

## O groove dos homens e das máquinas na linguagem e percepção musicais

Alexei Michailowsky

Mestrando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais

alexeimichailowsky@ufmg.br

<http://www.alexeiweb.com.br>

### Sumário:

O termo *groove*, empregado muito freqüentemente no jargão musical, não é conceituado precisamente na literatura. Os estudos a respeito podem ser classificados em dois grupos: aqueles relacionando-o à repetição de pequenas estruturas de linguagem musical, e outros abordando seus efeitos na percepção do ouvinte e as conexões psíquicas e corporais conseqüentes. A ausência de uma unidade conceitual traz algumas questões sobre composição, registro e execução dos grooves por pessoas e máquinas. Estabelecendo um paralelo entre as duas correntes, este trabalho propõe um conceito sintético para o termo, através da interpretação e comparação das principais obras sobre o tema.

### Introdução

O termo *groove* é muito freqüentemente empregado no jargão dos músicos, profissionais da mídia e da indústria do disco e estudiosos de música popular, mas não tem um conceito unificado e preciso. Boa parte dos estudos a seu respeito se limita a formulações tangenciais. No Brasil, por exemplo, o músico, arranjador e compositor Antônio Adolfo, um dos mais conceituados educadores de música popular do país, o define como “o mesmo que levada” (Antônio Adolfo 1997: 148). O termo “levada”, por sua vez, é caracterizado como “o mesmo que groove. Geralmente é associada a um ritmo balançado” (Antônio Adolfo 1997: 149). Os dois principais dicionários de língua portuguesa editados no Brasil, o *Aurélio* e o *Houaiss*, não trazem significados para qualquer utilização musical de “levada” e ignoram completamente “groove”, originário do inglês. Ainda que seu texto não defina efetivamente “groove” ou “levada”, Antônio Adolfo aponta para uma direção seguida por boa parte daqueles que realizaram estudos sobre o tema no exterior: a percepção musical. Vijay Iyer (2002) aborda o tema relacionando o groove à existência de um pulso constante, virtualmente isócrono, construído coletivamente a partir de uma composição encadeada de elementos rítmicos destinada à dança ou dela derivada. Guy Madison o desenvolve a partir de uma idéia operacional onde o groove seria um veículo para que “o ouvinte queira mover alguma parte de seu corpo, condicionado a algum aspecto do padrão sonoro” (Madison 2006). E Daniel Levitin (2006: 170-4) trata do groove como um elemento importante de conexão das pessoas com a música, através de estímulos e impulsos peculiares.

Em outras frentes, Charles Keil (2004) busca a adaptação do estudo dos grooves à etnomusicologia, contrapondo aspectos ênicos e éticos, e destaca –para criticar, em alguns momentos– a “groovologia”, entendida como “abordagem racional dos grooves, sonoridades e conseqüentes interações com a música que os contém, que seriam chamadas de ‘discrepâncias participatórias’” (Keil 2004: 9). E Simon Zagorski-Thomas (2007) examina a aplicabilidade desses conceitos nos estudos mais recentes sobre a expressividade em micro-unidades de tempo e a prática da performance.

Richard Middleton (2006a, 2006b), enfoca o groove primariamente sob o ponto de vista da sintaxe e da semiótica. Não despreza elementos de psicologia da música, mas os condiciona à estrutura da peça musical, onde a repetição constante de alguns trechos causaria certas reações e sensações. Menciona um tipo de música sintática construída a partir de pequenos componentes – motivos melódicos ou rítmicos –, e desenvolvida por meio de técnicas de modificação e combinação formando uma única e extensiva peça, e o contrapõe àquela estrutura musical processual onde a matéria-prima seria uma seqüência de acordes, uma frase melódica ou um padrão rítmico repetido constantemente, ainda que possa receber inflexões variadas em seus elementos enquanto vai se desenvolvendo. O autor entende que a repetição pode estar presente em todo

tipo de música, mas o grau de dependência da estrutura musical como um todo ao elemento repetido é fator determinante para caracterizá-la como sintática ou processual.

Uma pequena figura musical que Middleton menciona com frequência (1990, 2006a, 2006b) é o *riff*, que, repetido, é capaz de gerar um quadro estrutural completo. Em situação diversa estaria a repetição baseada em frases ou seções, considerada discursiva por funcionar como um “argumento” em escala mais ampla (Middleton 2006b: 6). O musicólogo inglês sugere, através de uma disposição gráfica (Middleton 2006b: 7), uma hierarquia de elementos sintáticos que podem ser encontrados em uma estrutura musical, e, eventualmente, compor riffs ou grooves.

Esses estudos indicam que a tendência mais recente é a de estudar o groove a partir da percepção, sem dispensar a mesma atenção à linguagem musical. Com isso, algumas questões podem surgir: o groove é um elemento de composição e arranjo, ou de execução? É possível transcrevê-lo em uma partitura?

Estabelecendo um paralelo entre as duas linhas de abordagem, pretendo propor aqui um conceito sintético para o termo groove, através da interpretação e comparação das principais obras sobre o tema e utilizando algumas canções populares como exemplo.

## Considerações gerais

Os autores que estudam o groove baseados na psicologia da música e na percepção apontam para um vínculo especial de comunicação entre a música e o ouvinte. Quem constrói um groove busca fazer “um convite para a imersão em um mundo sônico do qual não queremos sair. Embora estejamos cientes do pulso da canção, o tempo externo parece estar congelado, e desejamos que a canção não termine nunca” (Levitin 2006: 170). E pretende causar no ouvinte, de uma forma positiva, o efeito que Sacks (2007: 51) chama de *earworm* ou *brainworm*:<sup>1</sup> um fragmento de música, geralmente uma frase ou um tema bem definido de três ou quatro compassos, continua tocando na mente da pessoa por horas e horas, entrando e subvertendo parte do cérebro, que seria forçado a disparar de maneira repetitiva e autônoma<sup>2</sup>.

Textos como os de Levitin e Sacks, vinculados à percepção musical, revelam como esses efeitos são comuns a grande parte dos ouvintes expostos a um groove. A tendência mais provável, nessa situação, é a de que a pessoa seja absorvida pelo jogo de repetições da música. Como descreve Middleton...

... o ouvinte vai sendo transportado, através de repetições rítmicas hipnóticas, envolvidas com o desejo e a morte, segundo o conceito freudiano de Tânatos, onde a repetição faria parte de um contexto expressivo da inércia inerente em toda vida orgânica [...] mas, ao mesmo tempo, surge Eros, representado através da sexualidade, resistindo contra essa tendência de dissolução. O prazer do clímax sexual, ainda segundo Freud, embora originário do "clamor do desejo erótico", é possibilitada pelo estímulo repetitivo, e é sentida como um tipo de morte. Aqui, a repetição segue uma trajetória que vai da tensão até a "perda" final (Middleton 1990: 289).

Parte dos estudos relacionados ao groove atribui a ele aspectos um tanto quanto místicos. Por exemplo: “O groove se relaciona a um certo executante, ou uma certa performance, e não ao que está escrito no papel. Pode ser um aspecto sutil da performance que vem e vai de um dia para o outro, mesmo que o grupo de músicos seja o mesmo [...] Não há uma fórmula para a criação de um bom groove” (Levitin 2006: 171).

Esse ponto de vista é discutível, por levar em consideração apenas performances onde os executantes atuam na presença dos ouvintes, mas ignorar a presença de grooves no som gravado. A gravação torna a música passível de reproduções repetidas; na ausência de interações que contenham alterações significativas, como por exemplo os cortes no som obtidos por DJs através da manipulação da chave que abre e fecha cada canal em um mixer, a performance que se ouve em um disco será essencialmente a mesma. Contudo, a grande difusão de música por meio de gravações mecânicas ou digitais e reproduções faz com que predomine, no mundo industrializado, a escuta acusmática, onde apenas a audição é responsável pelo

---

<sup>1</sup> Na tradução brasileira, feita por Laura Teixeira Motta, *earworm* e *brainworm* constam respectivamente como “verme de ouvido” e “verme de cérebro”. Considero “parasita auditivo” e “parasita cerebral” nomes mais adequados à língua portuguesa.

<sup>2</sup> Há alguns indícios de que o cerebelo, tradicionalmente considerado como a parte do cérebro que orienta os movimentos corporais, teria uma relação direta com essa experiência (Levitin 2006: 174-5).

processo perceptivo, e que pode ser variável: mesmo que a repetida execução de uma gravação ocorra em condições fisicamente idênticas, diferentes aspectos ali presentes podem ser percebidos pelo ouvinte a cada vez (Schaeffer 1966).

Outro ponto que restringe o trabalho de Levitin é a obrigatoriedade do elemento humano na geração e execução de grooves. Na realidade, as máquinas são capazes de cumprir a tarefa: um exemplo importante é o trabalho do produtor italiano Giorgio Moroder nos discos da cantora Donna Summer lançados em meados dos anos 70. A hoje clássica faixa *disco* “I Feel Love”, de 1977, é totalmente construída sobre uma base de bateria e baixo eletrônicos, que executam repetidamente um riff programado. O equipamento utilizado, um sistema modular Moog, era tecnologicamente precário: o módulo seqüenciador 960, totalmente analógico, permitia a criação de frases compostas por no máximo oito notas, sem qualquer parâmetro que estabelecesse discrepâncias entre elas.

Exceto pela instabilidade característica desse tipo de instrumento, responsável por imponderáveis variações sonoras, principalmente de altura, todas as notas deveriam, no Moog, soar com durações e intensidades idênticas. Mesmo assim, a literatura registra que o trabalho de Moroder resultou em um groove. Anos depois, produtores de techno e house adotaram o baixo eletrônico TB-303 e as baterias eletrônicas TR-808 e TR-909, todos fabricados pela empresa japonesa Roland, com seqüenciadores operando à resolução máxima de semicolcheia e apenas um ou dois parâmetros que permitiam programar variações de intensidade. Os autores registram a presença de grooves em várias faixas eletrônicas criadas com esses instrumentos, como “Acid Tracks”, do duo Phuture, “On and On”, de Jesse Saunders, e “Strings of Life”, de Derrick May.

## Conclusão

A partir deste estudo, é possível concluir que a performance de um músico seria apenas um dentre vários possíveis elementos geradores ou condicionantes de um bom groove, e nem sempre seria essencial nesse processo formado pela conjunção de diversos elementos. A literatura menciona inclusive grooves criados despreziosamente, com equipamento precário e sem intenção de aproximar a performance da máquina à do ser humano através da programação. Não se pode ignorar a aura mística que envolve os grooves, mas, levando em conta os aspectos puramente musicais, percebe-se que eles derivam da inter-relação do conteúdo estrutural de uma peça e da repetição. Por isso, é possível identificá-los e representá-los no papel. A partitura serve como ferramenta e guia para o compositor, o arranjador, os técnicos de áudio e programação e o executante.

Portanto, o groove é uma pequena estrutura musical, executada por um instrumentista ou seqüenciada por uma máquina, geralmente composta por duas ou mais linhas instrumentais intercaladas no arranjo, com feições primordialmente rítmicas mas também com espaço para componentes harmônicos ou mesmo melódicos, contendo discrepâncias de altura e intensidade ou não. Executados repetitivamente, esses elementos exercem uma força propulsora e permitem uma forte conexão psíquica e corporal do ouvinte com a música.

## Referências Bibliográficas

- Adolfo, Antônio [Antônio Adolfo Maurity Saboya]. 1997. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Brewster, Bill, e Frank Broughton. 2000. *Last Night a DJ Saved My Life: the history of the disc jockey*. Nova York: Grove Press.
- Iyer, Vijay. 2002. “Embodied Mind, Situated Cognition and Expressive Microtiming in African-American music”. *Music Perception* 19 (3): 387-414.
- Keil, Charles. 2004. “Groovology and the Magic of Other People’s Music”. Artigo, *Music Grooves*. Disponível em <<http://www.musicgrooves.org/articles/GroovologyAndMagic.pdf>> (acesso em 20 de janeiro de 2008).
- Kyrou, Ariel. 2002. *Techno rebelle: un siècle de musiques électroniques*. Paris: Denoël.
- Levitin, Daniel. 2006. *This Is Your Brain on Music: understanding a human obsession*. Londres: Atlantic Books.

- Mackinnon, Angus. 1978. "Giorgio Moroder Interview". Artigo, *Global Darkness*. Disponível em <<http://www.globaldarkness.com/articles/articles.html>> (acesso em 6 de maio de 2008).
- Madison, Guy. 2006. "Experiencing Groove Induced By Music: Consistency and Phenomenology". *Music Perception* 24 (2): 201-08.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- 2006a. "In the Groove or Blowing your Mind? The Pleasures of Musical Repetition". In *The Popular Music Studies Reader*, org. Andy Bennett, Barry Shank e Jason Toynbee, 15-20. Londres: Routledge.
- 2006b. "Form". In *Key Terms in Popular Music and Culture*, org. Bruce Horner e Thomas Swiss, 141-55. Oxford: Blackwell Publishing.
- Sacks, Oliver. 2007. *Alucinações musicais*. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. Laura Teixeira Motta.
- Schaeffer, Pierre. 1966. "Acousmatics". In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, org. Christoph Cox e Daniel Warner, 76-81. Londres: Continuum.
- Shuker, Roy. 1998. *Popular Music: The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2007. "The Study of Groove". *Ethnomusicology Fórum* 19 (2): 327-35.