A identidade musical pela sonoridade na performance de bateria

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Guilherme Marques
UNICAMP/Faculdade Cantareira – gmdias@hotmail.com

Fernando Hashimoto
UNICAMP – ferhash@iar.unicamp.br

Resumo: O presente texto articula a noção de identidade musical desenvolvida por Frith (1996) com a ideia de intermusicalidade construída por Monson (1996), com o propósito de debater a construção da sonoridade individual na performance de bateria, no âmbito da música popular de caráter improvisado. Em sua conclusão o artigo, que entende a sonoridade como um dos possíveis indicadores que compõe a identidade pessoal de um instrumentista, aponta para a centralidade da improvisação musical nos processos de fabricação e negociação que dão forma a uma identidade musical individual.

Palavras-chave: Identidade musical. Improvisação musical. Performance musical. Bateria. Sonoridade

Musical Identity by its Sound Profile in Drumset Performance

Abstract: The present paper articulates the notion of musical identity as developed by Frith (1996), with the idea of intermusicality present in Monson (1996). The purpose of this articulation is to debate the construction of personal sound developed by drumset performers in the field of improvised popular music. In its conclusion, the paper which consider the personal sound, one among other markers that draw up an instrumentalist's personal identity, points out to the central role developed by musical improvisation in the process of constructing and nogotiation which shapes an individual musical identity.

Keywords: Musical Identity. Musical Improvisation. Musical Performance. Drumset. Personal Sound

1. A identidade musical

A identidade, em suas esferas coletiva e individual como objeto de pesquisa, tem estado sob investigação e debate em diferentes campos de conhecimento, os quais se ocuparam em descrever e debater suas características com os mais variados propósitos. Nosso interesse aqui é tratar a noção de identidade em sua relação com a experiência musical, tendo como foco a performance de uma classe particular de instrumentistas, notadamente os bateristas. Mais especificamente, nossa área de concentração é o campo em que a improvisação musical ocupa um papel central. Assim, nosso interesse maior recai sobre um dos diversos indicadores associáveis ao processo de fabricação da identidade musical do indivíduo, isto é, a sonoridade pessoal contida na expressão musical de um baterista.

Para tanto gostaríamos de adotar como ponto de partida a concepção de identidade musical construída por Simon Frith (1996) em que o autor propõe uma reversão no argumento usualmente empregado para se discutir a relação intérprete-identidade. De acordo com o autor, nas análises sobre identidade é recorrente o entendimento que considera a expressão musical um reflexo ou uma representação da identidade individual. Frith direciona uma crítica a este tipo de posição argumentando que, do ponto de vista analítico, não há ligações claras entre a música e as pessoas que a produzem. É neste sentido que o autor propõe a compreensão da identidade do indivíduo a partir da música que se consome ou se produz, ou seja, a identidade musical do indivíduo como resultado da experiência musical praticada (da escuta ao fazer).

> Ao examinar a estética na música popular pretendo reverter a norma acadêmica e seu argumento crítico: a questão não é como uma música particular ou uma performance reflete as pessoas, mas sim como ela [a música] os determinam [as pessoas], como ela cria e constrói uma experiência – uma experiência musical, uma experiência estética – que nós só podemos compreender assumindo-a em termos de identidade subjetiva e coletiva (FRITH, 1996, p.109)

Sua perspectiva coloca em jogo um dado central sobre a constituição das identidades musicais: se estas são resultado da experiência musical vivida e a experiência musical não é algo permanente, pelo contrário está em movimento contínuo, então a própria noção de identidade musical pressupõe transitoriedade e processo, construção permanente. Assim, o autor constrói seu argumento a partir de duas premissas básicas, sustentando que "primeiro, a identidade é móvel, um processo, não uma coisa, um tornar-se e não um ser em si; e segundo a experiência da música – o fazer musical e a escuta – é melhor compreendida como a experiência do indivíduo em processo" (FRITH, 1996, p.109). A segunda premissa a que se refere o autor, traz à tona a noção de um 'eu em processo'[1], ideia desenvolvida por Frith como forma de caracterizar a identidade individual como uma construção permanente e não como um dado congelado, um estado *à priori* do sujeito. Deste modo podemos admitir que um músico é portador de múltiplas identidades[2], e que estas identidades refletem conflitos permanentes entre este 'eu em processo' destacado por Frith, um 'eu' mais ou menos duradouro que se constitui pelo acúmulo das diversas experiências a que se submete o sujeito.

Uma vez que admitimos a acepção proposta por Frith (1996), e consequentemente refutamos a possibilidade duma identidade essencial que *existe per se* e encontra-se alojada no 'interior' do indivíduo à espera dum desvelo, precisamos então reconhecer que a identidade musical é construída de fora para dentro. Da esfera pública para o foro íntimo, onde é processada singularmente antes de retornar novamente a esfera pública pela performance musical do indivíduo.

Com efeito, nos interessa pontuar aqui que a produção desta identidade depende então duma relação fundamentalmente dialógica com o outro, seja pela escuta mais ou menos ativa, seja pela ação performativa contida na música enquanto atividade social. E neste sentido a identidade em processo tal qual estamos operando é fabricada e estimulada pela comunicação, interação e negociação com o outro e sua alteridade.

2. Intermusicalidade

Ao debater os universos de escuta presentes na formação de um instrumentista ligado à tradição do jazz, Ingrid Monson (1996) constrói a ideia de intermusicalidade que, de acordo com a autora, se refere ao aspecto intertextual contido na experiência musical, pensando esta enquanto estágio pré-linguístico de comunicação, ou seja, que remete a um "processo de comunicação que ocorre primeiramente através do som musical" (MONSON, 1996, p.127). Neste sentido Monson afirma sua posição defininido a noção de intermusicalidade como um conjunto de "relações musicais auditivamente percebidas em contextos de tradições musicais específicas[3]" (Ibid.), que, segundo a autora, possuem relevância supra teórica pois são relações que evidenciam "a forma como músicos falam e pensam a comunicação em música" (MONSON, 1996, p.128), para além das observações e especulações hipotéticas.

Esta noção de intermusicalidade nos interessa pois ela nos permite pensar um dado que opera ativamente no processo de construção da identidade musical, ou seja, falamos das ligações mais ou menos evidentes entre um instrumentista e seus referenciais sonoros, ou universos de escuta, que operam ativamente no processo de construção da sonoridade individual. Assim, os referenciais sonoros são parte central do universo musical particular de um indivíduo, pois é com/e através deles que o sujeito se posiciona frente aos seus próprios contextos de atuação, orientado pelos seus desejos de expressão. Neste sentido estes referenciais são mais do que uma 'influência' sobre seu pensamento, seu sentimento e sua ação, pois eles traduzem escolhas para comunicar e tornar significativa a sonoridade e a identidade de um músico num contexto que envolve performance, interação e sobretudo a improvisação musical.

É precisamente neste sentido que a autora Ellen Waterman (2016) considera a improvisação musical um espaço de negociação das subjetividades, afirmando que a efetividade da improvisação "depende de técnicas dialógicas que envolvem escuta, reconhecimento e da capacidade de resposta" (WATERMAN, 2016, p.283) frente a alteridade. Ingrid Monson também insiste nesta ideia da capacidade responsiva, ao ressaltar que a "combinação de referência e interatividade musical responsiva é uma característica particular das músicas

improvisadas" (MONSON, 1996, p.129), de modo que entendemos o universo de prática da bateria um ambiente especialmente profícuo tendo em vista o fato de que a manipulação deste instrumento é fundamentalmente improvisada[4]. Intérpretes bateristas quando atuam, dialogam subjetivamente com seus próprios referenciais desvelando, através de suas performances, de suas interações com outros músicos e guiados pela improvisação musical, o modo como se apropriam das ideias presentes nas práticas artísticas daqueles que os influenciam (ou influenciaram em diferentes estágios de seu percurso).

Ou como nos fala o autor Bruce Ellis Benson (2003), "é impossível escapar às influências do passado na improvisação do presente" (BENSON, 2003, p. 136). Benson segue seu raciocínio e comenta o agenciamento das citações nas músicas de caráter improvisado apontando que "ao longo da carreira de um músico o que é improvisado carrega as marcas de outros improvisadores, não raro em forma de citações" (Ibid.). Assim, poderíamos sintetizar que o processo de construção da identidade musical (Frith, 1996) mediado pela intermusicalidade (Monson, 1996) pode ser abordado sob diferentes aspectos e indicadores presentes nas performances musicais de bateristas, dentre os quais destacamos a sonoridade e sua construção.

3. Projetando uma sonoridade individual

O autor Paul Berliner (1994, p.120-145) produz uma extensa lista de comentários relativos à construção de uma sonoridade pessoal tendo como foco de sua discussão o universo do jazz, mais especificamente, alguns traços característicos desta construção identificados e debatidos de acordo com os diferentes instrumentos manipulados. Berliner associa grande parte de seus comentários à relação aprendiz-modelo[5], de modo que suas reflexões se inserem num contexto em que a sonoridade de um músico consagrado serve como modelo (e referência) para um músico aprendiz em sua busca por desenvolver e refinar uma sonoridade própria.

Quando trouxemos à tona a questão da intermusicalidade em Monson já estávamos tratando da construção do perfil sonoro de um baterista. Neste sentido um primeiro dado, que já consideramos, em relação à sonoridade de um baterista refere-se aos seus universos de escuta e o quanto estes determinam a aquisição de um patrimônio sonoro que se manifesta de forma intermusical através de sua performance instrumental.

Ainda comentando sobre a fabricação da sonoridade pessoal, Paul F. Berliner afirma que "vários elementos contribuem para o perfil sonoro de um artista, sendo o timbre o mais óbvio" (BERLINER, 1994, p.125). Poderíamos acrescentar e aprofundar sua afirmação apontando que no universo de prática da bateria este elemento, o timbre, é quase um sinônimo

da afinação. Este é um aspecto especialmente relevante para os bateristas pois sua atuação se dá sobre um instrumento cuja afinação não possui altura definida[6], tornando-se portanto uma afinação que não é regularmente padronizada, dado que confere alto grau de singularidade no modo como estes músicos se relacionam com a noção de afinação.

Deste modo podemos dizer que no microcosmo dos bateristas a afinação é muito mais uma questão de timbre do que um ajuste padronizado de alturas. E neste sentido, diferentemente do universo de outros instrumentos cuja afinação se dá por frequências e alturas definidas, o ajuste da afinação revela o gosto pessoal por um timbre específico ou uma necessidade contextual, de modo que as "preferências de afinação são altamente individualizadas" (MONSON, 1996, p.222), e revelam um conjunto que é "parte integrante de como um(a) baterista escuta seu próprio instrumento" (MONSON, 1996, p.60), além de evidenciar a sonoridade de si que se pretende dar por reconhecível e associável ao nome e ao sujeito que a produz.

O baterista Ralph Peterson Jr., professor na cultuada escola Berklee em Boston (EUA) e intérprete reconhecido no meio jazzístico, resume sua abordagem para a afinação da bateria entre "afinar para o toque e afinar para o som[7]", colocando um outro componente, para além do timbre, na discussão sobre a afinação da bateria: o toque.

Paul Berliner reconhece que "para alguns instrumentistas, o desenvolvimento do que alguns músicos denominam toque é uma questão pertinente" (BERLINER, 1994, p.125), de modo que podemos admitir, no caso particular dos bateristas, uma ligação tão íntima entre a afinação do instrumento com a afinação do instrumentista, a ponto de falamos sobre a afinação do baterista ao invés de citarmos a afinação da bateria. Isto posto, podemos admitir que o "som mais particular produzido pelos bateristas resulta não só de suas escolhas de baqueta e suas pontas específicas, mas também de suas mãos, na execução e na quantidade de força empregada" (COPELAND apud. BERLINER, 1994, p.125), que numa performance, atuam em conjunto com a afinação escolhida para instrumento. Neste quesito Ingrid Monson contribui para esta discussão apontando para o fato de que "o local [onde se toca no tambor ou no prato] e o toque da baqueta de um baterista podem produzir timbres largamente contrastantes" (MONSON, 1996, p.63), num amplo espectro de possibilidades sonoras, que não raro, se diferenciam entre si num nível microscópico de detalhamento[8].

De nossa parte gostaríamos de acrescentar um componente espacial à abordagem de Peterson Jr., uma vez que o próprio músico considera em sua fala que a afinação varia de sala para sala, o que de fato ocorre com todo e qualquer instrumento em termos de timbre. Neste sentido podemos concluir que a ideia de afinação traz incorporada em si a noção de timbre tanto

quanto esta engloba a noção de afinação, de modo que ao discutirmos e refletirmos sobre a peculiaridade da afinação de um baterista estamos falando de seu timbre e mais, em ambos os casos estamos falando também da singularidade no toque deste indivíduo ao manipular seu instrumento, tanto quanto estamos pensando no espaço como um dado externo que influencia no agenciamento destes aspectos – o timbre, a afinação – e a calibragem contida no ajuste de seu toque.

Este terceiro dado, o toque, é o que expande a paleta tonal da afinação da bateria, ou seja, é nas múltiplas possibilidades de combinação entre as variações na intensidade do toque e as diferentes regiões da pele do tambor (ou da superfície do prato) em que se toca, que o instrumentista deposita suas intenções para produzir o som que lhe agrada e lhe é desejado, e que pela repetição e recorrência ao longo de sua trajetória artística eventualmente se torna uma marca pessoal, um registro associado a seu nome próprio, sua atuação e contribui para a construção de sua reputação enquanto músico instrumentista. Uma assinatura musical do indivíduo como se diz mais ordinariamente.

Considerações finais

Para concluir gostaríamos de reafirmar a centralidade da improvisação musical nas considerações que fizemos sobre as noções de identidade musical e intermusicalidade. Deste modo, e partindo do princípio exposto por Hall (1996) que considera a construção da identidade a partir de discursos, práticas e posições de sujeito adotadas, podemos apontar que, no contexto em que estamos trabalhando, quer seja, o lugar da identidade do intérprete (instrumentista), baterista, atuante no campo da música popular, em especial naquela em que a improvisação desempenha certo protagonismo, a identidade musical se faz presente por meio de duas instâncias profundamente entrelaçadas: 1) através da performance, ou seja pela ação prática e; 2) pelos discursos que se adota. Em falando sobre a performance nossas análises se concentram fundamentalmente nos códigos específicos, característicos da linguagem musical; em se tratando dos discursos associados à construção da identidade[9], nosso campo de observação se expande consideravelmente, de modo que passamos a considerar indicadores extra musicais, complementares por assim dizer, que na prática não existem dissociados ou apartados da linguagem musical.

Ambas as instância revelam tomadas de posição por parte do sujeito e tem como finalidade informar ao mundo quem se é ou se pretende ser. Ou como o indivíduo em questão se imagina reconhecido pelos outros com quem se relaciona musicalmente. Um dado fundamental presente nas músicas de caráter improvisado é a incerteza futura, a expectativa do

que pode se suceder no futuro próximo, no momento seguinte. Apesar dos inúmeros referentes e dos diferentes graus de restrição que podem subsistir nos vários contextos de improvisação musical (a canção, o jazz, livre improvisação, etc.); e a despeito da história que se carrega acumulada pelas diversas experiências vividas, podemos afirmar que há uma incerteza fatal depositada na experiência de um futuro imediato que é antecipado iterativamente durante a performance musical[10] e que é determinante nesta concepção de uma identidade musical que é constituída em processo, como indicamos anteriormente.

Referências

BENSON, Bruce Ellis. *The improvisation of music dialogue*: a phenomenology of music. Cambridge. Cambridge University Press, 2003.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz*: the infinite art of improvisation. Chicago. The University of Chicago Press, 1994.

FRITH, Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Edit). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996 pp 108-127.

HALL, Stuart. Who needs 'identity'?. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Edit). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996 pp 01-17.

MONSON, Ingrid T. *Saying something*: jazz improvisation and interaction. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

WATERMAN, Ellen. Improvisation and the audibility of difference. In: SIDDALL, Gillian; WATERMAN, Ellen (Edit). *Negotiated moments*: improvisation, sound, and subjectivity. Londres: Duke University Press, 2016 pp 282-306.

YOUTUBE.COM. https://www.youtube.com/watch?v=DlXMosPTZds Acesso em 01/06/2018

Notas

[1] O autor fala em um "self-in-process".

[2] Pensando a identidade em processo como algo transitório, fluido, podemos imaginar que um intérprete assume diferentes posições de sujeito em diferentes situações, adequando assim sua identidade aos contextos de ação. Ao assumir diferentes identidades (que se manifestam através da escolha do instrumento que se usa, da sonoridade que se almeja produzir, do jeito como se pretende interagir, da relação que se estabelece com as estruturas musicais, do gestual adotado e visual que se transmite, e etc.), o sujeito não abandona por completo outras posições e disposições pessoais incorporadas em si há mais tempo. São pequenos desvios, 'rotas alternativas', que produzem tomadas de posições temporárias que eventualmente levarão aquele sujeito/intérprete a incorporar de forma mais ou menos duradoura, fragmentos daquela nova experiência, e que vão contribuir de modo mais ou menos direto para produzir futuramente uma nova posição de sujeito, portanto, outro processo de sua identidade.

[3] Monson opera sobre as relações construídas entre músicos partícipes numa tradição musical comum, i.e., o jazz. Aqui estamos considerando a possibilidade em se expandir esta ideia vinculando músicos atuantes em tradições musicais alheias, o que significa que o universo de relações e conexões intermusicais se torna potencialmente mais amplo e abrangente. Esta é uma perspectiva conectada com um tipo de produção e circulação musical baseado em práticas multiculturais de criação, avaliação e significação.

[4] Vale aqui um breve esclarecimento sobre a natureza da performance no instrumento bateria: ela é essencialmente improvisada independentemente do gênero musical. O que varia entre os diferentes gêneros é o grau de importância e a natureza da própria improvisação que se desempenha. Logo, a improvisação a que nos referimos no presente texto é a improvisação de caráter jazzístico (Monson, 1996: 73-76). Neste sentido e em termos de território ou gênero musical podemos apontar que o presente texto tem como enfoque os bateristas que atuam em campos como o jazz, a música instrumental brasileira, a improvisação livre, gêneros em que a improvisação é um elemento central na práxis dos instrumentistas tanto quanto um elemento fundamental para a caracterização do estilo, a produção de significado e as consequentes avalições estéticas que se produz em torno de si.
[5] De nossa parte acreditamos que esta construção de uma sonoridade não se restringe a um tempo específico na trajetória artística de um músico, quer seja, seu tempo de estudante, mas sim a um arco maior no espectro temporal de sua carreira, de modo que ao longo do tempo o que muda é a forma (ou a intensidade) como os instrumentistas se relacionam com a sonoridade de outros músicos admirados. Neste sentido a transformação que ocorre é que a apropriação da sonoridade alheia numa fase madura se torna menos reveladora, mais sutil e incorporada de maneira mais fluída ao próprio vocabulário de quem a absorve.
[6] Monson (1996) aponta para o fato de que, se por um lado há bateristas que afinam seus tambores pensando em intervalos específicos, por outro há músicos que deliberadamente evitam alturas definidas para não causar choques com a harmonia das músicas ou o desenvolvimento melódico dos solistas.
[7] Em palestra realizada no congresso anual da PAS (Percussive Art Society), o PASIC, Peterson Jr. comenta estes dois elementos presentes em sua concepção. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DlXMosPTZds
[8] Vale apontar que num nível profundo de detalhamento das especificidades sonoras relativas aos inúmeros timbres que podem ser produzidos na bateria (pratos e tambores), através das múltiplas possibilidades de combinação entre toques, posições, intensidades, movimentos e etc., existem elementos que na maioria das vezes serão reconhecidos apenas pelos pares instrumentistas, músicos que entendem em detalhes a prática deste instrumento.
[9] Vale considerar aqui que a performance musical constitui um discurso em si. Um discurso aberto, metafórico, amplo em suas possibilidades interpretativas. Outras formas de discurso complementares a performance musical do indivíduo são textos sobre si e sua produção, todo aparato imagético associado a si, sua produção áudio visual, seu gestual, bem como suas posições éticas, políticas e estéticas.
[10] Esta incerteza encontra-se depositada tanto no material (as músicas em si), como nos intérpretes e no público que experimenta aquela performance.