação imperativa entre o grotesco e o sublime é uma das características centrais do Romantismo, embora, com abordagens distintas e variáveis, já tenha sido objeto de especulação teórica em múltiplas estéticas, desde a Antiguidade Clássica. E um Vitor Hugo ainda jovem, em 1827, ao examinar e discorrer sobre a temática, legou à

---

<sup>116</sup> No original: “Aux grands hommes, la patrie reconnaissante”.

<sup>117</sup> No Brasil, essa fase é conhecida como o depressivo “Ultrarromantismo”, realçado na poesia de Álvares de Azevedo.

<sup>118</sup> Em tempo, aos ilustres já mencionados é imperioso aqui adicionar Alexandre Dumas, o otimista contumaz, rejeitado pela crítica e pela academia, mas venerado pelo público; e François de Chateaubriand, para quem o escritor original não é aquele que não imita os outros, mas aquele que não pode ser imitado por ninguém.

humanidade um fervoroso manifesto em favor do drama romântico (o qual ele entendia como assemelhado a um novo tipo de poesia),<sup>119</sup> e frontalmente crítico às clássicas prescrições formais dogmáticas então herdadas. O que ele fez foi uma verdadeira revolução no campo artístico, consolidando, definitivamente, a teoria romântica. No texto, na verdade um longo prefácio a uma peça nunca encenada (“Cromwell”), notadamente pela extensão, o autor promove uma minuciosa descrição das premissas mais caras ao Romantismo, dentre elas, a inquietante posição do homem ao perscrutar intimamente a sua própria natureza, bem como a sua evidente sensação de fragilidade ante a magnitude dos fenômenos naturais:

Hugo vê em Shakespeare o modelo da recusa de todas as regras: Só há nele as regras gerais da natureza, que pairam sobre as artes como um todo (HUGO, 1968, p. 74). Assim, ao contrário da tragédia, que é convenção e forma, a noção de drama supõe uma correlação com a natureza. Para Hugo, a natureza deve ser fonte e fundamento da arte, exatamente na mesma linhagem de Rousseau. O drama estaria mais próximo da natureza do homem, que é duplo, ambíguo, dilacerado” (MELLO, 2013, p. 177).

As noções do grotesco e do sublime, aparentemente antagônicas e de impeditiva coexistência, emergem do âmago do ser humano para então exteriorizarem-se nas artes. E assim como a água tornou possível a vida na Terra tal qual a conhecemos, as premissas românticas oportunizaram o transbordamento desses elementos de modo tão acentuado. O homem experimenta o sentimento do sublime quando contempla ou escrutina a natureza e nela reconhece atributos como perfeição, esplendor ou força. Então, olha para dentro de si mesmo – buscando identificar mais do que uma mera centelha daquela opulência, já que também é, de alguma forma, um “produto” daquela mesma natureza – mas o que vê com mais nitidez é imperfeição, singeleza e fraqueza, físicas ou morais. Conseqüentemente, prejudicado emocionalmente a partir desse cotejo ou dessa constatação, o próprio sublime o amedronta e o repulsa, pois na reflexão humana acerca deste também está incrustada, por derivação, a manifestação do grotesco.

Essa natureza substancialmente dual e opositiva é intrínseca ao ser humano, e uma análise simplista basta para denotar que as próprias noções de bem e mal coexistem em sua essência, prevalecendo ora uma e ora outra conforme “o anjinho ou o diabinho dos desenhos animados” sussurra em seus ouvidos. Mas nesse ponto as considerações de Blaise Pascal em

---

<sup>119</sup> Para Hugo: “Chegou o momento em que o equilíbrio entre os dois princípios vai estabelecer-se (...) Ei-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual (HUGO, 2007, p. 40).

“Pensamentos” – à primeira vista despegadas do “eu interior” e suas aflições – parecem não surtir efeito na mente do homem romântico:<sup>120</sup>

O homem não passa de um caniço, o mais fraco da natureza, mas é um caniço pensante. Não é preciso que o universo inteiro se arme para esmagá-lo: um vapor, uma gota d’água, bastam para matá-lo. Mas, mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que quem o mata, porque sabe que morre e a vantagem que o universo tem sobre ele; o universo desconhece tudo isso (BASTOS & KELLER, 1993, p. 54).

Por sua vez, o grotesco – dando-se por certo que sua evidenciação depende menos do confronto com o sublime, pois sua aparição e seus efeitos bastam-se por si mesmos – apresenta-se nos fatos do cotidiano e se banaliza, sendo moeda corrente na vida social, ocupando a esfera pública e invadindo os domínios privados, insensibilizando e condicionando os próprios sonhos. Assim, o grotesco, na prática, pouco depende da arte e da fantasia para ser externado: suas raízes mais profundas estão na vida real. No máximo, depende do noticiário. Porém, na arte, ele assume um fim quase funcional:

(...) ao apresentar o Grotesco se faz como provocação. Ao retratar o feio tem-se a esperança de uma tomada de consciência, de um despertar para transformações. Dante não apenas desceu ao inferno, mas também no final mereceu a entrada no paraíso. Todos os horrores presenciados no infortúnio são como provações para conquistar o Sublime (GUERRA, 2018, p. 197).

O grotesco vem propiciar a comparação para destacar o contrário, o contrastante. Logo, espera-se que a sua representação possa levar o homem a experienciar uma espécie de revelação, que o faça fugir ao que é repulsivo e mesmo aprender por meio do sofrimento, fazendo com que ele seja recompensado com o atingir do sublime.<sup>121</sup> Por esse ângulo, vê-se uma notória compatibilidade com os preceitos presentes na maioria das doutrinas religiosas. Por todas – sem qualquer juízo valorativo – lembra-se das chamadas bem-aventuranças, as quais teriam sido proferidas por Jesus e narradas em Mateus, capítulo 5, versículos 1 a 12.<sup>122</sup> Essencialmente, a coexistência do sublime e do grotesco, lado a lado no íntimo do ser humano,

<sup>120</sup> Tampouco, nesse particular, é motivado pela exortação inspirada de Thoreau: “seja um Colombo para novos continentes e mundos inteiros no seu íntimo, abrindo novos canais, não de comércio, mas de pensamento” (GEARY, 2007, p. 162).

<sup>121</sup> No mesmo sentido, Milla Bioni Guerra discorre acerca do sublime em Schiller: (...) é superação moral, aquilo que faz o homem transformar-se transpondo situações que põem a sua natureza física à mercê de forças que não pode controlar, mas possibilite enfrentar o temor através de sua autonomia moral e superá-lo. De natureza poética Schiller representa de forma bela a essência do Sublime. A transformação através de um sofrimento, a superação através da consciência de uma inferioridade frente a forças superiores” (GUERRA, 2018, p. 185).

<sup>122</sup> Em especial o versículo 4: “Bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados”.

vem denotar a perpétua jornada do homem aspirando descobrir a si mesmo e encontrar-se. Talvez, isso só poderá ocorrer quando partir, condição necessária posta por um modernista – mas niilista e pessimista – Álvaro de Campos/Fernando Pessoa na *Passagem das Horas*.<sup>123</sup>

Na arte, Hugo defende de modo enfático que é a justamente com a combinação assistemática da tragédia e da comédia – fazendo com que o sublime e o grotesco inevitavelmente se comuniquem – que se pode retratar mais fielmente o ser humano. E tudo isso deve estar abarcado no drama, gênero híbrido que estabilizaria e equilibraria ambas as manifestações, as quais ele assim conceitua – o sublime por derivação e antinomia – nos brindando com uma revisitação à inesquecíveis personagens, mormente shakespearianos:

(...) na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémone, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro (...) O que o chamamos o feio (...) se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação (HUGO, 2007, p. 35-36).

Muito mais tarde, transcorridas quase três décadas desde o “Prefácio”, Hugo publicou o poema “Resposta a um ato de acusação”. Tal ato dava conta de que ele havia degradado o bom gosto e a antiga poesia francesa. O autor então defendeu-se com seu talento, afirmando ser na verdade um libertador, que livrara a poesia da tirania das remotas regras opressoras e, ao fazê-lo, concedera que aflorasse uma literatura aperfeiçoada. Na realidade, ele subvertera as normas harmônicas do verso alexandrino clássico (ou francês), criando, em substituição, uma nova melodia para a estrofe; denunciara escritores que não sabiam criar – mas em geral de irretocável academicismo – censurando-os por meramente copiar os clássicos; e determinara que cabia ao poeta, como a um pensador, “esclarecer, inquietar, dar à luz, inspirar e favorecer o sonho” (LANOT [et al.], 2007, p. 373-375). Hugo tinha perfeita noção da relevância do seu feito:

Fiz soprar um vento revolucionário,  
Pus uma carapuça vermelha no velho dicionário.  
Silêncio, senador! Plebeu, sem mais palavras!

<sup>123</sup> Cf. PESSOA, Fernando. *Poesia – Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 247.

Fiz uma tempestade no fundo do tinteiro<sup>124</sup> (apud LANOT [et al.], 2007, p. 373).

### 2.3.2 A Pintura do Romantismo

Ora é preciso empreender uma ligeira regressão cronológica, uma viagem ao Romantismo das primeiras décadas, para contemplarmos a pintura sob essa estética num todo abrangente e coerente. Dissertando acerca do sublime na natureza, Umberto Eco identifica em fins do século XVIII uma época em que o homem viaja em busca de novas paisagens e emoções, novos costumes e prazeres, e não mais apenas motivado por conquistas: “Nasce nesse período o que poderíamos chamar de “poética das montanhas”: o viajante que se aventura na travessia dos Alpes é fascinado por rochas inacessíveis, geleiras sem fim, abismos sem fundo, extensões sem limite” (ECO, p. 282).

A pintura é generosa em expressar o esplendor assombroso da natureza, cuja magnificência desafiadora atrai mais que repele: afinal, se estimula a noção de aventura, do risco, do perigo e suas consequências arrepiantes, é também uma fonte do sublime.<sup>125</sup> Mas não é só isso. Na ânsia – consciente ou não – por atingi-lo e experimentá-lo, o homem é impelido a uma interação participativa com as forças naturais. E é esse amálgama que a pintura pretende expor.

O pintor alemão Caspar David Friedrich foi provavelmente o mais ilustre representante da “poética das montanhas”. As paisagens que retrata, com inovadores recursos de luz e cor, transmitem um encantamento quase que religioso, místico, idealístico, nostálgico, contemplativo.<sup>126</sup> Entre 1817 e 1818 ele concebeu suas duas telas mais emblemáticas: *Kreidefelsen auf Rügen* (algo como “Penhascos de giz em Rügen”) e *Der Wanderer über dem*

<sup>124</sup> No original: “Je fis souffler un vent révolutionnaire / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire / Plus de mot sénateur! Plus de mot roturier! / Je fis une tempête au fond de l’encrier” (apud LANOT [et al.], 2007, p. 373).

<sup>125</sup> “Tudo aquilo que pode despertar ideias de dor e perigo, ou seja, tudo aquilo que seja, em certo sentido, terrível ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que atue de modo análogo ao terror é uma fonte de Sublime, ou seja, é aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir” (BURKE, 1756/1759 apud ECO, 2004, p. 290).

<sup>126</sup> Thoreau, o desobediente civil e mentor de um romantismo singelamente anárquico (ou libertário?), entendeu que ao contemplar a natureza viria a conhecer a si mesmo. Assim, retirou-se da vida em sociedade e por dois anos, dois meses e dois dias foi viver em uma cabana, em uma propriedade de Ralph Waldo Emerson, às margens do lago Walden. A sua motivação foi expressa de modo poético: “Fui para a mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido. Não queria viver o que não era vida, tão caro é viver; e tampouco queria praticar a resignação, a menos que fosse absolutamente necessário. Queria viver profundamente e sugar a vida até a medula, viver com tanto vigor e de forma tão espartana que eliminasse tudo o que não fosse vida” (THOREAU, 2013, p. 100).

*Nebelmeer* (algo como “Caminhante sobre o mar de névoa” ou “Viajante diante do mar de nuvens”).

FIGURA 1 - Pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, de Caspar David Friedrich. O conteúdo expresso vem elucidar um homem burguês, de costas para quem observa a pintura, situado no alto de uma montanha, observando um “mar de nuvens”.



Fonte: reprodução fotográfica feita por Cybershot800i na Wikipédia.

A primeira, presumivelmente tem um caráter comemorativo: ela retrataria um momento de sua lua-de-mel na ilha de Rügen, com o casal contemplando o infinito distante, tendo muito próximos rochedos brancos e um precipício, no qual o irmão do pintor, também presente na cena, parece prestes a cair, após escorregar. As cores das roupas das personagens simbolizariam virtudes cristãs: fé (azul), esperança (verde) e amor (vermelho).<sup>127</sup>

Sobre a segunda, na sua obra “Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado”, na qual disserta sobre o significado da consciência histórica, John Lewis Gaddis

<sup>127</sup> Cf. HAGEN, Rose-Marie & Rainer. *What Great Paintings Say. From the Bayeux Tapestry to Diego Rivera* – Volume II. Köln: Taschen, 2005, p. 548-553.

afirma se valer da pintura, na capa, devido à economia e intensidade com que as imagens visuais podem expressar metáforas, que são poderosas. Mas as palavras das quais se serve, no parágrafo introdutório, não merecem reparo ao resumir toda aquela poética:

Um homem jovem de pé, sem chapéu, com um casaco preto, num alto pico rochoso. Suas costas estão voltadas para nós, e ele se apóia em uma bengala, contra o vento que emaranha seus cabelos. À sua frente, descortina-se uma paisagem semi-oculta pela névoa, onde as fantásticas formas de distantes promontórios são parcialmente visíveis. O horizonte longínquo revela montanhas à esquerda, planícies à direita, e, talvez, ainda mais longe – não se tem certeza – um oceano. Mas pode ser mais névoa, fundindo-se imperceptivelmente nas nuvens. O quadro, datado de 1818, é conhecido: *O Viajante sobre o Mar de Névoa*, de Caspar David Friedrich. A impressão que nos dá é contraditória, sugerindo ao mesmo tempo domínio sobre uma paisagem e a insignificância do indivíduo dentro dela. Não vemos o rosto, por isso é impossível saber se a cena à frente é alegre ou aterrorizante, ou ambas (GADDIS, 2003, p. 15).

Todavia, para além de montanhas e desfiladeiros, há aquele que talvez seja o mais temido meio natural existente no planeta, por sua extensão, profundidade e perenidade: o mar.<sup>128</sup> E em um mundo sem aviação e com linhas férreas ainda diminutas, as longas viagens (comerciais ou não), sobretudo as intercontinentais, mas também aquelas entre países com razoável extensão litorânea, eram essencialmente marítimas. E o mar, que há muito já assustava por ser um ambiente desconhecido (para alguns, na arte ou fora dela, ainda era a morada de monstros gigantescos e horrendos), tornava-se mais objetivamente aterrorizante dada a sua imensidão, a qual fazia o ser humano facilmente perceber que não detinha qualquer controle sobre ele e sobre os episódios fenomênicos que ali se desenvolviam: ventos, raios, trovões, tempestades. Sim, tudo isso também ocorria em terra. Mas, em geral, sempre havia a possibilidade de se encontrar um abrigo relativamente seguro. E nas águas profundas, em embarcações ao sabor das ondas? Por decorrência, cenas de naufrágios também são motivos recorrentes na pintura do Romantismo.<sup>129</sup>

Uma das obras mais memoráveis a respeito da temática é *Le Radeau de la Méduse* ("A balsa da Medusa"), pintada a óleo entre 1818 e 1819, por Théodore Géricault. O artista foi sugestionado por uma tragédia real: o naufrágio da fragata francesa Medusa, que ocorrera anos antes no Atlântico, rumo ao Senegal. A tela reproduz o momento no qual aqueles que não

<sup>128</sup> É possível ouvir ecos do Romantismo no modernista Pessoa: "Todas as épocas me pertencem um momento. Todas as almas um momento tiveram seu lugar em mim. Fluido de intenções, rio de supor – mas, sempre ondas sucessivas, sempre o mar – agora desconhecendo-se, sempre separando-se de mim, indefinidamente". Cf. PESSOA, Fernando. *Poesia – Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 247.

<sup>129</sup> William Turner (1775-1851) foi um dos vanguardistas da pintura do Romantismo, com uma obra pródiga em cenas de tormentas e desastres marítimos, e com várias telas representando barcos e navios (de escravos, fantasmas etc).

conseguiram um lugar nos botes de emergência – então retratados como mártires – agora lutam desesperadamente pela vida, angustiados frente ao pericípio iminente, à deriva em um mar revolto. E quando se tem notícia de que, dos 146 passageiros na jangada improvisada apenas 15 heroicamente sobreviveram, tendo superado inclusive episódios de canibalismo, é possível mensurar o impacto que o fato em si exerceu na imaginação do pintor e que sua arte, por sua vez, também o fez quanto aos observadores, e o faz até hoje.

E então, já no marco temporal do chamado "Romantismo Pleno", Eugène Delacroix, à altura o mais insigne pintor romântico francês, lega ao mundo a "A Liberdade guiando o povo". A pintura vem celebrar a Revolução de Julho de 1830, quando um levante popular, financiado e conduzido pela burguesia, derrubou o rei Carlos X e pôs fim ao período da Monarquia Restaurada. O óleo sobre tela de Delacroix, a partir daí conhecido como um pintor nas barricadas – aliás, invenção tipicamente parisiense, que remonta ao século XVI, no contexto das guerras religiosas – é carregado de alegorias: há o burguês de cartola, o jovem brandindo um sabre em favor da liberdade de imprensa e, claro, a bandeira tricolor – reminiscência de 1789 – empunhada pela figura de uma mulher (usando o barrete frígio vermelho, símbolo da liberdade),<sup>130</sup> doravante conhecida como Marianne, personificando a República Francesa. E se Helena de Tróia foi a mulher cujo rosto fez zarparem mil navios, a efigie de Marianne passou a ser a imagem da república nos símbolos nacionais de vários países, dentre eles o Brasil.

### 2.3.3 Na Música – Berlioz, Paganini e Liszt

Na mesma Paris e exatamente ao mesmo tempo em que Marianne guiava o povo, a atriz irlandesa Harriet Smithson guiava a mente e o coração de Hector Berlioz, que em sua homenagem escreveu e fez estrear ainda naquele 1830 a "Sinfonia Fantástica em Cinco Partes – Episódio da Vida de um Artista". Como um acabado herói byroniano, percebendo que a afirmação da vontade do indivíduo (a sua obsessão amorosa) não se materializava no mundo real,<sup>131</sup> o compositor se voltou à interioridade como o único modo de expressão, e o fez colocando-se a si próprio – e suas aventuras, desventuras e ambições românticas e sensuais, ainda que de forma artisticamente velada – na obra inaugural da música sinfônica genuinamente francesa.

---

<sup>130</sup> O mesmo gorro vermelho que Victor Hugo poria no "velho dicionário", na antiga poesia francesa.

<sup>131</sup> Harriet demorou anos até ceder aos apelos de Berlioz e, quando ocorreu, a relação pouco durou e teve um final bastante triste.

Berlioz era um declarado admirador de Beethoven e, assim sendo, procurou deliberadamente expandir seus modelos de desenvolvimento temático e orquestração dramática, apesar de trabalhar já bem fora dos limites da forma sonata.<sup>132</sup> E se na *Sinfonia n.º 06* o gênio de Bonn lançara meio que contra a sua vontade os fundamentos da sinfonia programática, agora, na *Sinfonia Fantástica*, o conteúdo extramusical na escrita sinfônica era exacerbado, com a descrição minuciosa do drama musical impresso no programa do concerto, inclusive com as percepções do protagonista – na verdade, o próprio compositor – declaradas no texto. Inovadora, apresentava ainda um movimento a mais que na estrutura convencional, e introduzia uma *idée fixe*, um tema recorrente, mas variado em suas formas rítmicas, utilizado para conectar as cenas e os cinco movimentos, musical e dramaticamente.

De fato, a música produzida para orquestra naquele período veio incorporar o atributo romântico da grandiosidade nas obras, as quais deveriam ser complexas, extensas, de árdua performance, de difícil apreciação crítica e, por vezes, compreensão pública. Não obstante, também é característico daquele tempo<sup>133</sup> o uso das chamadas formas livres, a exemplo de prelúdios, noturnos, rapsódias, mazurcas, valsas, estudos e improvisos, manifestamente na música para piano solo de Frédéric Chopin, o mais valoroso compositor para esse instrumento em todo o Romantismo.

A propósito, nessa quadra, o piano se torna o instrumento preponderante, seja destinado aos virtuosos profissionais, seja produzido para uso doméstico. Isso porque os melhores fabricantes (Boardwood, Bösendorfer, Clementi, Pleyel e outros), sediados nos grandes centros (Viena, Paris e Londres), digladiam-se por maiores fatias do mercado, buscando associar suas marcas aos mais importantes compositores e intérpretes, até mesmo doando instrumentos a eles, num esforço de marketing.<sup>134</sup> Por outro lado, a produção em escala reduz os custos e, conseqüentemente, os preços, fazendo com que as famílias burguesas possam

---

<sup>132</sup> Inclusive, a terceira obra sinfônica de Berlioz, *Roméo et Juliette*, incorpora coro e solistas vocais em suas cinco grandes seções, que são programaticamente derivadas de episódios do drama de Shakespeare.

<sup>133</sup> Ainda que sem grandes pormenores, é preciso indicar que, no ápice do Romantismo, a Música Sacra perde prestígio, gradativamente, na hierarquia dos gêneros, como reflexo direto da emancipação da sociedade burguesa em relação à Igreja. Os compositores não mais colocam-se a serviço do clero: eventualmente, escrevem obras sob encomenda. A música litúrgica também, cada vez mais, passa a ser apresentada em teatros, por conseguinte, descaracterizada de seus elementos funcionais. Verifica-se o fenômeno do chamado *kitsch* religioso, como modo de proporcionar uma emoção religiosa sem um encontro genuíno com o sagrado: a sala de concerto nas residências é transformada em igreja, atribuindo um propósito espiritual à conformação comum do entretenimento burguês, materializado nas performances.

<sup>134</sup> Tal prática, o *endorsement*, é típica do então nascente modelo burguês de difusão musical, que inclui ainda a realização de concertos para audiências anônimas pagantes de ingressos e a sistematização do ensino, com a criação de conservatórios de música. E, logicamente, o *endorsement* não fica restrito aos fabricantes de piano: Guarneri e Stradivari, com seus prestigiados violinos, têm, em Paganini um excelente divulgador.

adquirir modelos que, embora mais simples, sirvam à finalidade caseira de divertimento, recreação e sociabilização: o fenômeno da *Hausmusik*.<sup>135</sup> Para Isabel García Adánez:

O termo "Hausmusik" representa, nos territórios de língua alemã, e sobretudo, no período conhecido como Biedermeier (de 1830 até a fundação do Segundo Império, em 1871), a prática musical frequente nos salões da burguesia culta, que se refugia na intimidade do lar e da cultura como reação ao fracasso das iniciativas políticas progressistas e à crise estética produzida pelo fim da era dos grandes gênios (Beethoven morreu em 1827 e Goethe em 1832). A casa, espaço tranquilo e belo para ler e tocar música, oferece o consolo que não se encontra na vida política e, ao mesmo tempo, cultiva e desfruta a arte na dimensão humana - lar -, evitando o perigo do gênio desencadeado que pode levar ao abismo e à loucura (ADÁNEZ, 2001).<sup>136</sup>

Porém, a disseminação irrestrita das peças para piano acaba por ressaltar o virtuosismo instrumental, lançando luzes sobre a presença do intérprete, que passa a ser percebido como um intermediário verdadeiramente indispensável entre a obra e o público. Conforme analisamos no capítulo um, ao tratarmos do virtuosismo, a ascensão do performer como *player* socialmente relevante modifica a dinâmica da relação discursiva de poder e perturba a estabilidade quase pétreia do lugar de honra do compositor.

Vimos como Wagner (em *Do Ofício de Virtuoso e da Independência dos compositores*) denunciou a vaidade do intérprete que inova durante a execução, promovendo alterações ao seu próprio gosto. Mas, ao defender a obra de interferências indesejáveis, é legítimo depreender que ele não apenas estava visando proteger a integridade e a originalidade do trabalho em si: ao tempo em que se preocupava com a influência exercida pelo instrumentista sobre o público – o que poderia *in extremis* até mesmo relegar o compositor a um segundo plano – Wagner defendia diretamente a dignidade do próprio eu-interior do autor. Afinal, sob a estética romântica, tantas vezes o protagonista da ópera ou da sinfonia – a exemplo da Fantástica – assumia as características psicológicas e emocionais, ainda que simbólica e hiperbolicamente, do artista. Então, é razoável presumir que, naturalmente, jamais alguém gostaria que suas intenções, suas emoções ou sua história de vida, viessem a ser manipuladas ou desvirtuadas

<sup>135</sup> Não por acaso, nesse ínterim, os catálogos das editoras contemplam peças para piano solo, para dueto e voz, especialmente escritas para performance doméstica. E, simultaneamente, prolifera-se a publicação de métodos e dá-se o início da reprodução e da comercialização de partituras.

<sup>136</sup> No original: “El término «Hausmusik» representa, en los territorios de lengua alemana, y sobre todo, en la época conocida como Biedermeier (de 1830 hasta la fundación del Segundo Imperio, en 1871), la práctica musical frecuente en los salones de la clase culta burguesa, que se refugia en la intimidad del hogar y en la cultura como reacción al fracaso de las iniciativas políticas progresistas y a la crisis estética que produce el final de la época de los grandes genios (Beethoven fallece en 1827 y Goethe en 1832). La casa, un espacio tranquilo y bello para leer y tocar música, ofrece el consuelo que no se encuentra en la vida política y, al mismo tiempo, cultiva y disfruta el arte dentro de unas dimensiones humanas —caseras—, evitando el peligro de la genialidad desatada que puede llevar al abismo y a la locura” (ADÁNEZ, 2001).

pela ingerência externa de um comunicador da "mensagem". Não seria algo similar a um hipotético leitor e confidente de uma carta de amor modificar, a seu bel-prazer, o conteúdo da mesma, para um (a) ouvinte que não pudesse ler?

E, por mais que os compositores passassem então a tentar controlar as performances, por meio de inúmeras indicações (de dinâmica, de timbre etc.) na partitura, sua empreitada resultava pouco frutífera. O artigo de Wagner fora publicado na *Revue et Gazette Musicale de Paris*, entre 1840 e 1842. Pouco depois, em 1844, Berlioz, no seu *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*,<sup>137</sup> radicalizou e conclamou a uma "revolução":

(...) O intérprete que, atendendo a um capricho efêmero e trabalhando de forma oposta às intenções do compositor, deveria considerar o fato de que o autor da obra, seja quem for, provavelmente dedicou mais atenção ao uso de certos efeitos, ao desenho da melodia e do ritmo e à escolha dos acordes e dos instrumentos, que o intérprete dedicou ao assumir suas liberdades particulares. É impossível protestar o suficiente, contra este privilégio sem sentido usualmente reivindicado por instrumentistas, cantores e regentes. Tal presunção não somente é ridícula; caso se desenvolva, pode produzir um caos indescritível e causar sério dano à arte. Compositores e críticos devem lutar contra isso em todo o tempo (BERLIOZ, 1948, p. 161).

No entanto, a despeito de tudo isso, a Música do chamado Romantismo Pleno viu o surgimento de intérpretes absolutamente diferenciados em habilidade e destreza, extremamente ágeis e detentores de notáveis aptidões técnicas: foram chamados virtuosos. Eles exploravam à exaustão os recursos possibilitados pela tecnologia de luteria então disponível, e ampliavam as técnicas de performance e expressividade, em concertos inteiramente dedicados ao instrumento. Nessa época, deu-se a consagração de dois dos mais brilhantes instrumentistas na História: o violinista italiano Niccolò Paganini e o pianista húngaro Franz Liszt (ou Liszt Ferenc).<sup>138</sup>

Paganini nasceu em Gênova, em 1782, em uma família operária. Começou a tocar violino aos sete anos de idade, debaixo das exigências do pai, que o obrigava a praticar obsessivamente. Em 1809, tornou-se um virtuose itinerante e foi um dos primeiros músicos a empregar um agente. Conquistou fama avassaladora em toda a Europa, entre o final da década

<sup>137</sup> É um estudo técnico de instrumentos musicais ocidentais, escrito por Hector Berlioz. Foi publicado pela primeira vez em 1844 e teve um capítulo sobre regência adicionado em 1855. Mais tarde, em 1904, o texto foi revisado por Richard Strauss, para incluir alguns instrumentos modernos. A obra discute os vários aspectos técnicos dos instrumentos, como faixa cromática, qualidade do tom e limitações. Uma explicação do papel que cabe a cada instrumento dentro da orquestra também é fornecida. O livro também contempla trechos orquestrais de partituras clássicas para exemplificar as técnicas discutidas, a partir de obras do próprio Berlioz, enquanto Mozart, Beethoven, Wagner e Gluck também são frequentemente citados.

<sup>138</sup> "É também notável o facto de os grandes executantes virtuosos serem figuras heroicas, dominadoras, como, por exemplo, Paganini e Liszt. Eram solistas instrumentais, por oposição ao virtuoso do século XVIII, o cantor de ópera, então o elemento mais destacado de uma companhia" (GROUT & PALISCA, 2007, p. 576).

de 1820 e o início da década de 1830,<sup>139</sup> quando suas apresentações atraíam um grande público, em uma onda semelhante à Beatlemania dos anos 1960.<sup>140</sup> Mas o esgotamento físico devido às extensas turnês o fez reduzir pouco o número de suas apresentações, até que se aposentou precocemente, em 1837, vindo a falecer, em Nice, apenas três anos mais tarde. É considerado por muitos como o "pai da técnica moderna de violino":

Paganini não tinha medo de violar as regras das clássicas técnicas do violino, como empregar uma posição de arco não ortodoxa segurando o antebraço próximo ao corpo (SCHWARZ, 1983, p.193-199, apud EVERETT; NARVÁEZ: 2001, p. 27, tradução nossa).<sup>141</sup>

Ele modificou o seu próprio violino para conseguir sons específicos, equipando-o com uma ponte incomumente plana, para facilitar que três notas fossem tocadas ao mesmo tempo, e um braço anormalmente perto das cordas para facilitar dedilhados difíceis (...) Passou ainda a utilizar cordas finas, o que lhe permitiu tocar os harmônicos mais limpos (METZENER, 1998, p. 141, apud EVERETT; NARVÁEZ: 2001, p. 27, tradução nossa).<sup>142</sup>

Rapidamente formou-se uma mística em torno da performance de Paganini, devido à impressionante aparência física que possuía, associada a uma habilidade prodigiosa. Acreditava-se que o violinista tinha feito algum tipo de pacto demoníaco: seus 24 Caprichos exigiam tanto do intérprete que alguns acreditavam que Paganini era a única pessoa que poderia tocá-los, com uma "ajuda extra", claro. Os jornais divulgavam isso, sua fama aumentava e ele sabia capitalizar tudo com maestria, usando os relatos fantasiosos em seu favor, sobretudo sentimental e econômico.

Paganini aliava o indiscutível talento natural com uma competente capacidade de representar, além de exteriorizar, como estilo de vida, uma sensualidade transgressora byroniana. Aliás, é curioso notar que, para os observadores externos, o virtuoso transitava com

<sup>139</sup> Segundo Tim Blanning, um músico que executara o "Concerto nº 2 para violino", de Paganini, em Paris, escrevera na partitura, em forma de poema: "Em nosso século atual a natureza quis demonstrar seu poder infinito; para surpreender o mundo criou dois homens: Bonaparte e Paganini!" (BLANNING, p. 64).

<sup>140</sup> Paganini também foi um respeitável compositor. Dentre as suas principais obras, contam-se: "Le Streghe, Op. 8 (1813)"; "Concerto para violino nº 1, em Mi Bemol maior (1817)"; "06 sonatas para violino e violão, op. 3 (1820)"; "24 caprichos (1820)"; "Concerto para violino nº 2, em Si menor (1826) - (3º movimento: rondo aka. La Campanella, Rondo a la clochette)"; "Carnaval de Veneza, Op. 10 (1829)"; "Concerto para violino nº 4, em Ré menor (1830)" e "Moto Perpetuo em Dó maior, Op. 11 (1835)".

<sup>141</sup> No original: "Paganini was not afraid to "break the rules" of classical violin technique, such as employing an unorthodox bowing position~ holding his forearm close to his body" (SCHWARZ, 1983, p.193-199, apud EVERETT; NARVÁEZ: 2001, p. 27).

<sup>142</sup> No original: "Paganini modified, or had modified, his concert Guarneri, so that... it was equipped with an unusually flat bridge, in order to facilitate triple stops and string crossings, and a fingerboard unusually close to the strings to facilitate difficult fingerings (...) Paganini's interest in altering his instrument to suit his performance aesthetics followed his use of thin strings, which allowed for easier playing, cleaner harmonics-and greater chance of mid-concert string popping" (METZENER, 1998, p. 141, apud EVERETT; NARVÁEZ: 2001, p. 27).

desenvoltura entre os extremos do sagrado e do profano: se para Schubert e tantos outros assistiu ao violino equivalia a ouvir anjos cantarem; se para Heine ele reunia os predicados de um herói carismático (e o carisma, aqui, na acepção de um "dom de Deus"); e na pintura de Delacroix e Ingres ele era um homem alto e elegante; para os tabloides ele era "satã no palco", apresentava uma "contraditória beleza-feiura" e o público em geral, além de ser atraído pelo comportamento libertino daquele homem sempre vestido de preto (nesse particular, o Johnny Cash da época), acreditava que, por debaixo dos cabelos encaracolados, deveria haver um par de chifres.<sup>143</sup> Ou seja, o magnífico performer parecia personificar e exhibir, no ápice do Romantismo, uma síntese categórica do grotesco e do sublime, em um convívio aparentemente equilibrado, emanando diretamente do seu eu-interior.

Nascido em um vilarejo do então reino da Hungria, Liszt se tornou o maior pianista de sua época (e possivelmente de todos os tempos), desenvolvendo uma técnica impecável, a ponto de criar um estilo próprio de música capaz de potencializar e demonstrar suas aptidões. A partir de uma epifania vivenciada ao descobrir o virtuosismo de Paganini – o qual vira tocar em 1832 – Liszt construiu seu próprio caminho de êxitos, influenciado pelo espírito de seu tempo, pela música tradicional de sua pátria húngara (então apenas uma parte de um grande império), sintetizando as inovações promovidas no piano por Beethoven e se identificando com o estilo de Chopin. Encarnou o protótipo do moderno pianista de concerto tocando de memória e fazendo os primeiros recitais solo (inclusive criou o termo). Sua música sinfônica antecipou os poemas tonais de Strauss e as vastas estruturas fluidas de Wagner (seu gênero), enquanto sua música tardia para piano foi marcada por uma maior austeridade.

Liszt colecionou fama (superando a de qualquer músico antes dele), fortuna (decorrente de inúmeros concertos para cabeças coroadas) e escândalos (por sua sensualidade incontrolável).<sup>144</sup> Mas era muito generoso. Renomado tanto por sua vida quanto por sua música, trabalhou incansavelmente para também promover a obra dos colegas, lecionando depois a gerações de pianistas e compositores. Sua personalidade extrovertida nos bastidores dificilmente sugeriria devoção séria à música. Porém, Liszt era a mistura romântica definitiva de imortalidade e piedade, um mulherengo infame que tinha o rosto de São Francisco esculpido

---

<sup>143</sup> Cf. BLANNING, 2011, p. 61-65.

<sup>144</sup> Liszt também conquistou os literatos do seu tempo, relacionando-se com escritores da estatura de Balzac, Dumas e Victor Hugo. E granjeou o apreço de burgueses e liberais, por sua indisfarçada indiferença ante privilégios sociais e por seu comportamento indomável mesmo na presença de reis ou czares: "graças à sua genialidade singular e natureza intransigente, Beethoven forçara a aristocracia vienense a encará-lo ao menos como seu igual. Mas restou a Liszt promover a visão de que um artista é um ser superior, com dons divinos, e de que o resto da humanidade, seja qual for a classe social, devia-lhe respeito e até deferência" (WALKER apud BLANNING, 2011, p. 71).

em sua bengala - ao lado de Mefistófeles e Gretchen, heroína do *Fausto* de Goethe. Havia indubitavelmente mais do que uma pitada de *showman* em Liszt, mas sua contribuição para o desenvolvimento da música do século XIX foi imensa. Em um nível prático, ele foi um homem excepcionalmente generoso que deu livremente de seu tempo e dinheiro para defender a música de outros compositores (STAINES; CLARK: 2005, p. 298).

Como já observado, Tim Blanning afirmou que Liszt não pode figurar "no primeiríssimo escalão", enquanto compositor. Todavia, seu trabalho é relevante e cumpre enumerar as obras mais destacadas: "Estudos Transcendentais" (1826-1851); "Rapsódia Húngara nº 2" (1847); "Grandes Estudos de Paganini, S141" (1851): o Estudo nº 3 é *La Campanella*, com melodia oriunda do 3º movimento do "Concerto para violino nº 2", de Paganini; Sinfonia "Fausto" (1854); "Sonata para piano, em Si menor" (1854); "Concerto para piano nº 1, em Mi Bemol maior" (1855); e "Valsa Mefisto nº 1" (1859-1862). E, afinal e de todo modo, o historiador britânico – embora certamente tendo em mente o instrumentista – também declarou: "com Liszt o triunfo da música pareceu alcançar alturas intransponíveis" (BLANNING, 2011, p. 71).

Mas nesse ponto, apesar da vaidade, do esnobismo e do narcisismo recíprocos, há que se apontar algo singular: a amistosa aproximação existente entre o grande compositor e os grandes instrumentistas, no caso, propriamente, entre Berlioz e os míticos Liszt e Paganini. Ao compor, o eminente pianista se valera de "achados" de Berlioz, como o manejo de forças orquestrais ampliadas e a "transformação temática", opondo-se ao desenvolvimento.<sup>145</sup> Na sinfonia "Fausto", de 1854 – com uma música extraordinariamente eficaz e equilibrada – nomeou os três movimentos da obra em tributo às personagens de Goethe (Fausto, Gretchen e Mefistófeles): o movimento final, portanto já nos domínios do "maligno", emula temas dos dois primeiros de um jeito suficientemente diabólico. Em um gesto de homenagem e respeito, dedicou a partitura a Berlioz.

Algo mais curioso ocorreu na relação com Paganini. Berlioz convidara o genovês para um evento beneficente, mas o violinista não aparecera. Constrangido, impressionado depois de assistir a uma apresentação da "Sinfonia Fantástica" e buscando de algum modo reparar as coisas, Paganini encomendou a Berlioz uma "poderosa" música de viola. Há quem afirme, contudo, que ele havia acabado de adquirir uma viola Stradivarius, e sua intenção era mostrar

---

<sup>145</sup> Na "Sinfonia da Divina Comédia de Dante", Liszt retratou inferno, purgatório e paraíso com grande imaginação e paixão, adaptando habilmente sua harmonia e sua melodia (alternadamente simples e tranquila ou cromática e contorcida) às personagens dos três "lugares", parecendo atribuir uma qualquer predileção ao primeiro. Nessa obra, de 1856, Liszt se serviu do *leitmotiv* wagneriano, que pode ser entendido como uma extensão da *idée fixe*, de Berlioz.

ao mundo sua habilidade sobrenatural também naquele instrumento e, ademais, executando uma peça do à época mais conceituado compositor.

No entanto, parece que os dois tinham percepções bem diversas acerca do que seria considerada uma "música poderosa". O que começou como um extenso trabalho para coro, orquestra e viola solo, acabou se transformando em uma peça que apresentava a viola vagando pela orquestra, em vez de agir contra ela como em um concerto tradicional.<sup>146</sup> Basicamente, Berlioz sentiu que a peça deveria ser mais expressiva e capturar uma ampla gama de emoções. Paganini queria algo que destacasse mais o seu virtuosismo, uma música repleta de vertiginosas acrobacias de viola, para que ele estivesse em ação o tempo todo, sendo o foco das atenções. Quando Berlioz mostrou a seu solista um rascunho do que se tornaria "Haroldo na Itália" – inspirado no *Childe Harold's Pilgrimage*, de Lord Byron – Paganini observou que havia “muitos descansos”, e se afastou do projeto.

A obra estreou no prazo previsto, em 1834, e é um "abraço completo do romantismo musical". Mas Paganini não estava presente para executá-la. Foi ouvi-la apenas quatro anos depois, quando já estava quase morrendo e a tuberculose da laringe já havia roubado a sua voz. Mas ele deixou claro seu apreço pelo trabalho, ajoelhando-se e beijando a mão de Berlioz, após a apresentação. Pouco depois, Paganini fez seu filho, Achille, levar um envelope ao admirado compositor. Nele estavam 20.000 francos, um gesto final de reconhecimento. Paganini morreu em 1840, mas essa doação financeira sobreviveu, apoiando o próximo projeto de Berlioz: a massiva sinfonia coral *Roméo et Juliette*.<sup>147</sup>

Percebe-se que, por sua conduta publicamente desregrada – com desprezo às convenções sociais, rebeldia cínica contra autoridades instituídas e menoscabo ante a privilégios de classe – tudo isso aliado ao deleite em viver de modo hedonista, experimentando e exibindo uma sensualidade desmedida, além de uma boa dose de variados vícios e um temperamento absolutamente egocêntrico enquanto artistas, com base no contexto apresentado, consideramos Paganini e Liszt como autênticos heróis byronianos. E o pendor a um certo satanismo romântico, que ambos partilhavam, torna ainda mais incontroverso esse enquadramento. E, como não poderia deixar de ser, eles também viajavam, e muito: num mundo ainda sem jatinhos particulares (e nem mesmo *vans*, para o início de carreira), foram

---

<sup>146</sup> A sinfonia é unificada não apenas por um programa, mas por um tema recorrente, um solo de viola representando Haroldo. Esse tema não está sujeito ao tipo de variação como na *idée fixe* da "Sinfonia Fantástica", mas dele brota grande parte da inspiração melódica de toda a obra.

<sup>147</sup> Cf. BENNETT II, James. *Berlioz, Paganini and the Collaboration That Almost Was*. 28.10.2017. Disponível em: <https://www.wqxr.org/story/berlioz-paganini-and-collaboration-almost-was/>

fundamentalmente auxiliados pela industrialização, que trouxe as primeiras linhas férreas, para que pudessem cobrir a Europa em suas turnês, como verdadeiras celebridades internacionais. Quando chegavam aos locais de apresentação, a sua fama já os havia precedido, graças aos periódicos de notícias e entretenimento. Essencialmente, não parece ser muito diferente hoje em dia.

## 2.4 ROMANTISMO TARDIO (1850-1910)

### 2.4.1 A Ópera do Romantismo

A ópera apareceu na Itália, por volta de 1600, na transição entre o Renascimento e o Barroco. A nova arte conciliava o teatro, a música e a dança e, mesmo com as mudanças naturais ensejadas pelas alterações nos gostos e costumes, sua essência primordial foi preservada: “acompanhados por uma orquestra, com cenários, figurinos e iluminação compondo o drama, cantores contam uma história” (RIDING & DUNTON-DOWNER, 2010, p. 15).

E o Romantismo parece ter sido a estética que melhor abrigou essa arte híbrida, por assim dizer: se analisarmos o repertório que é encenado na atualidade, pode-se afirmar que, em quase a sua totalidade, é formado por obras compostas entre 1780 e 1920. Aliás, no que diz respeito justamente ao repertório, ocorre algo realmente instigante:

O particular poder de atração da ópera está na voz humana, talvez o mais tocante dos instrumentos. Ela transmite emoção mesmo se as palavras não são compreendidas, e cantores de talento podem dar vida às partituras e enredos mais batidos. O prazer de voltar às óperas queridas explica como uma arte pode se embasar em Mozart, Verdi e Wagner e num repertório central de cerca de 150 títulos (RIDING & DUNTON-DOWNER, 2010, p. 15).

Ou seja, o cânone de óperas consagradas é bastante restrito e, aparentemente, em termos de composição, trata-se de uma arte circunscrita a um período específico, uma vez que, mesmo que novas obras continuem sendo produzidas na contemporaneidade, poucas conseguem despertar interesse a ponto de vir a integrar aquele seleto rol e ser encenadas regularmente.

Nesta senda, de nossa parte, colocamos mais algumas gotas de combustível na fogueira de vaidades que aquece compositores e intérpretes. Ainda está bem vivo na memória dos aficionados da música lírica os famosos concertos dos três tenores – Luciano Pavarotti, José Carreras e Plácido Domingo – a partir de 1990, em Roma, por ocasião do encerramento da Copa

do Mundo de Futebol.<sup>148</sup> O disco com a gravação deste evento – que também foi filmado e distribuído em fita para videocassete – se tornou, segundo o livro dos recordes, o mais vendido da História, no segmento erudito. Quase cem anos antes, o napolitano Enrico Caruso, para muitos o melhor cantor lírico de todos os tempos, já gravava discos em larga escala, possuía um repertório de quase sessenta óperas (acrescido de canções tradicionais), encomendava músicas a Puccini, seu amigo, e foi contratado por cerca de uma década inteira no Metropolitan, de Nova Iorque.

Seja quando do ápice da carreira de Caruso – com as raras exceções de uns poucos veristas e modernistas – e, evidentemente, no contexto experimentado pelos três tenores, os grandes compositores operísticos, cujos nomes estão eternizados no cânone, há muito já haviam desaparecido. Portanto, não poderiam rivalizar entre si, esses cantores e esses compositores, espacial e temporalmente. A mensuração seria arbitrária e a comparação não é justa. Porém, feita essa ressalva – e sabendo-se que, logicamente, enquanto viviam, a música escrita por aqueles compositores também era interpretada pelos cantores da época, os quais (com o selo do virtuosismo já transferido para os instrumentistas) contudo, não mais gozavam de uma notoriedade ímpar – percebe-se como a celebridade realmente trocou de lado. Em 1824, Stendhal – que seis anos depois legaria ao mundo "O vermelho e o negro" – assim inicia o seu livro "Vida de Rossini", um esboço do compositor no auge de sua glória, entronizado no ritual do culto público ao herói:

Napoleão está morto; mas um novo conquistador já se revelou ao mundo; e de Moscou a Nápoles, de Londres a Viena, de Paris a Calcutá, seu nome está constantemente em todas as bocas. A fama desse herói não conhece fronteiras exceto as da própria civilização; e ele nem sequer completou 32 anos! A tarefa que me impus é rastrear os caminhos e circunstâncias que o levaram em idade tão prematura a tal trono de glória (BLANNING, 2011, p. 60).

Ao longo do período romântico, mais que um acontecimento musical, a ópera se transforma em acontecimento social, em ponto de encontro de burgueses e aristocratas. Os enredos abrangem ideais de heroísmo (a redenção do herói envolvido pela culpa e pelo destino é tema recorrente), revoluções e revoltas de independência, ideologias nacionalistas em prol da afirmação da identidade pátria, e elementos de folclore. Efetiva-se, ainda, a separação entre o cômico e o trágico, com eventuais justaposições, e a coerência motívica entre música e cena

---

<sup>148</sup> O encontro repetiu-se em 1994, em Los Angeles; em 1998, em Paris; e em 2002, em Yokohama, sempre na esteira do maior evento futebolístico mundial. Apresentaram-se juntos em outros países em algumas ocasiões e inclusive no Brasil, no estádio do Morumbi, em São Paulo, no ano 2000.

passa a ser valorizada, com o progressivo emprego do *leitmotiv*.<sup>149</sup> O agente (ou empresário) ganha proeminência, contratando compositores, cantores e organizando as temporadas: o repertório só era definido conforme a disponibilidade dos artistas. O poder decisório dos editores sobre a programação das obras também é potencializado, a partir do fortalecimento dos mecanismos de controle de direito autoral sobre os repertórios.

Dentre as principais escolas operísticas deve ser contada a precursora, a italiana, a qual, com o tempo, passou a privilegiar a voz e enfatizar a dimensão do canto, por meio de um estilo que conjugava melodia simples e ritmo claro: o *bel canto*. No século XIX, deu-se o apogeu dessa tradição vocal, técnica e interpretativa, fazendo com que a ópera fosse disseminada mundo afora.<sup>150</sup>

Na França, predomina a *grand ópera*,<sup>151</sup> com monumentais aparatos cênicos, coros, bailados e uma multiplicidade de papéis, principais ou secundários. O estilo é marcado pela divisão em cinco atos, totalmente cantados, abrangendo temáticas de ambientação medieval, melodrama e violência, com súbitas alterações no desenvolvimento da obra, que desaguam em finais geralmente trágicos. No processo de construção das personagens, as pessoas oriundas das classes sociais menos favorecidas são, de regra, retratadas de forma heroica.

Já a escola alemã prioriza uma visão romantizada da história e valoriza temáticas e personagens identificados com lendas e contos do folclore, diálogos marcados pelo sobrenatural, tendo espíritos, demônios e criaturas fantásticas por interlocutores. A natureza assume um papel fundamental como lócus de ambientação (bosques, florestas, mares) e no estilo predominam os diálogos falados, recitativos acompanhados e árias, com motivos recorrentes para assegurar a unidade dramática e musical, podendo constituir-se de melodia, ritmo, timbre etc.<sup>152</sup> Mas seria no chamado Romantismo tardio que a ópera germânica viria a conhecer a glória.

---

<sup>149</sup> Trata-se de um motivo musical associado a um personagem, objeto, emoção ou ideia particular, trabalhado de maneira a criar relações motivicas que sugerem conexões entre os personagens, cenas e ideias, unificando a obra como um todo.

<sup>150</sup> Os principais compositores da ópera romântica italiana foram Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Giacomo Puccini.

<sup>151</sup> O mais destacado compositor, sob a *Grand Ópera*, foi o alemão Giacomo Meyerbeer, que originalmente havia se deslocado para a Itália na esteira dos êxitos de Rossini, passando a compor em italiano. Mais tarde, já em Paris, obteve muito sucesso com “Os Huguenotes” e, principalmente, “Roberto, o Diabo”.

<sup>152</sup> A escola operística alemã tem em E.T.A. Hoffmann e Carl Maria von Weber os seus mais renomados compositores. Já Richard Wagner está acima de categorizações, classificações ou convenções.

### 2.4.2 Richard Wagner

A estética desse complexo momento histórico é marcada pela existência de tendências estilísticas diversas e, muitas vezes, conflitantes entre si: Realismo Romântico, Classicismo Romântico, Revivalismo, Cultura Popular, pendores pré-modernistas, a exemplo do Expressionismo e do Impressionismo.<sup>153</sup> Nela, a música instrumental alcança o topo da hierarquia sociocultural e a produção europeia se transforma em padrão de cultura “civilizada”, sendo transportada acriticamente para as colônias que restavam – ou para aquelas recém emancipadas – como sinônimo de “universal”. O nacionalismo agora é ostensivo, impactando definitivamente as obras de libretistas e compositores,<sup>154</sup> fazendo com que as óperas se transformem em um potente veículo para a manifestação política.

Nesse mesmo tempo, mas já sob a vertente realista, autores como Zola, Flaubert e Dickens passariam a criticar aberta e contundentemente a sociedade burguesa, debruçando-se, em seu processo criativo, sobre o indivíduo comum. Na ópera italiana, cumpre destacar as obras primas de Leoncavallo e Mascagni, “Pagliacci” e “Cavalleria Rusticana”, respectivamente, cujo estilo Verismo<sup>155</sup> – herdeiro direto da tradição romântica – intensificou os patamares do realismo. Algo parecido no âmbito das artes só seria experimentado novamente com o cinema neorrealista, em películas como “Ladrões de Bicicleta”, de Vittorio De Sica, e “Roma, Cidade Aberta”, de Roberto Rossellini.

Quase que simultaneamente, duas grandes invenções de Thomas Edison vêm alterar drasticamente o *status* da música: o fonógrafo, em 1877, fazendo com que ela pudesse ser gravada; e a luz elétrica, a partir da invenção da lâmpada, em 1879, o que modificou a própria qualidade visual dos espetáculos, associada a progressos também na arquitetura dos teatros e outros espaços. Pouco depois, em 1885, surge uma nova “ciência”, a Musicologia, propondo-se a desvendar as estruturas e as relações internas da música, para subsidiar a crítica. Mas tudo isso ocorreu quando o século XX já despontava. Tardio qualifica aquilo que acontece depois

---

<sup>153</sup> Na literatura brasileira do período, cita-se Castro Alves, admirado por ser um ardoroso defensor da causa abolicionista. Recitava seus poemas sobre a escravidão em saraus, encantando os presentes.

<sup>154</sup> Os mais relevantes compositores desse período foram: Sibelius, Dvorák, Smètana, Fauré, Ravel, Mahler e Debussy. E Bizet compôs uma das óperas mais aclamadas em todo o mundo: “Carmen”, a heroína transgressora cujos encantos seduz e leva à ruína um disciplinado soldado, Don José.

<sup>155</sup> A ópera do Verismo é marcada pela seriedade, com temas dramáticos procedentes da literatura e do cotidiano contemporâneo, com maior realismo e naturalismo na representação do mundo, sem ilusão nem idealização romântica. Há a incorporação de elementos da cultura popular urbana do período (canções, danças etc.) e a ambientação das tramas e a construção das personagens revelam uma preferência indulgente pela vida dos excluídos e injustiçados.

do tempo previsto ou esperado. Posto esse viés etimológico, pode-se afirmar que valeu a pena esperar e que o período ficaria mais bem delimitado temporalmente se fosse considerado como compreendido entre 1840 e 1882, entre um navio fantasma – navegando para além da pintura de Turner – e uma oração, o “ocaso esplêndido e tranquilo de uma arte gigantesca”, como quis Gabriel Fauré.

Wagner foi uma das mais poderosas personalidades artísticas produzidas pela cultura ocidental. Ele revolucionou toda a experiência operística, levando-a a alturas nunca comparáveis em termos de intensidade musical. Nascido em Leipzig, em 1813, cursou literatura e música (em nível secundário) e frequentou a Universidade de Leipzig, onde concentrou-se avidamente na música de Beethoven. Aos 20 anos foi nomeado maestro do coro de Würzburg e exerceu o posto de Mestre-de-capela real, em Dresden, entre 1843 e 1849. Casou-se com Minna Planer, uma atriz de teatro e, em segundas núpcias, com Cosima, filha de Liszt. Em 1849, participou do Levante de Dresden, uma revolução popular que pôs fim a sua carreira na Corte e o levou a um exílio de 11 anos, pois fora banido da Alemanha.

Seus interesses artísticos fundiram-se com suas concepções políticas: Wagner via o teatro como o espelho de uma sociedade reacionária que, antes de mais nada, deveria ser transformada, para que só então ele pudesse realizar seus objetivos artísticos. Às claras, defendia a Monarquia (lembra-se de que ele tinha um cargo público, era regente de ópera da corte). No entanto, de modo anônimo, publicava artigos exaltando a revolução e a anarquia. Ou seja, estava agitando a opinião pública para que a corte fosse derrubada. Quando enfim estourou a revolução popular, foi acusado de ordenar o lançamento de granadas. Com mandado de prisão expedido contra si, fugiu para a Suíça, em 24 de maio de 1849, com a preciosa ajuda de Liszt.

Em Zurique, escreveu diversos ensaios relevantes, a exemplo de “Ópera e Drama”:<sup>156</sup> concluída em 1851, essa foi a sua principal obra teórica. Bem mais controverso fora o ensaio “O Judaísmo na Música”, de 1850. Já sua autobiografia, “Minha Vida”, segundo conceituados teóricos, como Dahlhaus, em grande parte não passa de uma fantasiosa obra de ficção. Lá, foi apoiado financeiramente pelo rico comerciante de sedas Otto Wesendonck. Apaixonado loucamente por Mathilde, esposa de Wesendonck, transformou o amor impossível e ardente que sentia em argumento para “Tristão e Isolda”, dedicada à sua musa. Mas o exílio em Zurique não foi feito apenas de ensaios polêmicos e paixões temerárias. Além de trabalhar nos dramas

---

<sup>156</sup> Foi nesse ensaio que Wagner apresentou o conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou "obra de arte total", um ideal de experiência totalizante, influenciado pelo antigo teatro grego, que combinava música, poesia, *design* de cena, ação, figurinos e iluminação. “A ideia era unir formas de arte para produzir uma entidade criativa sublime que tivesse o poder de transformar vidas e dar uma contribuição significativa à sociedade. Ele era um homem ambicioso” (GOMPERTZ, 2013, p. 171).

que formariam a "Tetralogia do Anel do Nibelungo", Wagner teve intensa atividade como intérprete: regia regularmente as sinfonias de Beethoven e fez arranjos para o *Don Giovanni*, de Mozart, entre outros trabalhos.

Em 1862, recebeu uma anistia irrestrita do rei da Saxônia: o exílio havia terminado. Em 04 de maio de 1864, o compositor encontrou-se pela primeira vez com o Rei Ludwig II, da Baviera, que veio a sustentá-lo financeiramente desde então. O chamado “rei de conto de fadas”, ou “rei cisne”, ascendeu ao trono justamente em 1864 e tinha apenas 18 anos quando conheceu Wagner. Foi seu patrono pelo resto da vida, quitando dívidas, oferecendo pensão vitalícia, encomendando e pagando por composições, financiando projetos etc. Ludwig morreu aos 40 anos, em 1886. Wagner, aos 70, de ataque cardíaco, em Veneza, em 1883.<sup>157</sup> Antes, inaugurou seu “templo”, o *Festspielhaus*, em Bayreuth, em 1876.

Ludwig II mandou edificar o prédio idealizado por Wagner especialmente para as suas óperas. O Teatro dos Festivais está situado numa colina, fora da cidade, sem muralhas a separá-lo do mundo. De uma concepção revolucionária, foi construído de forma a dar às representações a solenidade quase mística que envolvia os espetáculos dramáticos na Antiguidade: a iluminação, sem ribalta, passa a ilusão de um mundo sobrenatural, e a posição da orquestra – situada em um fosso e, portanto, fora do alcance da visão do público – faz com que o som dos instrumentos se funda ao das vozes. Afora esses ineditismos estruturais, Wagner queria que as pessoas que fossem ao Festival em Bayreuth vivenciassem a experiência de peregrinos em busca de salvação, e não de um público à procura de um divertimento ou entretenimento na ópera. Para ele, um teatro qualquer, preexistente, já estaria rotulado como o reduto do pedantismo principesco e da mesquinhez comercial e empresarial burguesa.<sup>158</sup>

A inauguração, entre 13 e 30 de agosto de 1876, com a apresentação pública da “Tetralogia do Anel do Nibelungo”, na íntegra, no “Primeiro Festival de Bayreuth”, contou com a presença do Imperador Guilherme I, do Rei Ludwig II e do Imperador brasileiro, Dom Pedro II, dentre outros membros monárquicos e aristocráticos, e ainda dos mais célebres músicos à época. Wagner discursou depois da primeira apresentação da "Tetralogia". E disse: “antigamente o artista tinha que cortejar imperadores e princesas e, agora, pela primeira vez, os

---

<sup>157</sup> Liszt ao Conde Géza Zichy: “Sofremos uma triste perda. Wagner está morto – relativamente morto, pois tais homens nunca morrem de todo. Ele desfrutou um esplêndido e glorioso crepúsculo. Sua última obra foi uma oração. Em seu coração havia dedicado *Parsifal* ao Deus eterno. Como não conseguia orar ao modo litúrgico, Wagner criou assim sua própria oração. Que bela vida, e que morte magnífica! Plenamente vivida, plenamente expressa, plenamente reconhecida: não temos direito de reclamar!” (BLANNING, 2011, p. 122).

<sup>158</sup> Wagner muitas vezes queixou-se de sua condição, de depender financeiramente da ajuda de ricos comerciantes ou de patrocínio real. Em carta de 1866, afirmou: “se existisse algum vestígio de espírito alemão na Alemanha, não haveria a necessidade de submeter formas tão artificialmente indiretas de colocar um homem como eu entre o soberano e o povo” (DAHLHAUS & DEATHRIDGE, 1988, p. 49).

imperadores e as princesas vieram ter com o artista” (DAHLHAUS & DEATHRIDGE, 1988, p. 55-56). Embora essas palavras devam ser relativizadas, pois, por exemplo, não fosse o dinheiro de Ludwig II (e, provavelmente, do povo contribuinte da Baviera), o próprio Teatro dos Festivais não seria erguido, também não se pode perder de perspectiva que a emancipação do músico, pela qual tanto fizera Beethoven, estava enfim consumada.<sup>159</sup>

O maestro também possuía um impressionante virtuosismo em coordenação administrativa, harmonizando a criatividade com os elementos típicos da atividade empresarial. Ele mesmo se encarregava de cada aspecto envolvido: escrevia os libretos,<sup>160</sup> avaliava e contratava os cantores, regia e, como visto, projetou um teatro exclusivo para encenar os seus dramas musicais,<sup>161</sup> Wagner, que era um sobrenome, tornou-se um nome próprio. Isso também ocorreu com Mozart, mas em menor escala. Segundo Jeanne Suhamy, para ele:

(...) A música deve antes de tudo servir o drama e desenvolver-se horizontalmente, de maneira livre e contínua, apoiando-se em *leitmotive* que constituem uma espécie de trama vertical. Subvertendo os dados da ópera clássica, ele confere uma importância capital à orquestra, e chega a uma concepção quase sinfônica da ópera: o canto, integrado e não mais simplesmente inserido na orquestra, torna-se aquela “melodia infinita” que corre num fluxo contínuo ao ritmo da ação. Wagner, que se pretende o profeta do ‘teatro do futuro’, tem uma concepção quase mítica da ópera. Hostil ao antigo teatro à italiana, lugar de encontro e divertimento, destinado a um público mundano, quis que suas óperas fossem representadas numa espécie de templo. (...) Para esse perseguidor do absoluto, o amor, a arte e a religião são conversíveis (SUHAMY, 1992, p. 77).

### 2.4.3 Heróis Wagnerianos

No fechamento do Capítulo 1 apresentamos a concepção de Roger Scruton acerca do herói virtuoso wagneriano, redimido pela arte e cujo heroísmo não advém da divindade, mas é gerado pelo próprio ser, como um prolongamento da sua liberdade irrenunciável. Mas para dar

---

<sup>159</sup> Palavras de Wagner no jantar de encerramento do 1º Festival: “por tudo que sou e alcancei, tenho que agradecer a uma pessoa, sem a qual nem sequer uma nota minha teria sido conhecida; um querido amigo que, quando fui banido da Alemanha, com devoção e sacrifício inigualáveis me trouxe de volta à luz, e foi o primeiro a me reconhecer. A esse querido amigo devo a homenagem máxima. É meu sublime amigo e mestre, Franz Liszt!” (BLANNING, 2011, p. 119).

<sup>160</sup> Wagner escrevia os seus próprios libretos baseados em lendas germânicas, nórdicas e medievais, em um processo minucioso e demorado: fazia rascunhos em prosa, transpunha tudo para poesia e complementada com música. Devido à complexidade e extensão, os libretos eram vendidos antecipadamente, sugerindo à audiência que tomasse conhecimento prévio das tramas.

<sup>161</sup> Wagner “fazia experimentos com modulação e sistema tonal, descobrindo maneiras de deslizar imperceptivelmente para os tons mais remotos com grande efeito emocional. Ele inventou a arte do regente moderno, criou novos instrumentos, como a tuba wagneriana, e descobriu novos timbres e combinações de sons instrumentais. Sua compreensão da voz permitiu-lhe escrever papéis exequíveis de grande escala e complexidade e capazes de penetrar nas texturas orquestrais mais densas” (BURROWS [Ed.], 2006, p. 252).

vida aos seus heróis, Wagner ainda precisaria superar uma fase inicial de aprendizado quando, sem ter descoberto uma linguagem musical própria, começou compondo óperas influenciadas pela *grand ópera* francesa: “As fadas”, “Amor proibido” e “Rienzi, o último dos tribunos”, não traziam nenhuma das marcantes inovações posteriores.

No entanto, com “O navio fantasma”, dá-se o início da revolução wagneriana. Já detentor de uma expressão própria, o compositor faz dos personagens os símbolos de uma ação interior: O holandês errante – e aqui não há como não rememorar Ulisses – é a contradição em sua essência: em viagem, sente saudade de sua vida comum, humana, do conforto do lar; mas, em conseguindo ancorar, ansiaria, permanentemente, por confrontar os limites da existência. Esse herói, convivendo intimamente com a solidão e com uma revolta contida, vem simbolizar o artista insatisfeito, em busca do absoluto.<sup>162</sup> No caso, o próprio Wagner.

Em *Tannhäuser* a música é carregada de sensualidade e de misticismo, em celebração do artista-mártir. Nesse drama musical, Wagner sistematiza o emprego do *leitmotiv* (como já referido, uma técnica de composição marcada por uma frase musical curta e recorrente). A memorável abertura já evidencia o sentido principal do drama: a contraposição entre sensualidade e espiritualidade, o profano e o sagrado, o paganismo e o credo cristão. Ao longo de toda a obra, esse tema retorna. Tannhäuser é o herói solitário e rebelde (o gênio enquanto artista, em conflito com seus pares), totalmente fragmentado, premido pela vontade de elevar-se espiritualmente, mas fraco ante a necessidade dos prazeres sensuais, dividido entre sua impetuosidade de artista e a obstinação de seu amor por Elisabeth. Ele cede à sensualidade, viaja dos domínios da deusa Vênus à Alemanha em busca de sua amada, é banido e o casal reúne-se apenas na morte. Suas aventuras são as de um poeta maldito, que num percurso espiritual e artístico, pode ir, afinal, da danação à salvação.

Por sua vez, o drama musical *Lohengrin*<sup>163</sup> aponta, psicologicamente, para o contínuo sentimento de insegurança nos relacionamentos amorosos. As vozes predominam, mas em nenhum momento o compositor deixa de afirmar sua concepção sinfônica da ópera, que põe em contenda a atração pelo poder (a disputa pelo ducado de Brabante) e o amor do herói por Elsa. O mito medieval perpassa a História: Elsa é a heroína wagneriana por excelência, a mediadora, que deve morrer para que Lohengrin – o cavaleiro do cisne e filho do rei Parsifal, o cavaleiro

---

<sup>162</sup> No ato número 11 pode-se ouvir a “balada da heroína”, Senta, em um dueto de amor com o holandês errante.

<sup>163</sup> *Lohengrin* concedeu ao mundo uma das marchas nupciais mais belas e executadas, a *Treulich Geführt*. E, para usufruir de uma melhor experiência estética, a plateia foi orientada por meio de notas elaboradas no próprio programa.

do Graal – mantenha incólume o segredo acerca de sua origem e de quem verdadeiramente é e, por extensão, a sua verdade idealista.

Com “Tristão e Isolda” inaugura-se a chamada terceira fase de Wagner, que eleva o mito medieval a sua mais vigorosa manifestação, com um hino enfeitiçador à loucura do amor. Esse é um épico drama musical de amor e morte, pois o amor já estava condenado desde o princípio. Conforme já mencionado, Wagner dedicou a obra à sua musa impossível, Mathilde Wesendonck. A natureza (o mar<sup>164</sup> e a floresta) compõe o cenário, para externar um drama que na verdade é interior, que examina as regiões mais profundas e sombrias da alma humana. O autor quis fortalecer a dimensão metafísica e absoluta do mito, explorando o contraste entre noite e dia, entre amor e morte. E Tristão é o próprio mito do herói romântico: a morte vem como redenção, e os amantes vivem seu amor na eternidade. Talvez por isso “Tristão e Isolda” seja geralmente considerada a mais universal das óperas de Wagner.

Wagner compôs uma ópera cômica, uma comédia realista à maneira da tradição do *Singspiel* (com muitos diálogos falados): “Os mestres cantores de Nuremberg”.<sup>165</sup> Uma competição de cantores é o argumento para o compositor retratar a corriqueira vida do povo alemão na Renascença. Na trama, Walther é o vencedor, com a ajuda de seu mestre, Hans Sachs, personagem que, pela sua extremada humanidade, provoca uma grande emoção. Mas na realidade quem triunfa é Richard Wagner, que na esteira de uma estética inaugurada por Beethoven, lutou com rebeldia contra críticos e adversidades para impor suas obras, e se tornar o primoroso cantor de seu país.

E chegamos à obra monumental romântica que talvez tenha efetivamente realizado o sonho da “obra de arte total”: a “Tetralogia do Anel do Nibelungo”. Composta entre 1848 e 1874, a Tetralogia é formada por “O ouro do Reno”, “A Valquíria”, “Siegfried” e “O crepúsculo dos deuses”. Em cerca de dezesseis horas de espetáculo, o público é apresentado à história dos deuses, à origem da humanidade, heróis que enfrentam dragões e inúmeros eventos prodigiosos. Com o também chamado “Ciclo do Anel”, Wagner retorna uma vez mais ao mito, para ele a única forma literária que se ocupa do “homem verdadeiro”. Os heróis (Siegfried, Siegmund, Brünnhilde) têm função mediadora entre o mundo degenerado dos deuses (do qual carregam, por consequência, a gravidade das maldições) e o florescimento de uma nova humanidade, que

---

<sup>164</sup> Baudelaire reconhecia em Wagner o “cantor do romantismo”. E, em sua homenagem, escreveu um poema que começa assim: “seguidamente a sua música me toma como um mar!”.

<sup>165</sup> Destaca-se nessa ópera as deslumbrantes cenas de multidão e a magnificência polifônica dos coros em forma de fuga, em tributo aos grandes oratórios de Bach.

reconhecerá somente o poder extraordinário do amor: um universo mais romântico parece impossível.

O conjunto da “Tetralogia” é extremamente magnífico e complexo. Por isso inúmeras interpretações, sob vários ângulos, foram oferecidas ao longo do tempo.<sup>166</sup> Análises histórico-políticas sustentam que Wagner denunciava a expansão irrefreável do capitalismo no final do século XIX. Os nibelungos, escravos em uma mina, representariam os trabalhadores alienados e subjugados pela tirania do capital, simbolizado pelo ouro. O herói Siegfried seria um revolucionário, um tipo de anarquista que vem instaurar os valores do amor e da generosidade numa sociedade egoísta, alicerçada na propriedade. Há também uma interpretação filosófica: a liberdade opõe-se à lei; a paixão amorosa opõe-se à paixão pelo ouro e pelo poder. Num mundo assim, a morte de Siegfried é uma libertação (SUHAMY, 1997, p. 105).

Tim Blanning entende que o “Ciclo do Anel” faz uma crítica imprescindível ao mundo moderno e demonstra como a humanidade pode resignar-se a ele. O autor sugere quatro soluções possíveis:

Revolução, simbolizada pela espada empunhada inicialmente por Siegmund, depois destruída por Wotan mas recuperada por Siegfried; revolução sexual, simbolizada pela união incestuosa de Siegmund e Sieglinde, que produziu Siegfried; o “eternamente feminino”, personificado pela autoimolação de Brünnhilde que traz o anel de volta às virgens do Reno; e a renúncia à vontade, primeiro aceita por Wotan e depois levada a um nível maior por Parsifal na ópera de mesmo nome que formou a quinta parte de *O anel* e estreou em Bayreuth em 1882 (BLANNING, 2011, p. 122).

*Parsifal*, cerimônia cênica em três atos, foi inspirada pela lenda celta, mas também por um conto hindu. Percival, o herói de Chrétien de Troyes, deixou o romance de cavalaria escrito por volta de 1190 e tornou-se Parsifal, numa etimologia fantasista retirada do árabe (“parsi”, puro, e “fal”, louco). A ópera, que seria a última (1882) – e muitas vezes considerada a obra-prima – de Wagner, foi um grande êxito artístico e financeiro.

Tecnicamente, são preponderantes os movimentos lentos e os timbres graves, com o clima solene sendo completado pelos coros grandiosos, inspirados pela obra de Johann S. Bach. Wagner intercalou diatonismo e cromatismo<sup>167</sup> para representar o enfrentamento entre o bem e o mal. E, mais do que nas óperas anteriores, o discurso musical e dramático vem prolongar-se de forma ininterrupta.

---

<sup>166</sup> É razoável que o mito wagneriano não admita, mesmo, uma interpretação unificada: o seu alto valor simbólico deriva, justamente, de sua originalidade e força poética.

<sup>167</sup> Ambos são fundamentos do sistema sonoro, diretamente relacionados à formação dos intervalos e das escalas. Cf. WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da Música. Trad. e Introd. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 42 e os parágrafos nela citados.

A obra foi escrita para ser representada exclusivamente no templo wagneriano de Bayreuth e para ser ouvida em atitude de culto: Wagner teria, inclusive, proibido aplausos ao final. O compositor encena uma iniciação mística, a exemplo de como fizera W. A. Mozart em “A flauta mágica”. E embora incorpore uma temática cristã, é a própria arte essa religião mística que não se rende à doutrinação de uma igreja em especial. Ao contrário dos heróis do amor-paixão (Tristão e Isolda), Parsifal expressa o amor-caridade: ele converte o desejo erótico em amor fraternal e sua pureza é o resultado de uma prova. *Lohengrin* já contemplara a temática do Graal (analogia espiritual ao ouro do Reno) e a figura do herói messiânico. Mas ao contrário de *Lohengrin*, Parsifal não se separa do ser humano, da humanidade.

Concluimos com Blanning para quem, com *Parsifal*, “a sacralização da cultura atingiu o auge”, para então citar um trecho de uma carta escrita em 1891, da lavra do crítico musical, professor e biógrafo, e que viria a ser Prêmio Nobel de Literatura em 1915, Romain Rolland:

O quinto evangelho, ou melhor, o primeiro, o maior de todos. Tudo nele é simples e sublime, do princípio ao fim, e o poeta está à altura do compositor. É iluminado em toda a sua extensão por uma compaixão divina, uma misericórdia infinita e um sofrimento purificado. Aquilo realmente não é mais teatro, aquilo não é mais arte, aquilo é religião e como o próprio Deus (ROLLAND apud BLANNING, 2011, p. 125).

## 2.5 UM BREVE EPÍLOGO

Ainda hoje vivemos sob a influência do pensamento iluminista: quantas vezes não ouvimos (ou lemos) renomados economistas defenderem heroicamente – embora protegidos por um amplo “escudo” – que a prosperidade das nações e dos cidadãos depende, necessariamente, da aplicação de postulados econômicos liberais, de livre mercado? Ou – e aí o consenso é quase que indiscutível – presenciamos as lutas em defesa dos direitos individuais, e em favor da restrição do poder do estado sobre a vida das pessoas?

A liberdade do indivíduo deve ser incontroversa, indiscutível, inatacável e tantos outros adjetivos começados com o prefixo “in”, significando negação. A liberdade não se questiona, não se recusa, não se contesta. Com o direito basilar à liberdade não se transige. Isso posto, então sujeito de direitos, parte-se de uma base sólida à procura da igualdade, da fraternidade e da felicidade, que talvez nunca sejam alcançadas. Mas a viagem começa. O artista sai em turnê, interior, no processo criativo ou exterior, para mostrar a sua obra por toda parte. E, no seu âmago, parte o próprio indivíduo, o exilado, o peregrino, o ser humano. Afinal, o herói é o próprio artista, e a sua personalidade, as suas emoções, são o tema central da obra.

Com liberdade pode haver mobilidade social e, com esta, expectativa de prosperidade. O homem pode escolher a sua religião, optar por não *relegere* (reler, visitar, retomar o que estava largado) ou não *religere* (atar, religar), ou até fazer da arte a sua religião. O cabo pode tornar-se general. O artista pode libertar-se do jugo do patrono endinheirado, das encomendas e, se quiser, até da opressão economicamente satisfatória da indústria cultural. Aliás, nesse particular, a verdade é que talvez artistas, gravadoras e tantos outros segmentos da indústria da música, por exemplo, tenham que resgatar o medievo e empreender uma verdadeira e definitiva cruzada contra a pirataria. Géricault, Turner e outros já mostraram que os mares sempre foram perigosos.<sup>168</sup>

Na “Trilogia das cores”, o cineasta Krzysztof Kieslowski, quis que a liberdade fosse azul. Da cor da Terra, quando vista do espaço. Da cor mais quente, como viu Kechiche. Estamos em outro tempo. Proust (referência) afirmou, em busca daquele que perdera, que a verdadeira viagem de descoberta não consiste em procurar novos lugares, mas em ter novos olhos. Se fosse compreendido literalmente – como aliás não se deve – talvez fossem azuis, como cantou Elton John. Outro tempo. Bem antes, uma mulher, Marianne, guiava o povo. Mas Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, um dos maiores nomes do Romantismo (ainda hoje considerada a maior escritora francesa) e amiga íntima do já referido “Napoleão das letras”, Honoré de Balzac, para ser aceita no círculo literário, precisou publicar sob o pseudônimo masculino George Sand. Só assim imortalizou-se. Jane Austen teve melhor sorte. E antes delas, os papéis femininos nas óperas eram representados por homens. Castrados, mas homens.

Felix Mendelssohn e Robert Schumann, grandes compositores, são sempre lembrados. Mas Fanny Mendelssohn e Clara Schumann, grandes pianistas e compositoras, ainda nem sempre. Randall Munroe obteve relativo sucesso com o livro *E se? Respostas científicas para perguntas absurdas*. O título é autoexplicativo, acerca da temática. Mas nem ele seria capaz de dar respostas eloquentes para duas perguntas que talvez, se dadas, tivesse profunda repercussão no mundo da música: e se Jesse Garon Presley, o irmão gêmeo de Elvis, tivesse sobrevivido ao parto? E se outra Marianne (Maria Anna Mozart, a Nannerl), a irmã cinco anos mais velha de Wolfgang, pudesse se “profissionalizar”, não o sendo devido ao sexismo da época? Nas viagens

---

<sup>168</sup> “Sim, o rock está morto e por uma razão, porque a música agora é gratuita. Existem gravadoras que não conseguem trabalhar. Então, se você está numa banda nova, e você tem talento, você é bom no palco, você não consegue ganhar a vida. Isso acontece porque quando você tenta vender a sua música, os fãs as conseguem de graça. Com *download* e compartilhamento de arquivos, você não ganha quase nada. Se você tem 10 milhões de downloads, você faz só poucas centenas de dólares. E quem faz isso? Os fãs. O problema são os fãs. Eu continuo dizendo para as pessoas, se você gosta de uma banda nova, não consiga a música deles de graça. Ajude as novas bandas a terem sucesso. Kiss está aqui e Kiss é para sempre, mas também é preciso ter novas músicas e novas bandas” (GENE SIMMONS em entrevista exclusiva à reportagem da Tribuna do Paraná, 06/04/2022).

programadas e conduzidas pelo pai, Leopold, eram duas as crianças que encantavam a nobreza e o público em geral. E uma era menina.

Nos dias de hoje, em que impera a liberdade, fica oportunizada a coexistência pacífica dos vários tipos de heróis que, viajantes do tempo mítico, chegam do Romantismo. Na arte ou fora dela, os atributos de uns, como honradez, bravura e amor-caridade, são ladeados pelos traços mais acentuados de outros, como vaidade ou até mesmo devassidão. Ou tudo isso convive paralelamente dentro do mesmo ser humano? A saga de um compositor e performer virtuoso que deixa a sisuda e austera atmosfera da sociedade escandinava e vai em busca de um lugar ao sol na Flórida, onde possa exercer livremente a sua arte e os seus pendores consumistas sem ser julgado por isso, pode também equiparar-se à jornada de homens e mulheres simples, na trilha cotidiana, lutando bravamente por seu sustento? Na ampla tipologia de heróis, aqueles que pertencem ao domínio da arte, espera-se que tenham sido relativamente bem definidos e contextualizados, e afirma-se que seu berço é o Romantismo. Ademais, gênios.

Que possamos fazer coro com Victor Hugo na *Ultima Verba*, insurgindo-se do exílio contra um golpe de estado perpetrado por outro Napoleão, o pequeno, denunciando o absurdo da retirada de direitos e liberdades, e para tanto valendo-se de sua única arma, o verbo, a palavra, assumindo a postura heroica do resistente, que aceita o combate por uma causa que poderá ser a última a defender:

Se forem apenas mil, estarei lá! E mesmo  
 Que não sejam mais de cem, Sila desafio;  
 Se ficarem dez, eu serei o décimo;  
 E, se só um restar, ainda estarei lá!<sup>169</sup> (apud LANOT [et al.], 2007, p. 371).

---

<sup>169</sup> No original: “Si l' on n' est plus que mille, eh bien j'en suis! Si même / Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla; / S' il en demeure dix, je serai le dixième; / Et s' il n' en reste qu' un, je serai celui-là!” (Apud LANOT [et al.], 2007, p. 371).

### CAPÍTULO 3: O GUITAR HERO

Acreditamos que toda a contextualização levada a efeito nas páginas anteriores foi imprescindível para os propósitos deste trabalho acadêmico, dadas as indispensáveis fundamentações e conexões requeridas pela interdisciplinaridade que permeia o amplo domínio da cultura. Ainda, resta manifesto que imperativos de revolução, liberdade e heroísmo perpassam todo o viés discursivo expositivo (não dispensada a criticidade), podendo ser identificada a sua proeminência nas artes, especialmente na pintura, na literatura e na música, esta última notadamente a macro esfera artística de eleição da presente pesquisa.

Além disso, tornou-se inevitável que a abordagem se detivesse dentro dos contornos geográficos do continente europeu, por delimitação temática e por ser ele o inescapável centro da cultura ocidental, cujo território é atravessado por dois “rios”, um que nasce na Grécia e outro em Israel (a tradição judaico-cristã). Ambos, desaguam no *Ulisses*, de Joyce. Entretanto, é sempre oportuna a ressalva, ainda que de passagem, de que não estamos a propugnar em favor de uma concepção exclusivamente eurocêntrica, na qual a Europa seja admitida como a única referência na constituição da sociedade moderna ou da cultura mundial. Aliás, se o fizéssemos, estaríamos inadvertida e ingenuamente, por exemplo, desconsiderando os já vastos achados de inúmeros teóricos e práticos atuantes no relevante campo da Etnomusicologia.

Isso posto, já é tempo de sairmos em viagem mais uma vez: a Europa erudita fica para trás, uma nova turnê – agora, por definição, “popular” – se inicia e devemos pegar a estrada em direção ao oeste.<sup>170</sup>

#### 3.1 A LONGA, SINUOSA E CONTROVERSA ESTRADA PARA O OESTE DA CULTURA

Não existe um *ranking* oficial de melhor violinista, pianista ou guitarrista do mundo. É duvidoso que um dia possa existir. A música não é um esporte no qual, sob regras e critérios objetivos, é possível apurar com segurança quem é o melhor: o que salta mais alto ou mais longe; o que nada ou corre mais rápido (este último, a pé ou motorizado); o mais forte; o mais hábil com espadas, floretes ou esgrimas; o mais preciso nas provas de ginástica ou nado sincronizado; o que arremessa mais longe; e os indivíduos ou as equipes que mais pontos ou

---

<sup>170</sup> Como trilha sonora para o início da jornada, recomenda-se o *Jill's Theme*, do saudoso *maestro* Ennio Morricone, para o clássico de Sergio Leone, *C'era Una Volta il West*, de 1968, em tributo à belíssima e triste face de Claudia Cardinale. Muito diferente, *Go West*, na versão do Pet Shop Boys, de 1993, também é uma boa pedida, lembrando que, ironicamente, mesclam no vídeo oficial símbolos americanos e soviéticos como se, materializados, fossem indistintos.

gols marcam em relação aos demais antagonistas.<sup>171</sup> Da mesma forma, não é possível apontarmos o país mais poderoso do mundo, ainda que nos valhamos dos confessados (e sujeitos à manipulação) índices relativos à economia, ao poderio bélico ou mesmo do mais recentemente incorporado a uma presumível equação, o de desenvolvimento humano. Porém, e não obstante, na percepção do observador comum, já na virada para o século XX os Estados Unidos haviam notoriamente ultrapassado todos os demais:

(...) tinham a maior população entre as nações industrializadas e eram o país mais rico sob todos os critérios – renda *per capita*, disponibilidade de recursos naturais, produção industrial, valor das terras produtivas e fábricas. O país dominava os mercados mundiais – além de aço e petróleo, também trigo e algodão. Tinha um grande excedente na produção de bens e ganhava destaque e importância nos serviços financeiros. Seu povo era o que tinha mais mobilidade, era o mais produtivo, o mais inventivo e, em média, o mais bem-educado. Os americanos não tinham muito a dizer a seu favor na literatura e nas artes, mas essa hora chegaria. Tampouco tinham o maior exército, e nem de longe a maior marinha, mas ninguém com alguma inteligência duvidava que essas deficiências podiam ser remediadas com apenas alguns anos de atenção (MORRIS, 2010, p. 9, grifo nosso).

Assombrosamente, menos de quatro décadas antes o país estava dividido pela guerra civil que opunha o norte, industrializado pelo trabalho livre,<sup>172</sup> ao sul profundo,<sup>173</sup> agrícola e escravocrata, cada qual defendendo a sua própria noção de liberdade. Contudo, como muito depois cantaria Axl Rose: *"the billions shift from side to side, and the wars go on with brainwashed pride (...) I don't need your civil war it feeds the rich while it buries the poor"*. Ao cabo, cerca de 600.000 foram enterrados, os bilhões trocaram de lado e um punhado de homens extremamente ricos, historicamente conhecidos como *tycoons* (magnatas), impulsionaram e aceleraram a ascensão econômica americana:

---

<sup>171</sup> E ainda assim muitos confiam na sua própria subjetividade opinativa e, mesmo confrontados com os 2 x 3 estampados eternamente no placar, insistem que a seleção brasileira de futebol de 1982 era muito melhor que a italiana, que dois jogos depois viria a ser campeã mundial.

<sup>172</sup> Não há qualquer pretensão de nos imiscuirmos em uma seara mais afeta a inúmeros outros campos do conhecimento. Todavia, nos parece pertinente ao menos questionar, com humildade intelectual, o quanto de liberdade há de fato nesse processo, mais assemelhado a uma escravidão mal disfarçada. E é impossível também não imaginarmos a "alegria" do escravo recém-liberto no Brasil de 1888, deixando a senzala da fazenda para trás e não tendo evidentemente para onde ir, onde morar, onde e no que trabalhar, o que comer. Mas o trabalho (mal) assalariado se impunha, mais por exigências econômicas de gerar renda para consumo do que por questões humanitárias propriamente consideradas. E assim é.

<sup>173</sup> Embora fora do contexto da Guerra de Secessão, Paul Theroux fez diversas viagens naquela região, nas quais reuniu material para o seu livro de 2018, "Sul Profundo". A sinopse é elucidativa: "Em viagens durante as quatro estações, serpenteando estradas rurais, Paul Theroux atravessa o Sul Profundo da América para revelar a verdade por detrás dos mitos, das ficções e das mentiras. Visita feiras de armas e igrejas de pequenas cidades, trabalhadores no Arkansas e partes do Mississippi – onde ainda chamam às quintas «plantações». Fala com autarcas e assistentes sociais, escritores e reverendos, com trabalhadores pobres e famílias de agricultores: os heróis do Sul que ninguém canta, os que nunca saíram de lá e os que voltaram a casa, para construir um lugar fora do qual nunca conseguiriam viver".

Carnegie, Rockefeller, Gould e Morgan teriam sido figuras dominantes em qualquer lugar, mas poucos lugares jamais foram tão abertos para pessoas de talento como os Estados Unidos pós-Guerra Civil; e, nos Estados Unidos, nenhum campo oferecia oportunidades tão ilimitadas quanto os negócios. A cultura manufatureira radicalmente diferente dos americanos, seu culto do empreendedor inovador, sua obsessão com "prosperar", mesmo por parte das pessoas comuns e seu entusiasmo pelo novo – a nova ferramenta, o novo produto de consumo – eram todos únicos (MORRIS, 2010, p. 11, grifo nosso).

Entretanto, os pontos evidenciados sob grifos nesta citação apontam para premissas estabelecidas em solo americano muito antes do renascimento econômico ocorrido a partir dos escombros do conflito. Elas foram certamente facilitadoras do extraordinário crescimento industrial experimentado naquela quadra histórica, todavia já estavam presentes no ideário individualista dos chamados pais fundadores<sup>174</sup> (os *founding fathers*) e, em última digressão, nas concepções dos protestantes puritanos calvinistas ingleses (os *pilgrims fathers*) vindos de Southampton (fugidos da repressora monarquia absolutista anglicana) a bordo do *Mayflower*, que aportara em uma baía no atual estado de Massachusetts, em 1620. Aquele ideário consolidou-se durante o período colonial e forneceu as bases morais, espirituais e anímicas para que as 13 colônias (com alguma ajuda externa mais tangível) enfrentassem e vencessem a Inglaterra, então a maior potência mundial, nas guerras pela independência. Essencialmente o mesmo, mas reconfigurado, adaptado e ampliado, atravessou a Guerra Civil e as guerras mundiais do século XX, perdurando até hoje como um princípio norteador imanente ao inconsciente coletivo americano. A "terra dos livres e lar dos bravos" que se eleva como modelo para as democracias modernas. Ou a terra da suprema hipocrisia, dos que intervêm excessivamente nos assuntos externos, desrespeitando a soberania dos outros países (e por muitas vezes explicitando contradições vergonhosas), regidos unicamente pelos seus próprios interesses. O fato é que, “para o bem e para o mal, o destino do planeta está associado aos Estados Unidos da América”<sup>175</sup> (KARNAL [et al.], 2007, p. 280).

Precavidos dadas as perseguições experimentadas no velho continente, a abstração individualista dos colonos e seus descendentes intentava assegurar ao máximo possível a

---

<sup>174</sup> Expressão engendrada pelo Presidente (1921-1923) Warren G. Harding, para aludir aos signatários da Declaração de Independência, em 1776 (como Samuel Adams, John Adams, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson etc.), e ao General George Washington, o "Pai da Pátria" e primeiro presidente do país, aclamado por unanimidade pelo Colégio Eleitoral, em 1789.

<sup>175</sup> Previsão do pensador político, historiador e escritor francês Alexis de Tocqueville, em "A Democracia na América", de 1837: "Há hoje no mundo dois grandes povos que, tendo partido de pontos diferentes, parecem avançar para o mesmo fim: esses são os russos e os americanos... Seu ponto de partida é diferente, seus caminhos são diferentes; no entanto, cada um deles parece convocado por um desígnio secreto da Providência, a deter nas mãos, um dia, os destinos da metade do mundo" (WEFFORT [org.], 2005, p. 152).

liberdade do indivíduo ante o Estado ou o próprio grupo social, ainda que sua efetiva concretização fosse, no mínimo, inconsistente, dada a indubitável supremacia dos dois últimos. Porém, foram duas doutrinas de fundo político, moral e religioso que, apesar de aparentemente conflitantes e indefensáveis simultaneamente pelo mesmo lado, passaram a coexistir tranquilamente no novo país, consolidando-o e conformando a mentalidade social.

A “América para os americanos”, endereçou veementemente o Presidente James Monroe ao Congresso, em 1823. A Doutrina Monroe<sup>176</sup> tinha três claros objetivos: a Europa – redesenhada geograficamente pelo Tratado de Viena (1814-1815), após a queda de Napoleão – buscava impedir o processo de independência de suas colônias. Recém-libertos, os Estados Unidos precisavam então obstar decisivamente a interferência europeia no continente americano, a fim de estabilizar e fortalecer a nação; exercer uma liderança natural sobre os incipientes países vizinhos; e, sem fortes antagonistas locais, iniciar o seu próprio processo de expansão territorial. Para atingi-los, pegariam em armas novamente, se preciso. Pegaram, mas na secessão. Esse princípio de não aceitar nem a mínima intervenção estrangeira (ou mesmo de organizações colegiadas supranacionais) em seus assuntos internos – ainda que dos mesmos resultem consequências que se projetem negativamente sobre os demais países – é um imperativo que se conserva inabalável até os dias atuais.

Assim, afastada qualquer inoportuna intromissão europeia, os americanos então colocaram em marcha a sua própria “interferência” expansionista. O que a justificava, diferenciando-a da dos europeus? A Doutrina do Destino Manifesto pela Divina Providência.<sup>177</sup> Esse preceito, que agrega elementos filosóficos, culturais e religiosos num todo bastante questionável, consiste basicamente no seguinte: o povo norte-americano, de origem anglo-teutônica, fora escolhido por Deus para expandir o seu domínio pelo mundo, cumprindo uma missão civilizatória. E, conforme a vontade divina, tal autoridade sobre as demais regiões não poderia ficar restrita ao controle político e econômico: a cultura, a concepção social e a religião dos estadunidenses deveriam ser impostas aos outros povos.<sup>178</sup> Portanto, apenas precisavam

---

<sup>176</sup> Cf. PRADO, Eduardo. *A Ilusão Americana*. 2ª ed. Paris: A. Colin, 1895. Texto integral disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518754>

<sup>177</sup> A expressão "destino manifesto" foi enunciada pelo jornalista John Louis O'Sullivan, em um artigo escrito em 1845, em prol da anexação do Texas. Mas a narrativa religiosa de "eleição divina de um povo" à altura já era gasta. Talvez a mais amplamente disseminada é a que pode ser contemplada no capítulo 1 do Livro de Josué (Bíblia Sagrada).

<sup>178</sup> Para que se tenha a dimensão da perenidade do conceito, Henry Kissinger, embora debruçando-se sobre a diplomacia no século XX, foi categórico: “Nenhuma sociedade (...) sustentou com mais fervor que seus próprios valores têm aplicação universal” (KISSINGER, 1999, p. 13).

obedecer ao desígnio da divindade: já estavam destinados ao êxito, ao progresso, a um futuro de glórias.

Logo, “para o oeste” foi a direção inicialmente apontada por Deus: e a migração foi favorecida pela construção de ferrovias e estradas, pela comunicação possibilitada com a instalação de linhas telegráficas e pela doação de terras aos interessados, por parte do governo. O novo país seria contínuo do Atlântico ao Pacífico, ainda que milhões de indígenas e mexicanos fossem dizimados. E foram. Afinal, os norte-americanos apenas estavam cumprindo uma ordem divina. Uma alegoria do Destino Manifesto, o óleo sobre tela do prussiano John Gast, intitulado *American Progress* (1872), é simbólico: ele retrata Colúmbia, a personificação dos Estados Unidos, como uma mulher jovem, branca, de cabelos loiros, pairando sobre uma paisagem de planície na qual trens e carroças avançam e índios e búfalos fogem. Nos braços, ela traz um livro escolar e os cabos telegráficos. Na testa, uma estrela dourada como emblema de boa-sorte: o norte-americano branco é superior e destinado ao sucesso, à glória e à celebridade.

Não demorou para que ondas sucessivas de imigrantes acorressem aos Estados Unidos, como que atraídas pelas invisíveis chamas emanadas da tocha na mão direita da *Liberty*, na entrada da baía de Manhattan. Mais tarde, muitos nem sequer veriam esse símbolo tão poderoso, presente dos franceses, pois entrariam – ou ao menos tentariam – pelo Golfo do México ou pelo deserto. Na prática, tal como os antigos peregrinos, iam (e vão) em busca de liberdade para, trabalhando arduamente, conseguir prosperar e viver melhor. As histórias de sucesso são notórias e sempre avivaram os sonhos da coletividade. As de fracasso, em número incontavelmente superior, são esquecidas ou ignoradas. Enfrentando a problemática da imigração, Leandro Karnal explicita o estigma indissociável ao *american dream*, o componente por excelência do chamado *american way of life*:

A América foi a terra da oportunidade que consumiu tantas outras vidas. No sonho do imigrante fundiram-se messianismo religioso e teoria liberal: o êxito de alguns invocava a proteção divina e o resultado racional do esforço. Surgia polaridade entre *winner*s e *loser*s (vencedores e perdedores), baseada num senso comum de esforço pessoal. Quem perde, é porque é incompetente, quem vence obtém vitória pelo esforço pessoal: essa é a crença básica do senso comum norte-americano até hoje (KARNAL [et al.], 2007, p. 279).

É importante apontar que o midiático conceito denominado “estilo de vida americano” ganhou magnitude durante a Guerra Fria, quando o mundo se viu dividido em dois blocos políticos e ideológicos absolutamente antagônicos. Portanto, o vigilante e repressor comunismo

soviético, com sua planificação social, precisava ser denunciado e confrontado pela propaganda nacionalista estadunidense. E ela evidenciava e incentivava o modo de vida livre da sociedade americana, o qual possibilitava a ascensão social, materializada em uma felicidade potencializada pelo consumismo pois, devido aos ganhos tecnológicos e à produção em massa, bens duráveis (automóveis, geladeiras, televisores etc.) haviam se tornado mais acessíveis ao bolso da classe média.

E se os Estados Unidos já dominavam os mercados mundiais sob os magnatas, não foi diferente ao longo de todo o século XX:

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o país era tão poderoso (em dado momento, cerca de 35% de toda a produção econômica do mundo era americana) que parecia destinado a moldar o mundo às suas preferências. John F. Kennedy declarou atrevidamente, em 1961, que os EUA tinham força para, “a qualquer preço, com quaisquer ônus”, garantir o triunfo da liberdade (KISSINGER, 1999, p. 15).

Na sequência do desenvolvimento de sua assertiva, Henry Kissinger (o célebre Secretário de Estado dos Presidentes Richard Nixon e Gerald Ford, e nome mais relevante da política externa norte-americana em décadas) aponta que outros países a partir de então adquiriram *status* de grande potência<sup>179</sup> e que, em um mundo onde coexistem estados com forças equivalentes, há que ser construída uma ordem baseada em algum tipo de equilíbrio, mesmo que precário, situação com a qual os Estados Unidos não sabem lidar. Muito recentemente, em maio de 2022, do alto de seus 98 anos, discursou no Fórum Econômico de Davos, na Suíça, afirmando que a Ucrânia deveria ceder uma parte do seu território à Rússia, para encerrar o conflito bélico entre os dois países.<sup>180</sup>

### 3.2 O HEROÍSMO NA AMÉRICA

GRANDES são os mitos.... também me delicio com eles,  
Grande Adão e grande Eva.... também olho para trás e os aceito;  
Grandes as nações emergentes ou decadentes, seus poetas, mulheres, sábios,  
inventores, governantes, guerreiros e sacerdotes.  
  
Grande a liberdade! Grande a igualdade! Sou seu seguidor,  
Piloto das nações, escolha o seu navio.... velejo onde você veleja,  
Seus músculos são os da vida e os da morte.... a ciência perfeita.... tenho fé absoluta  
em você.  
(...) Grandes as depressões e dores de parto e triunfos e fracassos da democracia<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Espera-se que a China se torne a maior potência econômica mundial em 2028. Cf. <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/06/china-se-prepara-para-assumir-a-lideranca-mundial/>

<sup>180</sup> Cf. <https://veja.abril.com.br/mundo/ucrania-deve-ceder-territorio-a-russia-para-encerrar-guerra-diz-kissinger/>

<sup>181</sup> WHITMAN, Walt. "Grandes são os mitos" in "Folhas de Relva", 2005, p. 205.

É imperioso aqui repetir a asserção de Charles R. Morris – agora despegada da apreciação política e econômica – para quem, àquela altura, por volta de 1895, “os americanos não tinham muito a dizer a seu favor na literatura e nas artes, mas essa hora chegaria” (MORRIS, 2010, p. 9). Talvez de fato não tivessem “muito” se comparados, quantitativamente, com a tradição europeia, da qual inclusive eram direta e necessariamente tributários. No entanto, o “pouco” que tinham e o “muito” que disseram, ecoou pela posteridade.

Ao aludirmos a Henry David Thoreau – que pretendia obter um melhor conhecimento de si mesmo, se apartando da sociedade para levar uma vida contemplativa junto à natureza – indicamos que ele fora habitar uma cabana próxima ao lago Walden. Já é tempo de dedicarmos algumas linhas ao pensamento do homem que cedeu o terreno em que a rústica cabana foi erguida.

Ralph Waldo Emerson, poeta e ensaísta, é comumente referido como o principal filósofo americano do século XIX. Transcendentalista, suas conceituações – de um idealismo absoluto – têm alicerce no romantismo europeu, particularmente na aceção de uma vida humana em harmonia com a natureza e, por conseguinte, em oposição à sociedade industrial. Para ele, as pessoas não deveriam sujeitar-se, resignadamente, aos desmandos da autoridade tradicional – não deveriam “dançar a música tocada pelos figurões, pelos *pezzi da novanta*” (no pungente diálogo entre pai e filho, em *The Godfather*) – mas sim escapar ao conformismo social. Apenas a integridade de nossa própria mente pode ser considerada sagrada, pois é a base para a nossa autoconfiança e, ambas, se constituem no único imperativo moral a ser observado.

Na primeira série de seus “Ensaio”, Emerson discorreu sobre a História, as leis espirituais, o amor, a amizade, o intelecto e a arte, dentre outras temáticas. E expôs também o seu pensamento acerca do heroísmo, que teria raízes na autoconfiança. O “Sábio de Concord” – como é reconhecido – entendia que a humanidade, ao violar leis naturais, intelectuais e morais, atraiu para si mesma, como consequência, sofrimento, infortúnios, desgraças. Ou seja, basicamente, ao “crime” cometido a retribuição, o castigo cabível, e isso em um contexto amplo, geral, social e não pessoal (como prescrito na formulação do Direito Penal moderno, que individualiza a conduta fática e preceitua que não é razoável que a punição seja aplicada senão à pessoa do réu). Em essência, nesse particular, o entendimento de Emerson em nada difere das convicções religiosas: todos somos “pecadores” e, portanto, “condenados” sem a necessidade de julgamento. A diferença reside em como enfrentar o problema, em como nos portarmos vivendo em um mundo que nos impõe toda sorte de adversidades e, no caso, “merecidas”. Nesse contexto, não há outro caminho para a redenção, senão assumirmos uma postura belicosa, rigorosa, de constante sobreaviso físico e mental, à maneira do lema mais tarde elaborado por

Robert Baden Powell para o movimento escoteiro: "sempre alerta" ou "esteja preparado" (*be prepared*):

Nossa cultura, portanto, não deve omitir o armamento do homem. Que ele ouça a tempo que nasceu em estado de guerra e que o bem-estar geral e o seu próprio requerem que ele não se deixe enganar pela aparência de paz, mas sim, de sobreaviso, senhor de si, sem desafiar nem temer o trovão, que tome ambas reputação e vida em suas mãos e, com perfeita urbanidade, afrente o patíbulo e a turba com a absoluta verdade de sua fala e a retidão de seu comportamento (...) A essa postura militar da alma damos o nome de Heroísmo (EMERSON, 1994, p. 170).

O heroico não pode ser o ordinário e vice-versa. O herói é persistente, transforma a sua região, o ambiente em que atua, em algo genial para a imaginação dos homens.<sup>182</sup> Ele tem para si que, "quando o espírito não é o mestre do mundo, torna-se seu trouxa" (EMERSON, 1994, p. 172) e possui um equilíbrio mental tão inexorável que não há perturbação extrínseca que possa afetar o triunfo da sua vontade. A propósito, ele nem sequer se importa com censuras externas pois reconhece em seu próprio feito a quintessência do sublime:

Ele segue adiante, de acordo com suas próprias determinações, seja em alertas assustadores, seja no júbilo bruxuleante da devassidão universal. Há algo de não-filosófico no heroísmo; há nele algo de não-sagrado; (...) ele é orgulhoso; é o extremo da natureza individual. Não obstante, devemos reverenciá-lo profundamente (EMERSON, 1994, p. 171).

Emerson conclui seu breve ensaio reconhecendo que tempos de heroísmo são, em geral, tenebrosos. Contudo, também afirma categoricamente que "jamais raiará o dia no qual esse elemento não mais opere" e que o ser humano heroico sempre encontrará oportunidade e momentos de verdade para pôr-se à prova. Considera que, no seu tempo mais do que em qualquer outro, "existe mais liberdade para a cultura", porém cita o caso do jornalista Elijah Lovejoy, editor abolicionista, assassinado por uma turba pró-escravidão, e transformado então em mártir da liberdade de opinião e de expressão, valor tão caro aos norte-americanos: "ele morreu quando era melhor não viver" (EMERSON, 1994, p. 178).

Incontestadamente, o transcendentalismo de Emerson influenciou o pensamento de seu afilhado, William James, e do amigo deste, Charles Sanders Peirce, precursores da

---

<sup>182</sup> O ensaísta então louva o valor de sua pátria e de seu herói local: "onde está o coração, aí as musas, aí os deuses se demoram, e não em alguma geografia da fama. Massachusetts, o Rio Connecticut e a Baía de Boston vos soam lugares mesquinhos, e o ouvido ama os nomes da topografia estrangeira e clássica. Mas aqui estamos nós; e se pararmos para pensar, veremos que o melhor lugar é aqui – e a arte e a natureza, a esperança e o destino, amigos, anjos e o Ser Supremo não estarão ausentes do recinto em que te encontras (...). A Jérnia era terra formosa o bastante para os passos de Washington (EMERSON, 1994, p. 175).

abordagem filosófica genuinamente americana – ainda que de matriz kantiana – denominada "Pragmatismo".<sup>183</sup> No entanto, no campo artístico particularmente considerado, seu discípulo mais notável foi Walt Whitman, o qual, com a publicação de "Folhas de Relva", em 1855, proclamou a independência da poesia americana.<sup>184</sup> Para ele, a própria América era o maior poema, onde liberdade individual, sexual, de linguagem, política e poética tinham que caminhar juntas, sem obstáculos a legitimar dualismos como público e privado, corpo e alma, individual e coletivo.

"Folhas de Relva" promoveu, ao mesmo tempo, uma verdadeira revolução estética, política e humana, e conquistou a mente de artistas das mais diversas expressões, com seu polêmico conteúdo profético. Aliás, a forma também era controversa: onde a métrica ou esquema de rimas nos poemas? Os versos, livres, não tinham nem ao menos a mesma extensão. E seu autor, o "Profeta da América", não pertencia aos círculos literários de então: era um grandalhão carpinteiro e jornalista do Brooklin, nascido na pobreza, sem educação formal e que estimava mais as pessoas simples, do povo, do que os intelectuais, muitos dos quais rotularam a sua linguagem como grosseira e a sua temática, impetuosa, difícil de aceitar.<sup>185</sup> A despeito de tudo isso, o também americano Ezra Pound, um dos mais eruditos e destacados poetas do século XX, reconheceu: "Whitman é para minha pátria o que Dante é para a Itália" (LOPES in WHITMAN, 2005, p. 215-218). Não parece pouco.

A sua autoconfiança – a qual reclamava também para os seus semelhantes – talvez tenha suplantado a conclamada pelo próprio Emerson:

Que foi, o que você ficou aí pensando?  
Ficou pensando que era inferior?  
Ficou pensando que o Presidente era maior que você? O rico melhor que você? Ou o educado mais sábio que você?

Por você ser gordo e cheio de espinhas – ou por ter sido alcoólatra, bandido, doente, reumático, prostituta – ou que está nessa agora – por algo banal ou impotência – ou por você não ser acadêmico, nunca ter visto seu nome impresso.... só por isso você se acha menos imortal? (WHITMAN, 2005, p. 135).

---

<sup>183</sup> Segundo José Renato Salatiel, "em sua formulação original, feita por Charles Sanders Peirce (1839-1914) em 1877-78 e reformulada em 1905, o pragmatismo é um método filosófico cuja máxima sustenta que o significado de um conceito (uma palavra, uma frase, um texto ou um discurso) consiste nas consequências práticas concebíveis de sua aplicação.

Cf. <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/filosofia/pragmatismo-1-uma-filosofia-para-a-vida.htm>

<sup>184</sup> No ensaio "O Poeta", Emerson pressagiou o surgimento de um escritor que viria a abraçar as múltiplas realidades, as maravilhas e todo o vigor do seu país.

<sup>185</sup> "Fantasias masturbatórias (...) culto quase religioso ao corpo e às pessoas comuns (...) sexo, autoerotismo, homossexualismo, religião, suicídio, racismo, metempsicose, corrupção" (LOPES in WHITMAN, 2005, p. 218).

Whitman também propôs o lócus da grande estrada como metáfora da jornada humana no mundo, como o lar da alma (e não o céu, ou o paraíso), como o espaço percorrido pela alma em busca de conhecer a si mesma. Embevecido por uma derivação da Doutrina do Destino Manifesto, todavia orientada por um panteísmo,<sup>186</sup> no centro do qual estava a Natureza, o poeta celebrou a estrada aberta, pela qual enveredaria saudável e livre, sendo o próprio agente de sua boa-sorte, sem lamentações, sem alegar carências ou necessidades, sem queixas, mas confiante, forte e contente. E o argumento externado no seu rito de celebração, para além da própria estrada – ambientação tão comum para músicos em turnê – parecia dar conta de uma grande apresentação em um amplo espaço aberto, de um intérprete cativando multidões:

Penso que feitos heróicos foram concebidos todos a céu aberto, também os poemas livres, penso que aqui eu poderia parar e fazer milagres, penso que eu hei de gostar de tudo que ache na estrada, e quem quer que me observe há de gostar de mim, e penso que se sentirá feliz toda pessoa que eu veja (WHITMAN, 1964, p. 50).

Feitos heroicos fomentados e incrementados por grandes doses de autoconfiança e de individualismo, sem dúvida. E como poderia ser diferente? Mas Emerson e Whitman, nos domínios da palavra, ultrapassaram os limites desses conceitos, fornecendo o paradigma que seria seguido – na arte e no comportamento, talvez até mesmo inconscientemente, de modo irrefletido – por gerações de literatos e músicos. Se a dimensão da extrapolação conceitual provocada for colocada sob incerteza, talvez baste nos determos simplesmente no verso com o qual Whitman principia as "Folhas de Relva": "Eu celebro a mim mesmo" (WHITMAN, 2005, p. 45). Ou no poema com o qual Emerson introduz o ensaio "História". No texto, o filósofo adverte que o homem, ou o espírito humano, é explicável por toda a sua história. No poema, funde os atributos de ambos, declarando em primeira pessoa:

I am owner of the sphere,  
Of the seven stars and the solar year,  
Of Caesar's hand, and Plato's brain,  
Of Lord Christ's heart, and Shakespeare's strain (EMERSON, 1994, p. 10).

Nos Estados Unidos esse heroísmo individualista adquire de fato um caráter superlativo: não por acaso, o país é o berço dos super-heróis, da Marvel Comics, da DC Comics e de editores, desenhistas, produtores e roteiristas como Stan Lee, Steve Ditko e Jack Kirby. O Capitão América – a alcunha fala por si mesma – é patriótico e lutou contra nazistas e fascistas

---

<sup>186</sup> Whitman acreditava que a individualidade de cada pessoa era um fragmento completo do "eu" universal.

na Segunda Guerra. Peter Benjamin Parker é um jovem cientista e fotógrafo, muito inteligente, nascido no Queens e que mora com os tios no Brooklin: seu alter ego, o Homem-Aranha, é o amigo da vizinhança. Há um "universo" para comportá-los, a lista desses tipos é infindável e parece que se expande a cada ano: aliás, atualmente, já há multiversos, o fluxo cronológico do tempo não é mais respeitado, uns digladiam-se com os outros etc.

E, ainda que tenham se juntado em ligas, ao agir, de regra, esses heróis o fazem sozinhos, fazem do seu jeito, segundo seus próprios critérios. No máximo, têm um coadjuvante. Os super-heróis habitam o imaginário dos cidadãos, que os cultuam, e não por acaso: afinal, eles são livres e entram em ação quando o Estado fracassa, quando a Polícia não dá conta dos criminosos, quando os bombeiros, por mais que se esforcem, não conseguem salvar as pessoas no alto da torre em chamas ou penduradas no que sobrou da ponte, prestes a desabar de vez. Eles preenchem, na ficção, um espaço que precisava ser preenchido no mundo real, resolvem problemas extremos que estão presentes no dia a dia das pessoas comuns, as quais não têm, contudo, quem olhe por elas.

A situação fica mais problemática quando a abstração, que é o Estado, falha, notadamente devido à corrupção, no seu sistema de aplicação da Lei. Na América do *Common Law* – o Direito baseado mais nos costumes e nas decisões reiteradas dos tribunais do que nos códigos escritos – o princípio bíblico do "bom samaritano" tornou-se há muito um princípio jurídico. Todavia, atrasadas na sua trilha cotidiana em busca do sucesso (ou do sustento), as pessoas parecem estar cada vez mais indiferentes ao sofrimento alheio. Retomaremos brevemente esse ponto no capítulo 4, ainda que ele seja periférico, no todo da contextualização. Agora importa dizer que, portanto, não só o Estado, mas também o grupo social, a sociedade civil, falha. Em tais circunstâncias, facilmente a justiça degenera em vingança. Na vida real, então se dá o seguinte esquema: a pessoa não só não confia que o Estado-gestor agirá em seu favor como tem certeza de que precisará ser defendida contra a ação deletéria do mesmo e do grupo social dominante economicamente, que o controla. E quando confia no Estado-juiz e, no entanto, ele se dobra ante certos poderes invisíveis e convincentes, a única saída talvez seja recorrer a um protetor, a um herói ou, quem sabe, a um anti-herói. Amerigo Bonasera também acreditava na América. Mas um dia teve que procurar Don Corleone:

I believe in America. America has made my fortune. And I raised my daughter in American fashion. I gave her freedom, but I taught her never to dishonor her family. She found a boyfriend. Not an Italian. She went to the movies with him. She stayed out late. I didn't protest. Two months ago, he took her for a drive with another boyfriend. They made her drink whiskey. And then they tried to take advantage of

her. She resisted. She kept her honor. So they beat her like an animal... Then I said to my wife for justice we must go to Don Corleone.<sup>187</sup>

O exagerado louvor e a veneração acrítica a praticamente "qualquer tipo de herói" se tornam flagrantes quando a sociedade americana dos anos 1940 os identifica, cada vez mais, no mundo do entretenimento de massa, os associando necessariamente a conceitos um tanto efêmeros como fama e celebridade. Orrin Edgar Klapp manifesta a sua inquietação com isso:

Na América, o grande homem frequentemente é um atleta, um artista ou uma pessoa de realizações relativamente triviais, cuja preeminência em nossa escala de valores causa comentários desfavoráveis sobre o "materialismo" ou a "vulgaridade" do estilo de vida americano. Nos últimos anos tivemos um grande número desses heróis populares que contrastam com a integridade imaculada de nossos heróis nacionais ou mártires. Além dessa questão de valores, a emergência dos heróis populares frequentemente está associada ao distúrbio das forças sociais e políticas. O culto dos heróis de massa leva naturalmente aos excessos, à devoção cega aos líderes. Quando não tem essas consequências, leva muitas vezes à irracionalidade e à banalidade dos modismos e dos cultos, de qualquer forma, a força social se desfaz agindo de forma perturbadora sobre o status quo (KLAPP, 1949, p. 53).

O sociólogo de Chicago – embora tenha sido um dos maiores pesquisadores da Universidade de San Diego – parece fazer coro com a retromencionada asserção derivada do pensamento de Emerson, o heroico não pode ser o ordinário e vice-versa, daí a sua aparente indignação com a emergência de heróis bem menos irrepreensíveis, por assim dizer, do que aqueles de outrora ("nossos heróis nacionais ou mártires"),<sup>188</sup> bem como o seu constrangimento com o impacto negativo que isso exerce na impressão que os outros têm do estilo de vida americano.

Em sua obra mais difundida, *Heroes, Villains, and Fools: The Changing American Character*, de 1962, Klapp promove uma investigação acadêmica acerca das alterações ocorridas na cultura americana, argumentando que heróis, vilões e tolos são os três tipos mais identificáveis no âmago da sociedade, e que eles se levantam como modelo para o comportamento dos entes que a compõem, espelhando o que os estadunidenses são enquanto povo. A própria estrutura social é desvelada por meio da linguagem acerca dessas personagens – que funcionam como uma espécie de agentes de controle social –, construindo identidades e desenvolvendo ao menos dois "eus": o público e o privado. Políticos, artistas e celebridades em

<sup>187</sup> Declaração de Amerigo Bonasera a Don Vito Corleone, na abertura de *The Godfather*, 1972.

<sup>188</sup> Klapp não viveria para ver que nem sequer a memória de alguns deles seria respeitada, em 2018 e 2020, pelo próprio Presidente Donald Trump – este sim uma espécie de anti-herói midiático – por considerá-los "perdedores" e "otários".

Cf. *Heróis de guerra ou 'otários'? A saia-justa de Trump com os militares*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54035426>

geral sempre viveram em constante conflito, a fim de contrabalançar satisfatoriamente essas duas imagens. Vale dizer que, mais recentemente, com o advento das redes sociais, pessoas comuns também passaram a ter a mesma preocupação, pois desenvolveram uma personalidade *online*, que habita os seus perfis digitais.

Já em *Symbolic Leaders: Public Dramas and Public Men*, de 1964, Klapp aprimora a sua teoria de organização social, afirmando que praticamente qualquer pessoa pode se tornar um líder simbólico: um herói público, um vilão admirado ou uma vítima pranteada, uma vez que, por meio do rádio, dos jornais e da televisão, os dramas públicos alcançam os lares de milhões de pessoas. Portanto, o sociólogo examina como se dá o surgimento desses líderes, como ilustres desconhecidos são guindados, repentinamente, a figuras simbólicas, qual a intersecção possível capaz de investi-los nos papéis – de uma mutabilidade dinâmica – de heróis, vilões ou tolos. Lembra-se que, à época do estudo, os locais em que os dramas públicos eram encenados não contavam com o seu principal palco, hoje em dia: a internet.

Mas, nesse ponto, convém nos determos no início da citação pinçada da obra de Klapp, supratranscrita: "Na América, o grande homem frequentemente é um atleta (...)". De fato – e se isso teve início nos anos 1940 ganhou corpo ao longo das décadas – a idolatria a heróis esportivos, conquanto não lhe seja exclusiva, é particularmente singular na sociedade americana. Em tempo, trata-se da admiração exagerada a homens que exercem seu "heroísmo" nos esportes tipicamente americanos (e aqui não nos debruçaremos sobre os meandros atinentes as suas origens) a exemplo do beisebol, do hóquei no gelo e, especialmente, do basquete, do futebol americano e das corridas da NASCAR:<sup>189</sup> Babe Ruth, Joe DiMaggio, Wayne Gretzky, Michael Jordan, Earvin "Magic" Johnson, Brett Favre, Joe Montana, Tom Brady, Richard Petty, Jimmie Johnson e Dale Earnhardt são apenas talvez os nomes mais laureados do panteão onde estão inscritos outros tantos.<sup>190</sup> Porém, eles "apenas" representam o ápice do sucesso, os maiores entre os maiores, no topo de carreiras profissionais. E justifica-se o "apenas" porque a devoção não se restringe a eles. Antes pelo contrário, ela é dedicada ao que chamam "os nossos meninos", desde o High School e o College. Ela faz parte da vida diária.

---

<sup>189</sup> A Fórmula 1, principal categoria do automobilismo mundial, jamais conseguiu se firmar em solo americano, em décadas de incursões por lá, com diversas tentativas malsucedidas. Mas desistir não é uma opção: Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2022/05/fl-busca-um-piloto-americano-para-virar-o-heroi-de-sua-invasao-aos-eua.shtml>

<sup>190</sup> Note-se a potência do viés individualista: todos os atletas listados – inclusive os três últimos, pilotos – jamais conquistaram vitórias sozinhos, pois jogaram/correram em equipes. Porém, raramente há espaço para dois ou mais heróis, simultaneamente, no mesmo time.

Os esportes constituem terreno fértil para "atos de heroísmo" em praticamente todos os jogos:<sup>191</sup> afinal, a competição é inerente ao espetáculo, sempre há um vencedor e, para que ele exista, deve haver o perdedor, o vencido, o derrotado. E, de regra, a peleja é resolvida com um lance genial, heroico, por parte de alguém naturalmente representando o lado vencedor. Sim, há a questão do empate, aliás, com a qual os americanos não convivem muito bem, tanto que esse sempre foi um dos motivos alegados para que o quê um dia já foi chamado "o nosso futebol", aquele de invenção inglesa, não prosperasse nos Estados Unidos. No basquete e no futebol americano também existe a possibilidade de empate: no entanto, quando persiste, em cada jogo, são disputadas prorrogações, na expectativa de, ao cabo, evitá-lo.<sup>192</sup>

De modo claro e evidente – e na esteira do pensamento de Klapp – a fabricação do herói esportivo para consumo em larga escala – enquanto entretenimento rentável,<sup>193</sup> enquanto alienação proposital e, não menos importante, materializado nos produtos a ele associados – é de produção terminantemente midiática. Horas e horas diante de telas, grandes ou postas na palma da mão, acompanhando os jogos – e se expondo aos produtos e serviços oferecidos pelos patrocinadores – equivalem a horas e horas longe dos livros, da reflexão acerca dos fatos da vida, da interação com a natureza, do diálogo familiar, cada vez mais escasso. Ainda que momentânea – todavia há que se considerar que esses momentos são progressivamente mais extensos, contínuos, pois há jogos quase todos os dias – a alegria com as vitórias provisórias do time favorito<sup>194</sup> vem eclipsar a tristeza com as agruras diárias, com a falta de dinheiro, com o subemprego etc. E, mesmo diante de uma sequência de derrotas, para fins de controle e estabilização social, da manutenção do *status quo*, é mais favorável que as pessoas estejam preocupadas, atentas e ocupadas em clamar pela cabeça do treinador ou pela saída deste ou daquele jogador, do que pela cabeça do governante de plantão, ante, por exemplo, as derrotas das expectativas pessoais, provocadas pelo descontrole inflacionário. Há ainda um aspecto

---

<sup>191</sup> Será mera coincidência essa simbiose? Cf. <https://universohq.com/noticias/astros-do-futebol-americano-em-versao-super-herois-do-cinema/>

<sup>192</sup> Carneiro Neto certa vez escreveu que: "Para os americanos, o empate em partidas de futebol é tão difícil de ser entendido como o ponto facultativo nas repartições públicas brasileiras".

Cf. <https://www.gazetadopovo.com.br/esportes/colunistas/carneiro-neto/o-fim-do-empate-00bwsnkey8ywf2tpvtmysut72/>

<sup>193</sup> Cf. <https://www.cnnbrasil.com.br/esporte/numero-de-fas-da-nfl-no-brasil-cresce-a-cada-ano-super-bowl-sera-neste-domingo/> e <https://ge.globo.com/negocios-do-esporte/noticia/nba-cresce-50percent-em-dois-anos-no-brasil-que-nao-pode-receber-jogos-nao-possui-arena-em-condicoes.ghtml>.

<sup>194</sup> Sem dúvida, o vínculo primevo do aficionado é com o time do coração, e não com um atleta em particular, cuja permanência em um clube é cada vez mais transitória. Porém, o time sempre precisará de um "herói", seja ele quem for, mesmo que às vezes improvável, para manter firme aquele vínculo. E, ademais, recentemente, há muitos casos de torcedores de atletas, independentemente das agremiações as quais estejam defendendo. Isso, logicamente, sempre ocorreu na esfera dos esportes individuais, e de matriz olímpica. Mas, ultimamente, o fenômeno alcançou os "heróis" dos esportes coletivos: hoje, notoriamente, há torcedores de Lionel Messi, Cristiano Ronaldo, Lebron James e Tom Brady, por exemplo.

residual, de construção identitária, de pertencimento:<sup>195</sup> a pessoa comum não se percebe ou considera heroica e, embora sonhe em sê-lo, até reconhece que provavelmente jamais o será. Entretanto, pode, orgulhosamente, usar ao menos a armadura, o manto do seu herói esportivo, defender as suas cores e o seu número, estampado na vestimenta. E, dessa forma, também prospera o mercado de venda de camisas e demais objetos, artigos e souvenirs correlatos.<sup>196</sup>

Em vista disso, evidencia-se (denuncia-se?) um "herói" remunerado a serviço do Neoliberalismo, divulgador panfletista de um individualismo egocêntrico, cujo alcance dos interesses particulares estão na base e na essência do sistema social como meta obrigatória, reconhecido o fracasso de tantos, nessa empreitada, como natural, compreensível e justificado pelo seu pouco esforço ou limitada competência, o que os coage moralmente, assim, a não insubordinar-se contra o sistema, mas a conviver pacificamente com as suas derrotas. Segundo Santiago Pich:

A figura do herói esportivo veiculada pela mídia e instituída no imaginário social, adquire o status da resposta possível para superar as frustrações do insucesso social, e tornar os indivíduos aceitos pela sociedade tanto econômica – quanto afetivamente (nessa ordem), captando assim os desejos populares de ascensão social. Dessa maneira, a própria estrutura que cria a exclusão, gera ao mesmo tempo estratégias de controle social mantendo nos indivíduos a esperança de um futuro melhor, sem colocar em risco a reprodução da ordem social vigente (PICH, 2003, p. 223).

De todo o exposto, parece mesmo não haver espaço dialético para que os heróis esportivos possam ser assimilados como protagonistas de um entretenimento ingênuo, como apenas peças no quebra-cabeça de um jogo pueril, como catalisadores de um divertimento sem maiores consequências. Deliberadamente ou não, eles fazem parte de uma contraditória e poderosa engrenagem, e possuem a capacidade de inspirar e impulsionar uns em direção à realização de suas aspirações, e de intimidar outros tantos, aprisionando-os em suas limitações pessoais, condicionados por aquela engrenagem, que os esmaga. Quiçá o vazio decorrente da inocência perdida, diante da dessacralização de nossos heróis de todas as rodadas, vendidos e comprados, possa ser compensada pela advertência de que há um jogo mais importante em curso:

---

<sup>195</sup> O relato de Vilma Medina é tocante: "Um pequeno menino de uns 8 anos busca escapar do horror da guerra. Para isso, só necessita de uma bola e a camiseta do seu jogador favorito, a quem admira e o leva a sonhar e a conseguir levantar todos os dias. O pequeno vive em Duhok, Iraque, uma zona de guerra. Como não tem recursos suficientes para comprar uma camisa de futebol, ele fabricou uma. Com uma sacola plástica ele pintou umas listras azuis. No meio, nas costas, o nome do seu ídolo: Leo Messi".

Cf. <https://br.guiainfantil.com/blog/educacao/comportamento/os-idolos-das-criancas-como-eles-as-influenciam/>

<sup>196</sup> Cf. <https://www.theplayoffs.com.br/nfl/tom-brady-quebra-mais-um-recorde-de-venda-de-camisas/>

Oh eu! Oh vida! das perguntas que sobre isso se voltam,  
 Das infundáveis gerações de infelizes, das cidades cheias de tolos,  
 Eu mesmo eternamente envergonhado de mim mesmo, (pois quem mais tolo do que eu e mais infiel?)  
 De olhos que inutilmente desejam a luz, de objetos insignificantes, da luta sempre renovada,

Dos pobres resultados de tudo, da multidão laboriosa e sórdida que sinto à minha volta,  
 Anos vazios e invisíveis para os que restam, com o que resta de mim entrelaçados,  
 A pergunta, oh eu! tão triste, ainda insiste - O que vale a pena por tudo isso,  
 Oh, eu, oh, vida?

Resposta

Que você está aqui - que a vida e a identidade existem,  
 Que o poderoso jogo continua, e você pode contribuir com um verso  
 (WHITMAN, 1964, p. 70).

Não estamos sendo possantes como um jato e nem velozes como um foguete, através da longa e sinuosa estrada, em direção ao oeste atrevido: resolvemos não sacrificar as cidades pequenas para ganhar dez minutos de viagem. Talvez também tenhamos nos perdido em Radiator Springs. Talvez. Mas como o mais importante é o trajeto, mais até mesmo do que quem o está trilhando, embora tantos não o admitam; como nunca haverá linha de chegada e a premiação, se houver, será incerta; e, além disso, como não sabíamos se deveríamos virar à esquerda ou à direita em Albuquerque; empreendemos um ligeiro movimento de retorno para contemplarmos e ouvirmos as águas simbólicas do Mississippi. Talvez *Proud Mary* esteja à nossa espera. Mas não nos enganemos com o andamento mais sonoro dos compassos da abertura: ele emula o da abertura da Sinfonia do Destino, de Beethoven. E sabemos o que isso significa.

### 3.2.1 Breve Pausa – e em posição sem sentido – Para Ouvirmos o Hino Nacional

Nos Estados Unidos, todos os grandes eventos esportivos são precedidos pela execução de *The Star-Spangled Banner*, o hino nacional norte-americano, adotado desde 1931. Em geral, a apresentação conta ainda com famosos (as) vocalistas, a conferir seu estilo pessoal à interpretação. A iniciativa – considerada como uma oportunidade patriótica para celebrar a liberdade e os heróis americanos que a conquistaram e a defenderam – sempre esteve envolvida em polêmica, particularmente por favorecer protestos de atletas convertidos, ocasionalmente ou não, em ativistas contra as guerras, o racismo policial e as desigualdades sociais, e em favor

dos direitos humanos: muitos deles assumem uma postura encarada como desrespeitosa, permanecendo sentados ou se ajoelhando, para não render homenagem durante a execução.<sup>197</sup>

No Brasil, a execução do hino nacional – o brasileiro, registre-se – também faz parte da rotina dos estádios, por imposição legal, todavia as divergências e controvérsias que cercam o momento, que deveria ser solene, parecem ter motivação diversa.<sup>198</sup> Ocorre que o hino estadunidense remete-se a outro símbolo pátrio, glorificando diretamente a bandeira americana, a qual continua a "tremular mesmo durante a noite, iluminada pelo clarão vermelho dos foguetes e pelas bombas estourando no ar", vindos do inimigo. E em 11 de setembro 2001, pela primeira vez desde as guerras pela independência, o país foi atacado em seu território continental, agora não pelos ingleses, mas pelo inimigo dito sem face, pelo terrorismo. E a icônica imagem de três bombeiros desfraldando a bandeira nos escombros do que fora o World Trade Center ganhou o mundo.

Menos de um mês depois, em 02 de outubro, o virtuoso guitarrista sueco Yngwie Malmsteen, em um show em Porto Alegre, tocou o hino norte-americano, em homenagem àquele povo e àquele país, então ainda abalados pelos ataques havidos em Nova Iorque, Washington e no espaço aéreo da Pensilvânia. Uma parte do público, em sinal de absoluta intolerância, reagiu aos gritos de "Bin Laden" e "Brasil", seguidos por vaias.<sup>199</sup> Malmsteen mostrou-se contrariado, passou a repetir frases do hino em todo solo que executava e, ao final, proferiu palavras,<sup>200</sup> antes de deixar o palco. Dias depois, emitiu declaração em sua página na internet, a qual merece transcrição:

Primeiramente, gostaria de salientar que este foi um incidente isolado (...) é assim que senti as coisas. Estive excursionando por vários anos e sei que em algumas noites toquei melhor que em outras (...) Estou em plena forma, tocando o máximo que posso.

<sup>197</sup> O quarterback Colin Rand Kaepernick explica: "Não vou ficar de pé e mostrar orgulho da bandeira por um país que oprime negros e pessoas de cor. Para mim, isso é mais importante que o futebol e seria egoísta da minha parte não olhar para isso. Há corpos nas ruas e pessoas tirando licença remunerada e se livrando de punição por assassinato."

Cf. <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/04/por-que-as-pessoas-se-ajoelham-durante-os-protestos-contra-racismo-policia-nos-eua.ghtml>.

<sup>198</sup> Nesse sentido, Cf. <https://www.gazetadopovo.com.br/esportes/ha-quase-20-anos-imposto-nos-estadios-hino-nacional-nem-sempre-e-respeitado-8wx9ahnb4lw30fd4by5tagf9m/>.

<sup>199</sup> Muitos outros grandes guitarristas já tocaram o hino americano e não foram vaiados. Apenas em 2015: Slash, Kirk Hammett & James Hetfield (Metallica) e o mexicano Carlos Santana. Estavam em Los Angeles, Austin e Oakland, respectivamente. Cf. [https://whiplash.net/materias/news\\_802/224827-metallica.html](https://whiplash.net/materias/news_802/224827-metallica.html) e <https://guitarload.com.br/2015/12/01/video-slash-toca-o-hino-norte-americano/>.

<sup>200</sup> Norte-americano, o tecladista da banda, Derek Sherinian, também foi agressivo, mas apenas na internet: "ver manifestações antiamericanas na CNN é ruim, mas estar no meio de uma delas é realmente assustador. (...) Terminei o show chateado, sem olhar para a platéia. Para as pessoas de Porto Alegre: vocês deviam ter vergonha. Não ligo se nunca mais vier a tocar em sua cidade terceiro-mundista infestada de caipiras". Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0510200110.htm>.

Em todos estes anos - como disse, foram centenas de shows - nunca fui vaiado no palco, por nenhum motivo. Deixe-me esclarecer uma coisa: não sou político, sou músico. Não vou debater sobre política ou governo, pois não é minha especialidade. Não trabalho com isto. Embora pessoas de 28 diferentes países viessem a morrer por causa dos atentados, ele aconteceu em território americano, por isso toquei o hino dos EUA. Naquele momento, com a adrenalina lá em cima, quando ouvi as zombarias e agressões verbais, fiquei realmente furioso. Mas não fiz e nem disse nada naquele instante, apenas terminei de tocar. Então depois repeti o hino umas quatro ou cinco vezes. Não poderia deixar a provocação sem resposta. Ninguém vai bater na minha cara e querer que eu fique quieto, certo? Não tenho absolutamente nada contra os brasileiros - já fiz vários shows por lá no passado e adorei cada momento (...) Mas alguns fatos me fizeram ter uma reação mais forte sobre a recepção da plateia: (1) passei praticamente metade de minha vida nos EUA, portanto me sinto tanto americano quanto sueco; (2) meu filho nasceu lá, ele é um cidadão americano; (3) o tecladista da minha banda é daquele país; e (4) o mais importante de tudo, as pessoas inocentes que morreram no dia 11 de setembro devem ser respeitadas. Falando claramente: quanto às pessoas que me vaiaram e gritaram o nome de Bin Laden numa tentativa frustrada de me agredir, não tenho o mínimo respeito por elas - o que eu disse no microfone no final do show foi direcionado exclusivamente a estas pessoas. Mas elas não compunham toda a plateia, sei disso. Elas não representam o Brasil, elas não representam Porto Alegre, são apenas como maçãs podres num cesto. Houve um longo intervalo entre o final do show e o bis, porque estávamos discutindo nos bastidores se deveríamos retornar ao palco e tocar mais algumas músicas ou simplesmente ir embora. Finalmente decidi voltar ao palco e me despedir de forma agressiva, pois ainda estava muito furioso. Mas isto foi um incidente isolado, e de forma alguma significa que tenho ressentimentos em relação aos meus fãs brasileiros. Adoro tocar naquele país, e futuramente voltarei a tocar por lá (MALMSTEEN, 2001, grifo nosso).<sup>201</sup>

E, felizmente, de fato voltou: aliás, inúmeras vezes, inclusive a Porto Alegre. Entretanto, em que pese Malmsteen seja um artista reconhecidamente temperamental e um tanto egocêntrico, parece que, tendo passado até então metade da sua vida nos Estados Unidos, havia incorporado – e ademais em um momento no qual se sentira provocado – o patriotismo e o individualismo<sup>202</sup> tão caros ao país que o adotara e, principalmente, o estilo de vida daquele povo, que o atraía como um ímã, fazendo com que então deixasse, sem maiores conflitos emocionais (ou patrióticos), a Suécia natal para trás.

Desafiado, o *guitar hero* reagira com seu instrumento, repetindo as frases do hino como projéteis endereçados aos seus agressores. Afinal, mais do que homenageando inocentes injustamente atacados de surpresa (a sinceridade e a pertinência do tributo não estão sob questionamento), ao ser ofendido pela audiência passou a defender algo maior, um símbolo poderoso – ao mesmo tempo uma música e uma bandeira – representativos dos valores, dos

<sup>201</sup> Cf. [https://whiplash.net/materias/news\\_966/010588-yngwiemalmsteen.html](https://whiplash.net/materias/news_966/010588-yngwiemalmsteen.html)

<sup>202</sup> Malmsteen faz lembrar Wagner, no que tange à gestão dos aspectos administrativos, por assim dizer, da sua carreira e, mormente, dos artísticos. De há muito passou a ser o compositor, letrista (quando letra há), guitarrista (logicamente), produtor etc. das suas músicas e dos seus álbuns. Quando tornou-se também o cantor, argumentou com algo mais ou menos assim: já que não contratarei o Elvis Presley para cantar (o que, pelo jeito, no seu entendimento, faria alguma diferença) então canto eu mesmo.

princípios e do caráter de um povo. O herói, um estrangeiro, passou a combater não exatamente como mercenário, contratado, mas o fez deliberadamente, por sentir-se, como declarou, um norte-americano. Compunham uma banda, mas não foi o tecladista, o único americano ali,<sup>203</sup> a tocar o hino com seu instrumento, antes ou depois da celeuma. Ainda que certamente aprovado – embora não precisasse – e acompanhado, foi o guitarrista a fazê-lo, individualmente, em seus solos. Poderia, baixada a adrenalina, dedilhar alguma coisa, mínima que o fosse, do hino brasileiro, para convenientemente cativar a plateia. Não o fez.<sup>204</sup> Que Klapp, de onde estiver, não nos leia, mas façamos a equiparação e revisitemos Emerson: "Ele segue adiante, de acordo com suas próprias determinações (...) ele é orgulhoso; é o extremo da natureza individual. Não obstante, devemos reverenciá-lo profundamente (EMERSON, 1994, p. 171).

O herói – ou o heroico – é o extremo da natureza individual. Por isso, antes do próximo evento, quando nos debruçaremos sobre a figura do *guitar hero* – e em cujo contexto mencionaremos, por exemplo, o que um dos maiores deles fez com *The Star-Spangled Banner*. E para evitarmos implicações políticas e ideológicas – pois completamente fora do escopo do presente estudo – vimos recomendar a adoção, como o "autêntico hino nacional norte-americano", da letra que o compositor canadense Paul Anka escreveu para a música de Jacques Revaux e Gilles Thibaut.<sup>205</sup> Ou seja, a exemplo da *Liberty*, mais um simbólico e alegórico presente francês. Pois letra e música juntas, singularmente nas vozes de Sinatra ou de Elvis – em tão antológicas interpretações – parecem expressar mais fielmente o que pensa e sente o povo estadunidense, e os milhões adotados pela América: *My Way*.

E agora o fim está próximo	And now the end is near,
Então eu encaro a cortina final	And so I face the final curtain.
Meu amigo, eu vou esclarecer	My friend, I'll say it clear,
Eu irei expor meu caso do qual tenho certeza.	I'll state my case, of which I'm certain.
Eu vivi toda uma vida inteira	I've lived a life that's full,
<b>Eu viajei todas e cada uma das estradas.</b>	<b>I travelled each and every highway.</b>
E mais, muito mais que isso	And more, much more than this,

<sup>203</sup> Embora britânico, Andrew Fletcher – que descanse em paz – possivelmente o faria.

<sup>204</sup> Resta sempre a possibilidade de que talvez quisesse agradar, não o tendo feito em observância à Legislação. Lei nº 5700/71 - Art. 34. É vedada a execução de quaisquer arranjos vocais do Hino Nacional, a não ser o de Alberto Nepomuceno; igualmente não será permitida a execução de arranjos artísticos instrumentais do Hino Nacional que não sejam autorizados pelo Presidente da República, ouvido o Ministério da Educação e Cultura.

<sup>205</sup> A canção em francês, de 1967, intitulada "Comme d'habitude" e interpretada por Claude François, possui uma letra completamente diferente, com outra temática.

<p><b>Eu fiz do meu jeito.</b></p> <p>Arrependimentos, eu tive alguns Mas ainda assim, tão poucos para mencionar.</p> <p><b>Eu fiz o que eu tinha que fazer, E persisti, sem exceção.</b></p> <p>Eu planejei cada caminho do mapa, <b>Cada cuidadoso passo ao longo da estrada.</b></p> <p>E mais, muito mais que isso, Eu fiz do meu jeito.</p> <p>Sim, Teve horas, Sei que você sabia, <b>Quando eu mordi mais que eu podia mastigar.</b></p> <p>Mas, entretanto, quando havia dúvidas, Eu engoli e cuspi fora.</p> <p><b>Eu encarei tudo e permaneci de pé,</b> E fiz do meu jeito.</p> <p>Eu amei, eu sorri e chorei, <b>Tive minhas falhas, minha parte de derrotas.</b></p> <p>E agora, enquanto as lágrimas caem, Eu acho tudo tão incrível.</p> <p><b>E pensar que eu fiz tudo isso, E talvez eu diga, não de uma maneira tímida.</b></p> <p>Oh não, oh não, eu não Eu fiz do meu jeito.</p> <p><b>E o que é um homem, o que ele conseguiu, Se não é ele mesmo, então ele não tem nada Para dizer as coisas que ele sente de verdade, E não as palavras de alguém que se ajoelha.</b></p> <p><b>Os registros mostram, Que eu recebi os golpes E fiz do meu jeito.</b></p>	<p><b>I did it my way.</b></p> <p>Regrets I've had a few, But then again too few to mention.</p> <p><b>I did what I had to do, And saw it through without exemption.</b></p> <p>I planned each chartered course, <b>Each careful step along the by way.</b></p> <p>And more, much more than this, I did it my way.</p> <p>Yes, There were times, I'm sure you knew, When I bit off more than I could chew.</p> <p>But through it all, when there was doubt, I ate it up, and spit it out.</p> <p><b>I faced it all, and I stood tall, And did it my way.</b></p> <p>I've loved, I've laughed, and cried, <b>I've had my fill, my share of losing.</b></p> <p>And now, as tears subside, I find it all so amusing.</p> <p><b>To think I did all that, And may I say, not in a shy way.</b></p> <p>Oh no, oh no, not me I did it my way.</p> <p><b>For what is a man, what has he got, If not himself, then he has not To say the things he truly feels, And not the words of one who kneels.</b></p> <p><b>The record shows, I took the blows And did it my way.</b></p>
---	---

Sim, era meu jeito.	Yes, it was my way.
---------------------	---------------------

### 3.3 O GUITAR HERO – ORIGENS

Well gonna write a little letter  
 Gonna mail it to my local DJ  
 It's a rockin' little record  
 I want my jockey to play  
 Roll over Beethoven  
 I gotta hear it again today

You know my temperature's risin'  
 And the jukebox's blowin' a fuse  
 My hearts beatin' rhythm  
 And my soul keeps singing the blues  
 Roll over Beethoven  
 And tell Tchaikovsky the News<sup>206</sup>

Mais de um século após as maravilhas envoltas em magia e mistério produzidas pelo herói romântico no contexto da música erudita instrumental europeia, a música popular norte-americana veria o surgimento de um personagem arrebatador: o *guitar hero*.

Entretanto, como descrever objetivamente e em rol exaustivo, quais atributos indiscutíveis deve apresentar um performer para merecer a alcunha de *guitar hero*, se a subjetividade na apreciação do fenômeno já é a nota distintiva por excelência? E certamente não é razoável definir o próprio verbete de modo simplista, caracterizando-o como um "herói da guitarra". Afinal, a verdadeira importância reside na adjetivação, na qualidade. No caso, ela está no heroísmo e nos efeitos correlatos percebidos e derivados de sua manifestação, que exercem influência sobre os demais, sobre o público, sobre outros músicos.

Porém, existem algumas condições a serem atendidas, para que o guitarrista possa receber tamanha distinção. E, igualmente, elas derivam não de uma lista de requisitos expressos enciclopedicamente, mas de uma espécie de consenso, *a posteriori*, que deriva das impressões da crítica especializada, da devoção do público e, claro, dos interesses nem sempre manifestos (e às vezes inconfessáveis) da indústria musical. Daí resulta que uma observação sobre a carreira de alguns músicos considerados *guitar heroes* é suficiente para evidenciar que eles partilham características comuns, e são essas peculiaridades que estão no âmago daquilo que os definem.

---

<sup>206</sup> *Roll Over Beethoven*, Chuck Berry, 1956. A petulante expressão idiomática que intitula a canção quer sugerir que o rock estaria perturbando a música erudita, fazendo Beethoven revirar-se no túmulo.

Se para Brian May, como visto, o que faz de um guitarrista um herói é a sua capacidade de despertar paixão nos outros, fazendo da guitarra um veículo da emoção, por sua vez André Millard descreve o *guitar hero* sob um enfoque ainda mais atrelado ao instrumento:

Um homem, um artista solista, um virtuoso, certamente, mas mais do que isso: é alguém cuja disposição para experimentar leva o instrumento a novas dimensões, alguém que é amplamente imitado, e alguém cuja própria vida parece definir o instrumento de uma nova maneira. A ideia de um guitar hero já não se limita aos músicos; agora faz parte da cultura popular, e o termo guitar hero é usado (sem tradução) em outras culturas (MILLARD, 2004, p. 143, tradução nossa).<sup>207</sup>

É notório que a definição do autor ressalta preponderantemente a qualidade do artista enquanto virtuoso, englobando os aspectos de destreza técnica e criatividade em inovar no âmbito musical. Contudo, e talvez ainda mais importante, é a alusão feita perante a necessidade existencial de uma “dimensão heroica atrelada ao estilo de vida e valores do *guitar hero* que vão muito além de inovações tecnológicas” (MILLARD, 2004, p. 143 e 144).

Portanto, podemos identificar as origens desta figura no escopo de uma dimensão heroica tipicamente romântica, centrada na perspectiva do garoto pobre que, superando toda sorte de reveses, munido de sua guitarra elétrica como se fosse uma espada, percorre uma trajetória que pode levá-lo ao estrelato e à fama, e às consequentes recompensas psicológicas, emocionais e materiais, de outro modo impensáveis e talvez nunca atingíveis dada sua condição social pregressa.

A propósito, os estudos de Joseph Campbell e Vladimir Propp parecem dar conta de suficientemente enquadrar culturalmente a natureza ontológica do fenômeno do *guitar hero* o qual, para além de qualquer ineditismo ou inserção estanque em um pretenso recorte espacial ou temporal específico, vem na esteira de uma narrativa muito mais ampla e usual.

O mitologista Joseph Campbell asseverou que, a despeito das idiossincrasias que distinguem as variadas lendas, fábulas e religiões construídas pelo homem, elas não são mais cruciais do que as correspondências ou equivalências que as aproximam. E isso restringe significativamente o número de respostas e explicações possíveis – ainda que provisórias – às questões incompreensíveis da vida, independentemente dos costumes e dos lugares de desenvolvimento das civilizações. O entendimento adequado daquelas particularidades distintivas evidenciaria que elas não são tão irreconciliáveis assim, ao contrário do que o senso

---

<sup>207</sup> No original: "A man, a solo artist, a virtuoso, certainly, but more than that: someone whose willingness to experimental leads the instrumental to new dimensions, someone who is widely imitated, and someone whose very life seems to define the instrument in a new way. The idea of a guitar hero is no longer confined to musicians; it is now part of our popular culture, and the term *guitar hero* is used (untranslated) in other cultures".

comum aponta ou do que alguns líderes políticos querem, por alguma conveniência, enfatizar: portanto, poderia ensinar um melhor entendimento entre os povos.

Em *The hero with a thousand faces*, de 1949, Campbell aponta que os grandes protagonistas das narrativas religiosas, folclóricas, mitológicas e fabulosas apresentam, cada qual em seu contexto local, os mesmos símbolos e as múltiplas faces de uma história que se repete, de modo acrônico. Lançar luzes sobre essas faces, examinando-as criteriosamente, faz aflorar o herói cuja primazia é exercida sobre todas as culturas, o modelo de todos os mitos. A jornada do herói pode ser descrita em três grandes etapas: a separação, quando ele tem um súbito despertar e, atendendo a um chamado interior, potencializado pelo inconformismo com o que vê em seu entorno, com a realidade na qual está inserido, parte em busca de um significado para a sua vida, entregando-se ao desconhecido; a iniciação, quando o seu caráter, as suas metas, as suas aptidões e a retidão dos seus princípios são postos à prova de todas as maneiras, levando-o, se bem-sucedido, ao clímax espiritual e a ser abençoado; o retorno, durante o qual exerce a liberdade almejada e granjeada, a qual possibilita que ele transite com desenvoltura pelo mundo do sagrado e do profano, sendo senhor de ambos.<sup>208</sup>

Por seu turno, o folclorista russo Vladimir Propp, em "Morfologia do Conto Maravilhoso", de 1928, apresentou uma teoria segundo a qual é possível reconhecer e analisar uma narrativa atemporal por meio da identificação de trinta e uma funções gerais cumpridas por sete personagens (ou desenvolvidas em sete esferas de ação). Para tanto, o estudioso analisou cerca de cem contos clássicos – portanto de perenidade indiscutível – a fim de identificar os elementos constitutivos essenciais, comuns a todos a eles, de modo a propor uma fórmula narrativa exitosa, por meio da adoção intencional de determinados padrões estruturais e de personagens.

Para Propp, os sete personagens (ou as esferas de ação) são: o antagonista/agressor; o doador; a princesa; o auxiliar mágico; o mediador; o falso herói; o herói. E eles cumprem, quase sempre, com ligeiras adaptações ou supressões, as seguintes funções gerais (perceba-se que a maioria delas conta com a ação do herói):

- a vítima em potencial afasta-se da situação inicial, de estabilidade, mesmo precária;
- interdição (é proibido fazer algo ou é obrigatório fazê-lo);
- transgressão;

---

<sup>208</sup> Cf. CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1989.

- interrogação (por um antagonista ou agressor);
- informação;
- enganação (pelo agressor);
- cumplicidade inocente (por parte da vítima);
- dano ou problema (elemento central da narrativa);
- mediação (o herói é chamado para reverter o dano);
- início da reação (o herói aceita a missão);
- partida (o herói abandona o lar e vai à caça do agressor);
- doador (alguém surge "do nada", em auxílio do herói, porém, primeiro, o submete à uma prova);
- o herói vence a prova e então é ajudado;
- o herói recebe um prêmio por ter vencido a prova ("objeto mágico", um conselho, uma indicação);
- o herói vai para o palco da luta; nele, confronta o agressor; o agressor deixa algum tipo de marca, de sinal, no herói;
- vitória do herói (dualismo, o bem venceu o mal);
- reparação do dano, solução do problema;
- regresso do herói ao lar; no caminho, é perseguido pelo agressor e/ou seus asseclas; o herói consegue salvar-se ou é salvo por alguém;
- o herói chega incógnito ao lar, sem se fazer reconhecer e sem ser efetivamente reconhecido; porém, lá, alguém se faz passar pelo herói, pelo vencedor; o herói tem que se submeter à nova prova para demonstrar quem verdadeiramente ele é;
- o herói cumpre a tarefa;
- o herói é então identificado, muitas vezes, pela marca que o agressor deixara nele durante a luta por reparação;
- o falso herói é desmascarado;
- transfiguração do herói (uma aura o modifica inclusive fisicamente e já não é mais o mesmo do início da história);
- punição do agressor e seus asseclas; casamento (o herói se casa, em geral com a vítima que sofrera o dano) ou recebimento de outras recompensas.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Cf. PROPP, Vladimir. Morfologia do Conto Maravilhoso. Seguida de "O Estudo Tipológico-estrutural do Conto Maravilhoso", de E. M. Meletínski e da "Polêmica Propp – Lévi-Strauss". Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

E Propp vale-se das palavras de Aleksandr Vesselóvski – poeta representante do núcleo semântico dos "textos da noite", na teoria literária russa – à guisa de síntese e conclusão:

É inútil resumir nossas teses, já que foram descritas no início do livro e estão subentendidas no decorrer de todo o trabalho. O que podemos dizer é que nossas proposições, embora possam parecer novas, já foram intuitivamente pressentidas por alguém como Vesselóvski, e com suas palavras concluiremos este trabalho: “Pode-se apresentar neste campo uma pergunta que diz respeito aos esquemas típicos... esquemas que, transmitidos de geração em geração como fórmulas fixas, são capazes de se animarem com um novo sentido, engendrando novas formulações? A literatura narrativa contemporânea, com sua complexidade de enredos e representação fotográfica da realidade, parece descartar a possibilidade desta pergunta; mas quando ela estiver diante dos olhos das gerações futuras, numa perspectiva tão longínqua quanto para nós a Antigüidade, da Pré-história à Idade Média, quando a síntese do tempo, esse grande simplificador, tenha passado sobre a complexidade dos fenômenos, reduzindo-os ao tamanho de um ponto que se perde na imensidão, suas linhas se fundirão com aquelas que nós descobrimos agora, ao olharmos para trás contemplando aquela longínqua criação poética – e os fenômenos do esquematismo e da repetição irão se impor em toda a sua grandeza.” (PROPP, 1984, p. 65).

Se adicionarmos às proposições de Campbell e Propp a sacralização até mesmo dos sentimentos mais mundanos e carnis vivenciados pelos heróis wagnerianos; os aspectos virtuosísticos e comportamentais distintivos dos heróis românticos (levados ao extremo pelo byronismo); bem como o primado individualista predominante na América; bastará lermos as biografias de alguns ícones da guitarra (ou ainda, as notícias veiculadas nas mídias, sob encomenda ou não), para sabermos quando estamos diante de *guitar heroes*. E tanto melhor quando podemos vê-los em ação, no palco, demonstrando o seu heroísmo.

Assim, em que pese ser um fenômeno de imprecisa conceituação, "uma especializada equipe formada por compositores e musicólogos" (a saber, Rusty Cutchin, Hugh Fielder, Mike Gent, Michael Mueller e Dave Simons) entendeu possível identificar seus expoentes, consolidando-os, na *The Illustrated Encyclopedia of Guitar Heroes*.<sup>210</sup> Subjetiva – como não poderia ser diferente – a obra agrupa os favoritos dos autores na primeira seção, reservada aos *virtuosos*. Na sequência, segmenta os demais, distribuindo-os nos capítulos: *blues pioneers; from blues to rock; hard rock and metal; soft rock and pop; alternative and indie* e *beyond rock*. Generosa, nomina e discorre brevemente sobre mais de 200 *guitar heroes* e, ao final, ainda lista por volta de 500 intérpretes, reunidos em *other great guitarists*.

O ideal romântico, no contexto social e cultural europeu, destinava ao homem exercer, se reunisse os atributos para tanto, o papel do herói. Às mulheres, era atribuída a condição de musas inspiradoras e admiradoras. Nos Estados Unidos, a figura do *bluesman* – os *blues*

---

<sup>210</sup> Cf. Introdução, nota 16.

*pioneers*, contemplados na referida enciclopédia – deu nova roupagem ou conferiu uma nova interpretação, todavia ao mesmo enredo, fazendo simplesmente com que o guitarrista *rockstar* desse continuidade àquele ideal, de todo ajustado às convenções sociais ainda então vigentes.

Como vimos, no início da década de 1950, a América – que já saíra economicamente triunfante da Segunda Guerra Mundial – vivenciava então um cenário de expressivo crescimento da produção industrial, materializado na ampla oferta de novos bens de consumo, na diminuição acentuada das taxas de desemprego e no conseqüente e progressivo aumento do poder aquisitivo dos cidadãos. Culturalmente, essa quadra histórica assinalou o surgimento do *rock n' roll*, gênero fortemente influenciado pelo *blues* e pelo *soul*, e que viria a se tornar o primeiro grande fenômeno da sociedade de massas pós-moderna.

Eric Clapton descreve o fascínio exercido pela América e pelos músicos americanos sulistas do *Rockabilly*, a origem do chamado rock 'n' roll "clássico":

Era o verão de 1956, e Elvis<sup>211</sup> estava no topo das paradas. (...) um disco de "Hound Dog", o número 1 de Elvis, e tocávamos sem parar. Havia algo na música que a tornava totalmente irresistível para nós, além de ser feita por alguém que não era muito mais velho, que era como nós, mas parecia ter controle sobre o seu destino, algo que não conseguíamos sequer imaginar. (...) Os Constantines também eram as únicas pessoas que eu conhecia em Ripley que tinham uma TV, e costumávamos assistir *Sunday Night at the London Palladium*, o primeiro show a mostrar artistas americanos, que estavam muito à frente em todos os níveis. Eu tinha acabado de ganhar um prêmio na escola (por asseio e capricho), um livro sobre a América, e estava particularmente obcecado. Uma noite Buddy Holly esteve no show, e pensei que havia morrido e ido para o céu. Foi quando vi minha primeira guitarra Fender. Jerry Lee Lewis estava cantando "Great Balls of Fire", e o baixista tinha um Fender Precision. Foi como ver um instrumento do espaço sideral, e eu disse a mim mesmo: "Isso é o futuro – é isso o que eu quero". De repente percebi que eu estava em uma aldeia que jamais mudaria, ao passo que na TV estava algo do futuro. E eu quis ir para lá (CLAPTON, 2007, p. 27-28).

A expansão globalizada do estilo permitiu a introdução de novos parâmetros e costumes, instituindo um novo mercado de bens culturais, tendo nos jovens o seu principal público-alvo. Assim, personalidades, indumentárias e instrumentos tornaram-se referências, ícones de condutas, abrindo espaço para que a guitarra elétrica e seus performers alcançassem um lugar de destaque na cadeia de significação.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> O rei do rock raramente era visto no palco sem uma guitarra. No entanto, ainda mais raras foram as interpretações dignas de nota. Na verdade, não precisava. Contava, sempre ao seu lado, com Scotty Moore, considerado pela Revista Rolling Stone o 29º melhor guitarrista de todos os tempos. Keith Richards, dos Rolling Stones, ele próprio um mago do instrumento, relatou: "Todo mundo queria ser Elvis. Eu queria ser Scotty" (2012, p. 57).

<sup>212</sup> Contudo, é importante mencionar o enfoque muito mais abrangente acerca do instrumento, na lição de Andy Bennett e Kevin Dawe: "A guitarra é em todos os aspectos um fenômeno global. O instrumento ganhou um lugar

Assim, a guitarra elétrica era o recurso material que faltava para que o herói pudesse cumprir a sua missão redentora. Para André Millard, ela possibilitou ao jovem tentar modificar o seu futuro. Em um país em que o direito à busca pela felicidade está positivado na Constituição, isso não é pouco:<sup>213</sup>

(...) a guitarra foi mais do que um instrumento musical. Ela foi a ferramenta para se engatar no entretenimento popular. O hino de Chuck Berry para o rock'n'roll, "Johnny B. Goode", descreve uma versão otimista do sonho americano: um garoto jovem que deixa o lar, sem nada, mas com uma grande ambição e uma guitarra (carregada em um velho saco) e finalmente alcança o topo do mundo do entretenimento a partir da sua habilidade em tocar o instrumento. Esta jornada perfeitamente representou o valor americano de progresso através do talento. A guitarra foi vista como a grande possibilitadora – levando pobres garotos de suas origens ordinárias e sombrias, em locais remotos do país, e os impulsionando a grandes cidades e ao conhecimento da nação (MILLARD, 2004, p. 102).

Mas sob o imperativo neoliberalista (embora não somente), em que necessidades são, para além de identificadas, geradas, praticamente quase nada ocorre por acaso, como uma emanção espontânea e desinteressada oriunda do meio social. E quando ocorre, logo é apropriado e "mecanizado" pela indústria, qualquer indústria, para produção e consumo em larga escala, potencializando os rendimentos decorrentes da iniciativa. Citando o filósofo e sociólogo francês Pierre Félix Bourdieu e seu conceito de campo, na acepção de um espaço social específico, Andy Bennett e Kevin Dawe apontam:

(...) os instrumentos musicais fazem parte do que Bourdieu chamou de "o campo da produção cultural" (Bourdieu 1993). Bourdieu descreve o que chama de campos de produção "restrita" e "em larga escala", que afetam a criação, disseminação e circulação de "bens". Esses sistemas estão ligados a sistemas de hegemonia e dominação cultural e à contestação, negociação e elaboração das relações de poder (BENNETT & DAWE, 2001, p. 6, tradução nossa).<sup>214</sup>

---

central e ajudou a definir gêneros musicais em todo o mundo. As variações elétricas e acústicas da guitarra são elementos comuns na música de várias culturas ao redor do mundo. Como tal, é muito difícil fornecer relatos satisfatórios do apelo cultural da guitarra usando relatos monoculturais. Em vez disso, é importante ter uma noção da guitarra como um instrumento globalmente móvel cuja forma, texturas tonais e técnicas de execução associadas são o produto de sua apropriação e uso em uma variedade de contextos musicais localmente específicos. Igualmente importante para explicar o significado cultural da guitarra é a compreensão das culturas às quais o próprio instrumento deu origem (BENNETT & DAWE, 2001, p. 1).

<sup>213</sup> No Brasil, tramita no Congresso Nacional, desde 2012, uma PEC que modificaria o Art. 6º da CF/88, o qual ficaria com a seguinte redação: "São direitos sociais, essenciais à busca da felicidade, a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição". Por ora, o Artigo segue vigente, entretanto sem o conteúdo marcado em negrito. E segue sendo uma norma programática, uma meta que deve ser perseguida pelo Estado. Ao que parece, sem muita urgência.

<sup>214</sup> No original: "So musical instruments are part of what Bourdieu has called 'the field of cultural production' (Bourdieu 1993). Bourdieu describes what he calls fields of 'restricted' and 'large-scale' production, which affect the creation, dissemination and circulation of 'goods'. These systems are tied to systems of hegemony and cultural dominance and to the contestation, negotiation and working out of power relations".

Muito provavelmente alheio a tudo isso, Chuck Berry – o próprio Johnny B. Goode, autor e personagem indissociados à maneira byroniana – que largara o emprego na indústria automobilística de St. Louis para ser um dos pioneiros do *rock*, também pode ser apontado como o primeiro *guitar hero*, pois o virtuosismo presente nas suas performances, juntamente com a capacidade de criar elementos de significação, a exemplo do seu icônico “passo do pato”, além do casamento da sua imagem com um modelo de guitarra específico (no caso, a Gibson ES-335), são qualidades peculiares que podemos identificar em todo *guitar hero*. No entanto, se examinarmos o *blues* da década de 1930, também é possível vislumbrarmos algumas dessas características nos guitarristas da primeira geração do gênero, a exemplo de T-Bone Walker, Robert Johnson e, um pouco mais tarde, B.B. King.<sup>215</sup>

T-Bone Walker foi o primeiro *bluesman* a gravar um disco com uma guitarra elétrica, de modo a pavimentar a estrada para os seus sucessores:

B.B. King reconhece que a primeira vez que ele ouviu Walker tocar, sabia que teria que comprar uma guitarra elétrica, e Berry (...) tomou tanto conhecimento do carisma de Walker – tocando sua guitarra elétrica atrás da cabeça e geralmente levando as mulheres ao delírio – como do seu jeito de tocar com alma. Ainda hoje o estilo de Walker continua sendo um elemento essencial na forma de tocar guitarra solo (ASSANTE, 2009, p. 80, tradução nossa).<sup>216</sup>

Em Chicago, numa determinada ocasião, o saxofonista Eddie “Cleanhead” Vinson que acompanhava Muddy Waters, descreveu as performances de T-Bone Walker da seguinte forma:

T-Bone chega ao palco com seu terno branco e enormes anéis de diamantes. Ele pega a guitarra e vroom, vroom. ‘Oh’ Mister T-Bone!’ Ele ainda nem tinha acabado de tocar a primeira música quando as carteiras começavam a se abrir: ‘Toque minha música, Mister T-Bone!’ Depois era: ‘Leve todo o meu dinheiro’. E ele lá, impassível, cheio de classe. Quando já estava no clima, começava a tocar a guitarra atrás da cabeça. Era então que começava realmente a se mexer. De repente, várias coisas eram lançadas ao palco: sapatos, anéis, pulseiras, calcinhas, tudo... Ele tocava blues a noite

<sup>215</sup> Billy Gibbons explica um pouco da técnica do grande performer do Mississippi: "Ele toca em explosões encurtadas, com riqueza e solidez. E há uma destreza técnica, um fraseamento tocado de maneira limpa. Eram solos sofisticados. É tão identificável, tão claro que poderia ser escrito. B.B. é um solista legítimo. Ele (...) criou um fraseado onde toca duas notas ao mesmo tempo, depois pula para a outra corda e desliza até uma nota. (...) E há essa coisa de duas ou três notas na qual ele faz um bend na última nota. Esses dois truques sempre fazem você se mexer na cadeira – ou se levantar dela. É poderoso assim" (GIBBONS, 2012, p. 60). Cf. OS 100 MAIORES GUITARRISTAS DE TODOS OS TEMPOS. *Rolling Stone Brasil*. São Paulo, n. 65, p. 47-69, 2012.

<sup>216</sup> No original: "B.B. King acknowledges that the first time he heard Walker he knew he had to get an electric guitar, and Berry (...) took as much notice of Walker's showmanship – playing his guitar behind his head and generally thrilling the ladies – as his soulful playing. Even today Walker's style remains an essential element of lead-guitar playing".

toda. O público continuava a jogar no palco tudo o que era possível jogar” (MAZZOLENI, 2012, p. 38 e 39).

Com *Proud Mary* rio abaixo (todavia bem antes da agora suíça Tina Turner, a aclamada "Rainha do Rock", cujo espetacular retorno nos anos 1980 foi equiparado ao de Elvis em 1968)<sup>217</sup> em viagem para o Delta do Mississippi, descobre-se que mitos e lendas marcaram a trajetória de Robert Johnson. A vida e carreira efêmeras do *bluesman* foram pouco documentadas, abrindo espaço para o crescimento de narrativas fantasiosas em torno de sua figura. A mais difundida é a de que Johnson, após ter desaparecido por cerca de dois anos, sem ninguém saber do seu paradeiro, teria vendido sua alma para o diabo em uma encruzilhada, para então adquirir habilidades únicas na guitarra elétrica, visto que sua primeira aproximação no instrumento não teria sido bem-sucedida, chegando a ser criticado por seus concorrentes pela falta de habilidade. Após o seu retorno, surpreendente e triunfante, virou uma celebridade local, chegando a gravar vinte e nove músicas, levando muitos críticos a considerarem-no como o “mais influente de todos os *bluesman*” (PALMER, 1981, p. 128).

O virtuosismo na performance de Johnson era verdadeiramente espantoso e o tornou onipresente:

Sua técnica melódica era alucinante, seu impulso rítmico preciso e seus vocais assombrosos em falsete podiam causar arrepios na espinha. De repente, ele estava em demanda por todos os bares, churrascos, piqueniques, festas e *juke joint* no Delta (HOPKINS, 2001 apud EVERETT; NARVÁEZ, 2001, p. 31, tradução nossa).<sup>218</sup>

Apesar de ter feito relativo sucesso naquela década, muitos foram conhecer sua obra pela primeira vez apenas em 1961 (cerca de 23 anos após seu falecimento, decorrente de uma pneumonia), por meio do lançamento de uma coletânea de suas músicas pela Columbia, intitulada *Robert Johnson, King of the Delta Blues Singers*. Canções como *I Believe I'll Dust My Broom*, *Sweet Home Chicago*, *Come On In My Kitchen* e *Walking Blues* se tornaram *standards* no repertório de blues (CUTCHIN, 2008, p. 82). Aquelas 29 canções, gravadas entre

---

<sup>217</sup> '68 *Comeback Special* marcou a volta de Elvis Presley aos palcos, na NBC TV. O programa – que é considerado o primeiro acústico da história com registro em vídeo – foi ao ar poucos meses após o assassinato do Reverendo Martin Luther King Jr., na cidade de Memphis, no ápice da discriminação racial. Não obstante, em pleno horário nobre e para perplexidade da audiência, Elvis fez-se acompanhar do grupo vocal feminino *The Blossoms*, composto por três mulheres negras (Fanita James, Jean King e Darlene Love).

<sup>218</sup> No original: "His melodic technique was mind-blowing, his rhythmic drive precise and his haunting falsetto vocals could send shivers down spines. All of a sudden, he was in demand for every bar, barbecue, picnic, party and juke joint in the Delta".

1936 e 1937, se tornaram as "sagradas escrituras" para tantos músicos renomados. Bob Dylan foi um deles. Por seu turno, Clapton parece ter experimentado uma espécie de epifania:

É muito difícil explicar o efeito que o primeiro disco de blues teve sobre mim, a não ser dizer que o reconheci imediatamente. Foi como ser reapresentado a algo que eu já conhecesse, talvez de uma outra vida. Para mim há algo de primitivamente cativante nessa música, e ela vai direto para o meu sistema nervoso, fazendo eu me sentir nas nuvens. (...) Quando ouvi Big Bill Broonzy pela primeira vez e mais tarde Robert Johnson, fiquei convencido de que todo o rock' n' roll e também a música pop brotaram dessa raiz. (...) Isso foi instigado por Clive, que do nada me deu um disco para ouvir chamado King of the Delta Blues Singers, uma coleção de 17 canções gravadas pelo bluesman Robert Johnson na década de 1930. Eu li nas notas do encarte que, quando Johnson fez as audições para as sessões em um quarto de hotel em San Antonio, tocou de frente para o canto da peça porque era muito tímido. Tendo sido paralisado pela timidez quando criança, identifiquei-me com isso imediatamente. De início a música quase me rechaçou, era muito intensa, e aquele homem não se empenhava em amenizar o que estava tentando dizer, ou tocar. Era visceral, mais do que qualquer coisa que eu já tivesse ouvido. Depois de escutar algumas vezes, percebi que, em certo nível, havia encontrado o mestre, e que seguir o exemplo daquele homem seria o trabalho de minha vida. Fiquei totalmente enfeitiçado pela beleza e eloquência de canções como "Kindhearted Woman", ao passo que a dor crua expressa em "Hellbound on My Trail" pareceu ecoar coisas que sempre senti. Tentei copiar Johnson, mas seu estilo de tocar simultânea e desconjuntamente uma linha de baixo nas cordas graves, o ritmo nas cordas médias, e o solo nas cordas agudas, ao mesmo tempo em que cantava, era impossível sequer de imaginar (CLAPTON, 2007, p. 43, 49-50).

Não obstante a identificação dessas características, marcas distintivas de todo *guitar hero*, presentes desde T-Bone Walker até Chuck Berry, a primeira referência expressa a esse fenômeno veio ocorrer apenas na década de 1960.

De volta ao velho continente, é possível vislumbrar que as tradições do *blues* afro-americano foram reinterpretadas pelos ingleses, a partir da fusão das mesmas com as novas possibilidades tecnológicas oferecidas pela guitarra elétrica, potencializando e atualizando o heroísmo no instrumento. Nessa trilha, músicos britânicos passaram a valorizar o *blues* americano, incorporando às suas apresentações inúmeros solos e improvisações na guitarra. Para Ernesto Assante:

Nessa época a guitarra elétrica não era mais apenas um instrumento. Era um ícone, um modelo que pairava sobre os sonhos de uma época, uma antena mágica capaz de captar desejos, sonhos e visões e traduzi-los em música. Em certo sentido, a guitarra elétrica era rock, incorporava seu som sombrio e alma vibrante. Era um símbolo dominante com poder inédito. Era a combinação mais sensacional que se poderia imaginar entre o espírito da época e a sonoridade de um instrumento. O guitarrista já não era apenas um músico, mas um "guitar hero", uma figura mítica e lendária capaz

de ir aonde nenhum instrumentista tinha ido antes e de experimentar estilos e sons que criaram novas dimensões para a guitarra elétrica (ASSANTE, 2009, p. 22).<sup>219</sup>

Em meados da mesma década, as paredes da estação do metrô em Islington amanheceram pichadas com os dizeres *Clapton is God*, fazendo referência ao, na época, jovem guitarrista do Yardbirds. Talvez tenha sido uma jogada de marketing do produtor que trabalhava para o empresário da banda. Se foi, a coisa ganhou corpo pois, a partir de então, a frase virou uma espécie de grafite, sendo replicada nos muros, por toda Londres.<sup>220</sup> Mas fato é que para ser reconhecido como o maior representante branco do *blues*, precisaria mais do que apenas muros pichados. E Clapton tinha muito mais. A disciplina, o estudo e a dedicação do *Slowhand*,<sup>221</sup> passando horas ouvindo discos, buscando uma sonoridade fiel a dos pioneiros do *blues* norte-americano, representam num certo sentido o sacrifício embutido na figura do *bluesman*: um homem por vezes solitário que assegura sua existência ao tocar seu instrumento. Assim como Chuck Berry, Clapton também associou sua imagem a um modelo de guitarra específico: a Fender Stratocaster (intitulada Blackie), materializando sua aura e fomentando o fetiche pelo consumo de um determinado instrumento.<sup>222</sup>

Clapton, como vimos, desde cedo encantando pela música americana e influenciado por Robert Johnson, contou em sua autobiografia que Buddy Holly era o seu herói musical, por ser o mais acessível e verdadeiro: não era glamoroso, não agia como se fosse e usava óculos, fazendo com que fosse percebido pelos jovens como uma pessoa comum, como um deles (CLAPTON, 2007, p. 30). Acerca da simplicidade do seu próprio aprendizado, o *Slowhand* afirmou que colocava na vitrola o disco que queria imitar e tocava ao mesmo tempo: quando achava que estava bom, gravava no seu primitivo Grundig (um gravadorzinho portátil, de rolo) e depois ouvia. Para ficar satisfeito com o resultado, a gravação deveria soar como no disco.

---

<sup>219</sup> No original: "At this point the electric guitar was no longer just an instrument. It was a icon, a standard that fluttered over the Dreams of an era, a magical antenna capable of picking up desires, Dreams and visions and of translating them into music. In a certain sense, the electric guitar was rock it embodied its dark sound and vibrant soul. It was a dominating symbol with unheard-of power. It was the most sensational combination one could imagine between the spirit of the times and an instrument's sound. The guitarist was no longer only a musician, but a "guitar hero", a mythical, legendary figure capable of going where no instrumentalist had gone before and of experimenting with styles and sounds that created new dimensions for the guitar".

<sup>220</sup> De sua parte, Clapton afirma que não buscava a notoriedade e que entendia a frase como um tipo de reconhecimento pela música purista que fazia, sem se vender ou autopromover na TV. Disse se sentir agradecido porque a iniciativa, espontânea, vinda das ruas, conferiu legitimidade ao *status* que então angariara (CLAPTON, 2007, p. 78-79).

<sup>221</sup> O apelido teria surgido porque, enquanto o guitarrista fazia uma pausa para trocar uma corda arrebentada, a plateia batia palmas lentamente. Ele usava cordas finas, com a primeira corda muito delgada, visando aumentar a tonalidade das notas. Acontece que, corriqueiramente, ao menos uma delas se rompia, quando trechos mais rápidos eram tocados (CLAPTON, 2007, p. 60).

<sup>222</sup> Cf. <https://guitarriego.com/pt/guias-pt/blackie-de-eric-clapton-historia-da-great-fender-stratocaster/>  
Cf. <https://www.fender.com.br/noticias/1769/guitarras-fender-artists-signature>

Curiosamente – e ao contrário do que talvez fosse esperado – não tinha medo de enfrentar os palcos, mas se sentia intimidado no estúdio: por essa razão, acrescentou ao purismo que defendia a premissa de que a música tinha que ser executada ao vivo, pois os discos seriam sempre um empreendimento comercial, um produto da indústria. Em retrospecto, ele mesmo reconheceu que isso não fazia sentido, ao menos não no seu caso, quando tudo o que aprendia provinha dos discos (CLAPTON, 2007, p. 59).

Testemunhando o surgimento e o ápice do fenômeno da Beatlemania, Clapton foi extremamente crítico, lembrando que achava a reação do público desprezível: uma postura de ovelhas prontas a elevar os músicos à condição de deuses. Algo no mínimo contraditório para quem, não muito depois, como vimos, seria considerado um deus. Talvez, como ele mesmo aponta, a indignação fosse causada pois os músicos que ele tanto admirava, a exemplo de Johnson, "havia morrido na obscuridade, às vezes sem um tostão e sozinhos" (CLAPTON, 2007, p. 53). E, tecnicamente, descreve como encontrou o "seu som":

O que eu fazia era usar o captador do cavalete com o grave a toda, de modo que o som ficava muito denso e à beira da distorção. Também usava amplificadores sobrecarregados. Eu colocava o amplificador no máximo, com o volume da guitarra também no máximo, de modo que ficava tudo no volume máximo e sobrecarregado. Eu tocava uma nota, segurava-a e fazia um vibrato com os dedos, até ela se sustentar, e aí a distorção tornava-se feedback. Foram todas essas coisas, mais a distorção, que criaram o que suponho que se poderia chamar de meu som (CLAPTON, 2007, p. 90).

Ainda nesse período, como consequência do avanço tecnológico de amplificação e efeitos sonoros, a figura do guitarrista passou a ocupar um lugar ainda mais preponderante nas bandas de rock. A busca pelo timbre autêntico se tornou obsessão entre os grandes guitarristas, e ao centrarmos a análise nos heróis das seis cordas, não há como não identificar em Jimi Hendrix, desde o surgimento em Seattle, passando pelos bares do *underground* nova-iorquino e pelo período londrino,<sup>223</sup> e culminando com as memoráveis apresentações nos gigantes festivais de Monterey (1967) e de Woodstock (1969) – o exemplo cabal do *guitar hero* na cultura norte-americana, sendo seguido por gerações de guitarristas que declaradamente o citam como a primeira grande influência no instrumento. Na verdade, dada a rebelião promovida nas artes por meio da música, sob o signo da contestação social e do movimento *hippie*, e ombreado

---

<sup>223</sup> Em 1966, o guitarrista afro-americano Jimi Hendrix chegou à Grã-Bretanha e levou o blues elétrico a um nível completamente diferente, sendo pioneiro em um novo estilo. A destreza manual superlativa foi combinada com um volume de manipulação hábil e unidades de efeitos eletrônicos, como o pedal wah-wah, o tom fuzz e o univibe (BENNETT & DAWE, 2001, p. 3, tradução nossa).

por Janis Joplin e Jim Morrison, dentre outros tantos, Hendrix ficaria mais bem caracterizado como o herói da contracultura em solo americano.

Seu trabalho experimental pode ser apontado como uma das grandes rupturas promovidas na história do rock e da guitarra elétrica. Ao introduzir novas sonoridades, impulsionou uma corrida por inovações técnicas no ramo da indústria musical e estabeleceu novos paradigmas: o guitarrista passava a controlar uma série de equipamentos e dispositivos (como amplificadores, pedais, captadores e técnicas de gravação) e a guitarra elétrica, a ser definida de modo mais amplo, como uma interface.

Hendrix criou um estilo próprio e único, com o timbre visceral da Stratocaster. No seu som percebemos nitidamente: rock, blues, funk e soul, tudo isso atrelado à psicodelia, regada a uma abordagem totalmente própria, livre, selvagem e virtuosa. Absolutamente inovador, acrescentou sonoridades desconhecidas, com o uso da microfonia e da alavanca; e apresentou ou atualizou técnicas extravagantes, como tocar com a boca ou com seu instrumento atrás da cabeça. Ele chamou a atenção do mundo e colocou a guitarra num patamar antes inimaginável no cenário musical. Foi um dos músicos a popularizar o pedal de *wah-wah*, que utilizava frequentemente para dar uma expressividade quase vocal a seus solos, particularmente com o uso de *bends* e *legato* baseados na escala pentatônica. Como produtor musical, também inovou ao usar o estúdio de gravação como uma extensão de suas ideias musicais. E tornou-se um dos primeiros a experimentar com a estereofonia e *phasing* em gravações de rock.

Além das inovações técnicas, suas performances ajudaram a consolidar a aura em torno do *guitar hero*. Gestualidades, como tocar com a boca, colocar a guitarra atrás da cabeça ou entre as pernas durante seus solos, usar apenas uma mão enquanto a outra pairava no ar e seu rosto fazia expressões de êxtase e prazer, são alguns exemplos. O ápice foi no Festival de Monterrey, quando ateou fogo em sua guitarra e destruiu-a como num ritual primitivo de sacrifício. Além disso, o figurino utilizado nos seus shows era composto por uma variedade de roupas exóticas: blusas coloridas, casacos de pele, calças boca de sino, chapéus com penas, anéis brilhantes, medalhas e cordões diversos.

O seu desaparecimento precoce, em 1970 – aos 27 anos, tal qual ocorreria com Joplin e Morrison, em 1971 – extinguiu as brasas daquela guitarra incendiada em Monterey mas não fez cessar os ecos das suas firmes convicções políticas externadas no modo de tocar o *The Star-Spangled Banner*, "numa versão carregada de feedback, com abuso da alavanca de vibrato, distorção e *sustain*, para procurar evocar ataques aéreos e as explosões de napalm, numa alusão ao conflito no Vietname", no encerramento do Festival de Woodstock, em Bethel, na manhã do dia 18 de agosto de 1969: "a sua actuação, que muitos consideram como um protesto político e

se tornou iconográfica e inigualável, possivelmente, o momento mais alto na história da guitarra".<sup>224</sup> O protesto de Hendrix ocorreu durante a execução do hino. Mas era ele a executá-lo. Não se sentou ou se ajoelhou: denunciou. Aliás, como nos versos de Paul Anka em *My Way*: "For what is a man, what has he got, If not himself, then he has not, To say the things he truly feels, And not the words of one who kneels". O *guitar hero* até pode ajoelhar-se, mas apenas se isso for essencial ao componente gestual da sua performance.

Tom Morello, o *guitar hero* do Harlem (filho de mãe professora universitária e de pai queniano, o primeiro embaixador daquele país, na ONU), graduado em Ciência Política por Harvard e que foi para o oeste, para Los Angeles, na estrada aberta pelo rock, para celebrar o *Rage Against The Machine*, escreveu sobre *Buster*:

Jimi Hendrix explodiu nossa ideia do que o rock poderia ser: ele manipulou a guitarra, a alavanca, o estúdio e o palco. (...) Seu estilo de tocar era sem esforço. Não há um minuto de sua carreira gravada que deixe transparecer que ele está dando duro naquilo – parece que tudo flui através dele. A música mais bonita do cânone de Jimi Hendrix é "Little Wing". (...) Hendrix tece uniformemente acordes com trechos de uma nota só e usa sequências de acordes que não aparecem em nenhum livro de música. Seus riffs eram um demolidor funk pré-metal e seus solos eram uma viagem elétrica de LSD até as encruzilhadas, onde ele humilhava o diabo. (...) É impossível pensar no que Jimi estaria fazendo agora; ele parecia ter uma personalidade bem volátil. Seria um político idoso do rock? Seria Sir Jimi Hendrix? Ou estaria fazendo uma temporada em Las Vegas? A boa notícia é que seu legado está garantido como o maior guitarrista de todos os tempos (MORELLO, 2012, p. 48).<sup>225</sup>

Ao longo da década de 1970, deu-se uma certa hegemonia da *disco music* – a *discothèque*, dos franceses, primariamente associada aos clubes de dança – e da *new wave*, a qual, em suas múltiplas subdivisões, espalhava-se entre o rock e a música pop. Durante esse tempo, os solos de guitarra resistiam bravamente, mas eram muitas vezes abafados e relegados a um segundo plano.

Contudo, da composição entre distorção e psicodelia, angariadas de *guitar heroes* como Clapton e Hendrix, surgiu o gênero heavy metal (JANOTTI JUNIOR, 2003, 48). E foram os músicos de heavy metal que fizeram com que a guitarra adquirisse a velocidade, o poder e a flexibilidade dos instrumentos dos séculos XVII e XVIII, como o órgão e o violino. O virtuosismo desses guitarristas, que se valeram da retórica da música clássica, tanto nas composições como nos improvisos, assinalou uma considerável alteração na compreensão das

<sup>224</sup> O Dia Em Que Hendrix Dinamitou o Hino dos Estados Unidos. Cf. <https://artesonora.pt/featured/hendrix-woodstock-star-spangled-banner/>

<sup>225</sup> Cf. OS 100 MAIORES GUITARRISTAS DE TODOS OS TEMPOS. *Rolling Stone Brasil*. São Paulo, n. 65, p. 47-69, 2012.

dimensões extramusicais da guitarra elétrica no rock.<sup>226</sup> E esse mesmo virtuosismo determinou uma divisão intransponível entre os ídolos e seus fãs, definindo o status desses músicos na cultura do rock (WAKSMAN: 2001, 118-119).

Robert Walser, musicólogo americano identificado com a corrente da "Nova Musicologia", estuda o heavy metal sob um espectro amplo, como um sistema de significação social, e para tanto se vale de:

“(...) uma abordagem de análise musical que constrói detalhes musicais como unidades gestuais e sintáticas significativas, organizadas por narrativas e outras convenções formais, e constituindo um sistema para a produção social de sentido - um discurso” (WALSER, 1993, XIV).

Para ele, muitos críticos de rock – ombreados por acadêmicos de todas as vertentes – desprezam o heavy metal, negligenciando o fato de que o gênero, absolutamente relevante, conferiu uma nova orientação à música popular norte-americana da década de 1980. Acima de tudo, o pesquisador indica que o heavy metal – pelos debates que suscita em torno de si mesmo e das pessoas envolvidas no processo de significação, com seus valores comportamentais e sociais – assinala um importante lócus de contestação cultural (WALSER, 1993, p. X):

"Heavy metal" agora denota uma variedade de discursos musicais, práticas sociais e significados culturais, que giram em torno de conceitos, imagens e experiências de poder. O volume e a intensidade da música metal visivelmente empoderam os fãs, cujos gritos e headbanging testemunham a circulação de energia nos shows. O metal energiza o corpo, transformando o espaço e as relações sociais. A linguagem visual das capas de álbuns de metal e os espetáculos espetaculares nos palcos oferecem imagens grandiosas ligadas a fantasias de poder social, assim como nos espetáculos musicais mais prestigiosos da ópera. As roupas e penteados dos fãs de metal, tanto quanto a própria música, marcam espaços sociais de salas de concerto a quartos e ruas, reivindicando-os em nome de uma comunidade de heavy metal. E todos esses aspectos do poder provocam fortes reações daqueles de fora do heavy metal, incluindo medo e censura (WALSER, 1993, p. 2).

Mas a história começou antes. E assim como a geração literária inglesa do Romantismo insurgira-se em protesto contra a mecanização da vida, decorrente da Revolução Industrial, caberia a alguns jovens britânicos, inconformados com a vida vazia e sem sentido que levavam

---

<sup>226</sup> Robert Walser aponta que as recompensas materiais tão almejadas, vêm para poucos: "E, como estudantes de conservatório, muitos desses músicos de heavy metal têm aulas particulares, estudam teoria musical e praticam escalas e exercícios por horas todos os dias. Eles também compartilham o futuro econômico precário enfrentado pelos músicos clássicos; em ambos os casos, poucos ganharão dinheiro suficiente se apresentando, para compensá-los pelas milhares de horas que praticaram e ensaiaram" (WALSER, 1993, p. IX).

como operários fabris, servirem-se da arte como instrumento de libertação. Sua e de tantos outros, os quais inspirariam, por meio de sua música.

Ozzy Osbourne (vocalista), Bill Ward (baterista), Terence "Geezer" Butler (baixista) e Tony Iommi (guitarrista) nasceram e cresceram no bairro proletário de Aston, subúrbio de Birmingham, em uma época em que o mesmo ainda estava em escombros, em consequência dos bombardeios na Segunda Guerra Mundial. Logo, as famílias de todos eles (e eles próprios) possuíam uma única perspectiva na vida: trabalhar nas indústrias da região. Ou seja, todos – inclusive o lugar – pareciam fluir diretamente de um conto de Charles Dickens. Porém, nesse ínterim – e no mesmo país – uma espécie de revolução cultural ocorria, transformando a vida social e apontando aos jovens o caminho para um possível resgate:

Era algo mágico, quase uma experiência espiritual para mim. Meu pai os odiava, é claro. Naquela época, os Beatles eram revolucionários e a música deles era revolucionária. Sabe, eles eram considerados uma péssima influência porque davam ideias para os jovens, ideias para que fizessem algo diferente com suas vidas em vez de desperdiçá-las nas fábricas ou se tornando encanadores. Para os adultos, isso era uma coisa perigosa. Mas para nós, eles eram heróis (OSBOURNE in McIVER, 2012, p. 25).

Mas se em 1970 a jornada dos Beatles enquanto banda teria fim, a do Black Sabbath apenas começava. Afinal, na sexta-feira, 13 de fevereiro daquele ano foi lançado o primeiro álbum (que levou o mesmo nome da banda) pela Vertigo Records, então uma subsidiária da Philips. Considerado o "primeiro trabalho exclusivamente heavy metal dos primeiros artistas do heavy metal", trazia na capa uma casa de campo em ruínas, cercada por arbustos ressequidos, no meio dos quais podia-se ver uma mulher toda vestida de preto (uma feiticeira?). No encarte, um poema gótico, escrito dentro de um crucifixo invertido. Tão icônicas quanto a capa do próprio álbum, as faixas, como *Black Sabbath*, *Warning*, *Evil Woman*, *N.I.B.* e *Wicked World*, "flutuavam pela sustentação de harmônicos, lentamente compassadas e em altíssimo volume" (CHRISTE, 2010, p. 16 e 17).

Nos anos seguintes, o lançamento de *Paranoid* (1971), *Master of Reality* (1971), *Vol. 4* (1972) e *Sabbath Bloody Sabbath* (1973), consolidou a posição do Black Sabbath como a banda de heavy metal mais influente de todos os tempos e a de Tony Iommi como o pai da guitarra do heavy metal (CUTCHIN, 2008, p. 186).

Porém é preciso apontar que, em 1965, aos 17 anos, quando Iommi ainda estava dividido entre The Rockin' Chevrolets e The Birds & The Beers, ocorreu um fato que por pouco não se tornou uma tragédia, que contribuiu para a sua identidade ao tocar guitarra e que entrou

para o conjunto das lendas urbanas do rock. Com viagem marcada para a Alemanha com a segunda banda, Iommi avisou a sua mãe, na hora do almoço, que largaria o emprego de soldador e, portanto, nem voltaria no período da tarde. Convencido por ela a pelo menos terminar o dia de trabalho, retornou. Uma funcionária faltara naquele dia e então o colocaram para operar a máquina dela, uma prensa de guilhotina, que ele nunca usara antes. Então sofreu um acidente, que cortou as extremidades dos seus dois dedos do meio, da mão direita. Não foi possível reimplantá-las, cirurgicamente: apenas cobriram os ossos, com pele tirada de um dos braços. Depois disso, a dor, ao tocar guitarra, sempre o acompanhou, mas Iommi reinventou seu estilo para se adaptar a ela. E "no processo, o Black Sabbath começou a soar como nenhuma outra banda até então" (IOMMI, 2013, p. 14-15). Iommi, um guitarrista canhoto, usava as pontas dos dedos da mão direita para formar os acordes e apertar os trastes das notas separadamente, enquanto segurava a palheta com a mão esquerda. Assim:

Tive de aprender a tocar de forma mais simples: havia certos acordes que eu não conseguia executar e algumas extensões que não conseguia fazer. Tive de pensar em maneiras de tocar que fossem mais eficazes e que eu ainda pudesse fazer". (...) De forma decisiva para o futuro da música rock, Iommi também facilitou as coisas para si mesmo ao afinar sua guitarra um semitom do Padrão E (Mi maior) para E bemol (Mi bemol), um semitom abaixo. Isso reduziu a tensão da corda em sua guitarra, facilitando a montagem das notas. O efeito importante que isso causou era que os acordes que ele tocava ficavam mais graves em intensidade – e simultaneamente mais sombrios, o que chamamos hoje de "mais pesado", embora em 1965 isso não significasse nada (McIver, 2012, p. 27 e 29).

No entanto, o disco *Technical Ecstasy*, de 1976, não foi bem recebido pelo público e tampouco pela crítica, e os shows da turnê de divulgação foram abertos pelo Kiss, que acabaram por eclipsar o Sabbath. Indignado, Ozzy decidiu que, para a turnê de *Never Say Die!*, de 1978, chamariam uma banda de bar de Los Angeles, para abrir os shows. E chamaram. A banda se chamava Van Halen. Em abril de 1979 Ozzy foi despedido do Sabbath, alegadamente, devido aos excessos com álcool, drogas e por seu comportamento errático. Foi substituído pelo competente Ronnie James Dio. Tony Iommi, o proprietário da marca Black Sabbath, esteve sempre à frente da banda, mesmo nos momentos mais complicados artisticamente, e na duvidosa fase do Heaven & Hell (2006-2010). Em 2013, Ozzy retornou para a turnê *13*, ao lado de Iommi e Butler. Brad Wilk, do Rage Against the Machine, substituiu Ward, que não participou da reunião, em tese, por divergências financeiras. Em 2016, a banda realizou a sua última turnê, contando com os três membros fundadores e com Tommy Clufetos, na bateria. O *set list*, obviamente, foi composto pelos clássicos, ao menos os que Ozzy ainda conseguia cantar (a maioria). Iommi esteve ótimo: perfeito tecnicamente e empolgado como um estreado. Mas

a frase estampada em letras garrafais no telão, ao final, não deixava dúvidas, e impressionava muito mais do que a capa do primeiro disco: *The End*.

### 3.4 ESCOLA AMERICANA DE *SHRED*

The Guitars  
 Are in protest  
 Taking a vow of silence  
  
 Because their tongues  
 Were the fingers of my Son?  
 Now paralyzed  
 Cut out  
 By fate's blind executioner<sup>227</sup>

O certo é que o heavy metal elevou a admiração pela guitarra e o seu intrínseco poder simbólico a níveis até então não concebidos e assegurou o som distorcido como a assinatura sonora da música jovem, sobrepondo-se ao uso de sintetizadores utilizados em larga escala por bandas da década de 1970. E ainda ampliou a aura de poder e romantismo em torno do *guitar hero* – tornando-o mais lisonjeado que seus antecessores – o qual realizava performances que não poderiam ser realizadas por qualquer um, tocando músicas nas quais os solos eram verdadeira obsessão (MILLARD: 2004, 164-165).

E, ainda que pontual e gradualmente, desde o final da década de 1960 os guitarristas passaram a demonstrar uma influência cada vez mais marcante da música erudita em suas composições e em seus solos. Ela é perceptível na obra de músicos alinhados a estilos completamente diversos, como Ritchie Blackmore, John McLaughlin, Al Di Meola, Steve Howe, Brian May e Frank Zappa.

Técnica, velocidade, criatividade e experimentação sonora ao tocar guitarra: tudo isso está incorporado no vocábulo *shred* (ou *shredding*), a designar o estilo. Embrionariamente, uma das primeiras manifestações pode ser encontrada no solo de *Heartbreaker*, do Led Zeppelin, quando Jimmy Page adicionou *legatos* a uma execução frenética, potencializando a música e exteriorizando o seu exibicionismo. Ritchie Blackmore, no Deep Purple e, depois, no Rainbow, e Uli Jon Roth, o virtuoso guitarrista dos Scorpions, contribuíram decisivamente com os fundamentos do que viria a ser o metal neoclássico e aceleraram vertiginosamente rumo ao futuro.

---

<sup>227</sup> BECKER, Gary. *Sadness of Guitars – for Jason. River & Streets*. Published by Gary Becker. Second Edition. 2002.

Blackmore, o genuíno *shredder* pioneiro, auxiliou a firmar a guitarra do heavy metal ao misturar composições clássicas com blues rock bruto. Ele queria fazer algo um tanto indefinível, transitar por uma "terra de ninguém musical", pois entendia que o blues purista era limitador demais e, por sua vez, a música erudita, era excessivamente disciplinada. Amplamente reconhecido pelo *riff* de *Smoke on the Water* e pelos solos em *Highway Star* e *Lazy*, com o Deep Purple, Blackmore fez ainda uma imersão na música antiga europeia, já com o Rainbow, influenciando diretamente a próxima geração de metaleiros. Mais tarde, juntamente com sua esposa (Candice Night), incursionou pelo folk rock de estilo renascentista, com a banda Blackmore's Night.

Em 1978, já sob a vertente do *hard rock*, a exuberante e atraente cena musical de Los Angeles – repleta de empresários, produtores e gravadoras – foi sacudida pelo Van Halen, banda formada em torno de dois irmãos, imigrantes holandeses que se fixaram em Pasadena, em 1962. Provavelmente eles se beneficiaram, de algum modo, da experiência vivenciada no trânsito entre duas culturas distintas. Todas as faixas do álbum de estreia apresentavam uma guitarra avassaladora: a figura do *guitar hero* – agora inovador e revolucionário – reaparecia, talvez em sua versão definitiva (BACON & HUNTER, 2008, p. 229).

Na seção de seu estudo destinada aos estilos de guitarra de heavy metal, Robert Walser apontou que o surgimento de Eddie Van Halen<sup>228</sup> como *guitar hero* foi o ápice do processo pelo qual "a guitarra elétrica adquiriu as capacidades dos principais instrumentos virtuosísticos dos séculos XVII e XVIII: o poder e a velocidade do órgão, a flexibilidade e nuance do violino" (WALSER, 1993, p. 68-69, tradução nossa). O Van Halen, que além dos irmãos Alex (na bateria) e Eddie era integrado por Michael Anthony (no baixo) e David Lee Roth (no vocal):

Tornou-se a face bem-sucedida da felicidade, vendendo o selvagem estilo de vida de Hollywood com um exuberante comportamento festeiro, que não diminuía seu talento patente. (...) O Van Halen era bem emocionante, graças ao agitado e brilhante Eddie Van Halen. Ele fez dos solos exibidos a direção para seu jeito de tocar guitarra, como em "Eruption", e levou o heavy metal a um novo patamar de extrema complexidade, que acabou por se tornar uma técnica. Em vez de ficar correndo escalas de blues de cima a baixo, o Van Halen atacava de todas as direções (CHRISTE, 2010, p. 72).

---

<sup>228</sup> Uma manifestação opinativa questionável, mas que merece registro: "Nós vivemos um dos momentos mais mágicos da música, dos anos 1960 até o início da década de 1980. Porém, o último *guitar hero* que surgiu foi Eddie Van Halen. Não ouço mais aquela mágica. Desculpe, pessoal", afirmou com veemência Rickey Medlocke, em entrevista concedida à *Guitar Magazine*, no início de 2020, acompanhado por Gary Rossington, ambos veteranos guitarristas da banda Lynyrd Skynyrd, que a endossou, com uma melancólica constatação: "não há mais novidades. Eu acho que os tempos e as pessoas mudaram".

Cf. (SACCONE, 2020).

Disponível em: <https://guitar.com/features/interviews/lynyrd-skynyrd-goodbye-to-fans/>.

Eddie Van Halen foi um dos grandes mestres inventivos da história da guitarra elétrica, seja por estabelecer uma nova filosofia da performance, seja pela engenhosidade ao combinar equipamentos e demais ferramentas. Aprimorou a técnica de *tapping* (incorporada em *Eruption*, no álbum inaugural)<sup>229</sup> e desde então utilizou guitarras com trastes mais largos para facilitá-la. Idealizou e construiu uma guitarra absolutamente original (a *Frankenstein* ou *Frankenstrat*), mesclando características da Gibson (quanto ao timbre) e da Fender, na estrutura física (ASSANTE, 2009, p. 274). Nela, adaptou um sistema de tremolo com ponte Floyd Rose e, obteve, com isso, estabilidade de afinação mesmo ao mudar o tom das cordas rapidamente, nos solos e *riffs*. Alterou a configuração da captação, adicionando captadores *humbucking*, e alcançou uma sonoridade ímpar. No início, adquirir pedais de efeitos não era uma opção. Intuitivamente – e meio que por acaso – acoplou um transformador Variac a um amplificador<sup>230</sup> valvulado Marshall e, alterando a voltagem para menos, conseguiu um som saturado com distorção natural mesmo em volume mais baixo.<sup>231</sup> Em síntese: virtuosismo, performance, criatividade, atitude hedonista, iniciativa e uma nova abordagem com relação a equipamento para definir uma identidade musical incomparável, transformando o *hard rock* e o mercado da guitarra. Nesta trama, o imperativo econômico cada vez mais dominante acentuou a dimensão comercial e o herói tornou-se uma marca: EVH.<sup>232</sup>

Além disso, viu, deliberadamente ou não, expandir-se o âmbito de sua influência: e o *guitar hero* adquiriu também *status* de fenômeno pop. Em 2009, em um episódio da série americana para televisão *Two and a Half Men*, interpretou a si mesmo (CUTCHIN, 2008, p. 56). No mesmo ano, com o êxito dos jogos rítmicos para videogame, foi lançado o *Guitar Hero: Van Halen*, o terceiro de uma série exclusivamente dedicada a uma banda, depois de Aerosmith e Metallica.<sup>233</sup> Foi o responsável pela trilha sonora de uma cena memorável do filme *Back to*

<sup>229</sup> O próprio Eddie Van Halen descreve o *insight* que o levou a isso (WIEDERHORN; TURMAN, 2013, p. 131).

<sup>230</sup> “Existe um tremendo misticismo e folclore, além de muita informação duvidosa, a respeito dos amps de Van Halen. Isso só serviu para elevar ainda mais a questão ‘o que ele usa’ à condição de Santo Graal para os caras do rock ligados em timbres” (BRUCK, 2012, p. 56).

<sup>231</sup> (VAN HALEN, 2015).

Cf. <https://www.popularmechanics.com/technology/a15615/how-eddie-van-halen-hacks-a-guitar/>.

<sup>232</sup> Segundo Matt Bruck, “o objetivo da marca EVH é que os avanços e descobertas que Eddie acumulou ao longo de sua carreira sejam repartidos. Mesmo que determinado músico não goste do som do Van Halen, pode se beneficiar de nossos avanços e aplicá-los às suas necessidades e seu próprio estilo. A EVH é um conceito, e não apenas uma linha de produtos”. (BRUCK, 2012, p. 60).

<sup>233</sup> (FERREIRA, 2020). Cf. <https://www.theenemy.com.br/retro/eddie-van-halen-guitar-hero-rock-band>.

*the Future* (1985).<sup>234</sup> E foi citado, por exemplo, em outros como *Tenacious D in: The Pick of Destiny* (2006)<sup>235</sup> e *Zombieland* (2009), e na animação computadorizada *Minions* (2015).<sup>236</sup>

Muito antes, em 1983, Eddie Van Halen atendera a um pedido de Quincy Jones, produtor de Michael Jackson (o aclamado rei do pop), e improvisara o antológico solo de *Beat It*, para o álbum *Thriller* (MACDONALD, 2010, p. 124). Nesta parceria, ao menos o etos do heroísmo que representava estava preservado: afinal, o *guitar hero* não estava ao teclado.<sup>237</sup>

Mas o tipo de heroísmo da guitarra no qual o Van Halen foi lançado precisa também ser compreendido sob um enfoque mais pragmático. O sucesso dos grandes festivais da década de 1960 despertou na indústria do rock o interesse pela economia de escala: vender discos era imprescindível, mas os ganhos seriam evidentemente potencializados com os colossais concertos de rock ao vivo, sobretudo em instalações esportivas. Nascia o chamado rock de arena (WAKSMAN In: BENNET; DAWE, 2001, p. 118). E este fenômeno de comportamento de massas, até então incipiente na cultura do rock, encontraria em Eddie Van Halen o seu expoente máximo, levando-o a exercer uma ascendência icônica sobre os demais guitarristas e a uma inquestionável influência que se projetaria no tempo (GROW, 2012, p. 73).

Mas Eddie Van Halen, embora superlativo, seria só o começo:

Na década de 80, com a ascensão de nomes como Randy Rhoads e Yngwie Malmsteen, praticar frases de compositores como Vivaldi e Paganini virou uma febre e rotina de milhões de estudantes de guitarra em todo mundo. Hoje, cada vez mais guitarristas percebem que podem construir o futuro ouvindo e estudando a música criada no passado por compositores geniais. [À frente da Revista *Guitar Player*] Adaptamos para guitarra frases de outros instrumentos como violino, violoncelo, piano, órgão, cravo, flauta, saxofone, entre outros instrumentos utilizados na música. Essas adaptações contribuem para evolução técnica e musical do estudante de guitarra de todos os níveis, já que abrem novos horizontes e possibilidades musicais. Analisamos exemplos de compositores dos períodos barroco, clássico, romântico e moderno, épocas em que a música instrumental teve maior evolução e, por isso, são a fonte de inspiração mais comum entre guitarristas (VISCANTI, 2006, p. 77).<sup>238</sup>

Randy Rhoads apareceu em Los Angeles, vindo da vizinha Santa Mônica, como guitarrista do Quiet Riot (inicialmente denominada Mach 1 e Little Women), banda que formara com o amigo de adolescência Kelly Garni (baixista) e que teve Kevin DuBrow (vocalista) e

<sup>234</sup> Cf. <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/eddie-van-halen-participou-de-de-volta-para-o-futuro-mas-voce-provavelmente-nao-percebeu/>.

<sup>235</sup> No enredo, o diabo teria criado a palheta do destino e, quando atirada pelo “guitarrista” durante um show, um garoto chamado Eddie a teria pegado, e estabelecido, então, uma espécie de conexão ou pacto.

<sup>236</sup> Sem qualquer citação direta, um minion toca *Eruption*, para êxtase dos demais.

<sup>237</sup> A polêmica em torno de *Jump* (*Guitar World*, 1997 apud BENNET; DAWE, 2001, p. 117).

<sup>238</sup> Cf. O ERUDITO E O ROCK. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 76-88, Outubro, 2006.

Drew Forsyth (baterista) na formação original.<sup>239</sup> O primeiro disco foi lançado em 1977 no Japão, e a banda rivalizava na cena local com o Van Halen. Em 1979 foi recrutado para integrar a nova banda de Ozzy Osbourne, que fora expulso do Black Sabbath:

Eu me apaixonei por Randy tanto como guitarrista quanto como pessoa desde o instante em que o vi. Ele tinha o sorriso mais bonito do mundo. Randy era o melhor cara do mundo para se trabalhar. Fiquei atraído pela atitude angelical de Randy em relação a todo o negócio. Eu não tive que ensinar nada a ele. Só lhe faltava orientação. Ele ouviu cada palavra que eu falei e tivemos um ótimo relacionamento (OSBOURNE in WIEDERHORN & TURMAN, 2013, p. 148, tradução nossa).<sup>240</sup>

Da parceria resultaram dois discos antológicos: *Blizzard Of Ozz* (1980)<sup>241</sup> e *Diary Of a Madman* (1981). O primeiro teve sete faixas escritas por Randy, dentre elas *Mr. Crowley*, com um indefectível solo neoclássico, e *Crazy Train*, cujo *riff*, memorável, passou a ser regularmente utilizado em programas esportivos americanos. Em ambas, solos precisos, arquetônicos e hiperacelerados. O segundo, com todas as faixas escritas por Randy, apresentou em *Flying High Again* um solo compacto que legou um novo estilo para a guitarra do metal nos anos 1980. Desafortunadamente, o *guitar hero* faleceu precocemente, em turnê, envolvido em um estúpido acidente de avião, em 19 de março de 1982, com apenas 25 anos (CUTCHIN, 2008, p. 62). Na ocasião, Randy se aprofundava em música clássica e até explorava o jazz. Para Nikki Sixx, do Mötley Crüe, ele "estava cada vez mais dentro de si mesmo como guitarrista" (SIXX, 2012, p. 58).<sup>242</sup>

Durante a sua curta carreira – mas que durou o suficiente para heroica e musicalmente salvar a do "Príncipe das Trevas", que flertara diversas vezes com o desaparecimento – Randy Rhoads teve três guitarras personalizadas, customizadas para ele: a primeira, uma Flying V, preta e branca com bolinhas, concebida por Karl Sandoval; a segunda, uma Flying V branca, construída por Grover Jackson, da Charvel Guitars; e a terceira foi uma variação da guitarra de Jackson, só que na cor preta (CUTCHIN, 2008, p. 62).

---

<sup>239</sup> A biografia ilustrada *Randy Rhoads – The Quiet Riot Years* (2012), escrita por Ron Sobol e Andrew Klein, e com fotos tiradas pelo primeiro, o então fotógrafo oficial da banda, é exuberante.

<sup>240</sup> No original: "I fell in love with Randy as a player and a person the instant I saw him. He had the best smile in the world. Randy was the best guy in the world to work with. I was attracted to Randy's angelic attitude towards the whole business. I didn't have to teach him anything. All he was lacking was guidance. He listened to every word I spoke to him, and we had a great rapport".

<sup>241</sup> Na opinião de Lemmy Kilmister, o saudoso e sempre polêmico *frontman* do Motörhead: "Achei que o primeiro álbum solo de Ozzy foi melhor que todos os álbuns do Black Sabbath colocados juntos" (McIVER, 2012, p. 176).

<sup>242</sup> Cf. OS 100 MAIORES GUITARRISTAS DE TODOS OS TEMPOS. Rolling Stone Brasil. São Paulo, n. 65, p. 47-69, 2012.

Entretanto foi a partir de uma carta endereçada no início dos anos 1980 à Revista *Guitar Player* americana pelo guitarrista e produtor Mike Varney (fundador do *The Shrapnel Label Group*), conclamando “músicos que compartilhavam o seu amor por sons de guitarra tecnicamente intrincados”, que veio à luz o material enviado por um jovem guitarrista sueco chamado Yngwie Malmsteen:

Malmsteen, que tocava uma Strato com escala escalopada plugada numa parede de amps Marshall, tirava timbres influenciados por Hendrix e aplicava uma técnica assombrosa, que combinava elementos de Roth e Ritchie Blackmore. O amor de Malmsteen pela música erudita levou a sua arte para outro nível e um novo tipo de fusão surgiu. Ter conhecimento musical, tocar arpejos e estudar Bach e Mozart passava a ser uma obrigação a qualquer guitarrista (BLACKETT, 2004, 66).<sup>243</sup>

Quando Malmsteen surgiu, os “arpejos violinísticos, escalas menores na velocidade da luz e progressões barrocas já não eram estranhos aos ouvidos metaleiros, mas seu som único e sua técnica ampliaram os limites da *Stratocaster*, graças aos Caprichos de Paganini, uma das maiores referências de Malmsteen” (OKAYAMA, 2006, p. 87).<sup>244</sup> Seu estilo era marcado por frases ultrarrápidas, palhetadas precisas e belos arranjos. Autêntico, virtuoso, emotivo, polêmico, único: assim é Yngwie Malmsteen, desde cedo influenciado pela música erudita. “Quando eu tinha 12 ou 13 anos. Meus favoritos são J. S. Bach, Antonio Vivaldi, Beethoven, Albinoni, Paganini, Tchaikovsky”, disse em entrevista a David Hepner (2001, p. 64). Reiterando que o que importa não é apenas tocar rápido, destacou a relevância do conhecimento musical e da técnica na formação de um músico virtuoso:

(...) Por exemplo, se você quiser ser um ótimo escritor, deve ter um vocabulário vasto. Não pode escrever um livro como uma criança. É preciso ter a habilidade de poder se expressar e contar uma história. O mesmo ocorre com músicos e compositores. Se você não tem conhecimento, pode sentir algo, mas como irá expressar o sentimento sem a técnica? O que chamo técnica não é tocar rápido. Técnica para mim é saber controlar o vibrato, a entonação, os *bends*... além de conhecer teoria musical. Não há outro caminho. Não é possível ser um músico que se expresse de verdade se não tiver conhecimento (HEPNER: 2001, 66).

Malmsteen<sup>245</sup> é amado ou odiado, não há meio termo. E aparentemente, por sua própria conduta, realmente não parece preocupado com o que pensam, dizem ou escrevem os

<sup>243</sup> Cf. VIRTUOSOS DO ROCK. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 64-67, Abril, 2004.

<sup>244</sup> Cf. GUITARRA ERUDITA. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 83 e 87, Outubro, 2006.

<sup>245</sup> Dentre os grandes trabalhos de Malmsteen podem ser contados *No Parole For Rock & Roll* e *Live Sentence*, ambos de 1984, ainda como guitarrista da banda Alcatrazz. E depois, continuamente, seguiram-se *Rising Force* (1984), *Marching Out* (1985), *Trilogy* (1986), *Odissey* (1988), *Eclipse* (1990), *Fire & Ice* (1992), *The Seventh*

detratores. Nesse sentido, ter postado em seu site que: “O dia em que Jimi Hendrix morreu Malmsteen nasceu” não ajudou na causa de um indivíduo autocentrado, por muitos percebido como arrogante. Entretanto, não há como ser questionada a importância de sua arte para o desenvolvimento do heavy metal (afinal, é reconhecido como o próprio gênio inventivo do metal neoclássico), a sua incrível presença de palco (sempre protegido, às costas, por um paredão de amplificadores Marshall) e a sua técnica incomparável: "(...) aqueles que o admiram apontam que este estilo é muito pessoal, baseado em múltiplas técnicas de vibrato amplo, em palhetadas agressivas e incisivas, e no fraseado rápido que é marcado por ritmo muito variado e rica melodia" (ASSANTE, 2009, p. 280-281). Já os que não gostam dele, além de persistentemente atacá-lo com lastro na falácia do *Argumentum ad hominem*, alegam que sua produção é inconstante, que ele abusa do efeito "barroco" em seus solos, recheando-os de trinados inúteis que ele toca para embelezar um estilo já exagerado e que, além de tudo, não apresenta ideia originais, insistindo apenas no uso exibicionista da velocidade o que, como visto, ele absolutamente repele (ASSANTE, 2009, p. 281). O catálogo da Fender dedicou ao *guitar hero* um modelo especial, a Fender Malmsteen, uma Stratocaster com braço escalopado.

Reconhecido pelo seu virtuosismo, Steve Vai – o criador da técnica *Joint shifting* – é consagrado pela crítica e pelo público como um dos melhores guitarristas do mundo. Em 18 setembro de 2009, o Musicians Institute (MI) outorgou o título de Doutor em Música ao já insigne produtor, cantor, compositor e guitarrista de rock. O prêmio foi conferido oficialmente durante a premiação “MI - Verão”, em cerimônia que foi realizada no Wiltern Theatre, em Los Angeles. Na ocasião, Beth Marlis, Vice-Presidente do MI, proferiu as seguintes palavras:

Steve Vai não só inspirou inúmeros músicos de todo o mundo, como desempenhou um papel importante na evolução do rock moderno. Ele também incorpora ideais do MI, do artista-educador,<sup>246</sup> que combina a busca incessante de sua visão criativa com um senso de responsabilidade por tutoria à próxima geração (MELLO, 2009).

A lenda em torno de Paganini dava conta de que o virtuose do violino vendera a alma ao diabo, em troca de sua perfeição musical. Curiosamente essa narrativa, a qual, como vimos, também já foi aplicada a Robert Johnson, atualmente também o é a Vai, alimentada pelo

---

*Sign* (1994), *Magnus Opus* (1995), *Inspiration* (1996), *Facing the animal* (1997), *Alchemy* (1999), *Unleash The Fury* (2005), *Perpetual Flame* (2008), *Relentless* (2010), *Spellbound* (2012) e *World On Fire* (2016). Em 1998, lançou seu *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra*, acompanhado pela Czech Philharmonic Orchestra. Em 2019, incursionou pelo blues, mas ao seu jeito, em *Blue Lightning*.

<sup>246</sup> Egresso da celebrada Berklee College of Music, de Boston, Vai parece confirmar a impressão de Robert Walser: "Os músicos de heavy metal são, de fato, fortemente influenciados pelas práticas da academia musical, mas suas atividades também mantêm as prioridades de criação coletiva e oralidade oriundas das tradições do fazer musical popular (WALSER, 1993, p. X).

declarado misticismo do guitarrista. Contribuindo para esta reputação, cumpre destacar que Vai participou, em 1986, do filme *Crossroads* (“A Encruzilhada”), no qual interpreta um guitarrista demoníaco, uma espécie de “braço direito do capeta”.<sup>247</sup> Ele trava um duelo de guitarras e a música vencedora desse duelo também foi composta por Vai: intitulada *Eugene's Trick Bag*, insere-se no estilo neoclássico e foi declaradamente inspirada no Capricho n. 5, de Paganini (LAZARINI, 2013).

Vimos que os tabloides da época se deliciavam em reportar os feitos de Paganini no palco, auxiliando no processo de construção de seu mito pessoal. Hoje, com a internet, o smartphone e as redes sociais, o alcance midiático é incomparável e instantâneo, mitigando a narrativa fantasiosa da descrição jornalística, ante a apresentação gravada com notáveis recursos tecnológicos de som e imagem por qualquer um, na assistência. No ano 2000, todos esses recursos ainda eram incipientes. O que evidenciou a permanência de alguns elementos narrativos, conforme pode-se vislumbrar nesse trecho da resenha escrita por Pedro Braga Bomfim, após uma apresentação de Vai no Rio de Janeiro, naquele ano:

É complicado começar esse review. Basicamente porque se trata de uma das maiores alianças entre performance e música. Não estou falando de uma superprodução, nem de um megaevento. É apenas uma banda e seu líder. Só que esse cara é ninguém menos que Steve Vai (...). Com um atraso de pouco mais de meia hora, entra em palco um dos maiores showman do rock. Vestido em uma capa de vinil, usando um capacete com visores e holofotes (isso sem contar com diversos apetrechos que piscavam e emitiam lasers), Steve inicia mais um dos seus sempre geniais shows. (...) E é claro que ainda não terminou. Teve ainda *I Would Love To*, a mais que clássica *For the Love of God* e o bis, que contou com um terceiro guitarrista, o brasileiro Sérgio Buss. *Liberty* e *The Attitude Song* fecham um show teatral, repleto de notas, bom gosto, musicalidade e magia (BOMFIM, 2000).<sup>248</sup>

Surpreender faz parte da essência de Steve Vai.<sup>249</sup> Certa vez teve a coragem de telefonar simplesmente para o mestre Frank Zappa e afirmar: “*transcrevi uma música sua*

<sup>247</sup> Absolutamente sem qualquer pretensão séria ou acadêmica, mas apenas por puro divertimento, vale a pena apreciar a postagem comparativa de Ana Paula Lazarini Fornazari, para quem Steve Vai seria o próprio Paganini reencarnado.

Cf. <http://mundolazaforaza.blogspot.com/2012/08/steve-vai-seria-o-proprio-paganini.html>.

<sup>248</sup> Cf. <https://whiplash.net/materias/shows/000871-stevevai.html>.

<sup>249</sup> No início de 2022, após colaborarem por cinco anos, Steve Vai e a Ibanez apresentaram um instrumento ímpar e inovador, denominado *Hydra*: “Trata-se de uma guitarra (embora chamar-lhe guitarra não faça jus à grandiosidade do instrumento) de um só corpo, dois headstocks, três braços. Mas não é tudo – um braço de 7 e 12 cordas, um baixo de 4 cordas com escala 3/4; 13 cordas de harpa, braço half-fretless, pickups single coil, pickups humbucker, piezo, MIDI e pickups sustainer e muito, muito mais. O realizador Garson Yu e a sua equipa da yU+co foram levados a captar um olhar profundo sobre esta magnífica criação, ao realizarem um vídeo que desvendasse os seus segredos”. (...) “*Sinto que este instrumento tem o potencial de ser histórico*”, diz Vai. “*É único de várias maneiras e a sua construção é inspiradora*”. *Há uma canção que foi escrita sobre a Hydra e que honra o potencial*

chamada 'The Black Page' ". Como resposta, obtive um simples e direto "Isso é impossível!". Não para Vai. Após encontrar Steve pela primeira vez, Zappa ficou tão impressionado com as habilidades do jovem que o convocou, aos 18 anos de idade, para trabalhar transcrevendo suas intermináveis sequências de rock sinfônico experimental, além de dividir o palco com ele. As virtuosísticas performances de Steve Vai foram umbilicalmente influenciadas por Zappa.

Frank Zappa, a propósito, domina uma área jamais alcançada por qualquer outro guitarrista. Como líder de suas bandas, ele improvisava furiosamente, unindo blues urbano, doo-wop (estilo de música vocal baseado no rhythm and blues), blues urbano, o jazz das big bands e o modernismo orquestral. Seus solos em *Willie the Pimp*, de 1969, para o álbum de estúdio *Hot Rats*, misturam distorção, wah-wah e percursos de blues: “sua linguagem própria pode ser inserida como um estilo dentro da música erudita contemporânea, e só pode ser definida como Frank Zappa” (OKAYAMA, 2006, p. 87).<sup>250</sup>

No entanto, bem antes de Zappa, Vai teve outro mestre, apenas três anos mais velho do que ele. Aos 12 anos, suas primeiras aulas de guitarra foram com Joe Satriani, de 15, ambos vizinhos em Long Island. No prefácio a *Masters of Rock Guitar*, ele próprio um deles, Satriani leciona:

O mestre da guitarra do rock é uma espécie de Deus, pelo menos em sua própria mente. Isso é o que é preciso para colocar o encantamento em ação, sair e ficar na frente de milhares de pessoas todas as noites, liderando uma revolução com alguns acordes poderosos (...). O verdadeiro mestre da guitarra não se prende a controvérsias como técnica versus sentimento. Ele os transcende. Ele precisa fazer isso, porque não é fácil ser grande. É difícil ser original e influente com velocidade e estilo. Não é brincadeira de criança escrever um grande riff pesado ou estabelecer um solo emocional e ardente para inspirar milhões. Um verdadeiro mestre cria seu caminho e convida você para o passeio. A guitarra é formidável amante e fera. Ela precisa ser domada e, às vezes, levada a um frenesi selvagem. Tocar guitarra no palco é uma forma de arte que une som e ritmo, harmonia e melodia, seriedade e irreverência junto com atitude, tom e postura. O guitarrista de rock convida ao caos e à ordem em igual medida, em busca da afirmação musical perfeita. A alegria de se apresentar no palco na frente de uma platéia que está agarrada ao seu acorde, a cada nota sua, é uma das melhores coisas que alguém pode experimentar (SATRIANI, 2009, p. 6, tradução nossa).<sup>251</sup>

---

do instrumento. O vídeo de revelação da Hydra é o primeiro vídeo feito que detalha intimamente muitos dos aspectos únicos que esta guitarra encarna”.

Cf. <https://artesonora.pt/hot-gear/o-inovador-instrumento-de-steve-vai-com-a-ibanez-a-hydra/>.

<sup>250</sup> Cf. GUITARRA ERUDITA. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 83 e 87, Outubro, 2006.

<sup>251</sup> No original: The rock guitar master is a God of sorts, at least in his, or her, own mind. That's what it takes to get the mojo up and running, to go out and stand in front of thousands of people every night, leading a revolution with a few power chords (...). The true master of guitar doesn't get hung up on controversies such as technique versus feeling. They transcend them. They have to, because it's no easy being great. It's hard to be original and influential with flash and style. It's not child's play to write a great heavy riff or lay down an emotional, fiery solo to inspire millions. A true master creates their path and welcomes you to come along for the ride. The guitar is formidable lover and beast. It needs to be tamed and, at times whipped up into a wild frenzy. Playing the guitar

Mas quando Malmsteen conferiu contornos definitivos (até aqui) ao chamado rock neoclássico, quase que imediatamente foi seguido por excelentes guitarristas, a exemplo de Marty Friedman e Jason Becker, os quais acrescentaram ingredientes contemporâneos à guitarra, como o atonalismo de Schoenberg e o minimalismo de Philip Glass (OKAYAMA, 2006, p. 87).<sup>252</sup> Em entrevista a Matt Blackett, em 2012,<sup>253</sup> Becker revisitou o passado, ao lembrar do virtuoso sueco:

Seus lances velozes eram ótimos, mas ele também tinha emoção. Sua versão daquela peça de Albinoni (Adagio em G menor) era maravilhosa. Por dois anos, no colégio, eu era o Mini-Me de Yngwie. Não era apenas o seu estilo, mas também na atitude arrogante. Eu era tímido e sem confiança. Eu precisava de um pouco de atitude. Ele me deu o suficiente (...) Ao mesmo tempo, eu estava aprendendo sobre polirritmia e música japonesa com Marty e nosso baterista, Atma Anur. Eu também estava aprendendo alguns dos Caprichos de Paganini, apenas pela dificuldade daquilo (BECKER, 2012, p. 64).

Porém, o que são os Caprichos de Paganini, em se tratando de dificuldade técnica, se comparados aos imprevisíveis caprichos da vida, da existência humana no mundo? Lembremos da concepção platônica expressa no Crátilo: "*Psyché* deriva de *physéche*, que significa: aquilo que sustenta e move a natureza. *Téchne* deriva de *héxis nouû*, que significa: ser patrão e dispor da própria mente" (PLATÃO apud GALIMBERTI, 2006, p. 5). Ante tudo o que foi dissertado sobre o heroísmo e suas múltiplas acepções, sob os mais variados vieses, singularmente no âmbito da genialidade artística (literária e, especialmente, musical), com a sua manifestação atrelada simultânea e indissociavelmente a autores e personagens: no caso dos *guitar heroes* (virtuosos do violino, do piano e da guitarra), autores e personagens de sua própria história. Ante tudo isso, emerge não um demônio pirotécnico no palco ou um deus declarado e identificado em um muro, mas o herói desarmado, despojado de qualquer aparato, essencialmente humano, cuja jornada verdadeiramente deveria inspirar todos aqueles que, aparentemente afastados da possibilidade de qualquer redenção ou de qualquer mínima expectativa de glórias, estão perdidos, nos dilemas e nas encruzilhadas da vida cotidiana.

Jason Becker, de Richmond, Califórnia, era um prodígio, desenvolvendo técnica e musicalidade admiráveis ainda na infância, tendo recebido do pai, Gary, que estudara violão

---

onstage is an art form that puts sound and rhythm, harmony and melody, seriousness and irreverence together with attitude, tone and posture. The rock guitarist invites chaos and order in equal measure, in search of the perfect musical statement. The exhilaration of performing onstage in front of an audience that's hanging on to your chord, your every note, is one of the greatest things one could ever experience.

<sup>252</sup> Cf. GUITARRA ERUDITA. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 83 e 87, Outubro, 2006.

<sup>253</sup> Cf. SUPER-HERÓI: CONTRA TODAS AS ADVERSIDADES JASON BECKER CONTINUA CRIANDO, COMPONDO E DETONANDO! *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 58-81, Agosto, 2012.

erudito, as primeiras aulas de música. Por volta dos 08 anos de idade já dominava a guitarra, pois encantado ao ouvir *As I Went Out One Morning*, de Dylan, passou a estudar e praticar decididamente as músicas tocadas pelo próprio Dylan e por Clapton, Beck, Van Halen e, mais tarde, Malmsteen. Becker tinha pressa: terminou o ensino médio mais cedo, aos 16 anos, para aprimorar seus conhecimentos na guitarra e então se tornar um músico profissional.

Vimos que Malmsteen havia respondido ao anúncio de Mike Varney, o produtor/caçador de jovens talentos da guitarra. Ao seu tempo, em 1986, Becker também o fez, e Varney o aproximou de Marty Friedman, um pouco mais experiente: iniciava-se uma amizade para a vida inteira. Juntos, formaram uma banda de rock neoclássico, o *Cacophony*, e saíram em turnê pela Europa e pelo Japão. Sob a produção de Varney, lançaram *Speed Metal Symphony*, em 1987, e *Go Off!*, em 1988. Em seguida, Becker lançou seu primeiro disco solo, *Perpetual Burn*.

Reconhecido pela excelência da sua música instrumental, em 1989 foi aprovado em uma audição para substituir Steve Vai,<sup>254</sup> que recém saíra da renomada banda de David Lee Roth (ex-Van Halen). Contudo, quando parecia não haver limites para o seu virtuosismo, teve a carreira interrompida em pouquíssimo tempo, após ser diagnosticado com a Doença de Lou Gehrig, um mal degenerativo ainda hoje incurável. Da progressiva perda de suas habilidades a nem sequer poder segurar a guitarra, e daí a não conseguir mover os músculos do seu corpo e a perder a fala. Mas contra todos os prognósticos, Becker continua vivo, décadas depois, respirando com a ajuda de um aparelho que controla os movimentos do diafragma, e se comunicando por meio do movimento dos olhos e a partir de um programa de computador, desenvolvido por seu pai.

A propósito, esse programa também possibilita que Becker continue ativo e compondo: em 1996, *Perspective* tornou-se o primeiro disco a ser composto e lançado por uma pessoa desprovida dos movimentos corporais. Em 2018 foi a vez do arrebatador *Triumphant Hearts*, composto por ele e executado por seus amigos e fãs, guitarristas de reconhecido talento e mérito. E ao longo do tempo, muitos desses amigos têm estado envolvidos em vários tributos, a fim de arrecadar recursos para fazer frente às despesas com o suporte médico. Outros, o auxiliam diretamente, visitando-o na casa onde recebe os cuidados dos pais, em Richmond (CUTCHIN *et al.*, p. 234).<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Steve Vai: “na década de 1980, tocar guitarra como um virtuose maluco era o objetivo de grande parte dos guitarristas, e muitos aprenderam a ‘fritar’. Mas sempre houve aqueles que conseguiram soar excepcionalmente musicais. Jason fazia parte desse grupo de elite” (VAI, 2012, p. 77).

Cf. SUPER-HERÓI: CONTRA TODAS AS ADVERSIDADES JASON BECKER CONTINUA CRIANDO, COMPONDO E DETONANDO! *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 58-81, Agosto, 2012.

<sup>255</sup> Marty Friedman, Paul Gilbert, Steve Vai, Eddie Van Halen, Uli Jon Roth, Joe Satriani, Guthrie Govan, Steve Morse, Richie Kotzen, Joe Bonamassa, dentre outros.

A sua comovente história foi contada em 2012 no documentário *Jason Becker: Not Dead Yet*, de Jesse Vile.<sup>256</sup> E suas composições, a exemplo de *Altitudes* e *Serrana*, tornaram-se peças de estudo para guitarristas:

Jason Becker é considerado um guitarrista neoclássico virtuoso e por sua contribuição à história da música, virtuosismo e vitória na vida, foi agraciado com o “Guitar Player Lifetime Achievement Award”. O mesmo prêmio, inspirado nele criou a categoria “Jason Becker Award For Creativity, Courage and Inspiration”, em sua homenagem. Ainda em 2012, Jason Becker foi homenageado com o “Living Inspiration Award”, no 22º *Annual LA Music Awards* (KELLY, 2021).<sup>257</sup>

Anteriormente, apontamos a prodigalidade da *The Illustred Encyclopedia of Guitar Heroes*, a dedicar espaço, em suas páginas, a centenas de guitarristas. Nela, por exemplo – e comparativamente – Jimmy Page recebe o epíteto "Yardbirds to Led Zeppelin"; Jeff Beck, "Yardbirds to Pioneer"; e Eric Clapton, "Yardbirds to Legend". Já Keith Richard é considerado "Icon of Excess" e Tony Iommi, "The Black Sabbath's Iron Man". No entanto, a designação talvez mais simples, precisa e autêntica foi reservada a Jason Becker: "A True Hero". A esclerose lateral amiotrófica não afetou a sua visão, a sua audição e o seu cérebro. E o verdadeiro herói continua inatingível, sendo o senhor da sua própria mente.

### 3.5 UMA BREVE REFLEXÃO

Uma vez que os contextos sociais nos quais o heavy metal circula (principalmente sociedades ocidentais no final do século XX) são altamente patriarcais, não é surpreendente descobriremos que uma preocupação importante do metal é representar o poder masculino e a subordinação feminina. Música, letras, imagens visuais e comportamentos servem para construir identidades de gênero, infundindo-lhes poder e implicando que são naturais e desejáveis. Essas representações atendem principalmente aos interesses dos músicos do sexo masculino que dominam a performance do heavy metal e dos fãs do sexo masculino que até recentemente eram seu principal eleitorado. (...) Mas como uma vertente do rock que agora possui um público equilibrado em termos de gênero, as representações do heavy metal de identidades e relacionamentos de gênero devem oferecer posições críveis para as mulheres. Em pequena parte isso é realizado por mulheres metaleiras, que buscam um estilo que articule sua posição contraditória como mulheres e performers. Mas as mulheres recebem mais frequentemente o empoderamento do heavy metal por meio de adaptações da ideologia do romance, as implicações ambíguas da androginia e sua crescente capacidade de se identificar com construções de poder que antes eram entendidas como inerentemente masculinas (WALSER, 1993, p. XVI, tradução nossa).

<sup>256</sup> Da apresentação do documentário, em DVD: " (...) conta a incrível história de uma lenda da guitarra que se recusa a desistir de ser um músico apesar das probabilidades mais remotas. É a verdadeira história dos sonhos e da força do espírito humano. (...) este filme universal e inspirador é uma prova da perseverança e amor pela vida, por parte de Jason (tradução nossa).

<sup>257</sup> Cf. <https://roadie-metal.com/biografia-jason-becker/>.

Raízes profundas. A frase inicial da argumentação de Robert Walser, acima transcrita e grifada, dá conta, por si só, de explicar o porquê das portas fechadas para a mulher, como sujeito ativo de direito, sob o heavy metal. A ela sempre foi reservado somente o polo passivo, sendo titular apenas de deveres, de se curvar ante seus heróis ou ante os fãs, homens, daqueles heróis. Quando muito, quando a temática explorada nas composições e interpretações não é, por exemplo, a do questionamento das desigualdades sociais, da "denúncia contra o sistema", também cabe à mulher cumprir o papel romântico da musa inspiradora e, obviamente, ser grata por tamanha distinção.

Adentrar nas curvas sinuosas e escorregadias da estrada cujo percurso explica questão tão complexa e intrincada como o contexto social patriarcal requer prudência e cuidado, e não velocidade. Para enfrentar suficientemente a problemática, com competência acadêmica, seria indispensável o aprofundamento teórico em tantas outras searas do conhecimento e da pesquisa, talvez de todo inviável para os propósitos do presente trabalho. E a superficialidade na aproximação, eventualmente poderá levar a desvios e atalhos perigosos, materializados em simplismos aparentemente inócuos, mas que tantas vezes podem resultar em desastres. Porém, pensamos que algumas considerações devem ser feitas.

Como bem exposto por Walser, o heavy metal é apenas uma peça – ainda que poderosa, uma vez que agrega à música outros elementos, comportamentais, de consumo e de organização e controle social – na engrenagem da sociedade patriarcal. Ele, em absoluto, não é a exceção, um feudo encastelado reservado à expressão do poder masculino. O heavy metal apenas repete padrões identificáveis na extensão do tecido social, em praticamente todos os segmentos, culturais ou não.

Ao longo do texto nos referimos algumas vezes à *The Illustrated Encyclopedia of Guitar Heroes* e à Revista Rolling Stone, que em seu número 65, na edição brasileira, publicada em 2012, reproduziu a eleição promovida pela matriz americana, listando os "100 maiores guitarristas de todos os tempos". Em ambos os róis, seguidos de breves resenhas, apenas duas mulheres mereceram lembrança: Bonnie Raitt, vinculada ao blues rock; e a grande poetisa, cantora e compositora Joni Mitchell, de *Clouds* (1969) e *Blue* (1971), álbuns sempre contados entre os melhores da história sob qualquer apreciação, embora ela própria seja mais identificada ao folk. Teriam sido os eleitores/editores negligentes com a relevância das mulheres guitarristas? Teriam sido influenciados desde a motivação primária (elaborar as listas) por seus sólidos valores masculinos? Ou teriam, simplesmente, sido cuidadosos, profissionais e intelectualmente honestos, mas não encontrado justificativa plausível para agregar mais mulheres à subjetiva empreitada? Ante as duas primeiras interrogantes, poderia ser identificado

o preconceito do machismo. Ante a última, se validada, poderia simplesmente ser evidenciado aquele imperativo patriarcal, que afastou durante décadas as mulheres do instrumento e então, logicamente, como encontrar agora, dentre elas, representantes à altura dos "heróis"? Provavelmente, nesse caldo de contradições, há um pouco dos dois componentes.

Não houve nenhuma menção, por exemplo, à guitarrista June Millington e sua banda Fanny, surgida em 1969 nos Estados Unidos, e a primeira banda exclusivamente feminina a obter reconhecimento da crítica e do público. Ou às guitarristas Joan Jett (a "madrinha do punk") e Lita Ford da banda The Runaways, ativa entre 1975 e 1979, e também integrada apenas por mulheres. Elas enfrentaram o *establishment*, exigiram reconhecimento e o receberam. Ou teriam sido um produto da indústria musical, sempre atenta a um filão inexplorado e visando lucrar com o exotismo da iniciativa? Há pouco foi lançado o documentário *FANNY: The Right to Rock*. Talvez ele contribua para lançar luzes sobre a questão. Muito antes, Aretha Franklin, de Memphis, que não era guitarrista mas foi considerada a maior cantora de todos os tempos pela Revista Rolling Stone; a primeira mulher a fazer parte do Rock & Roll Hall of Fame; e ainda agraciada com a Medalha Presidencial da Liberdade, a maior condecoração a que o estadunidense civil possa aspirar, já exigira (embora em uma letra até certo ponto indulgente): *Respect!*

Mas nos debruçemos, ainda que ligeiramente, sobre outros contextos. As conferências da Solvay, em Bruxelas, na Bélgica, reúnem periodicamente desde 1911 a nata dos cientistas mundiais, dedicados aos avanços sobretudo na Física e na Química. A foto com os participantes da 5ª Conferência, realizada em 1927, é icônica: nela, vê-se 29 cientistas, dentre os quais 17 possuíam ou receberiam o Prêmio Nobel. Talvez o maior ajuntamento de "gênios" da história. Einstein está sentado na primeira fileira, e ocupa o centro da foto. À direita dele, Lorentz e, em seguida, Marie Curie, a grande cientista polonesa, ganhadora do Nobel de Química e do Nobel de Física, e única mulher ali presente. Mas isso foi em 1927. O mundo mudou. Na última conferência, em 2008 – o Rhodia Solvay Group depois reformatou a iniciativa – dentre 56 participantes, apenas duas mulheres, a argentina Leticia Fernanda Cugliandolo e a canadense Catherine Kallin.

Nos esportes, as mulheres ocupam cada vez mais espaço. Mas muitas vezes isso tem ocorrido, infelizmente, somente devido a exigências legais. No Brasil, desde 2019 – depois de 40 anos da prática inaugural do futebol feminino e dado os poucos avanços – os clubes que atuam no futebol masculino são obrigados a manter departamentos e equipes de futebol feminino. É desnecessário falarmos sobre a diferença abissal no que concerne a salários, infraestrutura, esforços de marketing, comercialização de direitos televisivos, interesse de

público, no cotejo entre as duas modalidades. Na Fórmula 1, em mais de 70 anos de história, onde mulheres exercem inúmeras e importantes funções, inclusive diretivas, apenas 5 foram inscritas para disputar corridas. Três delas não obtiveram o tempo mínimo para alinhar no grid. Outras duas, chegaram efetivamente a correr: a italiana Lella Lombardi foi a única a pontuar, terminando em 6º lugar o GP da Espanha, em 1975. Lembra-se que não há qualquer previsão em regulamento que impeça as mulheres de competir na Fórmula 1.

Nos Estados Unidos, seguramente um dos países em que o problema do racismo e da segregação racial, oficiais ou não, são mais dramáticos, um homem negro já foi eleito presidente. Mas uma mulher, ainda que loira, ex-senadora, ex-secretária de estado e ex-primeira-dama, nem sequer passou das primárias partidárias em 2008, para submeter seu nome à escolha. Já em 2016, foi indicada por seu partido, porém, se viu derrotada pelo megaempresário midiático Donald Trump, na corrida à Casa Branca. Aliás, nem mesmo os magnatas do início do século XX haviam ousado tomar oficialmente, também o poder político. Nunca um bilionário fora eleito presidente dos Estados Unidos.

Mas então, diante de tudo isso, desse estado de coisas, não há nada a ser feito? Pelo contrário. Há muito e deve ser feito. O revisionismo histórico pode auxiliar e, se efetivado criteriosa e adequadamente, poderá identificar, explicitar e dignificar mulheres que fizeram a diferença na sociedade do seu tempo. Para elas, não muito mais do que um resgate da memória, do que uma homenagem. Mas e a importância inspiradora, para as meninas e mulheres de hoje? A luta contínua pela emancipação feminina deve persistir.<sup>258</sup> Mas sem a fórmula fácil dos extremismos artificiais que, às vezes, mais do que equiparação, parece pretender sobreposição aos papéis historicamente masculinos. As mulheres são maioria nas escolas e nas universidades, são maioria no eleitorado. Já cumprindo importantíssimos papéis sociais, podem cada vez mais fazer a diferença cultural e política, abrindo caminho nas brechas do patriarcado. Se quiserem lotar as turmas na Engenharia Mecânica ou na Tecnologia e Gestão da Informação, e ocupar de novo a Presidência da República, no Brasil, podem fazê-lo. Está em suas mãos, em sua esfera anímica de vontade e discricionária de autonomia.

Todavia, não há oportunidade para ingenuidades. O "sistema" não admite a inocência irrefletida. A liberdade às vezes deve ser escrita com todas as letras, mas, às vezes, nas entrelinhas. Não é preciso que haja uma placa na porta do clube, com a inscrição "menina não entra", para se saber que a entrada será dificultada. As mulheres conquistaram o direito ao voto

---

<sup>258</sup> Na música, uma louvável iniciativa inclusiva se dá com as inúmeras edições de Girl Rock Camp que acontecem em todo o mundo, inclusive em Curitiba.  
Cf. <https://girlsrockcamp.org/>

no Brasil em 1932, mas como votar se não houver processo democrático? E como serem votadas, se "convencidas" a não participar do processo eleitoral?

Um então experiente Belchior afirmou saber que quem lhe deu a ideia de uma nova consciência e juventude estava em casa, guardado por Deus, contando os seus metais. Portanto, é melhor não falarmos das coisas aprendidas nos discos? Não é de hoje, as mulheres foram incentivadas – ou conjunturalmente obrigadas – a "trabalhar fora", nas indústrias, nos comércios e serviços, tal qual os homens. Estava posta a justificativa fácil para o desemprego masculino, já que não havia espaço para todo mundo. A automação e a robotização, sobretudo nas fábricas e mais recentemente, nos serviços, complementaram o discurso. Todavia as mulheres, trabalhando o mesmo ou mais, recebem sensivelmente menos do que os homens. Muitas, sozinhas ou sem algum apoio no lar, a ele retornam para cumprir, ainda, os afazeres domésticos. E não pode ser considerado desprezível o impacto decorrente na formação dos filhos: antes acompanhados pela mãe, em casa, passaram a ficar ao léu (famílias pobres) ou "educados" pela empregada (famílias de classe média ou ricas) e pelos professores (ambas), que viram desvirtuada e amplificada a sua já tão importante missão. Mas as mulheres foram empoderadas, para satisfação daqueles que, em casa, continuam a contar os seus metais, embora, hoje, digitais.

Mais controverso ainda seria tecer teorizações antropológicas vagas sobre circunstâncias enredadas, como os estereótipos que norteavam as mães que outrora criavam o filho "para ser homem" e, a filha, "para ser mulher", e dentre as atividades cominadas à menina estava aprender a "saber cuidar da casa e do marido". O menino namorador era motivo de orgulho. A menina, bem, antes da tragédia inevitável, que se casasse cedo. Enfim, suposições de gênero que as revoluções sexuais e comportamentais viriam lentamente a solapar, mas que, no entanto, ainda perduram nos dias de hoje.

Talvez as mudanças, que são lentas, comecem pela base. Somente o distanciamento histórico, a lanterna na popa, iluminando em retrospecto, poderá então, um dia, apontar quando houve a decisiva inflexão, o ponto sem retorno para uma sociedade mais civilizada, em se tratando de igualdade de gêneros. Já no início dos anos 2000 foi lançado um desenho animado que pode ser considerado, no mínimo, educativo. Nele, três meninas, criadas em laboratório por um cientista meio amalucado, sempre salvavam o dia, a cidade e seus moradores. Essas heroínas, As Meninas Superpoderosas, em determinado episódio, pretenderam ingressar em uma liga, a Associação Mundial dos Super-homens. Cumpriram todas as provas e requisitos objetivos, exceto o mais primordial deles: eram garotas. São instadas a "ir para casa ficar com a mamãe e deixar o heroísmo para os homens". Mas então a sede da associação é atacada por um monstro e elas salvam todos os presentes. Um dos diálogos entre o presidente da liga e elas

é emblemático: "Existem papéis para homens e mulheres, certo? Por exemplo, quem trabalha e traz dinheiro pra casa? Quem paga o aluguel e coloca a comida na mesa? – O nosso pai. E quem cozinha? Quem lava as roupas? Quem lava a louça? – Papai. Quem faz o bolo? – Papai. Então, quem corta a grama e lava o carro? – A Lindinha".

Um dia certamente a academia, nos inumeráveis campos do conhecimento, versará muito mais sobre heroínas. Nas artes, foi-se o tempo em que os verbetes atriz (especialmente de teatro) e prostituta eram praticamente sinônimos, em desrespeito, desvalorização e coisificação das mulheres que exerciam tais atividades. Um dia talvez tenhamos uma enciclopédia destinada apenas à heroínas da guitarra. Mas isso, em que pese possa ser já iniciado por um revisionismo histórico sério, dependerá muito mais de drásticas alterações conjunturais, culturais e sociais, muitas das quais, aliás, já estão em curso. Isso não pode e nem deve ocorrer "por decreto". E também somente poderá ocorrer se elas quiserem, se entenderem que precisam dessa espécie de legitimação. Alguns brinquedos parecem fazer mais diferença para os meninos, não importa a idade. E também não há nenhum problema com isso.

## CAPÍTULO 4: ANÁLISE DAS CORRELAÇÕES

Neste capítulo pretendemos investigar as correlações existentes entre o herói romântico e o *guitar hero shredder* da década de 1980. Para tanto, nos valeremos de uma forma analítica que tratará dos aspectos essencialmente ligados à performance, e será assim desdobrada: teórica-musical (gesto musical e estilos observados nas partituras); comportamental (gesto corporal e simbólico inerente ao *guitar hero*); tecnológica (natureza e evolução da guitarra elétrica); representativa (representações em capas de disco).

Por meio do processo de análise é possível compreendermos a “linguagem” dos *guitar heroes shredders*, estabelecendo relações entre os gestos, musicais e corporais, e identificando os blocos de coerência. Ademais, as correlações efetivadas nesse processo também oportunizarão a verificação das permanências do herói romântico na figura do *guitar hero shredder*.

Relembramos que a escolha dos *guitar heroes shredders* que serviram de parâmetro comparativo para a análise (e sobre os quais discorreremos no capítulo anterior) se deve ao seu pioneirismo, ao sucesso granjeado pelos mesmos junto ao público, ao reconhecimento de mérito por parte da crítica especializada, chancelando seu valor artístico e à própria análise teórica-musical, que vem evidenciar o virtuosismo presente na performance daqueles guitarristas. São eles: Eddie Van Halen, Randy Rhoads, Yngwie Malmsteen, Steve Vai, Joe Satriani e Jason Becker.

### 4.1. ANÁLISE TEÓRICA-MUSICAL

Neste ponto é necessário dedicarmos breves linhas ao gesto musical, cujo conceito apresentamos no capítulo inaugural da presente pesquisa, bem como às noções gerais inerentes aos estilos *brilhante*, *bravura* e *shred*. Tais bases teóricas, ainda que não aprofundadas em demasia, serão valiosas à instrumentação da análise a ser empreendida.

O ato de fazer música, na performance, está de tal modo entrelaçado com os movimentos corporais do intérprete, e prolongados por meio do instrumento, de modo que, metaforicamente, a expressão desse gestual externo é apropriada pela referência semântica ao conteúdo musical da interpretação, daí que "motivos, frases e partes de uma composição" são referidos como gestos musicais (MADEIRA & SCARDUELLI, 2014, p. 29). Porém, os gestos musicais, uma vez que são definidos etimologicamente por empréstimo e incorporados à

composição, logicamente independem de gestos corporais (dinâmicos e que se consomem em sua manifestação), para serem reconhecidos, interpretados e analisados.

No que concerne aos estilos *brilhante*, *bravura* e *shred*, é plausível apreciá-los conjuntamente, por suas inter-relações. O estilo *brilhante* é caracterizado por um virtuosismo marcado por leveza e sutileza, tanto na conformação sensorial, ligada à delicadeza de como a música soa ao receptor, quanto na suavidade requerida ao intérprete ao tocar, por exemplo, passagens rápidas de determinada peça. Segundo Robert Doran:

(...) O virtuosismo é certamente uma característica essencial do estilo *brilhante* pianístico, revelando uma mudança na expectativa do público e nos objetivos composicionais, ambos tendendo na direção de uma maior exibição pública da habilidade do performer. Apresentações de concertos foram o principal veículo para essa mudança, na medida em que se tornariam, começando na década de 1820, a província exclusiva de virtuosos profissionais, nomeadamente aqueles capazes de executar as mais recentes e avançadas técnicas inovações com desenvoltura. Dificuldade (real ou percebida) foi, portanto, uma nova característica da música do período (DORAN, 2020, p. 268, tradução nossa).<sup>259</sup>

O referido autor – dedicado a examinar o virtuosismo lisztiano a partir da redefinição de conceitos já assentados – vem esclarecer que o grande performer do piano desde jovem já trabalhava transcendendo gradativamente os rarefeitos limites do estilo *brilhante* ainda que, em geral, fosse a esse inarredavelmente vinculado. Porém, nas obras e interpretações da maturidade, o abandono daquele estilo fica evidente, com os notórios ganhos de densidade "trovejante" que caracterizaria, então, o chamado estilo *bravura*, cujo virtuosismo era tributário tanto das inovações técnicas adicionadas à fabricação quanto do desenvolvimento no modo de compor e tocar o instrumento. Já não era mais simplesmente "brilho": efeitos harmônicos passaram a ser alternados, por exemplo, com dissonâncias excêntricas e alterações de tonalidade (DORAN, 2020, p. 268-269).

No entanto, é possível perceber que uma certa ambiguidade conceitual traspasa a descrição desses estilos. Vimos que o destaque à técnica, à velocidade, à criatividade e à experimentação sonora está na essência do estilo *shred* de tocar guitarra, o qual, por seu turno, já incorporara as demais características próprias do heavy metal. Logo, vislumbra-se uma

---

<sup>259</sup> No original: "Virtuosity is certainly an essential feature of brilliant-style pianism, revealing a shift in audience expectation and compositional goals, both of which were trending in the direction of a greater public display of the performer's skill. Concerto performances were the primary vehicle for this shift, insofar as they would become, beginning in the 1820s, the exclusive province of professional virtuosos, namely those capable of executing the latest and most advanced technical innovations with aplomb. Difficulty (actual or perceived) was thus a new feature of the art music of the period".

herança direta do estilo *bravura*, no qual a destreza e a habilidade com o instrumento eram indispensáveis, pressuposto o virtuosismo.

Contudo, se observarmos – além do excerto de Doran, supratranscrito – as asserções de Leonard Ratner e Roman Ivanovitch acerca do estilo *brilhante*, mais nos parece que os teóricos estão a descrever o *bravura* e/ou o *shred*. Senão vejamos. Para Ratner, o estilo *brilhante* – sobre qual alicerçou a sua teoria de tópicas – é marcado pelo "uso de passagens rápidas para exibição virtuosa ou sentimento intenso" (RATNER, 1980, p. 19). Conforme Ivanovitch, o *brilhante* pode ser compreendido pelo conjunto de tendências primordiais que o define, e, dentre elas, podem ser contadas a prevalência do instrumental sobre o vocal, da execução sobre a expressão, do teatral sobre o íntimo, do difícil sobre o fácil e assim sucessivamente (IVANOVITCH, 2014, p. 399). Ademais, é o próprio Doran que, ao esquadrihar a entrada para "bravura", no *Grove Music Online*, nota que naquele dicionário, além de não existir a entrada para "brilhante" ou "estilo brilhante", o emprego de "bravura" é aproximadamente intercambiável como "brilhante", em vez de ser um verbete contrastante (DORAN, 2020, p. 270).

Portanto, de nossa parte, resta admitir que esses três estilos se comunicam, em maior ou menor grau, conforme os vieses analíticos, ainda que, como apontado, a ligação mais cognoscível pareça se dar entre o *bravura* e o *shred*.

Ora, passamos à análise comparativa de excertos musicais, dentre os quais solos, *riffs* e bases harmônicas.

#### 4.1.1 Eddie Van Halen e o Legado de *Eruption*

Desde a infância, os irmãos Van Halen foram incentivados pelo pai, Jan (saxofonista e clarinetista profissional), a se tornarem músicos concertistas. De acordo com Alex,<sup>260</sup> ele estava “constantemente praticando, trabalhando e pegando a estrada”. Inicialmente, começaram com as aulas de piano, praticando Mozart até que os seus interesses, pela guitarra elétrica e pela bateria, prevalecessem. Em princípio, Eddie começou na bateria e Alex na guitarra, porém, trocaram instrumentos ao passo que o interesse pela música foi ficando cada vez mais sério (WALSER, 1993, p. 67).

---

<sup>260</sup> Cf. EDREI, Mary J. ed. *The Van Halen Scrapbook* (Cresskill, N.J.: Starbooks, 1984), p. 27.

Acerca da sua forma de tocar guitarra, e de maneira análoga a grande parte dos guitarristas do período, Eddie Van Halen teria sido fortemente influenciado pelo blues, chegando a declarar em entrevista à revista *Guitar Player*, em 1980:

Sim, bem, eu comecei tocando blues – o álbum *Blues Breakers* onde Eric Clapton está na frente lendo a revista em quadrinhos *Beano*. Eu posso tocar blues muito bem - esse é o *feeling* que eu estava procurando. Mas na verdade eu transformei isso em uma coisa muito mais agressiva. O blues é uma coisa muito saborosa e gostosa; então eu me apropriei disso no começo. Mas aí quando eu comecei a usar a alavanca (vibrato), eu ainda usava esse *feeling*. Eu gosto do fraseado; é por isso que sempre gostei de Clapton. Ele poderia tocar apenas com este *feeling*. É como alguém falando, uma viagem de perguntas e respostas.<sup>261</sup>

A fusão do treinamento de piano mozartiano com o blues de Clapton, ajudaria Van Halen a transformar o curso do rock (e conseqüentemente do heavy metal) e da guitarra elétrica no final da década de 1970, além de atribuir um novo virtuosismo ao instrumento, como veremos na seqüência, com uma análise segmentada de seu solo mais icônico: *Eruption*.

Considerado uma espécie de “marco zero” do estilo *shred*, o solo é a única faixa inteiramente instrumental do álbum de estreia (homônimo) de sua banda, Van Halen, lançado em 1978. Aqui cabe uma breve ressalva, afinal, guitarristas como Al Di Meola e Allan Holdsworth, mesmo antes do lançamento de *Eruption*, já exploravam técnicas complexas e executavam padrões em agrupamentos de notas característicos do *shred* (a exemplo das semicolcheias em sextina), que contribuíram para o vocabulário do estilo. Mas uma coisa é certa: a partir do momento em que *Van Halen* foi exposto nas rádios e nas prateleiras das lojas de discos, deu-se início à uma épica corrida, percorrendo toda a década de 1980, pelo domínio e aprimoramento das técnicas apresentadas pelo *guitar hero*.

*Eruption*, em sua completude, é um retrato de puro virtuosismo, uma espécie de diálogo pautado pela fusão da técnica violinística, precisa e vistosa, com a retórica do blues e a agressividade do rock n’ roll. Da *frankenstrat* de Eddie Van Halen emana a fluidez e controle técnico dominantes do guitarrista, por meio da utilização de articulações como *bends*, *tappings* e do sistema de alavanca Floyd Rose. Outro fator relevante que merece menção, consiste nas possibilidades tecnológicas presentes no período em questão: originalmente exploradas e

---

<sup>261</sup> No original: “Yeah, well, I started out playing blues — the Blues Breakers album where Eric Clapton’s on the front reading the Beano comic book. I can play real good blues — that’s the feeling I was after. But actually I’ve turned it into a much more aggressive thing. Blues is a real tasty, feel type of thing; so I copped that in the beginning. But then when I started to use the wang bar (vibrato), I still used that feeling. I like phrasing; that’s why I always liked Clapton. He would just play it with feeling. It’s like someone talking, a question and answer trip”.

Cf. <https://www.themightyvanhalen.net/1980/04/01/1980-interview-eddie-van-halen-w-jas-obrecht/>

desenvolvidas como fruto do caráter inventivo e inovador de Hendrix na década de 1960, foram submetidas a um processo de aprimoramento exponencial de modo a viabilizar a utilização de altos ganhos na distorção<sup>262</sup> e *sustain* prolongado, resultantes dos acréscimos na amplificação.

EXEMPLO 1 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: primeiro segmento (0'00" - 0'17") caracterizado pela utilização das principais técnicas executadas por Eddie Van Halen durante todo o solo, como *bends*, *hammer-ons* e *pull-offs*, *palm mutes* e o uso de alavanca.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

O solo apresenta um começo arrebatador: um *slide* na guitarra, acompanhado de uma virada de bateria, com o intuito de repousar no *power chord*<sup>263</sup> de Lá, estabelecendo o centro tonal inicial. Em seguida, o que percebemos é a execução rápida de uma série de *licks*<sup>264</sup> baseados no modo de blues em Lá, e marcados pela presença de *hammer-ons* e *pull-offs*<sup>265</sup> (compassos 3 e 4). O gesto é então interrompido pelo movimento descendente e acentuado da

<sup>262</sup> O fenômeno sonoro que define a guitarra elétrica no heavy metal é a distorção. "O som da guitarra distorcida é importante particularmente para vários subgêneros do heavy metal, pois contribui com a percepção de peso na música e serve como um marcador de diferenciação crucial conferindo poder nas produções" (Herbst, 2017, p. 23, tradução nossa).

No original: "The Sound of the distorted electric guitar is particularly important for many metal music genres. It contributes to the music's perception of heaviness, serves as a distinguishing marker, and is crucial for the power of Productions".

<sup>263</sup> O *power chord* é um acorde de quinta, geralmente com a tônica repetida uma oitava acima, que tornou-se uma das principais formas de tocar acordes dentro do heavy metal, dada sua forma bruta sem a terça nota, gerando um som mais condensado e potente quando embutido de distorção. Sua primeira aparição pode ser encontrada nos "Prelúdios" para violão, de Heitor Villa-Lobos. No rock, sua inserção pode ser identificada em músicas comerciais dos anos 1950. Pete Townshend, da banda de rock britânica The Who, é frequentemente creditado por ser o primeiro a explorar esta forma de acorde associada a utilização do efeito de *feedback* para fins musicais. Também é amplamente reconhecido pelo seu gesto corporal de *windmill-strum* enquanto executa o *power chord*, espécie de gesto corporal que iremos observar mais adiante na análise performática.

<sup>264</sup> *Licks* são pequenas frases ou trechos característicos, geralmente presentes nos solos de guitarra. Devido a sua ampla repetição, muitos *licks* são frequentemente associados a algum gênero musical, a exemplo do blues, que, mesmo sendo aplicados em outra esfera musical, são percebidos pela sua gênese.

<sup>265</sup> *Hammer-on* e *pull-off* são uma forma de articulação que consiste em atingir uma nota alvo sem palhetar, apenas encostando (*hammer-on*) o dedo na corda ou retirando o mesmo (*pull-off*).

escala, culminando na nota Mi, que por sua vez é distorcida pelo uso da alavanca antecedendo a nota Lá, igualmente alterada, porém em padrões de tercina (compassos 5 e 6).

EXEMPLO 2 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: segundo segmento (0'17" - 0'30") com prevalência para a utilização de *bends*.

The image shows a musical score for guitar solo, transcribed from Van Halen's 'Eruption' (1978). The score is divided into three systems of staves, labeled with measure numbers 6, 9, and 11. The notation includes various guitar-specific techniques and symbols:

- Measure 6:** Features a triplet of eighth notes (1-3-1-3-1-3) with a '1' above the first note. Chords A5, G5, and D are indicated. A 'N.C.' (Natural Chord) is marked with a 'Harm.' (Harmonic) and a 'sl.' (slide) symbol. A '5' is written above the final note of the triplet.
- Measure 9:** Shows a series of bends (1 1/2, 1/2) and 'Full' bends. A '6' is written below the staff. A tempo marking '(♩ = 132)' is present.
- Measure 11:** Includes a 'trem. bar' (tremolo bar) section. It features a 'loco' section with a '4' above the staff and a '3/4' below. A '5' is written above the final note.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

Uma sequência de três acordes (respectivamente: *power chords* de Lá, Sol e tríade de Ré maior) introduzem o segundo segmento (compasso 7), deslocando o centro tonal para Ré, apesar da ainda predominante utilização do modo de blues em Lá. A próxima frase é compreendida por uma série de *bends*, de ritmo sincopado, resultando novamente na utilização da alavanca na nota Mi, como uma espécie de ponto cadencial, delimitando o fim daquele e o início de um novo segmento (compassos 8-11).

EXEMPLO 3 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: terceiro segmento (0'30" - 0'46") elucidando a técnica de *tremolo* utilizada por Van Halen e a citação do motivo inicial do *Estudo-Capricho n° 2*, de Rodolphe Kreutzer.

The musical score for guitar solo of *Eruption* (1978) by Van Halen, showing measures 11, 13, and 15. The score includes various techniques like tremolo, accents, and slurs. Measure 11 starts with a tremolo bar and includes a tempo marking of  $\text{♩} = 132$ . Measure 13 features a *poco rit.* marking and slurs. Measure 15 includes a *trem. bar poco rit.* marking and a *dim.* marking.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

O terceiro segmento acima é iniciado por uma sequência de *bends* em agrupamentos de fusa, logo após o ponto cadencial no final do compasso 11. O que reparamos no compasso 12, é uma citação do *Estudo-Capricho n° 2*, de Rodolphe Kreutzer, executado pelo *Van Halen* por meio da técnica de *tremolo*.

EXEMPLO 4 - Motivo inicial do *Estudo-Capricho n° 2*, para violino, de Rodolphe Kreutzer: iniciado por um arpejo de Dó maior agrupado em semicolcheias e seguido pela alternância de notas da escala em sentido descendente.

The musical score for the initial motif of *Estudo-Capricho n° 2*, for violin, showing a descending scale. The motif starts with a D major arpeggio followed by a descending scale.

Fonte: editoração de Ferdinand David (ca. 1850).

EXEMPLO 5 - Motivo do *Estudo-Capricho n° 2*, para violino, de Rodolphe Kreutzer, transformado em *Eruption* (1978), de Van Halen, retirado do terceiro segmento (EXEMPLO 3).

The musical score for the transformed motif of *Estudo-Capricho n° 2*, for guitar solo, showing a descending scale with triplets. The motif is transformed into a series of triplets.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

Voltando ao terceiro segmento, após uma repetição do motivo de Kreutzer no compasso 13, o mesmo padrão de *tremolos* é aplicado na escala em sentido descendente, até introduzir, incisivamente, um Fá natural ao final do compasso 14 – transformando o modo maior para um frígio – rumo novamente a mais um ponto cadencial, com a nota Mi sendo adulterada pela alavanca (final do compasso 15).

EXEMPLO 6 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: quarto segmento (0'47" - 0'56") com destaque para a execução rápida dos complexos elementos musicais, caracterizados por saltos de notas e agrupamentos em sexta.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

Após um período de silêncio representado pela pausa que seguiu o último ponto cadencial no compasso 16, Eddie Van Halen retorna com uma enxurrada de notas rápidas permeadas por *hammer-ons* e *pull-offs*. A frase que abre o compasso 17 é tocada inicialmente no centro tonal em Lá, e posteriormente, repetida no compasso 18 com centro em Mi. Cada vez que essa sequência é tocada, percebemos que é um gesto complexo marcado por agrupamentos rítmicos e alturas de notas pouco exploradas até então na guitarra elétrica, gerando uma espécie de confusão desorientadora que termina com um trinado no quinto grau da escala (início do compasso 18 para a frase em Lá, ou seja, trinado em Mi e Fá sustenido; e final do compasso 19 para a frase em Mi, ou seja, trinado em Si e Dó sustenido), uma vez que convencionalmente requer uma resolução, desta forma, configurando assim a repetição. A frase então é repetida uma terceira vez no compasso 20, desta vez novamente em Lá, e o segmento é encerrado por

uma série de *trinados* que conduzem à seção mais célebre deste solo: a longa sequência de *tappings*.<sup>266</sup>

EXEMPLO 7 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: quinto segmento (0'57" - 1'08") representando a primeira parte da memorável seção de *tappings* do solo.

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 21-24) includes a tempo marking of 146 bpm and a 'poco accel.' instruction. It features a series of tapping techniques, including trills and slurs, with fret numbers 6 and 7 indicated. The second staff (measures 25-27) continues the tapping sequence with various fretting patterns. The third staff (measures 28-29) shows a change in fretting and includes a double bar line. The fourth staff (measures 30-31) concludes the sequence with a final tapping pattern and a double bar line.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

Certamente o virtuosismo presente na seção final de *Eruption* causou um grande impacto nos ouvintes da época, contudo, a utilização do *tapping* juntamente com o pedal de *phaser* durante todo o segmento foi ainda mais instigante para os guitarristas.

Aqui, a seção final foi dividida em duas partes, sendo a primeira exemplificada a partir do quinto segmento, por sua vez iniciada logo no compasso 22. O modo de Lá que permeou até então todo o solo, não mantém a sua prevalência durante a longa exposição de *tappings*. A estratégia utilizada pelo *guitar hero* com relação à altura das notas, reside no delineamento de arpejos em tríades, resultando em acordes. De início, é apresentado o acorde de Dó sustenido menor, seguido pelo Lá maior, no compasso 23. Posteriormente, o aparecimento da tríade diminuta de Ré sustenido no compasso 24 é brevemente sucedida pelo Si maior que leva à uma estabilização com a aparição do acorde de Mi maior (compasso 25), refletindo a ideia de um ponto de chegada. Contudo, esta sensação é rapidamente dispersada com um ajuste sutil ao elevar a nota Si para Dó e pela transformação do Sol sustenido para Sol natural, configurando

<sup>266</sup> O *tapping* é uma forma de articulação que consiste em colocar, usualmente, a mão que palheta, sobre o braço da guitarra de modo a “martelar” notas na escala do instrumento, resultando num som contínuo e veloz. A técnica pode ser rastreada desde Paganini, porém sua popularização na guitarra elétrica deve-se justamente à Eddie Van Halen que, com o lançamento de *Eruption*, estipulou um padrão a ser seguido por inúmeros guitarristas, mesclando o *tapping* a ser executado pela mão que palheta e as técnicas de *hammer-ons* e *pull-offs* na mão oposta.

o acorde de Dó maior (compasso 26). Com o auxílio de algumas notas de passagem, Dó move-se para Ré maior e depois para Mi maior, de forma a encerrar este segmento (compassos 26-29).

Ritmicamente, os agrupamentos em sextinas de semicolcheias são hegemônicos, mascarando de certa forma, pela sua energia emanada, uma fração relativamente lenta de mudança harmônica, estratégia já apresentada por Vivaldi no Barroco (conferir o EXEMPLO 8 abaixo e comparar com o EXEMPLO 7, a partir do compasso 22):

EXEMPLO 8 – Progressão harmônica executada a partir de uma sequência de arpejos, do *Concerto para Violino em Lá menor, Op. 3, n° 6, Terceiro Movimento*, de Antonio Vivaldi.



Fonte: editoração de Alfred Einstein.

A utilização do *tapping*, dentro desta perspectiva, serve para direcionar o interesse musical para a harmonia, por meio da sucessão de acordes ao longo do tempo. Assim, um padrão rítmico regular é estabelecido como uma forma de articulação, a exemplo do famoso *Prelúdio*, que compõe o *Prelúdio e Fuga em Dó Maior, BWV 846 - O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach.

EXEMPLO 9 – Progressão harmônica inicial do *Prelúdio em Dó Maior*, do *Prelúdio e Fuga em Dó Maior, BWV 846 – O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach.



Fonte: editoração de Franz Kroll (1866).

Semelhante ao prelúdio de Bach e em grande parte da música de Vivaldi, as progressões harmônicas presentes na seção final em *Eruption* levam o ouvinte a uma imersão auditiva. O *guitar hero*, de forma contínua, estabelece os objetivos harmônicos implicitamente, e uma vez alcançados, modifica-os e subverte-os pela aplicação do *tapping*.

EXEMPLO 10 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: sexto segmento (1'09" - 1'23") representando a segunda parte da memorável seção de *tappings* do solo, caracterizada pelo cromatismo descendente.

Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

Após o período de estabilização do acorde de Mi maior no compasso 29, a segunda parte da seção final de *Eruption*, representada pelo sexto segmento, inicia-se no compasso 30 com um gesto musical marcado por uma série de *tappings* cromáticos descendentes até estabilizar, brevemente, no acorde de Mi maior novamente. O padrão é repetido então no compasso 31 e o mesmo gesto é aplicado nos compassos 32 e 33, para estabelecer,

respectivamente, Ré maior e posteriormente, Dó maior. Ao fim, um movimento abrupto no compasso 34 gera uma ruptura, transformando o Dó maior em Si maior, confirmando assim, Mi menor como a nova tônica. O que ocorre entre os compassos 34 e 38, é uma tensão harmônica antes da cadência final, provocada pela alternância frenética entre dominante (Si maior) e tônica (Mi menor) – semelhante aos padrões explorados por Beethoven no final de sua Nona Sinfonia – até finalizar com o total abandono do gesto, provocando um colapso ruidoso com o repouso na tônica, sendo distorcida pela utilização da alavanca em meio a efeitos de eco, harmônicos e um *fade out* gradual (conferir exemplo abaixo).

EXEMPLO 11 - Transcrição de *Eruption* (1978), de Van Halen, para guitarra solo: segmento final (1'24" - 1'42") do solo.



Fonte: transcrição de Andy Aledort (1987).

#### 4.1.2 Randy Rhoads e a Retórica da Música de Concerto Europeia

Assim como Eddie Van Halen, Randy Rhoads cresceu em um meio familiar formado musicalmente. Ainda na infância, iniciou os estudos no violão, piano e teoria musical na escola de sua mãe, passando, anos mais à frente, para o violão erudito, continuando a prática ao longo de sua carreira.

Acerca de suas influências musicais primárias, Rhoads citava os humores sombrios e dramáticos de Alice Cooper, a fusão de rock e música clássica de Ritchie Blackmore, a técnica de *tapping* de Eddie Van Halen e seus compositores eruditos favoritos, Vivaldi e Pachelbel (MARSHALL, 1985, p. 57).<sup>267</sup> Contudo, ao contrário da maioria dos guitarristas da época, que buscavam fazer shows indiscriminadamente, pela remuneração, o *guitar hero* concentrou-se em seus interesses e aprendeu muito mais ensinando:

A maneira como comecei a aprender um estilo foi ensinando... Eu ensinava oito horas por dia, seis dias por semana, a cada meia hora um aluno diferente e até algumas pessoas mais velhas do que eu (...) Quando você senta lá e toca o dia todo, você vai desenvolver muita velocidade (...) Comecei a combinar o que eles queriam aprender

<sup>267</sup> MARSHALL, Wolf. "Randy Rhoads: A Musical Appreciation," *Guitar for the Practicing Musician*, June 1985, p. 57.

com um pouco de técnica. Todos os dias com cada aluno eu aprendia algo (OBRECHT, 1984, p. 174, tradução nossa).<sup>268</sup>

Sempre com sede pelo conhecimento, o jovem guitarrista sentia-se atraído pelos desafios técnicos, rigor teórico e a sintaxe dramática da música de concerto europeia. De acordo com Ozzy Osbourne:

O coração de Randy estava nos clássicos, para ser honesto; ele queria ser um violonista clássico. Na verdade, com os primeiros *royalties* de discos que recebeu, ele saiu e comprou um violão clássico muito, muito caro. Ele ficava lá dias e noites trabalhando em suas teorias musicais... Nos dias de folga eu entrava no bar. Ele não: ele praticava o dia todo, todos os dias (OBRECHT, 1984, p. 182, tradução nossa).<sup>269</sup>

Apesar de anteriormente já ter gravado dois álbuns com sua banda Quiet Riot, inclusive obtendo reconhecimento na cena local de Los Angeles, Rhoads viria a desenvolver excepcionalmente o gênero do metal neoclássico, que tivera em Blackmore o principal precursor, apenas após entrar para a banda de Ozzy Osbourne.<sup>270</sup> Canções como *Goodbye to Romance* (adaptação da progressão harmônica do *Cânone em Ré Maior*, de Pachelbel); *Mr. Crowley* e *Revelation (Mother Earth)* (com solos inspirados na retórica barroca de Bach e Vivaldi); *Diary of a Madman* (a introdução conta com uma adaptação do *Estudo n° 6*, da série de *20 Estudos Simples*, de Leo Brouwer); e *Dee* (uma peça inteiramente instrumental para violão erudito, dedicada a sua mãe, Delores) são alguns exemplos dessa fusão.

Mas essa incorporação neoclássica não ficou restrita apenas às músicas, inéditas, da lavra de Rhoads: a partir de 1981, e estendendo-se posteriormente ao longo de sua carreira,

---

<sup>268</sup> No original: “The way I started to get a style was by teaching... I taught eight hours a day, six days a week, every half hour a different student. I had little kids, teenagers, and even some older people (...) When you sit there and play all day long, you're going to develop a lot of speed (...) I started combining what they wanted to learn with a bit of technique. Every day with every student I'd learn something”.

Fonte: Jas Obrecht, "Randy Rhoads," in *Masters of Heavy Metal* (New York: Quill, 1984), p. 174.

<sup>269</sup> No original: “Randy's heart was in the classics, to be honest; he wanted to be a classical guitar player. In fact, with the first record royalties he received, he went out and bought himself a very, very expensive classical guitar. He sat there for days and nights working on his music theories .... On days off I'd get in the bar. He wouldn't: he'd practice all day, every day”.

<sup>270</sup> Em entrevista à Jon Stix, publicada em maio de 1982 pela revista *Guitar World* sob o título *Randy Rhoads Stumbles Into the Spotlight: A Cinderella Story*, Rhoads conta como foi sua experiência ao fazer a audição para integrar a banda de Ozzy: Eu nunca procurei por audições ou shows fora daquilo que eu estava fazendo (...) Aliás, eu pensava que eu iria magoar minha banda. Quando eu acabei indo, lá estavam todos esses caras com amplificadores Marshall. Eu trouxe comigo um pequeno amplificador de estudo. Então eu comecei a afinar e Ozzy disse "Você está contratado", eu nem cheguei a tocar! Eu tive essa sensação estranha pois eu pensei "Ele nem sequer me ouviu ainda" (tradução nossa).

No original: “I had never looked for auditions or gigs outside of what I was doing (...) Besides, I thought I would hurt my band. When I did go down, there were all these guys with Marshall stacks. I brought along a tiny practice amp. I started tuning up and Ozzy said, 'You've got the gig,' I didn't even get to play! I had the weirdest feeling because I thought 'He didn't even hear me yet”.

Cf. <https://www.guitarworld.com/features/randy-rhoads-first-guitar-world-interview-1982>

Ozzy Osbourne estabeleceu um novo vínculo entre o heavy metal e a música de concerto europeia ao abrir seus shows com o movimento *O Fortuna*, presente na cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff. Mais tarde, outras bandas do gênero, como Bon Jovi, que se valeu da *Tocata e Fuga em Ré menor, BWV 565*, de Johann Sebastian Bach, durante a turnê de seu álbum *Slippery When Wet* (1986), também viriam a seguir o exemplo do músico de Birmingham.

Levando-se em conta as principais influências declaradas por Rhoads, já citadas, Vivaldi e Pachelbel, compreendidas no período que demarca a estética do Barroco, é natural que as correlações ou mesmo padrões de permanência, derivariam, necessariamente, daquela manifestação. Iniciaremos, portanto, a análise entre *Cânone em Ré maior*, de Pachelbel, e *Goodbye to Romance*, de Ozzy Osbourne.

EXEMPLO 12 – Progressão harmônica do *Cânone em Ré Maior*, de *Cânone e Giga em Ré Maior*, de Johann Pachelbel.



Fonte: editoração de Max Seiffert (1929).

EXEMPLO 13 - Transcrição de *Goodbye to Romance* (1980), de Ozzy Osbourne, parte da guitarra elétrica executada por Randy Rhoads: progressão harmônica do refrão (0'37" - 0'50") tocada a partir de dedilhado e adaptado da progressão harmônica do *Cânone em Ré Maior*, de *Cânone e Giga em Ré Maior*, de Johann Pachelbel.



Fonte: transcrição do autor (2022).

Ao compararmos os dois segmentos, nos resta cristalino que de fato é uma adaptação da progressão harmônica utilizada no *Cânone em Ré Maior*, devido as suas similitudes. O *Cânone* comporta a seguinte progressão: D – A – Bm – F#m – G – D – G6 – A7, enquanto *Goodbye to Romance*: D – A/C# – Bm – Bmadd4/A – G6 – A7sus4 – A7. Portanto, existem apenas algumas diferenças sutis na adaptação de Rhoads, como o emprego do baixo em Dó sustenido no quinto grau (A); a substituição do terceiro grau (F#m) pela prolongação do sexto grau (Bm) com adição da quarta (Mi) e baixo em Lá; e por fim, a antecipação da cadência, começando pelo quarto grau (G) com sexta (Mi) e a prolongação do quinto grau (A) com sétima (Sol), primeiramente com a substituição da terça (Dó sustenido) pela quarta (Ré), e depois na forma de téttrade com sétima menor (Sol).

Aplicando o mesmo modelo de comparação entre os segmentos, na sequência, iremos confrontar o *Concerto para Violino em Mi Maior, RV 269 – Primeiro Movimento*, de Antonio Vivaldi e o início do solo final de *Mr. Crowley*.

EXEMPLO 14 – Solo do violino principal, retirado do *Concerto para Violino em Mi Maior, RV 269 – Primeiro Movimento*, de Antonio Vivaldi, caracterizado por arpejos de execução rápida, agrupados em tercinas de semicolcheia.

The image displays three staves of musical notation for a violin solo. The key signature is G major (one sharp). The first staff, labeled '51', begins with a quarter rest followed by a series of eighth-note triplets. The second staff, labeled '53', continues with more eighth-note triplets. The third staff, labeled '54', shows the final measures, including a triplet of eighth notes and a quarter note ending with a fermata.

Fonte: editoração de Gian Francesco Malipiero (1950).

EXEMPLO 15 - Transcrição de *Mr. Crowley* (1980), de Ozzy Osbourne, parte da guitarra elétrica executada por Randy Rhoads: início do solo final (3'54" - 4'10"), caracterizado por arpejos de execução rápida, agrupados em sextinas de semicolcheia e pela utilização da técnica de *tremolos*.

Fonte: transcrição do autor (2022).

De maneira análoga à comparação anterior (EXEMPLOS 12 E 13), identificamos que o gesto musical (materializado por arpejos) implementado por Rhoads também é uma adaptação do gesto utilizado por Vivaldi no primeiro movimento de seu *Concerto para Violino em Mi Maior, RV269*, popularmente conhecido como “A Primavera”. Contudo, o guitarrista opta pelo agrupamento de semicolcheias em sextina, com arpejos apenas na descendente, e sem uma espécie de linha de baixo na descendente implícita (se observarmos o exemplo de Vivaldi, a primeira nota de cada agrupamento é repetida entre os arpejos e a sequência forma o movimento descendente: Mi – Ré – Dó – Si – Lá – Sol). Harmonicamente, a progressão que sustenta o solo final de *Mr. Crowley* também é semelhante ao padrão de ciclo de quintas que Vivaldi costuma utilizar em suas composições: Dm – Gm7 – C – F – Bb – Em7b5 – Asus4 – A. Até a popularização de tal emprego de influência da música de concerto europeia, estas progressões cíclicas eram incomuns no rock e mesmo no heavy metal, que fundamentalmente era baseado

no blues. A partir de *Blizzard of Ozz* (1980) e *Diary of a Madman* (1981), a apropriação desse modelo veio consolidar uma contribuição para o refinamento no acompanhamento harmônico, amparando o ordenamento do discurso musical. Podemos ouvir em *The Final Countdown*,<sup>271</sup> da banda sueca Europe, um exemplo claro desse padrão difundido pelo *guitar hero*.

EXEMPLO 16 - Transcrição de *Revelation (Mother Earth)* (1980), de Ozzy Osbourne, parte da guitarra elétrica executada por Randy Rhoads: pré-solo (5'06" - 5'18"), caracterizado por *power chords* em *palm mute* e pela incorporação do trítone e trinados.

Fonte: editora Cherry Lane Music Company (2001).

*Revelation (Mother Earth)*, assim como *Mr. Crowley*, são as duas faixas favoritas<sup>272</sup> de Rhoads em *Blizzard of Ozz*, pela liberdade em poder explorar elementos oriundos da retórica “erudita” e combiná-los com a do heavy metal. O exemplo acima é um recorte da canção que nos mostra um *riff* característico do metal (embutido de *palm mutes*, intervalos acentuados de trítone [Si bemol – Mi; e Lá – Ré sustenido] e preenchimentos melódicos velozes nos compassos 1-4); seguido por um *lick* repleto de tensão harmônica (a alternância entre C e B estabelecem uma relação harmônica encontrada no modo Si frígido dominante – o grau V da

<sup>271</sup> Max Norman, renomado produtor musical que trabalhou com Osbourne e Rhoads nos primeiros álbuns do Príncipe das Trevas, em uma longa entrevista ao canal do YouTube *The Metal Voice*, demonstrou um entendimento mais crítico: “Depois que os álbuns do Ozzy foram lançados, eles foram roubados inúmeras vezes. Se você ouvir *The Final Countdown*, do Europe, é a mesma coisa que o Randy [Rhoads, guitarra] fazia. Você simplesmente pegou e transformou em uma nova música, porque você está escrevendo com novas letras e colocando uma melodia diferente, então, tem a cara de uma música nova. Mas, para mim, isso não é justo. Você deveria dar créditos às pessoas por terem escrito um ótimo riff”.

Cf. <https://www.rockbizz.com.br/produtor-musical-max-norman-acusa-led-zeppelin-e-europe-de-plagio/>

<sup>272</sup> Rhoads em entrevista à John Stix, 1981: “*Revelation* é minha favorita, e *Mr. Crowley*. Ambas possuem muito do clássico nelas. Elas são minhas favoritas por conta disso” (tradução nossa).

No original: “*Revelation* is my favorite, and *Mr. Crowley*. Both of those have much classical in them. They’re my favorites because of that”.

Cf. <http://themetalden.com/randy-rhoads-interview-august-14th-1981/>

escala Mi menor harmônica e também uma escolha característica dos neoclássicos), uma espécie de ponte entre o *riff* e o início do solo (compassos 5-8). Rhoads conclui o excerto com a utilização de notas pedais, recurso comumente encontrado em J.S. Bach.

Por derradeiro, iremos confrontar o *Estudo Simples nº 6*, de Leo Brouwer, com a introdução de *Diary of a Madman*, de Ozzy Osbourne.

EXEMPLO 17 - *Estudo Simples nº 6*, de Leo Brouwer, para violão de nylon, caracterizado por acordes arpejados em movimento gradual descendente.

The image displays a musical score for guitar, specifically for nylon string guitar. It consists of seven staves of music. The top staff includes a rhythmic pattern: 'p a m i a m i p a m i p p a m i a m i p a m i p'. The music is characterized by arpeggiated chords that descend gradually across the staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of Brouwer's style. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Fonte: editora Editions Max Eschig (1972).

EXEMPLO 18 - Transcrição de *Diary of a Madman* (1981), de Ozzy Osbourne,<sup>273</sup> parte do violão executado por Randy Rhoads: introdução (0'00" - 0'20"), adaptação do *Estudo Simples n° 6*, de Leo Brouwer.

Fonte: transcrição do autor (2022).

Provavelmente o ápice do desenvolvimento do neoclássico por Rhoads, *Diary of a Madman*, em termos teóricos, pode ser considerada como a mais complexa composição (seja sobre o aspecto rítmico ou harmônico) da curta carreira do guitarrista. Poderia ser feito um estudo à parte contemplando somente as relações internas, ou mesmo a sinergia entre música-letra da canção, porém o foco aqui é justamente mostrar as semelhanças entre o *Estudo* de Brouwer e a introdução modificada pelo *guitar hero*.

Enquanto Brouwer agrupa os acordes em semicolcheias e o gesto musical identificável é o de arpejos gradativos na descendente, onde cada acorde apresentado é repetido uma vez no compasso seguinte, Rhoads faz uma adaptação mais acessível do Estudo: andamento lento-moderado, agrupamentos em colcheia com gesto reconhecível por arpejos de movimento senoidal e sem a repetição dos acordes a cada apresentação diferente.

<sup>273</sup> Em sua autobiografia, Osbourne conta uma passagem na qual ele adentrara uma aula particular de violão erudito que Rhoads estava tendo, indagando-o sobre o que ele havia acabado de tocar. De maneira equivocada, Osbourne identifica no livro como sendo alguma peça de Mozart, mas na verdade, é o já citado estudo n° 6, de Leo Brouwer. O diálogo termina com Ozzy sugerindo “roubar” o trecho executado, pois afinal de contas, “Mozart” não iria se importar (OSBOURNE, 2009, p. 208-209).

#### 4.1.3 Yngwie Malmsteen e a Consolidação do Metal Neoclássico

Após a ascensão e o sucesso obtidos por Van Halen e Rhoads, possuir uma formação musical nos moldes de conservatório, antes mesmo de adentrar ao universo do heavy metal, já não parecia ser algo estranho ou distante. Como aqueles, Malmsteen foi criado numa família com raízes artísticas: teve aulas de piano, flauta e trompete ainda quando criança, ao ponto que começava também a demonstrar interesse pela guitarra elétrica:

Quando eu demonstrei interesse pela guitarra, eu também estava tendo aulas de piano, flauta, trompete, bateria e outros instrumentos. Tudo isso se baseava em uma estrutura de ensino um tanto rígida em que eu aprendia um pequeno conjunto de peças e praticava exatamente até conseguir toca-las perfeitamente para o professor, então eu passava para o próximo (MALMSTEEN, 2013, p. 22, tradução nossa).<sup>274</sup>

Sua primeira exposição à música de Paganini, da mesma forma em que entrou em contato com a performance de Hendrix, também se deu pelo meio televisivo:

Eu ouvi sua música pela primeira vez quando eu tinha 13 anos. Eu vi um violinista russo tocando umas peças de Paganini na TV e surtei... A intensidade de Paganini me surpreendeu. Ele era tão limpo, dramático e rápido; seu vibrato, acordes quebrados e arpejos eram incríveis. É assim que eu queria tocar (apud LALAINA, 1989, p. 15, tradução nossa).<sup>275</sup>

Portanto, Malmsteen deu continuidade a muitas das tendências exploradas por Ritchie Blackmore, Eddie Van Halen e Randy Rhoads, mas não somente: elevou o patamar da apropriação da retórica da música de concerto europeia no heavy metal a níveis exponenciais, com maior profundidade e intensidade do que qualquer guitarrista anterior, expandindo a linguagem melódica e harmônica do metal ao estabelecer novos padrões virtuosísticos:

Com a coroação do rei Yngwie, não há um aspirante a guitarrista que não esteja familiarizado com os acordes de sétima diminuta, escalas menores harmônicas e modos frígio e lídio. Seu advento também foi aceito pelos professores de guitarra,

---

<sup>274</sup> No original: “When I first got interested in the guitar, I was also taking lessons on the piano, the flute, the trumpet, the drums, and other instruments. These all relied on a somewhat rigid teaching structure in which I learned a little set piece and practiced it exactly until I could play it perfectly for the teacher, then I would move on to the next little bit”.

<sup>275</sup> No original: “I first heard his music when I was 13 years old. I saw a Russian violinist playing some Paganini stuff TV, on and freaked .... Paganini's intensity blew my socks off. He was so clean, dramatic and fast; his vibrato, broken chords and arpeggios were amazing. That's how I wanted to play guitar”.

pois trouxe disciplina para um mundo onde o estudo era considerado um sacrilégio (TESTA, 1987, p. 33, tradução nossa).<sup>276</sup>

Além dos contributos em termos composicionais, Malmsteen também popularizou técnicas avançadas como a utilização do *sweep picking*, adquirindo assim a nuance e agilidade de um virtuoso do violino. Wolf Marshall, a propósito, teria sintetizado, a partir da faixa instrumental *Black Star*, o estilo de tocar do guitarrista:

Black Star mostra as muitas facetas do estilo singular de Yngwie. Se ele está tocando violão de forma suave ou executando pirotecnias em chamas, ele é inconfundivelmente Yngwie – o mais novo e talvez o mais marcante proponente do Weltsmerz Slavo-Teutônico (como o modo menor germânico chocante em Bach/Beethoven/Brahms) na Escola do Rock Pesado (...) A peça de violão na abertura é um prelúdio clássico (como se poderia esperar) para o trabalho maior. É vagamente remanescente da Bourrée em Mi menor de Bach, com seu ritmo  $\frac{3}{4}$  e uso de acordes secundários dominantes (...) A passagem no final da exposição da guitarra é semelhante ao efeito do spiccato (“arco saltitante”) técnica de violino clássico. É a primeira de muitas referências aos maneirismos do violino clássico (...) Esta é uma sequência de acordes diminuta, baseada na relação clássica de Dó diminuto: C D# F# A (acorde) para Si maior em modo harmônico menor: E F# G A B C D# (...) A sensação disso é como algumas das passagens de violino de Paganini (...) Embora essas rajadas de arpejos velozes lembrem um pouco o *raking* frenético de Blackmore, elas são na verdade bastante exatas e mensuradas e exigem uma tremenda quantidade de deslocamento e alongamento das mãos, bem como precisão para realiza-las. O conceito está mais relacionado aos estudos virtuosos do violino do que ao vocabulário padrão da guitarra (...) Observe o uso da menor harmônica (modo mixolídio) nas seções em Si maior e o estilo barroco do Concerto Grosso (Handel/Bach/Vivaldi) executando o contraponto da linha do baixo também (MARSHALL, 1990, p. 26-27, tradução nossa).<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> No original: “With the coronation of King Yngwie, there isn't one aspiring guitarist who isn't now familiar with diminished seventh chords, harmonic minor scales and phrygian and lydian modes. His advent has been accepted by guitar teachers as well, because he brought discipline into a world where study used to be considered sacriligious”.

<sup>277</sup> No original: “Black Star shows off the many facets of Yngwie's singular style. Whether he is playing subdued acoustic guitar or blazing pyrotechnics, he is unmistakably Yngwie-the newest and perhaps the most striking proponent of the Teutonic-Slavic Weltsmerz (as in Bach/Beethoven/Brahms Germanic brooding minor modality) School of Heavy Rock (...) The opening guitar piece is a classical prelude (as one might expect) to the larger work. It is vaguely reminiscent of Bach's Bourree in Em with its  $\frac{3}{4}$  rhythm and use of secondary dominant chords (...) The passage at the close of the guitar's exposition is similar to the effect (...) [of the] spiccato (“bouncing bow”) classical violin technique. It is the first of many references to classical violin mannerisms (...) This is a diminished chord sequence, based on the classical relationship of C diminished: C D# F# A (chord) to B major in a Harmonic minor mode: E F# G A B C D# (...) The feeling of this is like some of Paganini's violin passages (...) While these speedy arpeggio flurries are somewhat reminiscent of Blackmore's frenzied wide raking, they are actually quite measured and exact and require a tremendous amount of hand shifting and stretching as well as precision to accomplish. The concept is more related to virtuoso violin etudes than standard guitar vocabulary (...) Notice the use of Harmonic minor (Mixolydian mode) in the B major sections and the Baroque Concerto Grosso (Handel/Bach/Vivaldi) style running bass line counterpoint as well”.

A seguir, daremos início à análise comparativa de alguns segmentos dos solos de Malmsteen, mantendo o padrão de apresentação adotado, ou seja, primeiramente o trecho da partitura de referência e, depois, o excerto do *guitar hero*.

EXEMPLO 19 - *Capricho n° 1 em Mi maior*, de Niccolò Paganini, caracterizado por arpejos velozes seguidos por escalas na descendente.

The image displays a musical score for the first capriccio by Niccolò Paganini. It consists of five staves of music, numbered 1, 5, 8, 11, and 14. The notation includes complex arpeggiated figures and descending scales, characteristic of Paganini's style. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 1-4) shows a series of arpeggiated chords. The second staff (measures 5-7) continues with similar arpeggios. The third staff (measures 8-10) features a descending scale with double stops. The fourth staff (measures 11-13) shows a continuation of the arpeggiated pattern. The fifth staff (measures 14-16) concludes the segment with further arpeggios.

Fonte: editoração de Carl Flesch (1900).

Entre 1802 e 1817 Paganini compôs 24 caprichos, na forma de estudos destinados a explorar diferentes técnicas violinísticas. O fragmento acima reproduzido, do primeiro capricho, é caracterizado pelo emprego do golpe de arco em *ricochet* e de um padrão de gestos musicais materializados em arpejos em execução rápida – identificados pelo agrupamento de notas em fusa – seguidos de escalas descendentes em *double stop* (compassos 1-10). Ocorre, então, uma ruptura desse padrão, com os arpejos sendo executados de forma contínua entre os compassos 11 e 16.

Essas características são tipicamente identificáveis no estilo *brilhante*. No caso, embora o *Caprice n° 1* seja alocado dentro da tonalidade de Mi maior, vale ressaltar que, ao longo do estudo, Paganini explora harmonicamente novos acordes e dissonâncias: esse segmento específico, por exemplo, é iniciado em Sol maior e finalizado com o acorde de Dó diminuto.

Madeline Melrose, em sua tese de doutorado, realizou um estudo acerca dos 24 caprichos de Paganini e constatou, ao examinar as diferentes edições de partituras existentes do

*Caprice n° 1*, que havia certas discrepâncias com relação às notas nelas grafadas. Segundo a autora, uma possível justificativa para isso seria devido à extrema dificuldade de se realizar *double stops* com intervalos de décima, devido ao excessivo alongamento e tensão colocados na mão esquerda, o que não ocorreria apenas no caso de violinistas com mãos grandes e dedos longos e flexíveis (MELROSE, 2020, p. 80-81).

EXEMPLO 20 - Transcrição de *Asylum I - Asylum* (1999), de Yngwie Malmsteen, parte da guitarra elétrica: tema principal (0'08" - 0'26").

Fonte: transcrição do autor (2022).

*Asylum* foi composta para o álbum *Alchemy*, de 1999, ou seja, fora do marco temporal da década de 1980. Entretanto, a composição reflete o estilo neoclássico de Malmsteen em sua forma plena e perene.

Composta nos moldes de uma suíte<sup>278</sup> (todavia diferentemente da suíte barroca), agrega três movimentos instrumentais – *Asylum I*, *Sky Euphoria II* e *Quantum Leap III* – que comportam entre si elementos de uniformização, para serem tocados sem interrupções, como parte de uma obra maior. Neste caso, *Asylum I* é o primeiro movimento.

A exemplo de Paganini, Malmsteen também dispõe inicialmente de um padrão de gestos musicais consubstanciados em arpejos de Dó diminuto e Si bemol menor em execução

<sup>278</sup> *Asylum* (1999), não foi a única na carreira do *guitar hero* sueco: *Icaru's Dream Suite*, (1984); *Trilogy Suite, Op. 5* (1986); *Majestic Suite 12 1,2 & 3* (2012); além de um álbum com acompanhamento orquestral, o *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor, Op.1* (1998).

rápida – identificados pelo agrupamento de notas em sextinas de semicolcheias<sup>279</sup> – seguidos pela escala menor harmônica de Si bemol, modo que é marca distintiva do guitarrista por toda a sua carreira (compassos 1-3). Da mesma forma que no *Caprice n° 1*, identificamos uma sequência de arpejos sendo executados de forma contínua nos compassos 5 e 6, porém sem necessariamente uma ruptura do padrão inicial, visto que o excerto é finalizado com o reaparecimento da escala descendente iniciada em Si bemol menor e terminada na sua forma menor harmônica. Harmonicamente o trecho é estável dentro da tonalidade de Si bemol menor, com dissonâncias geradas pelas aproximações diminutas dos arpejos nos compassos 5-6.

EXEMPLO 21 - *Sonata para piano n° 14, Op. 27 n° 2 – Terceiro Movimento*, de Ludwig Van Beethoven: introdução e tema principal.

The image shows a musical score for the introduction and main theme of the third movement of Beethoven's Sonata for Piano No. 14, Op. 27 No. 2. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Presto agitato'. The piece begins with a piano (p) dynamic and features a series of sixteenth-note chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The tempo and dynamics change to forte (f) at measure 4. The score includes fingering numbers and articulation marks like 'ped.' and 'acc.'

Fonte: editoração de Frederic Lamond (ca. 1918).

<sup>279</sup> Note-se que, além do fracionamento do valor das notas, o próprio andamento de semínima equivalente a 125 bpm confere à obra a velocidade típica do estilo *Shred*.

Finalizada em 1801, a peça é reconhecida até hoje como uma das mais populares composições para piano, de Beethoven. Curiosamente, esta sonata não segue o padrão tradicional de movimentos do período clássico: rápido-lento-rápido. Em vez disso, temos no primeiro movimento um *Adagio sostenuto*; no segundo um *Alegretto*; e, por fim, o *Presto Agitato*, fruto de um Beethoven mais experimental e já antecipando algumas das muitas rupturas e revoluções que o compositor viria a implementar na sua chamada “terceira fase”.

O terceiro movimento, tempestuoso, na tonalidade de Dó sustenido menor e em forma sonata, é o mais complexo tecnicamente dos três. Logo de início podemos identificar nos compassos 1-2, por meio do acorde de Dó sustenido menor em segunda inversão, o tema de caráter heroico e turbulento – tema que é repetido a cada troca de acorde disposto na forma de gradativos arpejos ascendentes, em agrupamentos de semicolcheias, com notas fortemente acentuadas. Por fim (compassos 9-14), o emprego da nota pedal (Sol), contribui ainda mais com a tensão característica do movimento *agitato*, fazendo-se necessária extrema habilidade e resistência por parte do intérprete durante a performance.

Não obstante a realização da peça esteja situada ainda na quadra do período Clássico, o emprego de alguns elementos de densidade “trovejante” vem antecipar de certa maneira enfoques identificáveis no estilo *bravura*, que seria desenvolvido posteriormente por Liszt.

EXEMPLO 22 - Transcrição de *Molto Arpeggiosa* (2000), de Yngwie Malmsteen, parte da guitarra elétrica: tema principal (0'52" - 1'10").

Fonte: transcrição do autor (2022).

Assim como *Asylum*, *Molto Arpeggiosa* foi composta no final da década de 1990, porém, integra o álbum *War to End All Wars*, de 2000, que sucedeu *Alchemy*. A composição é uma das três inteiramente instrumentais dentre as treze faixas do álbum, as demais contando com a presença de vocais.

Valendo-se do emprego de terminologias em italiano, assim como comumente aplicadas na música de concerto europeia, Malmsteen faz referência, no título, à grande gama de arpejos presentes na composição. É interessante notar que o tema de *Molto Arpeggiosa* provém de uma canção apresentada em um vídeo demonstrativo produzido pela Young Guitar Magazine, em parceria com a Pony Canyon Inc., no ano de 2000,<sup>280</sup> intitulada *Arpeggios from Hell*. Naquela ocasião, Malmsteen tentou explicar:

A próxima música não está aparecendo em um disco, por enquanto, é algo realmente composto para este pequeno vídeo em particular, e eu chamei de “Arpeggios from Hell”.<sup>281</sup> E a razão para isto é porque tem os arpejos mais extremos que eu criei, em

<sup>280</sup> Cf. MALMSTEEN, Yngwie. *Play Loud! "Full Shred" (Official Instructional Video)*. Young Guitar Magazine & Pony Canyon Inc, 2000. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=BBeHKxErmS8> >.  
Acesso em: 04 jun. 2022.

<sup>281</sup> Já em 2010, *Arpeggios from Hell* integrou o álbum *Relentless*, enquanto faixa bônus.

várias instâncias, em muitos modos diferentes. É muito difícil de explicar (MALMSTEEN, 2000, tradução nossa).<sup>282</sup>

Assim como em Beethoven, é possível identificar logo no início do primeiro compasso o tema de *Molto Arpeggiosa*: na tonalidade de Mi bemol menor, o acorde do primeiro grau é apresentado inicialmente na forma de gradativos arpejos ascendentes, sendo repetido de forma contínua pelo movimento descendente, agrupado por notas em tercinas de semicolcheias (compassos 1-5). O padrão se repete ao introduzir o acorde de Lá bemol menor, porém o movimento descendente é realizado no acorde de Dó diminuto seguido pelo Ré diminuto, também em movimento descendente (compassos 6-11). Por fim, identificamos uma sequência de gestos rápidos pautados pela repetição dos acordes de Mi bemol menor, Ré diminuto, Mi bemol menor em segunda inversão e Si bemol maior, na forma de arpejos descendentes, gerando uma espécie de baixo lamento,<sup>283</sup> sem semitons cromáticos, no tempo forte de cada agrupamento de semicolcheias (compassos 12-13), gesto semelhante que Beethoven aplica no final do segmento analisado anteriormente (ver compassos 9-10), até ser encerrado com a escala menor harmônica de Mi bemol menor e repousando na tônica (compassos 14-15), também de maneira análoga ao final do excerto de *Asylum* (ver compasso 7), o que vem comprovar uma certa predileção de Malmsteen pelo uso do modo menor harmônico nas escalas, sobretudo ao final de seus solos.

#### 4.1.4 Steve Vai e o Guitarrista do Submundo

Contemporâneo de Malmsteen, Steve Vai trouxe uma abordagem totalmente diferente daquela do *guitar hero* sueco para o estilo *shred*. Como já referenciado no capítulo 3, Vai é reconhecido pela sua capacidade criativa ao incorporar os mais variados elementos de gêneros distintos em sua música, sempre com um viés experimental, buscando externar o seu misticismo. Aliás, tal característica é frequentemente evidenciada por Vai, que ao valer-se de terminologias muito específicas, seja para demonstrar aspectos composicionais ou sua abordagem frente ao instrumento, alimenta mais ainda a aura sobre a sua figura heróica.

Ele descreve seu primeiro contato com a música da seguinte maneira:

---

<sup>282</sup> No original: "The next thing is not appearing on a record, as of yet, something actually composed for this particularly little video, and I have dubbed "Arpeggios from Hell". And the reason for this is because it has the most extreme arpeggios that I have come up with, in a lot of oftens, a lot of different modes. It's very hard to explain".

<sup>283</sup> O baixo lamento é um baixo solo, construído a partir de uma quarta perfeita descendente da tônica para a dominante, com cada passo harmonizado ou não.

Eu sei que sempre tive uma profunda atração pela música (...) Eu acho que quando eu tinha 4 anos, lembro de ir até um piano e tocar uma nota e perceber que à direita, as notas vão mais agudas, e à esquerda, elas vão mais graves. E imediatamente, tive duas grandes epifanias naquele momento. Uma era que eu entendia instintivamente a construção da música, então sempre que eu ouvia, eu pensava: “Ah, é isso que a música é!” E então, “Estas são todas as notas”. Eu podia vê-las, eu meio que sabia o que era o pentagrama e esse tipo de coisa, sabe?

Quando eu ouvia qualquer coisa, eu poderia dizer: “Ok, é isso e oh, isso é legal”. Mas então a outra constatação foi que fui superado com a realidade de que a criatividade musical é infinita, que ninguém pode aproveitá-la, que nunca vai acabar. Só dentro de mim existem infinitas ideias musicalmente criativas. Eu soube naquele momento, aquilo me inundou, e eu sabia que seria um músico. Eu não conhecia a palavra “músico”, não sabia o que isso significava, só sabia que “gosto disso, quero ser um desses criadores para sempre. Isso é o que eu gosto”. Foi uma espécie de epifania. (GARONE, 2015, tradução nossa).<sup>284</sup>

Anos depois, após o lançamento do seu célebre álbum *Passion and Warfare* (1990), Vai deu a seguinte declaração:

O que eu fiz com *Passion and Warfare* é a declaração definitiva: eu me tranquei em um quarto e disse: “Para o inferno com tudo – estou fazendo isso e é uma expressão completa do que eu sou. Não estou preocupado com singles. Não estou preocupado com sucessos de megaplatina, não estou preocupado com as gravadoras.” Foi um momento realmente especial. Com demasiada frequência, crianças, músicos e artistas precisam se conformar para ganhar a vida. Eu sou um dos poucos sortudos e acredite, eu não tomo isso como garantido (RESNICOFF, 1990, p. 60, tradução nossa, grifo nosso).<sup>285</sup>

O conjunto dos valores ideológicos apresentados pelo *guitar hero* no álbum é fruto da estratégia de afastamento completo de seu público em busca de significados privados e complexos, ao tempo em que reivindica sua autonomia enquanto artista livre das influências e exigências da indústria. Ironicamente, é por meio de um braço desta, enquanto veículo de

<sup>284</sup> No original: “I know that I always had a deep attraction to music. (...) I think when I was 4 years old, I remember walking up to a piano and hitting a note and realizing to the right, the notes go higher, and to the left, they go lower. And immediately, I had two great epiphanies right at that moment. One was I understood instinctually the construction of music, so whenever I would hear, I would think, “Oh, that’s what music is!” And then, “These are all the notes.” I could see them, I kinda knew what staves were and those kinds of things, you know?

When I heard anything, I could say, “Okay, that’s that and oh, that’s cool.” But then the other realization was I was overcome with the reality that musical creativity is infinite, that no one can tap it out, that it’ll never end. Within me alone are infinite musically creative ideas. I knew at that moment, that flooded through me, and I knew I was going to be a musician. I didn’t know the word “musician,” I didn’t know what that meant, I just knew that “I like this, I want to be one of those creators forever. This is what I like.” It was an epiphany of sorts”.

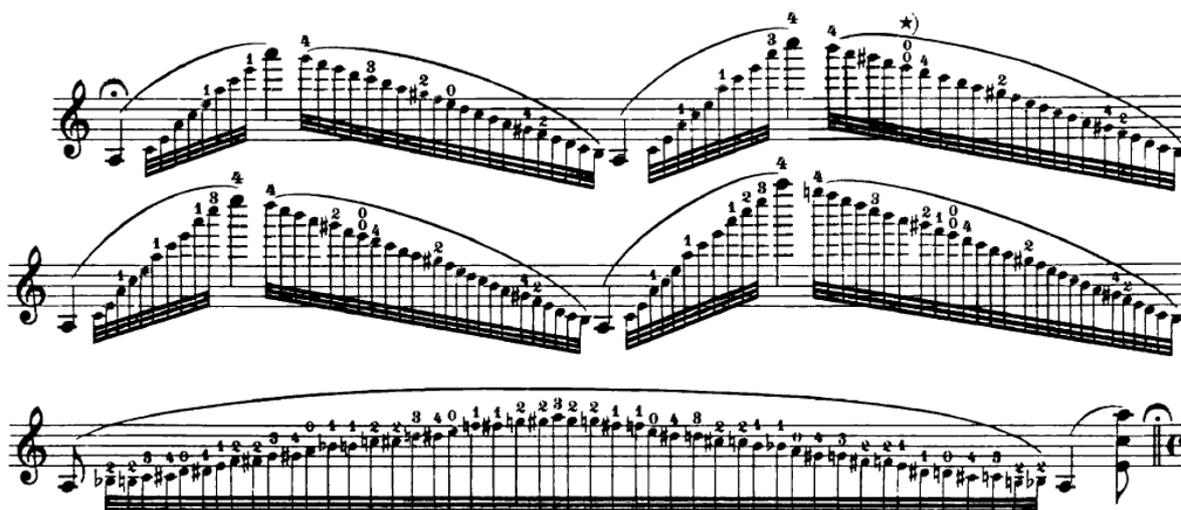
Cf. <https://www.makeweirdmusic.com/articles/interview/steve-vai>

<sup>285</sup> No original: “What I did with *Passion and Warfare* is the ultimate statement: I locked myself into a room and said, “To hell with everything-I’m doing this and it’s a complete expression of what I am. I’m not concerned about singles, I’m not concerned about megaplatinum success, I’m not concerned about record companies.” It was a real special time. All too often kids and musicians and artists have to conform to make a living. I’m one of the lucky few and believe me, I don’t take it for granted”.

comunicação, que se tornam possíveis e significativas suas manifestações e afirmações artísticas. Ao descrever<sup>286</sup> o processo composicional da faixa instrumental *For the Love of God*, percebemos claramente sua representação enquanto um herói romântico, que coloca os sentimentos mais profundos de sua alma na composição e parte numa viagem para um mundo desconhecido, através de suas visões, rumo à peregrinação.

Apesar do virtuosismo composicional de Vai, o excerto elegido para a análise comparativa é uma adaptação<sup>287</sup> do *Caprice n° 5*, de Paganini, já referida no capítulo 3 do trabalho: trata-se da faixa *Eugene's Trick Bag*, a qual dividimos em três segmentos para o exame.

EXEMPLO 23 - *Capricho n° 5* em Lá menor, de Niccolò Paganini: introdução.



Fonte: editoração de Carl Flesch (1900).

<sup>286</sup> Por conta do meu jejum, eu alternei entre ficar doente e experienciar essa euforia estranha (...) Mesmo nesse estado mental, eu queria que o solo crescesse, e eu dei tudo o que eu tinha. Foi puro, infinita liberdade de expressão. Quando eu terminei, eu disse 'É isto. Isso é o melhor que eu posso fazer' (tradução nossa).

No original: "Because I was fasting, I alternated between feeling sick and experiencing this strange euphoria (...) Even in this state of mind, I wanted the solo to grow, and I gave it everything I had. It was pure, infinite freedom of expression. When I was done, I said, 'That's it. That's the best I can do'".

Cf. <https://www.guitarplayer.com/players/how-steve-vai-wrote-for-the-love-of-god>

<sup>287</sup> Muitos outros artistas já fizeram adaptações dos caprichos de Paganini, a exemplo de Malmsteen, Jason Becker, Angra etc.

EXEMPLO 24 – Transcrição de *Eugene's Trick Bag* (1986), de Steve Vai, para guitarra solo: primeiro segmento (0'00" - 0'25").

The musical score is presented in five staves. The first staff begins with a tempo of 165 bpm and a dynamic marking of *f*. It contains a series of eighth-note arpeggios. The second staff continues the arpeggio pattern with a *rall.* marking and a wavy line indicating vibrato. The third staff has a tempo change to 130 bpm and includes chord markings *Am* and *E7*. The fourth staff has chord markings *A7* and *Dim*. The fifth staff has chord markings *G#dim7* and *Am*, and ends with a *rall.* marking and a wavy line.

Fonte: transcrição do autor (2022).

Ambos os segmentos tratam de uma introdução para o tema principal do capricho. Paganini em sua peça original vale-se do seguinte padrão: apresentação do arpejo de Lá menor, seguido pela escala de Lá menor harmônica na descendente (agrupamentos em fusa), repousando na tônica. A cada nova reaparição do arpejo, ele é prolongado na sua essência, até que o padrão é rompido com o aparecimento da escala cromática (último sistema do primeiro segmento) num gesto longo, finalizado pelo acorde de Lá menor.

Vai inicia sua adaptação com um gesto de trinados na tônica, de modo a preparar o ouvinte para a sequência de arpejos. Ao contrário de Paganini (cujos arpejos concentram-se apenas no acorde de Lá menor, seguido de escalas descendentes na sua versão menor harmônica), o guitarrista executa uma progressão harmônica através dos arpejos, transitando entre os modos menor harmônica e maior de Lá: *Im (Am) / V7 (E7) / I (A) / IVm7 (Dm7) / VIIIdim (G#dim) / Im (Am)*. O *E7* assume uma dupla função: enquanto dominante da menor harmônica; e dominante individual do modo maior de Lá, permitindo assim, a apresentação do

acorde de Lá maior no compasso 7. O segmento é finalizado com o Sol sustenido (sensível) em consonância com o Mi no baixo (dominante), de modo a resolver no tema, que inicia o segundo segmento na tônica.

EXEMPLO 25 - *Capricho n° 5* em Lá menor, de Niccolò Paganini: tema principal.

Fonte: editoração de Carl Flesch (1900).

EXEMPLO 26 - Transcrição de *Eugene's Trick Bag* (1986), de Steve Vai, para guitarra solo: segundo segmento (0'27" - 0'37").

Fonte: transcrição do autor (2022).

O segundo segmento, nos dois casos, trata-se da apresentação do tema do capricho nos primeiros compassos. Paganini originalmente apresenta o tema duas vezes: a primeira nos compassos 1 e 2, e a segunda uma oitava acima nos compassos 5 e 6. Posteriormente, já no compasso 8, o que vemos é uma sequência de arpejos com uma configuração gestual curiosa: a cada mudança de arpejo, Paganini desce um grau na escala, porém os arpejos são executados em movimento gradual ascendente. Este padrão é invertido no compasso 11 quando os arpejos, a cada aparição, sobem um grau na escala, e o gesto é executado de forma gradual na descendente.

Na adaptação de Vai, o guitarrista executa o tema em apenas uma oitava. Em seguida, no compasso 16, observamos uma mudança na execução do gesto de Paganini: aqui, o movimento descendente e gradual das notas executadas pela técnica de *slide*, acompanha o movimento da escala.

EXEMPLO 27 - *Capricho n° 5* em Lá menor, de Niccolò Paganini: sequência de arpejos após o tema principal.

The image displays three staves of musical notation for the sequence of arpeggios in Paganini's Capriccio No. 5. The first staff shows a series of ascending arpeggios with fingerings 1, 1, 1, 1, 3, 3. The second staff continues the sequence with fingerings 1, 4, 4, 0, 2, 2, 4. The third staff shows further arpeggios with fingerings 2, 1, 3, 1, 1, 0, 4, 3, 2, 2, 1, 1.

Fonte: editoração de Carl Flesch (1900).

EXEMPLO 28 - Transcrição de *Eugene's Trick Bag* (1986), de Steve Vai, para guitarra solo: terceiro segmento (0'28'' - 0'58'').

The musical score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins at measure 18 with a chord of E. The second staff begins at measure 19 with chords B/E, D/E, and A/E, and ends with a 5x repeat sign. The third staff begins at measure 20 with chords E and D/E. The fourth staff begins at measure 21 with chords G/E, F/E, and G#dim7. The fifth staff begins at measure 23. The music features a descending melodic line with arpeggiated chords.

Fonte: transcrição do autor (2022).

Para finalizar a análise entre os excertos, observamos que o gesto dos arpejos na descendente de forma gradual, com a predominância dos agrupamentos em semicolcheia, é comum entre os dois segmentos. Paganini já no compasso 12 executa o gesto de uma forma prolongada e o mantém até o compasso 15, onde ocorre a cadência, resolvendo na homônima maior (Dó).

Vai executa o gesto de forma cíclica (compassos 18-21), até o aparecimento do sétimo grau da menor harmônica (Sol suspenso diminuto), na forma de arpejos na descendente graduais, que por sua vez é resolvido pela tônica (Lá) no compasso 24, e é reafirmado pela tríade menor (Am).

4.1.5 *Moto perpetuo, Op.11* versus *Mabel's Fatal Fable*EXEMPLO 29 - *Moto perpetuo, Op. 11*, de Niccolò Paganini: primeira parte.

Fonte: editoração de Carl Flesch (1900).

Com a ascensão do performer virtuoso no século XIX, o gênero *Moto perpetuo* alcançou o auge de sua popularidade ao final desse período histórico. Além da Op. 11, de Paganini, podemos citar o final em *presto* da "Sonata para piano nº 2", de Chopin; o "Moto perpetuo, Op. 119", para piano, de Mendelssohn; e o interlúdio da ópera "O Conto do Czar Saltan", intitulado "Voo do Zangão", de Rimsky-Korsakov.

O gênero pode ser caracterizado por composições musicais, ou passagens dentro destas que, por sua vez, contêm um fluxo contínuo de notas, geralmente em valores de curta duração (semicolcheias) e em andamento rápido. Este padrão é repetido de forma cíclica, sem que o fluxo melódico seja interrompido quando uma nova repetição se inicia.

No exemplo acima, de Paganini, observamos claramente estes elementos pela hegemônica presença de notas em agrupamentos de semicolcheias e a predominância de graus

conjuntos, resultando num gesto senoidal. Para além do virtuosismo necessário ao tocar com rapidez, outro aspecto relevante a ele associado consiste na perícia técnica para controlar a variação de dinâmicas em piano e os *crescendos* e *decrescendos* ao longo da peça. Nos compassos 22 e 24 é interessante repararmos no mesmo gesto de carácter gradativo, aqui na descendente, que identificamos anteriormente em Beethoven (ver os compassos 1 e 2, o tema da Sonata) e em Malmsteen (ver compassos 1-5, tema de *Molto Arpeggiata*).

EXEMPLO 30 - Transcrição de *Mabel's Fatal Fable* (1988), de Jason Becker, parte da guitarra eléctrica: tema principal (01'15" - 1'54").

Fonte: transcrição do autor (2022).

*Mabel's Fatal Fable* é a terceira faixa do álbum instrumental de estreia solo de Jason Becker, intitulado *Perpetual Burn*, lançado em 1988, quando o guitarrista tinha apenas 19 anos.

Semelhantemente ao que Paganini emprega em *Moto perpetuo, Op. 11*, Becker segue a mesma lógica ao utilizar passagens rápidas com fluxo contínuo de notas agrupadas apenas em semicolcheias, com repetições nos compassos 1 a 8, até ocorrer uma ruptura deste padrão, o que se dá com a inserção de dois arpejos em Mi maior, seguidos por uma escala descendente em Lá menor (compassos 9-11). Percebe-se então o reaparecimento do moto perpétuo nos compassos 12-14 até o segmento ser encerrado por uma sequência veloz de arpejos em repetição, respectivamente nos acordes de Sol maior e Dó menor (compassos 15-16), sendo

notória a identificação do gesto similar ao utilizado por Malmsteen no desfecho de *Molto Arpeggiata* (ver compassos 12-13), porém aqui na forma de arpejos ascendentes, concluindo com o acorde de Si diminuto (compasso 18).

#### 4.1.6 *Mephisto Waltz n° 1, S.514* versus *Tornado of Souls* e *Crushing Day*

EXEMPLO 31 - *Mephisto Waltz n° 1, S.514*, de Franz Liszt: introdução.

**Allegro vivace (quasi presto)**

5. *mf* *f marcato* *p*

Fonte: editoração de Emil von Sauer (ca. 1917).

Liszt ao todo compôs 4 Valsas Mephisto no período compreendido entre 1859 e 1885, sendo a *Mephisto Waltz n° 1, S.514* a mais popular de todas elas, com mais performances ao vivo e gravações (HAMILTON, 2005, p. 80).<sup>288</sup> A peça é um típico exemplo de música programática, inspirada por um episódio do drama em verso *Faust*, de Nikolaus Lenau, publicado em 1836 (não confundir com o icônico *Fausto*, de Goethe).

A seguinte nota de programa, retirada por Liszt do drama, aparece na partitura impressa da seguinte forma:

Há uma festa de casamento em andamento na pousada da aldeia, com música, dança, farra. Mefistófeles e Fausto passam, e Mefistófeles induz Fausto a entrar e participar

<sup>288</sup> Cf. HAMILTON, Kenneth, *Early and Weimar piano works*, in *The Cambridge Companion to Liszt* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005).

das festividades. Mefistófeles arrebatava o violino das mãos de um violinista letárgico e extrai dele acordes indescritivelmente sedutores e inebriantes. O amoroso Fausto gira com a beleza de uma aldeia de sangue puro em uma selvagem dança; eles valsam em louco abandono para fora da sala, para o ar livre, para a floresta. Os sons do violino ficam cada vez mais suaves, e o rouxinol canta sua canção carregada de amor (EWEN, 1965, p. 519-520, tradução nossa).<sup>289</sup>

Como alvo de nossa análise, destacamos o gesto que inicia a composição (compassos 2-5), com padrões de acentuação na nota Mi, presente no baixo da pauta inferior, e que perdura até o final do segmento (compasso 26). O gesto também passa por uma alteração na dinâmica: começa em *mezzo forte* (compasso 2), até chegar no seu ápice em *forte*, decorrência de um *crescendo* iniciado no compasso 16 com ponto culminante no 17, e por fim, é encerrado com um *decrescendo* até *piano* (último tempo do compasso 24 até o primeiro do 26).

Como veremos na sequência, este gesto, caracterizado por uma nota estável, geralmente a mais grave, sendo repetida com padrões de acentuação rítmica, é o principal gesto encontrado nas bases rítmicas do heavy metal.

EXEMPLO 32 - Transcrição de *Tornado of Souls* (1990), da banda Megadeth, parte da guitarra elétrica executada por Marty Friedman: introdução (0'00" - 0'09").

Fonte: transcrição do autor (2022).

Em decorrência da dissolução da banda Cacophony, em 1989, Marty Friedman, que compunha o duo guitarrístico ao lado de Jason Becker, foi admitido, após uma audição, para integrar a banda Megadeth, que, juntamente com as bandas Metallica, Slayer e Anthrax,

<sup>289</sup> No original: “There is a wedding feast in progress in the village inn, with music, dancing, carousing. Mephistopheles and Faust pass by, and Mephistopheles induces Faust to enter and take part in the festivities. Mephistopheles snatches the fiddle from the hands of a lethargic fiddler and draws from it indescribably seductive and intoxicating strains. The amorous Faust whirls about with a full-blooded village beauty in a wild dance; they waltz in mad abandon out of the room, into the open, away into the woods. The sounds of the fiddle grow softer and softer, and the nightingale warbles his love-laden song”.

formam o popularmente conhecido *The Big Four* do gênero *trash* metal, nascido e popularizado no começo da década de 1980.

Assim como ocorre na *Mephisto Waltz n° 1, S.514*, observamos claramente o mesmo gesto no início da composição *Tornado of Souls*, que integra o álbum *Rust in Peace*, lançado em 1990. O *power chord* de Si, ou acorde de quinta, é apresentado logo no tempo forte do primeiro compasso, acompanhado de uma acentuação, e é seguido pela repetição da tônica (Si) na forma de harmônicos e executada com a técnica de *palm mute*<sup>290</sup> até que o *power chord* apareça acentuado, nas novas inserções. O padrão é repetido até o final do segmento.

Vale ressaltar que o gesto é característico no universo do heavy metal, porém as acentuações variam de composição para composição, como veremos no próximo exemplo.

EXEMPLO 33 - Transcrição de *Crushing Day* (1987), de Joe Satriani, parte da guitarra elétrica: introdução (0'00" – 0'11").

The musical score for the introduction of "Crushing Day" is presented in three staves. The first staff begins with a tempo marking of 163 and a 4/4 time signature. It features a series of power chords (Si) with palm mutes (P.M.) and accents (>). The second staff continues this pattern, showing a key signature change to one flat. The third staff shows a descending melodic line starting from a high note and ending with a double bar line.

Fonte: transcrição do autor (2022).

Satriani é amplamente reconhecido pelo seu trânsito com excelência entre os mais variados gêneros musicais, e o heavy metal não poderia deixar de ser um deles.

O início de *Crushing Day*, composta para o segundo álbum de sua carreira solo, *Surfing with the Alien*, lançado em 1987, exemplifica a contento o gesto identificado anteriormente em *Mephisto Waltz n° 1, S.514* e *Tornado of Souls*. Logo no tempo forte do

<sup>290</sup> O *Palm Mute* é uma técnica ao tocar guitarra que consiste em abafar uma ou mais cordas com a palma da mão que executa a palhetada, gerando um som mais seco e de pouca reverberação. É muito explorada em bases rítmicas de heavy metal, com a direção da palheta sendo majoritariamente apenas para baixo, de forma a atribuir peso e agressividade.

primeiro compasso, vemos novamente o *power chord* (aqui de Dó), acentuado e seguido da repetição da tônica em *palm mute*, até o reaparecimento do acorde e do agrupamento de colcheias em *palm mute*. Este padrão apresentado no primeiro compasso é repetido ao longo de todo o excerto, apenas com a variação da quinta do acorde, que desce um semitom (Sol bemol) nos compassos 3,4, 7 e 8.

#### 4.1.7 O Impacto do Estilo *Shred* na Década de 1980

Como achados consequentes das análises apresentadas até aqui, conseguimos identificar algumas das permanências dos estilos *brilhante* e *bravura* no estilo *shred*, praticados respectivamente, pelos heróis românticos e pelos *guitar heroes*. Andamentos rápidos marcados por agrupamentos em semicolcheias com padrões de tercina e sextina; ampla utilização de arpejos, com frequente aparição do gesto gradual ascendente e descendente; estratégias harmônicas e melódicas (progressões barrocas e o modo menor harmônica); e adaptações e apropriações declaradas por parte dos *guitar heroes*, a exemplo de terminologias e formas composicionais, são algumas destas permanências encontradas no discurso musical, que por sua vez chega ao grande público por meio da performance.

Também foi possível, a partir de uma breve contextualização histórica, compreender como Eddie Van Halen, Randy Rhoads e Yngwie Malmsteen, enquanto pioneiros, difundiram o *shred* durante a década de 1980 e estabeleceram as bases do que iria a ser o estilo mais praticado durante esta quadra histórica. A fim de exemplificarmos este impacto, apresentaremos uma derradeira análise, desta vez estabelecendo correlações entre períodos distintos de uma mesma banda, no caso, uma das mais representativas e importantes do heavy metal: Judas Priest.

Fundada por volta de 1969, em Birmingham, a banda se tornou uma das mais influentes de toda a história na cena do heavy metal. O grupo combinou os aspectos góticos do Black Sabbath com a velocidade do Deep Purple, materializados nos vocais poderosos de Rob Halford e nas guitarras fulminantes de Glenn Tipton e K. K. Downing, de modo a marcar toda uma era e a pavimentar o caminho para novas bandas do gênero, com o lançamento de álbuns icônicos como *British Steel* (1980) e *Screaming for Vengeance* (1982).<sup>291</sup>

Vamos, portanto, à análise comparativa.

---

<sup>291</sup> Cf. <https://www.allmusic.com/artist/judas-priest-mn0000246611/biography?1657049101798>

EXEMPLO 34 - Transcrição de *Living After Midnight* (1980), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: *riff* (0'07" - 0'21").

Fonte: transcrição do autor (2022).

EXEMPLO 35 - Transcrição de *Painkiller* (1990), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: *riff* (0'17" - 0'26").

Fonte: transcrição do autor (2022).

De início, focaremos a análise nos *riffs* das duas faixas. *Living After Midnight* foi composta para integrar o álbum *British Steel* (1980) e *Painkiller* (1990) para o álbum homônimo. Portanto, o período comparativo compreende justamente toda a década de 1980, a qual como vimos, foi o ápice do *shred*. A comparação tem por objetivo evidenciar a mudança ocorrida durante a década de 80, como o maior apreço ao virtuosismo extremo, muito diferente da era rock n'roll da década de 70.

*Living After Midnight* é uma das faixas de maior sucesso da banda. A música inicia com um *groove* simples na bateria e em seguida é apresentado o *riff*, que é basicamente a estrutura harmônica do refrão, composta por *power chords* de relativa facilidade na execução. Assim como nas demais faixas do álbum, observamos estruturas mais curtas e com alguns ganchos populares: a ideia era viabilizar a sua reprodução nas rádios, de todo modo, mantendo as bases do heavy metal intactas.

*Painkiller*, assim como *Living After Midnight*, obteve sucesso comercial arrebatador. Mas aqui, reside o ponto que queremos evidenciar a partir desta comparação. A música também começa com uma introdução na bateria, porém, com estrutura mais complexa. O *riff* então é

apresentado: andamento rápido, agrupamentos em semicolcheia, ataques precisos em alternância com a técnica de *palm mute*, gesto característico presente nas bases do *shred*. Em *Painkiller*, não foram apenas as linhas de guitarra e bateria que se tornaram mais complexas, mas os vocais de Halford também, com registros agudos e *vibratos* longos nas notas.

EXEMPLO 36 - Transcrição de *Living After Midnight* (1980), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: solo (2'15" - 2'29").

The image displays two staves of musical notation for a guitar solo. The first staff begins with three notes marked 'full' above them, followed by a series of eighth notes. Above the fourth measure, there are five notes marked '1/2' above them. The second staff continues with three notes marked 'full' above them, followed by a series of eighth notes. Above the fourth measure, there are three notes marked 'full' above them. The piece concludes with a double bar line and a final chord consisting of a low E, a low G, and a low B.

Fonte: transcrição do autor (2022).

EXEMPLO 37 - Transcrição de *Painkiller* (1990), da banda Judas Priest, parte da guitarra elétrica executada por Glenn Tipton: solo adaptado 1. (2'08" - 2'12"); 2. (2'40" - 2'59").

Fonte: transcrição do autor (2022).

No que tange a transformação ou adaptação da banda ao estilo *shred*, a comparação entre os solos das faixas é uma das melhores maneiras de se comprovar tal fato. O solo de *Living After Midnight* é simples e conciso, compreendido em apenas oito compassos, centrado na utilização de *bends* como gesto musical principal, gesto inicialmente apresentado no primeiro compasso, repetido no terceiro com uma pequena variação e que reaparece no quinto compasso na sua forma bruta. A estratégia retórica do blues de “pergunta e resposta”<sup>292</sup> entre as frases é utilizada.

Em *Painkiller*, o que vemos é uma transformação completa no estilo. A faixa contém originalmente dois solos, sendo o primeiro deles aqui exemplificado, contudo, adaptado devido

<sup>292</sup> Em música, a pergunta e resposta é uma estratégia retórica que pode ser encontrada na sucessão de duas frases distintas, cuja primeira geralmente passa uma sensação de incompletude e a segunda é percebida como uma resposta direta e concluinte.

a sua longa duração. Logo no primeiro compasso, arpejos em agrupamentos de semicolcheia em tercinas, representando o acorde de Fá sustenido menor é o que abre a seção. A barra dupla no terceiro compasso indica a redução entre as seções, de modo a contemplar as características fundamentais do estilo, evidenciadas na análise. No compasso 7, percebemos o gesto ascendente gradual durante a execução da escala e em seguida, nos compassos 9 e 10, mais um aparecimento de arpejos rápidos em tercina de colcheias e semicolcheias. Por fim, no compasso 15, a única reminiscência do modo de blues ao incorporar a escala cromática (ainda que “contaminada” pelo *shred*), visto que, em todo o resto do segmento, o que prevaleceu foi o modo menor da composição, com gestos característicos do estilo *shred*.

#### 4.2 GESTO CORPORAL E A FABRICAÇÃO DE SIMBOLOGIAS

Ante o exposto no capítulo preambular deste trabalho, o gesto corporal enquanto ação constituinte de sentido, possui uma enorme capacidade relacional e comunicativa, compondo parte de uma linguagem musical, ao ligar-se aos gestos musicais durante a performance (ZAVALA, 2012, p. 28).

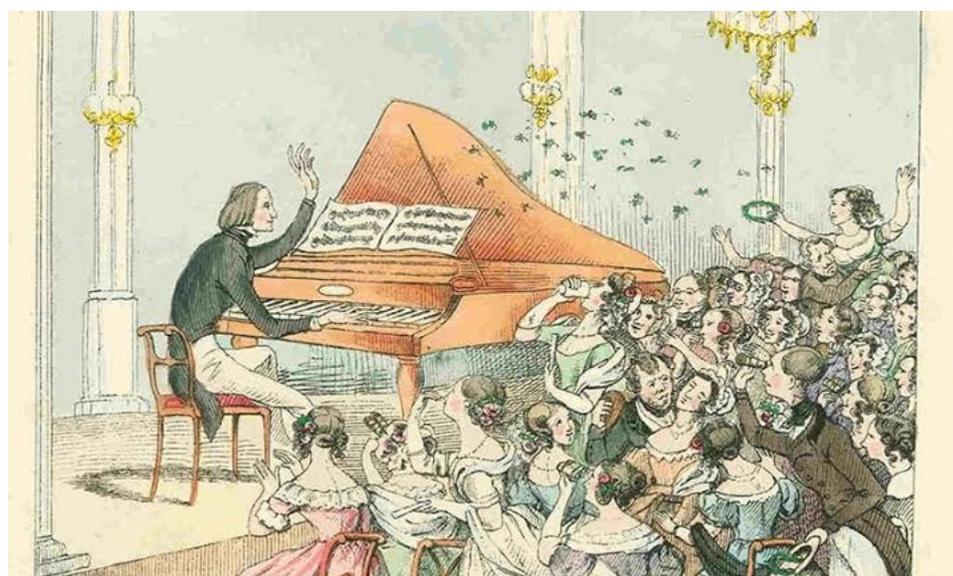
Naquilo que toca aos propósitos de análise deste subcapítulo, evidentemente que não podemos correlacionar de forma direta as performances de heróis românticos, como Paganini e Liszt, desprovidos em sua época da tecnologia necessária para o "aprisionamento" de suas execuções. Contudo, e valendo-se de fontes históricas, temos os inúmeros relatos publicados por jornalistas da época, que explicitam os gestos corporais praticados pelos músicos virtuosos, como já expostos nos capítulos 1 e 2 desta dissertação, além de registros gráficos realizados por diversos artistas a partir das décadas seguintes.

FIGURA 2 - Exemplos representativos das performances de Niccolò Paganini.



Fonte: ilustrado por Phil Cardamone.<sup>293</sup>

FIGURA 3 - Exemplo representativo da performance de Franz Liszt.



Fonte: ilustração de Theodor Hosemann (1846).

<sup>293</sup> Cf. <https://br.pinterest.com/pin/380765343477928873/?mt=login>.

FIGURA 4 - Exemplo representativo do virtuosismo de Franz Liszt, já ao final de sua carreira.



Fonte: LEBRECHT MUSIC & ARTS.

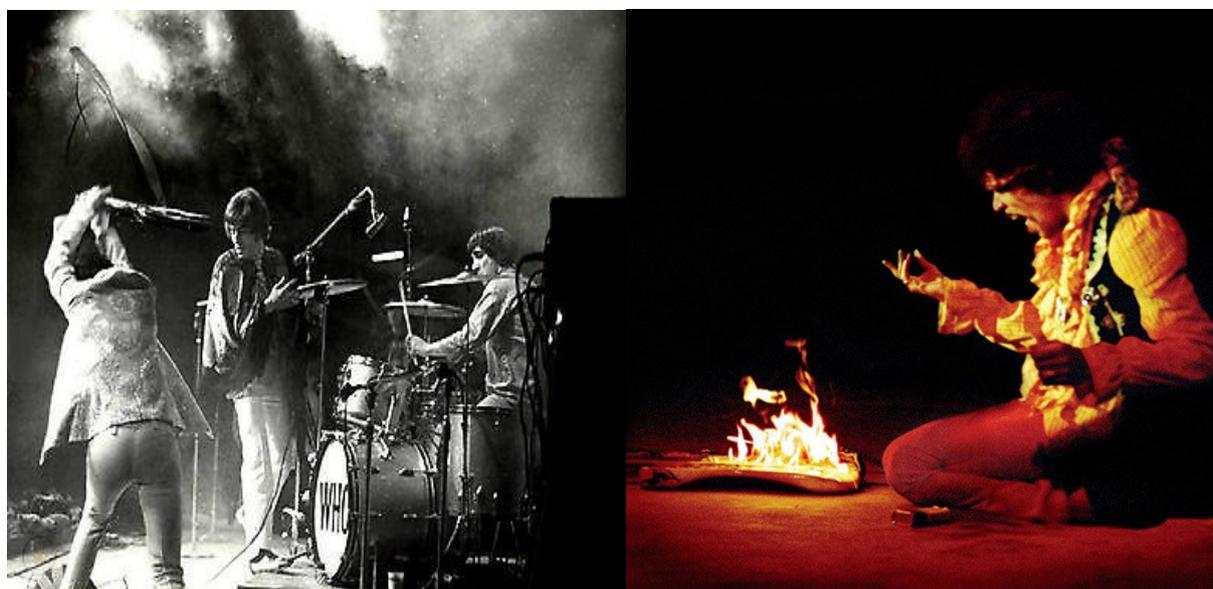
No universo do *guitar hero shredder* dos anos 1980, naturalmente, a realidade era outra: a evolução tecnológica permitiu não somente a gravação de discos de alta qualidade, mas a produção de videoclipes e também o registro de shows inteiros sob vários ângulos de perspectiva. Deena Weinstein faz uma síntese do que era encontrado nas performances destes *guitar heroes*:

O guitarrista não apenas toca muito bem: ele dramatiza tocando bem. Sua postura de águia e expressão facial denotam total absorção em uma tarefa difícil. O fato de que ele pode não estar tocando uma peça particularmente difícil, especialmente porque já a tocou muitas vezes antes, não é relevante. Muitos dos guitarristas optam por tocar peças visualmente emocionantes, subindo e descendo a escala da guitarra em velocidade de quebrar o braço. Showmanship, como tocar guitarra atrás do próprio pescoço, com os próprios dentes, ou enquanto outra pessoa está segurando a guitarra, é uma tradição de longa data do metal, rastreável a heróis culturais como Jimi Hendrix. Durante os solos de guitarra os fãs focam sua atenção também. Sua identificação com os valores do *guitar hero* pode ser vista em sua imitação de air guitar. Apenas uma fração da plateia aspira seriamente a estar no palco. Mas todos eles se sentem em harmonia com o representante idealizado de seus valores (WEINSTEIN, 2000, p. 220, tradução nossa).<sup>294</sup>

<sup>294</sup> No original: “The guitarist does not just play very well: he dramatizes playing well. His spread-eagle stance and facial expression denote total absorption in a difficult task. The fact that he may not be playing a particularly difficult piece, especially since he has played it many times before, is not relevant. Many of the guitarists choose to play visually exciting pieces, going up and down the fretboard at break neck speed. Showmanship, such as playing the guitar behind one’s neck, with one’s teeth, or while someone else is holding it, is a long-standing metal tradition, traceable to culture heroes such as Jimi Hendrix. During the guitar solos the fans focus their attention too. Their identification with the values of the guitar hero can be seen in their imitative air-guitar play. Only a fraction of those in the audience seriously aspire to be on stage. But they all feel at one with the idealized representative of their values”.

As performances extravagantes de Hendrix e os enérgicos e furiosos concertos do The Who, abriram espaço para a criação deste conjunto de gestualidades (tocar de joelhos, com a guitarra entre as pernas, atrás da cabeça, com os dentes, quebrar a guitarra etc.) que ficaria impregnado na cultura do *guitar hero*, sendo replicado por gerações posteriores desses heróis, estabelecendo um pacto de inteligibilidade com seu público consumidor. Inclusive, a presença de ambos na mesma noite do Festival de Monterey, em 1967, resultou numa épica batalha de performances memoráveis. The Who “quebrou tudo” durante a apresentação, mas Hendrix “lançou chamas”.<sup>295</sup>

FIGURA 5 - Pete Townshend quebrando sua guitarra à esquerda e Jimi Hendrix ateando fogo na sua Stratocaster à direita, ambos no Festival de Monterey, em 1967.



Fonte: fotos, respectivamente, de Henry Diltz e Jim Marshall.

<sup>295</sup> Cf. <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/jimi-hendrix-e-who-brigaram-para-tocar-primeiro-no-monterey-pop-festival-de-1967-hendrix-perdeu-mas-entrou-para-historia/>

FIGURA 6 - Algumas das gestualidades marcantes de Hendrix e Townshend que perduraram por gerações de guitar heroes.



Fonte: fotos de, respectivamente, Michael Ochs Archives/Getty Images e Barrie Wentzell.

FIGURA 7 - Hendrix tocando atrás da cabeça.



Fonte: foto de Ray Stevenson/Rex Features.

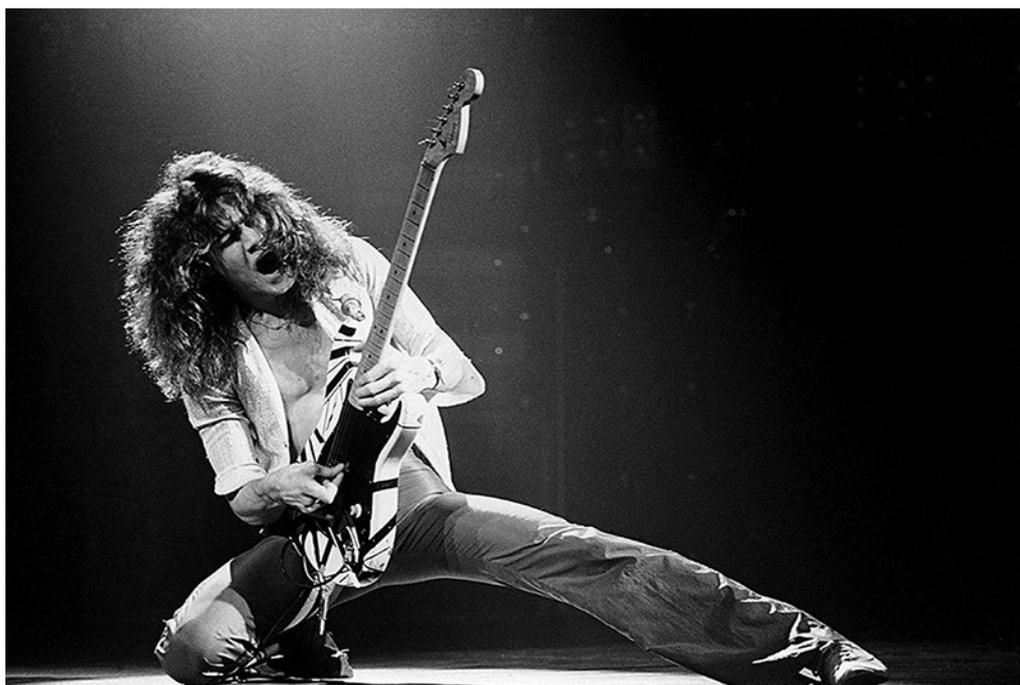
O terreno fértil para o consumo dessas performances, deu-se justamente com o sucesso dos grandes festivais da década de 1960, que despertaram na indústria do rock o interesse pela economia de escala: vender discos era imprescindível, mas os ganhos seriam evidentemente potencializados com os colossais concertos de rock ao vivo, sobretudo em instalações esportivas. Nascia o chamado "rock de arena" (WAKSMAN In: BENNET; DAWE, 2001, p. 118).

O primeiro concerto em uma instalação esportiva, deu-se em 15 de agosto de 1965, quando os Beatles performaram no Shea Stadium, do time de beisebol New York Mets. O evento teria sido uma primeira tentativa de explorar esse filão comercial, contudo, a tecnologia disponível na época não dava conta de atender completamente a experiência sonora, visto que os sistemas de alto-falantes não eram tão potentes, deixando os *The Fab Four* "vendidos" ao próprio entrosamento, pois não conseguiam sequer ouvir o que estavam tocando, devido à incrível massa sonora que vinha das arquibancadas, com os gritos histéricos dos fãs ali presentes.

Ademais, esse fenômeno de comportamento de massas já estava previsto nos postulados críticos de Adorno e demais frankfurtianos, mas até então era incipiente na cultura do rock. A tecnologia evoluiu e o rock de arena encontraria em Eddie Van Halen o seu expoente máximo, levando-o a exercer uma ascendência icônica sobre os demais guitarristas e a uma inquestionável influência que se projetaria no tempo (GROW, 2012, p. 73).

Desde a sua aparição no U.S. Festival em 1983, o *guitar hero* e sua banda obtiveram notoriedade mundial com suas performances vigorosas e pirotécnicas. Os gestos corporais que ficaram associados ao guitarrista de forma simbólica, foram o "tocar de joelhos" (amplamente reproduzido pelos *guitar heroes shredders*) e o seu "salto" no meio dos solos.

FIGURA 8 - Eddie Van Halen tocando na posição ajoelhado.



Fonte: foto de Fin Costello.

FIGURA 9 - Salto Icônico de Eddie Van Halen, respectivamente, nos anos de 1982 e 2015.



Fonte: fotos de, respectivamente, Fin Costello e Kevin Mzur.

Randy Rhoads, assim que se juntou a Ozzy Osbourne, também passou a ocupar os grandes palcos e participar de grandes festivais. Contudo, o *guitar hero* dizia que era um tanto quanto frustrante atuar sob a sombra de Eddie Van Halen, ao passo que tentava clamar por uma

autenticidade, pois a realidade que era comercialmente rentável residia em ter de replicar os mesmos gestos, corporais e musicais, do virtuoso holandês:

Tudo acontece tão rápido que não tive tempo suficiente para pensar no que quero fazer. Eu tenho minha própria personalidade na guitarra, mas ainda não acho que tenho meu próprio estilo. Por exemplo, eu toco um solo de guitarra em um show, e faço muitos dos mesmos licks que Eddie Van Halen. Eddie é um grande guitarrista, mas me mata ter que fazer isso (...) Para mim é apenas o brilho que impressiona as crianças. Estou tentando fazer um nome para mim o mais rápido que posso. Eu gostaria de ter tempo e chegar a algo que ninguém mais fez. Mas isso vai levar alguns anos (tradução nossa).<sup>296</sup>

Apesar da declarada resistência em seguir as convenções estipuladas, Rhoads, que era tímido no convívio social, ao vestir sua armadura, empunhar sua arma e subir no palco, transformava-se no *guitar hero shredder*. O registro fotográfico mais conhecido e que imortalizou uma de suas performances mais icônicas, representa na verdade uma ação que foi realizada por Ozzy, e não pelo guitarrista.

Não encontramos a data exata do concerto em que o gesto corporal foi realizado pela primeira vez, todavia, existe o registro em vídeo de uma performance executada em 24 de janeiro de 1982, na qual Rhoads, no momento em que tocava o solo final de *Mr. Crowley*, teria sido surpreendido por Osbourne, o qual se aproximou do *guitar hero* e o ergueu pelas pernas por alguns segundos, sem que o mesmo errasse sequer uma nota.<sup>297</sup> Contudo, essa prática já tinha sido explorada na época em que o virtuoso ainda estava no Quiet Riot, quando o vocalista Kevin Dubrow frequentemente colocava o guitarrista em seus ombros e o segurava durante as performances, fazendo supor que a ação do músico britânico, na década de 1980, para além de não ser inédita, pudesse ter sido planejada.

Aliás, um ato de interpretação curiosa, visto que o “Príncipe das Trevas” e dono da banda teria “renegado” o seu “*status* de realeza” para elevar o do seu “súdito” que, como observamos na análise teórica e por declarações dadas pelo próprio vocalista, não era um servo qualquer.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> No original: “Everything happens so fast that I haven’t had enough time to think about what I want to do. I have my own personality on the guitar but as of yet I don’t think I have my own style. For instance, I do a solo guitar thing in concert, and I do a lot of the same licks as Eddie Van Halen. Eddie is a great player, but it kills me that I do that (...) For me it’s just flash that impresses the kids. I’m trying to make a name for myself as fast as I can. I wish I could take time and come up with something that nobody else has done. But that’s gonna take a few Years”.

Cf. <https://www.guitarworld.com/features/andy-rhoads-first-guitar-world-interview-1982>

<sup>297</sup> Cf. <https://youtu.be/idw5lgaqif8>

<sup>298</sup> Cf. <https://www.google.com/amp/s/www.iheart.com/alternate/amp/2020-09-02-ozzy-osbourne-recalls-how-randy-rhoads-saved-his-life-and-career/>

Seja pela personalidade brincalhona de Osbourne ou pela recepção positiva da ação em si, fato é que o gesto passou a ser replicado em praticamente todos os concertos, com algumas variações. O “Madman” passou constantemente a “testar” a concentração e perícia de Rhoads durante os solos, seja levantando o *guitar hero*, puxando o seu cabelo ou fazendo caretas e contando piadas ao lado dele.

FIGURA 10 – Algumas das gestualidades consagradas da dupla Osbourne/Rhoads, em 1981.



Fonte: fotos de Paul Natkin.

Consolidado enquanto *guitar hero* já em meados da década de 1980 e aproveitando-se do ambiente favorável para o *showmanship* do rock de arena, Yngwie Malmsteen talvez seja o guitarrista com as performances que melhor se encaixam na descrição de Deena Weinstein, exposta no começo deste subcapítulo. O virtuose sueco mescla a ostentação do paredão de amplificadores Marshall de Blackmore com as gestualidades de Hendrix e Van Halen (como tocar com os dentes ou ajoelhado), adicionando algumas pirotecnias próprias na guitarra, girando-a ao redor do seu corpo ou a jogando para cima, além de, em momentos de euforia, chegar a quebrar o instrumento, assim como Townshend.

Apesar desse conglomerado de gestualidades, o chute à la Daniel Larusso é um de seus gestos corporais mais característicos. Uma boa síntese de todo esse *showmanship* é encontrado no clipe de sua música *Heaven Tonight*, no qual o *guitar hero* também expõe a variedade das suas roupas inspiradas em Hendrix (ou seria Napoleão Bonaparte?).

FIGURA 11 – Indumentárias muito semelhantes utilizadas, respectivamente, por oficiais do exército no romantismo, Jimi Hendrix em 1970 e Yngwie Malmsteen em 1988.



Fonte: respectivamente, reprodução da internet<sup>299</sup> e Paul Natkin.

FIGURA 12 - Chute icônico de Yngwie Malmsteen, em 1988.



Fonte: reprodução da página yngwierheadspear<sup>300</sup> no Instagram.

<sup>299</sup> Cf. <https://pt.aliexpress.com/item/32924078255.html>; Cf. <https://co.pinterest.com/pin/332422016240751201/>;

<sup>300</sup> Cf. <https://www.instagram.com/p/CUITA1brVU/>

FIGURA 13 - Yngwie Malmsteen "protegido" pelo seu paredão de amplificadores Marshall, durante o Monsters of Rock, em 2015.



Fonte: foto de Eduardo Enomoto.

Assim como Malmsteen, Steve Vai (de uma maneira mais afluada) e Joe Satriani (de um modo mais contido), também exploraram o lado *showmanship* do *guitar hero shredder* durante a década de 1980. Em suas performances exibicionistas, Vai é reconhecido pela utilização de roupas extravagantes, trejeitos exagerados ao acompanhar com a boca os sons emanados da sua guitarra, mas também pelo seu gestual elegante, desde passar as mãos pelos cabelos enquanto toca ou movimentar-se pelo palco como um dançarino cigano. A presença de guitarras coloridas, algumas chegando a ter inclusive três braços, também refletem o caráter ostensivo do guitarrista. Um bom exemplo dessas manifestações pode ser apreciado no clipe da música *Dark Matter*, lançado em 2016.

Satriani, por outro lado, não ostenta equipamentos ou roupas extravagantes, nem movimentos coreografados. O *guitar hero*, sempre "protegido" pelos seus óculos escuros, também chega a executar gestos como tocar com os dentes ou se ajoelhar durante suas performances, mas o *showmanship* de suas manifestações deriva, em maior parte, da relação entre o gesto e a técnica necessária de execução, principalmente no que tange a utilização da alavanca ou de *tappings*, frequentemente explorados pelo virtuoso.

FIGURA 14 - Joe Satriani tocando com os dentes.



Fonte: foto de Gianni Guerra.

Inclusive, e agora trazendo Steve Vai de volta aos holofotes, a necessidade técnica permitiu que o guitarrista compusesse uma música inteiramente instrumental para ser tocada apenas com a mão que vai na escala da guitarra, sem palhetar. A performance de *Knappsack* foi divulgada pela primeira vez em 2021, no canal do YouTube de Vai, mas a faixa compõe o álbum *Inviolate*, lançado em 2022. Na ocasião, a necessidade surgiu após um acidente que resultou numa fratura no braço direito do *guitar hero*, que, no videoclipe, aparece com o braço engessado e enfaixado. Mesmo ferido, o *guitar hero* empunhou sua “arma” e foi à “luta”.

FIGURA 15 - Steve Vai durante a performance de *Teeth of Hydra* (2022).

Fonte: captura de tela do videoclipe oficial, dirigido por Bj McDonell.<sup>301</sup>

<sup>301</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=46qjDJ0lLdE>

FIGURA 16 - Steve Vai tocando com a língua.



Fonte: reprodução da internet.<sup>302</sup>

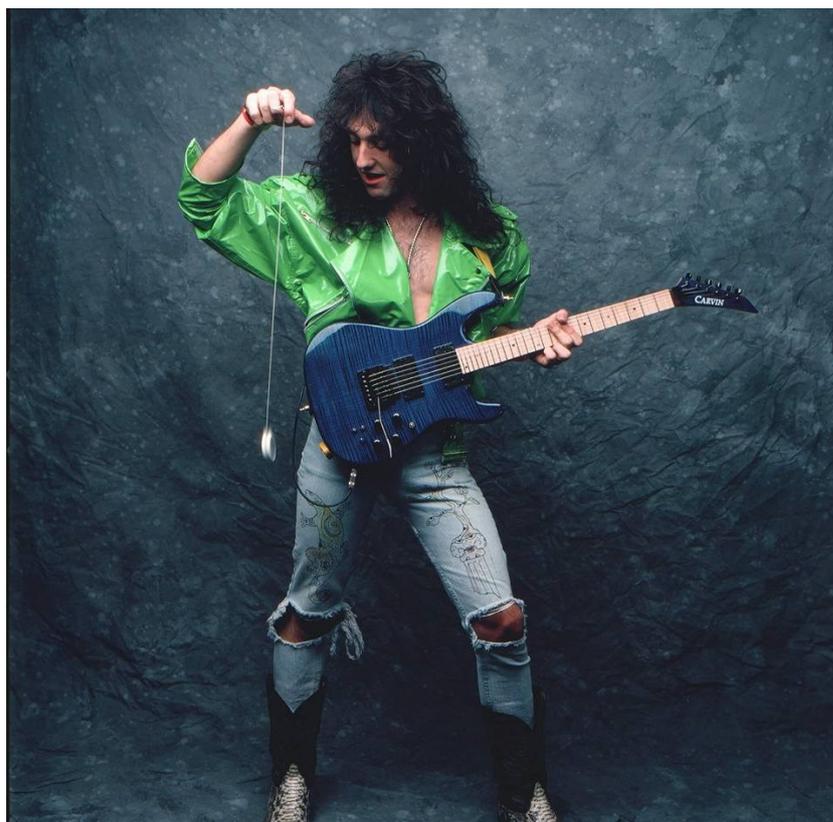
Apesar da curta carreira enquanto performer, interrompida devido à terrível esclerose lateral amiotrófica, Jason Becker esbanjava carisma, energia e virtuosismo nos seus gestos corporais. O gesto mais popularmente conhecido do *guitar hero* prodígio, foi na verdade uma brincadeira que Becker fez durante uma *candenza* no show de sua banda Cacophony. Na ocasião, enquanto a mão esquerda que ia na escala da guitarra executava *legatos* intermináveis e extremamente rápidos, a sua mão direita, que em princípio deveria palhetar, estava brincando com um ioiô.<sup>303</sup> Para muitos, a forma como Becker lançava o brinquedo já poderia ser considerada passível de algum virtuosismo, mas o mais impressionante era a sua capacidade cognitiva de realizar simultaneamente duas ações de enfoques distintos, com a mesma precisão.

---

<sup>302</sup> Cf. <https://br.pinterest.com/pin/46865652342508009/>

<sup>303</sup> Cf. <https://youtu.be/2QOFPADkTlw>

FIGURA 17 - Jason Becker brincando com seu ioiô e segurando sua Carvin azul, em sessão de fotos para anúncio comercial da fabricante, em 1990.



Fonte: reprodução da página Jason Becker Türkiye<sup>304</sup> no Facebook.

Mas esse exibicionismo encontrou ressonância também na *Bourrée* em Mi menor, de Johann Sebastian Bach, a qual o guitarrista, assim como Yngwie Malmsteen no começo de carreira com a banda Alcatrazz, executava durante as *cadenzas*. Contudo, ao contrário do *guitar hero* sueco, Becker adicionou um componente desafiador a mais: sentado, apoiava a guitarra em suas coxas e então tocava a peça com a mão sobre a escala da guitarra, num sentido invertido do comumente tocado.<sup>305</sup>

Além disso, uma das práticas que foram popularizadas pelos *guitar heroes shredders* ao longo da década de 1980 foi a de ministrarem *workshops* (comercializados em fita VHS) para a demonstração técnica, por vezes de caráter didático, evidentemente, dependendo do grau de pedagogia do virtuoso em questão. E com Becker não foi diferente. O jovem guitarrista chegou a excursionar para o Japão com o Cacophony e, com Marty Friedman, participou de uma série de concertos-demonstração para o grande público. O mais conhecido é o que Becker deu no AIMM, pouco antes de entrar para a banda de David Lee Roth.

<sup>304</sup> Cf. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1170156063052947&set=pb.100063874892761.-2207520000>.

<sup>305</sup> Cf. <https://youtu.be/T0PGra6n4oo>

Mas a gestualidade corporal comporta, em si, um grande valor comunicativo, social e cultural. Não por acaso, é nesse contexto de participação em massa no rock que o significado do *guitar hero* toma forma. Afinal, se o rock foi excessivamente mercantilizado com a sua inserção “na arena”, o *guitar hero*, por meio de sua arte refinada e com seu natural impulso para uma expressão notadamente individualista, veio atenuar a percepção de tal comercialização.

Representando para muitos o potencial de arte autêntica dentro de um fenômeno cultural de massa, o *guitar hero* também está no limite de uma fronteira muito mais tênue e dinâmica entre o público e o intérprete, no âmbito das performances de rock (WAKSMAN, 2001, p. 119). Ele representa o novo grau de hierarquia, uma espécie de celebração da maestria musical que mantém uma forte divisão entre os fãs que estão lá embaixo e ele, que está em cima, no palco. Porém, há uma tensão de intimidade percorrendo esse relacionamento e essa tensão vai definir o lugar do *guitar hero*.

O rompimento dessa barreira (representada pelo palco) entre o herói e o fã, se dá no momento em que a palheta é jogada. A palheta estabelece então um vínculo simbólico: ela incorpora o virtuosismo do *guitar hero*, tornando-o acessível e controlável, reduzindo a escala da grande arena a um simples objeto de plástico.

### 4.3 A TECNOLOGIA A FAVOR DO DISCURSO MUSICAL

#### 4.3.1 A Natureza da Guitarra Elétrica

Conforme visto brevemente no capítulo 2, a tecnologia oportunizou o progresso técnico dos heróis românticos: afinal, quanto melhor a ciência aplicada nos instrumentos, mais vastas eram as possibilidades técnicas que os músicos poderiam desenvolver. Paganini realizou diversas modificações em seu violino e Liszt explorou e elevou as possibilidades do piano a um nível jamais imaginado. Mas este vínculo poderoso entre o virtuoso e a luteria não ficou restrito somente ao século XIX, estendendo-se para o universo guitarrístico, todavia, com problemas e inovações de maior complexidade.

Desde a confecção da primeira guitarra elétrica na década de 1930, resultado da demanda por um violão que possuísse uma amplitude sonora mais potente, de modo a acompanhar os grupos musicais grandes (a exemplo das *Big Bands*), o instrumento foi submetido à inúmeras aprimorações tecnológicas, contudo, sem impactar na sua essência. A introdução do corpo sólido em 1940, como solução para o controle do *feedback*, representou

uma quebra nos processos voltados para as tecnologias acústicas tradicionais, instituindo uma maior relevância para as técnicas de amplificação elétrica.

Segundo Otso Lähdeoja:

A eletrificação da guitarra renovou a forma de pensar e criar sons, possibilitando timbres antes impossíveis de obter e aumentando seu volume sonoro. Instigou o desenvolvimento de novas técnicas de tocar como o tapping (por exemplo, Eruption por Van Halen) ou o uso do whammy bar (por exemplo, F.B.I. por The Shadows, Satch Boogie por Joe Satriani). Também originou o fenômeno de “feedback” que fornece controle remoto do comportamento vibratório da guitarra: a pressão sonora emitida pelo alto-falante pode induzir uma ressonância simpática no corpo, braço e cordas do instrumento, produzindo um som característico de “feedback”. Este feedback acústico é uma ferramenta artística valiosa que proporciona fortes sensações táteis ao músico e empurra os limites da lutheria acústica para uma nota infinitamente sustentada. Guitarristas como Carlos Santana ou Jimi Hendrix foram notáveis por seu domínio desse efeito (LÄHDEOJA et al, 2010, p. 39-40).

Assim, ao longo das décadas seguintes, guitarristas começaram a experimentar e expandir as possibilidades sonoras do instrumento ao mesclarem diversos aparatos eletrônicos, levando ao desenvolvimento de um vocabulário musical que enfatizava os timbres potentes embutidos de saturações e distorções, além dos solos rápidos e ágeis, conforme vimos no item 4.1 desse trabalho. Esses dispositivos, por sua vez, tornaram-se recursos fundamentais de processamento sonoro, ao serem disponibilizados sob a forma de diversos pedais de efeito que manipulam o sinal da guitarra elétrica de modos variados, como: distorção, ecos (*delay*), filtros (equalizadores e *wah-wah*) e reverberação e modulação (*chorus*, *flanger*, *phaser*), além de outros *gadgets* como o *EBow* (sustentação infinita), a ponte Floyd Rose, o *vocoder* (utilizado por Ritchie Sambora, do Bon Jovi), ou mesmo o *kill switch*, popularizado por Tom Morello.

Internamente, a geração sonora da guitarra elétrica depende de uma dupla transdução: o captador transforma as vibrações mecânicas das cordas em tensão elétrica que, por sua vez, é convertida em ondas sonoras pelo alto-falante do amplificador. Nesse estágio intermediário – o do sinal elétrico – é justamente onde se inserem as principais possibilidades de ampliação e de modificação dos recursos do instrumento, advindas da microeletrônica e do processamento digital de sinais (CASTRO, 2007, p. 1).

Mas afinal de contas qual é a natureza da guitarra elétrica? O som emanado por ela, da forma como o conhecemos, não deriva apenas do instrumento em si, o que configuraria um som fraco e metálico, mas sim, dessa confluência de dispositivos tecnológicos acima elencados e amplificados, estabelecendo a cadeia guitarra-pedais-amplificador. Tendo isso em perspectiva, o seu corpo sólido seria mais bem definido como uma interface, cuja acepção, segundo Fernando Iazzetta se dá da seguinte maneira:

É aquilo que conecta dois agentes ou objetos, permitindo que os mesmos se comuniquem entre si. A função da interface é prover uma base representacional comum aos agentes envolvidos de modo a gerar um espaço sócio comum a esses agentes. Ou seja, a interface codifica e traduz a informação a ser trocada entre diferentes agentes. A interface conduz uma certa porção de conhecimento, mas não se confunde com esse conhecimento (IAZZETTA, 1996, p. 105).

O estabelecimento dessa cadeia gerou possibilidades infinitas de configurações tímbricas a serem controladas pelo guitarrista, permitindo uma personalização única e exclusiva:

Atualmente, a guitarra elétrica aparece como um instrumento configurável pelo usuário, híbrido e modular. É composto por partes acústicas, eletromecânicas e digitais, todas integradas a um ambiente instrumental. Essas partes formam módulos distintos de produção, processamento e transmissão de som, expandidos em um espaço físico e em um domínio virtual (digital). O ambiente instrumental oferece um alto grau de configurabilidade para o músico: madeiras de tom, captadores, efeitos, amplificadores, alto-falantes etc. Todos esses elementos podem ser escolhidos separadamente e, portanto, permitem uma personalização completa do instrumento. Como resultado, uma grande variedade de objetos diversos coexiste sob o nome comum “a guitarra elétrica” (LÄHDEOJA et al, 2010, p. 41-42).

Diante disso, a guitarra elétrica seria mais bem assimilada ao conceito de hiper-instrumento, elaborado por Tod Machover, cuja principal característica consiste nas:

(...) suas possibilidades de interação com o músico potencializadas através da utilização de sensores que captam diversos aspectos da performance. Estes aspectos são assim convertidos em sinais quantitativos que podem ser utilizados para a produção sonora ou processamento do som, em adição a, ou ao invés do som do próprio instrumento (DEAN, 2003, p. 31-32 apud CASTRO, 2007, p. 9).

Ela é, portanto, um instrumento eletrofone e cordofone. Ademais, consoante a definição de Machover, podemos também admitir a guitarra elétrica como um instrumento aumentado, processo no qual as "possibilidades sonoras de um determinado instrumento são expandidas por meios tecnológicos, sem comprometer a execução do instrumento inicial, suas possibilidades sonoras e expressivas, bem como sua ergonomia" (MIRANDA & WANDERLEY, 2006, p. 21).

Uma das possíveis consequências diretas do aumento do instrumento para além do domínio acústico é a necessidade de múltiplas interfaces e mensagens de controle. Para incluir os aumentos na elaboração de um discurso musical é necessário poder interagir com eles em tempo real, causando um impacto nos gestos corporais associados. No caso da guitarra elétrica,

essa interação se manifesta fisicamente, por exemplo, por meio da utilização dos pedais de efeito.

A seguir, examinaremos como essas tecnologias serviram para impulsionar o mercado consumidor do *guitar hero*, colocando-o em perspectiva como um mediador entre a indústria e a sociedade.

#### 4.3.2 Marketing

O processo de evolução tecnológica depende de uma série de elementos e atores conjuntos para que seja possível a validação e o incremento posterior dos novos dispositivos. Com relação à guitarra elétrica não foi diferente. Tal evolução só foi possível graças ao relacionamento estreito entre a indústria fabricante de aparatos sonoros e uma legião de guitarristas enquanto mediadores que passaram a legitimar ou revogar estas ferramentas de acordo com a própria necessidade técnica ou estética. O *guitar hero*, por sua vez, passou a granjear um poder de influência derivado desse *status* enquanto intermediário entre a indústria e a sociedade de massas, servindo de modelo primordial na comercialização, não somente de equipamentos tecnológicos, como guitarras, amplificadores e pedais, mas também de artigos de moda e afins.

Assim, as práticas de *endorsement*, já identificadas no século XIX, com a contribuição do herói romântico, são agora transmutadas em parcerias entre os *guitar heroes* e fabricantes renomados, que passaram a produzir e comercializar réplicas das guitarras originais utilizadas pelos heróis (que ficaram conhecidas como linha *signature*), como um diferencial, cuja marca é cada vez mais legitimada pelos *guitar heroes* associados, mas também, por outro lado, alimentando o mito de que o guitarrista comum, detentor do objeto comercializado, por inércia, seria considerado igualmente um herói. Esse processo gerou no público consumidor uma necessidade representada pela possibilidade de uma maior proximidade abstrata com o seu herói: ou seja, se você estiver utilizando uma cópia da "arma" dele, logo, estarão conectados de alguma forma, ou até quem sabe, você poderá tocar igual a ele. Isso vem fomentar o fetichismo, a idolatria e o valor em torno do objeto.

Tendo isto em perspectiva, cabe, aqui uma correlação com o pensamento adorniano acerca do fetichismo musical:

O campo que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores. O atrativo exercido por estes últimos é tradicional, bem como o é a vinculação estreita do sucesso com a pessoa do cantor dotado de bom "material".

Entretanto, nos dias de hoje, esqueceu-se que a voz é apenas um elemento material (...) As vozes dos cantores constituem bens sagrados de valor igual a uma marca de fabricação nacional. Como se as vozes quisessem vingar-se disto, já começam a perder o encantamento dos sentidos em cujo nome são tratadas. Na maioria dos casos, soam como imitações dos arrivistas, mesmo quando elas mesmas são arrivistas. (...) Todo este processo culmina abertamente no absurdo do culto que se presta aos grandes mestres do violino. Cai-se prontamente em estado de êxtase diante do belíssimo som convenientemente anunciado pela propaganda de um Stradivarius ou de um Amati; no entanto, só podem ser distinguidos de um violino moderno razoavelmente bom por um ouvido especializado, esquecendo-se de prestar atenção à composição ou à execução, da qual sempre se poderia ainda tirar algo de valor. Quanto mais progride a moderna técnica de fabricação de violinos, tanto maior é o valor que se atribui aos instrumentos antigos (ADORNO, 1996, p. 75-76).

Adorno, a partir de seu texto seminal "Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", nos fornece uma interpretação elasticada acerca do fetiche, tema fundamental das suas análises a respeito da música voltada para a sociedade de massas. Tal apreciação adorniana, sob influência marxista, provém da percepção de se admitir que um objeto específico incorpora valores, significados e dimensões sociais comparáveis à transcendência sagrada, estabelecendo uma conexão direta, imediata e irrefletida entre a presença momentânea do artefato e um plano abstrato, difuso e pouco discernível pelo sujeito. Portanto, congênere a crença de habitantes de uma sociedade ancestral, que através do uso de técnicas extraordinárias poderiam se apossar de forças sobrenaturais e administrá-las conforme seus anseios, o consumidor dos bens físicos e culturais os impregna com um domínio de representação simbólica que extrapola suas qualidades funcionais e musicais.

Para Michel Onfray o fetiche contemporâneo da mercadoria, do bem de consumo, apenas desempenha, atualmente, o papel já cumprido, antigamente, por estatuetas de religiões primitivas, pela pintura religiosa nas igrejas ou pelo retrato dos reis nos castelos: “organiza-se com ele o culto dos ídolos que nos governam, venera-se o que nos torna a vida impossível, se agradece a nossos amos pela mão de ferro com que nos conduzem, corpo e alma confundidos” (ONFRAY, 2010, p.89).

Naturalmente, para que essa cadeia de produção e consumo seja estendida para as diversas camadas da sociedade, não devemos nos esquecer do papel central que a mídia, essencial nas estratégias de marketing, desempenha. Segundo William Danaher, em seu artigo intitulado *The Making of a Cultural Icon: The Electric Guitar*:

A mídia é parcialmente controlada pelo lucro, mas está ligada a uma estética cultural subjacente que afeta a criação de bens e imagens culturais (Antonelli, 2006). Os atores do processo têm interesse em perpetuar a produção de certos produtos que se encaixam nas expectativas do que é bom. Os produtos culturais que são reconhecidos como “melhores” do que outros estão frequentemente nos olhos de quem vê, mas o

efeito pode ser aumentado quando um produto é apresentado ao longo do tempo de uma forma que o torna mais reconhecível do que outros produtos (DANAHER, 2014, p. 77, tradução nossa).<sup>306</sup>

O autor comprova a ideia a partir de uma análise parametrizada acerca das capas das edições da revista *Guitar Player* (americana), publicadas entre os anos de 1967 e 2002. Desde a sua primeira edição, a revista se tornou na "Bíblia" dos guitarristas, servindo de parâmetro ao determinar o que era popular e moderno no universo guitarrístico. Destinada ao público amador e profissional, ela compila em seu material entrevistas com guitarristas renomados e artigos de modo a abarcar os mais variados tópicos, desde pequenas aulas até análises de produtos. Porém, e quiçá ainda mais relevante dentro do espectro midiático, é a forma como o produto é apresentado para o público. Nesse sentido, o conteúdo imagético das capas, ao estampar o nome da revista e comunicar os temas afetos àquela edição, figura como o principal ponto de exame do consumidor antes mesmo da aquisição do objeto.

Diante disso, os critérios adotados por Danaher em sua análise foram: o número de aparições de um determinado modelo de guitarra; se um artista, seu nome e sua guitarra aparecem de forma conjunta; e qual o grau de popularidade dos guitarristas que são representados. Isto, conforme o autor, serve para "ajudar a responder por que certas guitarras se tornaram artefatos culturais mais importantes do que outras" (DANAHER, 2014, p. 75), visto que "quanto maior o número de vezes que uma determinada guitarra aparece na capa, mais importância ela recebe, em função da sua ampla visibilidade" (Ibidem), da mesma forma que "quanto maior o grau de popularidade dos artistas segurando determinado modelo de guitarra, mais importância é atribuída ao mesmo" (Ibidem).

Como fruto de seus achados, os modelos Fender Stratocaster (17,4 %) e Gibson Les Paul (10,9 %), ocuparam o primeiro e o segundo lugar, respectivamente, em termos de frequência nas capas das edições publicadas no período analisado. Sem maiores surpresas, tal estatística apenas transparece a hegemonia dessas fabricantes desde o pioneirismo no segmento durante a década de 1940, ao superarem o problema do *feedback* com a introdução da guitarra de corpo sólido. Mas quais fatores foram preponderantes para que esse protagonismo comercial e cultural perdurasse ao longo dos anos?

---

<sup>306</sup> No original: "The media is partly controlled by profit but is linked to an underlying cultural aesthetic affecting creation of goods and cultural images (Antonelli, 2006). Actors in the process have a vested interest in perpetuating production of certain products that fit with expectations of what is good. The cultural products that become recognized as "better" than others are often in the eye of the beholder but the effect can be enhanced when one product is presented across time in a way that makes it more recognizable than other products".

Inovação ao criar *designs* para a guitarra de corpo sólido, perícia técnica de produção, seletividade nos materiais utilizados e a associação entre as equipes responsáveis pela manufatura e músicos profissionais, elevaram o patamar das fabricantes no mercado. Ademais, uma vez obtida a reputação e o estabelecimento de uma qualidade superior de produção, surgiu a ideia de caracterização de guitarras no segmento “vintage”,<sup>307</sup> uma linha destinada aos instrumentos colecionáveis que seriam considerados antigos e de qualidade autêntica, versões anteriores ao processo de padronização e produção em série.

Para além da qualidade na confecção do instrumento e o número exemplares produzidos (se é raro ou não), a associação com um artista famoso apresenta-se como o principal elemento na valorização de um produto ou de uma marca.<sup>308</sup> Um exemplo exagerado dessa prática, é a Gibson SG de 1964, que teria sido vendida num leilão por cerca de 570 mil dólares,<sup>309</sup> cuja importância cultural reside no fato de ter sido tocada pelos Beatles George Harrison e John Lennon.

Da mesma forma, a extrema popularidade e valorização obtidas pela Fender Stratocaster podem ser identificadas em dois períodos distintos, atrelados a seus representantes. O primeiro corresponde ao final da década de 1960, com a ascensão de Jimi Hendrix enquanto *guitar hero* e o seu pioneirismo ao ser o primeiro guitarrista [e negro] a ser representado numa capa de revista,<sup>310</sup> juntamente com a sua Fender Stratocaster. Já a segunda onda, pode ser justificada pelo ícone que Eddie Van Halen se tornou durante a década de 1980, não somente pela sua técnica, mas pelas inovações tecnológicas, ao utilizar o corpo sólido no modelo da Stratocaster para construir sua *frankenstrat*.

A mídia, portanto, desempenha um papel importante na mudança cultural, apresentando novos produtos, destacando a competição entre inovadores e reagindo aos anseios dos consumidores. Os modelos Fender Stratocaster e Gibson Les Paul tornaram-se

---

<sup>307</sup> Contudo, essa ideia de que uma guitarra pode ser “vintage” devido ao seu “sangue ancestral” é um fenômeno relativamente novo. Segundo Tim Brooks: “Ao ler cerca de duas mil referências ao violão em jornais do século XIX e início do século XX, livros, revistas, diários e cartas não encontrei um único escritor que identificasse o fabricante do violão a que se referia” (BROOKS, 2005, p. 272 e 273, apud DANAHER, 2014, p.82).

<sup>308</sup> Mas um efeito contrário também pode se verificar, com a marca ou o produto sendo depreciados em seu valor de mercado ou “arranhados” na sua aceitação junto ao público consumidor, devido a atitudes questionáveis e reprováveis, sobretudo na vida pessoal, de seus “garotos-propaganda” ou de artistas importantes associados.

<sup>309</sup> Cf. <https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/guitar-played-by-harrison-and-lennon-auctioned-for-aps294-000-7907449.html>

<sup>310</sup> Hendrix apareceu em duas capas no ano de 1968, da revista Rolling Stone e da Guitar Player Americana. Cf. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/jimi-hendrix-on-the-cover-of-rolling-stone-11363/march-9th-1968-35548/>

Cf. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/jimi-hendrix-guitar-player-magazine-127083958>

representações icônicas e atemporais da guitarra elétrica, fruto do intercâmbio entre indústria, guitarrista e sociedade consumidora.

Contudo, se observarmos os instrumentos utilizados pelos *guitar heroes shredders* da década de 1980, a hegemonia dos dois modelos supracitados foi mitigada devido a certas necessidades particulares, as quais iremos examinar na sequência.

#### 4.3.3 As "Armas" dos *Guitar Heroes*

Apesar da predominância dos modelos Fender Stratocaster e Gibson Les Paul ao longo do tempo, durante a década de 1980, o que observamos é um certo abandono por parte dos *guitar heroes shredders* da utilização de tais exemplares, se não total, significativo a ponto de permitir que fabricantes emergentes do instrumento consolidassem o seu nome no mercado.

Até o surgimento de Eddie Van Halen como o mais icônico *guitar hero*,<sup>311</sup> músicos como Jimi Hendrix, Eric Clapton e David Gilmour e ajudaram a difundir a Fender Stratocaster, enquanto Jimmy Page, Ace Frehley e Billy Gibbons propagandearam a Gibson Les Paul. Mas as necessidades técnicas e estéticas, juntamente com o espírito inovador e criativo de Eddie Van Halen o levaram a construir sua própria guitarra. Valendo-se do corpo em formato da Stratocaster, adquirido da fabricante Charvel,<sup>312</sup> e de captadores retirados da sua Gibson,<sup>313</sup> ele uniu o melhor dos dois mundos para construir a emblemática *frankenstrat*, retratada na capa do álbum de estreia de sua banda.

---

<sup>311</sup> Cf. ZUBA, Paulo Vinícius de Freitas. *Eddie Van Halen: o último guitar hero?* Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa Pesquisa e Pós-Graduação em Música: João Pessoa, 2021.

Disponível em:

<https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/792/467>

Acesso em 11/05/2022.

<sup>312</sup> BACON, Tony. HUNTER, Steve. 2008, p. 321.

<sup>313</sup> Cf. <https://www.vhnd.com/2019/04/01/eddie-van-halens-1978-touring-rig-and-original-frankenstein-guitar-exhibit/>

FIGURA 18 - Eddie Van Halen com sua primeira *frankenstrat*.

Fonte: foto de Fin Costello.

Contudo, a busca por um timbre ideal, uma individualidade sonora, é um processo longo e árduo, que muitas vezes necessita de outros agentes conjuntos:

Mas o nascimento de uma individualidade sonora é o resultado de uma bricolagem (Lévi-Strauss, 1969) dentro de um conjunto de elementos constituídos tanto pelo corpo do músico quanto pelo seu ambiente tecnológico: técnicas de execução, tipos de guitarra, amplificação, módulos de processamento de sinal... Para ilustrar este processo, pode-se referir a colaboração entre o guitarrista Eddie Van Halen e o inventor Floyd Rose, que permitiu o desenvolvimento de um sistema de tremolo flutuante desvendando novas possibilidades de técnicas de glissandi e vibrato inéditas. Essas habilidades se tornaram a marca registrada do estilo de tocar do Van Halen e influenciaram consideravelmente o desenvolvimento do rock solo de guitarra elétrica (LÄHDEOJA et al, 2010, p. 40-41).

Enquanto as fabricantes em desenvolvimento buscavam de forma agressiva por um *guitar hero* que pudesse representar a marca no mercado, promovendo seus produtos por meio do *endorsement*, a Kramer optou por estabelecer uma parceria com o então criador do sistema de ponte flutuante Floyd Rose, que já não conseguia atender às demandas para confecção de tais dispositivos. A empresa não só contou com os lucros obtidos pelas vendas das guitarras

com o sistema embutido devido à extrema popularização por Eddie Van Halen, mas também com uma associação com o próprio *guitar hero*, que passou a ser o principal garoto-propaganda da fabricante e que posteriormente viria a produzir uma série de guitarras a serem comercializadas sob a sua linha *signature*.

Mas afinal, qual era o grande diferencial desse sistema popularizado por Eddie Van Halen, que virou a marca distintiva na performance do *guitar hero*, e impulsionou as vendas das guitarras que possuíam tal dispositivo?

Floyd Rose é um sistema complexo de tremolo flutuante criado pelo próprio luthier, Floyd Rose, no final da década de 1970, e que permite ao guitarrista tensionar ou afrouxar as cordas do instrumento com maior agressividade, contudo, mantendo a estabilidade na afinação devido às travas nas cordas localizadas na região da pestana e na ponte.

Como vimos durante a análise teórica de *Eruption*, EVH utiliza frequentemente a alavanca como um ponto cadencial no seu discurso musical. Desta forma, a alavanca sai do espectro musical para o encontro de algo mais aproximado da linguagem falada. Mais do que uma forma de articulação e da própria exploração do efeito ao distorcer as notas, ela se assemelha ao grito, da ruptura e do esgotamento das milhares de notas executadas do estilo *shred*, conclamando o foco para o caráter tímbrico e gestual. Um exemplo dessa representação do extramusical colocada em prática é a já mencionada execução do hino americano por Hendrix em Woodstock, onde o *guitar hero* utiliza a alavanca para reproduzir as bombas de napalm, no Vietnã.

Conforme mencionado no capítulo 3, a criatividade, iniciativa e competência de Eddie Van Halen ao criar suas guitarras elétricas o levou anos mais tarde a fundar sua própria marca em parceria com a Fender. Ele desenvolveu um design próprio de corpo sólido e o denominou “Wolfgang”, a partir da recriação, desta vez bem-sucedida, da sua Peavey EVH Wolfgang, que passou a utilizar a partir de 2007. As cavidades no interior da guitarra não foram pintadas, para deixar o instrumento respirar e envelhecer “como um Stradivarius”.<sup>314</sup> A marca de EVH continuou a contribuir com evoluções tecnológicas, não somente na fabricação de guitarras, mas de amplificadores também. Segundo Matt Bruck em entrevista à revista *Guitar Player Brasil*.<sup>315</sup>

O objetivo da marca EVH é que os avanços e descobertas que Eddie acumulou ao longo de sua carreira sejam repartidos. Mesmo que determinado músico não goste do som do Van Halen, pode se beneficiar de nossos avanços e aplicá-los às suas

<sup>314</sup> Cf. <https://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/Music/02/04/eddie.van.halen/index.html>

<sup>315</sup> Cf. AS MÁQUINAS DE EDDIE VAN HALEN. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 54-72, Janeiro, 2012.

necessidades e seu próprio estilo. A EVH é um conceito, e não apenas uma linha de produtos (BRUCK, 2012, p. 60).

Rival<sup>316</sup> de Eddie Van Halen na Los Angeles da década de 1980, Randy Rhoads, no início de sua carreira com o Quiet Riot, ficou marcado pela utilização da sua Gibson Les Paul branca. O modelo acompanhou o guitarrista até a sua entrada para a banda de Ozzy Osbourne, mas antes mesmo de tal acontecimento, já havia procurado Karl Sandoval para a confecção de uma outra guitarra que ficaria igualmente imortalizada pelo seu uso ímpar, a Flying V Polka Dot.

De acordo com o luthier, em depoimento a Jas Obrecht, para a revista *Guitar Player Americana*, no ano de 1982:

Quatro ou cinco meses antes de sair do Quiet Riot para juntar-se a Ozzy, Randy veio à minha loja e pediu-me para lhe fazer uma guitarra. Ele sabia que eu fazia guitarras customizadas. Nos encontramos diversas vezes para discutir os detalhes do que ele queria. Mostrou-me alguns desenhos. Queria um corpo de Flying-V, alavanca, dois humbuckings e um botão de volume e outro de tonalidade. A Polka Dot tem um antigo braço Danelectro dos anos 1960, que foi modificado para deixar o headstock com visual de seta. Tem escala de rosewood com shape largo e plano. A ação é muito confortável. As tarraxas são Schaller padrão. Um detalhe diferente nessa guitarra é o jack do tipo Strato instalado na lateral da 'asa' superior do 'V'. Foi uma das ideias de Randy, que também queria a chave seletora no fim da 'asa'. O acabamento com bolinhas brancas foi usado porque era como sua marca registrada. As marcações das casas imitam gravatas-borboleta. Ambas, ideais dele também (SANDOVAL, 2010, p. 59).<sup>317</sup>

Após o grande sucesso obtido como fruto da sua parceria com Ozzy Osbourne, Rhoads dessa vez procurou Grover Jackson para trabalhar na confecção de um *design* original. Inicialmente, Jackson trabalhava para a fabricante Charvel, mas, problemas financeiros aflorados em 1977 levaram Wayne Charvel a transferir seu nome e toda a operação para o funcionário, que continuou a prestar serviços para a fabricante enquanto desenvolvia suas próprias concepções de *design* para guitarras elétricas (BACON & HUNTER, 2008, p. 320).

Foi então no final de 1980 que Rhoads entrou em contato com o luthier para trocar ideias quanto à fabricação de seus modelos, que mais tarde ficariam conhecidos como Jackson Rhoads. Conforme o luthier, também em depoimento a Jas Obrecht, para a revista *Guitar Player Americana*, no ano de 1982:

Fiz duas guitarras que Randy usou até a sua morte: a branca e a preta. Elas trazem o logo 'Jackson' no headstock. Randy contribuiu bastante nesses projetos. Procurou-me

<sup>316</sup>Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=VKiO3VhdNmY&list=PLOXEjMNYjt2xBu99q1O9SVN4Eq0mDv50>

<sup>317</sup> Cf. DEVOÇÃO À GUITARRA. *Guitar Player Brasil*. São Paulo: p. 46-59.

no Natal de 1980 com um desenho simples de guitarra e perguntou: 'Você consegue fazer isto?'. Eu disse: 'Bem, vamos mudar isso e aquilo'. Sugerir o formato do headstock e trabalhamos juntos no que seria o modelo branco. Ele contribuiu 50% ou mais nesse projeto. Esses instrumentos têm corpos alongados e pequenos, bem confortáveis. A construção é neck-through-body. São guitarras feitas de maple sólido, com 22 trastes, comprimento de escala 25 <sup>1/2</sup> e captadores Seymour Duncan – Jazz (braço) e Distortion (ponte). As guitarras têm frisos no braço e ao redor do headstock, além de marcações especiais de madrepérola, sugeridas por Randy. A branca tem alavanca padrão da Charvel. Uma das principais diferenças entre a branca e a preta é que esta última tem escudo e uma das 'asas' mais alongadas e fina. Randy se queixou que muitas pessoas acharam que a branca era uma Flying V. Ele queria um formato tipo 'rabo de tubarão' mais definido, assimétrico. Quando a parte de madeira do modelo preto ficou pronta, Randy pediu para deixar as 'asas' mais distintas uma da outra. Coloquei a guitarra na serra e cortei um pedaço grande, com ele parado do meu lado. Ele disse: 'Isso, isso! É isso aí!'. Foi um processo bastante criativo. Eu lhe entreguei a guitarra preta pouco antes da turnê, no final de 1981, e então, poucos meses depois, ele se foi. Resolvi lançar uma versão do modelo preto e chamar de Randy Rhoads Model, embora ele quisesse dar o nome de Randy Rhoads Concorde ou apenas Concorde. Ele queria ver essa guitarra dando certo (JACKSON, 2010, p. 59).<sup>318</sup>

Com a trágica morte do *guitar hero* em 1982 e o subsequente aumento do interesse pelas suas guitarras Jackson de *designs* incomuns, a Jackson Rhoads foi o primeiro modelo produzido e posteriormente comercializado sob o nome do luthier em 1983, tornando-se referência no segmento. Inicialmente, Jackson reservou sua marca apenas para os instrumentos com *designs* customizados, mas não demorou para que obtivesse reconhecimento no mercado com modelos como Soloist (uma superstrat), Kelly, King V e o já mencionado Rhoads (BACON & HUNTER, 2008, p. 498).

---

<sup>318</sup> DEVOÇÃO À GUITARRA. Guitar Player Brasil. São Paulo: p. 46-59.

FIGURA 19 - As guitarras de Randy Rhoads. Da esquerda para a direita: Karl Sandoval Poka Dot, Jackson Randy Rhoads (Preta), Jackson Randy Rhoads (Branca) e Gibson Les Paul Custom.



Fonte: foto de Neil Zlozower.

Talvez a única exceção dentre os *guitar heroes* selecionados para análise, que seguiram a tendência de usar um dos modelos mais populares de guitarra elétrica, Fender Stratocaster ou Gibson Les Paul, de forma exclusiva, foi Yngwie Malmsteen. No caso, ele valeu-se da Fender Stratocaster, a qual virou sua marca registrada, juntamente com o seu paredão de amplificadores Marshall. Malmsteen descreve sua lealdade e fascínio pelo instrumento da seguinte maneira:

Eu sou um purista. Uma vez que eu encontrar algo que realmente amo, nunca irei mudar para outra coisa. Uma vez que encontrei, é isto. Isso vale para minhas guitarras, amplificadores, até relógios e carros. Eu tenho um gosto muito particular sobre o que eu uso. Eu vejo meus instrumentos da uma maneira mais aproximada como um violinista iria apreciar um Stradivarius. Ele não vai procurar por um diferente. Ele tem o som e agora o som está lá. Tudo o que eu tenho que fazer é ser inventivo e não apertar um botão para conseguir outra coisa (Premiere Guitar, 2008, tradução nossa).<sup>319</sup>

<sup>319</sup> No original: “No, I haven’t. I’m a purist. Once I find something I really love then I never change from it. Once I find it, that’s it. That goes for my guitar, amps, even down to watches and cars. I’m very particular about what I use. I view my instruments more like a violinist would appreciate a Stradivarius. He’s not going to go look for a

Eu queria uma Strato, e quando eu toquei uma pela primeira vez eu percebi que era o instrumento perfeito – o Stradivarius das guitarras elétricas. Os amplificadores Marshall são os de melhor som, melhor aparência, e nunca haverá algo melhor. Eu gosto de roupas pretas porque elas aparentam bonitas, e eu gosto de braços escalopados porque eles permitem você a ter melhor controle do vibrato (Guitar World, 2010, tradução nossa).<sup>320</sup>

Apesar de Malmsteen considerar o modelo Fender Stratocaster como a melhor guitarra já feita, isso não impediu que o *guitar hero* fizesse suas próprias modificações no instrumento, como escalopar o braço das suas guitarras (início de carreira) e desenvolver em parceria com a Seymour Duncan o seu próprio modelo de captadores com redução de ruído, o YJM Fury.<sup>321</sup> Inclusive, ao revisitar o passado, Malmsteen comenta que o seu timbre surgiu de forma inesperada:

Meu timbre surgiu por acidente. Quando a Marshall lançou os amps com volume-máster, na metade da década de 70, ninguém na Suécia queria os Marshall sem volume-máster, como os antigos plexi e Mark II. Mas os caras não iam jogar fora aqueles equipamentos! Como eu queria um monte de Marshall e aqueles com volume-máster eram caros demais, descobri que podia comprar vários daqueles que ninguém queria. Foi por isso que comecei a usar o Mark II. Mas, com minhas Strato, eu não estava conseguindo a saída que eu queria do amp. Adoro a clareza da Strato, mas os captadores simples geram menos sustain e harmônicos. Então experimentei os Tube Screamer e todos os tipos de pedais de distorção, mas não gostei de nenhum deles. Então, um cara em uma loja de instrumentos musicais sugeriu que eu tentasse um DOD 250. Ele disse que não era exatamente um pedal de distorção, mas que iria fazer minha guitarra soar mais alto antes de chegar ao amplificador. Era isso o que eu queria. No instante em que pluguei o equipamento, soube que eu tinha encontrado o som que estava procurando. Nenhuma distorção, apenas um grande som. Tive muita sorte por tudo se encaixar (MALMSTEEN, 2005, p. 74).<sup>322</sup>

Já em 1988, Yngwie Malmsteen, juntamente com Eric Clapton, foram igualmente agraciados pela Fender como sendo os primeiros artistas a terem seus modelos de guitarra elétrica imortalizados e comercializados na então estreada linha *signature* da fabricante.<sup>323</sup> Mas apesar do extremo sucesso de Malmsteen como um dos principais representantes do movimento

---

different one. It has the sound and now the sound is there. All I have to do is be inventive and not push a button to get something else”. Cf. <https://www.premierguitar.com/artists/interview-yngwie-malmsteen-on-his-new-album-guitar>

<sup>320</sup> No original: “I wanted a Strat, and when I first started playing one I realized it was the perfect instrument – the Stradivarius of electric guitars. The Marshall amp is the best-sounding, best-looking amp, and there will never be anything better. I like black clothes because they look good, and I like scalloped fretboards because they allow you to have better control of the vibrato”.

Cf. <https://www.guitarworld.com/features/yngwie-malmsteen-dear-guitar-hero-june-2010>

<sup>321</sup> Cf. <https://www.seymourduncan.com/single-product/yjm-fury-strat>

<sup>322</sup> Cf. O REI DA VELOCIDADE. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 66-75, Dezembro, 2005.

<sup>323</sup> Cf. <https://reverb.com/news/the-origins-of-fender-signature-guitars>

*shred* durante a década de 1980, Steve Vai e Joe Satriani estabeleceram uma ruptura na dinastia da Fender Stratocaster e Gibson Les Paul ao assinarem com a fabricante japonesa Ibanez.

A empresa ganhou notoriedade significativa a partir de 1975 pelas excelentes réplicas dos modelos raros de Flying V e Explorer da Gibson, oriundas do final dos anos 50, que a Ibanez denominou de Rocket Roll Sr. e Destroyer, respectivamente, despertando inclusive a atenção de muitos guitarristas, dentre eles, Eddie Van Halen, que usou o modelo Destroyer como uma de suas principais guitarras de 1975 até 1977.<sup>324</sup>

Fato é que o mercado de guitarras elétricas se tornou extremamente competitivo durante a década de 1980, com o crescimento de inúmeras fabricantes. A Ibanez conseguiu manter sua competitividade por meio da boa reputação, artistas renomados associados e da amplitude de sua linha de produtos, que contava com instrumentos acessíveis de nível básico até guitarras impressionantes de qualidade profissional. Contudo, a companhia ainda lutava para competir com a Kramer, que tinha se beneficiado do acordo feito com Eddie Van Halen, o que levou muitos outros guitarristas de hard rock e heavy metal a também buscarem um contrato com a fabricante.

A Ibanez então passou a redesenhar radicalmente sua linha de produtos em meados da mesma década, quando a empresa entrou em contato com Steve Vai, que apenas concordou em estabelecer uma parceria graças ao desejo da fabricante em projetar um instrumento a partir do início, ao invés de forçá-lo a usar um modelo já existente. Afinal, o momento não poderia ter sido melhor, visto que Vai havia acabado de entrar para a banda de David Lee Roth, impulsionando o guitarrista para o estrelato e o *status* de *guitar hero*.

O resultado dessa colaboração foi o modelo JEM 777, estreado em 1987. Inúmeras companhias estavam produzindo “super strats”, inspiradas pela *frankenstrat* de Eddie Van Halen, mas a JEM 777 de Steve Vai se destacava como um elegante carro esportivo:

A JEM é agora uma das guitarras signature mais antigas e bem-sucedidas da história, e por mais de uma década seu modelo irmão – o RG – é o segundo em vendas mundiais atrás apenas para a Fender Stratocaster. Também para a Ibanez, Vai projetou "The Universe", a primeira guitarra elétrica comercial de 7 cordas. Este instrumento inspirou uma subcultura revolucionária do metal que começou em meados dos anos 90. Entre suas muitas outras colaborações inovadoras com fabricantes de

---

<sup>324</sup> Cf. [https://www.guitarworld.com/features/50-years-of-ibanez-guitars?fbclid=IwAR0fNfFTgxYxcj6\\_1pcRr75wW4Qc7eXzfntZyJXWlm\\_zj0WjH2BzeBwvq7E](https://www.guitarworld.com/features/50-years-of-ibanez-guitars?fbclid=IwAR0fNfFTgxYxcj6_1pcRr75wW4Qc7eXzfntZyJXWlm_zj0WjH2BzeBwvq7E)

equipamentos, ele projetou a série Steve Vai Legacy V3 de amplificadores valvulados com a Carvin Corporation (Ibanez,<sup>325</sup> tradução nossa).<sup>326</sup>

O *endorsement* de Vai, à maneira de Eddie Van Halen, também levou a uma série de guitarristas talentosos a juntarem forças com a companhia no final dos anos 1980, como Paul Gilbert e Frank Gambale. Mas a principal adição no time da Ibanez sem dúvidas foi Joe Satriani, amigo próximo de Vai. A parceria foi oficialmente anunciada em 1988, novamente em meio a um *timing* perfeito, visto que Satriani no ano anterior havia lançado o segundo álbum de sua carreira solo, *Surfing With the Alien*, com o qual granjeou enorme sucesso.

O primeiro modelo *signature* de Satriani foi a Ibanez JS1, apresentada em 1989. Ela é baseada no modelo 540R (Radius) mas o formato foi modificado um pouco. A colaboração do *guitar hero* com Larry DiMarzio teve início justamente com a confecção desta guitarra que conta com os modelos de captadores PAF Pro na ponte e FRED no braço:

Eu queria um braço que fosse bem parecido com os braços antigos da Fender. Eu gosto desse tipo de raio e gosto de um braço de maple com uma escala de rosewood. Para o corpo, eu realmente queria algo que fosse completamente sexy e cheio de curvas. Eu não queria superfícies planas ou bordas duras. Eu não queria que meu antebraço ficasse dobrado ao tocar como acontece com uma Les Paul. E eu não queria que o peso fosse muito proibitivo ou o corpo muito grande. O instrumento foi projetado para ser completamente confortável, esteja você sentado, em pé ou correndo no palco com ele (Satriani,<sup>327</sup> tradução nossa).<sup>328</sup>

Contudo, o modelo mais icônico de Satriani foi a Ibanez JS10th, também apelidado de *Chromeboy*, produzida em favor da celebração de 10 anos de parceria entre a fabricante e o *guitar hero*. A confecção, na verdade, foi uma segunda tentativa de se produzir uma guitarra de corpo cromado, pois havia falhado anteriormente com a JS2.

Do antigo modelo JS1 ao atual JS2450 a série JS foi evoluindo, passando de 22 para 24 trastes, refinando a forma do corpo, refinando a forma e o material do braço, mudando a

<sup>325</sup> Cf. <https://www.ibanez.com/eu/artists/detail/213.html>

<sup>326</sup> No Original: “The JEM is now one of the longest running, most successful signature series guitars in history, and for over a decade its sister model—the RG—is second in worldwide sales only to the Fender Stratocaster. Also for Ibanez, Vai designed “The Universe,” the first commercial 7-string electric guitar. This instrument inspired a revolutionary metal subculture that started in the mid ‘90s. Among his many other innovative collaborations with equipment manufacturers, he designed the Steve Vai Legacy V3 series of all-tube amplifiers with Carvin Corporation”.

<sup>327</sup> Cf. <https://www.joesatrianiuniverse.com/gear/ibanez-js-guitars/JS1/>

<sup>328</sup> No original: “I wanted a neck that was pretty close to the old Fender necks. I like that kind of radius and like a maple neck with a rosewood fingerboard. For the body, I really wanted something that was completely sexy and curvy. I didn’t want any flat surfaces or hard edges. I didn’t want my forearm to get creased from playing as happens with a Les Paul. And I didn’t want the weight to be too prohibitive or the body too large. The instrument was designed to be completely comfortable whether you’re sitting, standing or running around on stage with it”.

ponte, trabalhando em melhorias eletrônicas com DiMarzio, variando as madeiras e propondo uma enorme quantidade de acabamentos. Por mais de vinte e sete anos, a série de guitarras JS continua inovando e agradando os guitarristas.<sup>329</sup>

Ainda no final da década de 1980, os jovens *guitar heroes shredders* Jason Becker e Marty Friedman, ainda juntos na banda Cacophony, visitaram a fábrica da Carvin<sup>330</sup> em busca dos instrumentos ideais. Friedman escolheu o modelo V220, enquanto Becker optou pelo DC200. O braço e seu acabamento foram requisitados de forma específica por Becker:

Eu adorava a DC200 roxa que ganhei quando Marty Friedman e eu visitamos a Carvin pela primeira vez (...) porque a sensação ao tocá-la era ótima e eu conseguia timbre de Les Paul e de Strato com uma única guitarra. Pedi a mesma coisa em minha guitarra azul, mas com um braço fino de flamed maple e acabamento acetinado, de modo que minha mão não ficasse presa na tinta (BECKER, 2014, p. 86).<sup>331</sup>

Esta guitarra azul a qual Becker se refere se tornaria um dos seis principais instrumentos, aparecendo inclusive em diversos artigos de revistas e anúncios impressos, bem como em apresentações ao vivo, sendo a mais conhecida, o *workshop* que o guitarrista deu no AIMM,<sup>332</sup> em 1989.

Décadas depois a Carvin viria a homenagear Becker com a criação do seu próprio modelo *signature*: a Carvin JB200C. Os luthiers trabalharam em parceria com o *guitar hero* para deixar o instrumento o mais fiel possível a sua DC200 original. A guitarra conta com o braço *hard rock maple* com óleo de tungue; *headstock* de *flamed maple* com o mesmo acabamento do corpo; escala *flamed maple* com 24 trastes; corpo em *alder* com tampo de *flamed maple* AAAA; ponte com sistema Floyd Rose original; captadores Humbuckers Carvin M22SD na ponte e M22V no braço, além de um sistema complexo de controles que transitam do modo ativo para o passivo permitindo o cancelamento de bobinas para explorar timbres diferentes.<sup>333</sup>

Becker ainda conta com outros dois modelos *signatures*, a guitarra JB24 Jason Becker Tribute, uma versão moderna do modelo "Numbers" que o guitarrista projetou na década de

---

<sup>329</sup> É importante lembrar que algo similar ocorreu com os grandes guitarristas brasileiros do período, a exemplo de Andreas Kisser, Mozart Mello, Wander Taffo, Edu Ardanuy, Faíska e Kiko Loureiro, os quais foram, em 2012, listados pela revista Rolling Stone Brasil como heróis virtuosos brasileiros, por associarem rapidez, técnica e versatilidade. No caso deles, em geral estavam vinculados a marcas nacionais, como Tagima e Giannini.

<sup>330</sup> Fundada sob a marca "Kiesel", por Lowel Kiesel em 1947, tornou-se "Carvin" ao fundir os nomes dos filhos de Kiesel, Carson e Gavin, devido a problemas de distribuição em 1949 (BACON & HUNTER, 2008, p. 317). Em 2015, a Carvin dividiu as operações destinadas a fabricação de guitarras elétricas e se tornou Kiesel novamente.

<sup>331</sup> Cf. TESTES: 5 GUITARRAS SHRED. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 84-100, Março, 2014.

<sup>332</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=DCB9I7-4UHA>

<sup>333</sup> Cf. TESTES: 5 GUITARRAS SHRED. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 87.

1990, mas nunca foi totalmente produzida,<sup>334</sup> e o modelo JBYY (Jason Becker Yin Yang), lançado em 2021 pela Kiesel, "inspirado pelo herói pessoal Eric Clapton e sua guitarra Blackie, e conta com o sistema Floyd Rose na ponte e um braço parafusado, sendo o primeiro da série Jason Becker Tribute".<sup>335</sup>

#### 4.4 A REPRESENTATIVIDADE DO SOBRE-HUMANO

Como último ponto da análise comparativa, iremos rapidamente observar – e, nesse caso, parece notória a pertinência da expressão popular atribuída a Confúcio, de que "uma imagem vale mais do que mil palavras", denotando o poder comunicacional daquela – os aspectos extramusicais encontrados nas capas dos álbuns dos *guitar heroes shredders* da década de 1980.

Novamente, devemos ter em perspectiva que as possibilidades tecnológicas presentes no século XIX, e na década de 1980, eram bem distintas. No período Romântico, com a imprensa ainda em ascensão, mas basicamente destinada a publicações datilografadas, a representatividade gráfica ficava reservada apenas para os artistas plásticos, apesar de que ao final do século, a fotografia e o cinema já davam os seus primeiros passos.

Como vimos no capítulo 2, o mito do pacto com o diabo de Paganini dava conta de alimentar a fama e a imagem do virtuoso italiano, que sabia explorar essa narrativa em seus concertos e capitalizar em cima disso. Por seu turno – e bem diversamente, em termos de temática – Wagner representava o heroico sublime e "espiritual" em seus dramas musicais tendo criado, inclusive, um modelo próprio de herói, vinculado aos valores mais caros ao ser humano. Como visto, ao cabo, logrou imenso êxito artístico e comercial, sobretudo com o ápice de sua obra, a Tetralogia e Parsifal, encenados em seu templo, em Bayreuth.

Da mesma forma, os *guitar heroes shredders* da década de 1980 também souberam explorar tais iniciativas, pois além das grandes produções nos shows, a forma de veicular suas composições através de um álbum, que por sua vez, contava com uma arte na capa, passou a potencializar a representação do heroísmo por parte desses *guitar heroes*. Frequentemente, eles são retratados como seres soberanos, pós-antropomórficos ou sobre-humanos, como uma forma

---

<sup>334</sup> Cf. [https://hiendguitar.com/products/kiesel-jason-becker-jb24-tribute-numbers?pr\\_prod\\_strat=description&pr\\_rec\\_id=ec6a5a9b0&pr\\_rec\\_pid=4578190884931&pr\\_ref\\_pid=4578190131267&pr\\_seq=uniform](https://hiendguitar.com/products/kiesel-jason-becker-jb24-tribute-numbers?pr_prod_strat=description&pr_rec_id=ec6a5a9b0&pr_rec_pid=4578190884931&pr_ref_pid=4578190131267&pr_seq=uniform)

<sup>335</sup> No original: "Inspired by personal hero Eric Clapton and his "Blackie" guitar, Jason Becker devised the Yin Yang. The JBYY comes equipped with a Floyd Rose and a bolt-on neck, a first for the Jason Becker Series". Cf. <https://www.kieselguitars.com/series/guitar/jason-becker-yin-yang-series>

de angariar uma chancela de superioridade a sua classe de guitarristas, além de, claro, compor uma eficiente estratégia de Marketing.

E por falar nessa estratégia, nem é preciso recorrermos aos ensinamentos do consultor americano Philip Kotler, considerado o "Pai do Marketing", e seus insuperáveis conceitos, a exemplo dos 4 pês (produto, preço, ponto e promoção): diretamente, trata-se de tudo que envolve a "arte" de vender produtos identificando ou criando necessidades nos potenciais consumidores, para incrementar as receitas e, aliada à competente redução das despesas na cadeia de produção, levar a maior lucratividade.

Mas, nesse particular, convém estabelecermos uma breve digressão para contemplarmos menos o marketing pessoal dos artistas envolvidos, há pouco citado (embora ele também cumpra importante papel, no todo) e mais a macroestratégia idealizada para intensificar a venda de discos.

Pode-se dizer que tudo começou com Alex Steinweiss, designer gráfico considerado o inventor das capas de discos. Antes de seus primeiros trabalhos na Columbia Records, os vinis eram acondicionados em envelopes idênticos, seriais, trazendo na parte externa a logomarca da gravadora e o título do álbum e o nome do intérprete, tipografados. Ou seja, tratava-se exclusivamente de uma embalagem, cujo único propósito, além da identificação elementar, era proteger o produto físico, pronto para consumo. Steinweiss então convenceu os executivos da Columbia de que, se cada disco tivesse um tratamento diferenciado, com uma arte própria na "embalagem", os consumidores seriam visualmente atraídos e, as vendas, alavancadas. Não deu outra e Steinweiss, convertido no primeiro diretor de arte da indústria fonográfica, imortalizou o seu trabalho de desenhista. Foi dele, ainda, a inovação de dotar as capas (com o formato maior dos discos, a partir do final da década de 1940), daquele sistema de dobras, que se tornaria um padrão.<sup>336</sup>

Note-se que, no caso dos discos, ao contrário de um produto qualquer – por exemplo, uma lata de sopa – a "embalagem" não é lançada fora, no ato de "consumo" do produto. Logo, a capa cumpre outras funções, bem mais relevantes. Para Vargas & Bruck, ela:

Além de proteger o disco, a capa de um LP agrega valor à música gravada e ganha autonomia enquanto objeto estético. Ela faz parte do território existencial da música, de sua economia afetiva e discursiva, e articula sua própria escuta. Tais valores são importantes em vários aspectos sob os quais se pensa a capa de disco: no consumo, é campo especial de contato entre artista e público; na cultura das mídias, é produto midiático particular em que se dá negociação de gostos e construção de representações na mediação artista-música-gravadora-público; na estética das mídias, é obra que aciona sensibilidades e tendências de gosto que

---

<sup>336</sup> Cf. <https://whiplash.net/materias/curiosidades/115931.html>

acompanham a experiência estética da audição; por fim, no campo da memória, é texto cultural por excelência na articulação de afetos e das camadas de sentido que aciona, nos enquadramentos do passado e, como artefato da cultura material (VARGAS; BRUCK, 2020 apud VARGAS, 2020, p. 5).<sup>337</sup>

Note-se que, no determinante papel de mediação com o público, inicialmente, a representação "trabalhada" (e aprimorada) do rosto do artista, na capa, identificava e reiterava a excelência do "produto". Porém, com o rock, em especial o progressivo e toda a psicodelia que o caracterizava, essa correlação direta foi subvertida em prol de novas relações visuais adequadas à outras experiências perceptivas proporcionadas pela música, tirando da capa o rosto do intérprete e colocando, no lugar, imagens surrealistas (VARGAS, 2020, p. 6).<sup>338</sup>

E por falar em discos, no que concerne ao surrealismo, ele não ficou restrito apenas às capas: Dylan, o visionário do folk, o levou às letras em *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited*. Juntamente com *Rubber Soul*, dos Beatles, "marcaram o advento da era do álbum de rock como obra coesa, em vez de uma coletânea aleatória de sucessos e faixas para encher espaço (JACKSON, 2016, p. 21).<sup>339</sup>

Mas passemos às capas dos discos de alguns *guitar heroes shredders* da guitarra elétrica dos anos 1980. Muitas delas até retratam as faces desses heróis. Todavia, o destaque, nelas, não está na humanidade do artista retratado, nos aspectos típicos identificáveis em um "homem comum", ainda que idealizado. Em absoluto. Como vimos, nelas, há todo um universo de fantasia, bastante adequado ao heroísmo que querem representar.

---

<sup>337</sup> Cf. VARGAS, Herom. Capa de disco de rock: mídia, texto cultural e objeto de memória. Universidade Metodista de São Paulo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020.

<sup>338</sup> Ver, ainda, algumas curiosas mensagens subliminares que alguns músicos quiseram comunicar, valendo-se, nesse propósito, das capas de seus discos. Cf. <https://www.uol.com.br/splash/colunas/leonardo-rodrigues/2022/03/24/7-mensagens-ocultas-em-capas-de-discos-que-voce-talvez-nunca-tenha-reparado.htm>

<sup>339</sup> Cf. JACKSON, Andrew Grant. 1965: O ano mais revolucionário da música. Trad. Edmundo Barreiros. São Paulo: LeYa, 2016, p. 21.

FIGURA 20 - Capa do álbum *Trilogy* (1986), de Yngwie Malmsteen. Arte gráfica de David Heffernan. Destaque para o guitarrista sueco retratado na posição ajoelhada, munido de uma stratocaster e lutando contra um dragão de três cabeças.

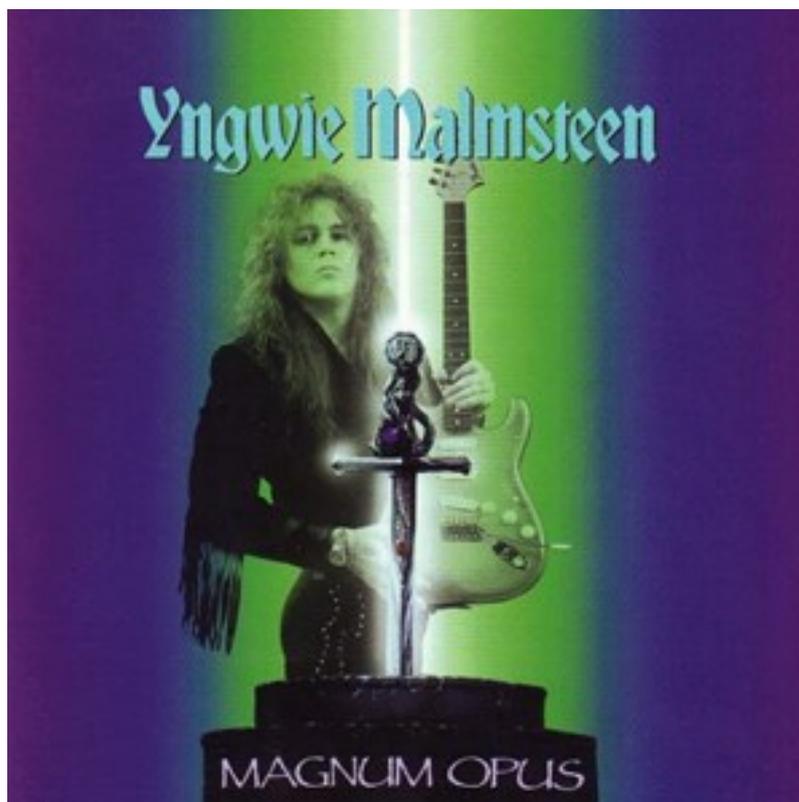


Fonte: YNGWIE MALMSTEEN. *Trilogy*. Polydor Records, 1986. CD.

Malmsteen talvez tenha sido o *guitar hero* que melhor soube explorar a dimensão heroica estritamente romântica nas capas de seus álbuns. A arte de *Trilogy* nos oferece uma conexão direta com pinturas do período Romântico: ao contemplá-la, não é desarrazoado identificarmos similaridades discursivas com a tela "Caminhante sobre o mar de névoa", de Caspar David Friedrich, examinada no capítulo 2 desse estudo.

Posicionado no topo de uma montanha, o *guitar hero* está em uma árdua batalha e sua arma é a guitarra. E se o herói, por seu armamento, não é o herói romântico convencional, com uma espada, tampouco o dragão é um monstro "comum": ele possui três cabeças. E para enfrentar com sucesso um dragão que lança fogo, a "arma" de Malmsteen precisa ser equivalente: assim, de sua guitarra, tocada no estilo *shred*, provém o fogo capaz de derrotar o oponente. Perceba-se que, na ação, o *guitar hero* combate ajoelhado, na posição consagrada por Eddie Van Halen (Cf. FIGURA 8).

FIGURA 21 - Capa do álbum *Magnum Opus* (1995), de Yngwie Malmsteen. Arte gráfica de Asari Yoda. Destaque para o guitarrista sueco retratado na no centro da capa, segurando sua stratocaster à maneira de uma espada.



Fonte: YNGWIE MALMSTEEN. *Magnum Opus*. Canyon International, 1995. CD.

Já em *Magnum Opus*, a referência ao medieval se acentua. Vê-se, na capa, uma espada cravada na pedra, à maneira daquela que só poderia ser removida e empunhada por um cavaleiro medieval virtuoso, na lenda bretã do Rei Arthur. Note-se que o *guitar hero*, por detrás da imagem da espada, segura a sua própria "arma", portanto já resgatada da condição pétrea. Malmsteen segura a guitarra com as duas mãos, em atitude de demonstração do seu feito. Se ele é capaz de fazê-lo, o que o impediria de também pôr-se como um herói virtuoso? Vale destacar, ainda, que um feixe de luz, vindo do alto e detendo-se sobre o guitarrista, indicaria uma possível bênção divina.

FIGURA 22 - Capa do álbum *Fire & Ice* (1992), de Yngwie Malmsteen. Arte gráfica de Larry Freemantle. Destaque para o guitarrista sueco na posição ajoelhada e de forma imponente, com um rastro de fogo emanado de sua stratocaster.



Fonte: YNGWIE MALMSTEEN. *Fire & Ice*. Canyon Elektra Records, 1992. CD.

Em *Fire & Ice*, elementos antagônicos, mas que, não obstante, também se remetem à temática medieval (no mesmo sentido, "Crônicas de Fogo e Gelo", de George R. R. Martin, por exemplo), Malmsteen, novamente ajoelhado à la Van Halen, apresenta o punho direito em riste, como que respondendo ao chamado para lutar. Diante da cena, em uma gélida montanha, talvez na sua Escandinávia natal, vê-se o fogo fluindo de sua guitarra e nos ocorre algumas interpretações possíveis: ou a montanha é um vulcão que, após a erupção, teve a torrente de lava dirigida à guitarra do *guitar hero*, "atraída" a sua "igual". Ou a erupção se deu justamente por sua performance *shredder*, que teria "despertado" o vulcão. Ou o fogo pode também ser uma trajetória: o *guitar hero shredder*, como um relâmpago, surge no topo de uma montanha e sua rapidez é tamanha que deixou um rastro de chamas. Uma quarta alternativa, provavelmente descartada de pronto, poderia dar conta de que a arte do herói venceu o gelo, pelo fogo, objeto de adoração desde tempos imemoriais. E, afinal, ele foi morar na Flórida.

FIGURA 23 – Compilado reunindo as capas dos álbuns *Alchemy* (1999), *The Seventh Sign* (2011 relançamento), *Spellbound* (2012) e *Blue Lightning* (2019). Artes gráficas de, respectivamente, Ioannis & Allan Chappell, CMC International e Rising Force Records. Destaque para o cenário muito semelhante em todas as capas, com a prevalência de tonalidades em azul, permeada por raios e de um conceito apocalíptico.



Fonte: YNGWIE MALMSTEEN. *Alchemy*. Pony Canyon, 1999. CD; YNGWIE MALMSTEEN. *The Seventh Sign*. CMC International, 2011. CD; YNGWIE MALMSTEEN. *Spellbound*. Rising Force Records, 2012. CD; YNGWIE MALMSTEEN. *Blue Lightning*. Rising Force Records, 2019. CD.

Nas capas de *The Seventh Sign*, *Alchemy*, *Spellbound* e *Blue Lightning*, pode-se divisar um cenário apocalíptico, com a substituição do fogo por raios, portanto, vindos do céu, em vários tons de azul. No entanto, em meio a essas incríveis descargas de energia, o *guitar hero* continua tocando, inabalável: provavelmente nem os deuses, ou o "momento final", são capazes de detê-lo, de interromper a sua performance.<sup>340</sup>

<sup>340</sup> Embora não se trate de uma capa de disco, a ambientação levada a efeito no videoclipe de *I'll See the Light Tonight* parece ter saído de um drama Wagneriano ou mesmo do clássico desenho animado "A caverna do dragão". Aliás, as cenas pintadas nas cavernas que circundam os castelos de Ludwig II, na Baviera, são precursoras de um cenário parecido.

FIGURA 24 - Capa do álbum *Passion & Warfare* (1990), de Steve Vai. Arte gráfica de Aaron Brown. Destaque para o virtuoso ao centro da capa, diante de um cenário equilibrado por elementos afetos à paixão e à guerra.



Fonte: STEVE VAI. *Passion & Warfare*. Relativity Records, 1990. CD.

No que diz respeito às capas dos álbuns de Steve Vai, resta evidente que, em sua profusão alegórica e simbólica, querem demonstrar toda a orientação mística do artista, seja enquanto músico ou ser humano. Elas também evidenciam aquela representação pós-antropomórfica, a qual referimos anteriormente. *Passion and Warfare* exibe uma mescla díspar (e simultânea) de elementos ligados à paixão e à guerra, perpassada por símbolos usuais na filosofia chinesa e, até mesmo, o "olho que tudo vê", presente também na nota de um dólar americano e frequentemente associado à Maçonaria ou aos chamados *Iluminatti*. Note-se que esse último elemento está situado imediatamente acima da cabeça do guitarrista, parecendo constituir ou uma atribuição dele ou algo que a ele concede poderes e onisciência. É interessante notar que o campo dedicado à paixão ocupa a parte superior da pintura, enquanto a guerra ocorre no chão, na Terra (ou no inferno). Se nesse último, o intérprete é o responsável pela mediação entre os dois mundos. Pouco usual é posição da guitarra, apontada para baixo e longe das mãos do guitarrista.

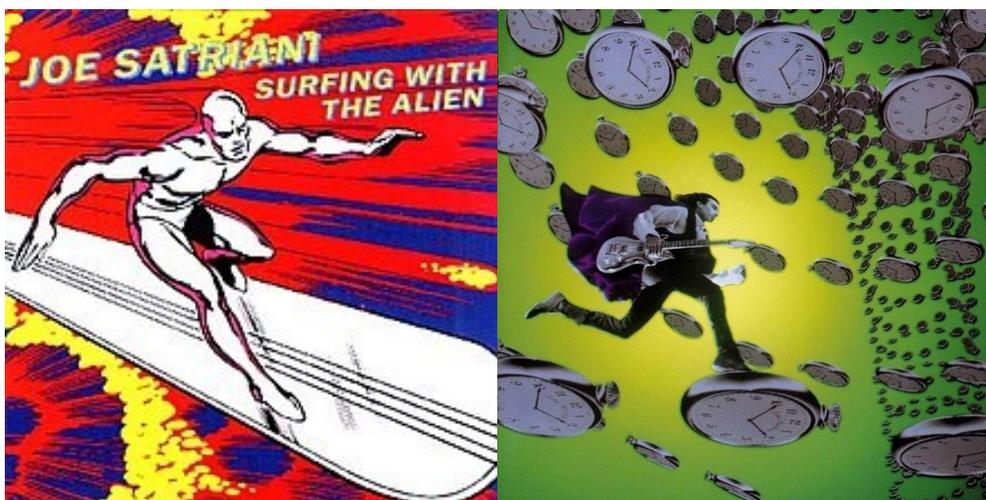
FIGURA 25 – Capas dos álbuns *The Ultra Zone* (1999) e *Modern Primitive* (2016). Artes gráficas com direitos autorais da Epic Records. Destaque para a forma sobre-humana como o virtuoso é representado.



Fonte: STEVE VAI. *The Ultra Zone*. Epic Records, 1999. CD; STEVE VAI. *Modern Primitive*. Epic Records, 2016. CD.

Em *The Ultra Zone* e *Modern Primitive* o caráter sobre-humano é exacerbado. No primeiro, o músico é um ser híbrido, com algo de androide futurista, até mesmo pela aerodinâmica de suas vestes, de traços pontiagudos e cor assemelhada ao metálico. Porém, que não se engane: ele parece brotar da Terra, com as raízes envolvendo as suas pernas. Na sua cabeça, vê-se o que, supostamente, seria uma árvore, denotando essa completa integração. Ligado ao ativismo ambiental, Vai empunha uma guitarra que parece exibir um caráter orgânico, como se fosse uma cenoura, um fruto da terra ou algo que o valha. A integração com a natureza também se vislumbra em *Modern Primitive*. Contraditório desde o título, o *guitar hero* parece afirmar que, embora tenha um papel a cumprir no solúvel contexto pós-moderno, tem profundas raízes estéticas no passado e uma ligação umbilical com a sua essência humana. Não por acaso, nesse álbum ele resgata músicas da juventude, até então não gravadas.

FIGURA 26 - Capas dos álbuns *Surfing With the Alien* (1987) e *Time Machine* (1993). Artes gráficas de, respectivamente, David Bett, e com direitos autorais pertencentes à Epic Records. Destaque para a referência aos super-heróis dos quadrinhos e do virtuoso como um “senhor do tempo”.



Fonte: JOE SATRIANI. *Surfing With the Alien*. Relativity Records, 1997. CD; JOE SATRIANI. *Time Machine*. Epic Records, 1993. CD.

Por seu turno, Joe Satriani nos brinda com uma imersão no universo dos super-heróis. Em *Surfing Whith the Alien*, o heroico é manifestado pela inserção do Surfista Prateado, que passa, então, da abordagem literária dos quadrinhos para a esfera musical. No caso, a velocidade do personagem, surfando através do espaço, emula a do guitarrista *shredder*. Afinal de contas, é ele Joe Satriani “surfando” ao lado de uma força alienígena. Não se trata, portanto, de um mero guitarrista terráqueo. Já em *Time Machine* o herói, agora não um personagem externo, senão o próprio guitarrista, viaja através do tempo, explicitando um controle ainda maior sobre a vida e a história.

FIGURA 27 – Capa da revista em quadrinhos *Crystal Planet* (2021), primeira edição, e representação gráfica do protagonista Satchel Walker. Arte gráfica de Richard Friend.



Fonte: SATRIANI, 2021.<sup>341</sup>

Recentemente, o apreço de Satriani pelo universo dos quadrinhos resultou na construção de um personagem de sua própria criação: Satchel Walker é um super-herói que mora no espaço, no *Crystal Planet*, homônimo de um álbum do *guitar hero* e que nomeia, também, a revista em quadrinhos. Como não poderia ser diferente, a "arma" de Satchel é a guitarra, da qual emanam vários poderes.

Por fim, cabe apontar que outras citações seriam possíveis, com a ressalva de que as capas afetas aos trabalhos de Eddie Van Halen e Randy Rhoads não comunicam esse ideal heroico. Talvez, porque, ao contrário dos *guitar heroes* aqui citados, eles integravam bandas, e não carreiras solo. Randy, por exemplo, fazia parte da carreira solo de Ozzy Osbourne, consagrado, antes, no Black Sabbath. Em que pese o virtuosismo do guitarrista, logicamente o protagonista era Ozzy. E Eddie Van Halen, em essência, tinha por sobrenome o próprio nome da banda. Não cabia, não é difícil supor, um destaque que eclipsasse os demais membros da banda.

<sup>341</sup> Cf. <http://www.satriani.com/crystalplanet/>.

FIGURA 28 - Capa do álbum *Perspective* (1996), de Jason Becker. Arte gráfica de Annie Calef. Destaque para o virtuoso ao centro da capa, com os dois elementos nas extremidades inferiores que o representam: a guitarra elétrica e, infelizmente, a cadeira de rodas.



Fonte: JASON BECKER. *Perspective*. Jason Becker Music, 1996. CD.

Mas enderecemos um derradeiro olhar para a capa de *Perspective* (1996), de Jason Becker. Em sua singeleza, ela retrata dois objetos que caracterizam, a um só tempo e em uma mesma perspectiva, o *guitar hero* e o ser humano: a um canto, a guitarra; no outro, a cadeira-de-rodas, indispensável para quem teve a mobilidade impedida, pela esclerose lateral amiotrófica. Ao centro e acima, a face do guitarrista. Abaixo, uma orquestra, para executar as composições, ação há muito impossível a ele. No entanto, outra imagem, sombreada, demonstra que é ele próprio a conduzir a orquestra, mas com a guitarra, e não com a batuta. Mais uma vez, e como já apontado, a mente do *True Hero* permaneceu intacta, seja nas suas convicções musicais, seja na mensagem simbólica que uma capa assim vem passar e animar a tantos outros que padecem de infortúnios físicos (e emocionais) semelhantes.

## CONCLUSÃO

Didaticamente, a compartimentalização da música em diferentes gêneros e estilos parece ser uma opção adequada, a fim de que os desdobramentos e aprofundamentos, bem delimitados dentro de categorias ou subdivisões, tenham, inclusive, sua assimilação e compreensão facilitadas. Assim, *a priori*, é natural supor, por exemplo, que a música erudita e a música popular não se comunicam, pertencendo cada qual a um nicho específico. Porém, uma observação um pouco mais atenta nos permitiu vislumbrar que o virtuosismo dos *guitar heroes shredders* dos anos 1980 guardava correspondência direta com aquele dos grandes músicos do Romantismo. E todos eles, independentemente da época, do lugar ou do contexto sociocultural, foram percebidos e aclamados como gênios e além disso, como heróis. E esse fenômeno do herói na performance é cíclico na história da música, transpondo qualquer segmentação. Lembra-se que, antes mesmo do período romântico, os mestres de capela e os *castrati* já haviam sido assim considerados.

Logo, o objetivo desta pesquisa foi analisar, por meio de correlações estabelecidas entre o herói romântico e o *guitar hero shredder* da década de 1980, o virtuosismo - constituinte comum e indispensável - presente na performance musical instrumental dessas duas manifestações de um mesmo fenômeno. Para tanto, sob um enfoque metodológico qualitativo, nos valemos de uma (assim o acreditamos) satisfatória fundamentação teórica, de uma (por vezes demasiado ampla, o reconhecemos) contextualização histórica e de uma análise direta, detida e segmentada no campo da performance. Nesse propósito, a interação interdisciplinar mostrou-se inescapável e, além disso, adequada aos pressupostos da significação musical.

Buscamos, então, identificar a permanência, no universo dos heróis das seis cordas, dos elementos que norteavam e definiam aqueles magistrais intérpretes da música havida na tradição romântica. Ainda, intentamos lançar luzes sobre o impacto cultural e social que esses performers exerceram em seu tempo e esse propósito pode ser verificado no todo do desenvolvimento da contextualização histórica.

No capítulo inaugural efetivamos uma discussão de modo a contemplar diversas percepções acerca da relação entre música e linguagem e, ademais, esse debate, aparentemente inesgotável, é perene na história da música. Propusemos então a admissão e a compreensão da música enquanto linguagem, sem perder de vista que a estrutura comunicativa integrada pela linguagem musical apenas comporta sentido ao ser, por meio da performance, incorporada a um enquadramento sociocultural específico. Tangenciamos a significação musical e a complexa e controversa questão acerca do significado em música o qual, em sua construção, abrange,

além das capacidades cerebrais, as expressivas aptidões corporais do intérprete, resultando, em seu conjunto, na performance musical, a qual encerra, portanto, gestos musicais e gestos corporais.

Vimos, com Owen Jander, que o músico de excepcional habilidade técnica historicamente tem sido considerado um virtuoso. Porém, se no Barroco tal adjetivo era reservado a compositores, teóricos ou mestres de capela, na quadra entre o classicismo e o romantismo ele passou a designar os intérpretes (inclusive os da voz). Com Howard, que o virtuosismo é um conceito da performance, que é nela, enquanto processo, que ele deve ser manifestado, identificado e provado. Com o mito de Hermes, observamos a dimensão e a repercussão do poder concentrado nas mãos do intérprete. E essa alegoria ajuda a entender melhor os porquês da tensão discursiva que perpassa as relações entre compositores e performers.

No que diz respeito ao heroísmo, que preenche um lugar de destaque na experiência humana, e consoante as conceituações aduzidas, constatamos que, tal como ocorre com aquilo que é percebido como belo e virtuoso, a subjetividade impera ante a designar o comportamento heroico, a depender de aspectos culturais, históricos e geográficos. No entanto, há algumas características consolidadas e comuns, mormente vinculadas à força de caráter. Apresentamos a classificação elaborada por Thomas Carlyle, a qual contempla o herói como: divindade, profeta, poeta, sacerdote, homem de letras e rei. Porém, conforme Rousseau, nem precisamos definir heroísmo: quando um ato heroico acontece, o reconhecemos prontamente. E no século XIX, com o indivíduo no lugar de honra, emerge o músico como herói carismático, dominador, capaz de conquistar o público por meio de suas próprias e incomuns qualidades artísticas e pessoais, cultuado e rivalizando em *status* com líderes políticos ou militares. E adiantamos, com Millard, que o universo simbólico dos *guitar heroes*, já em fins do século XX, conjuga habilidade técnica, estilo de vida e valores que superam o próprio contexto social e temporal que os abarca.

O Capítulo 2 foi todo dedicado ao herói romântico e à contextualização geográfica, histórica, política e social que engloba o surgimento da estética do romantismo. Portanto, nos detivemos em uma Europa na qual concepções iluministas deram azo a movimentos revolucionários insuflados pela classe burguesa, especialmente na França, enquanto, do outro lado do canal, quase ao mesmo tempo, ocorriam as revoluções industriais britânicas, essencialmente econômicas, todavia, com profundos reflexos sociais. A fascinante figura e a trajetória ímpar e heroica de Napoleão Bonaparte encantou gerações de artistas, e inspirou gênios da literatura e da música, a exemplo de Goethe, Beethoven e Victor Hugo.

No que concerne aos ideais estéticos, em si, vimos que a originalidade se tornou uma exigência valorativa; que, na música, a complexidade foi gradativamente se intensificando; que se tornaram paradigmas: a interação com a natureza e seus elementos, aí também incluída a interdependência entre o grotesco e o sublime; a idealização de temas e tipos, fruto de uma criatividade sem amarras; o resgate de valores medievais, ligados a fundamentos morais, patrióticos e a narrativas heroicas; a livre expressão (artística) do desejo pelo impossível (no mundo real). As raízes do Romantismo podem ser identificadas na música do estilo sensível (*Empfindsamer Still*) e na literatura do movimento *Sturm und Drang*, ambos germânicos. Mas o período ficou marcado por literatos dominantes sobretudo nas letras francesas e por compositores e intérpretes da estatura de Beethoven, Wagner, Berlioz, Liszt e Paganini. De passagem, mencionamos a pintura. E a literatura inglesa também mereceu destaque, com seus jovens escritores denunciando o homem esmagado pela máquina, pela industrialização. E, nela, encontramos o tipo de herói que entendemos se ajustar melhor, como arquétipo, tanto aos virtuosos do piano e do violino do século XIX quanto aos da guitarra elétrica dos anos 1980: Lord Byron.

Byron pôs a si próprio (seus instintos e sentimentos, suas emoções e contradições) em seu personagem Childe Harold, peregrinando em exílio pela Europa. Ao fazê-lo, dissipou qualquer pretensa divisão entre a vida e a arte e exibiu, na poesia, todos os vícios que já externava no seu comportamento errático cotidiano, desorientando (e fascinando) seus contemporâneos: rebeldia revolucionária, petulância, insubmissão às convenções sociais, cinismo, devassidão, libertinagem, esnobismo, narcisismo, sexualidade incontrolável, satanismo. Uma celebridade perturbadora. Um anti-herói? O herói byroniano.

Já a ambientação do Capítulo 3 foi bem diversa: afinal, atravessamos o oceano rumo à América e à música popular. Recorremos à ensaística de Emerson e a poesia de Whitman, na tentativa de enriquecer artisticamente a contextualização, ao buscar fundamentar e explicitar, em linhas gerais, o estilo de vida e o modo de pensar dos americanos, suas doutrinas basilares e suas crenças, desde a "messiânica" fundação da nação, assim como a influência hegemônica que os Estados Unidos exercem, para o bem e para o mal, sobre o mundo contemporâneo, em praticamente todas as esferas da vida pública e privada. Apontamos uma sociedade individualista e autoconfiante, mas cujo imaginário é excessivamente tributário de heróis, sejam eles "pais fundadores", de guerra, esportivos ou mesmo aqueles acompanhados pelo prefixo "super", os dos quadrinhos e das telas. E, claro, o espaço, privilegiado, foi destinado aos *guitar heroes*.

Nesse ponto, identificamos as origens do fenômeno nos *blues man*, dentre os quais T-Bone Walker e Robert Johnson, este, tal qual Paganini quase dois séculos antes, também envolvido em narrativas que dão conta de ter feito um pacto com o diabo, o que justificaria o seu virtuosismo. Reconhecemos em Chuck Berry o primeiro *guitar hero*: além do virtuosismo musical, ele adicionou à performance elementos de significação (por exemplo, o seu "passo do pato") e associou sua imagem a um modelo de guitarra característico (a Gibson ES-335). Em "Johnny B. Goode", com ligeiras adaptações, Berry também empreende uma fusão autor/personagem à maneira byroniana. Em síntese: o garoto pobre e caipira, que mal sabia ler e escrever, tocava como ninguém, e sua mãe dizia que, um dia, ele seria o líder de uma grande banda.

Aliás, demonstramos que esse percurso, típico e esperado de um *guitar hero*, já o fora suficientemente contemplado na "jornada do herói" (separação, iniciação e retorno), do mitologista Joseph Campbell, para quem o protagonista heroico é o modelo de todos os mitos e está presente em todas as culturas, com poder simbólico equivalente, dominando as narrativas folclóricas, mitológicas e religiosas. De modo similar, servimo-nos dos achados do folclorista Vladimir Propp, para quem uma narrativa atemporal, e, portanto, exitosa, assim o pode ser entendida desde que reúna trinta e uma funções gerais, realizadas por sete personagens ou esferas de ação. E asseveramos que um breve olhar sobre as biografias de muitos *guitar heroes* permite atestar que sua trajetória artística e de vida se encaixa em tantos pontos dessas teorizações gerais.

Paralelamente, permeando o texto, deu-se uma exposição acerca das origens do rock e da guitarra elétrica, talvez sua expressão física mais simbólica, e mostrou-se o quanto essa assombrosa manifestação da cultura americana se difundiu pelo mundo, em particular pela Europa, inspirando decisivamente músicos como Eric Clapton e Jimi Hendrix, coexistentes no contexto beatlemaniaco da década de 1960, quando ocorre a primeira referência expressa ao fenômeno do *guitar hero*.

Na sequência, evidenciamos o advento do *heavy metal* na Inglaterra, com o surgimento de bandas como o Black Sabbath e sua poderosa verve de contestação social, além de seus destacados méritos e inovações exclusivamente musicais. Guardando correlação com esse subgênero do rock, e conforme os guitarristas passaram a incorporar elementos da música de concerto europeia em seus solos, o virtuosismo no ato de tocar guitarra passou a requerer e combinar necessariamente técnica, velocidade, criatividade e experimentação sonora, caracterizando o estilo *shred*. Reconhecemos em Ritchie Blackmore o *shredder* pioneiro, mas o retorno à América se impôs, uma vez que foi lá, sobretudo na cena musical de Los Angeles,

que aflorou uma verdadeira "escola" dedicada ao estilo, reunindo *guitar heroes* como Eddie Van Halen, Randy Rhoads, Yngwie Malmsteen, Steve Vai, Joe Satriani e Jason Becker. Oferecemos breves relatos biográficos de sua vida e obra, relevantes no contexto do trabalho e para a análise, a seguir, realizada.

No Capítulo 4, nos propusemos a investigar, efetivamente, as possíveis permanências do herói romântico na figura do *guitar hero shredder*. A permanência dos elementos essencialmente musicais, identificada por meio da análise teórica-musical, está necessariamente vinculada ao gesto musical e ao virtuosismo presente na performance instrumental, o qual foi examinado contemplando conjuntamente os estilos *brilhante*, *bravura* e *shred*, cuja interligação identificável é às vezes mais forte e, outras, mais tênue, a depender da apreciação analítica promovida. Entre o *bravura* e o *shred*, parece haver uma interdependência mais destacada.

Com esse intuito, apresentamos transcrições de excertos musicais (especialmente solos, *riffs* e bases harmônicas) de alguns trabalhos específicos dos *guitar heroes shredders* selecionados e os cotejamos com partituras parciais de obras da lavra de alguns "heróis românticos" e mesmo precedentes, a exemplo de Johann Sebastian Bach, Johann Pachelbel e Antonio Vivaldi. A análise comparativa, pormenorizada, evidenciou, para além da influência por vezes declarada pelos *shredders* à mídia e ao público em geral, a manifesta permanência dos elementos musicais, à partida pressuposta.

A partir de uma análise comportamental foram observados os elementos que impactam a performance musical, enquanto ação para que o virtuosismo seja comunicado: aqui, nos debruçamos sobre os gestos corporais e simbólicos, o que nos possibilita compreender a "linguagem" dos *guitar heroes shredders*, acima de tudo, na arena. Não dispomos de imagens gravadas das performances públicas de Paganini e Liszt, por exemplo. Entretanto, desenhos e caricaturas, que ilustravam os relatos jornalísticos da época, nos permitiram suficientemente identificar a "matriz" daqueles gestos.

E, sob o viés da tecnologia utilizada em favor do discurso musical, discorreremos acerca da natureza e da evolução da guitarra elétrica e dos dispositivos a ela correlatos. Registre-se que os ganhos no âmbito da tecnologia, sendo ela um meio de comunicação dos elementos musicais, contribuíram fundamentalmente para o aprimoramento da expressão e da percepção do virtuosismo dos *guitar heroes shredders*. Isso também já fora verificado no romantismo, quando da evolução promovida pelos fabricantes de pianos, utilizados por Beethoven e Liszt. E o mesmo se deu diante das modificações empreendidas por Paganini em seu violino.

Lembre-se, ainda, que os acréscimos tecnológicos impulsionaram e potencializaram as vendas do "produto" *guitar hero*, situando o guitarrista como um indispensável mediador

entre a indústria e o público "consumidor". Dessa tripla interação, resultou que os modelos Fender Stratocaster e Gibson Les Paul se converteram em sinônimo, dada a atemporalidade e a iconicidade, de guitarra elétrica, ainda que alguns *guitar heroes shredders*, pontualmente, tenham optado por outras marcas e modelos, por razões artísticas particulares.

Detectamos, ainda, a permanência desde conteúdos extramusicais. Tangenciamos as iniciativas mercadológicas que norteiam a indústria e vimos que elas, quanto ao objetivo final, pouco variaram em dois séculos. E analisamos a representação gráfica presente na capa dos discos dos *guitar heroes shredders*: elas, por suas propriedades simbólicas e iconográficas, também enfatizam os gestos corporais e o instrumento; e a arte de algumas parece, de fato, comunicar visualmente uma dimensão tipicamente romântica. Isso tudo, notadamente, sob o alcance da significação musical, a qual permite e ampara o processo de interpretação que alia, indiscutivelmente, a performance virtuosística à abstração heroica.

Mas há impermanências. Apenas um exemplo: onde, na vida alegre e despreocupada dos *guitar heroes*, nas ensolaradas e democráticas Califórnia ou Flórida, o viés contestador contra o *status quo*, a insurgência contra a manipulação pela indústria musical? Onde um Liszt desafiando o Czar a silenciar, onde um Beethoven lutando pela emancipação do músico, onde um Wagner afirmando que os reis foram até ele e não o contrário, mesmo tendo as contas pagas (e o teatro construído) por um deles?

Portanto, o fenômeno do heroísmo na performance se repete ao longo na história da música e elementos musicais e extramusicais o comprovam, no recorte comparativo entre os performers considerados gênios e heróis no período romântico e os *guitar heroes shredders* dos anos 1980, em que pese as substanciais distinções políticas, sociais e culturais que caracterizam épocas também, em si, tão diversas. Cumpre apontar que, no entanto, o modelo econômico vigente é comum a ambas: lá, embrionário e pouco mais que um esboço teórico e, na década de 1980 e até os dias de hoje, consolidado e predominante. Nesse contexto, a exploração do fenômeno pela indústria e o consumo acrítico do mesmo pelo meio social não chega a causar estranheza, principalmente após quase um século de alienação cultural e dada a imposição cada vez mais célere de falsas necessidades a serem supridas.

Isso nos remete aos temas centrais (e extramusicais) que nortearam todo o trabalho, uma vez que são absolutamente indissociáveis do fenômeno do *guitar hero*, enquanto elementos do espaço discursivo no abrangente processo de significação. E entendemos que eles foram essenciais para a compreensão do fenômeno e dos seus impactos consequentes. No entanto, esses temas possuem uma desmesurada amplitude, pois estão umbilicalmente ligados ao todo do corpo social e cultural, tanto enquanto formulação abstrata e alocada no campo das

possibilidades, quanto expectativa de materialização e aplicação no mundo real. Logo, discorrer assertivamente sobre eles, com a seriedade e a profundidade que a pesquisa acadêmica exige, significaria inaugurar novas discussões cujo desenvolvimento somente poderia dar-se fora dos propósitos delimitados no presente estudo e, para além, do próprio programa.

Porém, e conforme havíamos inicialmente declarado, pretendíamos promover um mínimo chamamento a fim de despertar uma maior criticidade no respeitável leitor, propugnando que a aceitação acrítica do que quer que seja, posta a reduzir o âmbito de nossa subjetividade apenas à condição de consumidores passivos, não deve ser uma opção. Introduzindo um capítulo sobre a pesquisa científica, já há quase três décadas, Cleverson Bastos e Vicente Keller foram, no nosso entendimento, irrepreensíveis:

A história humana é a história das lutas pelo conhecimento da natureza para interpretá-la e para dominá-la. Cada geração recebe um mundo interpretado por gerações anteriores. Esta história está constituída por interpretações místicas, proféticas, filosóficas, científicas, enfim, por ideologias. Cada indivíduo que vem ao mundo já o encontra pensado, pronto: regras morais estabelecidas, leis codificadas, classificações preparadas. No entanto, tal estruturação do mundo não justifica a alguém se sentir dispensado de repensar este mundo, porque, caso contrário, tem-se o lugar comum, a mediocridade e, o que é pior, a alienação (BASTOS & KELLER, 1993, p. 54).

Nesse intuito, ao cabo do capítulo 2, realizamos uma enfática defesa da liberdade, comunicando o período romântico, sobre o qual acabáramos de tratar, com os dias atuais. Pois, entendemos, não a sua experimentação – parcial e sob tantos aspectos duvidosa e questionável, antes e agora – mas a luta por ela, talvez seja a mais importante das "permanências". Entretanto, ora postulamos, sem percorrer o caminho fácil (para poucos) e árduo (para tantos) das violentas revoluções e insurreições políticas e sociais "clássicas" que, concluídas, deixam atrás de si um rastro de devastação e, à frente, a manutenção de um mesmo estado de coisas, com pouco ou nenhum impacto positivo sobre a vida do ser humano comum. Para escapar a isso, é preciso questionar, conhecer, refletir.

No mesmo desígnio, pontilhamos a escrita com menções e referências ao papel da mulher nos contextos tratados. Sem qualquer condescendência rasa, desrespeitosa e desnecessária. Sem concessões hipócritas, em busca de um alinhamento politicamente correto. Ao término do capítulo 3 oferecemos uma breve reflexão, por meio da qual procuramos explicitar nossas constatações e inquietações sobre a temática, manifestando, consoante o entendemos, que a limitada inserção feminina, enquanto protagonista, no meio musical da guitarra do heavy metal e de sua variante *shred*, decorre muito mais de uma arcaica estrutura social patriarcal vigente há séculos (milênios?) do que de uma determinação intencional por

partes dos envolvidos, direta ou indireta, naquela manifestação artística. Àquela altura, nos anos 1980, aquele era praticamente um feudo do macho, um universo de expressão e catarse essencialmente masculina, e isso era percebido como "normal". Como "normal" era o homem ir ao barbeiro e, a mulher, ao cabeleireiro. Como "normal" era que estádios de futebol fossem frequentados quase que exclusivamente por homens. Contudo, a evolução social demonstra que muito do que era "normal" no passado, felizmente, hoje, não é mais aceitável, a exemplo do absurdo da escravidão institucionalizada e dos preconceitos de gênero ou raciais, agora condutas positivamente criminalizadas. Passados quase meio século, o mundo mudou, e não poderia ser diferente. E, como apontamos, talvez um dia tenhamos uma enciclopédia dedicada unicamente às heroínas da guitarra.

Heróis. Heroínas. Heroísmo. Essa figura arquetípica – onipresente ao longo do texto – foi conceituada e analisada, em suas variadas acepções e manifestações, atreladas à finalidade do estudo. Em muitas dessas passagens, a alusão já trouxe em seu bojo elementos que propiciam ou induzem a reflexão crítica acerca desse modelo, personagem fictício da narrativa mitológica, filosófica e artística, ou real, protagonista frente aos desafios históricos e presentes do seu tempo. Mas se é no meio social que está infalivelmente situado o palco para a projeção do herói, para o exercício dos seus feitos, não há como desconsiderarmos, com indiferença, a frase atribuída a Bertolt Brecht, responsável por alterar significativamente a função social do teatro, dele valendo-se como instrumento de politização e conscientização: "Nação miserável é aquela que precisa de heróis. Os verdadeiros heróis são, em verdade, os cidadãos que enxergam". Assim, resta evidente a fragilidade de uma sociedade que precisa e depende de heróis.

Portanto, reivindicamos a liberdade para fazer uma breve exortação: que mantenhamos uma postura crítica, prudente e vigilante ante o culto cego e indiscriminado ao herói: por suas consequências potencialmente nocivas e perigosas ao meio social; por seu efetivo caráter de manipulação política e cultural; por suas capacidades latentes e contributivas para instrumentalizar a transformação do ser humano, sujeito pensante, em mero consumidor, apático e obediente. Isso, claro, é extensivo aos nossos heróis culturais, distribuídos por diferentes estéticas.

Por derradeiro, quando a guitarra elétrica perdia espaço, lá por meados dos anos 1970, surgiu Eddie Van Halen e, por todos os seus contributos, musicais ou não, com seu gênio inventivo (ou adaptativo), alterou decisivamente o rumo das coisas e, pode-se dizer, oportunizou esteticamente o surgimento de virtuosos *guitar heroes shredders*, os quais atingiram o ápice nos 1980. Muitos deles, ainda estão por aí. Já não atraem multidões como o faziam e estão, sem dúvidas, à margem do *establishment* e dos interesses da indústria musical

que, por seu turno, se metamorfoseia continuamente para continuar ditando as regras em um mundo cada vez mais "virtual". Eddie Van Halen, fisicamente, não mais está. Faleceu em 06.10.2020, quando, é razoável, as atenções em geral estavam quase que exclusivamente voltadas para as dificuldades cotidianas no enfrentamento da pandemia do novo coronavírus. Não que a sua partida tenha passado despercebida. Porém, o momento talvez não tenha permitido uma reflexão aprofundada e significativa a respeito. E, eventualmente, quem sabe apenas o passar do tempo e o conseqüente distanciamento histórico o permitam. Mas é patente que um ciclo se fechou.<sup>342</sup>

Se o fenômeno é intermitente, quando surgirão novos heróis da performance musical? Com quais instrumentos? Já o foram inventados? Note-se que a guitarra elétrica como a conhecemos, tem uns 70, 80 anos, o horizonte médio possível para uma vida humana. Em termos de mundo, é quase nada. Aliás, em que mundo o fenômeno ressurgirá, quando parece evidente que esse, no qual estamos inseridos, é cada vez mais distópico, transitório e incerto em quase todos os sentidos? Contudo, alguns propõem que o próprio *guitar hero* ainda persiste, mas "lutando em outra dimensão", qual seja, a virtual, das redes sociais. Há guitarristas extremamente virtuosos naquele meio. E não cabe aqui (nem é próprio) inaugurar um novo debate. No entanto, em coerência com o todo da exposição, oferecida ao longo dessa pesquisa, é pouco defensável reconhecer um *guitar hero* asséptico, com performance corporal limitada pelo formato do vídeo, e apartado da arena e do seu público, protegido atrás da tela de um *smartphone*, cuja "aprovação" ou "reprovação" é mensurada pela quantidade de curtidas que afixa e pela monetização decorrente.

Não obstante, nesse ponto, confessamos que podemos ser contados dentre os que esperam por um, hoje, improvável ressurgimento da figura do *guitar hero shredder*. E independentemente dos questionamentos críticos acima oferecidos, se apreciarmos com atenção, se a velocidade não atordoar os nossos sentidos, identificaremos ao menos um que, há muito atuando em silêncio, é um verdadeiro herói.

---

<sup>342</sup> Cf. <https://guitar.com/features/interviews/lynnyrd-skynyrd-goodbye-to-fans/>

Cf. ZUBA, Paulo Vinícius de Freitas. *Eddie Van Halen: o último guitar hero?* Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa Pesquisa e Pós-Graduação em Música: João Pessoa, 2021.

Disponível em:

<https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/792/467>

Acesso em 23/07/2022.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo Musical e a Regressão da Audição. IN: ARANTES, Paulo Eduardo (org.). *Os Pensadores – Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 65-108.

ADORNO, Theodor W.; GILLESPIE, Susan. *Music, Language, and Composition. The Musical Quarterly*, vol. 77, no. 3, Oxford University Press, 1993, pp. 401–14.

Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742388>>.

Acesso em: 25 set. 2021.

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24.

ADÁNEZ, Isabel García. *Hausmusik*. Fundación Orquesta Y Coro. Comunidad de Madrid. 06 junio 2021.

Disponível em: <<https://www.fundacionorcama.org/hausmusik/>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

AGAWU, V. Kofi. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, Inc., 2009.

AIMMEDU. *AIMM Archives - Jason Becker (1989)*. YouTube. 02.11.2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DCB9I7-4UHA>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

ALFIE'S GAMES. *Enhanced Mr. Crowley Ozzy Randy Rhoads Live Chicago Jan 24, 1982*. YouTube. 06.07.2015. Disponível em: <<https://youtu.be/idw5lgaqif8>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

ALPHA OMEGA. *Jason Becker Lute Bouree in E Minor*. YouTube. 18.02.2008. Disponível em: <<https://youtu.be/T0PGra6n4oo>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

ALLISON, Scott; GOETHALS, George; KRAMER, Roderick (Ed.). *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*. New York: Routledge, 2017.

ALMEIDA, Marcus. *O estudo da performance musical e o seu caráter social*. Revista Tulha. Ribeirão Preto, v. 3, n. 1, p. 85-102, jan-jun, 2017.

Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/122656/135344>>.

Acesso em: 07 out. 2021.

APRO, Flávio. *Considerações sobre retórica musical nos Séculos XVII e XVIII e sua aplicabilidade na Sarabande de G. F. Händel*. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol.15, núm. 2, maio-agosto, 2011, pp. 337-357, Universidade Estadual de Maringá.

Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526548011.pdf>>.

Acesso em: 02 out. 2021.

AS MÁQUINAS DE EDDIE VAN HALEN. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 54-72, Janeiro, 2012.

ASSANTE, Ernesto. *Masters of Rock Guitar*. Vercelli: White Star Publishers, 2009.

ASTER, Misha. *A Orquestra do Reich: a Filarmônica de Berlim e o Nacional-Socialismo, 1933-1945*. Trad. Rainer Patriota, Nelson Patriota e Ibaney Chasin. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BACON, Tony. *Electric Guitar In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 8 p. 55-58. Macmillan Publishers Limited, London, 2002.

BACON, Tony. *The Origins of Fender Signature Guitars*. Gear History. REVERB.COM. 08.11.2018. Disponível em: <<https://reverb.com/news/the-origins-of-fender-signature-guitars>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

BACON, Tony; HUNTER, Dave. *Totally Guitar: The Definitive Guide*. San Diego, CA: Thunder Bay Press, 2008.

BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2001.

BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana. Estudos de costumes: cenas da vida privada. Vol. 1*. Trad. Vidal de Oliveira. Introdução de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2012.

BARROS, Fernando R. de Moraes. *A Música em Schelling. Cadernos de Filosofia Alemã*. São Paulo: USP, n.13, p.83-94, Jan.-jun.2009.

BASTOS, Cleverson Leite. KELLER, Vicente. *Aprendendo a aprender. Introdução à Metodologia Científica*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKER, Gary. *Sadness of Guitars – for Jason*. River & Streets. Published by Gary Becker. Second Edition. 2002.

BECKER ZULHAM. *Jason Becker solo live Japan*. YouTube. 01.12.2017. Disponível em: <<https://youtu.be/2QOFPADkTlw>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

BENNETT II, James. *Berlioz, Paganini and the Collaboration That Almost Was*. 28.10.2017. Disponível em: <<https://www.wqxr.org/story/berlioz-paganini-and-collaboration-almost-was/>>. Acesso em: 13 jan. 2022.

BERGMAN, Ingmar. *Sonata de Outono*. Filme, 1978. Distribuído em DVD, no Brasil, pela Versátil Home Vídeo.

BERLIOZ, Hector (1844). *Treatise on Instrumentation* by Hector Berlioz and Richard Strauss, translated by Theodore Front, published by Edwin F. Kalmus, NY, NY: 1948.

BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Trad. Ivo Korytowski. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLOOM, Harold. *Pilgrim to Eros*. New York: 24.09.2009. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/pilgrim-to-eros/>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

BOMFIM, Pedro Fraga. *Steve Vai: Uma das maiores alianças entre performance e música*. Resenha - Steve Vai (ATL Hall, Rio de Janeiro, 02/12/2000). WHIPLASH.NET. 02.12.2000. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/shows/000871-stevevai.html>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. *Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI - problemas, tendências e alternativas*. In: ANAIS DO II SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, Rio de Janeiro, 2012.

BORÉM, Fausto. *Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance*. Revista da Abem, n. 14, p. 45-54, março, 2006.

BOWIE, David. *Blue Jean (Official Video)*. YouTube. 1984. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NZnryZ5rDbs>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

BURROWS, John. *Música Clássica*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *Ode a uma urna grega, de John Keats*. In: *Linguaviagem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CARAVEO, Saulo Christ. *Uma breve história da guitarra elétrica: a conquista acadêmica no Brasil*. IX Encontro Regional Norte da ABEM. Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical UFRR, Boa Vista, 31 de agosto a 02 de setembro de 2016.

CARLYLE, Thomas. *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History*. 1840. A PUBLIC DOMAIN BOOK, 2012.

CARNEIRO NETO. *O fim do empate*. GAZETA DO POVO. 06.11.2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/esportes/colunistas/carneiro-neto/o-fim-do-empate-00bwsnkcy8ywf2tpvtmysut72/>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

CARPEAUX, Otto Maria. *A História Concisa da Literatura Alemã*. São Paulo/Barueri: Faro Editorial, 2013.

CASCIOLI, Andrés. *O Fabuloso mundo do rock*. Ilustrado por Andrés Cascioli; [textos: Javier Aguirre, Fernanda Aguirre e Paula Febbe]. Cotia: Vergara & Riba Editoras, 2011.

CASSARO, Dilson Colman. *Música Instrumental e Música Eletroacústica: a influência mútua na linguagem musical de Luciano Berio*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2019.

CASTRO, Guilherme. *Guitarra Elétrica: entre o instrumento e a interface*. Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: São Paulo, 2007. Disponível em <[https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/sonologia/sonolog\\_GASCastro.pdf](https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_GASCastro.pdf)>  
Acesso em: 11 out. 2021.

CAVALCANTI, Glauce. *Venda de instrumentos musicais dispara na pandemia e atrai gigantes como Magalu e Amazon*. O GLOBO. Economia. 05.04.2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/venda-de-instrumentos-musicais-dispara-na-pandemia-atrai-gigantes-como-magalu-amazon-24955039>>. Acesso em: 02 out. 2021.

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: a histórica completa*. Trad. Milena Durante e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx, Saraiva, 2010.

CLAPTON, Eric. *A Autobiografia*. Trad. Lúcia Brito. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

CLARKE, Eric. *Processos cognitivos na performance musical*. CIPEM, Nº 1, p. 61-77, Porto, 1999.

Disponível em: <<https://parc.ipp.pt/index.php/rmpe/article/view/2396/557>>.

Acesso em 13 out. 2021.

CLARKE, Eric. 'Understanding the psychology of performance'. In: J. Rink (org.) *Musical performance; a guide to understanding*, pp. 59-72. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 05-22.

Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14\\_full.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_full.pdf)>.

Acesso em 13 out. 2021.

COOK, Nicholas. *The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-1814*. University of California Press. 19th-Century Music, Vol. 27, No. 1 (Summer 2003), pp. 3-24.

COPPOLA, Francis Ford. *The Godfather*. Filme, 1972. Distribuído em DVD, no Brasil, pela Paramount Pictures.

CRUZ, Eloá. "O rock morreu e a culpa é dos fãs", dispara Gene Simmons, do Kiss, em entrevista para a Tribuna. TRIBUNAPR.UOL.COM.BR. 06.04.2022. Disponível em: <<https://tribunapr.uol.com.br/viva/o-rock-morreu-e-a-culpa-e-dos-fas-dispara-gene-simmons-do-kiss-em-entrevista-para-a-tribuna/>>. Acesso em: 06 abr. 2022.

CUSTODIO, Bruno G. *VÍDEO: Slash toca o hino norte-americano: músico fez uma aparição em uma partida de futebol americano*. GUITARLOAD. 01.12.2015. Disponível em: <<https://guitarload.com.br/2015/12/01/video-slash-toca-o-hino-norte-americano/>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

CUTCHIN, Rusty et al (Ed.). *The Illustrated Encyclopedia of Guitar Heroes. The fastest, the greatest, the best axemen ever!*. East Bridgewater, MA: World Publications Group, Inc., 2008.

DANAHER, William F. The Making of a Cultural Icon: The Electric Guitar. *Music and Arts in Action*, United Kingdom, vol. 4, nº 2, p. 74-93, 2014.

D'ARCY-ORGA, Ates. *Beethoven. As Vidas Ilustradas dos Grandes Compositores*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

DAVIDSON, Jane. *O Corpo na interpretação musical*. CIPEM, n. 1, p. 79-89, Porto, 1999. Disponível em: <<https://parc.ipp.pt/index.php/rmpe/article/view/2397/558>>. Acesso em: 16 out. 2021.

DEATHRIDGE, John; DAHLHAUS, Carl. *Wagner*. Série The New Grove. Trad. Marija Mendes Bezerra. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DEVOÇÃO À GUITARRA. *Guitar Player Brasil*. São Paulo: p. 46-59.

DIMARZIO, Larry. *O Inovador Instrumento de Steve Vai Com a Ibanez – a “Hydra”*. ARTESONORA.PT. 21.01.2022. Disponível em: <<https://artesonora.pt/hot-gear/o-inovador-instrumento-de-steve-vai-com-a-ibanez-a-hydra/>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

DORAN, Robert (ed.) *Liszt and Virtuosity*. Boydell & Brewer, 2020.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

EDGERS, Geoff. *Why my guitar gently weeps: The slow, secret death of the six-string electric. And why you should care*. THE WASHINGTON POST. 22.06.2017. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/graphics/2017/lifestyle/the-slow-secret-death-of-the-electric-guitar/>>. Acesso em: 04 jan. 2022.

EDREI, Mary J. (ed.). *The Van Halen Scrapbook*. Creskill, N.J.: Starbooks, 1984.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaios. Primeira Série*. Trad. Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ERLEWINE, Stephen Thomas. *Judas Priest Biography*. ALLMUSIC.COM. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/artist/judas-priest-mn0000246611/biography?1657049101798>>. Acesso em: 04 jun. 2022

EVERETT, Holly; NARVÁEZ, Peter. "Me and the Devil": Legends of Niccolò Paganini and Robert Johnson. In: Contemporary Legend. The Journal of the International Society for Contemporary Legend Research. New Series. V. 4. Ed. Cathy Preston. University of Colorado at Boulder, 2001.

EWEN, David, ed. (1965). The Complete Book of Classical Music. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

FAIVRE, Antoine. In: BRUNEL, Pierre. (Org). Dicionário de Mitos Literários. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FENDER.COM.BR. Guitarras Fender Artists Signature. 09.03.2020. Disponível em: <<https://www.fender.com.br/noticias/1769/guitarras-fender-artists-signature>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu brasileiros. Revista da Abem, n. 15, p. 11-26, setembro 2006.

FERREIRA, Victor. *O legado do "Guitar Hero": Eddie Van Halen no mundo dos games. Guitarrista revolucionário também teve presença forte no auge da era dos instrumentos de plástico.* THEENEMY.COM.BR 06.10.2020. Disponível em: <https://www.theenemy.com.br/retro/eddie-van-halen-guitar-hero-rock-band>>. Acesso em: 15 set. 2021.

FOLHAPRESS. GAZETA DO POVO. *Há quase 20 anos imposto nos estádios, hino nacional nem sempre é respeitado.* 27.02.2019. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/esportes/ha-quase-20-anos-imposto-nos-estadios-hino-nacional-nem-sempre-e-respeitado-8wx9ahnb41w30fd4by5tagf9m/>>. Acesso em 10 mai. 2022.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.* 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FORNAZARI, Ana Paula Lazarini. *Steve Vai seria o próprio Paganini reencarnado.* 14.08.2012. Disponível em: <<http://mundolazaforanza.blogspot.com/2012/08/steve-vai-seria-o-proprio-paganini.html>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina.* Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. (Ditos & Escritos; VII). Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. 2ª tiragem. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel; BOULEZ, Pierre. 1985. *Contemporary Music and the Public. Perspectives of New Music*, 24 (1 Fall-Winter), pp.6-12. Translated by John Rahn from *CNAC magazine* no. 15 (May-June 1983), 10-12, by kind permission of the Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

Disponível em: <<https://hugoribeiro.com.br/index.php/foucault-and-boulez/>>.

Acesso em: 01 out. 2021.

FRANCA NETO, Alípio Correia de. Introdução. In: JOYCE, James. *Música de Câmara*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Trad. Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado*. Trad. Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e Techne: o homem na idade da técnica*. Trad. José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.

GARONE, Anthony. *Steve Vai Interview*. MAKEWEIRDMUSIC.COM. 17.10.2015. Disponível em: <<https://www.makeweirdmusic.com/articles/interview/steve-vai>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

GEARY, JAMES. *O mundo em uma frase: uma breve história do aforismo*. Trad. Claudia Martinelli Gama - Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

GERCHMANN, Léo. *Hino dos EUA é vaiado durante show no RS*. FOLHA DE S. PAULO. Ilustrada. Da Agência Folha, em Porto Alegre. 05.10.2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0510200110.htm>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

GILL, Chris. *50 years of Ibanez in the USA: the unstoppable rise of the pioneering Japanese guitar brand*. GUITARWORLD.COM. 14.07.22. Disponível em: <[https://www.guitarworld.com/features/50-years-of-ibanez-guitars?fbclid=IwAR0fNfFTgxYxcj6\\_1pcRr75wW4Qc7eXzfmtZyJXWlm\\_zj0WjH2BzeBwvq7E](https://www.guitarworld.com/features/50-years-of-ibanez-guitars?fbclid=IwAR0fNfFTgxYxcj6_1pcRr75wW4Qc7eXzfmtZyJXWlm_zj0WjH2BzeBwvq7E)>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GOMES, Leonardo José Magalhães. *Richard Wagner*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris. Seguido de cartas e textos sobre Richard Wagner*. Org. e Trad. Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna, do impressionismo até hoje*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GORDON, George (Lord Byron). *There be none of Beauty's daughters / Estrofes para a música*. Tradução de José Lino Grunewald. In: GRÜNEWALD, José Lino (Organização e tradução). *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. Edição bilíngue. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1988. Em inglês, p. 40; em português, p. 41. (“Poesia de Todos os Tempos”).

GORDON, Stewart. *Mastering the art of performance: a primer for musicians*. Oxford University Press, 2006.

GRIFFEL, L. MICHAEL. *Schirmer History of Music*. Schirmer Books, 1982.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Revisão Técnica de Adriana Latino. Trad. Ana Luísa Faria. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GROW, Kory. *Heavy Metal: From Hard Rock to Extreme Metal*. Vercelli: White Star Publisher's, 2012.

GUERRA, Milla Bioni. *Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica*. Palíndromo, v.10 n° 21, p. 171-198 julho de 2018.

GUIMARÃES, Solange. *China se prepara para assumir a liderança mundial*. FORBES.COM.BR. 05.06.2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/06/china-se-prepara-para-assumir-a-lideranca-mundial/>. Acesso em: [29.01.2022](https://forbes.com.br/forbes-money/2021/06/china-se-prepara-para-assumir-a-lideranca-mundial/).

GUITARRA ERUDITA. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 83 e 87, Outubro, 2006.

GUITARRIEGO.COM. *Blackie de Eric Clapton: História da Great Fender Stratocaster*. 25.07.2020. Disponível em: <https://guitarriego.com/pt/guias-pt/blackie-de-eric-clapton-historia-da-great-fender-stratocaster/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

GUITARWORLD.COM. *Yngwie Malmsteen: “You can’t ‘build’ speed – you play it until you have it perfect. There are no shortcuts and no tricks”*. 30.06.2022. Disponível em: <<https://www.guitarworld.com/features/yingwie-malmsteen-dear-guitar-hero-june-2010>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

G1.GLOBO.COM. Por RFI. *Por que as pessoas se ajoelham durante os protestos contra racismo policial nos EUA?* 04.06.2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/04/por-que-as-pessoas-se-ajoelham-durante-os-protestos-contraracismo-policial-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

GUSMÃO, Cynthia. (2014). *Música e Magia na Filosofia Grega Antiga*. *Revista Música*, 14(1), 61-84. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v14i1.114587>>. Acesso em: 02 out. 2021.

HAGEN, Rose-Marie & Rainer. *What Great Paintings Say. From the Bayeux Tapestry to Diego Rivera – Volume II*. Köln: Taschen, 2005.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora UNICAMP, 1989.

HARMAN, R. A. *Virtuosity and Music*. *The Musical Times and singing-class circular*. Vol. 84, No. 1209 (Nov., 1943), pp. 329-330. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/920784>>. Acesso em: 15 set. 2021.

HAMILTON, Kenneth. *Early and Weimar piano works*. In: [\*The Cambridge Companion to Liszt\*](#). Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. 1st pbk. Indiana University Press, 2004.

HEPNER, David. *Maestro das seis cordas*. In: *Guitar Player em português*, ano 6 nº 61, p. 62-66), 2001.

HIENDGUITAR.COM. 2022. Disponível em: <<https://hiendguitar.com/products/kiesel-jason-becker-jb24-tribute->

[numbers?pr\\_prod\\_strat=description&pr\\_rec\\_id=ec6a5a9b0&pr\\_rec\\_pid=4578190884931&pr\\_ref\\_pid=4578190131267&pr\\_seq=uniform>](#). Acesso em: 03 jun. 2022.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. 20ª ed. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira, Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HOWARD, Vernon A. *Virtuosity as a Performance Concept: a philosophical analysis*. *Philosophy of Music Education Review*, v. 5, n. 1 (Spring, 1997), p. 42-54. Published by Indiana University Press.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime. Tradução do prefácio à Cromwell*. Trad. e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUME, David. *Uma investigação sobre o entendimento humano*. In: MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

IAZZETTA, Fernando. *Sons de Silício: corpos e máquinas fazendo música*. 1996. Tese (Doutorado) PUC/SP.

IBANEZ. Top. Artists. *STEVE VAI*. 2022. Disponível em: <https://www.ibanez.com/eu/artists/detail/213.html>>. Acesso em: 04 jun. 2022.

IOMMI, Tony. *Iron Man: minha jornada com o Black Sabbath*. Trad. Tatiana Leão. São Paulo: Planeta, 2013.

ISAACSON, Walter. *Os inovadores*. Trad. Luciano Vieira Machado, Pedro Maia Soares e Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

IVANOVITCH, Roman. *The Brilliant Style*. Danuta Mirka (Org.). vol. 1, Oxford University Press, 2014.

JACKSON, Andrew Grant. *1965: O ano mais revolucionário da música*. Trad. Edmundo Barreiros. São Paulo: LeYa, 2016.

JACKSON, M.W. *Rousseau's Discourse on Heroes and Heroism*. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 133, No. 3 (Sept. 1989), pp. 434-446.

JANDER, Owen. *Virtuoso*. In: Grove Music Online. Edited by Deane Root. New York: Oxford University Press, 2007-2017.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JAYAWICKREME, Eranda; DI STEFANO, Paul. *How Can We Study Heroism? Integrating Persons, Situations and Communities*. *Political Psychology*, Vol. 33, No. 1 (FEBRUARY 2012), pp. 165-178.

JOBIM, José Luís. *O autor como sujeito*. Col. A teoria na prática ajuda.V.1. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

JOESATRIANIUNIVERSE.COM. 2022. Disponível em: <<https://www.joesatrianiuniverse.com/gear/ibanez-js-guitars/JS1/>>. Acesso em: 03 jun. 2022.

JORDAN, Oscar. *Interview: Yngwie Malmsteen on His New Album & Guitar*. PREMIER GUITAR. 15.12.2008. Disponível em <<https://www.premierguitar.com/artists/interview-yngwie-malmsteen-on-his-new-album-guitar/>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

JOYCE, James. *Ulysses*. With and introduction by Declan Kiberd. London: Penguin Books, 1992.

KARNAL, Leandro *et al*. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KELLY, Christopher. *Rousseau's Case for and against Heroes*. *Polity*, Vol. 30, Nº 2 (Winter, 1997), pp. 347-366. Published by: Palgrave Macmillan Journals.  
Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3235222>>.  
Acesso em: 22 out. 2021.

KELLY, Jennifer. *Biografia: Jason Becker*. ROADIE METAL. 08.10.2021. Disponível em: <<https://roadie-metal.com/biografia-jason-becker/>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

KIESEL.GUITARS.COM. 2022. Disponível em: <<https://www.kieselguitars.com/series/guitar/jason-becker-yin-yang-series>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

KISSINGER, Henry. *Diplomacia: A Diplomacia das Grandes Potências*. 2ª ed. revista. Trad. Saul S. Gefter e Ann Mary Fighiera Perpétuo. Trad. revista de Heitor Aquino Ferreira. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.

KLAPP, Orrin E. *Hero Worship in America*. In: *America Sociological Review*. Vol. 14. N. 1, 1949, p. 53-62.

KLAPP, Orrin E. *Heroes, Villains, and Fools: The Changing American Character*. Abingdon, Oxfordshire, UK: Routledge, 2014.

KLAPP, Orrin E. *Symbolic Leaders: Public Dramas and Public Men*. Abingdon, Oxfordshire, UK: Routledge, 2017.

LÄHDEOJA, Otso *et al.* The Electric Guitar: An Augmented Instrument and a Tool for Musical Composition. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, İzmir, Turkey, vol. 4, nº 2, p. 37-54, 2010.

LALAINA, Joe. Yngwie, the One and Only. *Guitar School*, September, 1989.

LANOT, Frank; DESCHAMPS, Emmanuel; LANOT, Bénédicte; PRÉSUMEY, Pierre. *Dicionário de Cultura Literária: 100 citações e 100 personagens célebres*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

LAW, Stephen. *Filosofia. Guia Ilustrado Zahar*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIBIN, Laurence Elliot. *Berlioz and Liszt*. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/symphony-music/Berlioz-and-Liszt>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LIMA, Sonia Albano de (red.). *Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências*. In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LOPES, Rodrigo Garcia. Posfácio. In: WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva. A primeira edição (1855)*. Edição bilingue. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. 2007.

Disponível em: <[http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Semiotica\\_Musica.pdf](http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf)>.  
Acesso em: 04 out. 2021.

LUCAS, Mônica. *Relações entre música e linguagem na segunda metade do Séc. XVIII: A allgemeine geschichte der musik de Johann Nikolaus Forkel*. Música Hodie. V. 9, n. 3-Esp (2009). Publicado em 10-01-2013.

Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/musica/issue/view/1240>>.

Acesso em: 15 set. 2021.

MACDONALD, Bruno. *Rock Connections: The Complete Map of Rock' n' Roll*. London: Quintessence Book, 2010.

MACHADO, Antonio. *Cantares: Caminante no hay camino (1912)*. Das Culturas. 18.08.2018.

Disponível em: <<https://dasculturas.com/2018/08/18/caminante-no-hay-camino-antonio-machado-ruiz/>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MACHADO NETO, Diósnio. “...E jazerá em jardim florido: estudo preliminar sobre usos tópicos na representação da Mariologia na música de José Maurício Nunes Garcia”. Per Musi no. 39, Padre José Maurício: 1-28, 2019.

MACHADO NETO, Diósnio. *Memória, realidade e projeção: 10 anos de estudos de significação musical sobre a música na América Portuguesa*. In: Congresso Internacional “Musicologia transatlântica: um momento para reflexão”, Lisboa, 2018.

MACHADO NETO, Diósnio. *Sobre sombras, tempestades... e bruxas: um ensaio sobre as permanências na semântica musical*. MusiMid 1, no. 1 (2020): 46-70, 2020.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. *O gesto corporal na performance musical*. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

MAGNOTTA, Andrew. iHeart. Rock News. *Ozzy Osbourne Recalls How Randy Rhoads Saved His Life And Career*. 02.09.2020. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/www.iheart.com/alternate/amp/2020-09-02-ozzy-osbourne-recalls-how-randy-rhoads-saved-his-life-and-career/>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

MALMSTEEN, Yngwie. *Play Loud! "Full Shred" (Official Instructional Video)*. Young Guitar Magazine & Pony Canyon Inc, 2000. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BBeHKxErmS8>>.

Acesso em: 04 jun. 2022.

MALMSTEEN, Yngwie. *Relentless: the memoir*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2013.

MARIA, Júlio. *Sem BB King, termina a era do 'blues legítimo'*. ESTADÃO. Cultura. Música. 15.05.2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,sem-bb-king-termina-era-do-blues-legitimo,1688636>>. Acesso em: 23 dez. 2021.

MARSIAJ, Mariana. *Tom Brady quebra mais um recorde de venda de camisetas*. THEPLAYOFFS.COM.BR. 03.05.2021. Disponível em: <<https://www.theplayoffs.com.br/nfl/tom-brady-quebra-mais-um-recorde-de-venda-de-camisetas/>>. Acesso em: 04.04.2022.

MARSHALL, Wolf. Performance Notes: Black Star. *Guitar for the Practicing Musician Collectors Yearbook*, Winter 1990, pp. 26-27.

MARSHALL, Wolf. Randy Rhoads: A Musical Appreciation. *Guitar for the Practicing Musician*, June 1985, p. 57.

MARTIN, Chris. LAMOND, Joe. *NAMM GLOBAL REPORT 2020*. Disponível em: <<https://capsource.io/wp-content/uploads/sites/7/2021/03/NAMM-Global-Report-2020.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

MARTINS, Jasson da Silva; LEÃO, Jacqueline Oliveira. *Heidegger e Van Gogh: reflexões sobre filosofia e arte*. Revista Barbarói, n. 33, Santa Cruz do Sul: UNISC, 2010.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATERA, Joe. *Yngwie Malmsteen: "You can't 'build' speed – you play it until you have it perfect. There are no shortcuts and no tricks"*. GUITARWORLD.COM. 30.06.2022. Disponível em: <<https://www.guitarworld.com/features/yingwie-malmsteen-dear-guitar-hero-june-2010>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. Trad. Andrea Gottlieb Castro Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

McIVER, Joel. *Sabbath Bloody Sabbath*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2012.

MEDEIROS, Alan Rafael de; CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Carl Dahlhaus (1928-1989): considerações sobre as noções de musicologia baseadas em seu Foundations of Music History, e paralelos possíveis com a historiografia*. Revista Vórtex, Curitiba, n.2, 2013, p.157-167.

MEDINA, Vilma. *Os ídolos das crianças: como eles as influenciam*. 14.11.2018. Disponível em: <<https://br.guiainfantil.com/blog/educacao/comportamento/os-idolos-das-criancas-como-eles-as-influenciam/>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

MELLO, Felipe Marques de; RAY, Sonia. *O gesto corporal na preparação e na performance musical*. Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: São Paulo, 2014. Disponível em: <[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2014/3051/public/3051-10027-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3051/public/3051-10027-1-PB.pdf)>

Acesso em: 11 out. 2021.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Prefaciando a modernidade*. Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 36. Universidade Brasília, 2013.

MELLO, Rodrigo. *Steve Vai Ganha Título de Doutor em Música*. 24.09, 2009. Disponível em: <[https://revista.cifras.com.br/noticia/steve-vai-ganha-titulo-de-doutor-em-musica\\_12](https://revista.cifras.com.br/noticia/steve-vai-ganha-titulo-de-doutor-em-musica_12)> Acesso em: 29 mar. 2022.

MELROSE, Madeline Leah. *The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve Caprices with supporting video and audio recordings*. Tese de Doutorado, Performance. University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music, 2020.

MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado, modernidade-vanguarda-metamodernidade*. São Paulo: Editora Experimento, 1994.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, Ltd., 1956.

MEYER, Luis. *Instrumentos musicais: como o confinamento da pandemia salvou um dos ícones do rock*. BRASIL.ELPAIS.COM. Economia. 18.06.2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/economia/2021-06-18/como-a-covid-19-salvou-um-dos-icone-do-rock.html>>. Acesso em: 02 out. 2021.

MILLARD, André (Ed.). *The Electric Guitar: a history of an American Icon*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

MIRANDA, Eduardo. WANDERLEY, Marcelo. *New Digital Musical Instruments: control and interaction beyond the keyboard*. Wisconsin: A-R Editions, 2006.

MOREIRA, Amara Rodovalho Fernandes. *A indeterminação de sentidos no Ulysses de James Joyce*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2018.

MORRIS, Charles R. *Os Magnatas: como Andrew Carnegie, John D. Rockefeller, Jay Gould e J. P. Morgan inventaram a supereconomia americana*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NERO. *O Dia Em Que Hendrix Dinamitou o Hino dos Estados Unidos*. ARTESONORA.PT. 18.08.2014. Disponível em: <<https://artesonora.pt/featured/hendrix-woodstock-star-spangled-banner/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

NESTROVSKI, Arthur. *Adorno, Beethoven e a teoria musical*. Banco de Dados Folha. Folhetim. Acervo online. Folha de S. Paulo, sexta-feira, 11 de março de 1988. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim5.htm>>. Acesso em: 25 set. 2021.

NETTL, Bruno. *The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O ERUDITO E O ROCK. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 76-88, Outubro, 2006.

O REI DA VELOCIDADE. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 66-75, Dezembro, 2005.

O' BRIEN, Edna. *Byron in Love: A Short Daring Life*. New York City: W. W. Norton & Company, 2009.

OBRECHT, Jas. *Van Halen Comes of Age. Masters of Heavy Metal*. New York: Quill, 1984.

ONFRAY, Michael. *A potência do existir*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ORCHESTRA CENTRAL. *What Is the World's Best Selling Musical Instrument?* 24.08.2020. Disponível em: <<https://orchestracentral.com/what-is-the-worlds-best-selling-musical-instrument/>>. Acesso em: 11 mai. 2022.

OSBOURNE, Ozzy. *Eu Sou Ozzy*. Trad. Marcelo Barbão. São Paulo: Saraiva, 2010.

OS 100 MAIORES GUITARRISTAS DE TODOS OS TEMPOS. *Rolling Stone Brasil*. São Paulo, n. 65, p. 47-69, 2012.

PAES, Rui Eduardo. Ernesto Rodrigues: *Música Gestual*. Ponto escuta. Jazz.pt. 20/11/2013. Disponível em: <<https://jazz.pt/ponto-escuta/2013/11/20/musica-gestual/>>. Acesso: 07 out. 2021.

PALMER, Robert. *Deep Blues*. New York City: Penguin Books, 1981.

PALMER, Robert Roswell. *The Age of Democratic Revolution: A Political History of Europe and America, 1760-1800*. Revised edition. Princeton: Princeton University Press, 2014.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAULUSSI, Erik. *Guitarrista do Queen teria pago R\$ 40 mil para instrumento viajar na primeira classe*. GLOBO.COM. 07.11.2014. Disponível em: <<https://gq.globo.com/Blogs/Da-redacao/noticia/2014/11/guitarrista-do-queen-teria-pago-r-40-mil-para-instrumento-viajar-na-primeira-classe.html>>. Acesso em: 15 set. 2021.

PESSOA, Fernando. *Poesia – Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PHILLIPS, David P. *The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect*. *American Sociological Review*. [Vol. 39, No. 3 \(Jun., 1974\)](#), pp. 340-354 (15 pages). Published By: American Sociological Association: <https://doi.org/10.2307/2094294>.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *A significação musical: um estudo da música instrumental erudita*. São Paulo: Annablume, 2015.

PICH, Santiago. *A mítica neoliberal, o sistema esportivo, a mídia e o herói esportivo: a construção de uma estória de relatos de verdade mascarada de verdade revelada*. *Revista Perspectiva*: Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 199-227, jan./jun. 2003.

PILOTO, Valfrido. *Beethoven e sua mensagem ao homem de hoje*. Curitiba: Revista Rumo Paranaense, 1977.

PINHEIRO, Bernardina da Silveira. *Comentários ao capítulo 11, "As sereias"*. In: JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

PINTO, Mauricio Veloso Queiroz; SOUZA, Militza Franco e. *Virtuosismo e expressividade na música para flauta e piano: obras selecionadas de C. Debussy, G. Fauré, C. W. Gluck e R. Schumann*. v. 1 n. 1 (2014): Anais do Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM - Vitória - 2014.

Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7932>>. Acesso em: 10 set .2021.

POE, Edgar Allan. *The Raven (1845)*. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

PORTELADA, Fernando. *Hino Americano: quem tocou melhor? Metallica ou Santana?* WHIPLASH.NET. Ultimate Classic Rock. 09.06.2015. Disponível em: <[https://whiplash.net/materias/news\\_802/224827-metallica.html](https://whiplash.net/materias/news_802/224827-metallica.html)>. Acesso em: 01 abr. 2022.

PRADO, Eduardo. *A Ilusão Americana*. 2ª ed. Paris: A. Colin, 1895. Texto integral disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518754>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PREMIEREGUITAR.COM. *Interview: Yngwie Malmsteen on His New Album & Guitar*. 15.12.2008. Disponível em: <<https://www.premierguitar.com/artists/interview-yngwie-malmsteen-on-his-new-album-guitar>>.

Acesso em: 01 jul. 2022.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso. Seguida de "O Estudo Tipológico-estrutural do Conto Maravilhoso", de E. M. Meletinski e da "Polêmica Propp – Lévi-Strauss"*. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

QUAN, Denise. *Eddie Van Halen reinvents the guitar*. CNN.COM. Showbiz. Music. 2009. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/Music/02/04/eddie.van.halen/index.html>>. Acesso em: 09 out. 2021.

QUIRINO, Célia Galvão. *Tocqueville: sobre a liberdade e a igualdade*. In: WEFFORT, Francisco C. [org.]. *Os Clássicos da Política*. Vol. 2. Burke, Kant, Hegel, Tocqueville, Stuart Mill e Marx. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

RAMONE, Marcus. *Astros do futebol americano em versão super-heróis do cinema*. UNIVERSOHQ.COM. 10.03.2015. Disponível em: <<https://universohq.com/noticias/astros-do-futebol-americano-em-versao-super-herois-do-cinema/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form, and style*. Schirmer Books; Collier Macmillan Publishers, 1980.

RANDY RHOADS STUMBLES INTO THE SPOTLIGHT: A CINDERELLA STORY. *Guitar World*. New York, May, 1982.

RESNICOFF, Matt. The Latest Temptation of Steve Vai. *Musician*, September 1990, p. 60.

RIDING, Alan. DUNTON-DOWNER, Leslie. *Ópera. Guia Ilustrado Zahar*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

RINK, John (Ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RINK, John. *Sobre a Performance: o ponto de vista da musicologia*. Trad. Pedro Sperandio. Revista Música. USP. São Paulo, v. 13, n. 1, p. 32-60, ago. 2012.

ROCKBIZZ. COM.BR. *Produtor musical Max Norman acusa Led Zeppelin e Europe de plágio*. 25.04.2021. Disponível em: <<https://www.rockbizz.com.br/produtor-musical-max-norman-acusa-led-zeppelin-e-europe-de-plagio/>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

RODRIGUES, Leonardo. *7 mensagens ocultas em capas de discos que você talvez nunca tenha reparado*. Splash. UOL.COM.BR. 24.03.2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/colunas/leonardo-rodrigues/2022/03/24/7-mensagens-ocultas-em-capas-de-discos-que-voce-talvez-nunca-tenha-reparado.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

ROLLING STONE.COM. Music. *Jimi Hendrix on the Cover of Rolling Stone*. 02.07.2012. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/jimi-hendrix-on-the-cover-of-rolling-stone-11363/march-9th-1968-35548/>>. Acesso em: 02 jul. 2022.

ROLLING STONE.UOL.COM.BR. *Eddie Van Halen participou de De Volta para o Futuro - mas você provavelmente não percebeu*. 07.10.2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/eddie-van-halen-participou-de-de-volta-para-o-futuro-mas-voce-provavelmente-nao-percebeu/>>. Acesso em: 12 out. 2021.

ROLLING STONE.UOL.COM.BR. *Jimi Hendrix e The Who brigaram para tocar primeiro no Monterey Pop Festival de 1967 - Hendrix perdeu, mas entrou para a história*. 16.04.2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/jimi-hendrix-e-who-brigaram-para-tocar-primeiro-no-monterey-pop-festival-de-1967-hendrix-perdeu-mas-entrou-para-historia/>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

ROSA, Stella Almeida; JANK, Helena. *Sturm und Drang na música para teclado de Wilhelm Friedemann Bach: evidências reveladas na Polonaise No.4 em Ré Menor*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.24, 2011, p.135-142.

ROSENFELD, Anatol. *História do Teatro e da Literatura Alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

ROTHSTEIN, William. *A análise e o ato da performance*. In: *Leitura, Escuta e Interpretação*. Org. e trad. Zelia Chueke. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ROUMIEH, Erica Y. Ozzy Osbourne explica polêmica “Suicide Solution” e diz que música foi mal interpretada. WIKIMETAL. 17.09.2020. Disponível em: <<https://www.wikimetal.com.br/ozzy-osbourne-explica-polemica-suicide-solution/>>. Acesso em: 31 mai. 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Obras Completas*. Trad. Lourdes Gomes Machado. Introd. e Notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1958.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SACCONE, Teri. “I don’t hear that magic anymore”: Lynyrd Skynyrd on modern guitar heroes, their love of Gibsons and saying goodbye to fans. 08.01.2020. Disponível em: <<https://guitar.com/features/interviews/lynyrd-skynyrd-goodbye-to-fans/>>. Acesso em: 14 out. 2021.

SALATIEL, José Renato. Pragmatismo (1): uma filosofia para a vida. UOL.COM.BR. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/filosofia/pragmatismo-1-uma-filosofia-para-a-vida.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SAMSON, Jim. *Virtuosity and the musical work: the transcendental studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SANCHES, Mariana. Heróis de guerra ou 'otários'? A saia-justa de Trump com os militares. BBC News Brasil. 04.09.2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54035426>> Acesso em: 30 jan. 2022.

SANTIAGO, Patrícia Furst. Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 17-27, set. 2007.

SATRIANI, Joe. Prefácio. In: ASSANTE, Ernesto. *Masters of Rock Guitar*. Vercelli: White Star Publishers, 2009, p. 9.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. 32ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHIFRIN, Matt. *Fender, o ícone das guitarras elétricas, explode em negócios durante a pandemia*. FORBES.COM.BR. 19.03.2022. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2022/03/fender-o-icone-das-guitarras-eletricas-explode-em-negocios-durante-a-pandemia/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

SEYMOURDUNCAN.COM. *Products. Pickups. Electric. Stratocaster. YJM Fury Strat*. 2022. Disponível em: <<https://www.seymourduncan.com/single-product/yjm-fury-strat>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever. Sobre a linguagem e as palavras*. Organização, tradução, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor. Metafísica da Morte*. Introd. Martial Geroult. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCRUTON, Roger. *Coração devotado à morte: o sexo e o sagrado em Tristão e Isolda, de Wagner*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

SEDA, Vicente. *NBA cresce 50% em dois anos no Brasil, que não pode receber jogos: "Não possui arena em condições"*. GE.GLOBO.COM. Negócios do esporte. 22.10.2021. Disponível em: <<https://ge.globo.com/negocios-do-esporte/noticia/nba-cresce-50percent-em-dois-anos-no-brasil-que-nao-pode-receber-jogos-nao-possui-arena-em-condicoes.ghtml>>. Acesso em: 02 abr. 2022.

SEELIG, Ricardo. *Alex Steinweiss: o inventor das capas de discos. Collector's Room*. WHIPLASH.NET. 28.09.2010. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/curiosidades/115931.html>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan Music Press, 1998. p. 1-18 ('Prelude: music and musicking').

SOUZA, Rodolfo C. *Abstração e representação na música eletroacústica*. Revista Vórtex, Curitiba, n.1, 2013, p.23-35.

STAINES, Joe. CLARK, Duncan. Editores. *The Rough Guide To Classical Music An A-Z Of Composers, Key Works And Top Recordings*. 4ªed. London & New York: Penguin Books, 2005.

STIX, John. *Randy Rhoads: "I started tuning up and Ozzy said, 'You've got the gig.' I didn't even get to play!"*. GUITARWORLD.COM. 28.09.2020. Disponível em: <<https://www.guitarworld.com/features/randy-rhoads-first-guitar-world-interview-1982>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

STRECK, Lenio. *O processo eletrônico e os novos hermeneutas. Parte 1*. Revista Consultor Jurídico, 3 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2013-jan-03/senso-incomum-processo-eletronico-novos-hermeneutas-parte>>. Acesso em: 24 out. 2021.

SUHAMY, Jeanne. *Guia da Ópera*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SUPER-HERÓI: CONTRA TODAS AS ADVERSIDADES JASON BECKER CONTINUA CRIANDO, COMPONDO E DETONANDO! *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 58-81, Agosto, 2012.

TAGG, Philip. *Musicology and the semiotics of popular music*. 1987.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 10ª ed. revista e atualizada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

TESTA, Fabio. Yngwie Malmsteen: In Search of a New Kingdom. *The Best of Metal Mania*, vol 2, 1987.

TESTES: 5 GUITARRAS SHRED. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 84-100, Março, 2014.

THE METAL DEN. *RANDY RHOADS Interview – August 14th, 1981*. Disponível em: <<http://themetalden.com/randy-rhoads-interview-august-14th-1981/>>. Acesso em: 04 jun. 2022.

THOREAU, Henry David. *Walden*. Tradução de Denise Bottmann. Apresentação de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2013.

THOMPSON, Jonathan. *Guitar played by Harrison and Lennon auctioned for Â£294,000*. INDEPENDENT.CO.UK. 19.12.2004. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/guitar-played-by-harrison-and-lennon-auctioned-for-aps294-000-7907449.html>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

TORTELLA, Tiago. *Número de fãs da NFL no Brasil cresce a cada ano: Super Bowl será neste domingo*. CNNBRASIL.COM.BR. 13.02.2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/esporte/numero-de-fas-da-nfl-no-brasil-cresce-a-cada-ano-super-bowl-sera-neste-domingo/>>. Acesso em: 04 abr. 2022

TOSCANO, Frederico. *A instituição do virtuosismo*. Euterpe. Blog de Música Clássica (2012). Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/a-instituicao-do-virtuosismo/>>. Acesso em: 28 out. 2021.

TRINDADE, Luciano. *F1 busca um piloto americano para virar o herói de sua invasão aos EUA*. FOLHA.UOL.COM.BR. 07.05.2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2022/05/f1-busca-um-piloto-americano-para-virar-o-heroi-de-sua-invasao-aos-eua.shtml>>. Acesso em: 13 mai. 2022.

TROY GRADY. *Cracking the Code Episode 1: “Rock to the Future” — Eddie Van Halen & Randy Rhoads*. YouTube. 06.04.2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VKiO3VhdNmY&list=PLQXEjMNYjt2xBu99q1O9SVN4Eq0mDv50>>. Acesso em: 10 out.2021.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Tópicos tropicais: Imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos*. Revista Música. v. 19. n. 2. Universidade de São Paulo, dezembro de 2019. ISSN 2238-7625.

VAN HALEN, Eddie. *How the Late Rock God Eddie Van Halen Hacked His Guitar*. 2015. Disponível em: <<https://www.popularmechanics.com/technology/a15615/how-eddie-van-halen-hacks-a-guitar/>>. Acesso em: 10 out. 2021.

VAN HALEN NEWS DESK. *Eddie Van Halen’s Original 'Frankenstein' Guitar & 1978 Rig Exhibit (UPDATED)*. 01.04.2019. Disponível em: <<https://www.vhnd.com/2019/04/01/eddie-van-halens-1978-touring-rig-and-original-frankenstein-guitar-exhibit/>>. Acesso em: 10 out. 2021.

VARELA, Miguel A. *La inquietud de los números sonoros*. DIARIO DE LEÓN. 27.07.2012. Disponível em: <<https://www.diariodeleon.es/articulo/tribunas/inquietud-numerossonoros/201207270600011271363.html>>. Acesso em: 25 ago. 2021

VARGAS, Herom. *Capa de disco de rock: mídia, texto cultural e objeto de memória*. Universidade Metodista de São Paulo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020.

VEJA.ABRIL.COM.BR. *Ucrânia deve ceder território à Rússia para encerrar guerra, diz Kissinger*. 24.05.2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/ucrania-deve-ceder-territorio-a-russia-para-encerrar-guerra-diz-kissinger/>>. Acesso em: 25 mai. 2022.

VIDEIRA, Mario. *Romantismo e o belo musical*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

VIRTUOSOS DO ROCK. *Guitar Player Brasil*. São Paulo, p. 64-67, Abril, 2004.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. e Notas. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WAGNER, Richard. *Uma visita a Beethoven e outros escritos*. *Beethoven*. Org. e Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Intermezzo – Imaginário, 2015.

WAGNER, Richard. *Uma visita a Beethoven e outros escritos*. *Do ofício de virtuose e da independência dos compositores*. Org. e Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Intermezzo – Imaginário, 2015.

WAKSMAN, Steve. *Instuments of Desire: The Eletric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Harvard University Press, 2001.

WAKSMAN, Steve. *Into the Arena: Edward Van Halen and the Cultural Contradictions of the Guitar Hero*. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (org.). *Guitar Cultures*. New York, NY: Berg, 2001. cap. 7, p. 117-134.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1993.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da Música*. Trad. e Introd. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boston: Da Capo Press, 2000.

WEINSTEIN, Deena. *Rock's Guitar Gods — Avatars of the Sixties*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 2013, 70. Jahrg., H. 2. (2013), pp. 139-154.

Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24467204>>.

Acesso em: 08 nov. 2021.

WHIPLASH.NET. *Malmsteen fala sobre incidente em Porto Alegre*. 12.10.2001. Disponível em: <[https://whiplash.net/materias/news\\_966/010588-yngwiemalmsteen.html](https://whiplash.net/materias/news_966/010588-yngwiemalmsteen.html)>. Acesso em: 29 mar. 2022.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva. A primeira edição (1855)*. Edição bilíngue. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WIEDERHORN, Jon. TURMAN, Katherine. *Louder Than Hell: The Definitive Oral History of Metal*. New York, NY: Harper-Collins Publishers, 2013.

WORTHPOINT.COM. *Jimi Hendrix Guitar Player Magazine December 1968 Rare*. 2022. Disponível em: <<https://www.worthpoint.com/worthopedia/jimi-hendrix-guitar-player-magazine-127083958>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

ZAVALA, Irene Porzio. *As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

ZUBA, Paulo Vinícius de Freitas. *Eddie Van Halen: o último guitar hero?* Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: João Pessoa, 2021. Disponível em: <<https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/792/467>> Acesso em: 11 mai. 2022.

## ANEXOS

There be none of Beauty's daughters (GORDON, George (Lord Byron))<sup>343</sup>

There be none of Beauty's daughters  
 With a magic like thee;  
 And like music on the waters  
 Is thy sweet voice to me:  
 When, as if its sound were causing  
 The charmed ocean's pausing,  
 The waves lie still and gleaming,  
 And the lull'd winds seem dreaming:

And the midnight moon is weaving  
 Her bright chain o'er the deep,  
 Whose breast is gently heaving  
 As an infant's asleep:  
 So the spirit bows before thee  
 To listen and adore thee;  
 With a full but soft emotion,  
 Like the swell of summer's ocean.

#### **Estrofes para a Música**

Não há filha da beleza  
 Com mágica como a tua  
 E, tal música nas águas,  
 Tua voz em mim atua:  
 Quando, com seu som vem motivar  
 O encantado oceano a vacilar,  
 As ondas pairam calmas e brilhando  
 E os ventos em sossego divagando:

E a lua à meia-noite elaborando  
 Seu luzente colar sobre a descida;

---

<sup>343</sup> Cf. GORDON, George (Lord Byron). *There be none of Beauty's daughters* / Estrofes para a música. Tradução de José Lino Grünwald. In: GRÜNEWALD, José Lino (Organização e tradução). *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. Edição bilíngue. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1988. Em inglês, p. 40; em português, p. 41. ("Poesia de Todos os Tempos").

O seio docemente palpitando  
Como criança adormecida:  
Assim o espírito inclinado a ti  
A fim de ouvir e adorar a ti  
Com plena mas suave comoção,  
Como o inflar do oceano do Verão.

FIGURA 29 – Paganini indo para o momento Kodak após escutar *Harold*.



Fonte: representação de Adolphe Jullien (1888)

FIGURA 30 - Pintura *A Personification of Fame*, de Bernardo Strozzi. Nas representações pictóricas da *Fama*, geralmente ela é retratada com uma trombeta única ou com duas de comprimentos diferentes, simbolizando tanto a boa quanto a má fama. Na pintura de Strozzi, a *Fama* porta dois instrumentos: uma trombeta de ouro e uma outra de madeira, sendo esta última maior do que a primeira.



Fonte: pintura de Bernardo Strozzi, National Gallery, London, UK.

FIGURA 31 – Pintura *Progresso Americano*, de John Gast.



Fonte: Museu Autry do Oeste Americano, em Los Angeles.