

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

**AFFONSO CELSO DE MIRANDA NETO**

**ERAM DEUSES OS GUITARRISTAS?**  
**HERÓIS E MITOS NO IMAGINÁRIO DA CULTURA MASSIVA**  
**(VERSÃO CORRIGIDA)**

**SÃO PAULO**

**2017**

**AFFONSO CELSO DE MIRANDA NETO**

**ERAM DEUSES OS GUITARRISTAS?  
HERÓIS E MITOS NO IMAGINÁRIO SOCIAL DA CULTURA MASSIVA  
(VERSÃO CORRIGIDA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Área de concentração I (Teoria da Comunicação), Linha de pesquisa 2 (Linguagens e Estéticas da Comunicação) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM-ECA/USP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Victor Aquino.

**SÃO PAULO**

**2017**

Catálogo da Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo autor

--

Nome. *Eram deuses os guitarristas? Heróis e Mitos no imaginário social da cultura massiva.*  
Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para  
obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Com admiração e carinho

Dedico, sempre, a meus pais.

A minha família pela compreensão.

A Ana Helena pela compreensão e motivação.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Dr. Victor Aquino, que nos quatro anos de convivência, muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual.

À Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de Doutorado.

Aos Doutores e Mestres dos diversos programas de Pós-graduação em Comunicação com os quais pude debater e refletir sobre o projeto de pesquisa, tanto em aulas regulares, quanto nos eventos e congressos durante o período de desenvolvimento da tese.

*“O artista é o homem que, em qualquer campo, científico ou humanístico, percebe as implicações de suas ações e do novo conhecimento de seu tempo. Ele é o homem da consciência integral.”*

*Marshall MacLuhan*

## RESUMO

Desde a década de sessenta os guitarristas de *rock* são considerados ícones da cultura musical popular. Venerados por uma comunidade fiel de entusiastas, alguns deles são chamados de deuses, heróis e mitos. Suas histórias pessoais e artísticas são constantemente narradas e celebradas na mídia, tanto nos meios de comunicação tradicionais quanto nos ambientes digitais. E toda essa adoração pode ser visualizada concomitantemente no culto tecnológico à guitarra elétrica, um dos instrumentos musicais mais vendidos no mundo. Mesmo que tantos fãs, jornalistas e críticos musicais construam discursos fantásticos para se referir aos guitarristas heróis, uma investigação mais aprofundada sobre a estrutura dos arquétipos e símbolos presentes no compartilhamento de sentido entre os amantes do rock é uma tarefa ainda inacabada. Nossa hipótese parte do princípio de que diversos mitos e narrativas heroicas são atualizados continuamente nas práticas culturais contemporâneas cuja experiência transforma e orienta a visão de mundo dos atores sociais envolvidos na sua disseminação. Essa comunhão em torno da imagem sagrada dos *guitar heroes* extrapola a esfera artística e se constitui em um estilo de vida com significações múltiplas, sejam elas, comportamentais, estéticas e sexuais. O objetivo é compreender como essas representações sociais refletem e atualizam a própria visão idealizada de que como a sociedade se vê. Outro objetivo é enfatizar a importância desse fenômeno na prática de consumo associada à guitarra elétrica onde o mito desempenha uma função simbólica essencial.

**Palavras-chave:** *Guitar hero* – Mitologia – Imaginário – Estética - Consumo

## **ABSTRACT**

Since the sixties, rock guitarists have been considered icons of popular music culture. Venerated by a faithful community of enthusiasts, some of them are called gods, heroes and myths. Their personal and artistic stories are constantly narrated and celebrated in the media, both in traditional media and in digital environments. And all this worship can be seen concomitantly in the technological cult of electric guitar, the one of the best-selling musical instruments in the world. Even though so many fans, journalists and music critics create fantastic speeches to refer to guitar heroes, further research into the structure of the archetypes and symbols present in the sharing of meaning among rock lovers is a task rarely addressed and still unfinished. Our hypothesis sustain that various heroic myths and narratives are continuously updated in contemporary cultural practices whose experience transforms and guides the world view of the actors-net involved in its dissemination. This communion around the sacred image of guitar heroes goes beyond the artistic sphere and constitutes a lifestyle with multiple meanings, that is, behavioral and aesthetic. The objective is to understand how these social representations reflect and actualize the idealized vision of how society sees itself. Another objective is to emphasize the importance of this phenomenon in the practice of consumption associated with electric guitar where the myth plays an essential symbolic function.

**Keywords:** Guitar Hero – Mythology – Imaginary – Aesthetics - Consumption

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Eric Clapton no Rio .....	56
Figura 2 – Slash em São Paulo .....	60
Figura 3 – Pepeu Gomes no Rock in Rio I .....	64
Figura 4 – Hendrix em Monterrey: retorno do herói.....	94
Figura 5 – “Clapton is God” em Londres .....	100
Figura 6 – Paródia de “A criação do Mundo” de Michelangelo.....	106
Figura 7 – <i>Hard Rock Café</i> de Sacramento .....	119
Figura 8 – Cartaz do Rock In Rio 2011 .....	119
Figura 9 – Guitarras de George Harrison: Gretsch, Stratocaster, Rickenbacker e Telecaster.	120
Figura 10 – Capa do CD “Riding with the King” .....	121
Figura 11 – Bruce e sua inseparável Fender Esquire Telecaster .....	124
Figura 12 – Postagem da pesquisa no Facebook .....	128
Figura 13 – Sistema sonoro do guitarrista Slash.....	158

## LISTA DE TABELAS

Tabela 5.1 – Qual a sua idade? .....	129
Tabela 5.2 – Onde você mora? (Grupo Brasileiro) .....	130
Tabela 5.3 – Onde você mora (Grupo internacional) .....	130
Tabela 5.4 – Qual é o seu Emprego, Trabalho e/ou Ocupação? .....	131
Tabela 5.5 – Você se considera uma pessoa interessada na música e na cultura do rock? ...	132
Tabela 5.6 – Você toca algum instrumento musical?.....	132
Tabela 5.7 – Se você respondeu sim no item anterior, indique qual/quais instrumento(s) você toca? .....	133
Tabela 5.8 – O que significa preferencialmente pra você a expressão <i>guitar hero</i> ?.....	134
Tabela 5.9 – Que aspectos relativos a pratica musical você considera mais importante para um <i>guitar hero</i> ? .....	136
Tabela 5.10 – Você tem um <i>guitar hero</i> favorito? Se sim, indique qual ou quem é. ....	138
Tabela 5.11 – Qual é o solo ou canção favorita de seu <i>guitar hero</i> ?.....	142
Tabela 5.12 - Você prefere ouvir música com guitarra elétrica?.....	142
Tabela 5.13 – Você tem ou já teve uma guitarra elétrica?.....	143
Tabela 5.14 – Qual é a marca da sua guitarra (as)?.....	143
Tabela 5.15 – Você já comprou uma guitarra inspirado por ou associado a um <i>guitar hero</i> em particular?.....	144
Tabela 5.16 – Você já comprou algum outro produto relacionado com um <i>guitar hero</i> ? ....	145
Tabela 5.17 – Se você já comprou algum outro produto relacionado com um <i>guitar hero</i> , identifique qual (ais) .....	145
Tabela 5.18 – Você assina ou já foi assinante de alguma revista de guitarra?.....	146
Tabela 5.19 – Você acredita que as histórias pessoais e profissionais dos <i>guitar heroes</i> inspiram a vida das pessoas? Por quê? .....	147
Tabela 5.20 – A estética musical dos <i>guitar heroes</i> ainda é relevante atualmente? Justifique brevemente sua resposta. (Resposta Aberta).....	150

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
<b>1 O UNIVERSO GUITAR HERO: um signo complexo .....</b>	<b>20</b>
1.1 <i>A definição do conceito guitar hero .....</i>	20
1.2 <i>Rock e os Estudos Culturais: Identidade e Consumo .....</i>	29
1.3 <i>Sobre o processo da semiose .....</i>	32
1.4 <i>Sobre a sociologia do imaginário, mitos e arquétipos.....</i>	37
<b>2 O DISCURSO SAGRADO DOS HERÓIS DA GUITARRA NA MÍDIA.....</b>	<b>44</b>
2.1 <i>A prática dialógica da comunicação.....</i>	45
2.2 <i>O discurso midiático e o contrato de informação.....</i>	47
2.3 <i>Discurso de poder: do mito ao dialogismo .....</i>	52
2.4 <i>A aparição de uma lenda da guitarra: Eric Clapton no Rio de Janeiro .....</i>	55
2.5 <i>Herói da guitarra: Slash em São Paulo.....</i>	58
2.6 <i>Um guitar hero genuinamente brasileiro: Pepeu Gomes .....</i>	61
<b>3 A NARRATIVA HERÓICA DE ÍCONES DA GUITARRA .....</b>	<b>67</b>
3.1 <i>Métodos Narrativos.....</i>	67
3.1.1 <i>O Monomito de J. Campbell.....</i>	67
3.1.2 <i>O Método Orgânico de Propp.....</i>	72
3.1.3 <i>A Narratividade e a Estrutura Polêmica de Greimas.....</i>	77
3.2 <i>A Experiência de Jimi Hendrix .....</i>	82
3.2.1 <i>Personagens da Narrativa .....</i>	83
3.2.2 <i>A narrativa do herói trágico Jimi Hendrix.....</i>	86
3.3 <i>A Encruzilhada de Eric Clapton e a Tradição do Bluesman .....</i>	98
3.3.1 <i>Personagens da Narrativa.....</i>	98
3.3.2 <i>A saga heroica de Eric Clapton.....</i>	100
<b>4 A GUITARRA ELÉTRICA COMO SIGNO DO SAGRADO.....</b>	<b>106</b>
4.1 <i>Empreendimento Coletivo: surgimento da guitarra elétrica.....</i>	107
4.2 <i>Relevância Cultural: a guitarra elétrica e seus símbolos.....</i>	114
4.2.1 <i>A guitarra elétrica como ícone estético.....</i>	117
4.2.2 <i>A guitarra como índice de uma personalidade.....</i>	121

<b>5 O FENÔMENO GUITAR HERO NA AVALIAÇÃO DO PÚBLICO.....</b>	<b>126</b>
<b>5.1 Método de Pesquisa.....</b>	<b>126</b>
<b>5.2 Coleta de Dados.....</b>	<b>127</b>
<b>5.3 Universo da Amostra.....</b>	<b>127</b>
<b>5.4 Tratamento de Dados.....</b>	<b>129</b>
<b>5.5 Resultados e Discussões.....</b>	<b>129</b>
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>160</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>164</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXO 3.....</b>	<b>168</b>
<b>ANEXO 4.....</b>	<b>170 / 171</b>

## INTRODUÇÃO

O rock é considerado o primeiro fenômeno musical da cultura de massa. O movimento que eclodiu nos Estados Unidos, se expandiu globalmente, e representou a introdução de novos valores e hábitos associados às inquietações da juventude. A nova estética também passou a se configurar como um novo mercado de bens culturais. Pessoas, roupas e instrumentos viriam a se tornar símbolos de atitudes e comportamentos, e concomitantemente, produtos a ser comercializados em massa. Nesse panorama, o guitarrista e a guitarra estão numa posição privilegiada de significação.

Oriundo da primeira geração de músicos do *rock*, Chuck Berry, além de ser compositor e cantor, era um hábil guitarrista e líder de banda em sua cidade-natal Saint Louis. Sua decisão de se colocar em primeiro plano empunhando uma guitarra elétrica no palco inaugurava um novo paradigma na cultura musical. Considerado o “pai do rock” por conseguir traduzir em suas canções os anseios e desejos da juventude da década de 50, podemos dizer que à Chuck Berry atribui-se também o título de primeiro representante dos “*guitar heroes*”.

Sua jornada ao estrelato lhe rendeu o título de “mito do *rock*” em virtude de uma história repleta de episódios polêmicos, como furtos e passagens em reformatório quando jovem e até detenções antes e depois de começar a tocar. Sua técnica e sua performance no palco já apresentavam as qualidades que os *guitar heroes* devem possuir, isto é, o virtuosismo e destreza ao tocar o instrumento e um estilo original com raízes na tradição do *blues* e do *country* americanos.

Importante na constituição de sua imagem mitológica era sua relação íntima com a guitarra elétrica que costumava colocar entre as pernas durante os solos numa espécie de mímica da relação sexual. Se movimentando por todo palco, de um lado para o outro, executando seu famoso “passo do pato”, Chuck Berry começava a criar um símbolo transcendente do guitarrista e da guitarra na cultura de massa.

Outro elemento relevante iniciado por ele é a associação simbólica existente entre a imagem do guitarrista herói e um determinado modelo de guitarra. Nesse período, diversas marcas (Fender, Gibson, Rickembeker, Gretsh) estavam aperfeiçoando a tecnologia das suas guitarras. Através do vínculo com o estilo de vida dos guitarristas, a guitarra se torna um

signo autônomo na indústria musical. Desde então, o modelo Gibson ES-335 de Chuck Berry desenvolve uma aura especial, com uma narrativa histórica independente que se apropria de todos os sons e valores do músico de Saint Louis.

Na década seguinte, os ingleses buscaram aliar as características tradicionais do guitarrista solo de *blues* com a maestria tecnológica de amplificação e efeitos, elevando a figura do guitarrista a uma posição ainda mais imponente na formação das bandas de *rock*. A partir daí, tanto o personagem quanto o objeto se tornariam símbolos de rebeldia e contestação na cultura de massa jovem, cuja força de representação movimentava tanto a esfera cultural como a esfera do consumo.

A primeira referência ao “herói da guitarra” pode ser representada por um acontecimento ocorrido em Londres quando os muros de uma estação de trem amanheceram pichados com os dizeres “*Clapton is god*”. A ascensão do guitarrista inglês se deu no circuito de pequenos clubes e bares especializados em blues. Em busca de uma sonoridade fiel aos pioneiros do gênero, a trajetória de Clapton enfatiza a busca pela origem como sinônimo de autenticidade sonora que se reproduziu na maioria dos guitarristas ingleses da época.

Sua produção ulterior como solista na banda de John Mayall demonstra toda a viagem pessoal que empreendeu para se apropriar das raízes musicais dos guitarristas negros de *blues*, como Robert Johnson, Freddy King e B. B. King. Sua disciplina e dedicação para tornar-se o melhor representante branco do gênero levou-o a passar horas ouvindo discos e estudando trancado num porão, como uma espécie de sacrifício a que deveria se submeter para almejar tal posto. A partir daí, sua carreira traduziu o “mito do *bluesman*”, isto é, a imagem do homem solitário que afirmava sua autonomia apenas executando sua guitarra.

Embora sua atuação cênica não fosse tão impactante quanto a de Chuck, suas expressões de esforço e concentração no palco aliadas ao seu virtuosismo o ajudaram a ficar conhecido como “deus da guitarra”. Segundo o próprio, essa fama só se estabeleceu quando formou o trio Cream, em virtude das longas improvisações do grupo na primeira turnê nos EUA. Se o *rock* já era sinônimo de rebeldia e liberdade na década de 50, ele agora produzia um novo signo da contracultura e dos movimentos civis na década de 60: o guitarrista solista.

Sua associação com o modelo de guitarra Fender Stratocaster (intitulada “*Blackie*”) iniciou-se na década seguinte, após utilizar diversos modelos e marcas. Assim, Clapton mantém a tradição iniciada por Chuck ao materializar seu prestígio e aumentar ainda mais o fetiche de um determinado instrumento. Para se ter uma ideia de tal feito, em 2005, foram comercializados em uma tiragem limitada no mercado 185 réplicas desse instrumento no valor de 24 mil dólares cada uma.

Jimi Hendrix expandiu todos os atributos essenciais que caracterizam o *guitar hero*. A começar pela sua história de vida que se assemelha as narrativas dos mitos gregos caracterizados por realizar longas viagens e voltar para sua terra natal após enfrentar vários desafios. Hendrix, nascido em Seattle, só se tornaria famoso na Inglaterra ao ser visto em um bar em Nova York por músicos ingleses, após trabalhar como guitarrista para artistas como Little Richard e Wilson Picket.

Seu trabalho à frente do Jimi Hendrix Experience representa uma ruptura na história do *rock* e da guitarra elétrica, por introduzir novos valores sonoros a esse universo e, sobretudo, por impulsionar uma nova corrida por inovações técnicas no ramo da indústria musical. A partir daí, um novo paradigma tem início: o guitarrista passa a controlar não apenas sua guitarra, mas um arsenal de equipamentos como o amplificador, os captadores elétricos, os efeitos eletrônicos e as técnicas de gravação.

Suas performances também ajudaram a construir sua imagem de mito. Para impressionar plateias, diversos eram seus truques cênicos, como tocar com a boca, colocar a guitarra atrás da cabeça ou no meio das pernas durante os solos, e tocar apenas com a mão direita enquanto fazia caretas e expressões de êxtase e prazer. No Festival de Monterrey, em sua reestrea em terras americanas pôs fogo na guitarra e destruiu-a como num ritual primitivo de sacrifício. Sua transcendência como ícone do movimento *hippie* ainda cresceria com sua participação no Festival de Woodstock ao executar o hino americano emulando sons de aviões e máquinas de guerra na guitarra reproduzindo ruídos da guerra do Vietnã. Além disso, a indumentária utilizada nos shows era composta por uma variedade de blusas coloridas, calças boca de sino, casaco de pele, chapéus com penas, anéis brilhantes, medalhas e cordões diversos.

Em suas experimentações e pesquisas sonoras, Hendrix utilizou diversos modelos de guitarra, contudo suas preferidas eram os modelos Flying V da Gibson e Stratocaster da Fender. Assim

como a maioria dos guitarristas profissionais, ele realizava constantemente alterações na constituição de seus instrumentos no intuito de desenvolver sua sonoridade particular. Sua breve carreira associada às suas qualidades como instrumentista o elevaram a categoria de lenda em virtude de ter concebido com tão pouco tempo de vida tantas modificações importantes no cenário de música.

Waksman lembra que desde os anos 60 “a guitarra elétrica tem sido o principal instrumento solista de música popular, e guitarristas se tornaram *Cult heroes* ao redor dos quais muitos fãs percebem a música girar” (1999, p.14). Segundo ele, o consumo anual de guitarra crescera tanto naquela década que um artigo da revista *Life* mostrava o instrumento como uma mercadoria básica (“commodities”) das famílias americanas. Friedlander constata que “as gerações do rock clássico e a do começo dos anos 60 tinham seus guitarristas – Chuck Berry, Scotty Moore, Buddy Holly, Duane Eddy e outros – mas em nenhum momento um instrumento ou instrumentista alcançou um status tão grande quanto aquele alcançado durante a era dos reis da guitarra” (Friedlander, 1996, p. 295).

Segundo John Ryan e Richard A. Petersen (2001), a guitarra elétrica é o instrumento mais comercializado no mundo todo. Desde o surgimento do *rock* nos anos 1950, a produção e o consumo de guitarras supera venda de todos os outros instrumentos juntos. Esse mercado é composto também por um nicho de aficionados que investe uma soma grande de dinheiro em instrumentos *vintage*, geralmente muito caros e antigos. Eles são adquiridos por colecionadores, homens de meia-idade que buscam reviver os sonhos da juventude e comprar um instrumento usado por seu *guitar hero* de adolescência.

Deena Weinstein examinando da hegemonia dos guitarristas no campo do *rock* e nos meios de comunicação da cultura de massa, explica as causas e consequências de sua notável posição privilegiada:

”No universo das bandas de *rock* é o guitarrista o responsável por encenar e criar os valores sonoros distinguíveis do gênero e, como consequência, compor a maioria das músicas. Essa condição puramente funcional, espalha sua aura por trás e além da música, para elevar o guitarrista à condição de mito. Seus representantes principais estão na única posição cujos ocupantes foram intitulados “deuses” e “heróis”. O espetáculo do gênero requer que os músicos demonstrem sua grande habilidade abertamente, não apenas com seu estilo de tocar, mas através de sua performance visual, marcada por olhares intensos de concentração e esforço, e gestos extravagantes.

Percebida de forma pioneira nos anos 60, a atuação cênica do guitarrista enfatiza uma emoção transcendente e um simbolismo heróico” (Weinstein, 2004).

Segundo Théberge (1997), no mercado editorial de revistas em circulação voltadas para a música, as duas publicações mais vendidas são para guitarristas. Em sua lista, aparecem duas a *Guitarplayer* (1967) e a *Guitar, for the Practising Musician* (1983) embora ainda existam muitas outras como, por exemplo, a *Guitar world*, a *Guitar Clinic*, *Vintage Guitar* e a *Guitar Aficionado*. Mesmo nas publicações não exclusivamente destinadas à guitarra, como a *Rolling Stone*, vê-se com frequência matérias com guitarristas famosos ou “lendas” da guitarra.

No Brasil, a ideologia dos guitarristas heróis é sustentada ainda por diversas revistas nacionais dedicadas à divulgação de instrumentos e equipamentos, como a *Guitar Player* (versão nacional) e a revista virtual *Guitarload*, e outras como as publicações *Backstage* e a *Rodie Crew*. Théberge (1997) argumenta ainda que a literatura sobre a música popular tem dado pouca importância para o papel da imprensa na cultura musical, mesmo que muitos acadêmicos as citem em seus trabalhos e artigos.

A categoria privilegiada de músicos virtuosos da guitarra elétrica já ultrapassou as fronteiras norte-americanas, e se estabeleceu em outras partes do mundo. Segundo Millard, “a ideia de um *guitar hero* já não está confinada aos músicos; é agora parte da nossa cultura popular, e o termo é usado sem tradução em outras culturas” (Millard, 2004, p.143). Essa disseminação ideológica pode ser explicada por sua incrível capacidade de adaptação e manutenção em culturas tão diferentes. É claro que as estratégias promocionais encarregadas dessa visão de mundo podem ser as únicas responsáveis pela sua reprodução, contudo não se pode apenas entender esse fenômeno do ponto de vista da imposição cultural. Na verdade, diferentes nuances das práticas de guitarra ao redor do mundo podem informar sobre a apropriação criativa e transformadora que se faz do discurso hegemônico.

A proporção mítica obtida pelos guitarristas de *rock* na cultura de massa, no nosso entendimento, possui algumas diferenças fundamentais comparados a outros momentos da história da música. Dentre elas, três aspectos chamam atenção: o vínculo à tecnologia de som e imagem, a formação de uma cultura de consumo jovem e a emergência de movimentos

sociais contraculturais, cujas propostas de liberdade de expressão são comumente associadas à sensação de tocar uma guitarra, segundo o depoimento de “guitarristas heróis”.<sup>1</sup>

A importância da guitarra elétrica na música popular pode estar relacionada com a construção dentro da indústria cultural de um mercado de consumo voltado para o público jovem. Nesse quadro social, a figura do guitarrista herói serviria então como uma espécie de modelo publicitário importante na comercialização de diversos produtos entre roupas e equipamentos tecnológicos. Assim, ele se tornaria um mediador entre a indústria de entretenimento e a sociedade.

Por outro lado, o *rock'n'roll* pode ser visto como um gênero que veio de encontro aos anseios de um novo público, ávido por uma nova estética voltada para seus desejos e gostos. No seu surgimento, o *rock* pode ter se mostrado tão atraente porque seus artistas possuíam a mesma idade que seu público, e usavam o corpo para se expressar com movimentos e gestuais, compartilhando as mesmas experiências e criando um sentimento de pertencimento a uma comunidade cultural. Na década de 1960, o estabelecimento do *guitar hero* estaria relacionado ao estilo de vida libertário, e que muitos consideravam subversivo, dentro de um quadro social conservador politicamente com guerras e violações de direitos civis.

Todo guitarrista herói deve possuir a qualidade de pesquisador e artesão do som. Diversos guitarristas exerceram papel fundamental na construção das guitarras elétricas como Les Paul, criador do modelo Gibson de mesmo nome. Já Jimi Hendrix desenvolveu e popularizou vários equipamentos como o efeito Wah-Wah e a alavanca. Segundo Waksman, esse comportamento serve para legitimar e reforçar a “ideologia de virtuosismo inovador” que os *guitar heroes* sustentam ao desconstruir e recriar instrumentos para atingir uma sonoridade original, produtora de distinção.

A ascensão do guitarrista como fenômeno de massa nos anos 1960 pode ser vista como uma consequência causada pelo aumento do volume sonoro permitido pelas novas tecnologias nos grandes festivais. Estes criaram uma atmosfera comunitária entre os artistas e público na qual a potência de som funcionava como catalisador de um momento de catarse social. A

---

<sup>1</sup> Chambers apud Moore discutindo os longos solos de guitarra propostos pelo grupo *Cream* nos shows ao vivo sugere que “a *idée fixe* contra-cultural de “expandir sua consciência” encontrou expressão direta nas improvisações estendidas” (Moore, 2001, p.76).

amplificação sonora somada à atuação cênica dos guitarristas de rock se tornou uma associação poderosa na formação de sua imagem mitológica dentro dos verdadeiros rituais de concertos em grandes arenas.

A valorização da guitarra elétrica na cultura ocidental está atrelada tanto aos desejos masculinos por poder quanto à imaginação feminina sobre sexualidade investida no guitarrista herói. Steve Waksman, ao definir a música da banda Led Zeppelin como um “regime macho-orientado de poder e prazer” (p.239, 1999), reforça essa ideia. Segundo ele, Jimi Page é o arquétipo do *guitar hero* moderno que se prevalece da tecnologia para mediar as tensões raciais e sexuais que marcam a produção de música popular. O aspecto que nos chama atenção é aquele relativo à questão do poder e da sexualidade instituídas no corpo do agente social tocando uma guitarra. Mesmo que possamos encontrar exceções à regra, ou seja, mulheres tocando guitarras, não há dúvidas sobre o quão masculina é essa prática.

Esta tese tem sua origem em 2005, no segundo ano de mestrado, quando apresentamos a monografia “Eram os deuses guitarristas? Um ensaio sobre o mito *guitarhero*” no X Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O objetivo foi analisar a narrativa dos heróis da guitarra presente nos meios de comunicação no estabelecimento de uma visão de mundo ligada ao mercado cultural. No processo de desenvolvimento do trabalho pude perceber a complexidade do fenômeno e a extensão de seu discurso para outras práticas sociais e territórios simbólicos.

O conceito *guitar hero* é uma narrativa é disseminada por entusiastas de rock e guitarra em diversas culturas, e fomentado recorrentemente no discurso midiático encarregado do entretenimento e da crítica musical. Essa visão de mundo particular é disseminada pela mídia especializada para movimentar uma indústria cultural voltada para comercialização de produtos relativos a esse fenômeno cultural específico.

Atualmente, a abrangência dessa ideologia percorre as mídias tradicionais e novas, desde matérias em revistas, reportagens no jornal e na televisão, até sítios e blogs na internet, passando por jogos eletrônicos como o *guitar hero*, a celebração do heroísmo da guitarra se mostra uma ferramenta eficaz na produção de subjetividades e identidades. O fetiche do instrumento misturado com a veneração incondicional a deuses e mitos da guitarra elétrica são fatores de construção de determinadas formações e redes de sociabilidade.

O estudo da construção e reconstrução dessa prática discursiva é uma forma de entendimento de como essa visão hegemônica, que tem sua origem nas culturas americana e inglesa, se reproduziu em lugares tão distintos e praticamente extrapolou todas as barreiras culturais do ocidente, se transformando em um mito, uma fala cujo poder se encontra naturalizado e aceito sem restrições nacionais.

Nossa principal indagação questiona se o “herói da guitarra” é um mero produto da indústria cultural voltada ao público da massa juvenil ou é a estetização corporificada num determinado tipo de figura que vai ao encontro dos desejos de identificação em diversas esferas, ainda que contraditórias e ambivalentes desse mesmo público, como rebeldia, domínio de técnica musical e de efeitos técnico-sonoros, realização pessoal artística e profissional? Ou será um pouco de cada uma dessas dimensões?

A partir daí, outros temas surgem para se entender esse universo simbólico. Primeiro, devemos mapear a aparição desse discurso mitológico dos *guitar heroes* nos meios de comunicação responsáveis por criar esse “senso de comunidade” compartilhado entre seus criadores, leitores e participantes. Por extensão, devemos observar a estreita relação dessa visão mundo com a publicidade específica do ramo musical na formação de um mercado consumidor, difundido principalmente pelas produções especializadas do gênero.

Segundo, avaliar a natureza do discurso musical dos guitarristas heróis para compreender como a exploração de imagem e instrumentos está vinculada à indústria tecnológica e ao consumo de equipamentos eletrônicos. Desde sua origem, o trabalho de artesãos, engenheiros de som e guitarristas convergem para o desenvolvimento de uma cultura da inovação que tem no campo do rock uma das suas mais profícuas relações. É natural encontrarmos frequentemente nas falas de guitarristas posicionamentos e afirmações ambivalentes e mesmo contraditórios sobre sua efetiva associação com o mercado tecnológico.

A estrutura da tese está construída como um verdadeiro mosaico teórico no qual seu centro irradiador é formado pela as teorias do campo do imaginário. A etimologia da palavra Mosaico, provem do grego *mousaikon ou mousein* que significa “obra das musas”, isto é, o termo possui a mesma origem da música como uma arte derivada das musas. Na mitologia, as nove filhas de Zeus e Mnemósine, deusa da memória, são ninfas dos rios e dos lagos e

divindades que detém o poder de inspirar a criação artística e científica. Diversos materiais e cores são utilizados para a composição de um mosaico, aqui representados por diferentes metodologias empregados em cada parte da tese, onde cada capítulo possui seu próprio método.

Os fundamentos da análise de discurso e da filosofia da linguagem são a base da parte relativa às reportagens e matérias retiradas da mídia para demonstrar a presença dessa fala mítica no jornalismo cultural. Os estudos narrativos foram contemplados na construção da trajetória dos *guitar heroes* Jimi Hendrix e Eric Clapton como jornadas heroicas. A semiótica de C. S. Peirce foi aplicada no capítulo sobre a guitarra como instrumento de poder do herói, cuja análise tem por fundamento tanto a sociologia do imaginário quanto a antropologia do consumo.

De fato, na filosofia deste trabalho estão incorporadas diversas leituras realizadas nesses quatro anos, abrangendo desde os estudos culturais sobre rock, passando pelas implicações estéticas envolvidas no processo de análise, até reverberações da teoria de McLuhan e seus desdobramentos vistos na teoria do ator rede. Como um bom mosaico, o resultado só pode ser conhecido ao final quando estarão constituídos todos os materiais, desenhos e cores empregados na sua forma porque a unidade desta tese é alcançada através da diversidade de métodos e seu objetivo é promover uma visão complexa do fenômeno sobre o qual refletiremos nas próximas páginas. Som na guitarra!

## 1. UNIVERSO GUITAR HERO: UM SIGNO COMPLEXO DE SIGNIFICAÇÃO

### 1.1 A Definição do Conceito *Guitar Hero*

Diversos autores como Walser (1993), Friedlander (1996), Weinstein (2000), (Bennet; Dawe, 2001) e Millard (2004) já se debruçaram sobre a tarefa de estudar o universo simbólico dos *guitar heroes*, seja no gênero *pop/rock*, seja no *heavy metal*. Todos reconhecem a função social que os guitarristas de rock desempenham no imaginário social da cultura de massa como mediadores de diversas práticas e comportamentos que agenciam desejos e estilos de vida rebeldes e libertários no cotidiano de jovens e adultos.

No capítulo “*the guitar hero*” Millard, discorre sobre o tema baseado em fundamentos mitológicos na busca de compreender a natureza sagrada dos guitarristas de rock. Segundo o autor, o *guitar hero* pode ser entendido como:

“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 largamente imitado, e alguém cuja própria vida parece definir o instrumento de uma forma nova” (2004, p. 143).

A definição do termo enfatiza os atributos de virtuosismo, criatividade e inovação verificados no plano musical, contudo o autor destaca a dimensão heroica de um sujeito que sacrifica a própria vida em prol de um objetivo glorioso. Millard reconhece que para se tornar um *guitar hero*, “habilidade ao tocar guitarra não é a única qualificação. Há uma dimensão heroica do *guitar hero* que envolve estilo de vida e valores que vão muito além da invenção de amplificadores elétricos.” (2004, pág. 143 e 144).

A narrativa do comportamento ético de vários guitarristas do *rock'n'roll* envolve longos períodos de trabalho árduo na estrada a baixos salários (Duane Allman), dedicação incondicional a guitarra através do confinamento voluntário em pequenos espaços para aprendizagem (Eric Clapton), tratamento discursivo da guitarra enquanto um símbolo de masculinidade (Jimi Hendrix)<sup>2</sup> e o argumento sempre presente do autodidata e “*self made*

---

<sup>2</sup> Segundo Millard, “os rumores eram de que Jimi Hendrix nunca deixava a guitarra fora de vista, até levando com ele para a cama de noite” (2004, p. 145).

*man*” relativo ao pioneirismo tecnológico na construção de instrumentos (Van Halen). Todos esses códigos de conduta formam uma mitologia particular cujo mito de origem, segundo o autor, nos remonta a figura do *bluesman*, músico solitário e aventureiro que se tornou o modelo a ser seguido pelos guitarristas heróis.

Outros mitos podem ser observados invocando a narrativa clássica do herói – separação, iniciação e retorno – que pode ser aplicada aos ídolos do rock uma vez que “o herói da lenda grega geralmente empreende uma viagem, e os estágios da jornada do herói são essencialmente os mesmos, seja Ulisses, Andrew Carnegie, ou Jimi Hendrix” (2004, p. 145). O virtuosismo tem seu lado assustador e intimidante que leva muitos guitarristas a comportamentos antissociais e tragédias pessoais cuja experiência profissional é marcada pelo simbolismo da morte e da loucura, visos no mito de Orfeu e Sísifo. As trajetórias dos guitarristas Jimi Hendrix e Michael Bloomfield refletem o lado obscuro da fama no rock.

A ideologia do rock também pode ser vista no modelo piramidal de ascensão social do músico de rock a partir da década de 1960 desenvolvido por Frith, intitulado pelo conceito “The Rock”. A base representa o início da carreira quando o trabalho é realizado na cena de música local de clubes e bares no intuito de construir uma rotina de apresentações. A partir daí, o músico sobe algumas camadas até ganhar visibilidade regional, o que inclui registrar seu trabalho em pequenos selos independentes. O nível seguinte representa um contrato com uma grande gravadora, sucesso e exposição nacional. O último degrau compreende a projeção internacional com as turnês mundiais, presença constante na mídia e o status de superastro do rock.

Para Millard, o discurso de poder do *guitar hero* emerge nos anos 1960 unindo a tradição do artista solista de *blues* com a tecnologia de amplificadores, pedais de distorção e microfonia. Essas ferramentas de amplificação e alteração sonora conjugadas com a guitarra de corpo sólido possibilitou a livre movimentação do guitarrista pelo palco. Gradualmente, ele passaria do plano de fundo da primeira fase do rock, quando as bandas eram lideradas por pianistas como Fats Domino, Little Richard e Jerry Lee Lewis, para o primeiro plano do palco e da cena musical onde o guitarrista se tornaria o responsável pela sonoridade distintiva do gênero.

O posicionamento da guitarra na altura da cintura desempenhou uma função decisiva no imaginário do rock. Ao estimular movimentos sugestivos que apontavam para o aspecto fálico

do braço do instrumento, a guitarra se tornou um símbolo erótico de masculinidade e poder. Waksman (1999) define por “*technophallus*”, a forma como Hendrix utilizava a guitarra como extensão de seu corpo. Segundo esse autor, só podemos entender o significado social da performance de Hendrix, se levarmos em consideração dois domínios que estão intimamente associados na sua *persona*; o musical, que inclui talento e domínio tecnológico da guitarra, e o sexual, baseado no seu “manifesto estilo fálico de performance”. (idem, p. 188) Segundo Waksman (199, p. 238), “Hendrix foi, em vários modos, o arquétipo do moderno *guitar hero* usando a tecnologia da guitarra elétrica para mediar entre as tensões raciais e sexuais que tem governado a produção da música popular.”

Entretanto, Waksman não interpreta o fenômeno *guitar hero* de modo apenas objetivo. Mesmo que o *guitar hero* seja “um mestre do seu instrumento, possuindo a técnica necessária para tocar passagens musicais fora do alcance para outros músicos” (1999, p. 240), o autor reconhece, logo em seguida, que “capacidades técnicas somente não explicam o impacto do *guitar hero*” (idem), de modo que outras dimensões simbólicas relativas a poder, mistério e autenticidade são acionadas nas performances instrumentais de guitarristas famosos como Jimi Page, Jeff Beck e Eric Clapton.

Waksman observa traços da concepção romântica do gênio na prática musical de Jimi Page através da associação de virtuosismo excêntrico - uso do arco de violino para friccionar a guitarra e do Theremim, instrumento eletrônico controlado pelo movimento das mãos dentro de um campo de frequências - com símbolos do ocultismo provenientes de magia negra. Para o autor, o guitarrista deve ser visto “como um indivíduo heroico cuja liberdade de imaginação o permite transgredir ou transcender os limites da vida cotidiana” (1999, p. 243).

Por sua vez, o experimentalismo de Jeff Beck no controle tecnológico das potencialidades sonoras da guitarra empregou uma aura mítica na sua performance. Para Waksman, a iniciativa pioneira de mexer com os “sons indesejáveis” o investe de uma aura mágica e misteriosa que confunde e impressiona a plateia pelo seu modo inusitado de expressão:

“Junto com Pete Dinklage do *The Who*, Beck foi um dos primeiros guitarristas ingleses a jogar com as possibilidades do som eletrônico, criando microfonia nos seus improvisos de um modo a trilhar o caminho entre a expressão controlada e incontrolada. De fato, essa habilidade para impor controle sobre o caos sonoro potencial da guitarra elétrica contribuiu muito

para a percepção do guitarrista como uma figura heroica” (Waksman, 1999, p. 245).

A idolatria ao guitarrista Eric Clapton foi causada pela autenticidade de sua postura profissional ao abandonar a banda *The Yardbirds* para se dedicar incondicionalmente à sua paixão: o *blues*. O músico se tornou um símbolo da resiliência e ética ao permanecer fiel aos seus princípios e construir uma comunidade fiel de seguidores que o viam como uma figura sagrada. Segundo Waksman, “as estórias do grafitei “Clapton is God” aparecidas nas ruas de Londres durante sua temporada com John Mayall’s Bluesbreakers se tornou parte da mitologia popular do rock” (1999, p. 245)

Friedlander (2004) aponta que a “era dos reis da guitarra” iniciou no fim dos anos sessenta com a ascensão de Eric Clapton e Jimi Hendrix. A partir daí, o público do rock não comparecia aos shows apenas para ver o cantor, mas para ouvir e apreciar as habilidades dos guitarristas. Os dois lideraram dois *power trios*, *Cream* e *The Jimi Hendrix Experience* que redefiniram a história da música de tal modo que a maioria das bandas surgidas depois deles possuía um guitarrista solista na sua formação:

“Pela primeira vez o público era atraído antes por um instrumentista do que por um grupo, cantor ou repertório de canções. As gerações anteriores do rock clássico e a do começo dos anos 60 tinham seus guitarristas – Chuck Berry, Scotty Moore, Buddy Holly, Duane Eddy e outros – mas em nenhum momento um instrumento ou instrumentista alcançou status tão grande quanto aquele alcançado durante a era dos reis da guitarra” (2004, p. 295).

Após uma pequena digressão sobre a evolução da guitarra nos modelos acústicos, semiacústicos e elétricos de corpo sólido, o capítulo se concentra na narrativa das histórias artísticas de Clapton e Hendrix destacando a formação musical e as bandas amadoras e profissionais que ambos integraram, com destaque para uma descrição minuciosa da produção dos trios *Cream* e *The Jimi Hendrix Experience*. Isto porque, para Friedlander, a formação com apenas três integrantes se tornou a referência para as bandas da década de 1970, como *Led Zeppelin*, *Rush*, *Black Sabbath* e outros.

No seu relato sobre a história de Hendrix, Friedlander destaca a dimensão erótica sempre presente na performance de rock, e a ferramenta essencial na constituição da estética *guitar hero*: “A guitarra, tocada entre as pernas no estilo T-Bone Walker simbolizava um falo e ele geralmente simulava estar fazendo sexo com a guitarra de encontro à parede de

amplificadores durante as apresentações ao vivo. “ (2004, 314) De fato, o parâmetro da intensidade sonora é elemento crucial como símbolo de poder no rock. De modo geral, o *guitar hero* opera uma “parede de amplificadores” para produzir um volume de som avassalador. O amplificador da marca Marshall foi um elemento essencial na sonoridade de Hendrix e do Hard Rock em geral por sua capacidade de síntese, ao garantir um timbre convincente de rock em alta potência. Talvez o hábito de se apresentar com uma coleção de amplificadores explique o motivo pelo qual alguns fãs de *Heavy Metal* considerem Jimi Hendrix uma referência para o gênero. Entretanto para Deena Weinstein (2000) esse argumento deve ser relativizado pelo fato de até o fim dos anos 1980 não ter aparecido na cena do *Heavy Metal* nenhuma banda negra.

No capítulo “Fazendo a música: Deuses do Metal”, Weinstein aborda as características e códigos compartilhados pelos artistas e amantes do gênero. A narrativa inicia com a descrição da performance do guitarrista Michael Schenker da banda UFO:

“A atitude e expressão de Schenker revelam sua profunda concentração. O *guitar hero* está totalmente focado na sua execução, alheio ao público. Cada membro daquela plateia majoritariamente branca e masculina está de pé em honra e respeito. Muitos deles estão tocando *air guitar*, imitando os movimentos de Schenker. É quase como se eles estivessem participando da criação do som glorioso que preenche a arena” (2000, p. 59).

A autora destaca perfeitamente o tipo de *persona* com a qual os guitarristas do rock são identificados: a performance marcada por gestos e expressões de puro esforço. Outro ponto marcante na narrativa aponta para o comportamento da plateia de intensa comunhão em que o público de rock expressa sua admiração e devoção pelo *guitar hero*. A prática do *air guitar*, assim como o jogo Guitar Hero, são signos linguísticos correlativos, e como veremos mais adiante, estão estabilizados no vocabulário de interpretação do jornalismo cultural e servem de referência na análise do fenômeno *guitar hero*.

Dentro da perspectiva musicológica do Heavy Metal, Walser (1993) analisa (cinco) 4 guitarristas do gênero – na ordem de aparição; Ritchie Blackmore, Van Halen, Randy Roads e Yngwie Malmsteen – com intuito de demonstrar através de suas músicas como a linguagem musical do rock e blues é articulada ao conteúdo musical da música clássica no intuito de se apropriar dos discursos de poder e prestígio que sustentam sua prática. Ao analisar a

apropriação dos cânones clássicos por representantes da música popular, o autor busca mostrar que signos idênticos são usados de forma diferente por grupos sociais distintos, o que é uma oportunidade para debater temas ligados à criatividade e contestação cultural. Walser entende que o próprio significado da música clássica se alterou com o esvaziamento de seu contexto histórico através da sacralização de certos compositores como Bach e Mozart a partir do século XIX.

“Ao encontrar novos usos para música antiga, reciclando a retórica de Bach e Vivaldi para seus próprios propósitos, músicos do metal reabriram questões de significação na música clássica. Suas apropriações sugerem que apesar da homogeneização daquela música nas literaturas de “apreciação musical” e promoção comercial, muitos ouvintes percebem e respondem à diferenças, a especificidade musical que reflete especificidade histórica e social” (1993, p.65).

Para nós, a associação do rock com os parâmetros clássicos de teoria, estudo e execução da guitarra *rock* representa a introdução de um novo paradigma no universo *guitar hero*. Esse período do final dos anos 1970 ao início dos anos 1990 foi dominado pela geração “Shred” formado por virtuosos da guitarra que conjugavam extrema velocidade e técnicas expressivas inovadoras com o uso inexorável da tecnologia. Van Halen é o símbolo desse novo virtuosismo baseado no exibicionismo técnico, em que novas técnicas (*tapping*, *hammer on*, *pull off*) foram introduzidas para deificar eternamente a figura do herói da guitarra.

Segundo Waksman, a lenda do guitar hero Van Halen está associada ao contexto histórico de amadurecimento da indústria de shows que se desenvolvendo até se estabelecer com o *Arena Rock*, espécie de concertos ao livre em estádios esportivos e grandes espaços abertos, capaz de reunir uma “massa” de pessoas passou a ser o meio de comunicação principal do virtuose com seus fãs. Waksman argumenta que (2001, p.118), o rock de arena refletia as mudanças da posição cultural e econômica que o rock havia alcançado. A indústria fonográfica havia atingido índices inéditos na vendagem de discos, expandindo o seu alcance econômico, além de haver um substancial crescimento das performances ao vivo, o que para o autor se caracterizou como o símbolo mais evidente dessas mudanças.

A consolidação do *Arena rock* gerou muita controvérsia e crítica por sua natureza nociva e alienante como fenômeno cultural de massa. Para alguns críticos, que viam o rock como a

instância de oposição aos valores do *mainstream*, esses megaeventos iam de encontro ao lado contestador do gênero e simbolizavam a homogeneização do gosto. Entretanto, para Waksman (2001), a auto-expressão individualista e o potencial de autenticidade do *guitar hero* funcionava como um contrapeso a esse argumento de pura padronização. Se por um lado, há uma hierarquia visível na relação do músico com o público, por outro lado o corrente de intimidade despertada pelo contato do *guitar hero* com seus fãs problematiza o entendimento do *Arena Rock* enquanto uma instância de alienação.

Dawe e Bennet (2001, p.7) atestam que “a forma inovadora de tocar de Eddie Van Halen e seus modelos de guitarra ajudaram a redefinir o instrumento e seu potencial, um legado de inovação passado adiante por Les Paul e tomado por muitos colegas de Van Halen incluindo Joe Satriani e Steve Vai”. Entretanto, Waksman (2001) acredita que a reputação musical de Van Halen assumiu um sentido de mercantilização através do vínculo criado com concepção de seu próprio modelo de guitarra. Misturando partes de marcas tradicionais de guitarra (Fender e Gibson) cuja qualidade questionava, o músico criou seu próprio nicho de mercado ao conceber um instrumento original que futuramente seria comercializado pela empresa Kramer. Essa qualidade de artesão sonoro marca o universo dos *guitar heroes* e da guitarra, vista aqui como uma extensão do homem:

“Como Hendrix antes dele, Eddie era um inovador tecnológico que reconfigurou o instrumento para satisfazer suas necessidades. Insatisfeito com o mercado de instrumentos, ele essencialmente inventou o guitarrista *shredder* moderno por juntar várias partes para criar uma arma leve adaptada para seu ataque com marca registrada” (2007, p. 29).

Essa prática discursiva de construir a identidade musical através da contestação de símbolos hegemônicos no mercado de instrumentos se tornou uma ferramenta para marcar uma postura estética autêntica. Músicos como Jack White, Dan Auerbach e Matt Bellamy, considerados os principais *guitar heroes* do momento, evitam usar os modelos das marcas tradicionais com o objetivo legitimar uma posição de vanguarda no cenário do rock. No nível estético, os músicos também procuram da imagem de virtuosos no intuito de criar uma aura de autonomia e independência com relação ao mercado musical:

“O estilo de tocar guitarra de Jack White é frequentemente infestado do que ele chama de notas “erradas”: imperfeições e idiossincrasias que dão às

melhores músicas dele uma crueza arrepiante. “Quando toco um solo, é como um ataque – é uma luta, um conflito”, ele compara. “Não ligo para ser um virtuose. Se você me interromper no meio de um solo, não vou saber te dizer que nota era” (Weiner, *Rolling Stone*, julho de 2014)”

No artigo *We can be heroes for one decade*, Paludo (2015) defende a tese de nascimento e morte dos *guitar heroes*. O objetivo é confrontar as noções de virtuosismo e *feeling*, com a finalidade de encontrar uma formulação objetiva do que seria “tocar bem” guitarra. Sua amostra utiliza como exemplo as trajetórias musicais de Chris Impellitteri e Yngwie J. Malmsteen, representantes da “performance como instrumento de construção heroica” (2015, p. 1). Segundo ele, o fenômeno se restringiu às décadas de 1980 e 1990, quando a visibilidade dos *virtuoses* se encontrava em primeiro plano dentro da indústria musical.

Paludo (2015) recorrendo ao conceito de virtuoso em diversos dicionários discorre sobre a evolução do conceito, partindo da definição mais geral do dicionário Larousse (1995), como um instrumentista capaz de resolver com facilidade as maiores dificuldades técnicas ou como aquele que possui grande habilidade técnica, mas destituído de sentimento. Segundo ele, a etimologia de termo virtuoso vem do latim *virtus* que significa excelência, e designa um músico de habilidade técnica fora do comum. Contudo, a noção de virtuoso já era utilizada na Itália nos séculos XVI e XVII para distinguir pessoas com virtude em alguma área intelectual ou artística. O que nos chama atenção é que na acepção de virtuoso até o século XIX, a figura do compositor era mais valorizada que a de um intérprete, muito provavelmente em decorrência do maior prestígio da música vocal em relação à instrumental nesse período. Elias (1995), em várias passagens da sua análise sociológica da vida de Mozart, identifica uma clara separação entre as duas funções na prática musical do pianista, como compositor e virtuoso. Portanto, só no século XIX, a noção de virtuosismo voltaria a representar uma fusão espontânea com a atividade criadora, unindo a aparência apolínica do exibicionismo instrumental com a inspiração do instinto dionisíaco da inspiração.

Em nosso entendimento, Paludo (2015), ao se concentrar na investigação se a natureza virtuosística é vício ou virtude, negligencia a discussão de conceitos como inovação e criatividade - fatores essenciais nos debates de música em geral, e tão caros sobre a caracterização do *feeling* na estética da prática *guitar hero*. Mesmo que a técnica e a

tecnologia sejam elementos fundamentais na trajetória de grandes guitarristas, eles são indissociáveis do lado intuitivo e da sensibilidade criadora.

Em livro sobre *Heavy Metal*, no capítulo sobre o papel da guitarra no gênero, Walser (1993) constrói uma argumentação sobre a dedicatória de Malmsteen no disco *Odyssey*, endereçada para J.S. Bach, Nicolo Paganini e Antonio Vivaldi, lado a lado com os guitarristas Ritchie Blackmore e Jimi Hendrix. Paludo reafirma essa lista ao constatar que: “Hendrix, Bach e Paganini foram o combustível para que Malmsteen desenvolvesse continuamente sua técnica guitarrística. Ou seja, nesta costura histórica percebemos virtuosos do passado influenciando virtuosos do presente, servindo-lhes como modelos míticos a serem seguidos na busca pelo título de herói contemporâneo” (Paludo, 2015, p. 10)

Lendo a frase acima, surge a dúvida: por que Paludo circunscreveu o universo dos *guitar heroes* a duas décadas apenas, mesmo reconhecendo a existência de gerações anteriores? Walser, responde ao afirmar que Jimi Hendrix é “o primeiro guitarrista de rock verdadeiramente virtuosístico” (1993, p. 77). O próprio Paludo (2012) usou Hendrix como um dos seus objetos de estudo para entender o instrumento musical como uma extensão do músico, no artigo “Uma *Jam* com MacLuhan”. De fato, o que parece determinar a argumentação em favor de enfraquecimento da prática *guitar hero* é a presença maciça desse discurso na mídia, fomentado nas revistas especializadas em guitarra, e sua articulação com uma complexa rede de comercialização associada a materiais de aprendizado musical.

Ao desconsiderar o caráter atemporal do conceito de arquétipo na visão de Campbell, o autor negligencia a contínua transformação do mito, isto é, nega a existência do fenômeno nas décadas anteriores e simplesmente deslegitima sua aparição no cenário atual, vistos nos trabalhos de Jack White, Dan Auerbach e Matt Bellamy. O *riff* de guitarra na música “*Seven nation army*” de White transformado em grito de guerra nos estádios de futebol e o recente sucesso da turnê mundial do guitarrista inglês David Gilmour atestam que o signo não perdeu sua potência apesar de não possuir uma visibilidade mais ampla na mídia.

## 1.2 Rock e os Estudos culturais: Identidade e Consumo

Gênero musical surgido nos Estados Unidos na metade da década de 1950, o rock é um fenômeno sempre mutante e desafiador para qualquer pesquisador. Middleton (1990) destaca que a importância do rock deve ser vista dentro de um contexto histórico mais amplo, como um momento de ruptura situacional, capaz de modificar a base estrutural da sociedade. Segundo ele, após o fim da 2ª guerra mundial, a cultura *pop* se estabelece através de diversas alterações nas relações de produção, distribuição, circulação e consumo de música, fatos estes, determinantes para o surgimento da cultura de massa.

Segundo Miranda (2009, p. 163), “o rock tornou-se um fenômeno de massa, talvez o mais universal dos gêneros musicais, não apenas como linguagem, mas também, e, sobretudo, como signo por excelência do estilo de vida da juventude, o que passou a ser designado por atitude”. Entretanto, se por um lado, o rock na sua essência represente um símbolo da rebeldia juvenil, por outro lado, a lógica comercial do mercado cultural é sempre determinante para o esvaziamento de seu signo contestatório, e sua consequente padronização enquanto produto de consumo.

Friedlander prefere a utilização do termo *poprock* de modo que o conceito exprima tanto sua aceção estética quanto mercadológica. Sua terminologia tem por intenção contemplar as “raízes musicais líricas derivadas da era clássica do rock (rock) e seu status como mercadoria sobre pressão para se ajustar á indústria do disco (pop)” (2012, p. 12). Buxton (1982) ressalta que não se deve ver nessa tensão um conflito eterno entre contracultura versus mercado já que é muito difícil traçar uma linha demarcatória clara dos entusiastas de *rock*, sempre compelidos e impelidos por determinações ideológicas e tecnológicas simultaneamente.

Tal relação dialética é reconhecida por Beras como resultado de uma dinâmica pendular que caracteriza ontologicamente o gênero cuja complexidade atesta sua importância como objeto de estudo social:

Postulamos que o rock nasce de determinadas condições colocadas pela sociedade e reestrutura essas condições, vindo a modificar os comportamentos sociais e a tornar-se um marco societário, ou seja, um fenômeno estruturado e estruturante, que configura uma atitude determinada e diferenciada dos indivíduos perante a sociedade. (2015, p. 12).

Partindo do princípio de que o significado de qualquer manifestação humana é construído na interação social, Beras tem por objetivo compreender o rock como um impulso libertário de signos, e uma potência transformadora de valores e atitudes. Através da noção de fugacidade, o autor reflete sobre a inerente inquietação presente na formação do gênero refletida em um “constante movimento de busca da liberdade” (2015, p, 23). Aquele conceito teórico vem se juntar aos sentidos de “modernidade” de Baudelaire e “intercessor” de Deleuze, para a afirmação de uma identidade baseada na tensão de um deslocamento conceitual incessante entre práticas de resistência e conformação, como se rock representasse, por um momento, a mudança, e, logo depois, a estagnação.

Por outro lado, esse movimento em direção à cristalização da novidade é o que determina a absorção do gênero pelo complexo industrial da cultura de massa. Uma das hipóteses de Corrêa (1989, p. 28) para a dominância do rock é sua capacidade de ensejar “rupturas e transformações constantes em seu próprio estilo”. Para o autor, a própria natureza do gênero se define nesse destino trágico, em que os diversos estilos do rock perdem seu aspecto ideológico e libertário para se transformar em mero argumento de consumo. Corrêa identifica ainda um vínculo necessário entre particularidades do gênero e a idiosincrasia do artista, ele mesmo transformado em objeto de consumo. A partir daí, “tudo aquilo que envolve esse artista que seja passível de ser produzido e comercializado é transformado em produto de consumo em larga escala” (idem, p. 27). Na relevância sobre a identidade dos apreciadores do fenômeno *guitar hero*, devemos ter em mente essa função mediadora específica do guitarrista entre a criação musical e a indústria do consumo.

Essa qualidade móvel da identidade na música popular é uma das premissas de Frith (1996). Neste sentido, a experiência estética é um processo social, uma forma de interação em que a preocupação não deve ser identificar como as performances e obras musicais refletem os indivíduos de determinado grupo social, mas antes, como eles se formam ao criar sentido individual e coletivo através dessas atividades culturais. Em síntese, ele assinala que “a música constrói nosso senso de identidade por meio das experiências diretas que oferece do corpo, tempo e sociabilidade, experiências que nos situam nas narrativas culturais imaginativas” (Frith, 1996: 124). Sua proposta nos ajuda a entender que a força do rock reside nessa forma idealizada da experiência musical, como uma espécie de utopia social baseada na similitude e na diferença. De forma geral, é imprescindível subverter o discurso da autenticidade que caracteriza a identidade do *rock*. Sua condição ambígua enquanto

instrumento de reflexão e autoconhecimento - radical sublimação das alegrias e angústias humanas – não pode esconder o artifício indutor do consumo presente na sua origem como símbolo submetido à dinâmica comercial da cultura de massa.

Para Grossberg, o rock deve ser visto como uma prática cultural contraditória em que há um jogo constante de “incorporação” e “excorporação” na qual a cultura da juventude tensiona as forças hegemônicas do mercado cultural, mesmo sem ultrapassar seus limites. Segundo esse autor, o rock é uma cultura heterogênea que se expressa através de alianças afetivas constituídas dentro de uma temporalidade suspensa em que a lacuna geracional permanece constante desde o período pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse conflito estrutural, o investimento afetivo natural é uma afirmação da diferença, um reconhecimento da alteridade como principal representação da identidade de fãs de rock.

O *rock'n'roll* opera como um dispositivo, uma coleção abrangente de determinações econômicas e tecnológicas enquanto práticas, eventos e materialidades que excedem a recepção do conteúdo musical para agenciar vetores comunicacionais vinculados a três eixos afetivos: a juventude como diferença, prazeres do corpo e a pós-modernidade. Grossberg acredita que o poder de continuidade do rock é construído na própria representação da categoria da juventude como celebração da mudança pelo prazer renovável. O corpo é o lugar de transformação da identidade em estilo onde a música é um verdadeiro “desejo incorporado” (1997, p. 42). O eixo das políticas do pós-moderno é aquele em que a instabilidade e a superficialidade são exaltadas como elementos dominantes na tensão formativa do gênero.

Nesse sentido, Jeder atesta que a representação da identidade da juventude está sempre em relação ao mesmo tempo receptiva e conflitante com os espaços normativos:

“Colocando-se contra o tédio que estaria presente em grande parte dos rituais que envolvem a família, a escola e o trabalho, a cultura juvenil celebra uma torção das produções de sentido encontrada nesses espaços. Aqui, o barulho, o decalque, o ornamento e a superficialidade passam a operar como traços positivos, fontes de prazer. O que é importante não é a profundidade do que está sendo comunicado, mas os modos de posicionamento, as produções de sentido diferenciadas, enfim, a demarcação de fronteiras entre *nós* e *eles*. Antes de expressar pesar pela perda das antigas referências ou buscar modelos estáveis para a vivência social, a cultura juvenil celebra a inscrição da diferença.” (2003, p. 21)

### 1.3 Sobre o Processo da Semiose

A filosofia de Charles Sanders Peirce tem por princípio o pragmatismo, onde a verdadeira crença não é fruto da intelectualidade, e sim da interação social. Essas experiências concretas do cotidiano exercem um papel fundamental no desenvolvimento da cognição humana. Ao processo contínuo de transformação e atualização dos signos Peirce dá o nome de semiose. Na verdade, este conceito é quase um sinônimo para sua definição de lógica ou comunicação humana, já que ele argumenta que só tomamos conhecimento do mundo através de representações compartilhadas socialmente.

Seu método de análise semiótico baseia-se em uma tricotomia que envolve a relação dinâmica entre signo, objeto e interpretante. Assim, o signo se constitui numa relação lógica triádica, em que ele professa representar seu objeto ao simultaneamente produzir um interpretante que nada mais é do que o próprio signo mais desenvolvido. Aqui, Peirce insere um elemento essencial na sua teoria da comunicação que é compartilhamento de sentido, uma vez que os diversos interpretantes produzidos pelo signo só são válidos dentro do processo dinâmico de construção conjunta da realidade. Essa última poderia se constituir se acaso pudéssemos unir todas as mentes de uma comunidade de interpretantes, e delas coconstruir um interpretante final ou argumento, que seria a síntese de todos os conceitos e sentidos reunidos.

Romanini (2013) lembra que as questões de significação são, portanto, relacionais. O que realizamos é um processo cognitivo ao internalizar certos padrões a partir das relações aprendidas nos fenômenos da realidade. Existe uma articulação entre as formas que regem a realidade e a forma com que nós adquirimos conhecimento. A esse processo, Peirce chama de causação, onde uma coisa entra em relação com outra produzindo um determinado efeito. Portanto, através da percepção dos elementos da realidade apreendemos informação, crescemos e evoluímos:

“Ou seja, uma mesma lei da causação fundamenta tanto o desenvolvimento do simples para o complexo que observamos na natureza, quanto o processo de aprendizado que nos permite ampliar nosso conhecimento sobre a realidade” (Romanini, 2010, p. 6).

Os signos se desenvolvem num contínuo baseado no compartilhamento de significado numa comunidade de interpretantes. Assim, existe um “*common ground*”, ou campo de experiências

estéticas possíveis que emerge da familiaridade prévia com os fenômenos e objetos do mundo. Para esse conhecimento prévio, Peirce criou o conceito de experiência colateral, responsável por criar as cognições necessárias para representarmos os signos, compartilharmos nossas ideias e prevermos suas consequências lógicas. Segundo Bergman, este conceito serve para “lembrar-nos da importância dos fatores situacionais e contextuais” (2010, p. 155), desencadeados em toda experiência sensível.

### 1.3.1 Lógica, informação e categorias fenomenológicas

O modelo semiótico de Peirce se desenvolveu em mais de 40 anos de trabalho, com constantes revisões e alterações de conceitos e categorias. Sua fragmentária obra intelectual está espalhada em diversos textos, cadernos, cartas, artigos e anotações. A princípio, Peirce desenvolveu seus estudos semióticos dentro da lógica, que ao lado da estética e da ética, configuram o campo das Ciências Normativas. À medida que foi ampliando sua teoria, ele a classificou dentro do domínio semiótico, que se subdivide também de forma triádica em gramática especulativa, lógica crítica e retórica (ou metodêutica).

Sua contribuição mais importante para o campo da lógica foi introduzir um terceiro elemento às categorias denotação e conotação, responsáveis por aumentar a amplitude e profundidade de um termo. Em sua visão, a informação se tornava um elemento chave para se aumentar a complexidade de um conceito. Um signo, além de transmitir um significado literal (denotação) e outros correlatos através da associação (conotação), pode desenvolver-se através da troca de informações ocorridas nas práticas cotidianas de interação social em uma comunidade. Esse processo de compartilhamento concorre para o crescimento de significação de um conceito.

Segundo Peirce, deve existir harmonia entre o sentimento, a ação e a produção intelectual. Sua fenomenologia, designada como primeiro ramo da filosofia, serve como um guia ou modelo estrutural para a classificação semiótica. Segundo Duran “essa ciência busca entender o processo de experimentação no mundo, ou seja, entender como se dão os processos de cognição ou semiose no universo” (2010, p.2). A apreensão dos fenômenos da realidade se desenvolve na consciência em três categorias que não estão separadas entre si, são elas: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Em um primeiro momento de experimentação, estamos no terreno das qualidades, da novidade, da originalidade, onde a experiência é puro acaso, irreversível, isto é, tudo ocorre apenas uma vez. No caso de análise da guitarra elétrica enquanto relação signo/objeto, suas qualidades sonoras e visuais mais evidentes estão nesse plano que inclui principalmente seu timbre distorcido, e seu design, formado pelos elementos constituintes da sua forma particular (corpo, braço, mão, placas de metal, madeira, corda).

A segunda etapa representa um momento de ação e esforço, de tudo aquilo que é único. É um evento circunscrito no espaço e no tempo na qual interagimos com a experiência, ao que Peirce denomina de existência. Todas as situações reais que conectamos a guitarra elétrica, onde desenvolvemos emoções e reações de gosto provocadas por suas qualidades estéticas e sonoras pertencem a esse nível. Nesse momento, existe uma relação forte entre as representações criadas e os guitarristas que as tornaram populares.

A terceira etapa corresponde ao momento de mediação integrada ao campo das ideias quando sintetizamos a experiência em representações. Na verdade, essas generalidades ou conceitos deduzidos pela mente formariam hábitos e condutas futuras. Nesse nível estão todas as convenções musicais ligadas ao universo do rock e da guitarra elétrica, assim como as diversas apropriações estéticas regulares produzidas pela guitarra enquanto modelo de um modo de interpretar e agir na realidade.

Para Peirce, apreendemos a realidade através de representações, embora só a concebemos de um ponto de vista limitado, uma vez que estamos de posse apenas de uma parte da verdade do signo. Assim, existe uma relação entre categorias fenomenológicas e a classificação semiótica. Dessa forma, a primeira etapa constituiria as qualidades do signo em si mesmo, a segunda etapa sua relação com o objeto e a terceira etapa corresponderia às representações e convenções despertadas pelos interpretantes do signo.

### **1.3.2 A semiose – fluxo contínuo de significação e sentido**

Peirce define por semiose a lógica da produção de signos e sua ação no mundo. Esse processo nos ajuda a explicitar a relação entre as coisas, já que ela é uma lógica que tem por objetivo produzir certos questionamentos. Existe um dinamismo no processo de significação, que produz sínteses continuadas. A realidade se constitui a partir da semiose. É um processo

comunicativo vivo e real que nos vincula a realidade do ambiente em que vivemos. O universo só é inteligível se suas formas gerais podem ser encarnadas em um signo.

A comunicação emerge da estrutura sintática presente na semiose. Através dela compartilhamos sentido dentro de uma comunidade. Por comunidade, Peirce entende um organismo social que mantém relações coordenadas conjuntas. A identidade nunca é individual e sim relacional, baseada na alteridade. É nesse contato dinâmico de interpretações que o signo ganha complexidade. Segundo Romanini (2013), “o verdadeiro conceito não é reducionista. O símbolo sobrevive de sua réplica, dos usos que se fazem de sua aplicação”.

Todo signo pretende representar seu objeto em algum aspecto. E essa representação produz na mente do intérprete outros signos. Estas associações cognitivas desencadeadas pelo signo vão dar origem a outros signos, chamados de interpretantes. Na relação do signo com seu objeto, ainda temos o objeto imediato e o dinâmico, assim como há dois tipos de interpretantes, o imediato e o final, em suas relações com o signo.

O objeto imediato compreende o objeto como representado no signo, suas qualidades imediatas, sua forma somente compreendida em suas denotações. Já o objeto dinâmico se refere ao conjunto de associações que são criadas na mente de um intérprete, desencadeadas pela experiência colateral com aquele objeto. Segundo Bergman, “Peirce afirma que a base do objeto dinâmico, o poder determinante reside no fato de que o intérprete deve ter tido sua mente determinada pela experiência colateral do objeto, além de seu encontro com signos que representam ou dizem representar, o objeto em questão.” (Bergman, 2010, p.151)

O conceito de experiência colateral surge no momento em que Peirce estava voltado para seus trabalhos sobre pragmatismo. Ele refletia sobre as implicações do signo enquanto índice e enfatizava a importância da familiaridade com as representações anteriores do objeto. O signo só poderia se desenvolver por estar relacionado com essas experiências passadas. Esse processo de associações criaria uma espécie de conotação ampliada do objeto imediato que o transformaria em objeto dinâmico ao ganhar maior complexidade.

Naturalmente, a formação do objeto imediato desencadeia possíveis reflexões desordenadas sem que a mente realize de fato uma síntese, ou conceito. Esse é o interpretante imediato cuja possibilidade de interpretação se funda em uma impressão de sentido, uma espécie de aura de

representação. Por sua vez, o interpretante imediato é o efeito do que foi realmente produzido na mente no processo da semiose. Esse efeito é diferente em cada ato de interpretação, um único evento real. Na classificação de Peirce, o interpretante imediato pode ser dividido em três categorias: emocional (qualidade), energético (esforço mental ou físico) e lógico (análise conceitual).

O interpretante final ou argumento é o signo ideal que seria produzido por todos os interpretantes envolvidos na semiose. Este é um sentido final, ou uma generalidade, que se fundamenta no condicional futuro porque sua eficácia só poderia ser verificada dentro de um processo de compartilhamento de significados numa ampla comunidade. Portanto, o sentido não tem realidade individual, ele nasce das relações que nós construímos e na capacidade que temos de compartilhá-lo na comunicação.

Nossa análise vai priorizar a relação do signo (ou representamen) com objeto dinâmico, isto é, as representações da guitarra elétrica enquanto ícone, índice e símbolo. É necessário reafirmar que o processo de significação é uma síntese continuada, seu valor está na relação entre esses níveis e não na sua estrutura estática de interpretação. Portanto, esta classificação não exclui as primeiras camadas de significação, ou seja, as qualidades do signo em si mesmo, podem indicar também elementos de terceiridade na forma de argumentos relativos ao desenvolvimento de hábitos e conceitos provocados por sua adoção.

Na relação com o objeto dinâmico, Peirce define um ícone por suas qualidades essenciais relativas ao objeto. Este tipo de signo se dá por semelhanças “que servem para representar seus objetos apenas na medida em que eles se assemelham a eles em si mesmos” (*'A Sketch of Logical Critics'*, EP 2:460-461, 1909).

Já o índice, não diz respeito à relação de semelhança com objeto, mas sim por sua virtude de contato com a realidade do objeto, na sua existência individual. Se o ícone é referencial, o índice é uma degeneração de seu caráter icônico por se referir a uma segundidade, que nos força a uma reação através do reconhecimento de sua conexão real com o objeto.

O terceiro tipo de signo é o símbolo cuja relação com o objeto dinâmico emerge por uma questão de hábito, regra ou convenção. Um símbolo não precisa necessariamente se caracterizar por possuir qualquer semelhança como o objeto, nem compreender sua existência

factual, mas ser interpretado como uma disposição natural concebida por hábito que determina seu interpretante. Entretanto, as relações icônicas e indicias estão contidas na sua formação:

“Um símbolo é uma lei, ou regularidade do futuro indefinido. Seu interpretante deve ser da mesma natureza, e assim deve ser também o objeto imediato completo, ou significado. Mas uma lei necessariamente governa, ou "é incorporada em" indivíduos, e prescreve algumas de suas qualidades. Conseqüentemente, um componente de um símbolo pode ser um índice e um constituinte pode ser um ícone” ('A Syllabus de determinados temas de Lógica', EP 2:274, 1903).

#### **1.4 A Sociologia do Imaginário, Mitos e Arquétipos**

Na sua última obra “O homem e seus símbolos”, Jung ao refletir sobre a recorrência dos símbolos mitológicos nas experiências cotidianas afirmava que “o pesquisador experiente da mente humana também pode verificar as analogias existentes entre as imagens oníricas do homem moderno e as expressões da mente primitiva, as suas “imagens coletivas” e os seus motivos mitológicos.” (1964, p.67) Para ele, a interpretação dos fenômenos desenvolvida na esfera psíquica humana não poderia ser explicada somente pela racionalidade ou objetividade.

A essência da experiência musical dos heróis da guitarra se encontra na dialética apolíneo-dionísica da tragédia grega e deve ser compreendida dentro de uma narrativa abrangente do arquétipo do herói. Segundo Jung, os arquétipos são provenientes de “sedimentos de experiências constantemente revividas pela humanidade” (1980, p. 62), e podem se manifestar a qualquer momento. A trajetória do herói é um dos tipos de arquétipo mais comum em mitos presentes em diferentes contextos sócio-históricos. Campbell (2007) e Rank (2015) identificam uma estrutura básica nas histórias de heróis em culturas distintas. Como avaliação psicológica dos mitos, estes métodos possuem diferentes abordagens interpretativas. Se para Campbell, o herói é uma imagem arquetípica, atuante no inconsciente coletivo cuja aparição onírica serve para impelir a ação humana, para Otto, discípulo de Freud, o mito é um reflexo da relação parental primordial, isto é, está restrito aos complexos e instintos sexuais recalçados no inconsciente individual. De fato, o personagem heroico tem uma função psicossocial reguladora já que “este combate se dá em torno de uma angústia predominante (às vezes, várias) e a função fantástica tem, como principal objetivo, a regulação desta” (Legros, 2007, p, 119).

Semelhante a deuses mitológicos, os heróis da guitarra possuem traços ambíguos e suas histórias trágicas no limite da condição humana – a narrativa da liberdade através de viagens, drogas, festas é sempre acionada - jogam com representações do bem e do mal. Segundo Morin, esses novos personagens habitam o imaginário da cultura de massa onde “se esboçam as relações complexas entre o lazer, a cultura de massa, os valores privados, o jogo-espetáculo, as férias, os olímpianos modernos” (2002, p. 75). Assim, o estilo de vida exótico e o talento musical incomum, promovidos na mídia, servem como fatores preponderantes para criação de modelos de autorrealização *outsider*, identidade que ressalta o lado dionisíaco e hedonista.

As referências de autenticidade do *rock* estão vinculadas ao mito do *bluesman*, músico solitário e viajante cujo talento é sinônimo de masculinidade, virilidade e erotismo. A difusão da narrativa em torno da figura de Robert Johnson se insere no imaginário do diabo, como uma alegoria dos primórdios do *rock*:

O lendário pacto de Robert Johnson na encruzilhada é um prato cheio a alimentar o imaginário que o rock sempre perseguiu. O gênero musical e a trajetória de seus personagens parecem ter seguidos a risco os preceitos estabelecidos pelo demônio, ou pelo menos, a particularidade que sempre o caracterizaram. (Beras & Feal, 2015, p.71)

Dentro dessa corrente de pensamento, Legros, Patrick et AL (2006) constroem sua argumentação em favor da definição positiva de imaginário aplicado no entendimento pleno dos fenômenos sociais. Essa proposta ressalta a pluralidade do real e a transversalidade dos enfoques sociológicos que não se concentram em um objeto de estudo particular. Os autores ressaltam a importância da dimensão mítica da existência e da necessidade dos devaneios e das utopias, vistos mesmo nos momentos anódinos das práticas cotidianas.

As primeiras evidências desse novo paradigma foram esboçadas de forma incipiente nos estudos dos fundadores da sociologia, sobretudo nos estudos sobre a religiosidade realizados por Marx, Engels, Tocqueville, e Durkheim. Este último já salientava nas suas etnografias sobre a experiência do sagrado como os fatos sociais se fundamentavam nas representações coletivas, daí a noção de consciência partilhada surge como elemento central na organização societal. A constatação de que a sociedade constrói de si mesma uma imagem ideal através de múltiplas representações e símbolos levou o sociólogo francês a considerar a sociedade uma

“comunidade de ideias” detentora de um verdadeiro “estado de alma coletiva” nascido da intersubjetividade de signos compartilhados entre seus membros.

Neste sentido, Legros, Patrick et AL (2006, p.55) afirmam: “Os sistemas de crenças societárias mostram que a coesão das comunidades repousa sobre os sentimentos e as convicções respeitadas por seus membros; a estabilidade dos hábitos resulta da consciência coletiva que os apoia.” Para eles, as representações coletivas adquirem uma total autonomia se tornando verdadeiras entidades “numinosas”, funcionando independentemente da vontade dos homens. Esse “espetáculo das regras” intervém simbolicamente nos fenômenos sociais para construção de valores e sentimentos mútuos de comunhão.

O antropólogo francês Mauss considera que toda comunhão está baseada na atividade simbólica dos sujeitos. O culto aos símbolos perpassa as consciências individuais como uma expressão coletiva autônoma e cria uma imagem ideal dos fatos sociais. Diferentemente de seu mestre Durkheim, para ele “o símbolo comanda a ação mais do que o pensamento” (p.82). É através do entendimento das manifestações simbólicas como mitos, ritos e crenças que podemos nos aprofundar no inconsciente da mente humana. Em uma fase mais avançada de suas pesquisas etnográficas, Mauss percebeu que a representação simbólica não está em um domínio separado das coisas, elas são uma coisa só. Neste processo, os signos depois de estabilizados, se desenvolvem de forma independente, ao se relacionar com outros, configurando uma rede de resignificações e transformações que os atualizam<sup>3</sup>.

Outra contribuição importante de Mauss foi perceber como as experiências humanas estão mediadas por signos mágicos. Em suas reflexões sobre a magia, ele percebeu que sua força está subsumida em todas as esferas sociais e todas as representações partilhadas estão na sua essência permeadas por valores irrealis. O conceito de maná exprime essa energia sagrada encontrada nas trocas sociais, em que indivíduos ou objetos ganham uma dimensão espiritual porque participam de uma ação recíproca de dádiva onde tanto a consciência individual e a coletiva se fortalecem.

---

<sup>3</sup> Essa visão se assemelha a de Charles Sanders Peirce, fundador da semiótica, cujo método de análise entre os signos e os objetos inclui uma terceira categoria chamada de interpretante. Esta última corresponde exatamente às transformações sofridas pelos signos nas experiências cotidianas. Para Peirce, um signo quanto maior for sua capacidade para se transformar mais plena é sua eficácia.

Essa perspectiva é semelhante ao ponto de vista da sociologia do imaginário ao considerar que as práticas religiosas não estão redutíveis à presença do divino. Durkheim já antecipava que não era determinante a existência dogmática de uma religião em particular para a experiência do sagrado. Segundo Mafessoli, o sentimento gregário promovido por crenças compartilhadas pode ser visto em diversas esferas da vida social, inclusive presente no cotidiano onde o simbolismo exerce um papel fundamental.

Retomando a tradição da escola sociológica francesa de Durkheim e Mauss, Mafessoli avança na direção da vinculação do sagrado às experiências cotidianas. Para ele, “o que está em causa não é mais o domínio religioso, *stricto senso*, mas muitas outras religiões “por analogia”, que poderão ser o esporte, os concertos musicais, as reuniões patrióticas ou mesmo as ocasiões de consumo” (p.107, mundo imaginal). Esse politeísmo é reabilitado nas sociedades pós-modernas, terreno difuso onde mitos arcaicos e primitivos se misturam no mesmo tempo histórico com a tecnologia e a ciência.

Essa manifestação simultânea de temporalidades vai levar Mafessoli a desenvolver o princípio estrutural de “devir espiralado do tempo”, cuja origem está em conformidade com o conceito de “bacia semântica”<sup>4</sup> desenvolvido por seu mestre Gilbert Durant. Tanto um quanto o outro destacam o movimento não linear do tempo cuja dinâmica é sempre interrompida por imagens, símbolos e mitos do passado e idealizações do futuro. A complexidade da existência humana do século XXI é definida por Mafessoli como uma fusão entre o *homo religious* e o *homo aestheticus*, síntese ideal da empatia deflagrada pela estética das imagens refletidas entre os indivíduos e sociedade.

Esse fenômeno definido por Mafessoli como “mundo imaginal”, resgata o papel dos diversos símbolos construídos pelo homem para traduzir a realidade. O fortalecimento dos laços sociais decorre de uma espécie de espelhamento, entendido como processo de reciprocidade imanente de reciclagem, que causará uma mudança estética na percepção da sociedade deflagrada pelos signos. A esse processo dinâmico de imagens que se autocomplementam, ele dá o nome de “imagem religante”, no qual os rituais, os cultos, os ritos e os mitos se inserem para renovar as ações cotidianas.

---

<sup>4</sup> Durant usa a metáfora de uma bacia fluvial na qual uma corrente central ou leito do rio é cortado por seus diversos afluentes, num fluxo contínuo de águas derramando-se umas sobre as outras, sem uma linearidade temporal.

De fato, a relevância das imagens simbólicas surgiu de reflexões de Durkheim sobre o totemismo e sobre formas arquitetônicas presente nas cidades. O fundador da escola de sociologia francesa percebeu que “o fato social se materializa” na forma de símbolos, o que se configura em uma maneira hipostasiada de construir narrativas e identidades próprias. Há uma necessidade da consciência de traduzir a realidade e se transportar para uma dimensão que lhe dê um sentido pleno:

“Quando uma realidade é apreendida simbolicamente, a linguagem dessa experiência traduz as impressões sentidas pelo sujeito; ela não corresponde a uma “intuição privilegiada”, ou seja, conforme o grau de objetividade do real ou uma ideia que lhe seria adequada. Ela permite, contudo, chegar à realidade que ela representa através de uma significação verdadeira, de modo que os ritos ou os mitos, dos mais desconcertantes aos mais bárbaros, desvendam as necessidades humanas fundamentais e remetem às facetas individuais ou coletivas da existência” (Legros, Patrick et al, 2006, p.58).

Na concepção de Weber, essas atividades simbólicas agem sobre a conduta existencial do homem mediada pela magia. Através de seus estudos sobre rituais e símbolos, ele observou a devoção incondicional dissimulava a sistematização dos serviços religiosos e revelavam uma dimensão irracional da ação humana. A partir dessa reflexão ele percebeu como todas as práticas humanas, incluindo os negócios profanos, reúnem traços característicos dos cultos sagrados que podem ser vistos no campo da economia ou da política. Nesta última esfera, Weber desenvolveu a teoria da dominação carismática, categoria na qual a legitimidade da autoridade é explicada através de poderes mágicos e sobrenaturais que lhe aproxima do sagrado.

Essas idealizações são criadas, de acordo com Simmel, porque toda relação social é mediada por representações mútuas criadas nas interações cotidianas. Partindo desse princípio, todo pensamento humano é regido por uma infinidade de associações mentais que não podem ser explicadas somente pela lógica. Em todos os níveis subsiste um instinto natural para a idealização que se intensifica no contato com forças superiores ou em uma reunião de indivíduos.

Simmel realiza assim uma analogia com a esfera do sagrado onde ele observa uma semelhança entre “a conduta do indivíduo face à divindade e seu comportamento geral diante

da sociedade. Nos dois casos, o sentimento de dependência lhe parece essencial; o sujeito se sente ligado a uma entidade que lhe o ultrapassa.” (p.71). A devoção e a fé demonstradas por uma pessoa a um deus em particular é idêntica à reservada aos organismos sociais coletivos.

Na sua produção acadêmica, o ensaísta alemão dispensou um lugar cativo para a religião por entender que as crenças religiosas exercem uma função fundamental na vida dos indivíduos ao afastá-los das angústias existenciais que os ajuda a superar os medos. Suas reflexões o levou a concluir que esse é um traço fundamental da mente humana e a manifestação da religiosidade não está somente ligada à uma religião específica, mas pode ser observada na devoção a objetos e pessoas na esfera mais anódina e profana da vida em sociedade.

Partindo desse princípio Mafessoli atesta na avaliação das práticas de sociabilidade que a religiosidade é uma consequência da interação humana. Na intersecção entre o estético e o sagrado se encontram os instantes fugazes de irracionalidade quando se dá o “transe do imaginário”, onde a imagem do indivíduo se mistura com a da sociedade. Segundo ele:

“Por meio da imagem, eu participo desse pequeno outro que é um objeto, um guru, uma estrela, uma pintura, uma música, um ambiente, etc, e por isso mesmo cria-se esse outro, que é a sociedade. Participação mágica, que se acreditava reservada aos primitivos e que volta a galope com o reencantamento do mundo” (Mafessoli, 1995, p.112).

Assim, seu olhar se mostrou compreensível à “heterogeneidade do real” encontrada nos momentos banais das experiências sociais que segundo ele dissimulam uma potência criadora na sua essência. Essas situações interativas desencadeiam um tipo de pensamento transcendente formado por diversos valores simbólicos que se encontram entre a subjetividade e a objetividade. Para Simmel, nossa consciência opera em “uma mútua interpretação simbolizante” (2006, p.75) com as situações e objetos do mundo. Legros, Patrick et al (2006) sintetizando o pensamento de Simmel, afirmam que “A existência objetiva que nós sentimos através da riqueza e da significância da vida é constituída por um conjunto de criações materiais e imateriais trabalhadas pelo desejo, pelo saber e pela sensibilidade”. (p.76)

Neste sentido, Mafessoli acredita que o imaginário social é construído pelo sentimento comum do “estar junto” ou “do sentir com” experimentados coletivamente através da mediação de símbolos. Em torno dessas imagens e objetos, os indivíduos se reconhecem como grupo e recriam uma atmosfera de religiosidade imanente e latente que atesta a presença

arcaica do “numinoso” nas experiências sociais profanas. No centro da manifestação do sagrado exalta-se o “objeto imajado”, imagem material que favorece a sinergia entre o individual e o coletivo.

Para concluir, a sociologia do imaginário pretende reabilitar a dimensão dionisíaca das relações sociais. Vista na celebração do prazer mundano, na transcendência espiritual dos grupos sociais, na veneração dos ídolos e objetos de consumo, essa figura mitológica retorna das profundezas da consciência racional para transfigurar os valores e as crenças compartilhadas nas experiências cotidianas. Seu renascimento vem contemplar as expressões hedonistas e efêmeras produzidas pelo universo mágico dos *guitar heros*, verdadeiros “objetos imajados” da cultura popular.

## 2. O DISCURSO SAGRADO DOS HERÓIS DA GUITARRA NA MÍDIA

Como uma máquina de produzir discursos, a mídia ocupa um lugar central nas narrativas do cotidiano. No dilema entre informar com credibilidade os fatos e conquistar a maior audiência possível, os jornalistas empregam diversas estratégias enunciativas e signos linguísticos para construir representações cuja utilização recorrente naturaliza visões de mundo e ideologias particulares. Este universo de normas e valores surgidos na interdependência entre a instância de produção e a recepção entra em jogo o compartilhamento de identidades dentro de um grupo social específico.

Neste panorama de intensa produção discursiva, a análise de discurso (AD) se tornou um campo essencial para análise dos textos midiáticos. Como todo discurso, seja oral ou escrito, possui uma natureza complexa por acionar diversos textos e mensagens, que por sua vez misturam diversos saberes e crenças, o domínio dessa esfera do saber se torna uma ferramenta capaz de auxiliar uma melhor compreensão de como é a natureza da criação dos acontecimentos midiáticos fomentado diariamente no espetáculo da realidade fomentado nas redações e agências de notícias.

No campo do jornalismo cultural, a crítica se tornou um ato enunciativo agenciador da dimensão estética das diversas produções artísticas. O viés ideológico e subjetivo de cada jornalista concorre para formar gostos e preferências, mesmo com todas as ressalvas dado o caráter elitista e divulgador de alguns textos. No caso específico deste artigo, utilizaremos três artigos na imprensa, sendo as duas primeiras, críticas às apresentações de Eric Clapton e Slash nos palcos do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, para refletir sobre a construção discursiva do conceito “herói da guitarra” propostas pelos críticos Carlos Albuquerque do jornal *Globo* e Stella Rodrigues, da revista *Rolling Stone*. O último exemplo aborda as implicações e apropriações específicas do fenômeno *guitar hero* compreende no Brasil através de um texto sobre Pepeu Gomes, um dos ícones do instrumento.

A análise dos textos impressos será realizada sob a orientação da filosofia da linguagem Bakhtiniana (1997, 2010), cuja essência é o princípio dialógico constitutivo de todo discurso. Os conceitos de interdiscursividade e intertextualidade serão articulados ao conceito de contrato de informação midiática, proposto Charaudeau (2012). As restrições e atos reguladores que marcam toda enunciação midiática estão explicitados na visada de captação

das instâncias de produção, agenciadoras de discursos dramáticos para conquistar seu público. Na esfera do jornalismo cultural, o tom grandiloquente empregado conecta o interlocutor ao universo da ficção e do sagrado, onde os guitarristas são deuses, heróis e vilões.

## 2.1 A prática dialógica da comunicação

A filosofia da linguagem bakhtiniana tem como pressuposto a constatação de que todo signo é ideológico por emergir no compartilhamento de sentido dentro de um grupo social organizado. A palavra é um fenômeno sócio-ideológico por se originar das formas de comunicação proveniente dos diálogos cotidianos. A palavra, como realidade material do signo, é dominante, já que toda expressão individual, seja de maneira subjetiva (interna) ou como um ato de fala (externo), necessita do acionamento de signos linguísticos constituídos. Assim, o que fornece unidade aos signos ideológicos é sua natureza semiótica.

Todo terreno semiótico é lugar de visões contraditórias por parte das diversas classes sociais que os compartilham. A cada momento histórico, alguns objetos particulares adquirem valor e se tornam significativos. Segundo Bakhtin, a plurivalência social do signo ideológico surge na luta de classes. Para ele, “é este entrecruzamento de índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir” (BAKHTIN, 2010, p. 47). O valor social de um signo altera todo seu conteúdo e determina a intensidade de sua representação. Contudo, para realizar essa transposição na esfera social, esse objeto deve estar atrelado às condições socioeconômicas de um determinado grupo.

Estes signos ideológicos, que já possuem um valor social e ideológico constituído, e todo ato expressivo de linguagem possuem um *tema*. Este conceito pode ser definido pelo sentido ou significação única de cada enunciação, que engloba tanto a atividade mental quanto a expressão falada ou escrita. Por enunciação, Bakhtin compreende o produto da interação verbal entre um locutor e seu interlocutor. Embora nunca tenha citado em seus textos o termo “dialogismo” para definir a filosofia de sua teoria da enunciação, muitos autores<sup>5</sup> entendem que esse é o significado mais apropriado para o entendimento de sua concepção de linguagem cuja pista pode ser verificada em suas próprias reflexões em “Marxismo e Filosofia da linguagem”:

---

<sup>5</sup> Fiorin (2006) e Pires (2003).

“O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas de toda comunicação verbal de qualquer tipo que seja” (Bakhtin, 2010, p. 127).

Na relação de formação dialógica, tanto a situação social mais imediata quanto o horizonte social mais amplo são os fatores condicionantes para a forma e conteúdo do discurso. Em um primeiro estágio, a palavra está voltada para a presença real ou imaginada de um interlocutor, cuja identidade, posição social e relação afetiva interferem qualitativamente no material linguístico escolhido pelo locutor. Simultaneamente, todo discurso se dirige para a coletividade, isto é, a um auditório social abrangente, no qual diversos saberes, imaginários e crenças se encontram vigentes e vinculados a determinado período histórico.

Por significação, outro conceito importante na relação com o tema do discurso, Bakhtin compreende “os elementos da enunciação que são reiteráveis e idênticos cada vez que são repetidos” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Assim, a significação se refere mais ao material técnico da linguagem que compõe as enunciações, formado pelas relações gramaticais, morfológicas e sintáticas utilizadas na situação de comunicação. Todo tema pressupõe uma significação e vice-versa, de maneira que eles estão tão vinculados à existência do outro, que é impossível detectar um marco divisório onde um termina e o outro inicia.

Baseada na sua concepção dialógica do discurso, Bakhtin identifica o “discurso citado”, ou a recepção ativa do discurso de outrem e sua transmissão em outro contexto enunciativo. Segundo o autor, há uma inter-relação dinâmica entre o discurso citado e o discurso narrativo que serve para integrá-lo. Esse tipo de discurso reflete as formas básicas que podem ser encontradas nas relações sociais estáveis em uma determinada língua. Portanto, a análise do discurso de outrem não pode estar dissociada do meio de transmissão (narrativo, argumentativo, etc) que possui uma finalidade particular.

Modalidade fundamental da teoria bakhtiniana é o conceito de interdiscursividade. A compreensão da natureza dialógica da linguagem só pode ser contemplada com o reconhecimento das diversas falas em cada enunciação verbal. Como lembra Fiorin: “Nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que

semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo” (FIORIN, p. 167, 2006). A intertextualidade seria então um tipo específico de interdiscursividade relativa às práticas dialógicas materializadas em texto. Nas críticas musicais escolhidas para nossa análise posterior, essa qualidade pode ser verificada através de diversos recursos linguísticos como ironia, exclusão, afirmação, negação, bem como que podem ser deduzidas a partir da escolha do tipo de narrativa escolhido e das figuras de linguagem (metáfora, metonímia) usadas para qualificar a atuação dos *guitar heroes*.

Para concluir, ao rejeitar tanto as concepções teóricas do subjetivismo individualista e do objetivismo abstrato, Bakhtin enfatiza junto ao fenômeno dinâmico da interação verbal entre emissor e receptor, ressaltando o diálogo polifônico presente nas diversas situações verbais de comunicação, como o princípio constitutivo de ato de fala, como o impresso que será o objeto de nossa análise:

“Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores [...] Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as repostas e objeções potenciais, procura apoio, etc” (Bakhtin, 2010, p. 128).

## **2.2 O discurso midiático e o contrato de informação**

Segundo Charaudeau, a mídia é um organismo complexo que se apropria dos ideais de informação e comunicação baseada em três lógicas de funcionamento: econômica, tecnológica e simbólica. A estrutura básica da máquina midiática é formada por três instâncias; a da produção, da recepção e da construção do produto midiático. Sem menosprezar a importância das duas primeiras instâncias mais associadas às esferas econômica e tecnológica, a finalidade de sua teoria está voltada para o entendimento dos processos de construção de sentido que os indivíduos põem no exercício cotidiano de troca social ao manipular signos, criar representações e atribuir valor às suas práticas.

É na instância de construção do produto que todo discurso se configura em texto de acordo com normas estilísticas, verbais e semiológicas. O autor francês considera que todo ato de linguagem compreende dois processos fundamentais: transformação e transação. O processo de transformação consiste em estruturar o mundo, a realidade e a vida, sob um certo número

de categorias, podendo ser elas de nomeação, qualificação, narração, argumentação e modalização. O processo de transação é processo primordial que dá sentido ao processo de transformação, ele se refere aos dados específicos existentes em uma situação de troca social. “Assim, todo discurso, antes de representar o mundo, representa uma relação, ou mais exatamente representa o mundo ao representar uma relação” (Charaudeau, 2012, p 42).

Note-se que há um ponto de convergência entre Bakhtin e Charaudeau no que se refere à alteridade, à consciência do outro, ao consenso de que a linguagem se constitui socialmente. Para ambos, a construção do sentido só é possível através da utilização da linguagem em situação de troca social, porque o sentido não é algo preestabelecido, ele nasce justamente na interação social. Ambos consideram as condições específicas das situações de comunicação onde as várias restrições presentes nos atos de linguagem regulam e condicionam a relação entre locutor e interlocutor. Portanto, é dentro de um quadro de cointencionalidade que se estabelece um reconhecimento mútuo entre os indivíduos dos aspectos reguladores e determinantes de todo ato comunicacional.

Segundo o teórico francês, as mídias não transmitem o que ocorre em uma dada realidade social, elas constroem através dos atos de discurso, uma representação que substitui à realidade. Assim, se constitui também a construção humana do saber que é fruto das atividades discursivas para dar sentido ao mundo. O autor discrimina duas categorias de saber: a de conhecimento e a de crença. A primeira se refere aos domínios do saber obtidos através da racionalização, da observação dos fenômenos da natureza e das análises científicas. É a tentativa de tornar o mundo inteligível determinando fronteiras, estabelecer relações, hierarquias e conjuntos.

Os saberes de crenças resultam da ação humana de comentar o mundo sob um olhar subjetivo, não há mais a necessidade de inteligibilidade, mas de avaliação e de apreciação. Essas crenças se inscrevem num determinado enunciado para compartilhar julgamentos e assim desenvolver uma relação de cumplicidade entre os sujeitos. As representações nascem nessa relação entre os saberes de conhecimento e dos saberes de crenças, pois elas constroem uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso que são dadas como se fossem o próprio real. “Em resumo, as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores” (CHARAUDEAU, 2012, p. 47).

Uma vez que todo ato comunicacional depende das condições específicas da situação de troca, os participantes do diálogo estão ligados a um acordo prévio que é a referência pela qual a troca simbólica se constitui. As restrições se estabelecem “por um jogo de regulação das práticas sociais, instauradas por indivíduos que tentam viver em comunidade e pelos discursos de representação, produzidos para justificar essas práticas a fim de valorizá-las” (CHARAUDEAU, 2012, p. 67). Portanto, há uma espécie de contrato informacional que se estabelece na interação verbal entre locutor e interlocutor condicionado por dados externos (identidade, finalidade, propósito e dispositivo) e por dados internos, relativos à construção formal do discurso que compreende os espaços de locução, relação e tematização.

A condição de identidade está atrelada ao reconhecimento dos sujeitos inscritos no contrato de informação, ou seja, à relação específica entre as instâncias de produção e recepção. O primeiro desafio da instância de produção é enfrentar o dilema de fornecer a informação, e simultaneamente, estimular seu consumo. Como entidade formada por um conjunto de atores responsáveis por criar um discurso unitário e homogêneo, “a instância de produção deve ser considerada de modo diferente, ora como organizadora do conjunto do sistema de produção, ora como organizadora da enunciação discursiva da informação” (Charaudeau, 2012, p. 72).

A posição mais importante na máquina midiática é ocupada pelo jornalista, responsável pela transmissão da informação. Sua função possui duas atribuições principais: a de ser um pesquisador-fornecedor da informação ou de ser um descritor-comentador, como no caso específico das duas críticas musicais escolhidas para nossa análise. A instância midiática na busca por cobrir a maior parte dos acontecimentos, classifica seus profissionais entre testemunhas e reveladores, os primeiros responsáveis por fazer a cobertura *in loco*, como no caso específico das críticas aqui analisadas, e os segundos, com a vocação para a investigação.

A problemática da instância de recepção midiática pode ser entendida na comparação entre dois tipos de público alvo, o alvo intelectual e alvo afetivo. O alvo intelectual é um sujeito capaz de analisar de modo racional uma notícia através de critérios como posição social, credibilidade, acessibilidade e qualidade da escritura jornalística. Já o segundo tipo de público tende a analisar as notícias de modo emocional, priorizando os aspectos inconscientes, subjetivos e o lado afetivo. Nesse nível, as instâncias de produção costumam empregar estratégias discursivas de dramatização ao explorar crenças e representações de caráter

insólito, trágico ou “*inaudito*, que alcançaria o além, que nos faria entrar em comunhão com a dimensão do sagrado” (CHARAUDEAU, 2012, p. 83).

Nas duas críticas escolhidas, pode-se verificar uma mistura desses dois tipos de abordagem, uma vez que tanto o *Segundo Caderno* do *Jornal O Globo* quanto a revista *Rolling Stone* são fontes de prestígio e credibilidade no jornalismo cultural. Mesmo assim, os críticos Carlos Albuquerque e Stella Rodrigues constroem suas narrativas com diversas estratégias discursivas de dramatização, o que demonstra claramente a essa dupla abordagem da enunciação jornalística, encurralada na fronteira entre a lógica econômica e recursos de pathemização simbólica para conquistar o leitor. Esse aspecto é mais evidente quando visualizamos a finalidade do contrato midiático, composta por dois tipos de objetivos, definidos pelo autor como visada de informação e visada de captação.

A visada da informação, ou o *fazer saber*, tem por finalidade uma questão cívica ao informar ao cidadão sobre os acontecimentos do mundo social. Aqui, o desafio da instância de produção deve respeitar as condições de credibilidade e de veracidade. Os recursos de linguagem utilizados ora enfatizam a descrição-narração dos fatos, ora a explicação das causas e conseqüências dos mesmos. De fato, no caso específico da crítica musical de um concerto, para o jornalista, “o problema que se coloca é o da veracidade da reconstituição, de seu grau de verossimilhança que pode ir do mais provável ao improvável, e mesmo ao inventado” (Charaudeau, 2012, p. 89), uma vez que não existe coincidência temporal entre o escrito e o evento.

Se o desafio da visada de informação é a credibilidade, a questão determinante para a visada da captação, ou o *fazer sentir*, é sua orientação para a conquista do maior número possível de cidadãos consumidores da informação. Para tanto, o desafio é o da dramatização, isto é, a instância de produção procura atingir um público recorrendo a imaginários sócio-discursivos, apelos emocionais e crenças. A discussão que se trava aqui, como já foi suscitada anteriormente, é a tensão existente na máquina midiática entre priorizar a credibilidade ou a “imaginação dramatizante”. Assim, o contrato de informação midiática está essencialmente constituído pela marca da contradição; de fazer saber que deve buscar um grau zero de sensacionalismo para instituir o princípio de credibilidade; de fazer sentir que deve escolher a encenação da informação para produzir efeitos de dramatização para captar consumidores.

A maneira de realizar recortes temáticos da realidade é a condição que nos fala sobre o propósito de toda construção discursiva. Aqui, se trata da natureza do que se fala, do campo de conhecimento e da construção do acontecimento que o autor argumenta seguir o princípio da alteridade em uma relação de intersubjetividade:

“Diz-se-á que o olhar que estrutura o acontecimento é também duplo: o olhar do sujeito ao produzir o ato de linguagem transforma o acontecimento bruto em acontecimento significativo, e o olhar do sujeito interpretante que reestrutura o acontecimento previamente significado, segundo sua própria competência de inteligibilidade” (Charaudeau, 2012, p. 96).

É importante destacar dentro do processo evenemencial ou processo de construção do acontecimento, a seleção das notícias em função dos critérios de atualidade, de socialidade e de imprevisibilidade. As mídias têm por hábito priorizar a contemporaneidade, o imediatismo e a proximidade espacial na escolha dos acontecimentos. A socialidade se refere ao caráter utilitário das notícias voltadas para a vida em comunidade e da construção de universos de discurso do espaço público. O potencial de imprevisibilidade está associado à finalidade do contrato, qualidade pela qual a instância de produção procura perturbar os parâmetros de convívio social vigentes na busca pelo insólito ou excepcional. Segundo vários autores, o jornalismo cultural brasileiro tem por traço fundamental o caráter utilitário e suas matérias estão sempre atreladas à lógica do entretenimento. Em virtude do vínculo estrutural com produções e eventos da indústria cultural, os cadernos e revistas de cultura apenas informam sobre os acontecimentos recentes (atualidade) e com objetivo de um órgão social na qual a única função é fornecer informação sobre os eventos existentes no espaço público (socialidade).

O último aspecto condicionante do contrato de informação midiática é a natureza do dispositivo. Este se define por um conjunto complexo que reúne o ambiente, o quadro e o suporte físico da mensagem que contribui diretamente na qualidade da transmissão e na construção de sentido. Os textos aqui analisados foram selecionados da imprensa musical, mais precisamente do jornalismo cultural, inerentes ao universo por excelência do legível. Este se caracteriza pela relação de distanciamento entre aquele que escreve e o leitor e como já foi argumentado não pode fazer coincidir tempo e acontecimento. É necessário frisar que a primeira crítica foi publicada tanto no suporte textual como virtual, e o segundo e terceiro artigos foram publicados em sítio da internet, o que acarreta diferenças consideráveis na construção da notícia.

Charaudeau lembra que quando há captura da realidade isso não acontece sem que haja um filtro particular do que se quer captar. Não há discurso ou notícia que dê conta da totalidade do real, o que vemos ou lemos é apenas uma fragmentação da realidade social, sob uma ótica particular. Em síntese, “Assim, a instância midiática impõe ao cidadão uma visão de mundo previamente articulada, sendo que tal visão é apresentada como se fosse a visão natural do mundo.” (Charaudeau, 2012, p. 151)

### **2.3 Discursos de poder: do mito ao dialogismo**

Roland Barthes foi um dos primeiros autores a estudar a problemática dos discursos de poder no universo da linguagem<sup>6</sup>. Em sua primeira fase de reflexões sobre o tema, sua abordagem permanecia depositária do estruturalismo de Saussure e de Lévi-Strauss, na qual seu método examinava a infraestruturas inconscientes dos fenômenos culturais. Em “Mitologias” (1957), Barthes discorreu sobre diversos objetos de análise como teatro, cinema, publicidade e fotografia com o intuito de evidenciar como a manipulação ideológica fomentada na mídia estava presente na vida cotidiana da sociedade francesa. À estratégia de naturalização da visão de mundo burguesa, compreende-se a noção de mito em Barthes: uma forma de mensagem motivada que se apresenta de modo tácito nos discursos que consumimos involuntariamente.

Na obra “Curso de Linguística Geral”, Saussure concebeu as bases de sua teoria da linguagem, onde diferenciou um movimento oscilatório da língua entre sua dimensão sincrônica (enquanto uma qualidade estática) e sua dimensão diacrônica (em constante transformação, qualidade dinâmica). Segundo o autor, a linguística era parte de uma ciência geral de estudos dos signos chamado semiologia. O estruturalismo de Saussure concentrou-se no estudo da língua como um objeto abstrato ideal por sua natureza social, pré-existente ao indivíduo. Sua escolha por privilegiar a língua enquanto um processo homogêneo e estático dispensou o discurso oral (fala) e escrito, considerado um objeto dinâmico e heterogêneo de difícil apreensão científica por estar condicionado a fatores individuais e contextuais. Embora seu método tenha sido adotado por diferentes disciplinas e autores, desde a Psicanálise (Jacques Lacan) até a Antropologia (Claude Lévi-Strauss), nenhum deles desenvolveria a questão do poder nos atos comunicacionais.

---

<sup>6</sup> Segundo Roman Jakobson no prefácio de “Marxismo e filosofia da linguagem” (1929) de Bakhtin/Volochinov, este trabalho ainda era pouco citado nos trabalhos acadêmicos ocidente.

Voltado para a tarefa de investigar a essência ideológica dos discursos, Barthes parte do esquema semiológico de Saussure formado por dois componentes, significante e significado, que através de uma operação de equivalência entre objetos de ordem distinta (conceito e imagem), constituem um signo (exemplo, a guitarra e o *rock*). A esse sentido específico, o mito imprime um novo significado através da superposição de outro nível semântico que Barthes classifica como *significação*. Aqui, o *sentido* relativo à totalidade associativa do signo linguístico original (denotativo) se torna o significante de um *esquema semiológico segundo* ao se transformar em *forma* (conotativo) para disfarçar seu caráter contingente e interessado:

“Pode-se constatar, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir seu próprio sistema; e o próprio mito que chamarei de *metalinguagem*, porque é uma segunda língua na qual se fala da primeira” (Barthes, 2001, p. 137).

É necessário salientar que a conotação do segundo nível da fala mítica é dependente das situações e dos sujeitos histórico-culturais, e por isso é o lugar por excelência de depósito dos valores ideológicos. Nesse sentido, Barthes entende que por ser exatamente vinculado ao contexto histórico, o mito pode ser tranquilamente suprimido, ou desaparecer completamente. Entretanto, o mito não tem por função esconder seu sentido linguístico primeiro, mas apresentá-lo por uma relação de *deformação* em que o novo conceito realiza um duplo movimento entre o sentido linguístico objetivo e a *forma* purificada da mensagem ideológica.

Essa alienação resultante da eficácia discursiva deve ser apreendida dentro da noção de ideologia como falsa consciência e instrumento de dominação, formulada por Marx e Engels:

“Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder *material* dominante numa determinada sociedade é também o poder *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe também dos meios de produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante” (2008, p. 48).

Como estratégia de deslocamento semântico, o mito efetua um verdadeiro roubo de linguagem em que qualquer matéria significante pode lhe ser apropriado para naturalizar uma visão de mundo compatível com a ideologia da classe dominante. A última propriedade do

mito é sua forma motivada cujo estatuto é “jogar com a analogia do sentido e da forma” (2001, p. 147) para imprimir-lhe uma falsa natureza. O que o *sentido* linguístico possui de arbitrário, a *forma* mitológica se apropria para realizar um esvaziamento de significação para ocultar as contradições sociais e transformar a História em Natureza. Segundo Barthes, “Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica” (2001, p. 147).

A confluência teórica entre a análise estruturalista e os preceitos marxistas da linguagem permaneceria com pequenas variações em suas obras posteriores até o livro *Sistema da Moda* (1967). A partir de seu contato com a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, através da interpretação particular trazida pela búlgara Julia Kristeva, uma de suas colaboradoras, Barthes empreende uma verdadeira reviravolta em sua abordagem conceitual no princípio da década de 1970. Neste período, o autor francês abandona definitivamente o estruturalismo, bem como redefine os conceitos de ideologia e poder.

Esse novo momento, inaugurado pela análise da obra *Sarrasine* de Honoré de Balzac (*S/Z*), é marcado pela incorporação dos princípios do *dialogismo* e *polifonia* que o levam a reavaliar a ideia de denotação e superar os limites imanentes do método estruturalista. No primeiro sistema significante passam a atuar de forma decisiva dois elementos até então menosprezados naquela teoria, o sujeito e a história. A literalidade de sentido do primeiro sistema linguístico passa ser vista também como um processo de construção semântica (conotação), provisoriamente mobilizada. Barthes reconhece que toda relação de significação é construída ideologicamente, e sua constituição não se dá de forma espontânea, e sim em uma zona de enfrentamento de ideias e discursos:

“Como ensinou Bakhtin, em todo signo se confrontam índices de valor contraditório. Todo signo é uma espécie de arena onde se desenvolve a disputa pela significação. Não é possível falar, portanto, em conteúdos pré-existentes, nem em sentido fechado. Bakhtin trabalha com a ambiguidade de toda linguagem, que por ser um terreno de conflito, nunca se estabiliza” (Goulart Ribeiro, 2004, p. 7-8).

Essa perspectiva é uma ruptura radical com o estruturalismo sassuriano, uma vez que sua argumentação desmonta o entendimento da língua como algo sincrônico e estabilizado, anterior ao indivíduo. De fato, Barthes vai substituir a noção de *significação* em sua teoria

pela ideia de *sentido*, por considerar a natureza dinâmica, instável e dialógica dos discursos. O *sentido* compreende os fatores contextuais e as coerções históricas presentes na produção de todo ato de enunciação. Essa noção foi suscitada por Bakhtin, para quem o dialogismo é um fator inerente a todo enunciado porque a consciência da realidade é sempre mediada por outros discursos. Todo texto, seja ele verbal, escrito ou visual é construído através das relações de sentido entre dois ou mais enunciados. É sempre bom lembrar que essa relação leva em conta não somente as vozes sociais, mas também as individuais.

Barthes reservou o nível conotativo, correspondente à *forma*, para a análise da polissemia dos textos com o objetivo de explicitar a intertextualidade presente na sua constituição. Sua principal reflexão se voltava para a apreensão do sentido dialógico dos textos e a relação entre autor e leitor que se estabelece através de códigos estabelecidos culturalmente. As relações dialógicas materializadas em textos é uma das formas da interdiscursividade, na qual diversas vozes cruzam a instancia da enunciação, de modo que sua essência é polifônica por incorporar implícita ou explicitamente as vozes de outros enunciados.

Como observamos, o percurso intelectual de Barthes teve ele mesmo uma natureza dialógica. Diversos autores o auxiliaram na construção das bases filosóficas de sua semiologia. Somente essa constatação prova que a natureza da linguagem é dinâmica porque o dialogismo é um fator constitutivo de qualquer texto. Nesse sentido, Fiorin conclui que “todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, elas estão aí presentes” (2016, p. 27).

#### **2.4 A aparição de uma lenda da guitarra: Eric Clapton no Rio de Janeiro**

Com o título ““Herói da guitarra” comanda noite de elegância e emoção”, o jornalista Carlos Albuquerque começava sua crítica musical da apresentação do guitarrista inglês Eric Clapton no HSBC Arena do Rio de Janeiro em outubro de 2011. O texto foi escrito para o *Segundo Caderno* do jornal *Globo*, seção do diário carioca reservada a cultura e ao entretenimento. O primeiro aspecto marcante da enunciação textual é a utilização de aspas na expressão herói da guitarra do título. A finalidade do recurso é revelada adiante com a frase “o que fazia no palco um homem de 66 anos, cabelos grisalhos, de óculos e jeans”, uma vez que o objetivo da narrativa é conquistar o leitor através de um duplo movimento, ao unir a narrativa heroica

com a exaltação das qualidades humanas do guitarrista. Essa estratégia discursiva de dramatização é uma forma de sensibilizar o público para o clima insólito da presença de um semideus do *rock* no Brasil:

“Apesar do visual simples, quase monástico, aquele era Eric Clapton, o relutante “Deus” do instrumento, o mais sofrido e angustiado dos heróis da guitarra, possivelmente um dos últimos representantes dessa importante parte da mitologia do blues e do rock que até nome de videogame virou” (Albuquerque, Jornal O Globo, dia 12/10/11).

É interessante perceber que a simplicidade destacada pelo autor tem um sentido religioso ao comparar o guitarrista a um monge. Observa-se no discurso do jornalista a presença de outras enunciações que caracterizam a interdiscursividade. Os termos “sofrido” e “angustiado” se refere a eventos trágicos da sua vida pessoal como a dependência química e a morte do filho de quatro anos de idade. O adjetivo “relutante” é uma intertextualidade que nos remete principalmente a frase “Clapton é deus”, escrita nos muros de Londres na década de 1960. Praticamente em toda matéria sobre sua obra, Clapton costuma se esquivar quando é tratado como o primeiro herói da guitarra, embora reconheça a legitimação que essa frase lhe garantiu para sua posição privilegiada na indústria cultural.



Fig. 1 - Eric Clapton no Rio

Durante todo o texto, observa-se a construção discursiva através de referências históricas para contextualizar o leitor dentro da trajetória artística do músico. Essa é uma prática textual essencialmente dialógica porque pressupõe um tipo ideal de público receptor, além de dar credibilidade ao jornalista em decorrência de sua demonstração de conhecimento musical. Por conseguinte, a citação de diversos “mitos do blues<sup>7</sup>” como Willie Dixon, Muddy Waters e Robert Johnson durante a narrativa serve para inserir Eric Clapton dentro de uma tradição musical, o que lhe confere autenticidade e integridade. Assim, sua representação simbólica

<sup>7</sup> O jornalista assim se refere aos músicos de *blues* em uma passagem do texto.

como herdeiro de uma linhagem lhe confere uma posição privilegiada dentro de uma narrativa mítica.

Em diversas passagens da crítica, Albuquerque faz questão de estabelecer uma distinção sobre o tipo de plateia presente no concerto. A narrativa assume um sentido elitista por identificar o público como uma espécie de elite intelectual e cultural. A enunciação aqui é construída baseada na diferença, ou seja, na relação de alteridade entre valores e visões de mundos incompatíveis. Entretanto, o contraste entre palavras elegância e emoção, utilizadas no título, representa com fidelidade o perfil burguês e comportado da plateia:

“Ao honrar brilhantemente esses dois estilos, Clapton mereceu a histeria contida – afinal, seu público não é o mesmo de Justin Bieber – que marcou toda a apresentação. Mas no fim de um dos solos de “*Hoochie coochie man*”, alguém da plateia não se conteve mais e gritou, com indisfarçável acento carioca: “Maaaaago”” (Albuquerque, Jornal O Globo, dia 12/10/11).

Esse caráter exclusivista se acentua na segunda parte do texto intitulada “Sem truques batidos” na qual a enunciação reafirma a discrição como característica principal da performance de Clapton. A descrição das músicas e dos elementos cênicos enfatiza a integridade musical de Clapton cuja musicalidade pode dispensar a tática do “abraço maroto na bandeira do Brasil”. Essa estratégia discursiva mantém uma posição antagônica em relação à excessiva preocupação demonstrada pelos artistas *pop* . com recursos extramusicais. Aqui, a interdiscursividade se constrói através da alteridade, com a crítica ao excessivo uso da imagem em detrimento da qualidade musical.

A utilização recorrente de diversos termos referentes ao universo do sagrado como “monástico”, “Deus”, “mago”, “devoção” e “mágica execução” investem no guitarrista uma aura divina. Nesse sentido, a apresentação é vista como um ato heroico, um acontecimento místico da esfera do transcendente. Como foi comentado, a forma de caracterizar a reação da plateia durante a performance é realizada com o intuito de criar um sentimento de pertencimento a um grupo de entusiastas de rock e guitarra. Essa identidade é construída através dos efeitos de dramatização voltados para enaltecer a comunhão do artista com seu público. É notável como a prática do jornalismo cultural de priorizar assuntos voltados para as celebridades e suas produções também se confirma no universo dos heróis da guitarra.

## 2.5 Herói da guitarra: Slash em São Paulo

A *Rolling Stone* foi fundada no ano de 1967 em São Francisco nos Estados Unidos com o objetivo de cobrir a cultura do *rock* e da contracultura, assuntos negligenciados na grande mídia. Desde 2006, a revista possui sua versão brasileira<sup>8</sup> com redação autônoma que não incluem apenas matérias traduzidas da matriz americana. A crítica da apresentação do guitarrista Slash selecionada para análise foi escrita pela jornalista Stella Rodrigues para o sítio virtual da revista *Rolling Stone*. Como foi publicado no ambiente digital, o texto sob o título de “Héroi da guitarra” conta com recursos visuais e hiperlinks que ampliam o sentido e a recepção do conteúdo da mensagem. Embora as matérias da revista impressa sejam todas disponibilizadas na versão *on line*, o site é uma plataforma independente de pautas, sobretudo às relacionadas com as críticas de apresentações e shows determinadas pela maior urgência de publicação.

Destarte, título da matéria e sua reiteração na primeira frase, é uma afirmação direta da condição de Slash como herói da guitarra. A afirmação sem rodeios se configura como um caso de interdiscursividade porque se refere ao fato de que o guitarrista representou o jogo eletrônico “*Guitarhero III – Legends of rock*”. Seu avatar, isto é, sua caricatura tridimensional, realiza na tela os mesmos gestos e movimentos da sua performance no palco e veste sua indumentária característica, calças e jaqueta pretas, camisa abertas no peito, cordões, óculos escuro e sua inconfundível cartola.

Em virtude do dispositivo virtual, o tipo de enunciação da jornalista paulista possui um estilo jornalístico mais livre, sem a exigência formal do suporte impresso. A utilização de diversos termos como “embasbacado” e “piração” demonstra que a visada da crítica possui um interlocutor de perfil “em média bastante jovem” como ela comentou sobre a platéia *in loco*. Outra diferença em relação ao texto anterior é a construção de narrativa menos grandiloquente que não recorre às estratégias de legitimação através do discurso de negação da sua condição de celebridade ou da distinção por sua atitude intimista no palco. Sua condição virtuosística é explicitada pela enunciação de sua performance definida no texto de forma ousada:

“O virtuose da guitarra impressiona pela intimidade que tem com o instrumento. Não só porque ela parece uma extensão de seu corpo –

---

<sup>8</sup> É necessário salientar que a revista publicada no país por um período curto de duração, entre 1972 e 1973.

enquanto toca, Slash praticamente tira a guitarra para dançar. Faz solos magníficos com uma pose sem igual, um ar cool, enquanto se movimenta pelo palco todo, interage com a banda e cativa a plateia. Seus solos foram acompanhados atentamente pelos fãs [...]” (Rodrigues, in <http://www.rollingstone.com.br/noticia/slash-heroi-da-guitarra-em-sao-paulo/>, 2011).

A narrativa sensual de relação íntima do músico com a guitarra emprega um sentido dionisíaco e sexual ao texto. O domínio de sua musicalidade evoca uma imagem de liberdade por que a jornalista coloca sua performance gestual e corporal em primeiro plano na comunicação com a plateia. De fato, os termos selecionados nos conectam igualmente a dimensão do sagrado, contudo a jornalista desta vez concilia às estratégias discursivas de dramatização com temas profanos como erotismo e masculinidade.

Ponto em comum com o artigo sobre Clapton, a enunciação de diferentes formas descreve o comportamento de total comprometimento do público com a música. O envolvimento da plateia presente parece estar participando de um evento sagrado, tamanha a comunhão com o artista. Segundo Rodrigues: “Não houve uma música durante a qual se olhasse em volta e as pessoas estivessem entretidas com seus celulares ou esperando chegar a vez do próximo *hit*. Tudo que saía das caixas de som era devorado e celebrado com devoção.” Aqui, a fruição estética do espetáculo foi descrita de modo “selvagem” para realçar o caráter insólito da reação da público. Contudo, ao mesmo tempo, ela tece uma crítica interdiscursiva através da alteridade ao dialogar com o leitor através do estabelecimento de uma diferença de identidade em relação ao perfil de consumidores de outros gêneros cuja atenção costuma a estar voltada para a dimensão do entretenimento como um todo e não somente a música.

Diferentemente do primeiro texto, há informações sobre o local, hora de início, tempo de duração da apresentação e até do preço do ingresso para uma melhor contextualização do acontecimento. De certa forma, a enunciação cumpre duas funções sociais, a de informar e de denunciar, uma vez que o alto valor do ingresso é visto como um fator de distinção e exclusão no consumo de música. Contudo, mesmo que o discurso explicita o caráter elitista do evento, há espaço para a reflexão crítica sobre relação custo-benefício, importante critério de dispêndio para uma faixa etária mais jovem.

Como já foi apontado por diversos autores como Gadini (2007), Cunha e Teixeira (2007) e Serelle (2012) as pautas do jornalismo cultural sempre privilegiam os lançamentos de

produtos culturais já acabados, sobretudo os realizados por celebridades da indústria cultural. Nesse sentido, a narrativa corrobora para a divulgação do último trabalho de Slash:

“O músico excursiona não apenas para mostrar as músicas do primeiro disco solo, *Slash*, lançado em março do ano passado com diversas participações especiais, como Ozzy Osbourne, Lemmy, do Motörhead, Iggy Pop e até Fergie, do Black Eyed Peas. Toca também faixas de suas outras bandas, *Slash's Snakepit* (que encerrou as atividades em 2002) e *Velvet Revolver*. Além disso, como não poderia deixar de ser, mais de um terço do repertório desta turnê é composto por clássicos que ele tocava ao lado do *Guns*”.

A enunciação da divulgação se mistura com a descrição do repertório apresentado, o que marca outra característica da crítica moderna: a de construir um referencial histórico-biográfico do artista, que segundo Botão (2011) pode ser considerado um traço marcante do estilo jornalística da revista *Rolling Stone*. Nota-se que abreviação “*Guns*” usada para identificar a banda “*Guns 'n' Roses*” é um recurso interdiscursivo e intertextual de cumplicidade com o discurso do cotidiano usado pelos fãs da banda e do guitarrista.

Uma característica particular do suporte virtual é a construção da enunciação associada às ferramentas de imagem e texto. A ampliação da experiência estético do leitor da matéria é feita através de diversas fotos da apresentação e do recurso da hipertextualidade. Este recurso interdiscursivo e intertextual permite o usuário expandir seu conhecimento sobre o artista – no caso, o “fanatismo” de Slash por cinema – ao estabelecer conexões entre diversas reportagens e entrevistas já realizadas pela revista em momentos anteriores.



Fig. 2 - Slash em São Paulo

Para além de uma abordagem discursiva da dimensão do sagrado através de uma narrativa entre a ficção e a realidade, as duas críticas compartilham referências interdiscursivas a dois universos do entretenimento juvenil associados ao heroísmo da guitarra. Nos dois textos, as palavras *guitar hero* e *air guitar* - ao identificar práticas e comportamentos representativos dos consumidores de rock e guitarra - funcionam como agenciadores de identidade dentro de um universo linguístico e cultural. Essas duas manifestações culturais resignificaram o signo “herói da guitarra”, cujo sentido social já se configura em uma nova linguagem estética. Para Aquino, o conceito de estética ao ser modificado passou a compreender todo ato ou objeto criativo proveniente da expressão humana, portanto a se constituir em uma linguagem: “É o instante, portanto, em que o sentido de estética começa a assumir uma função de linguagem. Uma linguagem que passa a ser comum, sendo “falada” e “entendida” amplamente” (AQUINO, e-book Introdução à Estética, 2012).

## **2.6 A saga de *guitar hero* genuinamente brasileiro: Pepeu Gomes**

Na matéria “O 4º Rock in Rio de um *guitar hero* genuinamente brasileiro”, diferentemente dos artigos anteriores, a natureza da enunciação não é a crítica de uma apresentação do guitarrista Pepeu Gomes. A matéria realizada por Rafael Lemos para o sítio virtual da revista Veja em agosto de 2011 possuía duas pautas interligadas; uma voltada para a cobertura jornalística do estágio atual da carreira do músico, e outra abordando sua histórica conexão com o festival de música *Rock in Rio*.

Como é comum nas pautas do jornalismo cultural, a matéria tem por objetivo promover um determinado artista ou produto do mercado musical. O texto executa uma dupla função de propaganda do festival, feita em um contexto específico e de forma indireta através da associação simbólica com o músico, único participante de todas as edições do evento como ressaltado no primeiro parágrafo. Contudo, qualquer dúvida em relação ao principal finalidade da reportagem se desfaz com o subtítulo “Pepeu Gomes lembra dos percalços do primeiro festival, dominado por técnicos 'gringos', e analisa o amadurecimento da indústria da música no Brasil”, o que explicita o vínculo comercial da pauta com o conglomerado multimidiático de música e entretenimento.

O título comprova a argumentação de André Millard, segundo o qual a expressão *guitar hero* já foi assimilada mundialmente, e pode ser vista sem tradução em diferentes culturas. O complemento adjetivo “genuinamente brasileiro” é uma conotação de distinção à sua particularidade como músico vinculado ao hibridismo instrumental da guitarra brasileira. Essa expressão dialoga tacitamente com textos anteriores, como no prefácio de seu livro de partituras, no qual o jornalista Tárík de Souza discorre sobre sua identidade multicultural:

“A MPB também tem seu herói da guitarra. Alguém que pavimentou a ponte da fratura com o rock eletrificado, motivo até de passeatas políticas. Filho de um músico de orquestra e uma professora de piano, Pepeu Gomes costurou Jimi Hendrix e Waldir Azevedo nas mesmas cordas incandescentes. Bamba anfibio, ele desplugou o rock e eletrificou o samba, choro, baião e outras bossas” (De Souza, p. 7, 1998).

Embora a expressão apareça traduzida na citação acima, a relação intertextual com o primeiro texto se explica por revelar a vida dupla (amphi: ambos, bio: vida) desenvolvida por Pepeu enquanto um guitarrista híbrido, situado na fronteira de gêneros, tanto globais (rock) quanto locais (samba, choro e baião). A autenticidade do título de *guitar hero* brasileiro se refere mais à capacidade de fusão orgânica da linguagem musical e instrumental da guitarra rock, como *riffs e licks*<sup>9</sup>, distorção, efeitos eletrônicos, com elementos provenientes de diversas origens sonoras, sobretudo da cultura musical brasileira.

A legenda da foto contida no princípio da reportagem demonstra como Pepeu joga com sua mobilidade estilística ao reconhecer que o “virtuosismo atrai os fãs do rock pesado”. Esse mosaico de gêneros e estilos é percebido no enquadramento da imagem, através da tomada frontal de sua banda no palco em que Pepeu aparece empunhando uma guitarra ao centro, tendo como sombra uma guitarra de dimensão reduzida, conhecida como guitarra baiana, espécie de bandolim eletrificado. Esse instrumento foi o responsável por eletrificar o carnaval baiano e estabelecer posteriormente a cultura dos trios elétricos. Na mitologia nacional, o instrumento é considerado “genuinamente brasileiro” por ter sido criado aqui, e por simbolizar a versatilidade instrumental do músico brasileiro na mistura de gêneros, como o *pout-pourri* de choros com os quais Pepeu abria suas apresentações nessa época.

---

<sup>9</sup> Segundo Moore (2001, p. 40-41), o termo Riff possui duas conotações distintas: uma como sinônimo de “ideia musical”, outra como motivo rítmico-melódico repetitivo que caracteriza as canções de rock, e sobretudo do hard rock.. Os *licks* são frases muito utilizadas por guitarristas nos solos que se tornou parte do idiomatismo particular da guitarra rock.

Logo no início do primeiro parágrafo, a enunciação é relativa à divulgação do show de Pepeu na 4ª edição do festival, abordagem típica, entretanto os *hiperlinks* nas palavras Rock in Rio e Cidade do Rock remetem o leitor/internauta a outros textos de informações sobre o sítio virtual evento e seu local de realização. De fato, a prioridade da narrativa é ressaltar a importância histórica do festival no mercado de música brasileiro, uma vez que “o Rock in Rio teve o mérito de incentivar a profissionalização do showbiz nacional”.

A biografia do guitarrista é abordada com uma pequena síntese histórica de sua trajetória profissional e uma referência ao aspecto dicotômico de sua condição heterogenia de artista pop e instrumentista consagrado já problematizada:

“Pepeu Gomes chegou à primeira edição do festival, em 1985, na condição de ‘guitar hero’ brasileiro, consagrado por uma década de Novos Baianos (1969-1978) e uma carreira *solo* que já tinha produzido *hits* como *Meu Coração*, *Eu também quero beijar* e *Masculino e Feminino*. Se as canções não são associadas ao rock e ao virtuosismo, os ouvidos atentos do povo ligado mais intimamente à música já identificava, ali, o perfil que agrada aos súditos do instrumento sagrado do rock’n’roll”.

A estratégia de mercado utilizada por Pepeu para a coexistência de duas esferas profissionais quase antagônicas como a canção *pop* e a música instrumental, foi “contrabandar” composições instrumentais ao lado dos *hits* comerciais na maioria de seus discos (Lps) na indústria fonográfica. Essa prática é de certa forma necessária uma vez que os *hits* representam apenas uma parte do catálogo de um artista. De acordo com Muggiati (1973, p. 56) “no mesmo Lp cuja venda é reforçada pelo *hit*, as vezes até na faixa contígua, o mesmo cantor ou o mesmo grupo oferece uma canção menos fácil que vai insinuando mais lentamente e será mais duradoura que o *hit*.” Entretanto, em entrevista recente, Pepeu reconhece a ineficácia de sua tática mimética ao afirmar que o público consumidor de suas canções *pop* desconhece sua importância como virtuose da guitarra brasileira (Sesc, 2015). Como constatado no capítulo referente à etnografia de um show na nossa dissertação (2006), existe uma tensão natural inerente à sua identidade musical híbrida, o que o leva a ter dois tipos de trabalhos, com formações instrumentais e repertórios distintos.

A pauta jornalística prossegue com o depoimento de Pepeu sobre a visibilidade internacional que o Rock in Rio lhe proporcionou: “Foi a primeira vez que apareci para todos os países do mundo, o que me levou a ser convidado para representar o Brasil em festivais de outros

países”. Esse discurso nostálgico funciona como uma exaltação histórica do evento - um dos objetivos implícitos da enunciação - ao explicitar a importância da articulação entre as práticas culturais massivas, a mídia e o consumo. De fato, a relevância de Pepeu como *guitar hero* não pode estar dissociada do contexto midiático de exposição e repercussão mundial do evento em questão.



Fig. 3 – Pepeu Gomes no Rock In Rio I

Segundo Rafael, “a performance ‘Hendrixiana’ de Pepeu Gomes na guitarra, [...] deixou boquiabertos os gigantes do rock internacional, como John Sykes, guitarrista do Whitesnake”. Nesse sentido, o autor estimula a inferência abdução do leitor no intuito de legitimar Pepeu por comparação à dimensão mitológica (gigantes) dos guitarristas de rock como Sykes e Hendrix. Nesse trecho entre aspas também podemos ver a prática da intertextualidade com entrevistas, artigos e textos antigos sobre Pepeu, nos quais ele costuma discorrer sobre a importância da obra de Jimi Hendrix na construção de sua identidade musical. Como Tarik argumentou anteriormente, as referências culturais do guitarrista baiano misturam práticas musicais de tempos e espaços distintos, princípio fundamental das culturas híbridas observado por Canclini (2003).

Nesse mesmo parágrafo, o relato contextualiza o ambiente hostil encontrado pelos artistas brasileiros no primeiro dia do festival conhecida como “A noite do Heavy Metal”. O público presente, segundo o autor, ávido pelas atrações internacionais e sons de guitarras distorcidas, reagiu com vaias às apresentações de artistas brasileiros. Diante desse desafio, o autor dialoga com nossa argumentação sobre a natureza pragmática do guitarrista em adaptar seu repertório de acordo com as necessidades profissionais:

“A estratégia de guerrilha foi mudar o repertório em cima da hora. No lugar de um show pop repleto de sucessos, Pepeu decidiu apostar em números

instrumentais para ganhar o respeito de uma plateia ansiosa para assistir a Whitesnake, Iron Maiden e Queen. Deu certo”.

Nesse caso particular, a percepção e instinto de sobrevivência de Pepeu se mostraram decisivos para a ambiguidade estrutural de seu trabalho, fato que o qualifica como o verdadeiro camaleão do *poprock*. Essa pluralidade estilística é fruto da tradição multiinstrumentista do músico de cordas no Brasil (Borda, 2005), onde a prática da guitarra esteve historicamente associada ao domínio de técnicas e idiomatismos particulares de vários cordofones como violão, cavaquinho e bandolim, simultaneamente empregados em virtude da habilidade exigida no mercado musical constituído por emissoras de rádio e televisão. Como consequência, o traço distintivo do guitarrista brasileiro é a versatilidade instrumental na interpretação de diferentes gêneros musicais, cujo resultado é uma síntese sonora multicultural.

O discurso heroico se intensifica na reportagem com a narrativa da atitude ousada do artista brasileiro em proteger seu “território” artístico ao contratar vinte seguranças para que a produção de artistas estrangeiros não o impedisse de completar o tempo previsto de uma hora de concerto. Essa parte do texto, que está diretamente relacionado com a temática do subtítulo, é responsável por fornecer um sentido épico ao evento carioca, ampliando sua representação simbólica e mitológica. Neste sentido, a utilização do discurso direto através das memórias de Pepeu é essencial para a carga dramática da enunciação.

De fato, o jornalista constrói um discurso indireto recontando experiências vividas e declarações polêmicas que são frequentemente repetidas pelo guitarrista na imprensa. No intuito de afirmar como a participação no Rock in Rio foi um fator decisivo para visibilidade dos artistas brasileiros no mercado internacional, Rafael destaca a eleição de Pepeu em 1988, como um dos dez melhores guitarristas do mundo pela Revista Guitar World e celebra “o som original do baiano”. Apesar do sentido positivo cair em contradição com a constatação da preferência do público brasileiro pelo rock internacional em detrimento das bandas nacionais da época, o jornalista através da afirmação “O Rock in Rio é, talvez, o melhor termômetro para medir os saltos do prestígio das atrações nacionais”, retoma o discurso de exaltação ao festival com reverência a participação do Sepultura na edição 1991, banda brasileira de Heavy Metal emergente no cenário na cena mundial do gênero.

A partir daí, a enunciação discorre sobre as participações de Pepeu Gomes nas edições de 1991 e 2001, ao lado do cantor e violonista Moraes Moreira e do guitarrista Armandinho Macedo, respectivamente. A narrativa não linear retoma o tempo presente, com comentários sobre projetos presentes e futuros do *guitar hero* naquele ano de 2011 como o documentário de cinema “Os filhos de João” sobre a história do grupo *Novos Baianos*, o relançamento de parte da sua discografia – incluindo um disco inédito instrumental gravado em 1979 “Eu não procuro som” e o desejo de gravar um disco instrumental “com músicas de compositores como Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha e Ary Barroso”.

Este projeto só se realizaria com *Alto da Silveira* (2015) - 41º trabalho na indústria fonográfica e o terceiro apenas instrumental, sobre o qual Pepeu reflete sobre a essência de sua música:

“Tem salsa, samba, rock, reggae. É uma mistura de vertentes brasileiras. E não faço isso de um jeito forçado. É natural. Eu não sei fazer de outra maneira. É o tipo de música que eu procuro levar não só pelo Brasil, mas para fora também. Se a gente não chegar com uma **forma muito brasileira e universal de tocar** nossa música não se chega a lugar nenhum” (Fichmann, Metro, 2015, grifos nossos).

Como um alquimista de sons, Pepeu combina elementos locais e globais para atingir a pedra filosofal da guitarra rock brasileira. Com sua bagagem tropicalista de unir elementos estéticos opostos, nos shows atuais o guitarrista contempla sua condição ambígua de instrumentista virtuoso com sua versão mercadológica de artista *pop*. Como uma metáfora da convivência entre sua porção masculina e feminina, sua singularidade como *guitar hero* “tupiniquim” é mostrar as variações estilísticas presente no discurso hegemônico que contribuem concomitantemente para a consolidação das especificidades nacionais e dos traços hegemônicos universais.

### **3. A NARRATIVA HERÓICA DE ÍCONES DA GUITARRA.**

Celebrados ainda hoje como principais personagens no universo dos *guitar heroes*, Jimi Hendrix e Eric Clapton ocupam um lugar sagrado no imaginário social como ícones da guitarra elétrica e do rock. Como parte fundamental da nossa tese sobre a mitologia dos heróis da guitarra, esse capítulo se propõe a compreender suas trajetórias pessoais e profissionais como uma narrativa clássica do herói.

A adaptação dos fatos reais para a saga ficcional será elaborada baseada em autobiografias e livros disponíveis no mercado editorial. Nossa primeira tarefa é realizar essa transposição através do método de análise morfológica de contos proposto por Propp em conjunção com os estágios da jornada do herói concebido por Campbell.

Nosso outro objetivo é empreender uma nova síntese para extrair e revelar a produção lógica de sentido na perspectiva semiótica de Greimas. Nesse nível, o esquema actancial pretende mostrar as relações funcionais primordiais do sujeito da narrativa para a ampliação do entendimento do significado do texto e da estrutura básica do conteúdo das tramas criadas.

#### **3.1 Métodos narrativos**

##### **3.1.1 O monomito de Joseph Campbell**

No livro “herói de mil faces”, Campbell propôs um padrão estrutural nos mitos para caracterizar as histórias de heróis por ele chamado de Monomito. A jornada do herói diz respeito a um ciclo formado por três grandes estágios: separação, iniciação e retorno. Cada estágio é constituído de diversos momentos e situações pelas quais o iniciado deve passar com o objetivo de se tornar um herói.

O estágio da separação se refere às atitudes regressivas do herói ou ao cenário de regressão em que ele está inserido. É o momento em que o herói deixa a zona de conforto da qual está familiarizado e mergulha em um mundo de signos desconhecidos. No estágio da iniciação, o herói é submetido a uma série de desafios nos quais ele deve superar para provar seu caráter diferenciado. A fase do retorno se caracteriza pelo momento em que após ultrapassar um

limite nunca antes atingido, o herói volta para casa trazendo um benefício em prol da coletividade.

O herói é o sujeito da ação, aquele que dedicou sua vida a alguém ou a alguma coisa maior que ele mesmo. Em romances ou filmes, esse sujeito realiza ações além do alcance de indivíduos normais. Como veremos adiante, o herói trágico pode ser aniquilado, ou renascer como um sujeito novo, isto é, morrer como homem pessoal e renascer como homem coletivo. Antes de começarmos a descrição de cada estágio separadamente, é importante ressaltar que a concepção de nascimento do herói, sua infância e desenvolvimento estão sempre cercados por circunstâncias excepcionais, o que pode se constituir um monomito próprio.

### Primeiro Estágio: A Separação

Essa fase pressupõe cinco subgrupos, são eles:

1) Chamado para aventura: O herói é convocado à uma tomada de atitude, frequentemente em um cenário medíocre, no qual tem-se um sentimento de deslocamento, ou não pertencimento como fator mobilizador. O chamado pode ocorrer de diversas formas, seja de circunstâncias do destino através de forças externas, seja por forças internas, despertadas por sonho ou visão, ou provocado por experiências de inadequação social.

2) A recusa do chamado: Momento em que herói se encontra em uma momento de relutância e inércia. Essa fase se caracteriza pela tendência a regressão causada por medo ou fraqueza, na qual o iniciado perde a força de sua ação afirmativa e necessita ser acolhido. A perda de sentido momentâneo se transforma em um período de confronto com seu inconsciente, uma tensão contrária que só pode ser superada através do surgimento de um auxílio sobrenatural.

3) O auxílio sobrenatural: Para aqueles indivíduos que recusam o chamado, o destino provê forças benéficas para auxiliar sua jornada. Estas figuras protetoras geralmente são representadas por um ancião ou uma anciã, símbolos de sabedoria. A função desses personagens é fornecer um objeto mágico (amuleto) ou um conhecimento novo, fundamental para a transposição dos desafios que o iniciado terá pela frente.

4) Travessia do primeiro limiar: Este é o último passo que herói vai dar antes de atravessar o território de sua infância, o mundo da mãe. Esse o separa de ser o sujeito que ele sempre foi daquele que ele será. De modo geral, esses limiares são ocupados por criaturas e desafios de caráter ambíguo que vão fornecer algum tipo de tarefa ao herói. O guardião do primeiro limiar, essa criatura plantada entre o mundo conhecido e desconhecido reflete duas realidades. São criaturas híbridas (tricksters<sup>10</sup>) que assinalam o campo de iniciação onde o herói vai viver suas experiências mais íntimas e profundas. Campbell argumenta “É melhor não desafiar o vigia dos limites estabelecidos. E, no entanto, somente ultrapassando esses limites provocando o outro aspecto destrutivo, dessa mesma força, o indivíduo passa, em vida ou na morte, para uma nova região da experiência” (2007, p. 85).

5) Entrada no ventre da baleia: A imagem arquetípica do útero representa o momento em que o herói adormece em um sono profundo, se torna totalmente inconsciente. Esta é uma ameaça de morte, onde o indivíduo se encontra no fundo do poço e sente a necessidade de renascimento. Segundo Campbell “A passagem do limiar constitui uma forma de autoaniquilação” (2007, p. 92). O herói deve, portanto, sofrer algum tipo de provação, geralmente direcionada para o autoconhecimento, no intuito de sair do mundo visível para adentrar um mundo desconhecido.

Segundo Estágio: Iniciação

Essa parte se divide em seis (6) subgrupos:

1) O caminho de provas: Momento no qual o herói se encontra em um mundo dos sonhos e deve percorrer uma sucessão de testes. Esses embates são realizados contra terríveis criaturas ou entidades poderosas, como monstros, feiticeiros, guerreiros e mesmo forças da natureza. Para superar tais desafios, o herói deve contar com ajudantes, indivíduos leais que o servem de suporte e apoio nos momentos mais dramáticos. O auxílio sobrenatural fornecido anteriormente será determinante para seu sucesso, bem como o próprio sábio que lhe forneceu

---

<sup>10</sup> O arquétipo do *Trickster* na mitologia constitui-se de quatro traços fundamentais: comicidade, astúcia, teriomorfismo (forma animal) e crueldade. O *Trickster* propicia o movimento da energia, o trabalho de tensão dos opostos para reconectá-los. Ele possui caráter anárquico, é um personagem desafiador de normas. Exemplos de *Trickster*: Prometeu e Hermes (Mitologia Grega) Saci Pererê, Exú (Mitologia Afro-Brasileira) e Loki (Mitologia Nórdica).

tal amuleto ou conhecimento, estando presente ou não. Campbell esclarece que essa fase é um prolongamento da passagem do primeiro limiar:

“A partida original para a terra das provas representou, tão somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras – repetidas vezes” (2007, p. 110).

2) Encontro com a Deusa: O casamento místico representa a aventura final do herói no qual ele se depara com uma figura feminina, modelo de perfeição. Nesse ponto, o iniciado deve ser aquele indivíduo capaz de aprender com a deusa, e, portanto, compreendê-la enquanto símbolo de equilíbrio dos opostos, observados na experiência da totalidade da deusa, encarnação de toda mulher. Para Campbell “O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, de seu mundo criado” (2007, p.117).

3) A mulher como tentação: Se no encontro com a deusa, símbolo da totalidade, o herói alcançou a benção do amor, o desafio seguinte será não sucumbir aos poderes mundanos e danosos da carne. Nesse momento, o herói deve suportar a pressão simbólica da mãe-destruidora, refletida em toda mulher/amante, de modo que ao recusar tal tentação, ele possa transcender e se manter fiel a seus princípios mais elevados.

4) A sintonia com o pai: O equilíbrio com a totalidade da figura feminina deve ser refletido também no arquétipo masculino do pai. O herói deve desenvolver uma atitude compreensiva e realista com o simbolismo paterno para não se apegar ao aspecto protetor materno – o qual relega ao pai todo simbolismo negativo - e, portanto, atingir uma existência plena na coincidência de opostos.

5) A apoteose: Apogeu espiritual do herói, momento no qual sua consciência se eleva e ele atinge uma condição divina. Essa condição é frequentemente representada por um caráter andrógino das divindades que simbolizam a totalidade do ser. Segundo Campbell, a supressão da parte feminina da imagem de Deus “simboliza o início da queda da perfeição na dualidade” (2007, p. 147). O autor reitera a necessidade de superação da figura paterna como uma imagem do inimigo arquetípico o que segundo ele constituiu-se na prática maniqueísta

das religiões monoteístas, sobretudo as cristãs. O herói para atingir a plenitude de sua existência deve renunciar ao ego<sup>11</sup> e amar incondicionalmente todos os seres humanos.

6) A benção última: Momento em que o herói se dá conta que o elixir é um bem imaterial. O desejo da imortalidade e a simbologia de indestrutibilidade do corpo causada pela passagem do tempo devem ser abandonados em prol de uma condição transcendente atingida através da dádiva divina. Segundo Campbell:

“Os deuses e deusas devem ser entendidos, em consequência, como encarnações e guardiães do elixir do Ser Imperecível, mas não são, em si mesmos, O Último em seu estado essencial. Assim, o herói busca, por meio de seu intercurso com eles, não propriamente a eles, mas a sua graça, isto é, o poder de sua substância sustentadora” (2007, p. 169).

Terceiro Estágio: O retorno

Esse estágio é constituído por 6 subgrupos:

1) A recusa do retorno: Na aventura da volta para trazer os símbolos da sabedoria adquiridos, o herói frequentemente se vê relutante com a responsabilidade de comunicá-los para servir à renovação da comunidade, sociedade ou nação.

2) A fuga mágica: Segundo Campbell, o último estágio do herói é simbolizado por uma “cômica perseguição” (2007, p. 198). Isto se deve ao fato de o herói ter alcançado seu elixir ou troféu de maneira forçada, o que pode não ter agradado aos deuses e aos guardiões. A fuga é um evento proveniente do conto popular, e possui várias variações como aquela em que o herói espalha seus objetos mágicos pelo caminho para atrasar seus perseguidores.

3) O resgate com auxílio externo: O herói é trazido de sua jornada sobrenatural através de assistência externa. Se estiver disposto a retornar, ele será resgatado pela mesma comunidade/sociedade que suspeitou de suas realizações.

4) A passagem pelo limiar do retorno: O desafio para o herói é conseguir comunicar uma mensagem aprendida no contato com o mundo divino e traduzi-la para o mundo humano.

---

<sup>11</sup> Segundo Jung, o ego é o centro da consciência humana e apresenta limitações por não ser capaz de expressar o conteúdo inconsciente.

Neste sentido, Campbell afirma que a última tarefa do herói é responder questões como: “Como comunicar, a pessoas que insistem na evidência exclusiva dos próprios sentidos, a mensagem do vazio gerador de todas as coisas?” (2007, p. 215)

5) O Senhor dos dois mundos: O herói se transfigura em um sujeito especial, com poder para transitar por duas dimensões, sagrada e profana.

6) Liberdade para viver: O herói se torna o indivíduo consciente do devir inexorável do ser no mundo. Como um sujeito transfigurado, ele observa um mundo em constante transformação e se concentra na vivência do momento presente e nos processos em formação cujo resultado (futuro) desconhece, mas não teme. Consciente de sua efêmera existência, o herói deve acreditar na constante renovação da vida e atualização dos signos.

### 3.1.2 O método orgânico de Vladimir Propp

Em “Morfologia do conto maravilhoso”, o estruturalista russo Vladimir Propp desenvolveu uma metodologia de estudo da narrativa. Tomando o termo morfologia emprestado da botânica, o autor pretendeu realizar um estudo da forma geral de um conto, isto é, extrair suas partes essenciais, bem como mostrar como elas se relacionam entre si e com o conjunto todo. Sua coleta de material, por volta de mais de cem (100) *contos de magia*, revelou uma estrutura básica que contém as esferas de ação fundamentais dos enredos estudados, na qual ele denomina por *funções*.

As *funções* simbolizam ações executadas por personagens independentemente de como eles as realizam. É importante lembrar que nem todos os contos analisados contem todas as funções, embora a sequência lógica nunca se modifique na ausência de uma de suas partes, e seu lugar no enredo é determinado por seu significado no decorrer do relato.

De forma resumida, as esferas funcionais concebidas por Propp para o conto maravilhoso podem ser identificadas por substantivos.

I. Um dos Membros da Família sai de casa. (*afastamento*). Segundo o autor, este item possui três variações no enredo. A primeira e a terceira se referem ao afastamento de uma pessoa mais velha ou mais jovem, respectivamente. A segunda variação representa *a morte dos pais*, uma forma mais radical de afastamento.

II. Impõe-se ao herói uma proibição. (*proibição*) De modo mais brando, o interdito pode estar travestido de conselho. O conto pode até iniciar com a interdição, sem menção a nenhum afastamento anterior.

III. A proibição é transgredida. (*transgressão*) Propp destaca que as funções II e III constituem um “elemento *par*” (2001, p. 20), mas o segundo membro pode aparecer sem o primeiro. Como na tragédia grega, a resolução do dilema sempre resulta em uma má escolha.

IV. O Antagonista procura obter uma informação. (*interrogatório*) O interrogatório tem a função de revelar algo sobre o protagonista.

V. O Antagonista recebe informações sobre sua vítima. (*informação*) Geralmente, o antagonista recebe uma resposta imediata. Novamente, essa função forma um elemento *par* com a anterior, pode aparecer sem a primeira.

VI. O antagonista tenta ludibriar a vítima para apoderar-se dela ou de seus bens. (*ardil*) Aqui, inicialmente, o antagonista utiliza-se de um disfarce e pode agir por persuasão, magia ou com emprego de fraude ou coação.

VII. A vítima se deixa enganar ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo. (*cumplicidade*) O herói pode entrar no jogo do vilão completamente, reagir mecanicamente à magia (adormecer, esquecer, etc) ou ficar refém e impotente submetido à força pelo malfeitor.

VIII. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dois membros da família. (*dano*) Esta função é conhecida como *nó da intriga* por ser aquela que imprime movimento ao conto maravilhoso. Momento no qual o protagonista se encontra em algum tipo de dificuldade. Propp classifica dezenove variações possíveis para caracterizar essa função desde rapto, roubo, saque, passando por danos corporais, extorsão até assassinato e guerra.

VIII-A. Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo. (*carência*) Variação do membro anterior, a carência pode estar vinculada a ausência de objetos (mágicos ou comuns) ou pessoas (noiva, princesa).

IX. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe dão uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir. (*mediação, momento de conexão*) Momento de introdução do herói na narrativa. Segundo Propp, os heróis podem ser do tipo *buscador* ou *herói-vítima*. No primeiro caso, o herói empreende uma ação para salvar alguém ou resgatar um objeto. No segundo caso, o herói é subjugado, passa por momentos dramáticos, mas se salva e reage prontamente.

X. Herói-Buscador aceita ou decide, reagir. (*início da reação*) Momento característico de partida do Herói-Buscador.

XI. O herói deixa a casa. (*partida*) Dependendo do tipo de Herói, buscador ou vítima, a narrativa possui características diferentes. Nesse momento entra em cena o personagem do doador que fornece um objeto ou artefato mágico para auxiliar o herói na reparação do dano sofrido.

XII. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; um ataque etc., que o preparam a receber um meio ou auxiliar mágico. (*primeira função do doador*) Propp aponta dez variações para essa função da narrativa denominada *Preparação da Transmissão* em que o doador submete o herói a um teste específico que prova sua sabedoria para receber um poder mágico.

XIII. O herói reage diante das ações do futuro doador. (*reação do herói*) Segundo o autor, a reação pode ser positiva ou negativa em que o herói supera ou não as adversidades.

XIV. O meio mágico passa às mãos do herói. (*fornecimento – recepção do meio mágico*) Diversos meios mágicos aparecem nos contos maravilhosos como animais, objetos ou qualidades nesta esfera denominada *Elemento de Transmissão* quando o herói consoma ou não o recebimento de tais objetos. Segundo Propp, alguns contos se encerram neste ponto quando o herói recebe uma recompensa material.

XV. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura. (*deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com guia*) Necessidade de deslocamento para um lugar diferente onde se encontra o objeto do desejo do herói.

XVI. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto. (*combate*) Momento decisivo de confronto que Propp ressalta ser diferente da luta contra um doador hostil por seu caráter finalizador.

XVII. O herói é marcado. (*marca, estigma*) A marca poder ser gravada no seu corpo ou curada com um objeto.

XVIII. O antagonista é vencido. (*vitória*) A derrota do vilão pode vir em combate aberto, competição, jogo de cartaz, provas, morte antes da luta ou expulsão.

XIX. O dano inicial ou carência são reparados. (*reparação do dano*) Esse elemento forma um par com a função VIII, *nó da intriga*. Neste ponto, o conto atinge o clímax do enredo quando o protagonista obtém o objeto de sua busca de formas distintas.

XX. Regresso do herói. (*regresso*) O regresso pressupõe o domínio do espaço e pode tomar o aspecto de uma fuga.

XXI. O herói sofre perseguição. (*perseguição*) O autor catalogou sete (7) tipos de perseguição, característica nos momentos finais de aventuras heroicas nas quais o herói tem sucesso na fuga.

XXII. O herói é salvo da perseguição. (*salvamento, resgate*) Segundo Propp, o conto maravilhoso pode encerrar no salvamento do herói e seu retorno para seu lugar de origem. Contudo, em alguns enredos, o herói pode encontrar novas adversidades no caminho de volta e a narrativa volta para o ponto de *nó da intriga* quando um novo dano é infringido ao herói por novos personagens/malfeitores e mais afrente um novo começo se segue. Daqui pra frente podemos dizer que a estrutura das funções VIII até a XV DA narrativa se repetem como explica Propp:

“Este fenômeno mostra que um grande número de contos maravilhosos se compõe de duas *séries* de funções, que podemos chamar de *sequências*. Uma nova desgraça dá origem a uma nova sequência, e deste modo uma história reúne, às vezes, toda uma série de contos” (2001, p. 34).

Por ser uma nova sequencia, mas que inicialmente repete o sentido narrativo das esferas anteriores, Propp adiciona o sufixo *bis* do VIII ao XV, respectivamente do dano ao momento

que o herói se dirige voluntaria ou involuntariamente ao lugar onde está situado o objeto de sua busca. A partir daí, funções com conteúdo novo se desenrolam:

XXIII. O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país. (*chegada incógnito*): Aqui há duas alternativas, ou o herói volta para casa, onde desempenhará o papel de discípulo na casa de um artesão ou mestre, ou ele trabalha no palácio de um reino estrangeiro.

XXIV. Um falso herói apresenta pretensões infundadas. (*pretensões infundadas*) A figura do anti-herói surge apresentando argumentações inverídicas para ludibriar o protagonista.

XXV. É proposta ao herói uma tarefa difícil (*tarefa difícil*). Segundo Propp, essa é uma das funções principais dos contos de magia. É o momento em que o herói é submetido a diversas tarefas de complicada resolução, como provas de fogo, de escolha, de paciência ou de força e coragem.

XXVI. A tarefa é realizada. (*realização*) Segundo o autor, em alguns casos o herói pode até resolver a tarefa de forma prévia.

XXVII. O herói é reconhecido. (*reconhecimento*) O herói é identificado por uma marca, ferida ou estigma ou por ter superado o tipo de tarefa o qual lhe foi imposto.

XXVIII. O falso herói, antagonista ou malfeitor é desmascarado. (*desmascaramento*) O falso herói fracassa na tentativa de superar a tarefa e sua verdadeira identidade é revelada.

XXIX. O herói recebe nova aparência. (*transfiguração*) Propp destaca quatro meios pelos quais o herói simboliza uma nova condição social, sempre no domínio da realidade aparente (novas roupas, nova casa, etc).

XXX. O inimigo é castigado. (*castigo, punição*) Os malfeitores da segunda sequência são castigados e podem ser aniquilados.

XXXI. O herói se casa e sobe ao trono. (*casamento*) Como prêmio o herói pode se casar e simultaneamente se tornar rei, ou apenas realizar uma das funções separadamente. Segundo

Propp, o conto se encerra nesse momento, embora haja alguns casos em que o conto prossegue após novos danos impostos ao herói.

Embora seu método focalize nas *funções* primordiais dos contos de magia, como foi explicitado, as esferas de ação são habitualmente distribuídas por sete (7) personagens básicos;

1. Esfera de ação do Antagonista: função do dano, combate, ou seja, formas de conflito com o herói.
2. Esfera de ação do Doador: esferas de preparação da transmissão e transmissão do objeto mágico ao protagonista.
3. Esfera de ação do Auxiliar: esferas deslocamento espacial do herói, reparação do dano, salvamento durante a perseguição, resolução das tarefas e transfiguração do herói.
4. Esfera de ação da Princesa: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento.
5. Esfera de ação do Mandante: esfera de envio do herói.
6. Esfera de ação do Herói: partida para realizar a busca (herói-buscador) e reação relativa às exigências do doador e casamento (herói-vítima).
7. Esfera de ação do Falso Herói: partida pra realizar a procura e reação relativas às exigências do doador de forma negativa e pretensões enganosas.

### **3.1.3 A narratividade e sua estrutura polêmica em Julian Greimas**

No processo gerativo de sentido do lituano Argidas J. Greimas, a narrativa ocupa o nível de superfície entre a estrutura profunda da sintaxe e semântica fundamentais representadas dentro do quadrado semiótico – fundado na lógica da contrariedade entre dois termos, como por exemplo, *herói* e *vilão* e seus termos contraditórios (*não-herói* e *não-vilão*) – e a estrutura

discursiva. A semiótica greimasiana originou-se dentro de uma propriedade chamada narratividade, isto é, o princípio de organização pressuposto de qualquer discurso:

“Essas estruturas semióticas – que continuamos a denominar narrativas ou semionarrativas, na falta de termo melhor, são, para nós, o depósito das formas significantes fundamentais; possuindo existência virtual, correspondem, com um inventário ampliado, à língua de Saussure e de Benveniste, língua essa que é pressuposta por qualquer manifestação discursiva e que, ao mesmo tempo, predetermina as condições de colocação em discurso (isto é, as condições do funcionamento da enunciação). As estruturas semióticas, ditas narrativas, regem, para nós, as estruturas discursivas” (Greimas e Cortès, 2013, p. 329)”.

Greimas tem por referência os conceitos de língua e fala do “Curso de linguística Geral” de F. Saussure<sup>12</sup>, desenvolvida homologamente através da relação de dependência encontrada dentro de sua estrutura semiótica entre a competência narrativa e a competência discursiva, onde a primeira precede à segunda. Outro ponto importante recuperado da teoria de Saussure é a relação entre a esfera sintagmática, definida pelo encadeamento linear das unidades da língua, e a esfera paradigmática, representada pelas associações e analogias feitas mentalmente com as palavras e seu campo de significação. Segundo Greimas, todo e qualquer objeto pode ser apreendido como uma rede de relações, tanto como processo (eixo sintagmático) ou como sistema (eixo paradigmático), de modo que a noção de narrativa pertence ao nível sintagmático por constituir-se em uma primeira abordagem de caráter semiótico no processo gerativo.

O discurso narrativo é de natureza figurativa, isto é, compreende personagens que realizam ações. No programa narrativo (PN), todo elemento participante das ações (personagem ou objeto) desempenha a função que ele chama de *actante*, “um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico” (Greimas e Cortès, 2013, p. 21). Um PN é definido pela mudança de estado realizada através de um enunciado de fazer no qual um sujeito qualquer (S1) afeta outro sujeito qualquer (S2), configurando uma semiótica da transformação. A junção do sujeito com o objeto de valor corresponde à aquisição (conjunção) ou privação de valores (disjunção). Se um mesmo ator realizar as dois papéis actanciais relativos aos sujeitos (S1 e S2), o PN é realizado por um sujeito “performador” que realiza uma *performance*.

---

<sup>12</sup> Na verdade, Greimas não constrói sua teoria geral da significação somente retomando a obra de F. Saussure, mas sim através de um processo de síntese entre os conceitos deste último e os de L. Hjelmslev, linguista dinamarquês que o precedeu na reformulação da teoria saussuriana.

Um percurso narrativo é um encadeamento lógico de programas narrativos (PN) no qual o mais conhecido é o do sujeito. O percurso narrativo do sujeito define-se por reunir dois tipos básicos de programas, um modal e outro de realização. Os pré-requisitos modais que regem os enunciados descritivos de fazer e de estado são representados pelos enunciados do dever, saber, poder e querer que são atributos responsáveis pela competência do sujeito. O PN de realização é o desdobramento lógico na sequência da narrativa no qual o sujeito efetivamente executa uma *performance* através do investimento em um objeto de valor pragmático (por exemplo, carro) ou cognitivo (conhecimento). De modo geral, o conjunto de papéis actanciais de um sujeito configura o que Greimas considera uma verdadeira “semiótica da ação” (p. 335).

Segundo o autor, outros percursos já podem ser esboçados como os do destinador inicial - semelhante às figuras do doador e do despachante que dotam o sujeito da competência necessária - e do destinador final, juiz e beneficiário da performance do sujeito. Esses dois últimos percursos narrativos, segundo Greimas, poderiam ser caracterizados por duas semióticas regidas respectivamente, pelo princípio da manipulação e da sanção.

Neste sentido, o esquema narrativo de Greimas foi desenvolvido através de uma releitura do método morfológico de Propp no qual ele identificou uma lógica polêmica que caracteriza uma mudança de perspectiva na análise da narrativa:

“O conto maravilhoso não é apenas a história do herói e sua busca, mas também, de forma mais ou menos oculta, a do vilão: dois percursos narrativos, o do sujeito e o do antissujeito desenrolam-se em duas direções opostas, mas caracterizadas pelo fato de que os dois sujeitos visam um único e mesmo objeto de valor: surge assim um esquema narrativo elementar, fundado na estrutura polêmica” (2013, p. 332).

Mesmo que parta do nível mais neutro e abstrato possível, a definição de narrativa semiótica greimasiana parte da análise baseada em *funções* básicas de Propp, entretanto a essência está na transformação de estado (ser) e no fazer dos sujeitos e antissujeitos envolvidos na trama. Ao observar a sucessão de trinta e uma funções, Greimas identificou um esquema narrativo canônico que apresentava um aspecto recorrente localizado no nível sintagmático; a prova.

No percurso narrativo do sujeito encontram-se três provas distintas, designadas como “qualificante, decisiva e glorificante” que segundo o autor formam “o núcleo irreduzível que dá conta da narrativa como diacronia” (Greimas, 1976, p. 266). Neste quadro está localizada a

essência de um percurso narrativo de grande generalidade, que segundo o autor simboliza o “sentido da vida”, no qual diversas variações semânticas podem ser aplicadas sobre a tríade qualificação, realização e reconhecimento.

No nível paradigmático, isto é, no nível da enunciação discursiva, configura-se uma estrutura contratual entre o destinador (doador) e o destinatário-sujeito, em que este último se vê envolvido em uma trama com diversas obrigações contratuais implícitas assumidas geralmente em virtude de uma ruptura da ordem social estabelecida. Portanto, o percurso narrativo do sujeito está sempre condicionado por uma instância transcendente na qual o destinador (S1) detém o poder de manipular e sancionar as ações do destinatário (S2). Embora a relação contratual entre ambos seja sempre ambígua, uma vez que o destinatário da performance exige uma contrapartida por suas ações (sanção), a tônica é a assimetria de poder na qual o destinador se vê sempre em posição hierarquicamente superior por ser sempre aquele que delega as ações. Greimas argumenta que esse modelo se mantém como referência ideológica fundamental quando se trata da narratividade:

“Desde já, permite distinguir três segmentos autônomos da sintaxe narrativa, que são os percursos narrativos do sujeito-performador, do Destinatário-manipulador e do Destinatário-julgador, e de encarar com confiança os projetos de uma semiótica da ação, de uma semiótica da manipulação e de uma semiótica da sanção” (2013, p. 333).

No esquema narrativo, os personagens estão inseridos não somente em uma dinâmica de realizações (fazer), mas também são participantes em uma trama complexa de enfrentamento através dos enunciados modais (dever, querer, saber, poder) que tem por objetivo explicitar as mudanças de estado (ser) na estrutura profunda do enredo. Três eixos actanciais podem ser observados nas relações entre seis personagens básicos; o eixo do desejo (querer) em que o sujeito está em uma relação de junção (disjunção e conjunção) com o objeto de valor; o eixo do poder, formado pelo ajudante do sujeito e seu oponente, voltados para auxiliar ou evitar a junção do sujeito com o objeto de valor; e o eixo da transmissão (saber), onde se encontram o mandante e o beneficiário das ações do sujeito, estrutura discursiva de enunciação dos enquadramentos e contratos.

A manipulação na teoria greimasiana define-se pela ação voluntária do homem sobre outros homens com o objetivo de realizar uma determinada agenda. Em um primeiro momento, a manipulação se caracteriza por um “fazer-ser”, e posteriormente em um “fazer-fazer” inscrito nas dimensões pragmática e cognitiva. No nível da configuração discursiva, “o destinador-

manipulador impele o destinatário-manipulado a uma posição de falta de liberdade (*não poder não fazer*), a ponto de ser este obrigado a aceitar o contrato proposto” (Greimas e Cortès, 2013, p. 301). Segundo o autor, o programa narrativo sintagmaticamente pode apoiar-se na modalidade do poder, tanto na dimensão pragmática através da tentação (valor positivo) ou intimidação (valor negativo), e na modalidade do saber, na dimensão cognitiva, através da persuasão, apreendida pelo sujeito como sedução (valor positivo) ou provocação (valor negativo). Segundo Greimas, a manipulação é um dos componentes essenciais do esquema narrativo canônico na qual o sujeito-Destinatário se encontra enquadrado na modalidade do *poder-fazer* dos códigos de honra e na modalidade do *fazer-fazer*, em uma relação assimétrica que exigirá a aprovação ou reprovação do Destinador-julgador.

A sanção enquanto “figura discursiva correlata à manipulação” (2013, p. 426), tem duas formas de manifestação na narrativa: a pragmática e a cognitiva. No primeiro caso, é um avaliação sobre o fazer, efetuada pelo Destinador-julgador sobre a conformidade da *performance* do sujeito com o programa narrativo estabelecido pelo contrato. A retribuição ao Destinatário-sujeito pode ser realizada de forma positiva através da recompensa, signo de aprovação das ações empreendidas, ou de forma negativa, por punição, em virtude do não cumprimento do que foi acordado inicialmente. Segundo Greimas, se a punição for aplicada pelo próprio Destinador, a punição se transforma em vingança ou justiça. No caso da dimensão cognitiva, a sanção é um juízo sobre os enunciados de estado (ser) do sujeito, isto é, “equivale ao reconhecimento do herói, e, negativamente à confusão do vilão. O reconhecimento pelo Destinador é a contrapartida da prova glorificante, assumida pelo Destinatário-sujeito” (Greimas e Cortès, 2013, p. 427).

Em síntese, o esquema narrativo greimasiano se propõe como um modelo de organização geral da narratividade visando à análise estrutural de qualquer texto, entendido aqui como qualquer suporte capaz de significação. Dentro do processo gerativo de sentido, a relação se inscreve em primeiro lugar, dentro do quadrado semiótico como uma estrutura polêmica ou contratual de enfrentamento entre um sujeito e um antissujeito, voltados simultaneamente para o mesmo objeto de valor. Em segundo lugar, o Sujeito-performador está inserido em uma instância de capacitação modal, através das modalidades que regem os enunciados de estado (ser) pela relação de junção, e de realização (fazer) pela relação de transformação, nos quais um contrato implícito ou explícito é estabelecido pelo Destinador em consenso ou não com o Destinatário, através dos recursos linguísticos correlatos de manipulação e sanção.

Antes de conhecermos as estórias de Hendrix e Clapton, é preciso ressaltar que a nossa concepção de narrativa se assemelha também à reflexão de Todorov sobre a relação dicotômica entre mudança (contraste) e regularidade (repetição) encontradas no curso na biografia de cada ser humano:

“A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros” (TODOROV, 2004, p. 21).

### **3.2 A experiência de Jimi Hendrix**

No mercado editorial podem ser encontrados mais de vinte livros entre biografias e obras sobre a carreira musical do guitarrista. Cada uma a sua maneira traz aspectos relevantes que contribuem para a compreensão de sua jornada abreviada aos 27 anos de idade. De um ponto de vista pessoal, a jornalista Sharon Lawrence (2005) e o irmão Leon Hendrix (2012) constroem suas narrativas baseadas principalmente na memória dos diálogos e na observação privilegiada de quem conviveu intimamente com o guitarrista. Já o livro feito por Steven Roby e Brad Schreiber (2010) através de uma extensa investigação desvela os anos formativos de Hendrix ainda em solo americano, antes de sua transferência para despontar na indústria fonográfica em Londres.

Diversos autores já se empenharam em pesquisas voltadas para diversos temas relacionados à obra de Hendrix. Friedlander (2004) no capítulo “Reis da guitarra” reflete sobre a gênese dessa idolatria, e discorre sobre sua trajetória musical, destacando seu estilo inusitado de tocar guitarra. Waksman (1999) por sua vez concentrou-se na discussão sobre a natureza fálica de sua performance corporal enfocando questões relativas ao fetiche da negritude dentro de um universo majoritariamente branco como o rock. A condição simbólica de Hendrix foi também estudada por Milard e McSwain (2004) com o objetivo de compreender a essência da prática *guitar hero*, ao explicitar alguns mitos e ritos reatualizados e presentes na trajetória do guitarrista.

### 3.2.1 Personagens da narrativa

Roby e Schreiber relatam uma entrevista concedida por Hendrix para o jornal inglês *New Musical Express* em 1967 no qual Hendrix resumiu sua missão na vida: “Ambição pessoal: ter meu próprio estilo musical. Encontrar minha mãe novamente” (2002, p. 5). De acordo com a maioria dos seus biógrafos, sua obsessão pela música manifestou-se muito cedo. Segundo seu irmão caçula Leon Hendrix, a prática da experimentação sonora foi o traço fundamental que definiu a personalidade de Buster<sup>13</sup>.

Na infância, o hábito de esticar elásticos nos pés da cama ou amarrar fios de arame para simular uma corda era comum. Já na adolescência, Buster era sempre visto tocando *air guitar*<sup>14</sup> pelo corredor do colégio ou mesmo empunhando uma vassoura como se fosse uma guitarra. De fato, como veremos adiante, os relatos destacam que a música exerceu uma função importante na sua vida como uma compensação/sublimação psicológica para a ausência da figura materna.

Essa carência afetiva teria tido seu início com a incompatibilidade de gênios demonstrada por seus pais no ambiente familiar. Após Al Hendrix, seu pai, pedir o divórcio na justiça e requerer a guarda dos filhos, a situação se agravou. A dificuldade em manter um emprego estável por não controlar o alcoolismo e o vício em jogos de azar, o transformaram no primeiro antagonista da história. O papel de prejudicar o herói na realização de seu objetivo é tarefa do vilão ou do anti-herói. Na trama, a conjunção entre sua incompetência para gerir uma casa e sua incapacidade para reconhecer o talento musical de Hendrix resultou na criação de uma imagem negativa refletida em uma convivência conflituosa entre ambos.

Nesse panorama, os poucos momentos compartilhados com a mãe, Lucille Hendrix, representaram a passagem para uma esfera especial, o que fortaleceu sua condição como a princesa no desejo do herói. Seu irmão Leon relembra: “O apartamento da mamãe por outro lado era uma recompensa. Tudo que nós fazíamos juntos era excitante. Sem mencionar que ela fazia café, almoço e jantar. Nenhum de nós podia pedir nada melhor do que aquilo” (2012, p. 20). Ao morrer jovem, Lucille Hendrix, se tornou uma imagem idealizada na sua vida e

---

<sup>13</sup> Hendrix era apaixonado por ficção científica e pedia para que o chamassem assim em homenagem ao ator principal da série de televisão Flash Gordon, Buster Crabbe.

<sup>14</sup> Tocar uma guitarra imaginária imitando a performance corporal de um guitarrista conhecido.

obra<sup>15</sup>. A jornalista Sharon Lawrence (2005) relata mais de uma ocasião na qual Hendrix mencionou a importância de sua mãe e lhe mostrou fotos dela no camarim, antes de se apresentar.

Na condição de vilão, outros dois personagens emergem na narrativa. O primeiro deles, Ed Chalpin, produtor musical de Nova York, se caracterizou pelo oportunismo com que se apropriou da inexperiência e do descaso de Hendrix com relação aos trâmites legais e financeiros. Esse descompromisso monetário, reflexo de sua natureza de total comprometimento com a criação musical, permitiu também que seu empresário, Michael Jeffery, tirasse proveito das pressões exercidas na justiça pelos processos de Chalpin, para lesar ainda mais suas contas. De certa forma, Jeffery pode ser definido tanto como vilão ou anti-herói, por se revelar no final da carreira de Hendrix, um profissional interesseiro. Contudo, as biografias confirmam sua conduta inescrupulosa desde o princípio de sua atividade como empresário, o que lhe confere, sem dúvida, o status de vilão.

A partir do ano de 1969, Hendrix já manifestava sua insatisfação e frustração pessoal por ter de cumprir a extenuante agenda de concertos e lançamentos fonográficos requeridos pela indústria cultural. A aceitação passiva da pressão foi decorrência de sua fraqueza em não saber conduzir corretamente sua carreira. Eric Clapton relata em sua biografia a presença constante de uma comitiva “dionisíaca” ao lado do guitarrista em todos os momentos que o encontrava. Esse fator é representativo de como um dos principais vilões de sua história foi sua própria personalidade. Sua trágica morte aconteceu no momento em que necessitava de uma tomada de consciência para modificar o rumo de sua vida pessoal e profissional.

A figura do doador – indivíduo responsável por aconselhar o herói e lhe dar um objeto mágico, não necessariamente material - é compartilhada entre a modelo inglesa Linda Keith e o produtor musical Chas Chandler, ex-baixista da banda *The Animals*. Este último entrou em cena indicado por Linda, primeira pessoa a vislumbrar a possibilidade de uma carreira fonográfica para o guitarrista. Na época, pensando em iniciar carreira como produtor musical, Chandler reuniu todos os esforços para investir na divulgação do talento de Hendrix. De certa

---

<sup>15</sup> Nas letras de algumas de suas composições mais conhecidas, o guitarrista menciona sua personalidade e explicita o desejo de revê-la no futuro. São elas: “The wind cries Mary”, “Little wing”, “Castle made of sand”, “Gypsy Eyes” e “Angel”.

forma, o inglês se caracteriza também pela figura do despachante<sup>16</sup> por convencer Hendrix a ir para Londres, e de ajudante por se fazer presente em todos os momentos cruciais de sua “aventura” musical, seja nos estúdios de gravação ou nas principais apresentações do princípio de sua carreira.

Diversos são os ajudantes na sua história de vida, personagens caracterizados por auxiliar o herói no momento dos maiores desafios que lhe são impostos. Billy Cox, seu amigo e baixista, conviveu intensamente com Hendrix tanto nas experiências musicais no *chitlins circuit*<sup>17</sup> no início da década de 1960, quanto na sua fase final de carreira, integrando o grupo *The Jimi Hendrix Experience*. O baterista Mitch Mitchell foi outro parceiro fundamental na sua trajetória fonográfica ao se encaixar perfeitamente no estilo proposto pelo guitarrista. A sintonia fina existente entre a bateria e a guitarra é uma característica notável em seus trabalhos.

No nosso entendimento, o principal ajudante e um personagem decisivo na trajetória de Hendrix foi o engenheiro de estúdio Eddie Kramer. Seu domínio nas técnicas de gravação, ao realizar diversas experimentações sonoras, inaugurou um novo paradigma na produção música popular. Todas as ferramentas tecnológicas disponíveis para a guitarra foram empregadas para dar o timbre ideal almejado por Hendrix em cada canção. O compartilhamento de conhecimento desta parceria está registrado integralmente na indústria fonográfica. Por seu conhecimento estético das ideias musicais daquele, Kramer ainda hoje é o curador da obra de Hendrix e responsável por quase todos os discos póstumos colocados no mercado fonográfico.

É necessário citar ainda outras pessoas importantes na constituição do artista Hendrix. Faye Pringon, sua namorada na época em que tentava a sorte em Nova York antes da fama, foi quem o indicou para diversos artistas de *soul music*<sup>18</sup> como Sam Cook, The Isley Brothers e Curtis Knight. Segundo Hendrix, somente com este último, sua forma original de tocar foi respeitada e estimulada, fato não observado nas experiências anteriores. Sua participação na banda de Little Richard foi abreviada exatamente por sua ousadia ao tocar guitarra com a boca ou atrás da cabeça, comportamento inaceitável para um cantor e pianista considerado

---

<sup>16</sup> Personagem que orienta e convence o herói a partir imediatamente em busca de seu objetivo.

<sup>17</sup> Circuito de bares e clubes destinados aos artistas negros na época da segregação racial nos Estados Unidos.

<sup>18</sup> Gênero musical afro-americano nascido da mistura da música gospel e do *rhythm 'n' blues* no fim da década de 1950.

vaidoso. Entretanto, a postura confiante e extravagante de Richard seria um traço determinante para o desenvolvimento de sua *persona* artística.

Outro anti-herói da narrativa é Noel Reading, baixista da formação original do *The Jimi Hendrix Experience*. Personagem importante na concepção da sonoridade do grupo, Reading representou de forma precisa “a figura ambígua que parece do bem, mas se revela contra o herói e é desmascarada no final.” Na verdade, ao aceitar o papel de ser baixista na banda, mesmo sendo guitarrista de ofício, sua decisão se revelou apenas uma estratégia para ganhar visibilidade no cenário musical. Sua relação com Hendrix sempre foi conflitante e competitiva. Ao deixar a banda em 1968, sua tentativa de se estabelecer como cantor e compositor no mercado se mostrou uma decisão totalmente equivocada, resultando apenas em frustração e arrependimento.

### **3.2.2 A narrativa do herói trágico Jimi Hendrix**

Segundo Campbell, o nascimento do herói está imerso em circunstâncias excepcionais presentes desde sua gestação até o período da infância. Johnny Allen Hendrix veio ao mundo em 27 de novembro de 1942<sup>19</sup> em Seattle, após uma gravidez inesperada de sua mãe, Lucille Jeter Hendrix. Seus primeiros anos de vida se passaram em uma casa de adoção na Califórnia, uma vez que com apenas 16 anos de idade, Lucille não possuía condições financeiras, nem maturidade para criá-lo. Convocado para a segunda guerra mundial, seu pai, Al Hendrix, não pôde acompanhar o parto. No entanto, ao término do conflito, Al retomou a guarda do filho, e mudou seu nome para James Marshall Hendrix.

A troca de nome é apenas um dos fatos dramáticos ocorridos na sua infância. Todo esse período foi marcado por grande instabilidade financeira da família, insegurança emocional e inúmeras transferências de domicílio. A separação dos pais, ocorrida quando Hendrix tinha 10 anos, teve como consequência uma dupla ausência afetiva. Se por um lado, a privação do contato com a mãe foi péssima para sua formação, por outro lado, o convívio diário com seu pai não se mostrou benéfico devido à rotina de trabalho de Al. A saída da figura dos pais acarretou o surgimento de um indivíduo introvertido e distante, como destacam os autores Roy e Schreiber (2010, p. 7).

---

<sup>19</sup> Quase um ano após o bombardeio do Império Japonês em Pearl Harbour que determinou a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.

O método de Propp até a esfera funcional IX pode ser aplicado na sua dinâmica familiar até sua saída de Seattle. A primeira esfera funcional do conto maravilhoso correspondente à fase da preparação do herói onde há afastamento de um dos membros da família, que no caso específico de Hendrix, se configura em um movimento duplo. A primeira proibição imposta ao herói pode ser verificada na responsabilidade e nas restrições que lhe foram imputadas ao ser obrigado a cuidar diariamente de seu irmão caçula Leon. Este último, em sua biografia, narra episódios dramáticos em que Hendrix repartia a pouca comida disponível ou furtava pães no supermercado para alimentá-lo, durante os longos sumiços de seu pai em virtude do alcoolismo e do vício em jogos de azar. A segunda norma já tinha sido estabelecida anteriormente com a proibição do encontro dos filhos com a mãe, fato que só ampliou a imagem da mãe como musa inspiradora e objeto do desejo. Esse cerceamento ganhou dimensão trágica na ocasião da morte de Lucille Hendrix em 1958. A decisão do pai de Hendrix de impedir seu comparecimento no enterro foi uma atitude que jamais seria esquecida pelo músico, como afirma Lawrence (2005, p. 14).

Como sua obra sempre esteve conectada com sua experiência de vida, a figura materna aparece por diversas vezes nas letras de suas canções. Em “*Castle made of sand*”, presente no seu segundo disco, Hendrix descreve de forma lírica a dinâmica familiar de sua infância e adolescência. No terceiro verso, podemos ver como a morte de sua mãe causou um impacto profundo em sua obra:

"Havia uma jovem garota, que tinha o coração condenado, porque ela estava incapacitada para a vida, e não podia emitir um som. E ela desejou e rezou que iria parar de viver, então ela decidiu morrer. Ela puxou sua cadeira de roda à borda da baía, e olhando para suas pernas ela sorriu: "Você não vai me machucar mais." Mas então ela percebeu algo que nunca tinha visto, isso a fez saltar e dizer: "Olha, um navio alado de ouro está passando no meu caminho" E realmente isso não tem que parar... Isto apenas continuou, E então os castelos de areia deslizam no mar, Eventualmente<sup>20</sup>" (HENDRIX, “Castle made of sand” do disco “Axis: bold as Love”).

Sob a perspectiva do eixo actancial do desejo de Greimas, pode-se visualizar a disjunção provocada pelo pai com a oposição entre o sujeito (Hendrix) e sua mãe Lucille, e também entre ele e o objeto violão. Neste segundo caso, a objeção paterna foi direcionada para o

---

<sup>20</sup> “There was a young girl, whose heart was a frown, because she was crippled for life, and couldn't speak a sound, and she wished and prayed she would stop living, so she decided to die. She drew her wheel chair to the edge of the shore, and to her legs she smiled "You won't hurt me no more." But then a sight she'd never seen made her jump and say "Look, a golden winged ship is passing my way" And it really didn't have to stop...it just kept on going. And so castles made of sand slips into the sea, Eventually”

interesse de Hendrix com a experimentação do som<sup>21</sup>, e conseqüentemente com a música. O episódio de aquisição do violão é representativo da falta de empatia do pai com o desejo do filho. A iniciativa de contrair uma dívida de cinco dólares na compra de instrumento para Hendrix partiu de sua tia Ernestine Benson que convenceu Al Hendrix a aceitar a oferta de um amigo. É importante frisar que Ernestine Benson foi uma figura importante na formação do guitarrista, por lhe ter apresentado e compartilhado inúmeros discos de *blues*, como relatam Roy e Schreiber (2010, P. 6).

No nível III da transgressão, Hendrix imediatamente se envolveu intensamente com música através de diversas bandas no colégio e na cidade de Seattle. Mesmo em condições emocionais tão adversas, ele formou os *Velvetones* e os *Rocking Kings* no ensino médio, e com os últimos venceu uma batalha de bandas e atingiu o ponto alto do circuito da cidade, a casa de espetáculos Birdland. Naturalmente, sua decisão de abandonar os estudos se tornou motivo de discussões e interrogatórios em casa, ainda mais com a mentalidade pragmática de seu pai voltada para a exaltação da ideologia trabalhista. Desconsiderando seu interesse por música, seu pai enquanto antagonista tentou convencê-lo a realizar trabalhos manuais em casa.

A esfera funcional da informação de Propp caracteriza-se pelo momento em que Hendrix se envolve em pequenos delitos na comunidade, e é obrigado a revelar para seu pai a participação em um pequeno furto na região. Mesmo perdoado, sua participação em duas circunstâncias suspeitas definem seu destino. Condicionado pela juíza do caso a decidir entre as casas de detenção ou o serviço militar, ele escolhe a brigada paraquedista por causa do símbolo da águia. De fato, aqui se dá o momento em que o herói explicita sua carência, usando esse episódio como pretexto para sair de um contexto limitador e buscar o objetivo de se tornar músico profissional.

Segundo Campbell, esse é o momento de partida da jornada do herói que se caracteriza pelo afastamento do vínculo paterno. Segundo Campbell:

“O desafortunado pai é a primeira intrusão radical de outra ordem de realidade na beatitude dessa reafirmação terrena da excelência da situação no interior do útero; assim sendo, o pai é vivenciado primariamente como um inimigo. Para ele é transferida a carga de agressão originalmente vinculada à

---

<sup>21</sup> Nos três livros aqui selecionados há referência de situações em que Hendrix costumava executar uma vassoura como guitarra, tanto em casa como no colégio.

mãe "má" ou ausente. Permanece com a mãe (normalmente) o desejo vinculado à mãe "boa", ou presente, nutridora e protetora” (CAMPBELL, 1949, p.7).

O começo da viagem do herói foi provavelmente impulsionado por sua vida familiar conturbada, o que lhe despertou o desejo de procurar novos ambientes. Nesse sentido, Campbell lembra que “A chamada pode ser uma sensação por parte do herói de que algo está faltando em sua vida e que ele ou ela deve procurar o que está faltando” (1949, p. 30). No serviço militar, Jimi Hendrix conheceu o baixista Billy Cox, músico que se tornaria um dos seus grandes parceiros musicais. Após apenas nove meses, Jimi Hendrix foi dispensado do exército, e junto com Cox começou sua aventura musical no *chitlins circuit*, formado por bares e boates negras de Nashville, um dos berços do *rock'n'roll*.

Segundo Hendrix, esses locais foram decisivos para seu aprendizado e desenvolvimento musicais, onde pôde experimentar diversos sons e criar um estilo original. Essa é a esfera funcional de Propp que representa o início da reação do protagonista da história onde ele é submetido a diversos desafios e testes de preparação para o futuro. O eixo actancial do poder proposto por Greimas começa a se definir aqui com a entrada em cena de diversos ajudantes que vão auxiliá-lo na sua jornada e também de oponentes, voltados para interferir negativamente na estória. Essa é a hora em que herói enfrenta seus medos e inseguranças, intitulada por Campbell como “recusa do chamado”, fase de hesitação cuja superação só é possível com a participação de companheiros agindo ao lado do herói.

Sua busca o levou a Nova York onde se estabeleceu no Harlem, bairro negro do famoso Teatro Apollo, templo da música soul. Ali, Hendrix venceu um concurso para guitarristas pelo qual ganhou um prêmio de apenas vinte cinco dólares. Neste momento, nosso herói vai enfrentar muitos problemas financeiros para se estabelecer não conseguindo chance em nenhuma casa para tocar. Assim, surge sua primeira tutora, Faye Pridgeon, modelo que vai lhe indicar vários amigos músicos, entre eles, Ike and Tina Turner, Isley Brothers, Sam and David e King Curtis, com os quais Hendrix vai ganhar visibilidade no cenário musical, tocando, gravando e excursionando por todo território americano.

Sua temporada como *sideman* de bandas soul contribuiu decisivamente para o desenvolvimento do seu estilo, tanto na parte rítmica da guitarra elétrica quanto na sua atuação cênica. Em documentário sobre sua vida, Faye declarou que embora se posicionasse

no fundo do palco, Hendrix impressionava por seu estilo inusitado de tocar, e a partir de certo momento, já se constituía em um show à parte. É provável que sua performance ousada tenha nascido da observação dos artistas negros de soul cujos “truques” eram feitos para provocar as meninas nas primeiras filas. Neste sentido, podemos concluir que seu pragmatismo musical baseado na experiência o levou a se apropriar de diversos elementos estéticos não somente musicais de outros artistas para formar seu estilo original. E, sobretudo, o ambiente extremamente desafiador e competitivo das plateias negras nos pequenos clubes do interior americano foi decisivo para sua constituição como artista. Em uma de suas primeiras canções gravadas no disco de estreia intitulada *Highway Chile*, Hendrix descreve as dificuldades e desafios enfrentados nessa fase:

“Sua guitarra pendurada nas costas, Suas botas empoeiradas e seu Cadillac Sears, Cabelo vermelho apenas soprando no vento. Não via uma cama há muito tempo, o que é um pecado. Ele saiu de casa quando tinha dezessete anos. O resto do mundo, ele desejava ver, E todo mundo que sabe da mesma velha história, pedra que rola não cria limo, e Agora você provavelmente vai chamá-lo de vagabundo, Mas é um pouco mais profundo do que isso, ele é uma rodovia Chile” (HENDRIX, “Highway Chile” do disco *Are you experienced*).

Em umas dessas turnês pelo sul dos Estados Unidos, Hendrix recebe o convite de Little Richards, um dos músicos pioneiros do rock para integrar sua banda. O enorme desafio foi um período de experiência impar para Hendrix, que já com seu estilo bem desenvolvido, entrou em conflito em diversos momentos com a postura profissional do cantor e pianista. Mesmo com toda tensão relatada entre os dois, Richards se tornou um modelo para o guitarrista, por ser um artista negro bem sucedido e autoconfiante que se apresentava com vestuário extravagante e dominava a atuação cênica com maestria. É visível no figurino usado por Hendrix no festival de Monterrey, a reprodução do estilo de se vestir de Richards.

Contudo, sem a liberdade necessária para se expressar plenamente, ele toma consciência de que para realizar seu desejo como *guitar hero* deve seguir seus princípios e decide começar do zero em Nova York. Lá, Hendrix vai assumir o apelido de Jimi James e com sua banda *The Blue Flames* vai se estabelecer na cena musical do Greenwich Village, famoso reduto boêmio da época. No *Café Wha*, bar situado nesse local histórico onde floresceu o movimento contracultural da literatura beatnick e da música folk, Hendrix vai ser descoberto por um segundo doador na sua trajetória, a modelo Linda Keith, namorada de Keith Richards, guitarrista dos *The Rolling Stones*. Sua mediação foi importante para oferecer dois objetos

mágicos a Hendrix; uma guitarra modelo Fender Stratocaster e uma fita cassete com a música “Hey Joe”, cuja versão se tornou o primeiro sucesso do guitarrista na indústria fonográfica.

Por intervenção da modelo, Chas Chandler, baixista da banda inglesa *The Animals* entrou em cena. Iniciando sua carreira como produtor musical, Chandler convenceu o guitarrista a se transferir para Londres com o intuito de gravar um disco. Segundo ele, na capital inglesa Hendrix teria a disposição todas as ferramentas materiais e humanas, fato que seria determinante para sua entrada na indústria cultural. Chandler se torna a figura tutelar que vai guiar o herói para enfrentar todos os desafios em um reino desconhecido. Figura chave na trajetória de Hendrix, além de doador, ele atuou como personagem do despachante, elemento que para Greimas integra o eixo de transmissão, responsável por conectar o protagonista com seu objeto. Aqui, inicia-se a fase da transferência do herói para um mundo especial, caracterizada por Campbell como a “passagem do primeiro limiar” (1949, p. 44).

Outro personagem importante ingressa na trama por motivação financeira. Chas Chandler convidou o antigo empresário de sua banda *The Animals* para comandar a parte financeira. Michael Jeffery se tornaria desde então, ao lado do pai de Hendrix, um grande vilão ou anti-herói na sua história. A ele são imputadas diversas acusações de desvio de dinheiro durante a breve carreira de Hendrix. Segundo os biógrafos, Jeffery fundou uma empresa chamada Yameta em um paraíso fiscal para onde enviava grande parte da receita dos inúmeros shows realizados pelo guitarrista. Na verdade, sua função na história foi desestabilizar o herói – no nível da falta de liberdade, do *não poder não fazer* - ao contratar diversas apresentações equivocadas e assim esgotar a energia do protagonista da história. Greimas reconhece no esquema narrativo de Propp uma estrutura polêmica, isto é, uma verdadeira “semiótica da manipulação”, onde a função do vilão (ou antissujeito) é parte essencial da eficácia semântica da história:

“Por sua leitura do esquema de V. Propp, Greimas percebeu que as narrativas inventadas pelo folclorista russo não eram apenas histórias de um herói, mas também, ainda que forma menos explícita, a história de um vilão. Isso quer dizer que a narrativa se constitui em uma estrutura polêmica, isto é, dois percursos narrativos opostos: o do sujeito e do antissujeito, os quais visam um mesmo objeto-valor. O esquema narrativo funda-se em tal estrutura elementar, a qual tem, portanto, estatuto necessariamente polêmico-contratual: uma disputa de objeto de valor entre sujeito e antissujeito” (Mendes, 2013, p. 8).

A manipulação é definida por Greimas como “a ação do homem sobre os outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado; no primeiro caso, trata-se de um fazer-ser, no segundo de um fazer-fazer.” (2013, p. 300) Podemos dizer que Hendrix foi pressionado por três vilões em sua efêmera trajetória na indústria musical. O primeiro deles foi Ed Chalpin, um produtor de discos de Nova York que o convenceu a assinar um contrato exclusivo de gravação sem ler. Neste momento, tem-se a mudança da competência modal de Hendrix, provocada pelo efeito da comunicação, que o impeliu, por sua falta de experiência no ramo, a aceitar as condições impostas, por meio da sedução e da dimensão pragmática, que Greimas define como uma passagem do *não poder não fazer* ao *dever-fazer*. Ao propor certos valores culturais positivos ao músico no sentido de impulsionar sua visibilidade no meio musical e usar seu poder persuasivo, Chalpin se beneficiou de uma cláusula contratual que obrigava Hendrix a lhe conceder 5% dos direitos de todas suas produções futuras.

Nos anos subsequentes, essa manipulação apoiada na modalidade de poder se tornou ainda mais negativa por que foi explorada por seu empresário Michael Jeffery para lhe extorquir quantias absurdas de dinheiro para pagamento dos processos impetrados por Chalpin. A essas justificativas de administrar sua obra, somaram-se ainda já citadas manipulações de Jeffery através da marcação de uma intensa agenda de shows. Essa intimidação foi feita somente com motivos financeiros sem se preocupar com as longas distâncias e o pouco intervalo de tempo entre elas, que levaram Hendrix à exaustão no fim de 1968. De fato, Hendrix se concentrava apenas em sua música, e não costumava se intrometer com a parte financeira. Contudo, o músico a partir de um dado momento se viu encurralado por Jeffery, o que se configurou como um código da submissão entendido por Greimas pela relação entre impotência e obediência. Podemos dizer que a falta de liberdade para conduzir sua carreira foi um dos motivos de sua tragédia pessoal.

Entretanto, outra grande fonte de frustração e manipulação foi seu pai Al Hendrix. Se não bastasse ter impedido a conjunção com sua vontade de tocar um instrumento na infância e ter provocado a disjunção na relação afetiva de Hendrix com sua mãe Lucille, após o sucesso de filho, Al Hendrix se tornou um indivíduo extremamente interesseiro. Segundo Lawrence (2005, p. 279), Al costumava chamar o guitarrista de “máquina de fazer dinheiro” e possuía uma maneira descarada de abordar a questão financeira. Hendrix chegou ao ponto de evitar estar na presença de seus familiares em Seattle para se livrar da decepção de se sentir usado. Hoje o espólio de sua obra é comandado por Janie Hendrix, filha do segundo casamento de

Al, com quem Hendrix pouco conviveu. Segundo Lawrence (2005, p. 263) Al Hendrix após retomar o espólio da obra de Jimi Hendrix mudou o discurso dizendo que sempre apoiou o filho na decisão de tocar guitarra e se tornar um músico profissional.

Mesmo com todos esses antagonistas em seu caminho, Hendrix com seu vício por experiências musicais, invadiu a capital inglesa como um furacão, tocando em todos os bares e boates da cena local no ano de 1966. Segundo Eric Clapton, Hendrix preencheu uma lacuna dentro do movimento do rock inglês da época ao mobilizar as bandas e os artistas. De certa forma, o músico cumpria um papel predestinado “na medida em que o ato do herói coincide com aquele para o qual sua própria sociedade está pronta, ele parece correr sobre o grande ritmo do processo histórico” (Campbell, p. 71-72). Não foi por acaso que para os olhos de muitos, ele representou uma imagem selvagem<sup>22</sup> na terra por ter antecipado e traduzido o inconsciente coletivo de uma geração.

A esfera narrativa XVI, representativa do combate direto, acontece uma semana depois de sua chegada, no dia primeiro de outubro de 1966. No intuito de conhecer o guitarrista Eric Clapton, por intermédio de Chandler, Hendrix solicitou uma participação em uma apresentação do *Cream*, ocorrida na Escola Politécnica de Londres. Surpresos com o pedido - afinal ninguém havia realizado tal ousadia antes em virtude da reputação de “supergrupo” do *rock* - os músicos aceitaram o pedido de Chandler. Segundo Lawrence (2008), após a execução de um blues de seu repertório, Hendrix se transformou em mito da noite para o dia, como o homem que superou o “deus da guitarra”:

“Hendrix, em sua Stratocaster branca, executou uma deslumbrante e extensa versão de “Killing Floor”, do legendário bluesman Howlin` Wolf, enquanto um triunfante Chas se postava ao lado do palco junto Eric Clapton. “Eric ficou pálido, esmagado diante do talento de Jimi”, disse Chas. “Mal podia falar”. Para Clapton – reconhecido maior guitarrista da Inglaterra desde seu trabalho anterior com os Yardbirds e os Bluesbreakers de John Mayal – ouvir Hendrix se derramar daquela forma, naquele momento, foi chocante e ameaçador” (Lawrence, 2005, p. 63).

O estigma adquirido pelo herói foi criar a imagem de selvagem da guitarra, fomentada na imprensa por Chandler como “*Black Elvis*”. Sua performance violenta e sensual - na qual tocava a guitarra com os dentes ou atrás da cabeça, movimentos corporais que simulavam um ato sexual com a guitarra - se transformou em um traço fundamental de sua identificação na

---

<sup>22</sup> Ao chegar em Londres, ele ganhou o apelido de “Wild man from Borneo” por seu jeito selvagem de tocar e seu cabelo desgrenhado, típico de Bob Dylan, seu ídolo na época.

indústria de espetáculos. A partir daí, seu corpo passou a ser um objeto estético, um símbolo da liberdade e da rebeldia, em virtude de seu ataque físico na guitarra. Outro fator preponderante em sua atuação de palco era o estilo extravagante na composição da indumentária que o tornou um ícone da moda psicodélica na cena de arte e consumo da *Swinging London*.

O primeiro disco de sua banda The Jimi Hendrix Experience, *Are you experienced*, inaugurou um novo paradigma na estética do *rock*. Essa produção redirecionou a história da guitarra ao desfilar um repertório de técnicas novas como *feedback* e microfonia que consolidou definitivamente a “estética do ruído” levantada por McSwain (1996). Sua estreita relação com o engenheiro de som Eddie Kramer, outro companheiro inseparável do herói, o permitiu realizar diversas experimentações sonoras, concebendo efeitos e sonoridades nunca ouvidas antes. Eric Clapton relata com fidelidade a impressão que o trabalho causou na época:

“Jamais esquecerei o retorno a Londres após gravar *Disraeli Gears*, com todos nós excitados por termos feito o que considerávamos um álbum inovador, uma combinação mágica de blues, rock e jazz. Infelizmente para nós, Jimi havia acabado de lançar o *Are You Experienced*, e era só o que as pessoas queriam ouvir” (Clapton, 2007, p.105).

De forma precoce, Hendrix atinge seu primeiro objetivo de conceber um estilo musical original. O momento de realização do herói é traduzido pela vitória pessoal de ter superado sua insegurança interna e reparado momentaneamente sua carência. Contudo, o regresso e o processo de reconhecimento do herói pode se prolongar na estrutura narrativa. Para Propp, essa esfera se caracteriza pelo domínio do espaço e pelo deslocamento transformado em fuga se o herói irritou as forças opostas. Na trajetória de Hendrix esse período assume a feição de uma nova busca, uma metáfora para reconquista de seu próprio território, os Estados Unidos.

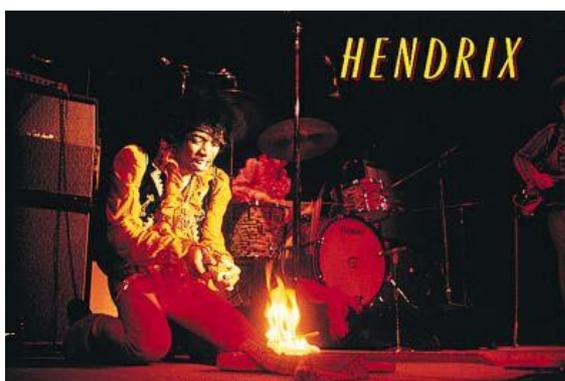


Figura 4 – Hendrix em Monterey: retorno do herói

Sua imagem mais conhecida, ajoelhado com a guitarra em chamas, aconteceu no festival Monterrey Pop em 1967, primeiro evento de grande envergadura do *rock*. Na última música do repertório intitulada “*Wild thing*” Hendrix realizou um tipo de “culto do fogo sagrado” no palco, de forma improvisada em virtude da escalação das bandas<sup>23</sup>. Essa prática de utilização do fogo em rituais de comunhão e elevação espiritual faz parte de diversas culturas e religiões – Maias, hindu, católica - desde os primórdios do homem. No mito de prometeu, o fogo “é o princípio do conhecimento e do domínio da natureza. É conquista da tecnologia” (Horta, 2011, p.12). Nessa celebração, Hendrix deu início a metáfora da “religião elétrica”, termo com qual costumava definir sua música e a sentimento gregário que ela despertava nos seus fiéis seguidores. Nesse sentido, Maffesoli afirma:

“A metáfora eucarística poderia ser aplicada a diversas aglomerações que ocorrem em torno de um desses objetos-imagados, como o cantor de rock, a equipe esportiva, o intelectual famoso, ou mesmo o pregador religioso (Os televangelistas, por exemplo), sem falar, evidentemente, do papa e de suas viagens, em grande pompa, que o levam aos quatro cantos do mundo. Em cada um desses casos, o objeto-imagado inanimado anima uma comunidade” (Maffesoli, 1995, p.129)

Essa apresentação representava o retorno do *guitar hero* à sua terra de origem o que se configura um importante estágio na jornada clássica do herói. Após passar por tantos desafios e dificuldades, sua função agora é compartilhar seu elixir de sabedoria para contribuir com a melhoria da sociedade:

“Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos.” (CAMPBELL, 1949, p. 114)

Ainda sob a produção de Chas Chandler, Hendrix realizaria dois trabalhos seminais para o curso tecnológico da guitarra elétrica e da música popular, os discos *Axis bold as Love* e *Electric ladyland*. Neste último álbum está a canção “*Voodoo Child*”, cujo *riff*<sup>24</sup> de introdução com o pedal de efeito *wah wah* é reconhecido como um dos mais emblemáticos do rock. A letra da canção disseminou um mito trágico que anunciava sua morte precoce. Se inserindo na

<sup>23</sup> Segundo Pete Thousand, guitarrista do *The Who*, sua banda se recusou a tocar após o show de Hendrix. Como este último havia “roubado” a cena em um show anterior na Inglaterra ao “sacrificar” sua guitarra, eles preferiram entrar antes. Assim, Hendrix entrou após o *The Who* destruir seus instrumentos, fato que o levou a queimar e destruir sua guitarra novamente, mas dessa vez de frente para câmeras e lentes da imprensa musical do mundo todo.

<sup>24</sup> Pequeno motivo melódico repetido pela guitarra que geralmente define uma canção de rock.

tradição autoindulgente de clássico “*hochiee cochiee man*” de Muddy Waters, nos versos ele se intitulava um predestinado, uma espécie de divindade com poderes mágicos. Em uma das estrofes ele prenunciava sua transição para outro plano existencial: “Se eu não lhe encontrar mais neste mundo, te encontrarei no próximo e não se atrase, não se atrase!” (HENDRIX, “Voodoo Child”, Disco *Electric Ladyland*).

Sua tragédia pessoal começou a se delinear causada principalmente por sua insatisfação pessoal com as exigências da indústria musical e as sabotagens e intimidações de seu empresário Michael Jeffery. Sua concepção hedonista do “aqui e agora” deflagrada nas apresentações criou uma expectativa insaciável no público por mais transcendência. Essa condição especial despertou a cobiça maléfica de toda sua máquina administrativa composta por empresários, promotores de shows, donos de gravadoras, o que foi definitivo para sua derrocada. Por outro lado, o guitarrista se deixou levar por decisões equivocadas no campo profissional e fraquezas na esfera pessoal relacionadas ao uso de drogas. Eric Clapton relatou que Hendrix possuía uma “comitiva dionisíaca” de parasitas e oportunistas, ao seu lado em todos os lugares que o encontrava.

Sua estória biográfica se encontra sob a perspectiva estética na essência da tragédia, discutida por Aristóteles na Poética. Segundo Suassuna, a primeira característica da tragédia é uma ação de caráter elevado realizada pelo protagonista, na qual se enquadra a vida de Hendrix que colocou acima de tudo seu amor pela música. Mas o elemento fundamental do personagem da tragédia que nos remete a Hendrix é sua personalidade excepcional e ao mesmo tempo conflitante. Para Suassuna, o personagem trágico sempre se vê em um conflito que o conduz um dilema. Por isso ele afirma que “Aí, ao contrário do que se pensa, a tragédia é causada pela vontade e não pela fatalidade” (SUASSUNA, 2008, p. 129)

Assim, sua ambição profissional acabou deixando-o em um dilema entre preservar sua autonomia e individualidade ou priorizar sua imagem pública. Neste sentido, Henderson atesta:

“Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfal contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heroico”, onde sempre morre” (JUNG, 1964, p. 110).

Um ano antes de morrer, Hendrix realizou uma obra imaterial icônica do século XX. No encerramento do festival de Woodstock, o *guitar hero* interpretou uma versão “selvagem” do hino americano na guitarra intercalando sons de bombas explodindo, tiros de metralhadoras e aviões. Sua atitude de trazer para o quintal americano a experiência da guerra do Vietnã desencadeou reações opostas. De um lado, os que acharam sua versão desrespeitosa e subversiva, de outro, os que consideraram seu passado como paraquedista, uma atitude patriótica. A indumentária utilizada por Hendrix apresentava franjas em baixo dos braços, como se fossem asas, o que aumentou sua simbologia como um arquétipo primitivo da transcendência. Na segunda estrofe, de uma de suas últimas canções, a balada “Angel”, ele cantava a chegada de uma mulher em forma de anjo que o levava para outra existência:

“Com certeza, esta manhã veio a mim Asas de prata em silhueta contra o amanhecer de uma criança. E meu anjo disse-me: "Hoje é o dia para que você possa subir, Pegue minha mão, você vai ser meu homem, Vai ascender" E então ela me elevou aos céus, E eu disse, "Voe meu doce anjo, Voe pelo céu, Voe, meu doce anjo, sempre vou estar ao seu lado<sup>25</sup>" (HENDRIX, “Angel” em *First raws of rising Sun*).

O legado deixado pelo herói Jimi Hendrix tem várias dimensões. No plano tecnológico, suas inovações nas técnicas de gravação e o desenvolvimento de efeitos eletrônicos foram decisivos para o desenvolvimento da guitarra elétrica, e da música, de modo geral. No plano musical, seu estilo particular de tocar e compor que inclui o repertório harmônico, melódico e rítmico serviu de modelo e inspira até hoje diversos *guitar heroes* como Pepeu Gomes, John Frusciante, Steve Ray Vaughan, John Mayer e Mike McCready. No ano de 2013, Eddie Kramer, o engenheiro de áudio que o ajudou a construir o estúdio *Electric Ladyland*, lugar idealizado para as experimentações musicais do guitarrista, colocou no mercado mais um disco de Hendrix com músicas inéditas, provando que sua morte só ocorreu no plano físico.

---

<sup>25</sup> “Sure enough this morning came unto me, Silver wings silhouetted against the child's sunrise. And my angel she said unto me, "Today is the day for you to rise, Take my hand, you're gonna be my man, You're gonna rise "And then she took me high over yonder. And I said, "Fly on my sweet angel, Fly on through the sky, Fly on my sweet angel, Forever I will be by your side“

### 3.3 A encruzilhada de Eric Clapton e a tradição do *bluesman*

#### 3.3.1 Personagens da narrativa

O herói, o sujeito da ação - e como vimos na perspectiva de Greimas, pode ser simultaneamente um objeto da manipulação do antagonista - está sempre envolvido em algum tipo de realização. A missão de Clapton surgiu através de sua identificação precoce com o *blues* americano, em especial com o guitarrista Robert Johnson, sobre o qual ele afirma em sua autobiografia “havia encontrado o mestre, e que seguir o exemplo daquele homem seria o trabalho da minha vida” (2007, p. 50). A forma de expressão do *bluesman* americano foi determinante, segundo ele, em virtude da “dor crua” (2007) expressada pelos artistas do gênero, o que o conectou diretamente com suas próprias emoções e as experiências de vida.

De fato, como narrado no jornalismo cultural, Eric Clapton, como todos os heróis, passou por diversas provações durante sua trajetória; rejeição materna e decepções no seio da família, morte de parentes e amigos, vício em drogas, etc. Mourão lembra que “Em termos psicológicos é como se os traumas impulsionasse o herói para a individuação, carregando não somente seus complexos, mas também sua ancestralidade, ou seja, os problemas e questões não resolvidos por eles” (jungnapratica.com.br, acesso em 2/2/2017). Quando adquire sua primeira guitarra aos 16 anos, em 1961, o herói Clapton encontrou o meio ideal de sublimação do sentimento de inadequação social.

Diferentemente da biografia de Hendrix, não há princesas na jornada de Clapton. Após a expulsão da Escola de Artes, relatado por ele como “rito de passagem” (2007, p. 46), Clapton concentrou suas energias em tornar-se um guitarrista purista focado na tradição do blues. Campbell considera que “O herói é o homem da submissão autoconquistada” (2007, p. 26), porque sua meta é algo maior do que ele. Mesmo que em diversos momentos o guitarrista tenha encontrado musas inspiradoras diversas em sua longa jornada, nada pôde ofuscar seu fascínio pela guitarra, a menina de seus olhos.

O doador na trajetória de Clapton foi o músico John Mayall, vocalista e gaitista de blues que o acolheria após sua saída conturbada da banda Yardbirds. A seriedade e integridade de John Mayall foram determinantes como modelo de comprometimento e desenvolvimento musical para Clapton atingir a condição de guitarrista virtuoso. Para o último, “*Blues breakers: John*

*Mayall with Eric Clapton* foi o álbum decisivo que realmente atraiu a atenção das pessoas para o meu som” (2007, p. 89). Nesse período de intensa rotina de shows sua notoriedade como “deus da guitarra” disseminou-se pelos muros e estações de trem em Londres, marco simbólico na mitologia do rock.

O papel de ajudante, figura que desempenha a função de auxiliar o herói nos momentos críticos da jornada, na biografia de Clapton foi interpretado por diversos companheiros de trabalho em suas inúmeras bandas. O primeiro foi Ben Palmer, tecladista da banda The Roosters, descrito pelo guitarrista como um purista do *blues*, fato propulsor de identificação e amizade imediata. Seus companheiros da banda Yardbirds - Keith Relf, Jim McCarty, Chris Deja e Paul Samwell-Smith - de forma semelhante foram decisivos na confirmação de sua vontade em se tornar um guitarrista solista. Com eles, Clapton se tornou conhecido como *Slowhand*, designação relativa à prática de trocar cordas durante as apresentações pacientemente na frente do público.

Os músicos Jack Bruce e Ginger Baker, do *Power trio* Cream, são personagens que desempenham dois papéis na história. Na Constituição da banda, eles são ajudantes no sentido de proporcionar uma “cozinha” sólida de baixo e bateria na qual Clapton se apoiou para expandir sua técnica e musicalidade fora dos limites do *blues* americano. Entretanto, os desentendimentos constantes de Bruce e Ginger, os enquadram na figura do anti-herói, uma vez que Clapton experimentou um sentimento de isolamento, fundamental para o fim do grupo inglês.

O multiinstrumentista Steve Winwood e o cantor Delaney Bramlet desempenharam a função de despachante na biografia de Clapton ao convencê-lo a seguir carreira como artista solo, e enfim aflorar seu lado de compositor e líder de banda. Na época da gravação do álbum *Blind faith*, nome homônimo do grupo, Winwood teve a percepção de que o desejo íntimo de Clapton era constituir seu próprio trabalho e o estimulou assumir definitivamente a postura de cantor no grupo, constrangimento inicial para incuti-lo a necessidade de sair da zona de conforto.

Na excursão com o “supergrupo” Blind Faith pelos Estados Unidos, Clapton apaixonou-se pelo som da banda americana de apoio dos shows Delaney & Bonnie. A formação instrumental com sopros e teclado, somados ao tradicional trio de guitarra, baixo e bateria,

impressionou tanto Clapton ao ponto de fazê-lo repensar sua carreira de modo drástico. Em seu livro ele confessa, “A tentação que Delaney colocou em meu caminho foi irresistível. Ele me confrontou com a mesma questão que Steve havia colocado, de que eu tinha que me desenvolver, e não apenas como guitarrista”. (2007, p. 139) No álbum de estreia de Clapton como artista solo, Delaney agiu não somente como despachante, mas também como ajudante na produção, composição, arranjos vocais e instrumentais das músicas.

Se a mãe de Hendrix era a princesa, o vilão da história do guitarrista inglês, ou melhor, a vilã foi representada por sua mãe Patrícia, responsável por desencadear desde seu nascimento um sentimento de rejeição social. Sua vida foi marcada pela desconfiança e instabilidade na duração dos relacionamentos, tanto no plano afetivo quanto profissional. Sua conexão profunda com a música e a guitarra desempenharam um meio de evasão fundamental para seu equilíbrio psicológico. Segundo Clapton, (2007, p. 25) “a música tornou-se curativa para mim, e aprendi a escutar com todo meu ser. Descobri que ela podia acabar com todas as emoções de medo e confusão relativas à minha família”.

### 3.3.2 A saga heroica de Eric Clapton

Quando em 1966, apareceram as primeiras pichações “*Eric is god*” pela cidade de Londres, Eric Clapton era membro do grupo *Jonh Mayal Bluesbreakers*, cujo repertório era formado basicamente por clássicos do *blues* americano. O guitarrista vinha de uma demissão voluntária da banda que o havia projetado na cena de blues londrina, *The Yardbirds*. Desde adolescente, Eric havia se apaixonado pelo *blues*, e de certa forma, encarava como um compromisso pessoal perpetuar a tradição do gênero. Neste sentido, sua missão está em conformidade com a característica principal dos heróis: a doação de suas energias em busca de um objetivo maior para benefício da coletividade.



Fig. 5 - “Clapton is God” em Londres

Seu histórico familiar possui contornos dramáticos: Clapton não conheceu o pai, fora criado pelos avós. Sua mãe o havia relegado ainda pequeno aos cuidados dos pais fugindo da desaprovação pública por ter engravidado de um piloto canadense casado durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, ele crescera considerando sua mãe como irmã, sem conhecer sua verdadeira história até a adolescência, quando começou a desconfiar do comportamento estranho dos familiares em reuniões e festas. A revelação de seu passado o atormentou sua juventude criando um sentimento de introspecção e revolta em relação ao universo familiar.

Joseph Campbell, discípulo de Carl Jung, sugere que as circunstâncias excepcionais de um nascimento, ou de uma infância conturbada, se constituem o primeiro estágio da jornada do herói. Atormentado e solitário, toda sua angústia afetiva se sublimou no contato com a arte, a cultura, e sobretudo, a guitarra elétrica. Assim, Clapton iniciou sua paixão incondicional pelos heróis solitários afro-americanos. Segundo Millard, o músico se inseria numa narrativa mítica de poder, destino e sexo:

“Do ponto de vista do jovem que estava descobrindo o blues e aprendendo a tocar guitarra nos anos sessenta, o *bluesman* vivia uma vida romântica na estrada bem diferente daquela do músico de *rock*. O *bluesman* era um solitário, indivíduo valentão que vivia da sua sagacidade, e aproveitava os frutos do seu tocar. Ele era um homem poderoso, um predestinado, como Muddy Waters colocou, tanto abençoado quanto amaldiçoado pelos deuses, e alguém que tinha poderes especiais, sobretudo sobre as mulheres” (Millard, 2004, p.144).

Esse imaginário social do *bluesman* aventureiro e sedutor vai se tornar o inconsciente coletivo da geração pós-guerra, mas perdura até hoje no discurso de vários guitarristas atuais. O músico Jack White no documentário “A todo volume” em diversos momentos faz questão de mostrar como o gênero blues foi importante no seu comportamento e na sua formação filosófica e estética. Em um momento do filme, White indica a música “*Grinning in your face*” de Son House, gravada apenas com voz e palmas como sua música preferida por expressar a autenticidade e a sinceridade de “um homem contra o mundo”.

Son House é responsável pela difusão da narrativa mitológica em torno da figura de Robert Johnson, *bluesman* referência para Eric Clapton. A história do músico é obscura, desde sua data de nascimento até a causa da morte. O que se sabe é que ele gravou vinte e nove músicas que são consideradas inovadoras para o padrão da época, mesmo com a pouca qualidade

sonora das gravações. Segundo House, seu dom foi adquirido de uma experiência sobrenatural e macabra:

“Outro mito popular recorrente sugere que Johnson vendeu sua alma ao diabo na encruzilhada das rodovias 61 e 49 em Clarksdale, Mississippi com seu violão e uma garrafa de *whisky* adulterado, quando um *bend*<sup>26</sup> escandaloso de uma gaita cromada, era o diabo. Tomou seu violão e afinou um tom abaixo, devolveu para Johnson e tocou como toca nas gravações... fez isso em troca da proeza para tocar guitarra” (Wikipédia, acesso no dia 10/01/2014, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Johnson](http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson)).

Esse discurso recorrente do *bluesman* invoca outro tempo histórico, um arquétipo de pureza e originalidade, de um tempo primordial e único. Segundo o mitólogo Mircea Eliade, “Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar de toda espécie de criação.” (2010, p.25) Essa irrupção do sagrado no cotidiano cria, segundo Mafessoli, um “devir espiralado do tempo” empregando uma dimensão mágica nos primórdios dos *guitar heroes*.

Na sua fase de partida, Eric Clapton participou de diversos conjuntos na cena de *blues* de Londres até formar o grupo *Yardbirds*, onde alcançou notoriedade como solista o que lhe rendeu um apelido de “*slowhand*”, pela forma suave como deslizava pelo braço da guitarra. Contudo, seu sucesso como instrumentista não o afastou de sua missão. Clapton no intuito de manter a integridade e honestidade com seus valores abandonou o grupo por motivos pessoais. Campbell sugere que o herói pode recusar a chamada e assim passar por um período de sacrifício e aprendizado, mas também pode recuar para apreender mais conhecimento e agir no futuro com mais sabedoria:

“Nem todos os que hesitam se perdem. A psique reserva muitos segredos, que só são revelados quando necessário. E assim, às vezes, o castigo que se segue a uma recusa obstinada ao chamado mostra ser a ocasião da providencial revelação de algum princípio insuspeitado de liberação. A introversão voluntária, na realidade, é uma das marcas clássicas do gênio criador e pode ser empregada deliberadamente” (Campbell, 1949, p. 37).

Na trajetória do herói, Joseph Campbell identifica a presença uma figura protetora (geralmente mais velha) cujo papel é lhe fornecer algum instrumento ou conhecimento que será útil futuramente. Em sua autobiografia, Eric Clapton narra com exatidão o perfil de guru interpretado por John Mayall, músico que lhe forneceu o sótão de sua casa para aprimorar sua técnica:

---

<sup>26</sup> Técnica de esticar a corda da guitarra para atingir notas mais agudas.

“Era doze anos mais velho que eu, com cabelo crespo e comprido, que lhe davam um ar de Jesus, tinha aspecto de um mestre-escola, e mesmo assim conseguia ser maneiro. [...] Tocava piano, órgão e guitarra base e possuía a mais incrível coleção de discos que já tinha visto, com *singles* raros de canções que só se encontravam em compilações” (Clapton, 2007, p.70).

A irrupção do sagrado na sua vida aparece durante sua temporada de shows com John Mayal em 1965. A pichação “*Clapton is god*” se dissemina por estações de trem<sup>27</sup> e muros da cidade de Londres. Segundo ele, o título era bem-vindo por ser uma expressão popular e por que “era o tipo de status que ninguém pode perverter. Afina de contas, você não pode esquentar com graffiti. É algo que vem das ruas.” (idem, 2007, p.79) Além de tudo, Eric considerou fantástico por não ganhar o rótulo de “vendido” uma vez que o título fora resultado de seu trabalho como guitarrista sem a mediação da mídia e das gravadoras. Dentro do universo discursivo da integridade e autenticidade artística dos *guitar heroes* essa condição é um símbolo de proporções míticas.

Depois de ganhar notoriedade como guitarrista no disco com “John Mayal Blues Breakers”, Eric Clapton vai ganhar fama internacional fora da cena londrina integrando o *powertrio Cream* com o baixista Jack Bruce e baterista Ginger Baker. O grupo se notabilizou por tocar blues em alto volume e realizar longas improvisações ao vivo. Outra inovação do grupo foi basear seus temas em *riffs*<sup>28</sup> de guitarra, estrutura simples que permitia uma maior liberdade de improvisação para os músicos. Esses três aspectos foram decisivos para o estabelecimento do mito herói da guitarra.

Segundo Campbell (1949), essa fase se caracteriza pelo teste do primeiro limiar onde o herói se depara com os “guardiões do local da força ampliada”. Este momento se caracteriza pela coragem do herói em deixar seu lugar confortável e familiar ao se lançar na direção do inexplorado. Clapton ao formar a banda *Cream* enfrenta diversos novos desafios, tocando para plateias maiores, em diversos lugares do mundo, e principalmente, inserindo sua técnica de guitarra em direção a diferentes contextos musicais, como o *rock* psicodélico e progressivo.

Nesse momento, o herói da guitarra incorporava mais um plano místico que nos remete a experiências transcendentais. Moore (2001) confrontando opiniões de diversos autores

<sup>27</sup> A estação de Islington foi a primeira a ser pichada.

<sup>28</sup> Motivos melódicos simples que são repetidos constantemente em uma música que é um elemento característico do blues e do rock, como o *riff* de “Satisfaction” dos Rolling Stones.

ênfatiza que “Chambers sugere que a *idée fixe* contracultural de “expandir sua consciência” encontrou expressão direta nas improvisações estendidas: “por trás das longas improvisações ao vivo tal como “*Sponfull*” do Cream repousa o tema da espontaneidade, exploração e extensão individuais.” (Chambers, 1985, p. 11) Segundo ele, essas improvisações ao realçar a técnica instrumental vão estabelecer uma imagem do grupo de virtuosidade e poder, sobretudo de Clapton, principal solista.

Depois de quatro discos<sup>29</sup>, o grupo entra em colapso causado pela péssima relação afetiva e profissional entre os integrantes da banda. Clapton vai mergulhar no desconhecido novamente até formar a Banda *Blind Faith* com seu amigo, tecladista e guitarrista Steve Winwood. Eric vai se encontrar novamente em um período de redefinição de objetivos que pode ser representado pela fase da “barriga da baleia” proposto por Campbell, já que “A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero ventre da baleia. O herói, em vez de conquistar ou conciliar o poder do limiar, é engolido para o desconhecido e parece ter morrido.” (Campbell, 1949, p. 90)

Em sua autobiografia, Clapton relata que nessa época conheceu o músico Delaney, integrante da banda que abria os shows do *Blind Faith* na turnê americana. Sua aparição seria decisiva como outra figura tutelar na vida de Eric. Delaney não só o inspirou, mas também o estimulou a seguir seu próprio caminho espiritual e profissional: “Em dado momento Delaney olhou fundo nos meus olhos e disse: Sabe, você tem mesmo que começar a cantar e deve liderar sua própria banda. Deus lhe deu esse dom, e se você não usá-lo, ele vai tirá-lo.” (Clapton, 2007, p. 140) Essa frase o impressionou tanto que, com a ajuda de Delaney na produção musical, ele gravou seu primeiro disco em 1970.

Após o lançamento de seu primeiro disco, Clapton formou a banda *Derek and Dominos* com a qual lançou *Layla and others assorted love songs*, disco que representa um marco divisório na sua trajetória. A partir daí, ele se tornaria um dependente químico, passando todo o restante da década de setenta e oitenta entre produções musicais inconstantes e clínicas de reabilitação, só se recuperando artisticamente no fim da década de 90. Dois discos se destacam no seu renascimento profissional nesta década, o cd acústico *Unplugged* e o de estúdio *From the*

---

<sup>29</sup> *Fresh Cream, Disraeli Gears, Wheels of fire e Goodbye.*

*Craddle*, com o qual ele volta as suas origens tocando *blues* com surpreendente maestria vocal e instrumental.

Essa fase reabilitou a crença de que o *guitar hero* tenha sido amaldiçoado e “vendido sua alma ao diabo na encruzilhada” por demonstrar tamanha desenvoltura, o que o levou a ser visto e admirado como um “símbolo da sobrevivência”. Atualmente, toda sua luta contra dependência química o fez retornar ao mundo dos humanos. Em 1997, Eric fundou o centro médico *Crossroads* para tratamento de dependentes em alcoolismo e drogas em Antigua, ilha Caribenha<sup>30</sup>. Além disso, ele mantém desde 2004 um concerto anual de mesmo nome em que ele reúne *guitar heroes* antigos e novos para tocar juntos, no intuito de reverter toda a renda para sua clínica. Com esse exemplo, Clapton sintetiza a missão final do herói:

“O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Tonybee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu” (Campbell, 1949, p.13).

---

<sup>30</sup> <http://crossroadsantigua.org/>

#### 4. Magia e Tecnologia: a guitarra elétrica como símbolo do sagrado



Fig. 6 - Paródia de "A criação do Mundo" de Michelangelo

Na mitologia nórdica, o deus gigante Thor vindo de uma terra chamada Asgard, voava pelos céus com seu martelo de guerra mágico Mjolnir, com o qual combatia o mal e seus inimigos mais ferozes. Na mitologia greco-romana, a imagem do deus Júpiter está sempre associada à utilização de seu cetro. Semelhante à narrativa dos deuses, todo *guitar hero* tem seu instrumento mítico e sagrado. Seu vínculo inexorável com marcas e modelos específicos é tão simbólico, que sua trajetória artística pode ser contada através de suas guitarras.

A magia da guitarra elétrica não se encontra apenas na esfera do consumo, ela também está materializada na esfera da produção. Os primeiros inventores, e os modelos por eles concebidos, mantêm uma longa tradição no mercado de instrumentos musicais. Essa condição comercial privilegiada, baseada em uma relação dicotômica entre inovação e tradição, forma a visão de mundo de guitarristas e entusiastas. No imaginário social do *rock*, os valores de autenticidade e espiritualidade são causados pela crença de que a produção artesanal ocorrida antes da produção em massa possui poderes místicos. Nesse sentido, diversas temporalidades e mitos são gerados na publicidade das marcas e modelos.

Na cultura popular, este objeto possui uma capacidade comunicacional complexa atrelada a um conjunto abrangente de experiências materiais e simbólicas. Na comunidade de entusiastas da guitarra, identificamos o compartilhamento de uma grande quantidade de signos, desde poder, tecnologia, liberdade, rebeldia até consumo e sexualidade. Estes valores e hábitos são formadores da visão de mundo dos participantes dessa comunidade, de modo

que seu relacionamento com o instrumento e seus signos transforma e determina sua maneira de perceber e agir na realidade.

#### **4.1 Empreendimento coletivo: surgimento da guitarra elétrica**

O surgimento da guitarra elétrica se deu em um processo simbiótico no qual inventores, guitarra e guitarristas estão intimamente associados dentro de um contínuo dinâmico que é altamente vantajoso para todos os envolvidos. O desenvolvimento do instrumento foi marcado por uma adequação técnica e física do artesão ou *luthier* à experiência prática dos músicos. Nesse processo, articulamos à análise semiótica o símbolo “homo faber<sup>31</sup>” para caracterizar esses primeiros produtores e músicos que modificaram para sempre a paisagem sonora do mundo.

Millard (2004) no artigo “Inventando a guitarra elétrica”<sup>32</sup> discorre sobre a impertinência da discussão em torno da primazia na criação do instrumento, tema polêmico na imprensa cultural até hoje. Segundo o autor, não se deve atribuir o advento da guitarra elétrica a um único “gênio criativo”, senão a um conjunto de indivíduos imbuídos de um objetivo comum, isto é, a amplificação sonora dos instrumentos de corda. Cada um, a seu modo, impulsionou a pequena indústria de instrumentos com seu esforço empreendedor, refletindo o espírito incansável e ambicioso dos americanos no período do pós-guerra. Segundo ele, essa discussão se estende ininterruptamente, porque a guitarra elétrica desempenhou um papel fundamental na estética da música popular mundial, sobretudo com a eclosão do *rock*, a partir da década de 1950 nos Estados Unidos.

Sua introdução no cenário musical acontece no início da década de 1930, através da pesquisa de diversos músicos e engenheiros com o objetivo de atenuar a defasagem sonora dos cordofones em relação aos instrumentos de maior volume nas orquestras de jazz, sobretudo do naipe de sopro. A primeira iniciativa foi adaptar captadores elétricos no corpo dos violões acústicos. Com isso, as vibrações das cordas de aço dentro de um campo magnético eram transformadas em impulsos elétricos, depois transmitidos para caixas de som. Esse princípio gerador de amplificação já vinha sendo experimentado pelo imigrante alemão Adolph

---

<sup>31</sup> Conceito de Hanna Arendt em “A condição Humana”.

<sup>32</sup> “*Inventing the electric guitar*”.

Rickenbacker nas guitarras para a empresa elétrica National, e pesquisado pelo engenheiro Lloyd Loar na empresa Gibson.

O músico George Beauchamp e o engenheiro Paul Barth, então funcionários da National, através de vários experimentos construíram a primeira guitarra elétrica chamada de “frigideira” (*Fryin’ pan*), disponibilizada no mercado em 1932 pela marca Ro-Pat-In que dois anos depois se chamaria Rickenbacker Electro. Com corpo circular e um braço feito de madeira, semelhante a um banjo de maiores dimensões, esse modelo ainda não era o “modelo ideal”, segundo os guitarristas e inventores. Desse modo, a própria empresa lançou outra linha de guitarra a *Electro Spanish* com objetivo de produzir uma linha mais agradável funcional e esteticamente.

Na mesma época, a marca Gibson entrou no mercado com outra versão para a guitarra *Electric Spanish*. Sob um nome modelo ES-150, e com um princípio diferente, ela possuía um captador no braço do instrumento, criado pelo engenheiro Lloyd Loar. Charlie Christian foi o primeiro guitarrista famoso a usá-la e ajudou na sua promoção e desenvolvimento. Segundo Kraft (2004), “Ele não apenas capturou a atenção dos guitarristas, mas também alertou aos fabricantes sobre as possibilidades da nova tecnologia” (Millard, 2004, p. 70).

Como Schembri (2009) demonstrou ao analisar as práticas de consumo da motocicleta Harley Davidson, a credibilidade das marcas é construída através do compartilhamento de significados que seus usuários desenvolvem na experiência com os produtos. Os consumidores exercem um papel ativo e fundamental na personalização das marcas através da humanização de objetos inanimados que funcionam como parceiros na vida cotidiana. Nesse sentido, ela afirma:

“A personalidade da marca deve refletir os consumidores que consomem a marca. O consumo da marca serve como função simbólica demonstrando como os consumidores são ou aspiram ser. Marcas icônicas evoluem devido às profundas conexões culturais que elas alimentam.” (2009, p.1300)

A autora fala de uma “comunidade em ação” para definir os processos de trocas simbólicas que unem produtores e consumidores. Estes últimos desenvolvem significados através de forte conexão emocional que estabelecem na interação social com os produtos. Assim, as guitarras desde o princípio eram parceiros de relacionamento ativo dos consumidores, ou seja, os guitarristas. Estes últimos definiam seu significado na experiência cotidiana vivida com as

mesmas. Para Schembri, “mais do que ser leal a elas (as marcas) é preciso definir seu significado através da ação” (2009: p.1300).

Sob a perspectiva semiótica, podemos dizer que todos os envolvidos nesse processo de significação, através de inferências particulares, buscavam ampliar a produção de conhecimento sobre a guitarra elétrica. De certa forma, esse conhecimento se baseava em um “*common ground*”, compartilhado no “conjunto de mentes interpretantes unidas pelo propósito comum em busca da verdade” (Romanini, 2012, p.9). Essa mentalidade coletiva era o resultado do conjunto de representações surgido com a comunicação entre os inventores e os guitarristas.

Os dois modelos anteriormente citados foram adaptações elétricas de modelos de caixa acústica semelhantes aos violões. Para McSwain (1996) o desenvolvimento da guitarra elétrica no século XX pode ser entendido em três estágios, sendo esse o primeiro estágio relativo à inovação tecnológica aplicada ao problema da amplificação sonora cuja solução encontrada foi colocar captadores elétricos no corpo dos instrumentos acústicos, de formato oco, para obter mais ganho de volume através do princípio do magnetismo<sup>33</sup>.

A grande reviravolta na fabricação de guitarras elétricas foi provocada pelo músico Les Paul (Lester William Polfus) através da criação do modelo de corpo inteiramente sólido com madeira maciça. Esse seria na visão de McSwain o segundo estágio, marcado pelo desenvolvimento do corpo sólido, feito com peças inteiras de madeiras, cuja função era eliminar os sons indesejáveis e incontrolláveis, realimentados do amplificador para a guitarra. Contudo, o protótipo de Les Paul (“A tora<sup>34</sup>”) foi recusado inicialmente pela empresa Gibson que não acreditou no seu potencial mercadológico. Essa rejeição inicial demonstra que os donos da marca ainda estavam desconectados com a experiência real onde a avaliação do consumidor - no caso, os músicos, verdadeiros usuários da guitarra- é um fator essencial, uma vez que a decisão contrariava todos os índices de crescimento nas vendas de guitarra elétrica nos Estados Unidos na época.

---

<sup>33</sup> Com a vibração das cordas dentro do campo magnético dos captadores, as vibrações são transformadas em sinais elétricos transmitidos ao amplificador.

<sup>34</sup> Na língua inglesa, “The Log”.

O método pragmático peirceano se aplica aqui quando ele nos lembra da importância que toda informação deve partir da percepção, se tornar uma ideia consensual desenvolvida em comunidade, e finalmente se transformar num hábito. A empresa ignorando a experiência prática do guitarrista afastou a dimensão estética, no nível das sensações, responsáveis pelos julgamentos perceptivos e interrompeu o aumento do processo de significação, congelando o processo comunicativo. Assim, outra empresa teve que recuperar a dinâmica do compartilhamento de sentido.

Em 1948, no oeste americano, em Fullerton, Califórnia, o engenheiro reparador de equipamentos eletrônicos Leo Fender, e um amigo, George Fullerton, se uniram para criar o primeiro modelo de guitarra de corpo sólido comercializado industrialmente, a “*Broadcaster*”. Hoje conhecida como “*Telecaster*”, essa guitarra foi colocada para venda em 1950, com um princípio gerador de amplificação com dois captadores elétricos, um próximo ao braço e outro no corpo da guitarra. Com uma estética mais atraente e com formato mais confortável para a sua execução, o modelo logo se transformou em sucesso de vendas, adotado por diversos músicos, fato que catalisou a concorrência comercial na ainda incipiente indústria de instrumentos.

Millard (2004) inclusive relata uma história de que Leo Fender teria roubado a ideia do formato do corpo e da parte eletrônica de suas guitarras do músico Paul Bigsby. Este último, segundo Millard, era um talentoso inventor que já vinha desenvolvendo um modelo pessoal de guitarra para o músico *country* Merle Travis. Segundo conta a história, Leo Fender passou um dia na loja Bigsby, pediu emprestado uma de suas guitarras que estavam expostas na vitrine, levou pra casa e simplesmente reproduziu fielmente uma cópia que ficaria conhecida como o modelo *Telecaster*.

O método pragmático de Peirce enfatiza que para um signo evoluir ele deve estar em permanente estado de continuidade semântica através da troca de informações entre intérpretes dentro de uma comunidade. Romanini (2013) lembra a dinâmica do processo cognitivo deve se basear nas experiências “pois só é possível aumentar o conhecimento internalizado por um sistema se ele estiver em comunicação com algo que lhe forneça a necessária informação” (notas de aula). O fato que fica para história é que a estratégia de Leo Fender propiciou a ampliação do conhecimento sobre o signo da “guitarra ideal”. Ao reunir o

máximo de informações disponíveis, sua atitude ousada, mesmo que sub-repticiamente, serviu como um catalisador no mercado musical.

A entrada no mercado da guitarra *Telecaster* estimulou os empresários receosos da Gibson a convidar Les Paul para lançar sua série de guitarra. Contudo, a companhia permanecia em dúvida sobre sua aceitação, e convenceram o músico-inventor a assinar seu nome na marca, e assim, foi lançada em 1952, a Gibson Les Paul. Sua introdução transformou para sempre o cenário de música popular, tanto que sua estrutura original permaneceu sem alterações nos seus componentes até 1961, e até obteria um relançamento, a pedidos dos consumidores, em 1968.

No âmbito do consumo das guitarras elétricas de corpo sólido, a “vedete” é a *Fender Stratocaster*. Leo Fender, após receber críticas sobre o funcionamento da *Telecaster*, produziu-a em 1954, com diversas novidades na sua constituição elétrica que a transformaria em um item de produção em massa:

“A Stratocaster traria várias importantes inovações. Seu corpo possuía um novo desenho, de construção similar ao da Telecaster. Eletricamente, traria uma de suas grandes inovações, através da adoção de 3 captadores de bobina simples (a Telecaster possuía 2) e com uma chave de 5 posições que permitia diversas associações dos mesmos, permitindo portanto uma grande variedade de sons.”

O formato da guitarra também foi designado para torná-la mais confortável à prática musical, com rebaixamentos e curvas para apoio dos braços e da barriga. Na mitologia do *rock*, sua adoção foi maciça, sendo essa guitarra elétrica a preferida de diversos *guitarheros* como Buddy Holly, Jimi Hendrix, Eric Clapton, David Gilmour, Richie Blackmore, Marc Knopler, que hoje têm sua imagem associada a esse modelo e assinam versões personificadas.

Segundo McSwain (1996), é o terceiro estágio o mais interessante no qual aqueles mesmos sons desagradáveis vão se tornar regra, isto é, aceitáveis esteticamente. Em síntese, a “estética do ruído” viria a traduzir a paisagem sonora do pós-guerra e a guitarra se converteria em um símbolo tecnológico:

“Assim a guitarra de corpo sólido originalmente concebida para eliminar *feedback*, veio a se tornar o instrumento com o qual o *feedback* – deliberado, mais ou menos controlado – foi criativamente integrado na música popular. O grande volume e o controle de *feedback* possibilitado pelo corpo sólido redesenhou a paisagem da música popular” (MacSwain, p.187, 1996).

Embora a autora não consiga explicar as causas sociais precisas que determinaram essa mudança de paradigma sonoro, nossa hipótese é que o ruído ou sons indesejáveis da guitarra elétrica encontrava-se em consonância com o “ronco” dos motores de carros e motos, signos da paisagem sonora do pós-guerra e da nascente cultura de massa. Estas máquinas ruidosas, enquanto signo da mudança nas cidades urbanas estavam presentes nas histórias do cinema, sempre pilotadas por jovens desajustados, interpretados por galãs como James Dean ou Marlon Brando, personagens símbolos da liberdade e da rebeldia.

A maioria dos guitarristas profissionais possui o instinto inventivo dos construtores iniciais e costuma atuar como *luthiers*, construindo e desconstruindo suas próprias guitarras e impulsionando a própria indústria musical. Essa preocupação constante em encontrar a melhor sonoridade faz parte do processo de concepção de um estilo original. Essa busca por autenticidade é um motor na manipulação dos equipamentos sonoros, que inclui também os amplificadores e os efeitos, que quando reunidos, formam um sistema tecnológico complexo.

Na essência, todos os atores sociais participantes desse processo de criação da guitarra elétrica desempenharam a função que Hanna Arendt chamou de *Homo Faber*. Segundo ela, na antiguidade, este se definia pelo homem que interfere no curso natural do ambiente para fabricar artefatos, com materiais retirados da natureza. A tarefa social do *Homo Faber* se refere à sua condição humana pragmática, fundamentada na existência, na experiência material com o mundo. Segundo Fioratti:

“Essas coisas produzidas pelo homem para a troca derivam da violência exercida por ele contra a natureza mediante a transformação desta em artificios que depois serão trocados no mercado, visando a acumulação de riqueza. A esse ser que transforma a natureza chamamos *homo faber*, observando que esse fabricante do mundo utiliza-se das categorias de meios e fins: ele imagina o objeto, destrói a natureza para construí-lo e depois o leva ao mercado para trocá-lo, adquirindo riqueza que o levará a produzir novos objetos. Esse fabricante, que exerce o trabalho de construir um mundo, é um ser **pragmático** que instrumentaliza as coisas para por meio delas conseguir outras coisas, relacionando-se com seus semelhantes apenas no mercado de trocas, que é, para ele, a única parte do mundo que tem um significado” (Grifos nossos, 1999, p. 55).

Essa verdadeira troca de experiências entre os músicos e artesãos caracteriza um processo de simbiose, onde a troca de papéis beneficia ambos os lados da relação. Daí conclui-se que a

reputação da marca é coconstruída com a prática e intervenção criativa dos guitarristas, isto é, na ação pragmática de todos os participantes. Os guitarristas atuam como os entusiastas da marca Harley Davidson se tornando “consumidores altamente envolvidos que desenvolvem avanços estilísticos e tecnológicos para bens de consumo existentes.” (Alexander e shouten, 2005, p. 15).

Entretanto, o predomínio das marcas tradicionais de guitarra se dá de maneira tão esmagadora na cultura do *rock* que se tornou uma prática comum a negação das narrativas dominantes na esfera do consumo das guitarras tradicionais para a afirmação da autenticidade. Na primeira cena do documentário “A todo volume”, Jack White demonstra de maneira simples todo o processo de construção de uma guitarra elétrica usando materiais simples como pedaço de pau, uma lata de refrigerante, arame, pregos e um captador elétrico. Ao terminar, ele questiona “Quem disse que você precisa comprar uma guitarra elétrica?”.

Esse discurso anti-hegemônico pode ser visto em outros guitarristas recentes como Dan Auerbach. Eles enfatizam a importância da criatividade no processo de construção de identidade sonora original. Para eles, o iniciante deve primeiro adquirir um modelo comum numa loja qualquer e realizar diversas alterações na sua constituição para alcançar o timbre desejado. Jack White define esse momento como uma inevitável fase de desconforto caracterizada pela tensão que nos leva a encontrar soluções inovadoras a fim de desenvolver um estilo.

Peirce entende que é essa inquietação ou desconforto expressado por Jack White, a mola propulsora da formação do conhecimento. A doutrina do contínuo ou sinequismo, nos fala exatamente sobre a solução dos problemas encontrados na prática. É uma espécie de inferência abductiva determinada a selecionar as hipóteses adequadas e descartar as ideias que não se encaixam com a experiência “é a disposição de continuar no processo de busca enquanto a curiosidade não for totalmente satisfeita.” (Romanini, 2012, p.10)

De fato, a invenção da guitarra elétrica representou um esforço coletivo uma vez que não se pode atribuir sua criação e desenvolvimento a apenas uma única pessoa, mas a um grupo heterogêneo formado por artesãos, músicos, engenheiros e empresários. Em sua gênese existiu um sentimento de busca de apuro tecnológico compartilhado socialmente que articulou conhecimentos técnico, estéticos, físicos e musicais. Atualmente, o mercado possui diversas

outras marcas, mas todas essas empresas almejam alcançar o prestígio comercial das empresas pioneiras Fender, Gibson e Rickenbacker. Seus modelos possuem réplicas ou versões genéricas em toda parte do mundo, e se tornaram um ícone tecnológico na emergência da cultura de massa.

#### **4.2. Relevância cultural: A guitarra elétrica e seus símbolos**

Diversos autores atestam a ubiquidade da guitarra elétrica no ambiente sonoro da vida moderna. Segundo John Ryan e Richard A. Petersen (2001), a guitarra elétrica é um dos instrumentos mais comercializados no mundo todo. Desde o surgimento do rock nos anos 1950, a produção e o consumo de guitarras supera a oferta e venda de todos os outros instrumentos juntos. Na década de 90, segundo Théberge (1997) o mercado editorial de revistas em circulação voltadas para a música era liderado por publicações que abordavam a guitarra e os guitarristas. Em sua lista apareciam duas; a *Guitarplayer* (1967) e a *Guitar, for the Practising Musician* (1983). Atualmente existem mais de 20 revistas vendidas em diversas partes do mundo, como por exemplo, a *Guitar world*, a *Guitar Clinic* e a *Guitar Aficionado*. Mesmo nas publicações não exclusivamente destinadas à guitarra, como a *Rolling Stone*, vê-se com frequência matérias com guitarristas famosos e personalidades do *rock*. No Brasil, diversas revistas nacionais são dedicadas à divulgação da guitarra elétrica e seus equipamentos, como a *Guitar Player* (versão nacional) e a revista virtual *Guitarload*, e outras como as publicações *Backstage* e a *Rodie Crew*.

Millard (2004) afirma que seu sucesso como símbolo cultural americano, e, por extensão mundial, é resultado de sua disponibilidade imediata como artefato de consumo. Destacando sua presença marcante na trilha sonora dos anúncios publicitários de diversas marcas e empresas na tv, ele demonstra como sua sonoridade e imagem particular articula diversos símbolos, como progresso tecnológico, masculinidade e rebeldia, causados pela ascensão do rock na década de 50. Assim, a superexposição da guitarra elétrica aumenta a familiaridade do público com o instrumento, e é essa experiência colateral que vai gerar uma possibilidade maior desse objeto dinâmico produzir outros signos (interpretantes).

Millard defende que a guitarra ocupa um lugar central na cultura jovem por ser o mais democrático dos instrumentos musicais, e, sobretudo, por não ser tão caro, e fácil de aprender e tocar. Atualmente, encontra-se nas lojas do mundo todo, um tipo de modelo para cada

consumidor, em diversas cores, formatos, tamanhos e sonoridade. Seja feita no domínio das técnicas artesanais ou da produção em massa, são produzidas e comercializadas mais de um milhão de guitarras elétricas por ano.

Peirce acredita que todo conhecimento ou crença deve começar no nível das sensações, portanto como a guitarra é um artefato popularmente consumido ela se torna um símbolo da disponibilidade e da adaptabilidade. O mercado do instrumento demonstra uma prática comunicacional ativa muito desenvolvida entre produtor e consumidor, o que faz como que este último se sinta estimulado a se envolver cada vez mais nesse processo de significação, aumentando a chance de sua ampliação.

O *rock* é considerado o primeiro fenômeno musical da cultura de massa. O movimento que eclodiu nos Estados Unidos, se expandiu globalmente, e representou a introdução de novos valores e hábitos associados às inquietações da juventude. A nova estética também passou a se configurar como um novo mercado de bens culturais. Pessoas, roupas e instrumentos viriam a se tornar símbolos de atitudes e comportamentos, e concomitantemente, produtos a ser comercializados em massa. Nesse sentido, como símbolo a guitarra pode degenerar-se na dinâmica da semiose, tanto como elemento indicial de guitarristas, e icônico por suas semelhanças estéticas ao despertar essas associações de forma imediata.

Como verificamos anteriormente, a indústria tecnológica da guitarra é impulsionada por constante renovação, realizada por músicos, engenheiros, artesãos e amantes de sua sonoridade. Seu formato, corpo e design incorporam as últimas descobertas eletrônicas baseadas nas experiências dos consumidores o que faz da guitarra elétrica um símbolo do comportamento inovador e do domínio tecnológico do homem sobre a natureza.

Contudo, concomitantemente, todo esse poder elétrico possui sua porção nociva como representação da poluição sonora ao solapar outros sons do cotidiano. Nesse sentido, a guitarra no nível indicial perturba o ambiente natural das grandes cidades com sua estética do ruído, onde a racionalidade técnica entra em conflito com a ordem social e a normalidade idealizada do ser humano, desejada por uma grande parcela da população.

A valorização da guitarra elétrica na cultura ocidental está atrelada tanto aos desejos masculinos por poder quanto à imaginação feminina sobre sexualidade investida no

guitarrista. Steve Waksman, ao definir a música da banda Led Zeppelin como um “regime macho- orientado de poder e prazer” (p.239, 1999), reforça essa ideia. Segundo ele, Jimi Page é o arquétipo do *guitar hero* moderno que se prevalece da tecnologia para mediar tensões raciais e sexuais que marcam a produção de música popular. O aspecto que nos chama atenção é aquele relativo à questão do poder e da sexualidade instituídas no corpo do agente social tocando uma guitarra.

A contestação dos valores paternos e das normas tradicionais e conservadoras da sociedade é um traço essencial na formação da identidade juvenil. E esse símbolo de um modo de agir no mundo só se tornou possível com o sucesso do *rock* que na sua ascensão esteve associado à dimensão transgressora do comportamento juvenil. Como a sonoridade guitarra desempenha os sons distinguíveis desse gênero musical, todo o campo semiótico relacionado à guitarra, também está conjugado ao *rock'n'roll* como símbolo de uma época e de um estilo de vida libertário.

O símbolo da masculinidade também se traduz em descoberta da sexualidade com o rito de passagem adolescente que a guitarra elétrica representa na juventude. Na fase de afastamento dos pais, quando o jovem procura outras referências na interação social, sua prática funciona como um símbolo da rebeldia. Como o rock é um mercado de consumo voltado essencialmente para esse público, a guitarra atua simbolicamente como mediadora na coconstrução social de individuais, conformando suas visões e aspirações aos sentidos coletivos presente nessa comunidade de interpretantes.

A guitarra também é um símbolo de originalidade e pureza nesse universo particular porque encarna a representação do mito da raiz negra do *blues*, gênero do qual o rock importou sua formação instrumental. Moore (2001) argumenta que a questão da autenticidade do *rock* permanece aberta com tal crença disseminada por músicos e musicólogos. Artistas como Buddy Holly, Bob Dylan e Bruce Springsteen vinculando seus trabalhos à sonoridade da guitarra elétrica tendem a ser considerados mais originais para o público em oposição aos músicos cuja instrumentação inclui instrumentos eletrônicos como sintetizadores, considerados signos da alienação.

Esse mercado é composto também por um nicho de aficionados que investe uma soma grande de dinheiro em instrumentos *vintage*, geralmente muito caros e antigos. Eles são adquiridos

por colecionadores, homens de meia-idade que buscam reviver os sonhos da juventude e comprar um instrumento usado por seu *guitar hero* de adolescência. Aqui, a guitarra elétrica está articulada com diversos signos conectados com beleza (ícone) nostalgia/saudosismo (índice de eventos, pessoas) e tradição das marcas (símbolo).

Assim, nesse universo semiótico, a guitarra - como símbolo de uma época e gênero – mantém uma posição privilegiada de significação. Waksman lembra que desde os anos 60 “a guitarra elétrica tem sido o principal instrumento solista de música popular, e guitarristas se tornaram *Cult heroes* ao redor dos quais muitos fãs percebem a música girar” (1999, p.14). Segundo ele, o consumo anual de guitarra cresceu tanto naquela década, como em um artigo da revista *Life* mostrava o instrumento como uma mercadoria básica (“commodities”) das famílias americanas.

#### 4.2.1 A guitarra como ícone estético

Segundo Millard (2004), um ícone para ser válido tem que possuir um fator de reconhecimento imediato e poderoso. Além disso, um ícone deve definir alguns valores e gerar significado. Assim, a representação da guitarra elétrica enquanto ícone nos informa sobre as diversas apropriações que se fazem de seu som e imagem, principalmente voltados para gerar uma reação de puro prazer estético. Nesse momento, a guitarra é apreendida no mesmo patamar de uma obra de arte, como um objeto de consumo e veneração.

É neste nível que os entusiastas criam verdadeiros santuários para celebração de suas qualidades enquanto objeto. Em casas particulares, a guitarra elétrica costuma ser usada como um distinto objeto de decoração que nos remete à mística em torno de sua história. São diversos os relatos de músicos que possuem mais de 100 guitarras a disposição, muitas delas servindo apenas como uma celebração do belo artefato tecnológico que ela é, independentemente dos signos que evoca.

Um exemplo deste tipo de público é o formado pelos “*babyboomer*<sup>35</sup>”, geração de americanos nascidos depois da 2ª guerra mundial. Este é um nicho de aficionados que investem uma soma grande de dinheiro em instrumentos *vintage* (guitarras antigas, fora de

---

<sup>35</sup> O termo foi criado nos Estados Unidos para definir a geração de americanos nascidos no período da explosão da taxa de natalidade, logo após a segunda guerra mundial.

comercialização) geralmente muito caras. Eles são adquiridos por colecionadores e homens de meia-idade que buscam reviver os sonhos da juventude. Uma prática comum dessas pessoas é comprar um instrumento usado por seu *guitarhero* de adolescência. Como ressalta Mary Douglas “os bens, nessa perspectiva são acessórios rituais; o consumo é um processo ritual cuja função primária é dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos” (2009, p. 112).

As estratégias comunicacionais que se utilizam de sua sonoridade ou forma são inúmeras. Sua aparição é frequente em anúncios de produtos, sobretudo na publicidade das marcas de carros, cigarros e bebidas, que são itens associados à imagem rebelde de os músicos e entusiastas desse universo. Na indústria do vestuário, seu emprego como ícone de jovialidade é frequente, e até em ferramentas para cozinha podemos encontrar frigideiras com sua foto. Nos espaços e eventos temáticos voltados para o público do *rock* em geral, sua presença é quase obrigatória, devido ao seu valor simbólico.

A cadeia de restaurantes “*Hard Rock Café*” geralmente utiliza guitarras elétricas gigantes na entrada de suas filiais para promover sua marca. Ao chegarmos na filial de Sacramento (Califórnia), observamos no primeiro plano da percepção a guitarra, na cor *sunburst*<sup>36</sup>, típica dos modelos Gibson Les Paul fornecem a mensagem de que naquele lugar a experiência visual será pautada no universo do rock, e a sonora, no som distorcido de guitarra elétrica. Ao adentrar o restaurante, o cliente é convidado a uma superexposição de modelos de guitarra, presentes em todo trajeto em direção às mesas. É uma experiência icônica dentro de um verdadeiro museu de guitarras onde entramos em contato com a história de inúmeros modelos famosos de guitarras, expostos ao lado de uma *memorabilia* composta por imagens, roupas, fotos e artefatos do guitarrista que a utilizou e popularizou. É necessário frisar que Peirce considera a fotografia é um hipoícone por representar relações diádicas com a primeiridade do objeto.

Essa beleza particular despertada enquanto artefato tecnológico independe até de sua funcionalidade enquanto índice de uma boa sonoridade. Para muitos, a forma e a função não possuem uma relação com a experiência direta, assim, a aquisição do modelo de guitarra é realizada em consideração apenas as associações que aquele design representa. Portanto, a força icônica da guitarra é muitas vezes predominante e revela até um descompasso estético,

---

<sup>36</sup> Tipo de acabamento para instrumentos musicais cuja cor vai gradualmente escurecendo do centro para as bordas até atingir a cor preta.

no ato de sua aquisição, com o resultado sonoro ideal almejado por inventores e guitarristas profissionais.



Figs. 7 e 8. *Hard Rock Café* de Sacramento/ CA e Cartaz do Rock In Rio 2011

O poder icônico da guitarra elétrica já rompeu as fronteiras americanas e está presente no mundo todo. Principal veículo de informação do *rock*, a imagem da guitarra é vista na publicidade de muitos eventos do gênero mundo afora. A organização do festival *Rock in Rio* costuma utilizar a guitarra como ícone, chegando até a colocá-la em tamanho gigante, feita de plástico, semelhante aos modelos do *Hard Rock Café*, em uma avenida da zona sul do Rio de Janeiro. Como estratégia de divulgação do evento, seu intuito é explorar sua força representativa junto ao público.

No cartaz de divulgação da edição de 2012, podemos visualizar uma guitarra Fender Stratocaster de corpo Branco enterrada na área da praia de Ipanema numa tarde de sol. O que está se comunicando é a chegada do evento na cidade usando como pano de fundo um dos seus cartões postais, que é um símbolo. A primeira mensagem “de volta ao Rio”, cuja substância é linguística, explicita o objetivo do anúncio. Mas a força da comunicação se faz pela comparação entre a beleza da guitarra enquanto artefato tecnológico (ícone) e o cenário turístico do seu entorno (Símbolo). Essa imagem agradável coloca em segundo plano, vários significados presentes na articulação da modernidade com a tradição ou da tecnologia com a natureza. Se em 1967, a guitarra elétrica, segundo a passeata do movimento de esquerda brasileiro, era denunciada como um símbolo do poder capitalista americano, atualmente sua presença icônica no cotidiano urbano brasileiro não representa nenhuma contradição cultural.

Uma matéria na loja virtual *Pro guitar shop*, sobre a coleção de guitarras de George Harrison, usadas durante sua trajetória musical, mostra o poder icônico desses instrumentos no imaginário da cultura popular. Os modelos de guitarras abordados – Gretsch Duo Jet, Rickenbacker 12 cordas, Fender Stratocaster “Rocky” e Telecaster - são definidos por suas qualidades materiais (formato, madeira, cor, pintura, design) com pouca referência à seus timbres particulares. Embora ressalte a mobilidade ou versatilidade de George mudar sua sonoridade e estilo durante a carreira, o texto prioriza seu valor enquanto ícone, exaltando apenas modelos e as marcas que se tornaram guitarras clássicas, de alto valor monetário e simbólico na cultura musical.

Essas marcas de guitarra tradicionais – Fender, Gibson, Gretsch, Rickenbacker – possuem uma dimensão sagrada dentro da comunidade do *rock*. Essa sacralidade pode ser identificada até mesmo nas imitações feitas por outras empresas de seus modelos mais conhecidos. Seus designs são copiados e reproduzidos por diversas marcas que as tornam ainda mais valorizadas dentro do mercado. Frequentemente, essas empresas recolocam a venda versões antigas para a diversão de colecionadores, que pagam altos preços por essas guitarras verdadeiramente autênticas. Atualmente, sua presença em leilões de arte ao lado de obras consagradas de pintores e escultores reconhecidos, não deixa dúvida sobre sua denominação como obra de arte. A cada ano, colecionadores pagam milhões de dólares para adquirir a guitarra de Eric Clapton ou George Harrison, somente para colocá-los numa vitrina para o deleite pessoal e a exposição restrita para familiares e amigos.



**Fig. 9** - Guitarras de George Harrison: Gretsch, Stratocaster, Rickenbacker e Telecaster

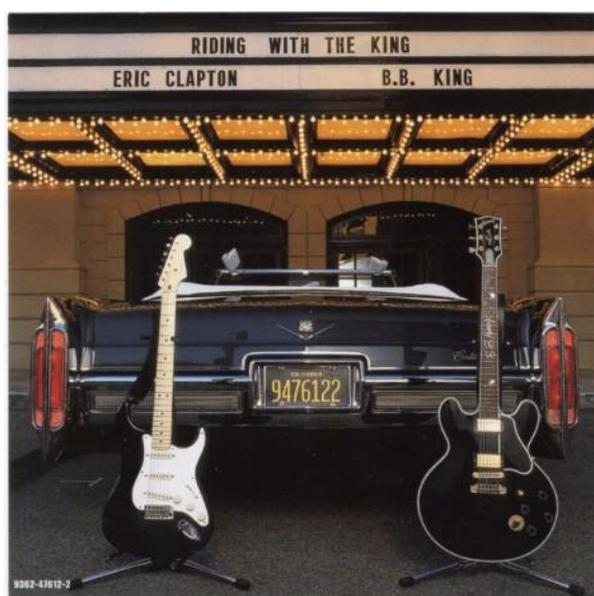
Com o surgimento da internet e as ferramentas de compartilhamento de informação, fotos e vídeos através de sites, blogs e rede sociais, a experiência icônica da guitarra elétrica se intensificou. No *Facebook*, por exemplo, existem diversas comunidades virtuais e lojas (*Guitar of the Day* e *Pro Guitar Shop*,) que publicam diariamente fotos de guitarras

“desejadas” ou inusitadas para a idolatria (ou será curtição?) de seus seguidores. Além disso, o meio digital se tornou um canal eficaz para guitarristas e bandas se aproximarem mais de seu público, através da divulgação de imagens de sua coleção de guitarras e equipamentos.

#### 4.2.3 A guitarra e os guitarristas – índice de uma personalidade

Na foto de contracapa de um CD de 2004, podemos ver duas guitarras encostadas na traseira de um cadilac conversível em frente a uma casa de show: à esquerda uma Fender Stratocaster, e à direita uma Gibson “Lucille”. Acima de cada uma delas, escrito no letreiro, os nomes de Eric Clapton e B. B. King, respectivamente. Logo, podemos deduzir por sua posição que se trata de duas guitarras que indicam simbolicamente os dois guitarristas. Trata-se de uma associação comum no universo das guitarras elétricas: certos modelos são confundidos com os próprios guitarristas.

As principais marcas citadas nesta seção possuem modelos desenvolvidos pelos guitarristas de rock mais famosos que levam suas assinaturas. São guitarras feitas para consumo restrito, com custo bem mais alto se comparados aos modelos regulares. Em sua aquisição, existe o fator simbólico e indicial que conecta aquele instrumento e marca aos hábitos e valores do músico que a concebeu, assim como ao estilo particular de tocar e ao gênero musical ao qual o músico pertenceu. Isto é, a guitarra é um símbolo das diversas experiências sensoriais e estéticas pelo qual o guitarrista passou em sua trajetória artística.



**Fig. 10** – Capa do CD “Riding with the King”

Qualquer modelo das marcas famosas cria nos consumidores a ilusão de estar entrando em contato como a extensão do ser de algum guitarrista conhecido. Nesse sentido, algumas versões também são representativas mais do estilo de execução e do gênero do que propriamente da pessoa que a executa. A marca Gibson, por possuir captadores duplos<sup>37</sup>, e conseqüentemente produzir um som de volume mais alto e encorpado, é comumente associada a um determinado estilo de *hardrock*, tido com mais pesado. Da mesma forma, se o músico é um instrumentista versátil que interpreta diferentes gêneros, a guitarra e a marca que ele utiliza também ganham esse significado. Nesse caso, a personalização da mercadoria incorpora um símbolo da diversidade e ecletismo e o consumidor já investe seu dinheiro imaginando o retorno estilístico correspondente.

Uma cena famosa do filme “De volta para o futuro” explicita de forma como uma guitarra pode disparar diversas reações em uma pessoa através de hábitos relacionados à marca e ao guitarrista que um dia a divulgou. Ao empunhar o modelo semi-acústico Gibson ES-335 de cor vermelha, o personagem Mart MacFly (Michael J. Fox) interpreta com perfeição todo o estilo de tocar de Chuck Berry, músico que a adotou nos anos 50, incluindo todos os gestos e trejeitos de sua coreografia, como o famoso “passo do pato”.

Dentre essas experiências há também uma conotação sexual já que muitos dos músicos costumam nomear suas guitarras com nomes de mulheres. As guitarras, citadas acima, de B. B. King e Eric Clapton, são conhecidas no mercado de instrumentos como Lucille e Blackie, respectivamente. O vínculo íntimo desenvolvido com a guitarra – há várias histórias e mitos de que músicos de técnica apurada “dormem com a guitarra” - a torna um objeto sexual cuja apropriação concede ao guitarrista um signo de masculinidade. Millard (2004) mostra em seu livro como a publicidade das guitarras Fender desde princípio associava seu design particular com as curvas do corpo de uma mulher. Nela, uma menina loura de biquíni de bolinha segura de lado um modelo *Mustang*, em cima de uma prancha de surf, para mostrar as semelhanças de sua curvatura com o formato do corpo da guitarra.

Na etnografia sobre a subcultura de consumo da marca Harley Davidson Alexander considera um dos valores centrais dos proprietários o machismo. A virilidade faz parte de um conjunto de valores particulares que refletem os significados atribuídos à empresa. Segundo ele, os

---

<sup>37</sup> Eles são conhecidos por Humbuckers.

usuários da moto incorporam um senso de poder e invulnerabilidade criados pela interação social com a motocicleta. Acreditamos ser esse o mesmo tipo de sentimento que uma pessoa vivencia ao empunhar uma guitarra elétrica.

A própria constituição material da guitarra e o posicionamento com relação ao quadril do músico sugere uma conotação lasciva na sua execução. Ao dedilhar ou friccionar seu corpo, este se transforma em um instrumento de prazer, refletido no êxtase das expressões faciais resultantes. Não é de se estranhar que diversos *guitarheros*, como Chuck Berry, Jimi Hendrix e Pete Townshend desenvolveram coreografias ousadas, com movimentos sexuais, simulando uma relação sexual com a guitarra elétrica.

O guitarrista Bruce Springsteen tem sua imagem totalmente associada ao modelo Fender Telecaster. Na grande maioria das fotos promocionais e artísticas, em que aparece como uma espécie de celebridade e símbolo sexual do rock, a guitarra é um ícone da autenticidade e beleza. Desde os anos 1970, Bruce mantém fidelidade a este modelo Fender na cor madeira com placa preta que pode ser considerada uma extensão de sua *persona* artística por sempre o acompanhar dentro e fora dos palcos:

“Inúmeras guitarras elétricas e acústicas se tornam lendárias simplesmente por ser o instrumento de escolha de um herói da guitarra ou outro. Outras, além de serem tocadas, são elevadas a um nível mais elevado em virtude de suas aparições em capas de álbuns clássicos. Um dos mais merecedores status lendário de guitarra elétrica em todo o planeta, '50s Fender Esquire de Bruce Springsteen é tanto uma estrela capa e uma vitalícia escolha número um para este roqueiro.” (Hunter, 2009, <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/legendary-guitar-bruce-514.aspx>)

Esse mercado de guitarras humanizadas seduz um público grande de aficcionados que sonham em ser um astro de *rock*. Para eles, a aquisição desse instrumento representa a saída do anonimato e o ingresso num ambiente mágico, místico que modificará sua vida e o transformará em um *guitarhero*. Essa busca se enquadra no que Millard (2004) considera uma ideologia do sonho americano, que pode ser traduzida para diversas culturas, através da busca do prazer e desejo de se tornar uma celebridade artística reconhecida.



**Fig. 11 - Bruce e sua inseparável Fender Esquire Telecaster**

A diversidade de representações que a guitarra, enquanto objeto, promove na relação signo/objeto da semiótica, entendida como lógica da criação e compartilhamento dos signos. Desde sua origem, o trabalho de artesãos, engenheiros de som e guitarristas convergem para o desenvolvimento de uma cultura da inovação que tem no campo do *rock* uma das suas mais profícuas relações. Nesse movimento dinâmico de signos compartilhados por diversos atores sociais, incluindo aí também os diletantes, músicos amadores fãs de rock e jornalistas, a guitarra, bem como suas marcas pioneiras, exerce a função de ícone por suas qualidades essenciais, que faz dela um belo artefato de contemplação estética.

Sua dimensão como arte está articulada com os valores e hábitos compartilhados no universo semiótico da ascensão do *rock* enquanto gênero musical. Os diversos símbolos que foram criados através das experiências e interações sociais no contexto cultural, social e político dos anos 1960, conferem ao som e imagem da guitarra elétrica a condição de símbolo de todos os movimentos contraculturais que lutavam contra o conservadorismo na sociedade, principalmente contra o poder dominante e repressor do estado e da família. Assim, a guitarra é símbolo da contestação aos valores hegemônicos, traduzido nos ideais de liberdade, rebeldia e liberação sexual.

Contudo, esse mesmo comportamento transgressor era visto como um sinônimo de alienação já que desde sua origem o universo do rock está conectado ao avanço tecnológico através da guitarra, e ao poder econômico como mercadoria na indústria cultural. A própria história da guitarra compreende diversas rupturas provocadas pela inserção de novas tecnologias. Todos os hábitos e costumes ou artefatos utilizados por artistas de rock serviram de modelo de comportamento e se constituiu em um verdadeiro nicho de mercado com produtos voltados

para a juventude. Nesse processo comunicativo, os guitarristas estavam em uma posição privilegiada.

Todos os signos relacionados à guitarra enquanto objeto, apontam naturalmente para os *guitarheros* que as empunham. Nesse nível de análise, a guitarra incorpora como índice todas as práticas e valores simbólicos da biografia do guitarrista. Vimos que diversas marcas e modelos de guitarra funcionam como índices para gêneros musicais e estilos de tocar do guitarrista, consideradas uma extensão de sua personalidade. Nesse universo, alguns modelos possuem uma aura sagrada e até nome de seres humanos, geralmente mulheres – evidência do caráter machista de sua cultura essencialmente masculina – em um verdadeiro processo de humanização da matéria.

Em síntese, a guitarra inicialmente foi um símbolo da busca tecnológica que confundido com o universo simbólico do *rock*, se tornou um ícone de uma cultura e um índice da existência de diversos hábitos e costumes associados à sua prática. Não se pode mais separar a guitarra das suas diversas funções culturais, todas as dimensões - artística, histórica, sociológica e comercial - estão associadas em uma dinâmica de significados, e só podem ser contempladas de maneira interdisciplinar.

## Capítulo 5 – O Fenômeno *guitar hero* na avaliação dos entusiastas de rock e guitarra

Este capítulo visa compreender o fenômeno *guitar hero* na perspectiva do público em geral, com foco nas pessoas familiarizadas com a cultura do rock. Em conformidade com o problema central da tese, o objetivo é avaliar se essa narrativa heroica, fomentada no jornalismo cultural e celebrada constantemente por entusiastas de guitarra e rock, é uma estética compartilhada em que os guitarristas são vistos como símbolos de autorrealização pessoal ou tão somente um discurso publicitário vinculado ao mercado cultural e ao consumo de modo geral? Ou como sustenta Hegel, uma síntese dialética entre esses dois polos?

Durante a concepção do projeto de pesquisa, outra questão emergiu suscitada pela comunidade acadêmica em relação à relevância dessa estética dentro do cenário musical atual. Os questionamentos giram em torno do anacronismo da proposta na qual o *guitar hero* é considerado um objeto de pesquisa ultrapassado, apenas válido para estudo no período histórico entre 1980 e 1990. E segundo as conversas informais e o senso comum, a guitarra hoje é um instrumento secundário, com pouco ou nenhum espaço no cenário musical contemporâneo, este marcado pela supremacia da música eletrônica em que os Djs e suas *pickups* são os novos heróis da juventude.

Assim, essa amostra pretende esclarecer essas questões acima, e traçar um quadro provisório – entendendo que é impossível encerrar esse assunto em uma aferição em tempo tão reduzido - de como os amantes do rock e da guitarra qualificam a relação dialética entre valores estéticos e consumo, bem como eles observam o estado atual do fenômeno *guitar hero*.

### 5.1 Método da pesquisa

O levantamento de dados da pesquisa quantitativa foi realizado através da aplicação de um questionário *online* disponibilizado em sites de revistas especializadas de guitarras, grupos de fãs e entusiastas de rock em rede social no Brasil e em outros países. De modo resumido, as perguntas da pesquisa tinham a finalidade de coletar informações sobre:

- Perfil dos fãs, entusiastas de rock e da guitarra.
- Conhecimentos individuais sobre o fenômeno *guitar hero*.
- Compartilhamento de julgamentos estéticos sobre os *guitar heroes*.

- Relação da narrativa *guitar hero* com a história pessoal dos respondentes.
- Relevância do *guitar hero* na cultura musical atual.

## 5.2 Coleta de dados

Os dados quantitativos foram obtidos através de um questionário eletrônico estruturado e desenhado para ser preenchido via internet. Pré-testes foram realizados com potenciais respondentes, com o objetivo de melhor adequar o questionário aos sujeitos da pesquisa quanto ao entendimento e à forma do instrumento de levantamento de dados.

O questionário foi traduzido para o inglês para ser aplicado também em comunidades internacionais nas redes sociais. A coleta de dados foi realizada durante seis (6) semanas entre os meses de Novembro e Dezembro de 2016.

## 5.3 Universo e amostra

O universo da pesquisa é composto predominantemente por fãs e entusiastas de rock pertencentes a comunidades de interesse do gênero nas redes sociais. O questionário foi disponibilizado em grupos abertos e fechados no Facebook, e também compartilhado pela revista **Vintage Guitar Magazine** em seu site na internet e em sua página no Facebook<sup>38</sup>. Abaixo, segue um descritivo da citada revista e dos grupos (comunidades virtuais) participantes:

- **Vintage Guitar Magazine** - Revista americana especializada em guitarra e guitarristas famosos do passado e do presente, com publicação mensal desde 1986. Número de seguidores no Facebook: 477.104, em Novembro de 2016. Site: [www.vintageguitar.com](http://www.vintageguitar.com)
- **International Association for the Study of Popular Music (IASPM)** – Grupo de pesquisa internacional sobre música popular reúne estudiosos do mundo inteiro. Número de membros no Facebook: 1.656 membros. Site: <http://www.iaspm.net/>
- **Baú do Rock** – Página aberta brasileira no Facebook de entusiastas de rock. Número de curtidas: 1.121.615, em Novembro de 2016.

---

<sup>38</sup> Uma nota sobre a pesquisa será disponibilizada na edição de março de 2017. Fonte: <http://www.vintageguitar.com/current-issue/>

- **Trilhas do Rock** - Grupo fechado brasileiro no Facebook de entusiastas de poprock. Número de membros: 52.986, em Novembro de 2016.
- **Rock'n Roll Forever** - Grupo fechado brasileiro no Facebook de entusiastas de rock. Número de membros: 3.517, em Novembro de 2016.
- **Empoeirados do Rock** - Grupo fechado brasileiro no Facebook de entusiastas de rock. Número de membros: 3.382, em Novembro de 2016.

Na pesquisa, 184 participantes completaram o questionário e compõem a amostra, dos quais:

- 103 respondentes são de grupos brasileiros no Facebook e responderam a versão do questionário em português.
- 81 respondentes são de comunidades internacionais no Facebook e responderam a versão do questionário em inglês.

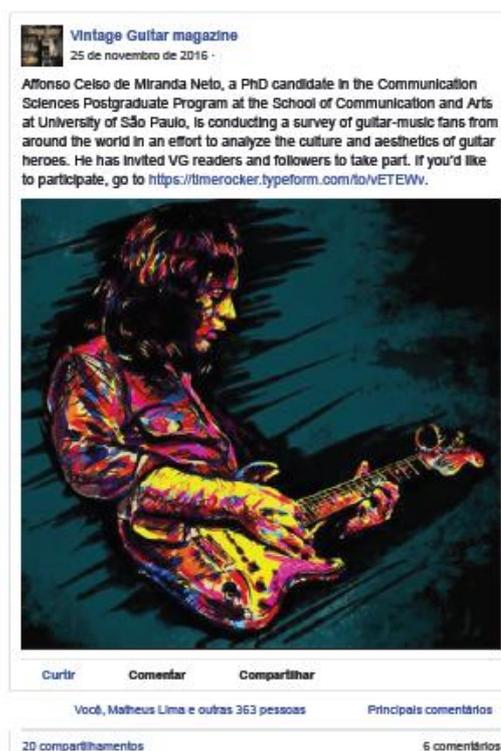


Fig. 12 - Postagem da pesquisa no facebook

## 5.4 Tratamento dos dados

Os dados quantitativos dos questionários foram processados com utilização *software* excel para análise estatística descritiva de dados. Antes da análise, foi realizada uma depuração da base de dados para excluir preenchimentos incompletos e inconsistências.

## 5.5 Resultados e Discussões

A seguir, são apresentados os resultados obtidos a partir da consolidação das respostas válidas dos participantes da pesquisa quantitativa, através do questionário online.

Vale ressaltar que todas as tabelas apresentam os resultados dos respondentes dos grupos brasileiros (103) e internacionais (81) de forma apartada e, ao lado, uma visão consolidada dos respondentes (184) para efeito de comparação e análise.

**Tabela 5.1** – Qual é a sua idade?

Faixa de idade	Brasil %	Internacional %	Total %
Abaixo de 18 anos	3%	1%	2%
Entre 18 e 30 anos	20%	11%	16%
Entre 31 e 45 anos	63%	32%	49%
Entre 46 a 60 anos	14%	42%	26%
Acima de 60 anos	0%	14%	6%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

O grupo brasileiro tem uma concentração maior de respondentes jovens (23%) e adultos (63%). O grupo internacional é mais heterogêneo e apresenta presença relevante (56%) nas duas faixas acima de 45 anos. No resultado total, todas as faixas estão representadas, com uma faixa predominante entre 31 e 45 anos.

É necessário ressaltar que o rock sempre foi um gênero associado aos signos da cultura jovem como rebeldia, hedonismo e comportamento liberal no sentido de contestação dos padrões sociais hegemônicos vigentes. Para Waldenyr Caldas (2008), o momento de nascimento da cultura da juventude está implicado pelo surgimento concomitante com o *rock* e por toda uma indústria de consumo e entretenimento voltada para os jovens que hoje entendemos por sociedade de massa. Contudo, o *rock* por ser um gênero de mais de sessenta anos, apresenta

uma parcela significativa de entusiastas com mais de 45 anos, os jovens do período entre 1950 e 1970.

**Tabela 5.2** – Onde você mora? (Grupo brasileiro)

Onde você mora?	Brasil	Brasil %
Rio de Janeiro	65	63%
São Paulo	13	13%
Espirito Santo	8	8%
Santa Catarina	5	5%
Minas Gerais	3	3%
Estados Unidos	2	2%
Distrito Federal	1	1%
Irlanda	1	1%
Não preenchido	1	1%
Pará	1	1%
Paraná	1	1%
Portugal	1	1%
Rio Grande do Sul	1	1%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>100%</b>

No grupo brasileiro, a maior incidência de pessoas do sudeste brasileiro pode ser interpretada pelo fato de que o mercado cultural nessas cidades é polo aglutinador da maioria dos artistas nacionais, de conteúdo especializado em música – as principais revistas especializadas em guitarra e rock como *Guitar Player* e *Rolling Stone* tem sede em São Paulo - e também das mídias de comunicação, responsáveis pelo fomento e divulgação de eventos culturais.

**Tabela 5.3** – Onde você mora? (Grupo internacional)

Onde você mora?	Internacional	Internacional %
Estados Unidos	41	51%
Brasil	10	12%
Canadá	6	7%
Inglaterra	4	5%
Finlândia	3	4%
México	3	4%
Grécia	2	2%
Itália	2	2%
Alemanha	1	1%
Emirados Árabes	1	1%
Filipinas	1	1%
Holanda	1	1%
Indonésia	1	1%
Israel	1	1%
Macondo	1	1%
Nova Zelândia	1	1%
Pais de Gales	1	1%
Suécia	1	1%
<b>Base de respondentes</b>	<b>81</b>	<b>100%</b>

Como o questionário foi divulgado e compartilhado pela revista americana *Vintage Guitar* no seu site, nas redes sociais e na edição de março de 2017, a liderança dos respondentes é dos Estados Unidos. Contudo, a diversidade na amostra está contemplada em dezessete países ao redor do mundo por ter sido compartilhada em páginas e grupos de redes sociais com um público abrangente como visto, por exemplo, na página da Associação Internacional de Estudo da Música Popular (IASPM).

**Tabela 5.4** – Qual é o seu Emprego, Trabalho e/ou Ocupação?

Emprego, trabalho e/ou ocupação	Brasil %	Internacional %	Total %
Músico	15%	10%	13%
Estudante	17%	1%	10%
Professor	14%	5%	10%
Arquiteto	9%	2%	6%
Analista de sistemas / Gerente de TI	5%	5%	5%
Músico e Professor	5%	5%	5%
Funcionário público	8%	0%	4%
Aposentado	0%	9%	4%
Consultor empresarial/ Gerente / Vendas	1%	5%	3%
Engenheiro	1%	5%	3%
Trabalha com construção	0%	5%	2%
Trabalha com vendas	0%	5%	2%
Designer	3%	0%	2%
Jornalista	3%	0%	2%
Advogado	2%	1%	2%
Assistente/ consultor/gerente de Mkt	1%	2%	2%
Publicitário /Diretor de Arte	1%	2%	2%
Motorista	0%	4%	2%
Administrador	2%	0%	1%
Autônomo	2%	0%	1%
Empresário	2%	0%	1%
Ajudante	0%	2%	1%
Automação Industrial / operador de máquina	1%	1%	1%
Bancário	1%	1%	1%
Gerente de contas	1%	1%	1%
Dono de casa	0%	2%	1%
Geógrafo / cartógrafo	0%	2%	1%
Pesquisador	0%	2%	1%
Gestor Cultural / produtor musical	2%	0%	1%
Jornalista e Músico	1%	0%	1%
Médico	1%	0%	1%
Atriz	0%	1%	1%
Bombeiro	0%	1%	1%
Farmacêuta	0%	1%	1%
Músico e estudante	0%	1%	1%
Outros	4%	14%	8%
Não preenchido	1%	1%	1%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

Nos dois grupos, há grande diversidade de ocupações e profissões, mas de modo geral, os respondentes possuem alguma formação profissional, seja técnica ou universitária. Ainda assim, destaca-se que 21% do total dos participantes trabalham profissionalmente com música, dado que deve ser considerado nas respostas subsequentes.

**Tabela 5.5** - Você se considera uma pessoa interessada na música e na cultura do rock?

Interesse na música e na cultura do rock	Brasil %	Internacional %	Total %
Eu gosto pouco	1%	0%	1%
Eu gostava mas agora faz parte do passado	2%	1%	2%
Eu gosto de forma semelhante a outros gêneros musicais	17%	12%	15%
Eu gosto muito	80%	86%	83%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

Nos dois grupos, a grande maioria (80% no grupo brasileiro e 86% no grupo internacional) da amostra gosta muito do rock como gênero musical e confirmam o seu interesse pelas comunidades virtuais das redes sociais a que pertencem. Assim, nossa amostra está majoritariamente representada por entusiastas de rock, grupo familiarizado com os signos e com a história do gênero. Como maioria dos respondentes é oriunda de Brasil e dos Estados Unidos, países com uma grande riqueza de gêneros populares (*jazz, soul, funk, country, samba, choro, frevo*) é natural que um quarto dos respondentes afirmem gostar de rock de forma semelhante a outros gêneros.

**Tabela 5.6** – Você toca algum instrumento musical?

Você toca algum instrumento musical?	Brasil %	Internacional %	Total %
Não	28%	9%	20%
Sim, mas não profissionalmente	45%	77%	59%
sim, profissionalmente	27%	15%	22%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

Nos dois grupos a grande maioria dos respondentes toca algum tipo de instrumento (81%). No grupo brasileiro a concentração de músicos profissionais (27%) é maior do que no grupo internacional (15%). Apesar desse resultado, o grupo internacional tem um perfil mais aficionado pelo *rock* em comparação ao grupo brasileiro. A presença predominante de respondentes familiarizados com a linguagem musical do *rock* terá influência nas questões mais específicas da amostra.

**Tabela 5.7** – Se você respondeu sim no item anterior, indique qual/quais instrumento(s) você toca.

Indique qual/quais instrumento(s) você toca.	Brasil	Internacional	Total
Guitarra	49	66	115
Violão	48	8	56
Baixo	25	16	41
Piano	10	5	15
Bateria	7	7	14
Canto	6	2	8
Teclado	3	4	7
Bandolim	2	4	6
Ukulele	2	3	5
Gaita	3	2	5
Cavaquinho	4	0	4
Percussão	4	0	4
Flauta doce	2	0	2
Repique	2	0	2
Banjo	0	2	2
Berimbau	1	0	1
Caixa de guerra	1	0	1
Clarinete	1	0	1
Contrabaixo	1	0	1
Flauta	1	0	1
Flauta transversa	1	0	1
Pandeiro	1	0	1
Pifano	1	0	1
Samplers	1	0	1
Sax	1	0	1
Tamborim	1	0	1
Theremin	1	0	1
Viola caipira	1	0	1
Viola clássica	1	0	1
Viola de 10 cordas	1	0	1
<b>Total</b>	<b>182</b>	<b>119</b>	<b>301</b>
<b>Não toco</b>	<b>30</b>	<b>8</b>	<b>38</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>
<b>Média de instrumentos por pessoa</b>	<b>1,8</b>	<b>1,5</b>	<b>1,6</b>

A pergunta com possibilidade de múltiplas respostas mostra que, em média, os respondentes tocam mais de um instrumento, e por isso, os resultados estão na tabela em número absoluto, e não em percentuais. Há alguns casos na pesquisa, no qual um único respondente toca de cinco (05) a oito (08) instrumentos reforçando que a amostra tem um perfil de profissionais e aficionados por música.

No grupo brasileiro, 48 respondentes (equivalente a 47% do grupo) tocam guitarra e 49 respondentes tocam violão (equivalente a 48% do grupo). A amostra equilibrada entre os

executantes entre violão e guitarra no grupo brasileiro pode estar relacionada com a história da guitarra no Brasil marcada pela prática multiinstrumentista de cordas (Borda, 2005), apontada aqui através do artigo sobre Pepeu Gomes no primeiro capítulo.

No grupo internacional, 66 respondentes executam guitarra enquanto que apenas 8 tocam violão. De modo geral, o perfil dos participantes estrangeiros é de instrumentistas de cordas.

**Tabela 5.8** - O que significa preferencialmente pra você a expressão *guitar hero*?

Significado da expressão <i>guitar hero</i>	Brasil %	Internacional %	Total %
Não faço ideia!	1%	5%	3%
Um jogo	18%	11%	15%
Um modelo de herói moderno	5%	2%	4%
Um músico virtuoso	72%	79%	75%
Um signo de consumo	4%	2%	3%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

A maioria dos respondentes conhece a expressão *guitar hero* e, o significado que teve maior aderência foi “um músico virtuoso” nos dois grupos (72% no grupo brasileiro e 79% no grupo internacional).

O termo virtuoso, derivado do latim *virtu* é referente ao sujeito que possui e pratica virtudes (Houaiss), sendo virtude um atributo representativo das qualidades moral, religiosa e social. Segundo Walser, o conceito de virtuoso foi “um importante termo nas cortes aristocráticas italianas do norte da Itália nos séculos quinze e dezesseis” (1993, p. 75). Nesse período, na esfera musical aplicava-se a noção de *virtuose* ao “músico de habilidade técnica notável” (Grove, 1994), tanto aos teóricos musicais quanto aos compositores e intérpretes muito habilidosos.

Mais tarde, no âmbito da música romântica, a noção de “espírito genial<sup>39</sup>” vai ampliar o simbolismo da figura do *virtuose* enquanto compositor e exímio instrumentista. As narrativas heroicas de suas apresentações empregavam uma atmosfera fantástica a prática musical no Século XIX, e legitimava o discurso de dupla exaltação ao domínio técnico e à inspiração

<sup>39</sup> Proposta de conciliação para a contradição kantiana entre a norma e a beleza, Schiller entende que a obra do gênio “não parece guardar vestígio de toda habilidade técnica empregada em produzi-la. O efeito que causa, é por isso comparável à impressão que se tem de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem” (1991, p.17). Sussekind (2009) acredita que o conceito de gênio se legitima na obra de Schiller na ênfase ao privilégio da espontaneidade em detrimento do domínio técnico.

criadora. É necessário lembrar que a noção de *virtuose* também foi usada com sentido pejorativo, de modo que artistas como Vivaldi, Bach e Mozart (“notas demais<sup>40</sup>”) ganharam o estigma de músicos no qual o talento musical privilegiava a técnica em detrimento do sentimento e da emoção.

Esse “sentimento de desconfiança” (Grove, 1994) observado na estética da música erudita, permanece na música popular massiva. No universo da guitarra elétrica e do rock, a definição do que é ser um músico virtuoso é assunto polêmico, entretanto poderíamos afirmar que mesmo quando não há o exclusivismo da técnica musical sobre o sentimento, o domínio tecnológico instrumental é fundamental, uma vez que a sonoridade de um guitarrista é o resultado de um processo longo de dedicação ao instrumento, e nisto inclui-se invariavelmente o desenvolvimento de uma técnica de execução.

A segunda opção mais votada na pesquisa (15%) se refere ao jogo *Guitar hero*, game colocado no mercado no ano de 2005, pela empresa Harmonix. Para Nogueira (2009, p. 5):

“Trata-se de uma série de jogos musicais onde o jogador utiliza um controle em forma de guitarra para simular a ação de tocar o instrumento entre várias canções de rock. O desafio não está em tocar exatamente igual ao instrumento real, mas em combinar botões coloridos com as cores exibidas na tela, dando sequência a uma música e, quando feito com sucesso, animando também uma plateia virtual e acumulando pontos.”

Segundo a revista *Rolling Stone*, a versão *Guitar Hero III* atingiu a marca de um bilhão em vendas no varejo em 2007, e de acordo com representantes da loja americana *Guitar Center*, o sucesso do game impulsionou um aumento de 27% no comércio de guitarras elétricas “reais” entre janeiro e setembro de 2008<sup>41</sup>. Miller (2010, p. 111) sintetiza que “Os vídeo games *Guitar Hero* e *Rock Band* são projetados para colocar os jogadores, virtualmente, no lugar dos artistas dos shows de rock. Estes jogos unem o visual físico da performance musical ao vivo com a reprodução das músicas gravadas.” Para tanto, desde seu lançamento no mercado, o game se apropriou do repertório clássico da guitarra rock e fortaleceu a narrativa mitológica sobre a trajetória heróis da guitarra.” (Vasconcelos, 2012). Nossa intenção ao incluir esse item no questionário foi contemplar esse desdobramento natural do signo, uma vez que muitas

<sup>40</sup> No caso de Mozart, Elias (1991, p. 128) identifica o dilema enfrentado pelo compositor na “tendência perigosa do “artista autônomo” a inovar além do padrão existente”

<sup>41</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/guitar-hero-iii-arrecada-us-1-bilhao/>

peessoas, sobretudo jovens e adolescentes, estão mais familiarizadas com o jogo do que com a natureza da expressão que lhe deu origem.

**Tabela 5.9** - Que aspectos relativos a prática musical você considera mais importante para um *guitar hero*?

Aspectos mais importantes da prática musical	Brasil	Internacional	Total
Felling	75	56	131
Criatividade/inação	64	44	108
Técnica	45	28	73
Timbre	41	31	72
Improvisação	42	13	55
Teoria musical	12	8	20
Não consigo identificar/não sei	4	0	4
<b>Total</b>	<b>283</b>	<b>180</b>	<b>463</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>
<b>Média de respostas por pessoa</b>	<b>2,7</b>	<b>2,2</b>	<b>2,5</b>

*Resposta múltipla*

A pergunta com possibilidade de múltiplas respostas mostra que, em média, os respondentes consideram entre duas e três qualidades musicais importantes para um *guitar hero*. Como a pergunta tinha opção de resposta múltipla, os resultados estão na tabela em número absoluto e não em percentuais. Nos dois grupos, *felling* e criatividade/inação foram os aspectos mais respondidos. Técnica e Timbre também são aspectos considerados importantes para ambos os grupos. A categoria *felling* é um atributo subjetivo relativo à capacidade do músico de emocionar-se e simultaneamente emocionar o ouvinte ao tocar guitarra. Na nossa pesquisa musicológica sobre o estilo particular do guitarrista Na ideologia do gênero, o músico tem que tocar alto e transmitir, através de uma série de técnicas expressivas, um sentimento de concentração e êxtase pessoal, capaz de sensibilizar seu público em cada nota ou sequencia harmônica. A criatividade/inação está relacionada com a capacidade inventiva do guitarrista na construção de um repertório musical próprio. Esta singularidade estilística acaba por estabelecer uma linguagem estética particular através do qual o guitarrista vai ampliar o conhecimento humano sobre a guitarra e vai impulsionar o surgimento de novas técnicas e tecnologias, daí a importância que esse quesito desempenha na escolha dos respondentes. Técnica e timbre são qualidades correlativas no universo da guitarra. O timbre, como já argumentamos, é a busca interminável de cada guitarrista para adquirir uma identidade sonora única, capaz de ser reconhecida por apenas uma nota. Os guitarristas geralmente usam a técnica e a tecnologia como fatores fundamentais na constituição de sua sonoridade particular.

**Tabela 5.10** - Você tem um *guitar hero* favorito? Se sim, indique qual ou quem é.

<i>Guitar hero</i> favorito	Brasil	Internacional	Total
Jimi Hendrix	28	27	55
Jimmy Page	17	19	36
Eric Clapton	15	11	26
David Gilmour	13	8	21
Jeff Beck	6	8	14
Stevie Ray Vaughan	2	10	12
Slash	7	4	11
Joe Satriani	4	5	9
Steve Vai	3	6	9
Eddie Van Halen	3	5	8
Carlos Santana	4	3	7
Ritchie Blackmore	5	2	7
Rory Gallagher	2	5	7
Tommy Iommi	3	3	6
Alex Lifeson	1	3	4
Angus Young	3	1	4
George Harrison	2	2	4
Mark Knopfler	4	0	4
Albert king	0	3	3
Billy Gibbons	1	2	3
Brian May	3	0	3
Keith Richards	3	0	3
Marty Friedman	3	0	3
Paul Gilbert	2	1	3
Robert Fripp	1	2	3
Vernon Reid	1	2	3
Andy Timmons	0	2	2
BB King	1	1	2
Chuck Berry	1	1	2
Django Reinhardt	1	1	2
Eric Johnson	0	2	2
Frank Zappa	2	0	2
Gary Moore	0	2	2
John Frusciante	2	0	2
Kirk Hammett	2	0	2
Peter Green	0	2	2
Randy Rhoads	2	0	2
Robert Cray	0	2	2
Robert Johnson	0	2	2
Sergio Dias Baptista	2	0	2
Tom Morello	1	1	2
Warren Haynes	0	2	2
Wes Montgomery	2	0	2
Zakk Wylde	1	1	2
Outras citações	23	60	83
<b>Total</b>	<b>176</b>	<b>211</b>	<b>387</b>
<b>Não tenho / Não preenchido</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>14</b>
<b>Total de artistas citados</b>	<b>59</b>	<b>94</b>	<b>127</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>
<b>Média de heróis por pessoa</b>	<b>1,7</b>	<b>2,6</b>	<b>2,1</b>

*Resposta múltipla*

A pergunta gerou uma grande diversidade de respostas, totalizando 127 artistas citados na amostra total. O grupo internacional apresentou uma diversidade maior de respostas, com 94 artistas citados em relação ao grupo brasileiro que citou 59 artistas. Ao todo 26 artistas foram citados pelos dois grupos.

Antes de comentar o resultado, é necessário considerar o aspecto subjetivo de toda enquete ligada à arte, afinal todo julgamento estético leva em consideração parâmetros e critérios distintos. Em alguns casos, a técnica, a velocidade e o virtuosismo são os atributos escolhidos, em outros, o timbre inconfundível e a criatividade. Nenhuma eleição tem o poder de esgotar qualquer assunto, sua vocação é gerar controvérsia e provocar a curiosidade, na qual a classificação deve ser encarada como um terreno de lutas, em constante tensão. A impossibilidade de se atingir um consenso é tão grande que são organizadas inúmeras compilações todo ano na *web*, nas redes sociais e *youtube*, sobre o melhor guitarrista, melhor guitarrista solo, melhor *riff*, melhor solo de guitarra, melhor guitarrista “*Shredder*”, para tentar contemplar os estilos e subgêneros de rock no intuito de contemplar e conformar um público mais diversificado.

Importante destacar que o ranking dos três (03) artistas mais citados é igual nos dois grupos, com o Jimi Hendrix em primeiro lugar, Jimmy Page em segundo e Eric Clapton em terceiro. Para Friedlander, esses guitarristas formam a espinha dorsal da guitarra *rock* e dominaram a cena musical de 1966 até o fim da década de 1970:

“Os pioneiros da guitarra como Eric Clapton (com a banda iniciante Cream) e Jimi Hendrix (como sua Experience) viajavam em longas *jams* durante os shows aos quais uma parte do público ia somente para escutar estes “deuses da guitarra” tocarem seus instrumentos. Esses esforços levaram ao desenvolvimento do hard rock e seu representante de maior sucesso comercial, o Led Zeppelin” (2012, p. 25).

Fora o predomínio nos anos 1970, período marcado pelo início dos concertos em estádios (*Arena Rock*), a banda Led Zeppelin ocupa a 5ª colocação geral na lista dos artistas recordistas em vendas<sup>42</sup>, com mais de 300 milhões de cópias vendidas<sup>43</sup>, o que naturalmente demonstra a popularidade de Jimi Page. Na nossa pesquisa, como já observamos, no capítulo referente à narrativa heroica, nós escolhemos Hendrix e Clapton, por estes músicos

---

<sup>42</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_m%C3%BAasicos\\_recordistas\\_de\\_vendas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_m%C3%BAasicos_recordistas_de_vendas)

<sup>43</sup> <http://edition.cnn.com/2007/SHOWBIZ/Music/12/09/led.zep/index.html>

representarem o marco inicial da celebração sagrada dos *guitar heroes*, indicada pela expressão “*Clapton is god*”, espalhadas por estações de metrô e muros de Londres por entusiastas do então guitarrista do grupo *Bluesbreakers* liderado por John Mayal.

A liderança de Jimi Hendrix é isolada e deslocada dos demais artistas no primeiro lugar geral. Tal posição já era esperada, uma vez que, nas últimas duas enquetes realizadas pela Revista *Rolling Stone* em 2003 e 2012 com editores, produtores e músicos, ele aparece em primeiro lugar. Na última enquete feita em dezembro de 2016 na revista *Vintage Guitar*, o guitarrista Joe Satriani, escolhido em 8º lugar pelos respondentes, comenta sobre a importância musical do guitarrista americano:

“Hendrix ainda permanece como o guitarrista mais influente, pioneiro e icônico que já viveu. Sua abordagem revolucionária na guitarra transcendeu o próprio instrumento. A criatividade inovadora de Jimi alterou a música moderna, pensamento, cultura, e estilo, virou tudo de cabeça para baixo, e criou um novo mundo para todos os guitarristas. Ele alcançou tudo isto em quatro anos. Nunca houve um guitarrista mais autêntico, inventivo e emotivo a pisar nesse planeta” (*Vintage guitar*, dezembro de 2016. P. 104).

Na última eleição dos cem (100) maiores guitarristas de todos os tempos, feita pela revista *Guitar World* em 2012, Hendrix aparece em quarto lugar (4º), derrotado por Van Halen, na semifinal da votação dos leitores e internautas. A escolha foi realizada em seis (6) meses através de rodadas em que dois guitarristas se confrontavam como em uma competição eliminatória. A vitória de Van Halen em um veículo mais especializado em música e guitarra, que reúne informações sobre aprendizado e aperfeiçoamento para músicos profissionais e praticantes, não é surpreendente. Segundo Walser, “O impacto de Edward Van Halen na execução da guitarra *rock* foi enorme. Os leitores da revista *Guitar Player* o elegeram o Melhor Novo Talento numa eleição de 1978, ele terminou por vencer o Melhor Guitarrista de Rock de forma sem precedente por cinco anos seguidos 1979-83.” (1993, p. 68). Van Halen, 10º colocado na nossa enquete, representou um novo paradigma dentro do universo estilístico e tecnológico da guitarra, desenvolvendo técnicas e recursos que se tornaram norma para os guitarristas de *Hard Rock*, *Heavy Metal* da década de 1980. Talvez por isso a revista *Billboard* de junho de 2015 tenha estampado na capa o título de “*Último Guitar hero*”.

As votações expressivas em David Gilmour (4º) e Jeff Beck (5º) podem ser interpretadas como fruto da atuação passada em suas respectivas bandas (*Pink Floyd* e *Jeff Beck Group*), bem como na visibilidade recente dos guitarristas ingleses no mercado fonográfico e na

indústria de shows. O primeiro, após colocar no mercado o disco *Rattle that lock* em 2015, realizou um turnê passando por Europa, América do sul e Estados Unidos durante um ano até finalizar no Royal Albert Hall em 30 de setembro de 2016<sup>44</sup>. Ainda no último ano, Jeff Beck, produziu um disco de rock intitulado *Loud Hailer*, 11º álbum de carreira, e permanece em plena atividade tocando com guitarrista de blues Buddy Guy e preparando o lançamento de sua biografia<sup>45</sup>.

O guitarrista Slash, 7º colocado na visão dos respondentes, é outro que permanece em plena atividade, atualmente em turnê mundial com sua antiga banda *Guns 'n' Roses*. Slash tem sua dupla importância no cenário musical; primeiro, por resgatar a técnica clássica da guitarra *rock* dos anos 1960 e 1970, em um período marcado pelo exibicionismo técnico; e segundo, por antecipar a estética de guitarra que predominaria no começo da década seguinte:

“No fim dos anos 1980, Slash quase sozinho matou o fenômeno *shred*<sup>46</sup>, lembrando aos guitarristas que o *hard rock* foi inventado por Beck e Page, não por Paganini e Bach. Com seu estilo de tocar rebelde, resistente e sujo, Slash se tornou um ícone da guitarra rock, tocando *riffs* ousados e agressivos, com frases melódicas inspiradas no *blues*, que achatou uma legião de *shred* virtuosos como um corte de cabelo permanente poodle em uma tempestade. [...] O estilo de Slash mostrou a uma nova geração de guitarristas que emoção é tão importante quanto ondas, pavimentando o caminho para a emergência do Grunge e do resurgimento do punk dos anos 1990” (Tolinsky, 2002, p. 10).

Joe Satriani e Steve Vai (8º e 9º colocados na enquete) são alguns dos principais representantes dessa geração de virtuosos voltados para a conjunção musical de técnica e velocidade que marcou os tempos gloriosos da guitarra *shred*. Os dois são responsáveis por duas produções emblemáticas da música instrumental de guitarra: *Surfing with the Alien* (disco de platina, Satriani, 1987) e *Passion and Warfare* (disco de ouro, Vai, 1990). No último Rock in Rio em 2015, Steve Vai se apresentou ao lado da Camerata Florianópolis<sup>47</sup>, o que comprova a tese de Walser (1993) sobre como os guitarristas desse período se legitimaram no mercado musical através da apropriação da linguagem da música clássica.

<sup>44</sup> <http://www.davidgilmour.com/rattlethatlock/>

<sup>45</sup> <http://www.rollingstone.com/music/news/jeff-beck-details-new-album-tour-dates-book-20160404>

<sup>46</sup> Tocar um estilo acelerado e intrincado de guitarra solo.

<sup>47</sup> Na crítica do show, o jornalista se refere a Steve Vai como guitarrista ostentação. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2015/noticia/2015/09/guitarrista-ostentacao-steve-vai-toca-com-orquestra-e-faz-guitarra-falar.html>

Se analisarmos o ranking dos dez (10) artistas mais citados dos dois grupos, há pequenas diferenças. No grupo brasileiro, os guitarristas Santana, Ritchie Blackmore, Mark Knopfler estão entre os dez (10) primeiros nas três últimas posições que correspondem aos postos ocupados por Satriani, Van Halen e Slash no grupo internacional. Outros *guitar heroes* bem votados no exterior foram Rory Gallagher, Tomi Yommi, Alex Lifeson e Angus Young. Portanto, de modo geral, a síntese cronológica da guitarra *rock* está representada pelos respondentes: Anos 1960 (Clapton, Beck, Hendrix, Gilmour, Page), Anos 1970 (Van Halen) e Anos 1980 (Slash, Satriani e Vai)

Alguns artistas nacionais foram citados pelo grupo brasileiro; Sergio Dias Baptista, da banda Os Mutantes, com duas citações, e Davi Moraes, João Bosco, Pepeu Gomes, Roberto Menescal e Ulisses Rocha, cada qual, citado uma vez na pesquisa. Na enquete “Os 100 maiores guitarristas” da revista *Rolling Stone* em 2012, Sérgio Dias e Pepeu Gomes aparecem como ícones do instrumento por inventar um estilo novo de tocar, renovar a música brasileira e conceber uma escola brasileira de guitarra, na qual Davi Moraes, integrante da nova geração de guitarristas, declaradamente busca inspiração<sup>48</sup>. João Bosco, Roberto Menescal e Ulisses Rocha são os representantes da escola acústica nacional simbolizada pelo violão, sonoridade dominante na música popular brasileira.

É importante argumentar sobre a ausência de mulheres na votação, dado que explicita a essência masculina e machista presente na cultura do rock. Contudo, no início de 2016, a revista *Guitar World* encerrou seu *Bikini Gear Guide*, um catálogo anual de equipamentos com mulheres seminuas na capa, com o objetivo de reconhecer a história sexista do ramo. Essa nova diretriz foi impulsionada pela *guitar hero* Annie Clark, da banda St Vincent, responsável por criar um novo design para guitarra, de forma que o instrumento seja mais confortável e mais leve para o corpo feminino. Na capa da revista de fevereiro de 2017, a artista aparece segurando sua nova invenção, e fazendo uma declaração contra a objetivação da mulher nas capas das revistas de guitarra, atitude que simboliza o início de um novo paradigma no cenário musical do rock.

---

<sup>48</sup> Depoimento dado no livro “Heróis da guitarra brasileira” (Souto Maior e Schott, 2014).

**Tabela 5.11** – Qual solo ou canção favorita de seu *guitar hero*?

<b>Solo favorito</b>	<b>Brasil</b>	<b>Internacional</b>	<b>Total</b>
Comfortably numb (David Gilmour)	3	4	7
All along the watchtower (Jimi Hendrix)	3	2	5
Since I've been loving You (Jimmy Page)	4	1	5
Stairway to heaven (Jimmy Page)	2	2	4
Layla (Eric Clapton)	4	0	4
Sweet child o' mine (Slash)	3	1	4
Voodoo child (Jimi Hendrix)	3	0	3
Voodoo chile (Jimi Hendrix)	1	2	3
Here my train a coming (Jimi Hendrix)	2	1	3
Little wing (Jimi Hendrix)	1	2	3
November rain (Slash)	2	0	2
For the love of god (Steve Vai)	1	1	2
Riviera Paradise (Steve Ray Vaughan)	0	2	2
Shine on you crazy diamond (David Gilmour)	2	0	2
Time (David Gilmour)	2	0	2
Machine gun (Jimi Hendrix)	1	1	2
Outras	63	75	138
<b>Total</b>	<b>97</b>	<b>94</b>	<b>191</b>
<b>Não tenho / Não preenchido</b>	<b>26</b>	<b>29</b>	<b>55</b>
<b>Total de solos citados</b>	<b>80</b>	<b>48</b>	<b>116</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>
<b>Média de solos por pessoa</b>	<b>0,9</b>	<b>1,2</b>	<b>1,0</b>

*Resposta múltipla*

Naturalmente, as repostas acima estão associadas à escolha do guitarrista preferido. Jimi Hendrix é o mais citado com três indicações. David Gilmour aparece com três indicações e Jimi Page e Slash, duas vezes. Eric Clapton, Steve Ray Vaughan, Steve Vai aparecem apenas uma vez entre os solos mais citados. De modo geral, podemos dizer que essas músicas formam um cânone da guitarra rock por sempre aparecer em diferentes enquetes do gênero.

**Tabela 5.12** – Você prefere ouvir música com guitarra elétrica?

<b>Você prefere ouvir música com guitarra elétrica?</b>	<b>Brasil %</b>	<b>Internacional %</b>	<b>Total %</b>
Sim	75%	85%	79%
Não	25%	15%	21%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

A maioria nos dois grupos prefere ouvir música com guitarra elétrica, instrumento com presença expressiva no *rock* e na fusão deste com outros gêneros como o *jazz fusion*. Contudo, a sonoridade da guitarra pode ser vista nos gêneros que deram origem ao *rock*, como o country, western, o blues e o *rhythm 'n' blues*, portanto não é necessário gostar de rock

para ouvir o som da guitarra. Sua presença pode ser vista com frequência na formação instrumental da música *pop* mesmo que não seja a sonoridade dominante. Artistas como Madonna, Lady Gaga, Taylor Swift costumam tocar o instrumento nos shows.

**Tabela 5.13** – Você tem ou já teve uma guitarra elétrica?

Você tem ou já teve uma guitarra elétrica?	Brasil %	Internacional %	Total %
Sim	55%	90%	71%
Não	45%	10%	29%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

A grande maioria do grupo internacional tem ou já teve uma guitarra elétrica (90%) enquanto que no grupo brasileiro um pouco mais da metade dos respondentes (55%) afirma possuir o instrumento.

As próximas duas perguntas foram realizadas para os respondentes que já tiveram uma guitarra e responderam “Sim” à pergunta acima. Dessa forma, a base de respondente equivale a:

- 57 pessoas no grupo brasileiro (55%) do grupo
- 73 pessoas no grupo internacional (90%) do grupo

**Tabela 5.14** – Qual é a marca da sua guitarra(as)?

Qual é a marca da sua guitarra?	Brasil	Internacional	Total
Fender	18	43	61
Gibson	12	38	50
Epiphone	6	14	20
Ibanez	6	11	17
PRS	2	11	13
Rickembacker	1	4	5
Gretsch	0	5	5
Outras	12	32	44
<b>Total</b>	<b>57</b>	<b>158</b>	<b>215</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>57</b>	<b>73</b>	<b>130</b>
<b>Média de respostas por pessoa</b>	<b>1,0</b>	<b>2,2</b>	<b>1,7</b>

*Resposta múltipla*

Como se trata de uma pergunta com múltiplas respostas, os resultados estão em números absolutos. A pergunta não é obrigatória, já que depende de uma resposta sim à pergunta da tabela 5.12.

As duas marcas de guitarra mais citadas nos dois grupos são Fender e Gibson pelos respondentes que tem ou já tiveram uma guitarra elétrica. Como já foi mostrado no capítulo anterior, essas duas empresas lideraram a corrida das guitarras de corpo sólido no mercado com os modelos Fender Telecaster (1948), Fender Stratocaster (1954) e Gibson Les Paul (1950). Esses instrumentos são emblemáticos no simbolismo do rock em virtude de terem se tornada a extensão do corpo da maioria dos *guitar heroes* do gênero. O mesmo caso se aplica à marca Ibanez por ter sido a marca escolhida e representada por músicos da geração *shred* nos anos 1980 como Satriane e Steve Vai que possuem um modelo assinado com seus nomes.

A opção “outras” também foi marcada com grande frequência, em especial no grupo internacional. Isto se deve a grande quantidade de marcas alternativas que possuem qualidade idêntica às marcas mais famosas, como Fernandez, Kramer, Alembic, entre outras

Nota-se, que o grupo internacional tem uma média mais alta de resposta por pessoa, indicando que em média, cada respondente já comprou entre duas e três guitarras.

- 46% do grupo internacional tem uma (01) marca de guitarra; 16% do grupo internacional tem duas (02) marcas de guitarra; 14% do grupo tem três (03) marcas de guitarra; 17% do grupo tem mais de quatro (04) marcas de guitarra.

Essa pergunta revela bastante do comportamento de consumo de guitarras elétricas, no qual o grupo internacional tem uma frequência maior de consumo e também de experimentar marcas diferentes.

**Tabela 5.15** - Você já comprou uma guitarra inspirado por ou associado a um *guitar hero* em particular?

Guitarra inspirado por um <i>guitar hero</i>	Brasil %	Internacional %	Total %
Sim	70%	66%	68%
Não	30%	34%	32%
<b>Base de respondentes</b>	<b>57</b>	<b>73</b>	<b>130</b>

*Resposta única*

A pergunta não é obrigatória, por ser dependente de uma resposta sim à pergunta da tabela 5.12. A maioria dos respondentes nos dois grupos que tem ou já teve uma guitarra elétrica, comprou o instrumento inspirado em um *guitar hero*. Esse consumo baseado na idolatria é um

fato comum que ocorre tanto entre o artista e seus fãs quanto entre os próprios guitarristas como citado no capítulo anterior.

**Tabela 5.16** - Você já comprou algum outro produto relacionado com um *guitar hero*?

Produtos relacionados com um <i>guitar hero</i>	Brasil %	Internacional %	Total %
Sim	42%	60%	50%
Não	58%	40%	50%
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta única*

No total da amostra, a metade dos respondentes possui um comportamento de consumo relacionado à seu *guitar hero*, com concentração maior no grupo internacional.

**Tabela 5.17** - Se você já comprou algum outro produto relacionado com um *guitar hero*, identifique qual (ais)?

Produtos relacionados com um <i>guitar hero</i>	Brasil	Internacional	Total
Roupas, Camisetas e bandanas	14	15	29
Cartazes e Posters	2	26	28
Livros	3	24	27
Equipamentos/ acessórios*	10	10	20
Instrumentos	7	1	8
DVDs e vídeos	2	4	6
Revistas	0	3	3
Óculos escuros	1	1	2
Bonecos	1	0	1
Anel	0	1	1
Cigarros	0	1	1
Memorabilia	0	1	1
<b>Total</b>	<b>40</b>	<b>87</b>	<b>127</b>
<b>Nunca comprei/ Não preenchido</b>	<b>60</b>	<b>32</b>	<b>92</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Resposta múltipla*

\*Pedais, pedaleira, amplificadores, correias, cordas, etc.

Como visto acima o consumo de itens relacionados com um determinado *guitar hero* é maior no grupo internacional do que no nacional. Corrêa (1989) aponta a direta correlação existente entre o gênero rock e a indústria da moda e o mercado de bens em geral. Segundo ele, o catalisador desse ritual de consumo é “o artista ou grupo de artistas que interpreta esse gênero. Isto porque há um vínculo obrigatório entre a corrente ou estilo do rock e quem o representa, muito mais do que em outros gêneros e formas de música” (1989, p. 30).

**Tabela 5. 18** – Você assina ou já foi assinante de alguma revista de guitarra?

Revistas especializadas	Brasil	Internacional	Total
Guitar Player	18	22	40
Guitar World	3	10	13
Vintage Guitar	0	12	12
Premier Guitar	0	5	5
Guitarist	0	5	5
Acoustic Guitar	0	4	4
Guitar for The Practising Musician	1	2	3
Todas as revistas/ Muitas revistas para citar	0	3	3
Rolling Stone	1	2	3
Bass player	2	0	2
Musiciansfriend	0	1	1
Fretboard Journal	0	1	1
Classic Rock	0	1	1
Cream	0	1	1
Guitar One	0	1	1
Guitar Plus Indonesia	0	1	1
Bizz guitar hero	1	0	1
Rock Brigade	1	0	1
Guitar Techniques	0	1	1
Guitar Afficianado	0	1	1
Metal Magazine	0	1	1
Circus	0	1	1
Pop	0	1	1
<b>Total</b>	<b>27</b>	<b>76</b>	<b>103</b>
<b>Nunca comprei/ Não preenchido</b>	<b>80</b>	<b>25</b>	<b>105</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>
<b>Média de revistas por pessoa</b>	<b>0,3</b>	<b>0,9</b>	<b>0,6</b>

*Resposta múltipla*

Os respondentes do grupo internacional consomem quase três vezes mais revistas especializadas (76) do que o grupo nacional (27). A Guitar player, fundada em 1967 está completando 50 anos como a revista mais antiga do ramo, fato que pode explicar sua liderança na lista. Suas pautas, assim como na maioria das publicações especializadas, abordam diversos temas ligados à promoção e avaliação de equipamentos e guitarras disponíveis no mercado, passando pela atuação de guitarristas do presente e a celebração frequente de *guitar heroes* do passado, bem como lições musicais e dicas técnicas sobre o estudo da guitarra, vídeos em seu site, e até disponibiliza revistas *on line* gratuitas como a *Guitar Legends* e a *Frets*. Como um padrão seguido por todas as revistas de guitarra, o que pode-se constatar é que mais de 70% do conteúdo das revistas está voltado exclusivamente para a propaganda de equipamentos musicais, o que confirma a hipótese de Théberge de que músicos se tornaram “consumidores de tecnologia”. A expressão *guitar geek* é muito usada na linguagem de entusiastas de guitarra.

**Tabela 5. 19** - Você acredita que as histórias pessoais e profissionais dos *guitar heroes* inspiram a vida das pessoas? Por quê?

<b>Guitar heroes inspiram?</b>	<b>Brasil</b>	<b>Internacional</b>	<b>Total</b>
Não - sem justificativa	6	11	17
Não sei dizer	4	0	4
Não - não sou influenciado por grandes histórias ou ídolos	3	1	4
Não - as histórias são fantasiosas	2	0	2
Não - a influência dos guitar heroes já foi grande, mas hoje perdeu o seu valor	1	0	1
Não - vejo o guitar hero como um músico focado em técnica e na fama	1	0	1
<b>Total - "Não inspiram"</b>	<b>17</b>	<b>12</b>	<b>29</b>
Sim - sem justificativa	10	10	20
Sim - são inspiração, referência e exemplos para músicos e fãs	19	8	27
Sim - inspiram pela superação, resiliência e dedicação	8	18	26
Sim - inspiram pela sua arte, expressão, criatividade, inovação, técnica, padrão estético e musical	11	12	23
Sim - pela cultura da celebridade e idolatria	10	2	12
Sim - os guitar heroes inspiram como qualquer outro expoente ou ícone em qualquer outra área	7	6	13
Sim - porque a música inspira, transforma, encoraja, traduz sentimentos	6	4	10
Sim - os guitar heroes mostram que é possível chegar ao	4	3	7
Sim - pela história ou trajetória de vida	4	2	6
Sim - principalmente na juventude	3	2	5
Sim - inspiram pelo estilo de vida, pelo seu espírito contestador e livre que permeia o rock	2	1	3
Sim - outros	1	1	2
Sim - pela importância do rock na história cultural	1	0	1
<b>Total - "Sim inspiram"</b>	<b>86</b>	<b>69</b>	<b>155</b>
<b>Base de respondentes</b>	<b>103</b>	<b>81</b>	<b>184</b>

*Pergunta aberta*

A pergunta acima no questionário é aberta e dissertativa. Cada resposta foi analisada e tabulada com o objetivo de facilitar e resumir os resultados. Os números na tabela estão em números absolutos. Na amostra total, 29 pessoas responderam que não acreditam que as histórias pessoais e profissionais dos *guitar heroes* inspiram a vida das pessoas e 155 responderam que sim. A maioria da amostra que não acreditam na inspiração dos *guitar heroes*, não justificou sua resposta. Para aqueles que justificaram, seguem algumas citações que retratam as tabulações realizadas:

“Particularmente não sou influenciado por nenhum "guitar hero" ou qualquer outro artista. Mesmo que este possua uma grande história. Me julgo uma

pessoa sem ídolos, talvez isso contribua para agir de maneira indiferente quanto às situações "inspiradoras" (Respondente do grupo brasileiro).

“Vejo uma desglamorização da profissão do músico atualmente. Mas há 20 anos atrás as pessoas se inspiravam em roupas, gestos, gírias e até decisões pessoais sob influência de seus ídolos. Nesse momento da música, o *guitar hero* perdeu o seu valor, uma vez que fazer música virou algo banal. Um *bass drop* óbvio em uma música eletrônica emociona mais do que um lindo e virtuoso solo... tempos “modernos”” (Respondente do grupo brasileiro).

“A história profissional talvez, mas pessoal acho improvável...A história de cada um depende de vários fatores, principalmente a sua época e de sua geração.” (Respondente do grupo brasileiro).

Para aqueles que acreditam que os *guitars heroes* são fontes de inspiração, referências e exemplos para músicos e fãs, seguem algumas citações:

“Sim, todo ídolo acaba sendo uma referência daquela que gostaríamos de ser, seja para bem ou para mal” (Respondente do grupo brasileiro).

“Acho que sim. A música é uma referência e a história dos "guitar heroes" também. Por serem objeto de apreciação, os "guitar heroes" tendem a desenvolver um modelo de vida, tanto na música, como na vida de quem os segue (fãs)” (Respondente do grupo brasileiro).

Para aqueles que acreditam que os *guitars heroes* inspiram pela superação, resiliência e dedicação, seguem algumas citações:

“Eles podem ajudar algumas ao mostrar que não é mágica, mas trabalho árduo que os levaram até onde eles estão<sup>49</sup>” (Respondente do grupo internacional).

“Porque eles podem ensinar as pessoas sobre as lutas e dificuldades e a vida na Estrada, eles podem educar em como ter o trabalho mais árduo deste planeta<sup>50</sup>” (Respondente do grupo internacional).

Para aqueles que acreditam que os *guitars heroes* inspiram pela sua arte, expressão, criatividade, inovação, habilidade técnica, padrão estético e musical, seguem algumas citações:

<sup>49</sup> “They can help some people by showing that it is not magic, but hard work that got them to where they are.”

<sup>50</sup> Because they can teach people of struggles and hardships and life on the road, they can educate people on what its like to have the hardest job on the planet.

“Talentos inspiram a busca pela autoexpressão” (Respondente do grupo brasileiro).

“Sim, estimulam a criatividade e a inovação no cotidiano, estimulam o aperfeiçoamento constante” (Respondente do grupo brasileiro).

“Eu penso que eles poderiam inspirar alguém que quer se tornar um músico profissional, como no meu caso<sup>51</sup>” (Respondente do grupo internacional)

“Absolutamente. Eles me inspiraram e a todos meu amigos guitarristas. Eles são modelos que nós gostaríamos de ser, como gostaríamos de tocar, qual imagem poderíamos ter, etc. Modelos de comportamento<sup>52</sup>” (Respondente do grupo internacional).

Para aqueles que acreditam que os *guitars heroes* pela cultura da celebridade e idolatria, seguem algumas citações:

“Sim, pois são ídolos para algumas pessoas; além de alguns terem se tornado ícones midiáticos” (Respondente do grupo brasileiro).

“Sim. porque as figuras icônicas exercem influência sobre o imaginário das pessoas/dos fãs” (Respondente do grupo brasileiro)<sup>i</sup>.

Para aqueles que acreditam que os *guitars heroes* os guitar heroes inspiram como qualquer outro expoente ou ícone, em qualquer outra área, seguem algumas citações:

“Claro, as pessoas geralmente gostam de ouvir sobre músicos de sucesso em geral. As pessoas que saber qual é a receita para a grandeza e frequentemente procuram isto nas histórias seus heróis<sup>53</sup>” (Respondente do grupo internacional).

“Sim. eles inspiram as pessoas como qualquer outro expoente em qualquer área profissional” (Respondente do grupo brasileiro).

Para aqueles que acreditam que os *guitars heroes* porque a música inspira, transforma, encoraja, traduz sentimentos, seguem algumas citações:

---

<sup>51</sup> “I think that they could inspire someone who wants to become a professional musician too, as in my case.”

<sup>52</sup> “Absolutely. They have inspired me and all my guitar playing friends. they are models for who we'd like to be, how we'd like to play, what our image could be, etc. Role models.”

<sup>53</sup> “Sure, people generally like to hear about successful musicians or successful people in general. People want to know what the recipe for greatness is and they often look for it in the stories of their heroes”

“Sim, música é a linguagem universal, ela pode promover a paz e terminar a guerra. “Você pode dizer que eu sou um Sonhador, mas não sou o único”<sup>54</sup>(Respondente do grupo internacional)

“Sim, principalmente as músicas. A música às vezes explica um sentimento que você sente, mas não consegue traduzir” (Respondente do grupo brasileiro).

#### 5.20 – A estética dos *guitar heroes* ainda é relevante ultimamente? Justifique sua resposta.

A estética musical ainda é relevante?	Brasil %	Internacional %	Total %
Sim, a estética é relevante	62%	52%	58%
Para alguns sim, mas não para a maioria	6%	4%	5%
No passado já foi mais relevante	10%	6%	8%
Não é relevante	17%	32%	24%
Não sei	5%	6%	5%
<b>Total</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>

Na amostra total, 58% dos respondentes acreditam que a estética musical dos *guitar heroes* ainda é relevante atualmente. Para aqueles que justificaram essa resposta, seguem algumas citações que retratam as tabulações realizadas:

“Sim. Pois faz parte do imaginário o comportamento, a roupa, o modo de vida. Como imaginar um guitarrista heroes vestindo caipira com sotaque do interior?” (Respondente do grupo brasileiro)

“Sim...no ano de 2016 a fender lançou uma guitarra modelo jimi hendrix...não precisa de fato mais evidente do que esse” (Respondente do grupo brasileiro).

“Até certo ponto, a estética é parte da identidade de um instrumentista ou artista<sup>55</sup>” (Respondente do grupo internacional).

Para aqueles que não acreditam que a estética é relevante, seguem algumas citações que retratam que o rock perdeu potência nos dias de hoje:

“Não, a nova geração é indiferente<sup>56</sup>” (Respondente do grupo internacional)

“Não, pois o rock perdeu relevância, comparando-o a outros gêneros” (Respondente do grupo brasileiro).

“Acredito que pouquíssimas pessoas ainda se envolvem com o rock a ponto de tornar a estética musical dos *guitar heroes* relevante” (Respondente do grupo brasileiro).

<sup>54</sup> “Yes, music is the universal language it can foster peace and end war. “You may say I’m a Dreamer but I’m not the only one.”

<sup>55</sup> Aesthetics is part of the identity of a player or artist.”

<sup>56</sup> No the new generation is indifferent”

## 6. Conclusão

Recapitulando o sentido de interpretação do fenômeno *guitar hero* aqui concebido, inicialmente devemos considerar que a forma como a imprensa, e a mídia em geral, trata esses músicos os qualifica como seres especiais, dotados de poderes mágicos, assim como são vistos os deuses e heróis da mitologia. Nos três textos do capítulo 2, diversas palavras e expressões utilizadas como recurso de dramatização nos remetem ao domínio do sobrenatural e do universo fantástico, são elas: “deus”, “mago”, “mágica execução”, “solos imaginários” e “clima de delírio”.

O termo “devoção”, presente nas duas primeiras matérias sobre Eric Clapton e Slash, resume bem a atmosfera da ordem do sagrado com que a enunciação observa a relação gregária entre os entusiastas e os guitarristas. Esse clima de intensa cumplicidade observado e (re) produzido pelos jornalistas faz referência a diversas práticas e manifestações que marcam a atualização e o aumento de complexidade do signo como o *air guitar* e o jogo *guitar hero*. E todo esse compartilhamento de códigos culturais deve ser entendido dentro da natureza dialógica de qualquer texto em que o enunciador constrói seu discurso baseado nas expectativas dos leitores e de um determinado público consumidor, instância essencial das intenções discursivas da enunciação.

É necessário frisar que os textos escolhidos para a análise do discurso midiático foram extraídos do jornalismo cultural da grande imprensa, como o *Segundo Caderno* do diário *O Globo*, a seção de entretenimento da *Veja on line* e o site virtual da Revista *Rolling Stone Brasil*. Essa seleção pretendeu mostrar que essa narrativa mitológica em torno dos guitarristas não é exclusiva ao ramo de revistas especializadas em guitarra e rock como, por exemplo, as revistas *Guitar Player* e *Guitar World*. Entretanto, não podemos esquecer o lugar de fala da revista *Rolling Stone*, uma vez que nascida no ambiente da contracultura do final dos anos 1960, uma de suas pautas principais é voltada para a cultura do rock e seus principais personagens, de modo que o fomento regular desse tipo de discurso é uma forma de garantir e manter um nicho de mercado especializado. Nos últimos anos, diversos guitarristas estamparam a capa da revista como Jack White (julho de 2014), Slash (março de 2015) e Keith Richards (outubro de 2015), índice de que existe um público consumidor para esse tipo de discurso.

A reportagem sobre o guitarrista brasileiro Pepeu Gomes teve o intuito de mostrar como a narrativa sagrada dos *guitar heroes* já está adaptada a culturas musicais distintas. Embora mantenha aspectos comuns à prática discursiva global relativa à abordagem de virtuosos da guitarra, o texto nos informa sobre as diferenças da experiência local marcada pelo hibridismo estrutural da guitarra brasileira. A expressão adjetiva “genuinamente brasileiro”, presente no título, permite o reconhecimento de uma relação baseada na alteridade entre o músico de cordas brasileiro, mediador de valores musicais relativos à tradição da prática multiinstrumentista (violão, bandolim, cavaquinho) com os elementos hegemônicos da cultura do rock como distorção, pedais de efeitos e parede de amplificadores.

Na terceira parte, a construção de duas jornadas do herói baseada em livros e biografias de Jimi Hendrix e Eric Clapton foi desenvolvida através de três métodos narrativos de concepção estruturalista com a finalidade de avaliar até que ponto o título de *guitar hero* poderia ser aplicado aos citados músicos, e se seria pertinente transformar fatos reais em uma narrativa ficcional. Destarte, constata-se que os esquemas narrativos propostos por Propp, Campbell e Greimas se adaptaram perfeitamente às biografias de Jimi Hendrix e Eric Clapton.

A estória pessoal e profissional de Hendrix pode ser vista como uma repetição das tragédias clássicas, o que nos remete a definição da narrativa como um equilíbrio de forças entre a repetição dos fatos e a mudança inexorável do tempo. De fato, o diálogo entre as diversas teorias de análise da estrutura narrativa proporcionou um maior entendimento da trama ao permitir-nos visualizar as ações desempenhadas por Jimi Hendrix em sua busca por reconhecimento como músico, e as manipulações exercidas pelos vilões que incidiram negativamente em sua trajetória e o levaram ao seu destino fatal. Sua condição de mito da guitarra elétrica e da música popular permanece até hoje viva porque sua vida profissional é um símbolo da luta de um ser humano por um ideal mais elevado, o que fortalece perfeitamente sua representação social como um herói clássico.

A história de Eric Clapton é uma saga heroica de um indivíduo solitário e atormentado pela herança familiar que encontrou uma maneira de se expressar afetivamente e socialmente no contato com a música negra e o blues americano em particular. A narrativa dramática de integridade e autenticidade de um *bluesman* talentoso e amaldiçoado cujas histórias são contadas como lendas (o arquétipo do diabo) se converteu no inconsciente coletivo da geração de Clapton. Essa identificação musical é uma espécie de rito cosmogônico de criação que ele

incorpora de tempos em tempos para reverenciar seus ídolos do *Blues* através dos discos *From the Cradle* (1994), *Riding with the King* (2000), *Me and Mr. Johnson* (2004) que funciona como uma missão de preservação da tradição. Essa atitude altruísta pode ser vista como o retorno de um herói transformado cuja função é compartilhar o saber acumulado de suas experiências vividas. Sua decisão de colaborar com o tratamento de pessoas vítimas de dependência química é um modelo referencial de comportamento humano voltado para beneficiar a comunidade.

De modo geral, as histórias de Hendrix e Clapton devem ser classificadas como jornadas de dedicação, comprometimento e superação, atributos destacados como estímulo para a autorrealização pessoal dos respondentes no questionário do último capítulo. Essas histórias representam uma atualização de mitos e símbolos que estão presentes nos momentos mais anódinos da vida contemporânea. Suas vidas artísticas nos permitiu visualizar como diversas temporalidades se entrecruzam em nossas experiências de vida mesmo que estejam inconscientes, portanto devemos reiterar que o simbolismo da aventura do herói é um padrão subjacente ao entendimento dos desafios psicológicos enfrentados por qualquer sujeito em sua vida pessoal.

No capítulo referente ao instrumento de poder do herói, a guitarra, podemos concluir que; a guitarra é um objeto do sagrado primeiramente em virtude da complexidade de signos obtidos através do processo da semiose (icônicas, indiciais e simbólicas). Enquanto ícone, a guitarra é um objeto de consumo definido apenas por suas qualidades estéticas. Como índice, ela é a extensão de um guitarrista (McLuhan) e de uma prática, quando não se confunde como o próprio guitarrista. No nível simbólico, ela representa o rock e todos os elementos inerentes a sua cultura como rebeldia, liberdade e juventude. A tecnologia, o poder, a masculinidade, a sexualidade, poluição sonora são outros conceitos associados à qualidade simbólica da guitarra.

É necessário salientar que o primeiro modelo de guitarra com corpo sólido construído por Leo Fender foi chamado de *Broadcaster*, e por questões legais, foi substituído por *Telecaster*, uma homenagem do inventor à televisão. Portanto, seja como um rádio difusor, aparelho emissor ou transmissor de imagens, a guitarra de madeira maciça já nasce pensada como um meio de comunicação, no sentido de funcionar como uma extensão do homem, como a jornalista Stella Rodrigues constatou sobre a organicidade dos movimentos corporais do guitarrista

Slash no palco e como defende a teoria de McLuhan (2007). Para os aficionados do rock, a guitarra é o meio e a mensagem:

Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças de percepção. (MCLUHAN, 2005, p. 34)

Além disso, Mac Luhan lembra que “A tecnologia elétrica se relaciona diretamente com o nosso sistema nervoso central de modo que é ridículo falar “do que o público quer”. Seria o mesmo que perguntar ao público que espécie de luz e som prefere no ambiente urbano que o envolve!” (2007, p. 88) A metáfora “religião elétrica” criada por Hendrix é reveladora da capacidade comunicacional e das implicações culturais que a guitarra exerce como uma extensão do homem enquanto linguagem estética vinculada a cada músico que a executa.

Devemos compreender a guitarra como um actante (no sentido de Greimas e Cortés) não humano que formata a percepção sensorial dos entusiastas de *rock* acerca da realidade visual e sonora que os cerca. Como um mediador de valores, hábitos, comportamentos, decisões, a guitarra atua decisivamente nos diversos agenciamentos e associações desempenhados por engenheiros, músicos, comerciantes e consumidores. Seguir o rastro de uma guitarra pode ser uma tarefa reveladora dos coletivos que se formam, ou seja, deve-se apreender o instrumento como um objeto formador das práticas humanas.

A corrida tecnológica de concepção da guitarra elétrica deve ser entendida como um processo simbiótico em que os inventores, como *homo fabers*, empreenderam um trabalho colaborativo com guitarristas para desenvolver um instrumento adaptado às necessidades humanas. A guitarra por ser instrumento musical fruto de um empreendimento cooperativo constituído na sua essência por músicos-construtores como Les Paul e Leo Fender representa um artefato tecnológico de grande credibilidade no mercado comercial.

Somada às suas qualidades semióticas, a produção e o consumo de um “objeto-imagado” como a guitarra elétrica pode desencadear um processo mágico de mitos e ritos. Assim, o maná não é exclusividade do totemismo, ele poder ser experimentado no cotidiano das interações sociais de construtores, músicos e leigos. Ao redor das marcas tradicionais de

guitarra existe um ritual de veneração e consumo através do qual os participantes estruturam valores e constroem identidades. O ato de consumir uma marca Fender ou Gibson representa uma forma de participação e adesão a uma rede de agenciamento mais ampla onde códigos culturais compartilhados em uma formação social específica desencadeiam sentimentos de pertencimento.

A cosmogonia da guitarra aparece no processo artesanal de produção através do mito de pureza e prestígio do período artesanal, marcado pela manufatura desempenhada por indivíduos não especialistas, anterior à produção em massa na década de 1960. Segundo os guitarristas e entusiastas, a confiabilidade desses instrumentos é maior por motivos místicos uma vez que a automação na produção de guitarra não resultou em instrumentos com sonoridade superior, comparados aos da década de 1950. Esta defasagem técnica gerou um nicho de consumo, um mercado de instrumentos *vintage*, exaltados como instrumentos da ordem do sagrado.

O mercado de guitarras *vintage* nos Estados Unidos é impulsionado exclusivamente tanto por músicos profissionais – o guitarrista Joe Bonamassa é conhecido por empreender *Guitar Safaris*, espécie de aventura para comprar guitarras e equipamentos dessa natureza – e quanto por representantes de faixa etária mais alta, uma vez que o sonho de obter o instrumento de seu ídolo de juventude só pode ocorrer posteriormente quando o poder aquisitivo pode suportar um investimento tão elevado em um bem de valor afetivo e simbólico.

Já podemos dizer que hoje o próprio conceito *guitar hero* representa uma marca. Não tão somente ligada ao jogo de entretenimento, nem mesmo estritamente associada às empresas ligadas ao ramo de instrumentos e equipamentos com as quais eles emprestam sua imagem. Cada guitarrista de rock é ele mesmo um signo corporificado de empreendedorismo no sentido de que atualmente são os responsáveis por seus negócios, como mediadores autônomos e não artistas intermediários de uma marca.

O guitarrista americano Joe Bonamassa é uma das referências no novo paradigma do conceito *guitar hero*. Sua marca compreende não só sua atuação no mercado musical, mas também uma rede de comunicação intensa que inclui postagens diárias nas redes sociais (*Facebook*, e *blog Keeping the Blues Alive*), transmissões de rádio e um sítio de internet para comercializar todos seus produtos desde bonecos minitira até isqueiros personalizados com sua marca.

Assim, o músico alimenta diariamente seus seguidores com vídeos de apresentações e gravações de seu catálogo, fotos de sua coleção particular de guitarra – afinal, todo *guitar hero* é um *guitar geek*, um sujeito viciado em guitarras – roupas e objetos com sua marca para consumo e um *podcast* em que alimenta os fãs com a história do blues e do rock através da divulgação do trabalho de seus ídolos. O guitarrista possui uma linha de *signature* da marca guitarra *Gibson* nos modelos *Les Paul*, *Firebird*, *Es-335* e outros disponíveis na marca *Epiphone* o que mostra sua intensa relação com o mercado, fato que ele explicita regularmente através de vídeos em que aparece avaliando algum instrumento ou equipamento das empresas parceiras. No último mês, a loja de instrumentos *Reverb* publicou um vídeo na plataforma *youtube* sobre *Nerdville*, um museu criado por Joe Bonamassa no fundo de sua casa na Califórnia para abrigar sua coleção de guitarras e amplificadores raros. Dessa forma, o guitarrista está compartilhando suas experiências pessoais como o objetivo de fomentar um vínculo de intimidade com seus seguidores e admiradores.

Jack White é outro guitarrista empreendedor, proprietário de uma marca a *Third Man Records* que engloba uma gravadora voltada para o lançamento de bandas novas, e um estabelecimento comercial em Nashville, composto por uma loja de vinil e um espaço para shows com capacidade para 300 pessoas. Portanto, o músico atua como empresário e produtor, o que o possibilita comandar todo o processo de produção de um disco, seja trabalho próprio ou de outros artistas. Essa forma de atuação original no mercado musical estabelece a marca Jack White como sinônimo de inovação e credibilidade.

Esses dois exemplos demonstram que o *guitar hero* é uma marca arquetípica uma vez que cada uma delas a seu modo incorpora de modo particular as idiosincrasias e valores estéticos do guitarrista que a representa. O *guitar hero* Jack White é uma imagem arquetípica única, na qual as qualidades predominantes estão ligadas ao arquétipo do herói mágico que transforma a realidade através do poder pessoal:

“O herói, o fora da lei e o mágico como arquétipos poderosos, focam nas atitudes do consumidor e ações relevantes não apenas para atingir objetivos individuais, mas também para mudar o mundo. Eles, portanto, provêm marcas de identidades naturais para produtos e serviços que tem um marcante impacto no seu tempo e espaço” (2015, p. 103)

A marca Joe Bonamassa, por sua vez, coloca em primeiro plano uma narrativa de um herói mediador, sábio e poderoso que tem a contribuir com o mundo através do compartilhamento de experiências e conhecimento em prol do meio social em que vive.

Como vimos nas citações do capítulo anterior, para uma parcela dos respondentes, esses músicos são integrantes do universo de celebridades. Suas estórias são valorizadas sob o prisma da relevância midiática de que eles dispõem. Como mostrou Morin, a cultura de massa transformou a vida privada em interesse público, de modo que a exaltação do estilo de vida glamoroso dos *Olimpianos* é uma estratégia midiática usada para criar um sentimento de identificação para que o público consumidor se sinta íntimo do artista. Entretanto, para uma parcela de aficionados em guitarra, as histórias pessoais e profissionais dos *guitar heroes* são modelos de referências que estimulam a aquisição de competências relativas à prática musical. Esse universo é visível nas revistas com a quantidade semanal de matérias sobre a forma de tocar de determinado guitarrista que inclui uma análise minuciosa de todos os equipamentos usados por ele que formam um sistema tecnológico complexo.

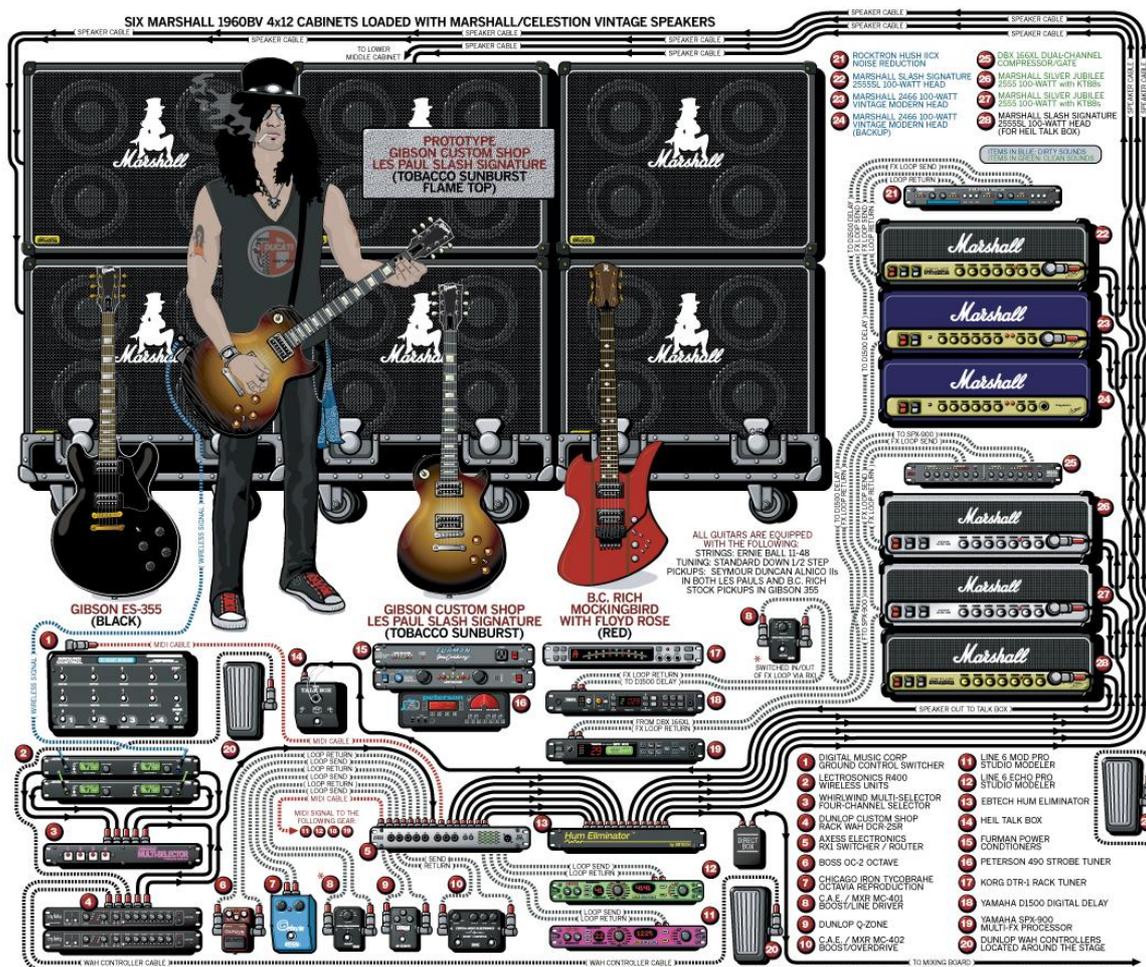


Fig. 13 – Sistema sonoro do guitarrista Slash

A presença maciça de biografias sobre *guitar heroes* no mercado editorial pode dar a falsa impressão de que o fenômeno é ainda tão relevante quanto em tempos passados. Entretanto, deve-se reconhecer que essa cultura estética é experimentada por um nicho de mercado formado por entusiastas de rock e guitarra. Essa chama é mantida acesa principalmente pela iniciativa de fãs nas redes sociais que organizam grupos de interesse voltados para a troca de informações sobre o gênero rock. Neste momento o que assistimos é a expansão do fenômeno com a “cultura da convergência<sup>57</sup>” caracterizada como *guitar geek*<sup>58</sup>. Em blogs e sites como o Youtube, e redes sociais como Facebook hoje é possível vivenciar a experiência visual e sonora da guitarra a todo momento, seja no computador, celular ou *tablet*. Este sistema revolucionou até as revistas de guitarra que hoje possuem um meio mais rápido para divulgar suas edições, vinculando suas matérias a vídeos e áudios dos instrumentos e equipamentos o que aumenta a informação sobre os produtos e facilita as avaliações e escolhas dos consumidores.

As principais agências de fomento do culto à estética do *guitar hero* virtuose são as empresas de comunicação responsáveis pelas revistas nacionais e internacionais especializadas em guitarra. A coerção simbólica promovida nessas revistas através da exaltação do guitarrista virtuose *Sheddrer* sofre a resistência de músicos mais antigos, hoje reticentes quanto à associação com acepção pejorativa que o signo contém. Como vimos anteriormente, na matéria sobre o show de Eric Clapton no Rio no ano de 2011, Carlos Albuquerque usa o termo “relutante” para caracterizar o descaso dos músicos quanto ao “estigma” de herói da guitarra. De forma semelhante, o mesmo jornalista se referiria ao guitarrista David Gilmour em uma crítica musical sobre o disco *Rattle that Lock* quatro anos depois, o que aponta para um desgaste natural da narrativa:

“David é um relutante herói da guitarra. Apesar de ter feito alguns dos solos mais marcantes da música pop – como os de “Time”, “Comfortable Numb” e “Wish you were here”, todos com o Pink Floyd – sua postura discreta em nada lembra outros virtuosos do instrumento, muitas vezes perdidos em excessos de notas e ego” (Albuquerque, O Globo, 6/10/2015).

De fato, a visibilidade restrita da cultura *guitar hero* não significa que ela não possa reaparecer esporadicamente e usufruir do prestígio de outrora, como visto no alto retorno

<sup>57</sup> Termo criado por Henry Jenkins para a transformação das mídias comunicacionais com a relação entre diversos dispositivos eletrônicos simultâneos.

<sup>58</sup> O termo *geek* surgiu nos Estados Unidos para se referir as pessoas viciadas em computadores e tecnologia.

financeiro das recentes turnês mundiais de ícones da guitarra como David Gilmour (solo), Slash (Guns'n'Roses), Angus Young (AC DC) e Tommy Iommi (Black Sabbath). O mercado musical hoje está extremamente segmentado, e se o rock é um gênero marcado pelo movimento cíclico de altos e baixos, os principais ícones dessa estética estão experimentando um momento positivo no tocante a resposta do público mesmo que o gênero não seja mais hegemônico.

## Bibliografia

Albuquerque, Carlos. Solos de Reflexão. Segundo Caderno, Jornal O Globo, dia 6/10/15.

Albuquerque, Carlos. Eric Clapton encanta 10 mil pessoas no Rio sem precisar recorrer a truques. Segundo Caderno, Jornal O Globo, dia 10/10/2011.

Bakhtin, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. 14ª edição. São Paulo: editora Hucitec, 2010.

Barthes, Roland. Mitologias. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Barthes, Roland. Inéditos vol. 3 – Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Bennet, A.; Dawe, K. (org.). Guitar Cultures. New York: Oxford, 2001.

Bergman, Matts. C. S. Peirce on Interpretation and Collateral Experience. Helsinki: Signs vol. 3: pp.134 -161, 2010.

Caldas, Waldenyr. A Cultura da Juventude de 1950 a 1970. São Paulo: Musa Editora, 2008.

Campbell, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix-pensamento, 1949.

Canclini, Néstor García. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.

Charadeau, Patrick. Discurso das mídias. São Paulo: Ed. Contexto, 2012.

Clapton, Eric. A autobiografia; Eric Clapton; tradução Lúcia Brito – São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2007.

Commens Dictionary. Acesso no dia 5/7/2013 disponível em: <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>

Confort, David. O livro dos mortos do rock: revelações sobre a vida e a morte de sete lendas do rock. Tradução Ricardo Giassetti, Roberta Bronzatto. São Paulo: Aleph, 2000.

Corrêa, Tupã Gomes. Rock - nos Passos da Moda: Mídia, Consumo x Mercado cultural.

Campinas: Papyrus Editora, 1989.

Douglas, Mary e Isherwood, Baron. O Mundo dos Bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

Durand, Gilbert. O imaginário. São Paulo: Difel, 1999.

Durand, Gilbert. Mito, símbolo e mitologia. Lisboa: Presença, 1982.

Durand, Gilbert. Estruturas antropológicas do imaginário. Lisboa: Presença, 1989.

- Eliade, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Eliade, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- Eliade, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- Fiorati, Jete Jane. Os direitos do homem e a condição humana no pensamento de Hannah Arendt. In: *Revista de Informação Legislativa* n.142. Brasília: abr./jun. 1999.
- Fiorin, José Luiz. Intertextualidade e interdiscursividade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- Fiorin, José Luiz. *Introdução ao Pensamento de Baktin*. São Paulo: Ed. Contexto, 2016.
- Friedlander, Paul. *Rock and Roll: Uma História Social*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- Gandon, Odine. *Deuses e Heróis na mitologia Grega e Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Greimas, A. J. *Dicionário da Semiótica*. São Paulo: Ed. Contexto, 2013.
- Gill, Chris. Photo Gallery: The history of a truly one-of –a-kind 6120 that Gretsch Built for Chet Atkins in 1956. *Guitar Aficionado*. Estados Unidos: 8 de agosto de 2013. Disponível em <http://www.guitaraficionado.com/photo-gallery-the-story-of-a-truly-one-of-a-kind-6120-that-gretsch-built-for-chet-atkins-in-1956.html>. Acesso no dia 9/8/2013.
- Grossberg, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: Essays on popular culture*. Durham & Londres: Duke University Press, 1997.
- Guitarra de Clapton é leiloadada por valor recorde. *Revista Época* on line. Acesso em 9, 8, 14. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/revista/quem/0,,emi45032-9531,00guitarra+de+clapton+e+leiloadada+por+valor+recorde.html>
- Guitar hero of the month: Jimmy Bryant. Acesso em 5;1;14. Disponível em: [http://johnnybladeshop.blogspot.com.br/2008/04/guitar-hero-of-month-jimmy-bryant\\_4115.html](http://johnnybladeshop.blogspot.com.br/2008/04/guitar-hero-of-month-jimmy-bryant_4115.html)
- Guitarra queimada por Hendrix é leiloadada por 280 mil libras. *Folha Online*. Acesso em: Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u441535.html>
- Hunter, Dave. *Legendary Guitar Bruce Springsteen's Esquire*. Disponível em: <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/legendary-guitar-bruce-514.aspx>. Acesso no dia 10/07/13.
- Lawrence, Sharon. *Jimi Hendrix: a dramática história de uma lenda do rock*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- Janotti Junior, J.. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e Identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

Jung, Carl G. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

Jung, C. G. Psicologia do inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

Janotti Jr, Jeder. Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro, E-papers, 2003.

Legros, Patrick et al. Sociologia do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MacSwain, Rebecca. The Social Reconstruction of Reverse Salient in Electric Guitar Technology. Noise, the Solid Body and Jimi Hendrix, p. 186-198, 1996.

Maffesoli, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

Maffesoli, Michel. Dionísio (El Retorno). In Iconologias. Nuestras Idolatrias Postmodernas. Barcelona: Península, 2009.

Magalhães, Theresa Calvet de. A Atividade Humana do Trabalho [Labor] em Hannah Arendt. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

Maior, Leandro Souto. Heróis da Guitarra Brasileira. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2014.

Mark, Margareth e Pearson, Carol S. The Hero and The Outlaw: building extraordinary brands through power of archetypes. Nova York: MacGraw-Hill Education Books, 2015.

Marx, Karl. A Ideologia Alemã / Karl Marx e Friedrich Engels. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

McLuhan, Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (understanding media). São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. London: 1990.

Mitologia: livro 1: deuses. São Paulo: Ed. Abril, 2011.

Mitologia: livro 3: lendas. São Paulo: Ed. Abril, 2011.

Moore, Allan F. Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock. 2ª Edição. Buckingham: Open University Press, 1993.

Morin, Edgar. Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo – I. Neurose. Rio de Janeiro, Forense Editora, 1977.

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

Nietzsche, F. A origem da tragédia proveniente do espírito da música. Vancouver: Editora Cupolo, 2006.

Owen, Jeff. tech talk: ash and alder. Acesso em 9, 8 2013. Disponível em <http://www.fender.com/news/tech-talk-ash-and-alder/>

Paludo, Ticiano. *We can be heroes for one decade*. Recuperado de: [http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo\\_simposio\\_3\\_868\\_ticiano.paludo@gmail.com.pdf](http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo_simposio_3_868_ticiano.paludo@gmail.com.pdf). 2015.

Peirce, Charles Sanders. *Semiótica/Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Perspectiva. 4ª edição 1ª reimpressão, 2012.

PGS Fitz. *Iconic guitars, iconic guitarist*. Acessado dia 07 de junho de 2013. Disponível em: <http://proguitarshop.com/andyscorner/george-harrison-iconic-guitars-iconic-guitarist>.

Rank, Otto. *O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos*. São Paulo: Cienbook, 2015.

Rocha, Everardo. *O que é mito*. São Paulo, Editora Brasiliense (1ª edição 1985), 2006.

Rocha, Everardo. *Magia e Capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

Rodrigues, Stella. **Slash, o herói da guitarra**. In *Revista Rolling Stone*. São Paulo, 8 de abr. 2011. Disponível em <<http://www.rollingstone.com.br/noticia/slash-heroi-da-guitarra-em-sao-paulo/>> Acesso em 15 de set. 2011.

Romanini, Vinícius. *A contribuição de Peirce para a Teoria da Comunicação*. São Paulo: USP, 2012.

Romanini, Vinícius. Anotações do curso “Fundamentos Semióticos da Comunicação”. São Paulo: USP, março até junho 2013.

Ryan John e Peterson, Richard A. *The guitar as Artifact and Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation*. In: *Guitar Cultures*. Editado por Andy Bennet e Kevin Dawe. Oxford, Berg, 2001.

Santos, Felipe Durán Valiñas. In: *Revista Semeioses*. São Paulo: USP, 2011.

Schouten JW, McAlexander JH. Subcultures of consumption: an ethnography of the new bikers. *J Consum Res*; 22(1):43–61, 1995.

Sharon Schembri. Reframing brand experience: The experiential meaning of Harley–Davidson. In: *Journal of Business Research* 62. Griffith University, Queensland, Australia, 1299–1310, 2009.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. London: Taylor & Francis e-Library, 2001.

Théberge, Paul. *Any sound you can imagine*. New England, Hanover e N. H: Wesleyan University Press, 1997.

*The Electric Guitar: a history of an American Icon*. Editado por André Millard. Baltimore: John Hopkins University Press, 2004.

Uol. *Guitarra queimada de Jimi Hendrix é vendida em leilão por US\$ 380 mil em Londres*. 29 de novembro de 2012.

Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/29/guitarra-queimada-de-jimi-hendrix-e-vendida-em-leilao-por-us-380-mil-em-londres.htm>> Acesso em: 20/07/13.

Waksman, Steve. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, Massachusetts e London: Harvard University Press, 1999.

Waksman, Steve. *Into the Arena: Edward Van Halen and the Cultural Contradictions of the Guitar Hero*. In: *Guitar Cultures*. Editado por Andy Bennet e Kevin Dawe. Oxford: Berg, 2001.

Walser, Robert. *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover, London: Wesleyan university Press, 1993.

Weinstein, Deena. *Rock's Guitar Gods*. In: *The Sounds of the Guitar: A Global Crossroads*. Leeds, Reino Unido: Universidade de Leeds, 27 de Novembro 2004.

Weinstein, Deena. *Heavy metal: the music and its culture*. Chicago: Da Capo Press, 2000.

Wikipedia. Blackie (guitar). Acesso em: Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Blackie\\_\(guitar\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Blackie_(guitar))

Wikipedia. Jimi Hendrix. Acesso em: 5;1;14. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jimi\\_Hendrix](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jimi_Hendrix)

Wikipedia. *Kustom kultur*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Kustom\\_Kulture](http://pt.wikipedia.org/wiki/Kustom_Kulture)> Acesso em: 18/07/13.

## Filmografia

A Todo Volume. Sony Pictures Classics, 2009. 1 DVD (Aprox. 98 min), som, cor.  
Um Filme sobre Jimi Hendrix. Warner Bros. Entertainment, 2005. 2 DVDS (102 min), som, cor.

Stones Scorsese The Rolling Stones Shine A Light. DVD. Imagem Filmes (aprox. 121), som, cor.

Youtube. Re-Creating A Legend: The Eric Clapton Crossroads Gibson 335. (55:24) Acesso em Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7CfQGXuPIMg>  
Turn it up. 2013. Som, cor.

## Anexo I – Questionário da Pesquisa Quantitativa

1. Qual o seu nome? (Resposta Aberta)
2. Qual a sua idade? (Resposta Aberta)
3. Onde você mora? (Resposta Aberta)
4. Qual é seu emprego/trabalho/ocupação? (Resposta Aberta)
5. Você se considera uma pessoa interessada na música e na cultura do rock? (Múltipla Escolha – resposta única)
  - a. Eu gostava mas agora faz parte do passado
  - b. Eu gosto de forma semelhante a outros gêneros musicais
  - c. Eu gosto muito
  - d. Eu gosto pouco
6. Você toca algum instrumento musical? (Múltipla Escolha – resposta única)
  - a. Não
  - b. Sim, mas não profissionalmente
  - c. Sim, profissionalmente
7. Se você respondeu sim no item anterior, indique qual/quais instrumento(s) você toca. (Resposta Aberta)
8. O que significa preferencialmente para você a expressão "*guitar hero*"? (Resposta Múltipla – resposta múltipla)
  - a. Não faço ideia!
  - b. Um jogo
  - c. Um modelo de herói moderno
  - d. Um músico virtuoso
  - e. Um signo de consumo
9. Você tem um *guitar hero* favorito? Se sim, indique qual ou quem é. (Resposta Aberta)
10. Qual é o solo ou canção favorita de seu *guitar hero*? (Resposta Aberta)
11. Que aspectos relativos à prática musical você considera mais importante para um *guitar hero*? (Resposta Múltipla – resposta múltipla)
  - a. Timbre
  - b. Teoria musical
  - c. Técnica

- d. Felling
  - e. Criatividade/inação
  - f. Improvisação
  - g. Não consigo identificar/não sei
12. Você prefere ouvir música com guitarra elétrica? (Múltipla Escolha – resposta única)
- a. Sim
  - b. Não
13. Você tem ou já teve uma guitarra elétrica? (Múltipla Escolha – resposta única)
- a. Sim
  - b. Não
14. Qual é a marca da sua guitarra? (Resposta Múltipla – resposta múltipla)
- a. Epiphone
  - b. Fender
  - c. Gibson
  - d. Ibanez
  - e. PRS
  - f. Rickembacker
  - g. Outras
15. Você já comprou uma guitarra inspirado por ou associado a um *guitar hero* em particular? Se sim, identifique quem ele é. (Resposta Aberta)
16. Você já comprou algum outro produto relacionado com um *guitar hero*? Se sim, identifique. (Resposta Aberta)
17. Você já foi assinante de alguma revista especializada em guitarra? Qual revista? (Resposta Aberta)
18. Você acredita que as histórias pessoais e profissionais dos *guitar heroes* inspiram a vida das pessoas? Por quê? (Resposta Aberta)
19. A estética musical dos *guitar heroes* ainda é relevante atualmente? Justifique brevemente sua resposta. (Resposta Aberta)

## Anexo 2 – Crítica Musical do Show de Eric Clapton

# 'Herói da guitarra' comanda noite de elegância e emoção

Eric Clapton honra o blues e o rock, e encanta o público na Barra

**'Eric Clapton'**

HSBC Arena

Carlos Albuquerque

carlos.albuquerque@oglobo.com.br

**SHOW**  
**CRÍTICA**

Foi a noite dos solos imaginários, de dez mil pessoas de olhos fechados, tocando "air guitar", simulando, durante quase duas horas, o que fazia no palco um homem de 66 anos, cabelos grisalhos, de óculos e jeans. A devoção presenciada na HSBC Arena, na noite de anteontem, foi justificada. Apesar do visual simples, quase monástico, aquele era Eric Clapton, o relutante "Deus" do instrumento, o mais sofrido e angustiado dos heróis da guitarra, possivelmente um dos últimos representantes dessa importante parte da mitologia do blues e do rock, que até nome de videogame virou. Ao honrar tão brilhantemente esse dois estilos, Clapton mereceu a histeria contida — afinal, seu público não é o mesmo de Justin Bieber — que marcou toda a apresentação. Mas, no fim de um dos solos de "Hoochie coochie man", alguém da plateia não se conteve mais e gritou, com indisfarçável acento carioca: "Maaaaago!".

Clapton, porém, nem precisou de truques para encantar o público, já aos seus pés desde "Going down low", com a qual abriu o show, às 20h15m. A estrutura dessa sua turnê, que divulga o disco "Clapton", de 2010, já era bem conhecida. Mas nem por isso sua mágica execução deixou de impressionar.

## Sem truques batidos

A primeira parte foi a do Clapton elétrico, de pé, quente em músicas como "Key to the highway" — que gravou no lendário álbum "Layla and other assorted love songs", de 1970 — e "Hoochie coochie man", de Willie Dixon, imortalizada por Muddy Waters. Além desses mitos do blues, lembrou também Bob Marley, com sua esperada versão de "I shot the sheriff", com as impecáveis vocalistas Michelle John e Sharon White fazendo o papel de I-Threes (as famosas *backing vocals* de Marley). Ao fundo, oito cortinas, discretamente iluminadas e elegantes como os solos de Clapton, compunham o ambiente. Telão, nem pensar.

Aquele abraço maroto na bandeira do Brasil e outros truques batidos também foram deixados de lado. Clap-

ton, que usava dois anéis de prata na mão direita, disse apenas um ou dois "good night" a noite inteira. Discreto, foi para a parte acústica do show sem grandes anúncios. No violão, tocou "Driftin'" e a emocionante "Nodoby knows you when you're down and out". Depois, ainda sentado, mas usando também a guitarra, tocou "Lay down Sally" e uma versão com sabor jazz de "Layla", mais para Wynton Marsalis (com quem a gravou recentemente) do que para Duane Allman (com quem trocou arrepiantes *riffs* na versão original).

Com sua impecável banda mais do que aquecida — apoiada nos teclados dos veteranos Chris Stainton e Tim Carmon —, Clapton ficou novamente de pé, na parte final do show, com "Badge" (um clássico do psicodélico Cream, um dos seus grupos nos anos 1960), "Before you accuse me" e "Cocaine". No bis, o público se levantou também para a homenagem de Clapton ao seu maior ídolo, o misterioso *bluesman* Robert Johnson, com "Crossroads". Só depois dela é que as "air guitars" que o acompanhavam foram, enfim, desplugadas. ■

Anexo 3 – Crítica Musical do Show de Slash em São Paulo

## Herói da guitarra

Slash passou pelo HSBC Brasil na última quinta, 7, para mostrar faixas da carreira solo e das bandas que integrou ao longo da carreira



Thais Azevedo

por **POR STELLA RODRIGUES**  
8 de Abril de 2011 às 11:52

Ídolo do hard rock e **verdadeiramente um herói da guitarra**, Slash fez o show que todos os fãs queriam ver na última quinta, 7, no HSBC Brasil, em São Paulo. Eram 21h30 quando o ex-Guns N' Roses, acompanhado de uma competente banda, subiu ao palco ao som do hino nacional brasileiro, abafado pelo barulho das cerca de quatro mil pessoas que clamavam pelo guitarrista de vasta cabeleira crespa, óculos escuros e cartola.

O músico excursiona não apenas para mostrar as músicas do primeiro disco solo, *Slash*, lançado em março do ano passado com diversas participações especiais, como Ozzy Osbourne, Lemmy, do Motörhead, Iggy Pop e até Fergie, do Black Eyed Peas. Toca também faixas de suas outras bandas, Slash's Snakepit (que encerrou as atividades em 2002) e Velvet Revolver. Além disso, como não poderia deixar de ser, mais de um terço do repertório desta turnê é composto por clássicos que ele tocava ao lado do Guns.

Ao contrário do que poderia se esperar, os presentes, em São Paulo, mostraram que não estavam ali para ouvir apenas sucessos da banda liderada por Axl Rose. É claro que foram esses que fizeram o chão do HSBC tremer com os pulos da plateia, mas o público, em média bastante jovem, provou que estava ali para ver mesmo Slash, não um show alternativo do Guns. Não houve uma música durante a qual se olhasse em volta e as pessoas estivessem entretidas com seus celulares ou esperando chegar a vez do próximo hit. **Tudo que saía das caixas de som era devorado e celebrado com devoção.**

Para começar, Slash escolheu a canção que abre o disco solo, "Ghost". Seguiu com "Mean Bone", do Snakepit, "Sucker Train Blues", do Velvet, e voltou ao Snakepit com "Been There Lately", equilibrando bem a caminhada por sua discografia, que ficou bem distribuída ao longo da noite. Em seguida, foi a vez de mandar o primeiro Guns da ocasião: a escolhida foi "Nightrain", do primeiro disco da banda, *Appetite for Destruction*, assim como quase todas as outras músicas do Guns que estavam no set - a única exceção foi "Civil War", integrante da tracklist de *Use Your Illusion II*.

Se o público já estava animado no começo, a sequência "Nightrain", "Rocket Queen" e "Civil War" (protagonista do coro mais bonito da noite), todas do Guns, serviu para selar a certeza de que o ingresso (que variou entre R\$ 180 e R\$ 360) valeu a pena. O virtuose da guitarra impressiona pela intimidade que tem com o instrumento. Não só porque ela parece uma extensão de seu corpo - enquanto toca, **Slash praticamente tira a guitarra para dançar**. Faz solos magníficos com uma pose sem igual, um ar cool, enquanto se movimenta pelo palco todo, interage com a banda e cativa a plateia. Seus solos foram acompanhados atentamente pelos fãs, que só demonstraram um pouco de cansaço durante um momento especialmente longo de piração do músico, com quase dez minutos de duração.

Ao anunciar "Back from Cali", Slash foi a microfone explicar que aquela era a primeira música que tinha feito ao lado de Myles Kennedy, o líder do Alter Bridge e vocalista escolhido por ele para integrar sua banda. Myles, no papel de cantor de uma banda em que a atração principal é o guitarrista, tinha uma missão ingrata. Com tantos fãs vestindo a camisa do Guns (literalmente), coube a ele cantar algumas das faixas mais queridas da banda de hard rock sem imitar Axl de forma barata, mas fazendo jus ao cultuado artista. Com um timbre que em diversos momentos remete ao de Rose, mas com uma personalidade própria - e, para a sorte de Slash, menos complicada do que a dele - Myles, que até 2003 era professor de guitarra, cumpriu seu papel eximamente, colaborando para criar o **clima de delírio** que acompanhou os fãs de volta para casa ao fim das mais de duas horas de apresentação.

A performance ainda guardava alguns ótimos momentos, como o solo com o tema da trilha sonora de *O Poderoso Chefão*, muito apropriado dentro de um show comandado por um músico que já se declarou diversas vezes um fanático por cinema ([leia aqui](#)), a interpretação de "Starlight", dedicada ao povo de Tóquio, por causa de "todas as merdas que eles têm enfrentado", e dois outros grandes sucessos do Guns, "My Michelle" e "Sweet Child O' Mine", que incendiou o local, como era de se esperar.

Ao final, Slash e Myles agradeceram imensamente o público, mostraram-se verdadeiramente felizes com o carinho e a animação que emanava da plateia. Voltaram logo para o bis - Slash, agora, muito suado, estava de peito nu - que começou com "By the Sword", mais uma do disco solo, e emendou as duas que faltavam do Guns N' Roses: "Mr. Brownstone" e "Paradise City", que proporcionou um dos momentos mais ensurdecedores da performance. Curioso notar como, ao deixar o HSBC Hall, o público, ainda embasbacado com a genialidade do guitarrista, improvisava em todo canto performances de **air guitar**. Muita gente deve ter ido para casa jogar um pouco de **Guitar Hero** antes de dormir.

## Slash no Brasil

Antes de agradar os tímpanos dos paulistanos, Slash passou pelo Rio de Janeiro. Na cidade, subiu ao palco do Vivo Rio, na última quarta, 5, e segue agora para o Master Hall, de Curitiba, para se apresentar nesta sexta, 8.

Anexo 4 – Produtos comercializados pela marca Joe Bonamassa

# FUN HOLIDAY GIFTS

**25% OFF**

**COLLECTOR'S EDITION  
BONA-CHRISTMAS  
ORNAMENTS**

The image features three caricature ornaments of Joe Bonamassa hanging from a gold, textured background. Each ornament is wearing a red and white Santa hat and sunglasses. The first ornament on the left is dressed in a red suit and is playing a white electric guitar. The middle ornament is in a white suit and is playing a red electric guitar. The third ornament on the right is also in a white suit and is playing a yellow electric guitar. The ornaments are positioned below a white banner that contains the text 'COLLECTOR'S EDITION BONA-CHRISTMAS ORNAMENTS'. To the left of this banner is a red banner with the text '25% OFF'. Above the banners, the words 'FUN HOLIDAY GIFTS' are written in large, bold, yellow letters with a green outline, set against a red, textured background.



EST : 1977  
SIXSTRINGS 20% NERD 80% GUITARIST  
PURE BLUES TO THE  
LAST NOTE  
100% GENUINE BLUES  
*Joe Bonamassa*  
MADE IN BLUESVILLE  
BLUESVILLE, USA.

**zippo**

**ZIPPO FINISH - HIGH POLISHED BRASS**



WORLD'S FINEST BLUES  
ALWAYS ON THE ROAD  
PURE BLUES  
JB

**SPECIAL  
PROMOTION**