

A Guitarra Elétrica enquanto Ambiente de Improvisação e Composição: Expansão das Possibilidades a partir da Utilização de Aparatos Tecnológicos

André Lopes Martins

Universidade de São Paulo – andremartins@usp.br

Orientador: *Rogério Costa*

Universidade de São Paulo – rogercos@usp.br

Resumo: O presente trabalho tem a intenção de, primeiramente, abordar a guitarra elétrica como uma interface de composição e criação musical oferecendo uma reflexão sobre a utilização da tecnologia, dos seus artefatos e das possibilidades de interação decorrentes desta utilização. A atual tecnologia tem significativo impacto no processo de manipulação sonora com a guitarra. Este projeto tentará mostrar como isso está mudando profundamente a utilização do instrumento como interface de composição e performance.

Palavras-chave: Guitarra, Improvisação, Tecnologia, Composição, Sonoridade

The Electric Guitar as an Improvisation and Composition Environment: Expanding the Possibilities from the use of Technological Apparatus

Abstract: This paper intends to conceptualize the electric guitar as an interface of composition and creative improvisation, through the use of technological devices, from the perspective of current manufacturing and sound synthesis; assuming that technology has always been associated with the development of music and sound production, this text offers a reflection on the use of some of the most important technological and creative possibilities involving the electric guitar and the instrument language interactivity with its artifact in its different nuances and skills of composition and improvisation through specific analytical tools to investigate the various musical layers involved.

Keywords: electric-guitar, improvisation, technology, composition, sound

1. Introdução

“Mas uma coisa é certa: no momento em que a ferramenta entra em jogo, é possível falar de uma nova forma de existência humana” (FLUSSER, 2007)

Lester William Polsfuss, também conhecido como *Les Paul*, criou a primeira guitarra de corpo sólido da história chamada *“The Log”*, em 1941, iniciando um impacto de grandes proporções na música popular. Trata-se de instrumento que nasceu pela e para a eletricidade, sobreviveu aos desafetos acústicos tradicionalistas, foi identificado como símbolo da “modernidade cacofônica” e ainda venceu as primeiras tentativas de simulação de sua sonoridade através da utilização de *presets* nos sintetizadores comerciais. Mas é na atualidade que o instrumento vive um momento significativo no que diz respeito ao seu potencial de diferenciação e criação musical, com possibilidades inéditas de interpretação e composição.

Se levarmos a nossa reflexão e investigação para o campo da música eletroacústica e experimental, que a partir do século XX, possibilitou o alargamento de sonoridades no fazer musical, aliado ao momento de potencial criativo pelo qual passa atualmente a guitarra elétrica, os resultados poderão ser promissores. Segundo Fernando Iazzetta,

Nenhuma tecnologia é totalmente nova, mas sim resultado de uma complexa teia de conhecimentos, experimentações e realizações que ocorrem de forma sincrônica e diacrônica... há também um outro fator que, se é gerado pela tecnologia musical, é ao menos colocado em evidência por ela: a expansão da ideia de instrumento (IAZZETTA, 2009: 155).

Estamos diante de uma possível desterritorialização¹ inédita do instrumento em sua concepção sonora original, para um uso mais abrangente e exploratório resultante das inúmeras possibilidades estéticas, sonoras e materiais a partir da conversão digital do sinal elétrico. O tocar da guitarra, seu fazer musical, passou a contar com uma ampla possibilidade de conexões que nos faz lembrar de conceitos do filósofo francês Gilles Deleuze: “não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos da minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico, autônomo, imprevisto...” (DELEUZE, 2000: 53).

Por conta deste cenário, a guitarra elétrica passa a ser um poderoso instrumento de criação musical, quando aliada a aparatos de manipulação sonora. Porém, o uso reducionista de toda esta tecnologia e suas respectivas possibilidades, faz com que a gama criativa da guitarra esteja confinada em um empobrecimento sonoro e interpretativo. Neste tipo de procedimento reducionista, muitas vezes busca-se simular algo do passado, que quiçá nem ao menos foi visto, ouvido ou manuseado pelo músico, qualquer que seja sua formação artística. Não é raro ver e ouvir inúmeras tentativas de utilização de todo o arsenal tecnológico disponível atualmente, para criar uma sensação

de *simulacro*, onde instrumentos e estéticas do passado são buscadas, perseguidas obstinadamente à procura de uma “fidelidade” de equipamentos *vintage*².

Atualmente, após a digitalização do seu sinal elétrico, a guitarra pode interagir com diferentes equipamentos. Dada a riqueza e poder dos processamentos disponíveis e o uso intensificado de abordagens digitais, sua manipulação sonora pode ocorrer em tempo real, criando alternativas que podem ser alicerçadas na música experimental contemporânea.

Alguns músicos e compositores já colocaram no passado recente a guitarra em um outro patamar de expressão e sonoridade. Citamos aqui alguns deles: David Torn, Robert Fripp, Frank Zappa (em sua formação, muito influenciado pelo compositor Edgard Varèse), Adrian Bellew, Bill Frisell, Fred Frith, Marc Ribot e o pesquisador/artista experimental europeu José Manoel Berenguer, com suas performances híbridas entre instrumentos elétricos e aparatos eletrônicos em tempo real. O instrumento aqui é decodificado e retirado de sua “zona de conforto”³, e se abre para novas possibilidades, numa exploração experimental e, por vezes multimidiática, que resulta em uma produção muito além do convencional, através de performances ao vivo ou dentro do estúdio. Torn resume: “in some real ways I still don’t think myself as a real guitarist, since I so regularly abuse the instrument as an excuse, a conduit for creating music based upon summoning often polysonic (and, polytonal) atmospheres, textures and all manner of moods...” (TORN, 2008)⁴

Neste contexto, toda e qualquer comunicação entre humanos e máquinas (computadores, pedais de efeitos individuais como *delays*, *pitch-shifters* e moduladores, *pedalboards* com sistema de memória avançado, unidades de *loop* em tempo real, processadores de sinais, aplicativos para aparelhos *mobile* e softwares de síntese sonora, sequenciadores de inteligência artificial, simuladores e *samplers*, entre dezenas de outros) passa a ter valor interativo⁵. A tecnologia tornou-se um elemento expressivo na música popular, sendo a guitarra elétrica um de seus maiores expoentes. Ao girar a bússola sonora para a extensão do uso de aparatos tecnológicos na guitarra, a dualidade elétrica/digital transforma o instrumento em uma interface controladora de um novo paradigma criativo de possibilidades interpretativas e sonoras. Citando Andrew Hugill:

Digital musicians’ are, therefore, not defined by their use of technology alone. A classical pianist giving a recital on a digital piano is not really a digital musician, nor is a composer using a notation software package to write a string quartet. These are musicians using digital tool to facilitate an outcome that is not conceived in digital terms. However, if that pianist or composer were to become intrigued by some possibility made available by technology they are using, so much so that it starts to change the way they think about what they are doing, at that point they ‘might’ start to move towards a digital musician... so, a digital musician is one who has embraced the possibilities opened up by new technologies, in particular the potential of the composer for exploring, storing, manipulating and processing sound, and the development of numerous other digital tools and devices which enable musical invention and discovery... a digital musician, therefore, has a certain curiosity, a questioning and critical engagement that goes with the territory (HUGILL, 2008: 3)⁶

A guitarra elétrica é talvez hoje um dos instrumentos mais propícios para uma tentativa de nova abordagem estética e sonora. Como escreveu Deleuze: “Tudo é impermanente. E o

impermanente assume infinitas formas: o artista sabe que há muitas formas, que outras ainda surgirão e até já existem em outros mundos..." (DELEUZE, 1997: 159).

2. Justificativa

Os aparatos envolvidos na elaboração sonora e musical do instrumento passaram a ser uma ferramenta intrínseca para a produção e exteriorização de sua artisticidade e pensamento criativo. Segundo Iazzetta (2006), instrumentos musicais podem ser vistos como extensões tecnológicas de nossas habilidades de produzir sons.

Atualmente é possível encontrar novos formatos de interação e criação com a guitarra diante de perspectivas distintas. De acordo com David Borgo, “*musicking-in-the-moment is now a way to improvise*” (BORGO, 2009: 9)⁷. O som produzido pelo instrumentista vem de seus dedos, de suas mãos, mas também de seus pedais de efeito, da escolha destes e da escolha de uso (*Como? Onde? Quando? Quanto?*), de sua interação com os softwares e aplicativos, de sua concepção a análise rítmica, melódica e harmônica sincronizada com estes aparatos, em tempo real. Desta forma, os meios tecnológicos passam a ser ferramentas de expressão e realização, artística e musical.

Como instrumento de origem totalmente elétrica, e sempre tendo seu desenvolvimento vinculado à tecnologia, a guitarra é um resultado da sinergia de acessórios⁸ que, aliados à performance orgânica⁹, influencia o resultado final obtido. Mesmo com metros e metros de cabos interligados, o instrumento ainda mantém este vínculo orgânico com o *performer* encontrado em instrumentos de corda como, por exemplo, o violoncelo e o contrabaixo, que possibilita o controle dos movimentos que se utilizam para a produção de uma vasta gama de sonoridades. A respeito deste assunto, Paul Zumthor afirma: “estou convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deve englobar o conjunto de fatos que compreende a palavra recepção em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo” (ZUMTHOR, 2007: 18). A tecnologia sempre esteve envolvida com a música e a produção de cultura, sendo que a partir do século passado tornou-se possível, além dos procedimentos mecânicos, a utilização de instrumentos e interfaces elétricas e eletrônicas na produção sonora.

O desenvolvimento da tecnologia e sua relação e impacto na produção cultural, e especificamente, no caso de nossa pesquisa, na produção sonora e musical, mudou a maneira de se criar, produzir, registrar e interpretar. A interação entre criador e instrumento não se dá mais em apenas um nível elementar. Como escreve Sergio Basbaum:

O momento atual apresenta um crescente desafio em virtude das incessantes revoluções trazidas pela tecnologia digital. Pode-se quase dizer que diariamente surgem novidades trazidas pela informática em todos os níveis dos processos sociais, da pesquisa científica ao entretenimento. No universo da arte, o digital parece ter trazido uma forma diferente de fruição da informação, marcadamente sinestésica, relacionando sons, toques e imagens (BASBAUM, 2002: 3).

Ernest Hans Gombrich, em *Arte e Ilusão*, descreve em determinado momento que o artista necessita de um *vocabulário* (GOMBRICH, 1986: 174). O momento atual apresenta não apenas um único vocabulário artístico, mas sim, um amplo vocabulário mediado por escolhas tecnológicas que permeiam o fazer musical. Como escreve Pierre Lévy, “o digital não é lido ou interpretado como um texto clássico; ele geralmente é ‘explorado’ de forma interativa” (LÉVY, 1993: 121).

Aliado a estes fatores, a guitarra tem sua tocabilidade associada a uma prática gestual, entendida aqui não somente como movimento, mas como movimento *capaz* de expressar algo. A guitarra hoje perdeu sua *permanência instrumental*, como chamou Schaeffer (1997) para ser amplificada por uma infinidade de possibilidades e caminhos criativos. Segundo Rogério Costa, “... todo ato sonoro tem o potencial de produzir mudanças significativas no fluxo da performance, sendo que o improvisador lida simultaneamente com três dimensões diferentes (figura, gesto e textura) de uma maneira não-linear” (COSTA, 2010: 8).

Ao abandonar o uso reducionista da tecnologia, a guitarra tem potencialidades tão diversas quanto se possa imaginar quando utilizada como interface de criação sonora na exploração de novos territórios. A tecnologia não-linear e em tempo real faz o instrumento transitar por novos caminhos com grande sincretismo musical. Ao ser codificada em *bits* e *bytes*, o som antes elétrico agora ultrapassa os limites físicos; possível e virtual passaram a ter um – grande – traço mais que comum; passaram a coexistir.

Uma investigação analítica - como a que propomos neste trabalho - mapeando os diferentes aparatos tecnológicos na expansão das possibilidades de criação sonora da guitarra elétrica, na direção que resulte em uma composição experimental registrada digitalmente, poderá fornecer uma interessante contribuição no desenvolvimento de usos criativos e não somente reducionistas na concepção sonora e musical do instrumento.

3. Pesquisa

A pesquisa sobre como se estrutura a produção, manipulação e expansão sonora de uma guitarra elétrica e os seus respectivos aparatos tecnológicos é um elemento estratégico na concepção atual de como um instrumentista tem por objetivo direcionar o modo como a composição e improvisação operam, bem como os seus resultados alcançados. Nossa proposta é delinear os elementos presentes do instrumento e seus aparatos, aplicando uma extensão de sua utilização. Assim, nos acompanham ao longo da pesquisa alguns fundamentos como alicerces, oriundos dos autores que estão presentes em nossa bibliografia, entre eles: Pierre Schaeffer, em seu *Traité des objets musicaux*¹⁰, com conceitos como escuta reduzida e sua reflexão sobre o objeto sonoro, suas categorias (*escutar; ouvir; entender; compreender*) e a materialidade do som. Fernando Iazzetta, em *Música e Mediação Tecnológica*, através da importância da dimensão de comunicação e interação entre o instrumentista e suas interfaces tecnológicas e diferentes suportes de mediação tecnológica. Rogério

Costa em sua tese de doutorado, *O Músico enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação* e outros textos citados na bibliografia, nos dá embasamento em conceitos importantes como fronteira de idiomas musicais, fisicalidade, ambientes de livre criação e extensão da sonoridade. Gilles Deleuze, através de inúmeros conceitos como desterritorialização, plano de consistência, interatividade, rizoma e devir, entre outros. Deleuze nos lembra, com o conceito de rizoma, das múltiplas qualidades sonoras que pode-se obter com a expansão do artefatos tecnológicos na guitarra, passando por “...não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades”. (Deleuze, 1997: 31). John Cage, com suas formulações libertárias sobre o som, o ruído, o silêncio (Cage trazia sempre a reivindicação – talvez precoce - de Debussy, que dizia: “...qualquer som em qualquer combinação e em qualquer sucessão são doravante livres para serem usados numa continuidade musical”)¹¹, sua ênfase no processo e na experiência, seus questionamentos sobre a permanência do objeto artístico. Pierre Boulez, em seu livro *Apontamentos de Aprendiz*, nos guia e inspira, com um questionamento audaz da tecnologia presente no ambiente musical e estético. O compositor ilumina no exato contraponto entre a diversidade e quantidade de artefatos e sua aplicabilidades, quando escreve “...a passagem do menos ao mais é espontânea. A passagem do mais ao menos é refletida, rara – esforço contra o costumeiro...” (Boulez, 2008: 11).

4. Considerações Finais

Vivemos hoje um momento bastante interessante no cenário musical para todos aqueles que se inquietam com arquétipos fechados e buscam caminhos distintos. A tecnologia expande as percepções humanas, mudando inevitavelmente a produção sonora de forma acelerada; vamos encontrar modelos que visam agradar o *establishment* cultural imposto pelas grandes produções e modelos resistentes à essa imposição mais comercial que artística. A disseminação e o desenvolvimento dos artefatos tecnológicos para guitarra encontram-se atualmente nesta exata fase, onde tanto a exploração criativa quanto o uso reducionista se esbarram, muitas vezes, em lugares perigosamente próximos. Muitos elementos musicais, que ficaram por décadas negligenciados, agora retomam o curso à tona através de um novo olhar no processo de criação, composição e improvisação. A facilidade de acoplar, manipular e resultar novas sonoridades a partir de aparatos tecnológicos é tamanha que o guitarrista da atualidade tem em seu poder uma paleta acústica onde é possível tornar sonoro e musical praticamente tudo. Conforme escreveu John Cage,

...New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. It goes without saying that dissonances and noises are welcome in this new music. But so is the dominant seventh chord if it happens to put in an appearance... Each thing has its own place, never takes the place of something else; and the more things there are, as is said, the merrier... (CAGE, 1961: 11)¹²

Muito tem-se a ganhar com o uso e a manipulação consciente de toda esta tecnologia sob a perspectiva da guitarra na ambientação musical. Ao reunir a possibilidade de encontro de

sonoridades clássicas com experiências modernas na criação de sons em uma mesma unidade, estes artefatos permitem uma visão ampla e criativa do ponto de vista sonoro, mudando até mesmo a interface de comunicação da guitarra com o instrumentista e seu público.

5. Referências:

- BASBAUM, Sergio Roclaw. *Sinestesia, Arte e Tecnologia*. São Paulo: Fapesp 2002
- BERIO, Luciano. *Two Interviews*. London: Marion Boyars Publishers, 1985
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BORGO, David. *Sync or Swarm*. New York: Continuum, 2005
- CAGE, John. *Silence*. New York: Wesleyan University Press, 1961
- COSTA, Rogério L. M. *Suíte Improviso, a Construção da Improvisação*. São Paulo: 2000. [183f.] Dissertação de Mestrado, ECA-USP
- COSTA, Rogério L. M. *Problemas de se Pensar a Música como Linguagem*. São Paulo: texto aula Pós-Graduação, PUC, 2006
- COSTA, Rogério L. M. *Estratégias pedagógicas para a prática da improvisação livre: diálogos entre a improvisação e a composição*. Florianópolis: Artigo ANPPOM, 2010. 447-452
- COSTA, Rogério L. M. *O Músico enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação*. São Paulo, 2003. [197f.] Tese de Doutorado, PUC-SP
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995
- DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee/Penguin Books, 1980
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- HUGILL, Andrew. *The Digital Musician*. New York: Francis Group Publishers, 2012
- IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- LÉVY, Pierre. *O que é Virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996
- POUSSEUR, Henri. *Fragments Théoriques I Sur la Musique Expérimentale*. Bruxelas: Univ. L. Brussels, 1970
- MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica / História e Estéticas*. São Paulo, Edusp, 1996
- ROSS, Alex. *The Rest is Noise*. New York: Picador, 2007
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objects musicaux*, Paris: Seuil, 1966

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

¹ Conceito criado por Gilles Deleuze a partir da ideia de território. Para ele, todo sistema que emerge em determinado contexto pode ser encarado como um território ou como parte de um território. A desterritorialização se dá, por exemplo, quando um elemento proveniente deste sistema se desloca para outro contexto e perde assim suas referências. (DELEUZE, *Mil Platôs 2*, 1995, págs. 28-32)

² Equipamentos *vintage*: geralmente, instrumentos mais antigos, que já possuem um valor agregado de manufatura, origem, tipo de construção manual e que oferecem um apelo “clássico”, de maturidade sonora. Qualidade de instrumento único.

³ A área da *zona de conforto* representa os parâmetros de segurança para um músico; as linguagens, os estilos, a técnica, o fraseado, etc. Há diversos coeficientes que delimitam a suposta “abrangência” criativa e interpretativa. Sair da zona de conforto, portanto, é expor-se, arriscar-se, propor algo novo, fora deste “quadrado” seguro.

⁴ “...em alguns aspectos eu ainda não me vejo como um verdadeiro guitarrista, afinal eu abuso tão regularmente do instrumento como uma desculpa, um canal para a criação de uma música que soma ambientes muitas vezes polisônicos (e politonais), texturas e todos os tipos de estilos e atmosferas...”

⁵ A comunicação entre o instrumentista e seus aparatos (a começar pela própria fisicalidade do instrumento) passa, no caso da guitarra elétrica, por unidades de efeito, softwares e aplicativos que interagem com a sonoridade final obtida. Ao acionar uma unidade de *delay*, que tem a repetição sincronizada com o andamento de uma música, o instrumentista passa a executar de forma a agregar o sinal compartilhado pelo eco do efeito. Ou escolhendo usar o pedal de *wah-wah*, a estruturação rítmica da execução possivelmente irá mudar (se a proposta for incorporar o efeito *per se*), além da própria movimentação física de acionamento do pedal, que chega a fazer parte da performance. Assim se dá com praticamente cada *patch* ou efeito acrescentado, programado, acionado. Até mesmo um simples *knob* de *tone* (circuito eletrônico que usa filtros entre 250K ohms e 500K ohms, presente no próprio corpo do instrumento; quanto maior o valor da frequência, maior a redução – *corte* – na zona de frequência “aguda” o *knob* irá efetuar), ou a escolha de quais captadores usar, irá alterar, somar ou subtrair, interagindo ao timbre final almejado pelo instrumentista.

⁶ “... Músicos digitais não são, portanto, definidos pelo uso da tecnologia por si só. O recital de um pianista em um piano digital não é realmente uma execução de um músico digital, como também não será um músico digital aquele compositor usando um software de notação para escrever um quarteto de cordas. Estes são músicos que usam uma ferramenta digital para facilitar um resultado que não é concebido em termos digitais. No entanto, se o pianista ou compositor ficar intrigado com alguma possibilidade disponível pela tecnologia que eles estão usando, e assim começarem a mudar a maneira de pensar sobre o que eles estão fazendo, neste ponto eles “podem” começar a se mover para tornarem-se músicos digitais ... assim, um músico digital é aquele que tem abraçado as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, em particular, o potencial do compositor para a exploração, armazenamento, manipulação e processamento de som, bem como o desenvolvimento de inúmeras outras ferramentas digitais e dispositivos que permitem a invenção musical e criativa... um músico digital, portanto, tem uma certa curiosidade, um compromisso de questionamento e crítica que se passa com o estes territórios...”

⁷ “musicando-no-momento é agora uma maneira de improvisar”

⁸ Entre os inúmeros aparatos da guitarra elétrica: pedais de efeitos como *chorus*, *pitch-shifters*, oitavadores, *delays*, filtros de frequência, pedais controladores e de expressão (ganho, *feedback*, parâmetros diversos), *wah-wah*, equalizadores com *faders* automatizados, aplicativos de *iPad* e *iPhone* sincronizados via “*audio-bus*” (como o *Garage Band*), softwares de emulação e/ou simulação como *Guitar Rig* ou *AmpliTube*, aplicações de mudança aleatória em tempo real, como o *Max/Msp*, gravadores digitais e *DAW's* (*Digital Audio Workstations*), pedaleiras com programação estendida, captadores de decodificação ‘*audio-midi*’, como os *Roland GR's*, entre diversos outros equipamentos.

⁹ A guitarra elétrica possui uma característica altamente orgânica e individual na sua interpretação. O movimento de sincronia das mãos do instrumentista perante as cordas, a pressão que se dá na digitação, a maneira como conduz o ataque com os dedos e/ou palheta na cordas, a posição e escolha dos captadores, além do fato que uma mesma nota estar presente em diferentes regiões ao longo do braço do instrumento, e com diferentes timbres. As variações são inúmeras de um instrumentista para outro, mesmo que se utilize do mesmo equipamento.

¹⁰ “*Tratado dos Objetos Sonoros*”

¹¹ Citado por Costa em “*Notas, Atos, Gestos – Relatos Composicionais*”, pg. 144, Fapesp, São Paulo, 2007

¹² ... nova música: nova escuta. Não é uma tentativa de compreender algo que está sendo dito, pois, se algo foi dito, os sons teriam as formas das palavras. E vai não sem dizer que dissonâncias e ruídos são bem-vindos nessa nova música. Como também é o acorde dominante, se por ventura ocorrer... Cada coisa tem seu próprio lugar, nunca toma o lugar de outra coisa, e quanto mais coisas existem, como se diz por ai, melhor será...