



Liquidez e nuance rítmica na performance musical de Nenê: sintoma de pós-modernidade?

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Guilherme Marques

UNICAMP/Faculdade Cantareira – gmdias@hotmail.com

Fernando Hashimoto

UNICAMP/Faculdade Cantareira – ferhash@iar.unicamp.br

Resumo: O presente artigo trata da performance do baterista Nenê sob um aspecto específico, quer seja, a ideia de nuance rítmica presente em Roholt (2014). O texto busca compreender Nenê como um agente cultural na era da pós-modernidade. Os pressupostos teóricos envolvidos na discussão fundamentam-se em autores ligados à musicologia: Monson, Kramer e Frith; e à sociologia, Bauman e Harvey. Através de transcrição e análise na música Lindolfo, o artigo detalha a ideia de nuance rítmica na performance do baterista para concluir a importância da composição em sua performance musical.

Palavras-chave: Performance musical. Nenê. Improvisação musical. Pós-modernidade.

Liquidity e Rhythmic Nuance in Nenê's musical performance: symptom of postmodernity?

Abstract: The presente paper focus on the musical performance of drummer Nenê under the specific aspect of rhythmic nuance. The text aim to understand Nenê as a cultural agent in the postmodern era. The theoretical assumptions involved in the discussions are taken from authors connected to musicology such as Monson, Roholt, Kramer and Frith; and to sociology such as Bauman and Harvey. The paper details the idea of rhythmic nuance in Nenê's performance using musical transcriptions to conclude about the importance of musical composition in his practice.

Keywords: Musical Performance. Nenê. Musical Improvisation. Postmodernity.

1. Balanço e nuance rítmica

Um dos aspectos que confere singularidade à performance musical de diferentes indivíduos é a forma como cada um entende e se relaciona com a noção de tempo¹. De forma breve, situamos a questão em torno do espaço de tempo que subsiste entre duas batidas regulares que remetem a uma fonte externa “confiável²”. Ainda que uma ideia de música associada à regularidade métrica seja mais uma dentre diversas abordagens estéticas possíveis, esta é uma ideia central no que se refere à noção de *groove*³ (Monson, 1996 p. 26).

Monson trata a questão do balanço em termos de interação entre diferentes intérpretes, observando que os papéis desempenhados por diferentes instrumentistas remetem a funções específicas. Estas funções denotam escolhas específicas, individuais e/ou coletivas, dentre uma gama de possibilidades para estabelecer conexões (da mais livre a mais estável) com o tempo métrico musical. Em sua concepção Monson afirma que “a estética do ritmo e a

ideia de um bom tempo são subjacentes a função instrumental” (Ibidem) que cada indivíduo desempenha num grupo. É esta ideia que norteia sua discussão sobre *groove* (balanço) e *feeling* (sentimento).

Tiger Roholt (2014, p. 2 a 6) empenha-se em conceituar a noção de *groove* relacionando-o essencialmente a uma estrutura de sentimento que emerge da experiência musical. Deste modo Roholt estabelece quatro parâmetros centrais para esclarecer a ideia de *groove* em música: a) o *groove* possui uma sensação; b) a noção de *groove* envolve corpo e movimento corporal; c) entender um *groove* é antes de tudo sentir e ser afetado por ele; e d) compreender e sentir-se afetado por um *groove* são experiências que ocorrem através do corpo.

Para além deste esquema conceitual que emerge de sua abordagem Roholt lança luz sobre dois aspectos centrais para a noção de *groove*. São eles: 1) as nuances de tempo; e 2) a dimensão afetiva. Para a discussão do presente artigo nos interessa debater as nuances de tempo e observa-las na performance do baterista Nenê em um exemplo musical.

A nuance de tempo comentada acima deriva da ideia de nuance musical⁴. De acordo com Roholt (2014, p. 20) a “nuance musical costuma ser definida como uma nota tocada levemente acima ou abaixo de um tom específico ou levemente antecipada ou atrasada no tempo⁵”, de forma que “as nuances de tempo são apenas um aspecto das nuances musicais⁶”.

As nuances de tempo que emergem da performance de um intérprete resultam portanto de interações possíveis entre: a) um intérprete e sua própria relação com o tempo métrico musical; b) a relação entre diferentes intérpretes mediada pela forma singular com que cada um interage com seu próprio tempo; c) a perspectiva de um tempo externo compartilhado; e d) a perspectiva de uma estrutura musical que é subjacente à atuação de todos.

O baterista norte-americano Micheal Carvin (apud Monson, 1996 p. 57 a 60) aponta para uma concepção que entende a performance dos bateristas, especialmente dos anos 1960 em diante, entre duas abordagens distintas: uma mais funcional, direcionada fundamentalmente para a manutenção e sustentação de um tempo (beat) regular e consistente, que na visão de Carvin associa-se, metaforicamente, à ideia de uma performance “sólida”; e sua contraposição, caracterizada por uma abordagem interativa, mais ornamental e provocativa, que não obstante pressupõe também uma noção de tempo firme, mas de forma menos explícita, e que é associada por Carvin à metáfora do “líquido”.

Ainda que a nuance de tempo discutida anteriormente esteja presente em ambas as concepções de Carvin, é na performance “líquida” que irá ganhar destaque. Monson opera sobre a concepção de Carvin para discutir os diversos aspectos funcionais da performance de um baterista numa típica seção rítmica de jazz, ou seja, ambos falam em termos funcionais⁷. Nossa

apropriação é mais em termos estéticos, ou seja, a despeito da função desempenhada pelo instrumentista, nos interessa observar (perceber) o resultado (sensação) gerado por uma abordagem que manifesta a relação com o tempo métrico musical de forma “líquida”.

2. O líquido como metáfora da pós-modernidade

Zygmunt Bauman (2001) usa de forma extensiva a matéria em estado líquido e suas propriedades como metáfora para descrever, caracterizar e discutir a ideia de pós-modernidade. Esta, enquanto um período de transformações nas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais que garantiram a estabilidade no mundo moderno até meados do século XX e foram o ponto de apoio para construção dos sujeitos e suas identidades, colocou em suspensão, de acordo com Harvey (1992), a estabilidade do mundo contemporâneo.

É neste sentido da suspensão das estabilidades que Bauman pensa o líquido enquanto representação do mundo pós-moderno: é uma tentativa de captar a fluidez e a imprevisibilidade de mudanças contínuas que afetam sujeito e coletividade; é uma forma de descrever os comportamentos, os relacionamentos e as interações sociais; é expressão do sentimento que se tem do tempo e do espaço quando preenchidos por uma não-forma que se comprime e se dilata em constante transformação.

Falamos aqui das transformações que se manifestam no comportamento das pessoas; falamos da representação destas transformações explicitadas através da cultura e da expressão artística nesta pós-modernidade, mediada pela ação dos indivíduos que nela operam.

O modo como Carvin se apropria das mesmas metáforas que Bauman (o líquido e o sólido), mas para caracterizar abordagens distintas na performance de bateristas jazzistas, é interessante pois sugere um deslocamento⁸ do papel funcional associado à performance dos bateristas. O comentário de Micheal Carvin é interessante pois através dele o músico localiza, como vimos acima, em meados da década de 1960 o início deste deslocamento em que os bateristas passam a combinar abordagens sólidas e líquidas simultaneamente.

A funcionalidade da atuação, a estabilidade na manutenção do tempo, a delimitação precisa das ideias apresentadas através da performance musical, bem como a clareza no papel desempenhado pelo baterista passam a ceder lugar, ou pelo menos dividir espaço, com abordagens em que a atuação dos bateristas se torna mais provocativa, livre, indefinida e ambígua do ponto de vista rítmico, sugerindo formas “melódicas” de execução⁹.

Escrevendo sobre música e pós-modernidade, Kramer (2016, p. 12) observa que as fronteiras entre o modernismo e o pós-modernismo não são claras e definidas a ponto de podermos atribuir um ponto de partida, um evento fundador que marque a passagem de uma era para outra. De fato, essa é a base de seu argumento para pensar e comentar a pós-

modernidade em música como uma atitude e não como um período histórico, ainda que o autor reconheça valores, ideias e comportamentos ditos como pós-modernos, muito mais disseminados nas últimas décadas do que em outras épocas da história.

Ainda nesta linha de raciocínio Kramer minimiza oposições binárias entre modernismo e pós-modernismo, assumindo uma posição que considera aspectos do modernismo como parte do projeto pós-moderno através de “uma relação simbólica que não é exatamente marcada por dicotomias rígidas”, até porque, segundo o autor o “pós-modernismo rejeita oposições claras em detrimento de limites indeterminados”¹⁰ (Kramer, 2016 p. 11).

Tendo em vista as posições expressas acima, admitimos que a abordagem líquida a que se refere Carvin, não é exatamente uma substituição das concepções mais funcionais que tinham como ideia de fundo o papel claro desempenhado pelos bateristas na manutenção do tempo, na acentuação da estrutura musical subjacente às improvisações e na interação, tanto quanto possível, com os outros músicos. A liquidez como abordagem, ou mesmo enquanto sintoma da modernidade tardia, expressa através da atuação musical de bateristas, com maior frequência a partir da segunda metade do século XX, inclui aspectos das abordagens funcionais, manipula-os de forma particular e não se opõe completamente às suas contribuições. Aliás é esta interação e alternância entre estados líquidos e sólidos na performance que borra, desloca e gera descontinuidades entre as diferentes abordagens nas atuações contemporâneas, tornando-as inclassificáveis do ponto de vista estilístico.

3. Nenê: liquidez performática ou sintoma de pós-modernidade em sua atuação?

O baterista Nenê (1946) pertence a uma geração de músicos que vivenciou ativamente (a partir dos anos 1960) o início deste processo de transformações intensas que geraram a atitude pós-moderna (Kramer, 2016), que pode ser entendida como sintoma resultante de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais profundas que afetaram a estrutura do sentimento (Harvey, 1992) tanto no plano individual quanto no coletivo.

Uma marca de sua carreira (instrumentista e compositor) é a forma como Nenê vem se dedicando a seus trabalhos autorais, além do engajamento em trabalhos amplamente reconhecidos – os grupos de Hermeto Paschoal (durante os anos 1970), de Egberto Gismonti (na virada dos anos 1970 para 80), de Elis Regina (no fim dos anos 1970), além do grupo Pau Brasil (durante os anos 1980) – que o tornaram reconhecido internacionalmente.

Sua carreira autoral, que permanece ativa, foi construída ao longo de uma bem-sucedida empreitada registrada em 10 discos próprios lançados a partir de 1982, e mais recentemente em grupos como o Nenê Trio e o Quinteto do Nenê, trabalhos permanentes com atuação regular no cenário da música instrumental brasileira. Neste percurso que já dura 36

anos é possível observarmos transformações em seu estilo, reconhecermos deslocamentos, descontinuidades e fragmentações em sua performance e seus processos criativos, além de uma identidade, que a despeito destes fatores, é reconhecível - ainda que num processo contínuo de transformação do individual, tal qual nos fala Frith (1996) quando trata da identidade musical.

No espaço que ainda nos resta gostaríamos de comentar um aspecto de sua performance que evidencia o que falamos do início até aqui: a nuance rítmica como forma de deslocamento na prioridade da manutenção do tempo como sintoma de uma abordagem “líquida”, que por sua vez é produto de um sujeito da pós-modernidade. Usaremos como exemplo musical a performance na música Lindolfo¹¹ (2009) de sua autoria.

4. Lindolfo

A música lembra um samba canção em andamento lento (em torno de 44 bpm), mas não se assume explicitamente enquanto tal. Pode ser entendida como uma balada. Esta ambiguidade que dificulta sua caracterização é central para entendermos a interpretação que o trio faz dela. Sua forma é um padrão comum – ABA. Nesta gravação a interpretação do grupo tem a seguinte estrutura: INTRO (pno solo) | TEMA (A A A B A) | SOLO | TEMA (A B A), em que a seção A possui 8 compassos e a seção B possui 12 compassos.

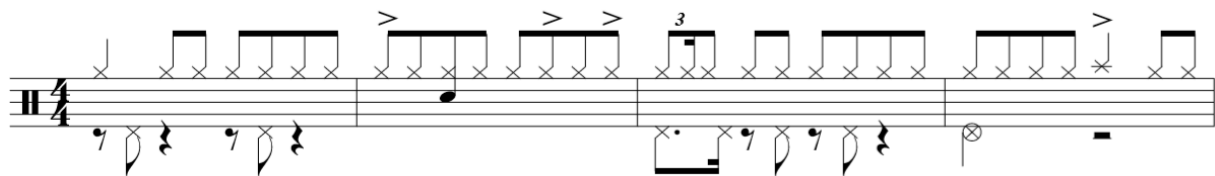
Nossa observação neste artigo se dá sobre a seção B na primeira exposição do tema¹², quando o piano executa a melodia, o baixo e a bateria realizam o acompanhamento (ainda que de forma bastante interativa e propositiva). O modo como a melodia é tocada nos sugere uma interpretação solta do ponto de vista rítmico e ornamentada do ponto de vista melódico-harmônico; há uma “elasticidade” em que a melodia se expande e se comprime ao sabor do intérprete. Nenê contribui¹³ decisivamente para a construção do ambiente “líquido” que se instaura na performance do trio. Embora o tempo da música esteja claro, a pulsação, ou seja, a subdivisão subjacente aos tempos não se estabelece de forma evidente e contínua na performance de Nenê. Esta pulsação varia conforme o músico interage com a própria melodia (antecipação)¹⁴ e com o jeito como esta melodia é apresentada em tempo real na interpretação que o pianista faz dela. O exemplo abaixo apresenta a execução de Nenê nos doze compassos relativos à seção B da música.



Exemplo 1: interpretação de bateria na seção B de Lindolfo (4'20'' – 4'50'')

Esta variação constante no pulso subjacente à interpretação de Nenê gera nuances de tempo que expandem ou comprimem o espaço entre os tempos métricos da música, ora trazendo-os mais perto uns dos outros, ora distanciando-os uns dos outros. Esta “liquidez” é substancialmente distinta daquela comentada por Carvin (apud Monson, 1996) no início do presente artigo. Em sua explicação Micheal Carvin aponta para um elemento específico na performance “líquida” dos bateristas, que seria o “responsável” por sustentar o tempo métrico musical, ou seja, Carvin fala em um dentre os membros do baterista, que seria dedicado especificamente a esta função.

Na performance de Nenê isto não ocorre de forma contínua. No trecho acima podemos identificar um membro desempenhando esta função apenas nos quatro primeiros compassos, quando a mão direita executa uma condução rítmica mais ou menos contínua no prato, tal qual nos mostra o exemplo abaixo.



Exemplo 2: compassos 1 a 4 na seção B de Lindolfo

Todo o resto da seção B tem o tempo métrico sugerido apenas de forma fragmentada, ou seja, ele se manifesta em diferentes membros do músico que acionam diferentes partes do instrumento sem, no entanto, conferir regularidade ao contorno rítmico de sua interpretação. As condições em que este tempo métrico é sugerido revelam o que salientamos anteriormente em relação às diferentes formas de subdividir o tempo – alternâncias entre colcheias, semicolcheias, tercinas de colcheia e semicolcheia. O exemplo abaixo evidencia estas variações na pulsação.



Exemplo 3: compassos 7 a 10 na seção B de Lindolfo

Como vimos no início deste artigo, Roholt (2014) fala sobre a dimensão afetiva do fenômeno *groove* como um segundo aspecto (complementar à noção de nuance rítmica). O fato de que parte da compreensão deste fenômeno está no campo sensorial, corporal e se concretiza através da experiência que temos dele não minimiza o valor da representação simbólica (notação musical) dele, mas pelo contrário, enfatiza a importância de complementar esta representação com dados que aproximem o entendimento racional da experiência sensorial. Neste sentido propomos ao leitor, como forma complementar à observação dos exemplos acima, uma breve experiência desta música na versão disponível no endereço eletrônico: <https://youtu.be/4nf0N1YyzOM>

Esta é uma versão ao vivo que conta no início do vídeo com um depoimento de Nenê falando sobre aspectos extramusicais da composição. Sugerimos especial atenção entre os tempos 09'36 e 10'10" do vídeo pois este trecho representa a reexposição do tema num momento em que Nenê o executa de forma mais próxima à versão de estúdio que está sendo debatida aqui neste artigo. No vídeo, a primeira exposição assim como toda interpretação durante o solo é executada pelo músico com o uso de vassouras e não baquetas como acontece na versão de estúdio.

Considerações finais

A ideia de sintoma está ligada à manifestação subjetiva de algo. Sugerimos ao longo deste artigo que um dado presente na performance de Nenê na música Lindolfo pode ser lido como um sintoma da pós-modernidade manifestada através da expressão artística deste músico. O dado a que nos referimos é a nuance rítmica discutida por Roholt (2014) e é também a ideia de liquidez evidenciada em Monson (1996 apud. Carvin). Estas noções possuem conexões com a metáfora do líquido enquanto representação da pós-modernidade e seus sintomas, discutidos em Bauman (2001).

Nossa intenção ao expor este dado num micro contexto da prática artística de Nenê é apontar uma das características da identidade musical de Nenê que conferem destaque à sua singularidade: a forma como o músico lida com a intersecção entre composição e performance em sua trajetória. A liquidez a que nos referimos ao longo deste texto não é só uma representação que se manifesta em sua performance. Ela é parte de sua singularidade enquanto sujeito, enquanto indivíduo. Ela vem à tona em sua interação durante a performance musical

captada nesta gravação, mas não se resume a esta situação. Ela está presente ao longo de sua trajetória em outras esferas de sua vida, como a própria existência desta composição: uma homenagem¹⁵ póstuma a um meio-irmão cuja convivência se resume à primeira infância do músico. Ou como nos fala Kramer (2016, p. 15) ao considerar a história, na acepção pós-moderna, uma “reformulação enquanto processo de redescoberta de quem realmente somos” ao invés de considera-la “uma progressão linear em que temos sido” alguém ou desempenhado um papel que diz ao mundo quem somos.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 278p.
- DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. 2013. 198p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.
- FRITH, Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Edit). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349p.
- KRAMER, Jonathan D. *Postmodern music, postmodern listening*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016. 372p.
- LIMA, Realcino (Nenê). Entrevista realizada por Guilherme Marques em 06/10/2016. São Paulo. Registro em áudio transcrito autor.
- MONSON, Ingrid T. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253p
- ROHOLT, Tiger C. *Groove: a phenomenology of rhythmic nuance*. Nova York. Bloomsbury Academic, 2014. 175p
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://youtu.be/4nf0N1YyzOM>> acesso em 25/03/2018

Notas

¹ Nos referimos aqui ao tempo métrico na performance musical, seja ele regular ou irregular.

² Falamos da relação intérprete-metrônomo. O tempo interno de um intérprete remete (intencionalmente ou não) à ideia de regularidade temporal que o metrônomo estabelece com rigidez.

³ Podemos traduzir a ideia representada pela palavra *groove* usando o termo *balanço*.

⁴ “Timing Nuances” e “Musical Nuances”. Todas as traduções pelo autor, exceto quando indicado.

⁵ “A musical nuance is typically defined as a note performed slightly raised or lowered in pitch or early or late in time”.

⁶ “Timing nuances are just one sort of musical nuance”.

⁷ Do ponto de vista funcional Carvin fala destas abordagens distribuídas entre as diferentes ações designadas pelos membros de um baterista (e.g. mão direita tocando no prato de condução enquanto a mão esquerda se distribui entre caixa, tambores, chimbau e outros pratos).

⁸ As ideias de descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento são usadas com frequência entre pesquisadores que se dedicaram a discutir a pós-modernidade (Hall, 2005)

⁹ Para mais informações sobre esta abordagem “melódica”, bem como sobre este processo de deslocamento da funcionalidade (estado sólido) para a interatividade (estado líquido), entre bateristas brasileiros também na década de 1960, ver Dias (2013, p. 49 a 55).

¹⁰ “In a symbolic relationship that is not well served by stark dichotomies, and also because postmodernism dismisses either/or oppositions in favor of fuzzy boundaries”.

¹¹ LIMA, Realcino. “Lindolfo”. Intérprete: Nenê Trio. In: NENÊ TRIO. *Outono*. [SI]: Borandá, p2009. CD faixa 04

¹² Poderíamos estender esta discussão para todo solo da música, quando a performance do trio se torna bastante interativa, mas tendo em vista o limite de tamanho do artigo restringimos nossa discussão ao primeiro B desta gravação.

¹³ Evitamos limitar sua performance a ideia de “acompanhamento” pois entendemos que num grupo como esse os papéis desempenhados pelos seus integrantes extrapolam em muito a noção um tanto hierárquica de “melodia acompanhada”. Tudo está no centro da performance. Neste tipo de ambiente o alvo é o diálogo entre os instrumentistas, sugerido pelo ponto de partida comum que é estrutura musical.

¹⁴ Esta interação se dá em tempo real no desenrolar da performance do trio, mas também inclui, no caso específico de Nenê que é o compositor, a perspectiva do tempo diferido. Nenê antecipa e premedita parte de suas ideias tendo em vista o conhecimento prévio da música – sua estrutura, sua melodia, sua progressão harmônica, etc. Esta perspectiva muda um tanto no trecho que se refere ao solo de piano, quando já não é possível prever e antecipar caminho melódico e seu consequente desenvolvimento.

¹⁵ Em entrevista ao autor (Lima, 2016) Nenê revela a fonte de inspiração desta composição assim como detalhes da história que revelam a natureza desta homenagem. No vídeo listado neste artigo Nenê comenta de forma breve esta homenagem que dá mote à música.