Aspectos de uma análise audiotátil aplicada à música brasileira: o solo de Altamiro Carrilho em *Degraus da Vida*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Marcio Modesto
Universidade de São Paulo – marciomodesto@usp.br

Profa. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo, Departamento de Música da FFCLRP – silviaberg@usp.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar conceitos da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) e aplicá-los a uma análise da atuação do flautista Altamiro Carrilho no samba *Degraus da vida*, gravado por Nelson Cavaquinho no disco Depoimento do Poeta (1970). A extemporização e a improvisação são alguns dos processos fundamentados no princípio da audiotatilidade relacionados à performance de Carrilho. A pertinência da aplicação dos critérios analíticos da TMA à música popular brasileira é a principal conclusão do trabalho.

Palavras-chave: Audiotátil. Música Popular. Altamiro Carrilho. Choro. Samba.

Aspects of an Audiotactile Analysis Applied to Brazilian Music: The Solo of Altamiro Carrilho in Degraus da Vida

Abstract: The objective of this work is to present some concepts of the Theory of Audiotactile Musics (TAM) and apply them to an analysis of the performance of the flute player Altamiro Carrilho in samba Degraus da Vida, recorded by Nelson Cavaquinho on the long-play Depoimento do Poeta (1970). Extemporization and improvisation are some of the processes based on the audiotactile principle and that are related to Carrilho's performance. The relevance of the application of the analytical criteria of the TAM to Brazilian popular music is the main conclusion of the work.

Keywords: Audiotactile. Popular Music. Altamiro Carrilho. Choro. Samba.

1. Apresentação e referencial teórico

Nossa pesquisa de mestrado, em andamento, delimitada inicialmente em torno da análise da atuação do flautista Altamiro Carrilho especificamente em um disco de samba – Depoimento do Poeta (1970), de Nelson Cavaquinho – tem recorrido à teorias e metodologias que disponibilizem alternativas ao padrão analítico tradicional voltado à música europeia de matriz visual (partitura), haja visto à inadequabilidade deste às múltiplas abordagens possíveis ao contexto da música popular da era da gravação nas suas etapas poiética e estésica, bem como a consideração do alcance de dimensões antropológicas e sociais destas práticas musicais. Entre as propostas de análise surgidas para as necessidades epistemológicas destes repertórios encontramos a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), que classifica determinados repertórios sob o critério da formatividade audiotátil, inicialmente aplicados ao jazz e ao rock, mas potencialmente expandidos à grande parte do universo da música popular.

Concebida originalmente a partir dos estudos do musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti[1], esta teoria se baseia na observação da predominância de elementos entendidos como *groove*, *swing* ou *feeling*, em detrimento da preeminência do código cognitivo próprio manifesto nas músicas de "*matriz visiva"*[2], baseadas na partitura e em seus modelos da teoria tradicional ocidental. A este componente sensório-motor, de realização musical essencialmente psicocorpórea chamou-se Princípio Audiotátil (PAT), um "modo específico de compreensão e conhecimento da música", e "intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal, projetada – em um 'fazer' – na interação ativa com o contexto do ambiente" (CAPORALETTI, 2018, p. 8).

Embora estes referenciais do Princípio Audiotátil já possam inferir em uma aplicabilidade do conceito à música popular, a TMA é constituída também de uma dimensão formativa essencial, que forma junto ao PAT o "par mediológico" – trata-se da Codificação Neoaurática (CNA), fator que se refere ao papel preponderante que a gravação (fonofixação, nos termos apresentados por CAPORALETTI, 2014, p. 209) exerce sobre as músicas de matriz audiotátil, servindo como um agente perenizador de práticas groovêmicas[3] não capturadas por formas de escrita convencionais. O conceito de CNA, além de agir de forma homóloga à uma cristalização notacional, abrange também a ideia de que a consciência da perda da efemeridade dos processos audiotáteis fonofixados, implica em mudanças significativas no processo cognitivo poiético e em seu resultado estético. A CNA consiste na marca distintiva que separa, por exemplo, o repertório audiotátil das músicas de tradições orais, manifestações ligadas a lugares e situações específicas, justificadoras do evento musical em si e, portanto, não necessariamente dependentes da ação do *médium* fonográfico.

2. Objeto de análise: Nelson, Altamiro e o samba *Degraus da Vida*

O disco Depoimento do Poeta[4] foi o primeiro gravado inteiramente com obras de Nelson Cavaquinho, interpretadas por ele mesmo, embora o compositor já fosse conhecido e muito requisitado como um dos principais fornecedores de sambas para cantores de sucesso desde a década de 40. Depoimento do Poeta possui um forte caráter documental, com a inclusão de pequenos diálogos de Nelson com personalidades como Elizeth Cardoso e Sérgio Cabral. Altamiro Carrilho, já um flautista muito famoso à época, foi o único músico a ter o nome destacado no encarte do disco (por ser solista e diretor musical da produção), prática relativamente comum nos discos de samba. O samba Degraus da Vida (Nelson Cavaquinho/César Brasil/Antônio Braga) é a última faixa musical do LP e já era conhecido,

tendo sido gravado duas vezes por Roberto Silva, em 1950 e 1961, contando com a participação de Altamiro na segunda oportunidade, mas não como único solista instrumental.

Degraus da Vida, na tonalidade de Ré maior, apresenta uma forma fiel à tradição do gênero, em duas partes – A e B – (sem modulação tonal entre as partes), com introdução, solo central (parte A) e coda. Ocorre uma relação assimétrica entre a parte A e B, já que a primeira parte possui 24 compassos e a segunda, 16, repetida em outros dois sambas deste LP: *A Flor e o Espinho* e *Caridade.* Altamiro realiza o solo da primeira parte completa, além da introdução e da coda. O link para o áudio desta gravação encontra-se nas referências.

3. Improvisação, Extemporização e CNA – aplicação no samba e no choro

No campo da análise audiotátil, encontramos duas instâncias sujeitas à ação do PAT, os níveis macrogroovêmico e microgroovêmico; Fabiano Araújo Costa os coloca como:

> o nível primário macrogroovêmico, onde é possível analisar o fenômeno musical de "superfície" possível de ser recuperado com o recurso da notação musical e que concerne ao domínio da improvisação e da extemporização; e o nível secundário, microgroovêmico, onde são elaboradas as instâncias psicocinéticas no nível microrrítmico do swing e do groove (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 10).

Especificamente dentro do nível macrogroovêmico, o mesmo autor ressalta a importância da contraposição entre o que seria considerado improvisação e extemporização:

> Em suma, pode-se dizer que, no quadro das músicas audiotáteis, a improvisação é considerada como o fenômeno que se caracteriza por sua função propriamente logocêntrica, de ação modificadora, de afirmação da subjetividade, com ênfase sobre o êxito formal do processo de elaboração do material. A extemporização, por sua vez, do ponto de vista estrutural, consiste na instanciação sonora de um "modelo figural" ou de um "modelo gerador", que pode se realizar com o critério da modificação do groove característico dos esquemas de interpretação e acompanhamento do solista no jazz, no samba, no choro (Ibid.).

Antes de prosseguirmos com a aplicação dos conceitos da TMA ao caso estudado, cabe um parêntese no que diz respeito à amplitude do que se entende por improvisação e o caso dos gêneros brasileiros estudados. É sabido que a improvisação na música brasileira, no caso aqui especificamente do samba e do choro – gêneros em que atuaram Nelson Cavaquinho e Altamiro Carrilho – possui um caráter diverso em relação à ideia de improvisação advinda do jazz. O choro, por exemplo, possui um componente improvisativo bastante difícil de definir – para alguns intérpretes solistas a improvisação no gênero consiste em variação ornamental, outros inserem novos elementos melódicos e rítmicos e outros ainda preferem fazer uma

mescla de todas as possibilidades e também improvisar no sentido jazzístico, com inserção de material novo. Paulo Sá problematiza o assunto:

> O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto, ele possui um referencial que será também o seu limite. (...) o problema maior da conceituação dessa maneira chorona de improvisar está justamente no fato que as variações realizadas são também improvisadas. (...) a aplicação de variações melódicas memorizadas em momentos predeterminados implica na ausência de um improviso (...) embora na compreensão de alguns chorões estas variações memorizadas continuem a ser o que eles chamam de improviso (SÁ, 2000, p. 69).

O que pretendemos evidenciar é que o sentido da improvisação neste terreno pode ter parâmetros extremamente maleáveis. A fala de Sá no trecho destacado implica somente na atuação do solista, responsável pela execução da melodia, o parâmetro identitário da obra musical por excelência. No entanto, a atuação dos instrumentistas acompanhadores, tanto harmônicos quanto rítmicos, também se fundamentam em práticas quase que totalmente baseadas na improvisação. Muitas destas práticas são compartilhadas com o samba[5]. Ressaltamos que Altamiro Carrilho era um flautista da escola do choro que transitava com tranquilidade por diversos gêneros (estando aí incluso o samba) e Nelson Cavaquinho, sambista, também era um compositor de choros[6].

Como alternativa a alguns dos problemas surgidos da diversidade de compreensões da improvisação, a noção de extemporização trazida pela musicologia audiotátil se ajusta a muitos dos aspectos aferidos neste trabalho. Na verdade, os dois processos – a extemporização e a improvisação – estão fortemente imbricados, por serem desenvolvidos no desenrolar da performance. Caporaletti coloca a extemporização como a "'interpretação' de um trecho do qual não existe a unidade textual fixada em notação segundo os critérios da 'fidelidade à partitura', mas que se substancia como 'modelo' ou 'matriz' na consciência do performer" (CAPORALETTI, 2012, p. 30). Cugny relaciona os domínios performáticos da extemporização e da improvisação a um campo energético, próprio à noção de audiotatilidade, originário de capacidade cognitiva e base de distintas ações: ora inteiramente intelectuais, ora automatizadas, originadas da relação com o instrumento no momento da performance e da interação com outros músicos (CUGNY, 2018, p. 2). Este mesmo autor também distingue diferentes níveis energéticos que ativam as ações extemporativas e improvisativas: 1) energia harmônica, 2) energia rítmica, 3) energia melódica, 4) energia formal, 5) energia sonora e 6) energia cognitiva, estando o desenvolvimento da performance condicionado à efetuação e coordenação destas diferentes energias (Ibidem, p. 3-5).

A atuação de Altamiro Carrilho e Nelson Cavaquinho no samba Degraus da Vida – e em todo o disco Depoimento do Poeta – apresenta muitas das características de extemporização arroladas acima. Conforme já salientado, neste espaço vamos nos concentrar em alguns dos aspectos passíveis de análise no solo do flautista Altamiro Carrilho, embora muitos dos conceitos impliquem também no aprofundamento da observação da relação com o material composicional de Nelson.

- **Extemporização através de recursos idiomáticos do choro**

Altamiro Carrilho, como único solista deste disco, ao apresentar os materiais para construção do seu solo, difere muito da gravação dele próprio com Roberto Silva (1961)[7], em que os três períodos da parte A (oito compassos cada), são divididas entre os três solistas – flauta, trombone e clarinete – resultando assim na preocupação do artista em imprimir seu estilo pessoal à gravação em um espaço mais exíguo. No nosso caso, ele divide o solo em dois momentos de extemporização e um de improvisação.

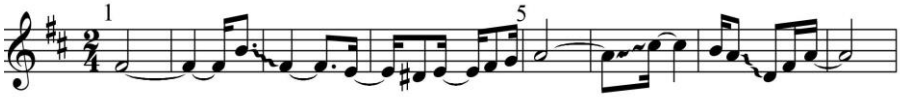

Fig. 1: Compassos 1 a 8 do solo de Altamiro Carrilho em Degraus da Vida - Extemporização

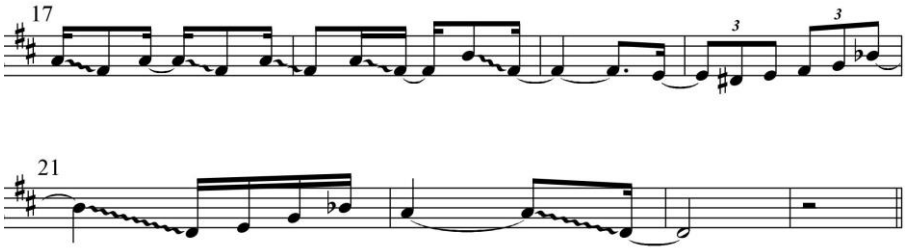

Fig. 2: Compassos 17 a 24 do solo de Altamiro Carrilho em Degraus da Vida - Extemporização

Nas duas primeiras figuras apresentadas, vemos os períodos que abrem e fecham o solo (8 compassos cada – a cada 4 compassos inserimos numeração como guia). Nestes trechos, observamos que Altamiro opta por apresentar o material melódico proveniente da melodia original – no trecho inicial (Fig. 1) não há nenhuma alteração brusca do sentido melódico e nenhuma ornamentação, a não ser o uso do recurso do *glissando*, extremamente comum nas interpretações do flautista. Na Fig. 2, os glissandos se tornam mais repetitivos dentro de um jogo rítmico-melódico (comp. 17-18), promovido como substituição à nota longa ouvida na melodia original. Novamente, não há outro tipo de ornamentação no trecho, que também é apresentado na primeira oitava (região grave) da flauta. Tais escolhas

interpretativas em dois terços do solo nos parecem adequadas ao andamento moderado de samba canção adotado na gravação, também diferente das gravações anteriores deste samba, mais sincopadas.

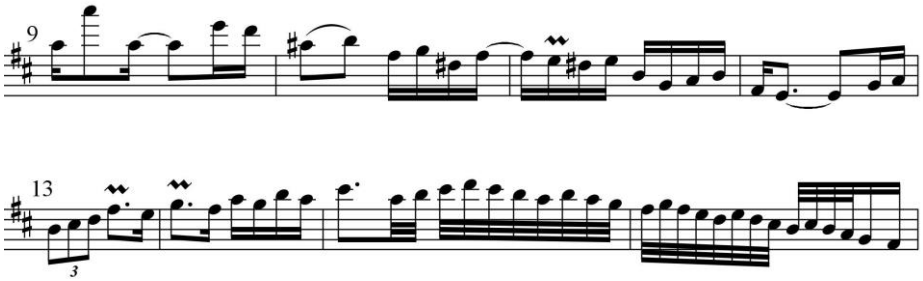

Fig. 3: Compassos 9 a 16 do solo de Altamiro Carrilho em Degraus da Vida – Extemporização/Improvisação

Já na Fig. 3, apresentamos o trecho central da parte A, transformado por Altamiro no clímax de sua performance, executado em sua maior parte na oitava central do instrumento (região média). Aqui, o artista mescla a concepção mais comum de improviso (de manifestação subjetiva de ação modificadora, como citado por Araújo Costa), aos escapes de extemporização. Há elementos da energia melódica, descrita por Cugny como um dos níveis energéticos de matriz cognitiva, responsável pela ativação da imaginação improvisativa. Escreve o autor que "os escapes de extemporização (modificação das notas e dos ritmos preservando-se o desenho geral da melodia) testemunham dessa energia própria, tanto quanto, naturalmente, a invenção melódica da improvisação" (CUGNY, 2018, p. 4). Os recursos idiomáticos que Altamiro traz de sua experiência como flautista de choro contribuem a todo momento, tanto no uso dos mordentes e da articulação contrastante em relação aos outros trechos, quanto na manutenção de notas-referência da melodia durante a construção do solo, elemento que não iremos aprofundar neste momento.

- **Codificação neoaurática (CNA)**

Aspectos que indicam procedimentos adotados pelo flautista possivelmente relacionados à consciência da fonofixação também transparecem na execução musical, a começar pela própria introdução escolhida (Fig. 4):

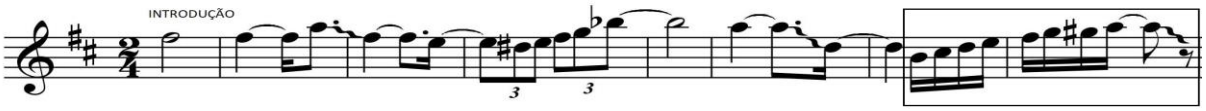

Fig. 4: Introdução de Degraus da Vida.

A introdução adotada por Altamiro Carrilho reflete uma prática comum aos solistas de samba, pois se trata do aproveitamento do material melódico que fecha a parte A da composição. Inserimos esse trecho como exemplo de CNA pois as duas gravações anteriores de Roberto Silva contam com o final da parte B do samba como introdução – além da presença de mais de um solista em ambas as gravações, o que a nosso ver tornou ambas as execuções mais rítmicas e menos livres. O trecho destacado na Fig. 1 mostra uma frase que Altamiro adiciona após o final da intro e que representa uma "chamada" para o cantor; tais frases são geralmente executadas pelo violão e eventualmente dobradas pelo solista, como foi a opção do flautista aqui. Estes elementos de antecipação às partes de um samba também são utilizados por ele antes do início do solo e antes da coda.

Outros aspectos que aprofundam o objeto estudado a partir da CNA dizem respeito às práticas costumeiras aos músicos dos regionais de rádio acompanhadores do samba e do choro. Estes gêneros se modificam profundamente a partir da relação que seus intérpretes travam com o produto neoaurático que dispõem. O disco Depoimento do Poeta, gravado já na década de 70, concretiza a intenção da reprodução da sonoridade dos regionais de outras épocas, tendo os músicos realizado opções musicais baseadas em códigos compartilhados de elementos que já dispunham, por terem vivenciado isto. A extemporização do estilo de Altamiro acontece em tempo real, e ocorre a partir da consciência da fonofixação e dos saberes acumulados por ele ao longo da carreira, em diversas outras gravações nos mesmos moldes.

4. Conclusão

Este trabalho apresentou uma breve introdução a aspectos da Teoria das Músicas Audiotáteis e suas possibilidades de inserção na análise de materiais musicais provenientes da música popular brasileira, em especial no nosso caso, do samba e do choro. Tomamos como recorte de nossa pesquisa um dos sambas de Nelson Cavaquinho presentes no disco Depoimento do Poeta, com a atuação à flauta de Altamiro Carrilho, sobre a qual tecemos alguns comentários relativos a conceitos audiotáteis, entre os quais a extemporização, a improvisação e a codificação neoaurática. Esta investigação parte da proposta de que o estudo de uma práxis musical comum aos músicos populares urbanos revela uma série de procedimentos pertencentes ao campo da improvisação (com suas amplas acepções), objeto inesgotável de investigação da musicologia e de diversas outras áreas do conhecimento. Consideramos a improvisação musical também como manifestação de aspectos do âmbito da tradição, linguagem e idioma.

O estudo destes procedimentos, à luz de novas teorias, é revelador de um conjunto de práticas que servem como ferramentas de análise, não só de estilos performáticos de intérpretes, como também agregador a uma ampla epistemologia de um determinado estilo.

Referências:

ARAÚJO COSTA, Fabiano; *Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba nº. 2 de Radamés Gnattali*, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, 2018, p. 1-23. Disponível em: https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3.

CAPORALETTI, Vincenzo; *Milhaud, Le Bœuf sur le toit, e o Paradigma Audiotátil*, in: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês, Rio de Janeiro, Inst. Moreira Salles, 2012, p. 229-288. Online em: https://www.academia.edu/37658239/Milhaudle_Boeuf_Sur_Le_Toit_e_o_paradigma_audiotatil

_____ *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotactile*, Lucca, LIM, 2014.

_____ *Uma musicologia audiotátil*, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43.

CUGNY, Laurent; *Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética*, trad. por Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/44ea24dd.

DEPOIMENTO DO POETA. Nelson Cavaquinho (Compositor e Intérprete). Altamiro Carrilho (Intérprete, flauta). Rio de Janeiro, Discos Castelinho, 1970. LPNE 10.002. Disponível em: http://sambaderaiz.org/albuns/nelson-cavaquinho-depoimento-do-poeta-1970/

SÁ, Paulo; *O Improviso do choro*. In Pesquisa e Música. Revista do Conservatório Brasileiro de Música, Volume 5, Número 1, p.66-70, 2000.

Notas

[1] Para uma introdução aos critérios audiotáteis e redirecionamento à ampla bibliografia sobre o assunto, ver o texto "Uma musicologia audiotátil", de Vincenzo Caporaletti – *cf.* referências bibliográficas neste trabalho.
[2] Cf. CAPORALETTI 2018, p. 5.
[3] Relativas ao *groove*, termo utilizado pelos principais autores da TMA.
[4] O link para a audição do disco consta entre as referências.
[5] O sentido da improvisação no samba é diverso se compararmos, por exemplo, seu significado nas manifestações de criação coletiva características dos primórdios do gênero e as composições intituladas "samba" após o processo de fonofixação e popularização pelo disco, quando passou a contar com partes fixas e a improvisação migrou para outros aspectos da execução musical (os escapes de extemporização).
[6] O exemplo mais conhecido é o choro *Caminhando*, gravado pelo próprio Nelson como solista.
[7] Disponível em https://youtu.be/rf5dnhTcLpM - 31'56".