

# Expressividade audiotátil e práticas interpretativas do solista enquanto acompanhador:

## o caso de Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta* (1970)

MÁRCIO MODESTO\*  
SILVIA BERG\*\*

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo evidenciar a atuação do flautista Altamiro Carrilho na função específica de solista acompanhador, utilizando como documento sonoro de suporte suas intervenções no LP *Depoimento do Poeta* (1970), de Nelson Cavaquinho, do qual fazemos uma breve contextualização histórica. Através das ferramentas teóricas básicas propostas pela TMA (Teoria das Músicas Audiotáteis), tais como as noções de CNA (Codificação Neoaurática) e de extemporização – conforme elaboradas pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti e demais autores – propomos uma adequação terminológica do campo de estudos da improvisação às práticas musicais concernentes ao universo dos conjuntos de acompanhamento de música brasileira, representados aqui pelos regionais e seus solistas, atuantes em gêneros como o choro e o samba. Para demonstrar algumas das práticas interpretativas de Carrilho no referido disco, escolhemos para o âmbito deste artigo a análise do caso das introduções extemporâneas de samba e um levantamento de aspectos da ornamentação na interpretação do flautista, com enfoque especial ao glissando e sua preeminência tátil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Audiotátil; Conjunto regional; Extemporização; Altamiro Carrilho; Samba.

---

\* **Márcio Modesto** é flautista, pianista e arranjador, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP. Desenvolve pesquisa com ênfase em Teoria e Análise da Música Popular Urbana, especialmente Choro e Samba. É integrante do conjunto de música instrumental Ôctôctô e do Conjunto Choro Paulista. E-mail: [marciomodesto@usp.br](mailto:marciomodesto@usp.br).

\*\* **Silvia Berg** é compositora, regente e professora do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP Ribeirão Preto, onde foi chefe de departamento entre 2009 e 2013. Tem apresentado seus trabalhos e composições frequentemente em conferências e festivais internacionais. E-mail: [silviaberg@usp.br](mailto:silviaberg@usp.br).

## **Audiotactile expressiveness and interpretive practices of the soloist as an accompanist: the case of Altamiro Carrilho in the LP *Depoimento do Poeta* (1970)**

**ABSTRACT:** *This article aims to highlight the performance of the flutist Altamiro Carrilho in the specific role of accompanying soloist, using his interventions in the LP Depoimento do Poeta (1970), by Nelson Cavaquinho, as a supporting document, from which we make a brief historical contextualization. Through the basic theoretical tools proposed by the TAM (Theory of Audiotactile Music), such as the notions of CNA (Neoauratic Codification) and extemporization – as elaborated by the Italian musicologist Vincenzo Caporaletti and other authors – we propose a terminological adaptation of the field of improvisation studies the musical practices concerning the universe of Brazilian music accompaniment ensembles, represented here by the “regionais” and their soloists, active in genres such as choro and samba. To demonstrate some of Carrilho’s interpretive practices on the referred disc, we chose for the scope of this article the analysis of the case of the extemporaneous samba introductions and a survey of ornamentation aspects in the flutist’s interpretation, with special focus on the glissando and his tactile preeminence.*

**KEYWORDS:** *Audiotactile; “Regional” ensemble; Extemporization; Altamiro Carrilho; Samba.*

**E**ste trabalho parte da constatação prévia de que algumas formações instrumentais de acompanhamento de música popular brasileira – como o conjunto regional, que nos interessará especialmente no âmbito deste artigo – são bastante fundamentadas na prática da improvisação, associadas em suas origens à necessidade de uma rápida adaptação às mais diversas situações musicais. De modo similar, isto se repete também na observação da atuação de solistas de música popular (como no caso de Altamiro Carrilho), para os quais não basta desempenhar-se tecnicamente bem no instrumento, apresentar uma leitura musical fluente ou “apenas” reproduzir um texto musical pré-fixado, ainda que adquirido via matriz aurática – são requeridas outras competências, como o conhecimento de um repertório abrangente em gêneros, capacidade de transposição de tonalidades, de manipulação do material melódico original mediante o conhecimento prévio de um estilo (como veremos no caso da ornamentação), da percepção refletida na capacidade de extemporização de melodias que podem ter sido ouvidas pela primeira vez há poucos instantes, e do preenchimento de espaços deixados pelo cantor ou por outro solista, seja por improvisado ou não, em solos, introduções, codas e contracantos. Ainda que por estes pré-requisitos aparentemente

prevaleçam as ideias gerais de instantaneidade e capacidade de improvisação associadas às práticas da música popular, é necessário considerar-se também que muitos dos processos de transmissão e consolidação de parâmetros de execução deste meio foram mediados pela gravação sonora,<sup>1</sup> propiciando a formalização de um padrão de organização e interpretação musical cristalizado em milhares de gravações, o que nos leva a discutir o real nível de participação da imprevisibilidade nas práticas de solistas e conjuntos, ou da necessidade de compreensão do aspecto espontâneo destas práticas, a partir de outras ferramentas que nos permitam uma ampliação da visão sobre o objeto de análise.

O campo de estudos da improvisação, a despeito da busca atual por uma multiplicidade de repertórios e do crescimento da variedade das abordagens, ainda conserva pouco explorados territórios férteis para seu estudo. Práticas como as dos conjuntos regionais e seus solistas não estão geralmente inscritas entre os habituais temas abarcados por este grande “guarda-chuva” temático, padecendo, por diversos fatores, de um aparente interesse menor do meio acadêmico, embora relacionadas a processos criativos e resoluções cognitivas/táteis reforçadas pela interatividade consumada *in loco*, típica do âmbito da improvisação. Exceções ocorrem na medida em que trabalhos enfocam a atividade musical de artistas ligados intrinsecamente ao universo dos regionais, destacando essas práticas ao longo do percurso, como nos casos das dissertações de Bittar (2011) sobre o violonista Meira, e Pessoa (2012), sobre Dino 7 Cordas, entre outros.

O acolhimento de uma *performance* como a que propomos aqui – do flautista Altamiro Carrilho na gravação de um LP de samba – pelo campo específico da improvisação padece naturalmente de ajustes, uma vez que mesmo dentro do ambiente do choro e do samba há controvérsias sobre a existência e os limites de práticas improvisativas destas músicas, onde normalmente se encontram nomenclaturas diversas para se referir a seus momentos de liberdade, entre as quais a ideia de “variação”, utilizada como sinônimo de uma liberdade interpretativa, porém a qual se impõem certos limi-

---

<sup>1</sup> As gravações são referenciais essenciais no âmbito do choro/samba e na música popular em geral, uma vez que conforme atesta Valente (2014, p. 19), permitem “ouvir com mais propriedade as sonoridades específicas do instrumentista, suas inflexões, articulações e o tipo de interpretação”.

tes. Somando-se a isto, é essencial a disponibilidade de terminologias e fundamentações teóricas que contemplem com maior eficácia os meandros envolvidos nas referidas práticas. Como resposta a algumas destas problemáticas, os parâmetros teóricos propostos pela Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), criada originalmente pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti, oferecem alternativas ainda pouco exploradas pela bibliografia e pertinentes ao enfoque e à expansão da compreensão da fenomenologia do campo improvisativo, uma vez que suas práticas são examinadas a partir de chaves **antropológica, cognitiva e mediológica**, conforme veremos adiante, após uma breve contextualização da trajetória do flautista Altamiro Carrilho e do objeto de análise, o LP *Depoimento do Poeta*.

## Altamiro Carrilho – o solista enquanto acompanhador

O flautista Altamiro Carrilho (1924-2012) é normalmente reconhecido como um dos grandes nomes do universo do choro, dono de vasta discografia e referência em estilo de flauta para um grande número de instrumentistas. No entanto, o estudo de sua trajetória aponta para uma atuação ampla, que, além do instrumentista também revela o compositor, o músico/produtor de gravadora e o idealizador/organizador de diversos conjuntos,<sup>2</sup> especialmente se observada a primeira parte de sua carreira (décadas de 1950 e 60). Ainda assim, o destaque à sua imagem geralmente prima pelo enfoque no instrumentista virtuoso, quase que exclusivo do choro, o que se explica em

---

<sup>2</sup> Para justificar a abrangência desta atuação artística, poderíamos apontar alguns recortes de nossa pesquisa de mestrado (em fase de defesa), que após levantamento nos acervos eletrônicos do IMMUB e da Discografia Brasileira do IMS (ver referências), demonstram, por exemplo, que somente entre 1948-1960 foram gravadas 109 composições de Altamiro Carrilho (incluindo-se parcerias), sendo 55 do âmbito da música instrumental, 46 não-instrumentais e outras 6 que ganharam versões nos dois formatos. Dentre esses fonogramas, encontram-se “apenas” 23 choros, sendo que as demais gravações correspondem a sambas, samba-canção, baião, marcha, bolero, dobrado, frevo, guarânia, toada, entre outros. Se destacam também a heterogeneidade de conjuntos aos quais se dedicou, para além do âmbito dos regionais, como por exemplo a Bandinha de Altamiro Carrilho, a Turma da Gafieira e o Conjunto Brasil Sonoro, além de sua atividade como produtor de discos das mais variadas estéticas na gravadora Copacabana.

parte pela ampla difusão do período mais recente de sua carreira (de meados da década de 1970 até sua morte), concentrada fortemente na atuação como solista do gênero.<sup>3</sup>

O enfoque deste artigo concentra-se na *performance* do instrumentista, porém não a partir do brilho virtuosístico de seus LPs mais conhecidos, tais como *Choros Imortais*, *Antologia da Flauta* ou *Clássicos em Choro*<sup>4</sup>, mas na aproximação a uma das atividades menos analisadas dentre a atuação de Carrilho, a de instrumentista acompanhador, tendo como referência gravações de samba, o gênero que dialoga, social e musicalmente de maneira mais emblemática com o choro ao longo de um amplo período. É verdade que a atividade em questão se constitui em um ofício comum aos instrumentistas, especialmente após a consolidação de uma rotina de trabalho em estúdio, incrementada pela posição do disco e do rádio como principais meios de divulgação da música popular, e do samba como gênero mais difundido;<sup>5</sup> no entanto, a conjuntura referente a certas performances de Altamiro, como as que apresentaremos aqui, sugerem a recorrência de uma expressividade audiotátil internalizada pelo flautista, cuja extemporização, ao mesmo tempo, não se reflete em perdas na fluidez interpretativa que marca seu estilo pessoal como solista. O disco *Depoimento do Poeta*, utilizado neste trabalho, nos permite identificar um *corpus* extremamente consistente, como material de análise, da recolocação funcional do solista como acompanhador no ambiente do choro e do samba.

<sup>3</sup> Também em nossa dissertação elaboramos algumas discussões a respeito do assunto, na qual apontamos como fatores ampliadores da ligação de Altamiro com o choro: a) o idiomatismo de seu instrumento, a flauta; b) a influência da “tradição” no choro, no sentido de que a construção imagética de uma “linhagem” de flautistas brasileiros (e a lógica inclusão de Altamiro nela) passa pela busca por “autenticidade”, intensificada no âmbito da música popular em determinados períodos e c) a própria acepção ampla de choro, termo que abarca uma multiplicidade de significados desde sua origem – no “universo” do choro estão inclusos, por exemplo, diversos dos gêneros compostos por Altamiro no período, cf. nota de rodapé anterior; sendo assim, sua imagem predominante de músico chorão não seria prejudicada pela diversidade de sua produção. É importante destacar que os aspectos aqui postos atuam de forma complementar uns com os outros.

<sup>4</sup> *Choros Imortais*, LP, Copacabana, CLP 11.360, 1964; *Choros Imortais Vol. 2*; LP, Copacabana, CLP 11.420, 1965; *Antologia da Flauta*, LP, Philips, 6349.320, 1977; *Clássicos em Choro*, LP, Philips, 6349.419, 1979; *Clássicos em Choro Vol. 2*, LP, Polygram, 6328.298, 1980.

<sup>5</sup> Neste artigo, consideramos o estilo de samba consolidado a partir de fins dos anos 1920, normalmente referido como samba do Estácio, e que forneceria o paradigma rítmico para o gênero alçado brevemente à condição de símbolo nacional, via rádio, disco e propaganda oficial. Ver Sandroni (2001).

A participação de Altamiro Carrilho como músico acompanhador é tão ou mais frequente quanto seus trabalhos como solista. Reflexo de um dos mercados de trabalho mais significativos de seu tempo – a atuação em estúdio – uma estimativa das gravações que o flautista tenha realizado na Copacabana, somente entre 1953, ano em que ingressou na gravadora, até 1958, demonstra que Altamiro participou de mais de 200 gravações acompanhando cantores, com predominância do samba.<sup>6</sup> Como fator de comparação, os números de sua maior referência musical, o flautista Benedito Lacerda, por exemplo, também podem causar surpresa: a discografia de Lacerda como solista (de composições próprias ou não) conta apenas 68 faixas, sendo metade destas gravações referentes à famosa dupla formada com Pixinguinha no sax tenor. Por outro lado, uma simples busca pelo nome de Benedito como acompanhador no acervo online da Discografia Brasileira aponta mais de 700 gravações,<sup>7</sup> o que demonstra o contraste no espaço disponível entre a música instrumental e a música cantada já no nascente mercado fonográfico das décadas de 1930 e 40.

A amplitude de números como os vistos acima pode ser compreendida a partir da verificação da importância, em uma determinada época, de um dos principais mediadores entre os universos do samba e do choro: o conjunto regional, território por natureza propício à formação de solistas hábeis na prática do acompanhamento. De acordo com Pessoa (2012, p. 74), “as habilidades comuns ao choro, como o improviso, o acompanhamento de ouvido e a linguagem do samba e do choro, então os mais predominantes ritmos nas rádios, vão favorecer esse predomínio de músicos de choro nos regionais”. Cabe a ressalva de que a utilização genérica neste trabalho da nomenclatura “regional” se dá pelo uso consagrado, até os dias de hoje, do termo como referência a grupos de acompanhamento de música brasileira (principalmente o choro) que

---

<sup>6</sup> Como poucas vezes há referência direta nos fonogramas ao nome de um ou mais acompanhadores, este levantamento foi feito somente a partir da audição da gravação e reconhecimento do estilo, timbre e recursos interpretativos de Altamiro Carrilho, que embora seja nossa “tarefa de casa” há alguns anos, não nos permite cravar números precisos.

<sup>7</sup> A busca revelou 795 ocorrências a partir do termo “Benedito Lacerda” no campo “Acompanhamento” do referido acervo. O fato do nome de Lacerda constar do nome de seu próprio grupo facilita sobremaneira esse tipo de pesquisa. No entanto, é impossível cravar números exatos, já que muitas vezes o acompanhamento é creditado ao Regional de Benedito Lacerda mas o flautista não participa da gravação, bem como em outros momentos o flautista está presente mas a referência no fonograma informa somente “regional”, ou ainda nomes diversos por razões comerciais, como “Boêmios da Cidade” ou “Regional da RCA Victor”.

conservam certas características em comum; no entanto, a acepção de regional no seu período de auge, representado pelas décadas de 1930 e 40, implica necessariamente outros fatores, ligados a uma formação instrumental mais específica e à própria razão de existência destes conjuntos, cujas principais características são as seguintes: a) instrumentação - base formada por violões, cavaquinho, pandeiro (com outras percussões, especialmente no samba) e solista, ou com ligeiras variações desta formação; b) aspecto funcional - estes grupos representavam uma opção econômica para substituição de orquestras ou conjuntos maiores no acompanhamento de cantores, além da agilidade necessária ao cumprimento do papel de “tapa buraco” de emissoras de rádio e estúdios de gravação, o que fazia com que os músicos estivessem corriqueiramente lidando com situações de adaptação aos mais variados contextos musicais; c) repertório - pautado na necessidade de acompanhamento de todo tipo de música vocal e/ou instrumental, independentemente do gênero. Tendo desaparecido o contexto histórico que propiciou estas particularidades, a nomenclatura regional passaria a ser associada essencialmente aos conjuntos de choro, baseados atualmente em parâmetros bastante variáveis no que diz respeito à instrumentação, função prática e variedade de repertório.

Altamiro Carrilho esteve envolvido com um grande número de regionais ao longo de sua carreira. Em entrevista, o próprio artista credits à Benedito Lacerda (e a seu regional) a principal herança do estilo pessoal que viria a desenvolver, tanto que em sua primeira gravação oficial - Estúdio Azul,<sup>8</sup> com Moreira da Silva, em 1945 - ele tenta imitar este estilo. Posteriormente, algumas das primeiras aparições de seu nome nos jornais se dão em fins de 1947 com as participações no programa da Rádio Tupi, junto ao Regional de Rogério Guimarães, e logo em seguida com um regional liderado por Altamiro, em que acompanhava diversos artistas como Orlando Silva, Elizeth Cardoso e Augusto Calheiros na Rádio Guanabara.<sup>9</sup> A partir de 1951, passou a integrar o Regional do Canhoto (que incluía a famosa base rítmico-harmônica oriunda do grupo

<sup>8</sup> Estúdio Azul, de autoria de César Cruz e Moreira da Silva, interpretada por Moreira da Silva e gravada como lado B do disco Odeon 12620, lançado em setembro de 1945. O lado A era ocupado pelo samba Cremilda (Antônio Diogo, Manoel Passos e José Luiz), que não teve participação de Carrilho. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/est%C3%BAdio%20azul>.

<sup>9</sup> PELA onda da rádio Guanabara [...]. *Diário da Noite*, ano 21, n. 4935, p. 2, 21 abr. 1949. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/221961\\_02/50682](http://memoria.bn.br/docreader/221961_02/50682). Acesso em: 05 ago. 2020.

de Benedito Lacerda, formada por Dino, Meira e Canhoto), o que ajudou a consolidar sua atuação como instrumentista acompanhador, uma vez que este conjunto foi o mais requisitado de seu tempo. Mesmo tendo permanecido oficialmente até 1956 no conjunto, a colaboração entre Altamiro e os músicos do regional manteve-se intensa em diversos outros momentos, inclusive no objeto de pesquisa específico deste trabalho, o disco *Depoimento do Poeta*, que conta ao menos com a participação confirmada de Dino ao violão.

De forma geral, quando lidamos neste trabalho com a influência do conjunto regional na atuação do solista acompanhador, mais do que nos referir a uma participação específica de um conjunto do tipo, estamos aludindo à constatação de uma “prática de regional” vigente em um largo período da história da música brasileira, repleto de códigos próprios compartilhados entre músicos experimentados no ambiente da gravação de gêneros como o samba e o choro. Desta forma, embora o LP analisado não seja acompanhado por um “regional” (que, por exemplo, não conta com dois violões), para além disso nos interessa a possibilidade de constatação do cumprimento de alguns destes códigos, indissociáveis de seu ambiente formativo musical.

### **O LP *Depoimento do Poeta* (1970)**

Produzido sob a direção musical de Altamiro Carrilho, o LP *Depoimento do Poeta* é o primeiro disco onde o sambista Nelson Cavaquinho (1911-1986) atua simultaneamente como compositor e intérprete.<sup>10</sup> O LP apresenta uma sonoridade que poderia induzir à ideia de que fora gravado vinte ou trinta anos antes, uma vez que o *modus operandi* musical demonstrado no disco evidencia muitas das características relativas às gravações de sambistas e regionais da dita época de ouro – anos 1930 e 40. A simplicidade do disco, que, conforme veremos, foi enaltecida à época da produção especialmente entre os defensores do “tradicional” na música brasileira, pode não en-

<sup>10</sup> Quatro anos antes, a cantora alagoana Thelma Soares já havia gravado um disco somente com obras de Nelson Cavaquinho. O compositor participou em três faixas do disco, porém sem cantarem juntos. In: *Thelma canta Nelson Cavaquinho*. LP. CBS 37.443, 1966.

contrar eco na crítica atual: trilhando este caminho vemos o texto não assinado no verbete Nelson Cavaquinho do Dicionário Itaú Cultural, onde se faz uma ressalva perante as características dos dois primeiros discos de Nelson (*Depoimento do Poeta* e o disco da Série Documento, da RCA, de 1972) e o terceiro (lançado pela Odeon em 1973), que para o autor do texto seria o primeiro efetivamente pensado como um “álbum autorral”, afirmando que “os dois trabalhos anteriores funcionam como registro fonográfico da obra e da voz do sambista, *sem tanto esmero nos arranjos nem muito empenho na gravação*” (ENCICLOPÉDIA, 2020, itálicos nossos).<sup>11</sup> Nesta chave, o *Depoimento do Poeta* é referido como um disco de categoria inferior, onde a compreensão superficial de uma práxis musical específica gera a duvidosa sensação da inadequabilidade daquele texto musical a um “alto padrão” de performance, o que se reflete no pouco interesse e na tímida quantidade de análises do universo dos regionais e seus solistas (nos quais a influência da tradição também incide como um elemento distanciador), ainda notados hoje em meios acadêmicos.

Parte desta sonoridade peculiar é obtida através de instrumentação, desempenhos individuais, qualidade técnica do disco e, é claro, pelo repertório e conteúdos formal, melódico e poético dos sambas de Nelson Cavaquinho, cuja atuação como compositor no cenário musical carioca se iniciou por volta de 1930, coincidindo diretamente com o declínio da influência do maxixe no samba e a consolidação do novo estilo batucado do samba do Estácio. No mesmo período Nelson também participava de grupos de choro, tendo inclusive composto alguns, segundo ele feitos “pra derrubar” (desestabilizar de alguma forma os acompanhadores, bem à moda dos chorões antigos), como “Derruba Três” e “Dar uma Queda” (COSTA, 2000, p. 145-146).

Não há referência aos músicos acompanhadores do disco, com exceção óbvia a Altamiro Carrilho. Ao longo da pesquisa nos foi possível a comprovação da participação de ao menos um músico na gravação: Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, que atua, curiosamente, em um violão de 6 cordas. A informação foi confirmada pelo depoimento que nos foi dado pelo jornalista e pesquisador Sérgio Cabral atestando que se recordava de Dino no estúdio (Cabral também participou do disco entrevistando

---

<sup>11</sup> Cf. ref. bibliográficas.

Nelson na última faixa do LP); no entanto, antes disso o filho do violonista – o contra-baixista Dininho<sup>12</sup> – com sua escuta privilegiada já nos havia garantido que a sonoridade e o estilo das baixarias seriam as de seu pai. Dininho também nos apontou a provável formação da maioria das faixas do disco – violão de 6 cordas, cavaquinho, flauta, percussões e um contrabaixo em algumas das faixas. A presença deste último instrumento corrobora a opção de Dino e de Altamiro pela utilização de um único violão (de 6 cordas), garantindo o preenchimento harmônico entre a tessitura médio-aguda do cavaquinho e os baixos (se fosse utilizado somente um violão de 7, este atuaria distante do cavaquinho e muito próximo às fundamentais fornecidas pelo contrabaixo). Infelizmente não foi possível confirmar oficialmente a participação de Canhoto (Waldirio Tramontano) no cavaquinho, mas, ao que tudo indica se trata do estilo do músico, que foi parceiro de Dino e de Altamiro em centenas de gravações durante toda a carreira.

Muitas das dificuldades encontradas no levantamento de dados referentes ao LP *Depoimento do Poeta* se devem ao caráter raro que o disco assumiu já no momento do lançamento, tendo surgido de uma gravadora pequena, a Castelinho, de restrito catálogo. Dificuldades econômicas levaram o selo à falência e não consta que o disco tenha sido sequer lançado – nota do periódico “O Jornal” do ano seguinte<sup>13</sup> informa que o estoque havia sido retido por um credor, com algumas unidades remanescentes (cerca de cento e sessenta) descobertas pelo produtor Jorge Coutinho e comercializadas em um show na PUC com a participação de Nelson Cavaquinho e diversos sambistas, informações confirmadas por Coutinho em entrevista concedida ao autor em janeiro de 2020. As informações encontradas nos jornais a respeito do disco só se tornam um pouco mais frequentes em 1974, quando o LP é oportunamente relançado pela Continental, com o mesmo conteúdo, porém com nova embalagem e texto de apresentação

---

<sup>12</sup> Horondino Reis da Silva (1949-), contrabaixista e compositor nascido no Rio de Janeiro. Iniciou sua trajetória profissional como músico aos 16 anos, e aos 20 já acompanhava o sambista Paulinho da Viola, episódio fundamental para sua formação. Tocou também com outros grandes nomes da música brasileira como Raphael Rabello, João Nogueira, Elton Medeiros e o Conjunto Época de Ouro.

<sup>13</sup> NELSON Cavaquinho, o samba na universidade. *O Jornal*, ano 52, n. 15351, Segundo Caderno, p. 4, 13 out. 1971. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/110523\\_06/97379](http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/97379). Acesso em: 16 jan. 2020.

(assinado nas duas ocasiões por Sérgio Cabral). As intempéries financeiras que possivelmente já rondavam a gravadora Castelinho no decorrer da idealização e gravação do disco podem ter favorecido a opção por um processo de gravação de menor custo, enxuto no número de músicos, sem a figura de um arranjador e com a direção musical entregue às mãos de um músico experiente no contexto do estúdio de gravação como Altamiro Carrilho, a partir de sua atuação por quase vinte anos em uma grande gravadora, a Copacabana.

Analisado para além de seus aspectos musicais, o disco serviria também como território de disputas entre os defensores de uma “tradição” e de uma “autenticidade” de certos gêneros e compositores em relação aos novos caminhos que a música popular vinha trilhando, supostamente em processo de descaracterização a partir da influência estrangeira e da indústria fonográfica. As colunas de música popular de críticos como Sérgio Cabral e Roberto Moura nos jornais dão mostras da expectativa do setor tradicional para com o disco, conforme escreve Moura:

com mais de sessenta anos, seus discos (felizmente) não procuram mostrar nenhum “desenvolvimento” nem desinventar o impossível [...] um disco de Nelson Cavaquinho – mais do que um medium ou um produto – é um documento. Coisa que registra, só. E que não se deve alçar a voos maiores.<sup>14</sup>

Enquanto isso, na contracapa do LP original, Cabral (que escreveria também o texto do relançamento de 1974), faz referência a uma “pureza que eu diria selvagem”<sup>15</sup> em relação à obra e ao personagem Nelson. O caráter documental que referencia a sonoridade do disco é ainda acentuado pela participação de quatro personagens importantes no cenário da música popular do Rio de Janeiro a partir das especificidades das suas atividades: a cantora Elizeth Cardoso, a escritora e historiadora Eneida de Moraes, o jornalista e empresário Oswaldo Sargentelli, e o já referido Sérgio Cabral, que participam como interlocutores de Nelson Cavaquinho ao longo de algumas faixas do disco.

<sup>14</sup> MOURA, Roberto. O outro depoimento do poeta popular. *Diário de Notícias*, n. 16129, Caderno Especial, p. 3, 11 out. 1974. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/093718\\_05/34671](http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/34671). Acesso em: 24 jan. 2020.

<sup>15</sup> Cf. ref. *Depoimento do Poeta*, LP, 1970.

Uma vez tendo sido contextualizados alguns dos elementos pertinentes ao entorno do objeto de análise, vejamos os conceitos básicos da perspectiva teórica relativamente recente oferecida pela musicologia audiotátil, para em seguida passarmos à análise de sua expressividade nas práticas musicais aferidas desde a atuação de Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta*.

## Conceitos da TMA

O musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti (1955-) conceituou as bases da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) a partir da observação recorrente de lógicas formativas distintas presentes em certas músicas, em relação às observadas principalmente no âmbito das músicas mais fortemente ancoradas na decodificação visual fornecida pela escrita. A distinção pelo autor do que viria a se constituir o Princípio Audiotátil (PAT), se deu inicialmente no âmbito do *jazz* e do *rock*; contudo, a ampliação dos campos de aplicação da TMA se dá gradualmente, mantendo como espaço de análise privilegiado, embora não único, o *corpus* associado à noção de música popular sedimentada ao longo do século XX, especialmente após o advento da fonografia, que adquire especial importância neste contexto. Vejamos alguns conceitos e terminologias essenciais à compreensão das bases da TMA:

FORMATIVIDADE – O conceito de formatividade, originário da obra do teórico italiano Luigi Pareyson, fornece uma das bases epistemológicas para a teoria audiotátil, na medida em que define o conceito geral de formar, inerente às operações humanas, entendida como “a união inseparável de produção e invenção. ‘Formar’ significa aqui ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’” (PAREYSON, 1993, p. 12-13). Pareyson se utiliza também das noções de “forma-formante” e “forma-formada” – segundo a aplicação de Caporaletti, a forma-formante representa o “princípio dinâmico que sustenta a criação” da forma-formada, na qual por sua vez “presume-se que o processo formativo deva perdurar” (CAPORALETTI, 2018, p. 14), ou, conforme sustenta Araújo Costa (2018a, p. 1), “o êxito da atividade formativa é encontrar a regra artística da obra na atividade artística em curso”. A partir dos pressupostos referentes à participação dos processos formativos na constituição do fazer artístico, a TMA passa

a ser também a *Teoria da Formatividade Audiotátil*, uma vez que considera e analisa os diferentes níveis de participação das formatividades em uma obra musical.

PAT (Princípio Audiotátil) - O neologismo *audiotátil* faz referência a um “sentido simbólico da percepção tanto auditiva quanto tátil” (CAPORALETTI, 2018, p. 7), identificando as duas principais modalidades energéticas de atuação deste universo. O PAT corresponde ao elemento fundamental para a demarcação da vigência dos critérios de audiotatibilidade, e a teorização do conceito tem o objetivo de fornecer um canal de descrição atento às especificidades relativas a fenômenos dificilmente integrados pela teoria e pela análise musical tradicionais, como o *swing* ou o *groove*, por exemplo, instâncias manifestas em camadas internas do substrato musical. Uma outra chave para a compreensão das instâncias onde o PAT é encontrado é posta pelo musicólogo francês Laurent Cugny, a partir do que chama de nível “energético” de performance, “que deriva de um nível que está além da esfera da linguagem” (CUGNY, 2018, p. 2). Este tipo de análise deve considerar o conjunto de práticas relativas a um determinado “idioma” (no nosso caso, o choro ou o samba, por exemplo), mas que privilegiam a análise das ações sensório-motoras prevalentes do intérprete, apontando para o nível energético que pode se manifestar nas mais diversas categorias, entre as quais a rítmica (como nas análises das instâncias do *swing/groove* dos estudos de Caporaletti), harmônica, melódica, formal e/ou sonora.

CNA (Codificação Neoaurática) – A noção de CNA atua como agente mediador do PAT, explorando a ideia de que a consciência da possibilidade de reprodução “infinita” de um texto musical, proporcionada pelo registro musical em gravação, altera substancialmente o resultado da atuação de músicos na etapa formativa de criação, tanto em esfera mental quanto tátil, o que se reflete na adoção de procedimentos interpretativos específicos mais apropriados ao contexto da gravação do que a outras situações de *performance*.<sup>16</sup>

A forma particular de inscrição do material sonoro em suportes tecnológicos assumidos pela comunicação musical e o processo de textualização dessa ex-

<sup>16</sup> Segundo os pressupostos da TMA, o nível de consciência aurático que tratamos aqui se refere mais especificamente à CNA primária, enquanto a CNA secundária se referiria às técnicas de edição, pós-produção e montagem que atuam junto ao processo de fixação da obra no meio fonográfico.

perência singular, dentro dos desenvolvimentos tecnológicos do meio de gravação fonográfico, é igualmente produtivo de efeitos estéticos e cognitivos. (CAPORALETTI, 2014, p. 209, tradução nossa).

O termo é colocado pelo autor “em um sentido oposto à concepção da perda da aura da obra de arte na era da reprodução técnica, como teorizou Walter Benjamin em 1936.<sup>17</sup> De forma complementar, Caporaletti deixa evidente que o processo de registro sonoro faz a obra perder o caráter de instantaneidade obtido em performances ao vivo, mas por outro lado, é responsável pela fixação de grande parte das particularidades audiotáteis, não convincentemente representadas por outros meios. A fixação por meios tecnológicos se equivaleria então para o audiotátil à noção de transcrição; cabe lembrar também que a gravação está intimamente ligada às práticas das mais diversas músicas populares, sendo mais um dentre os fatores que direcionam os critérios audiotáteis à sua análise.

**EXTEMPORIZAÇÃO** – Este termo – utilizado em países anglófonos em sentido similar à improvisação – é utilizado por Caporaletti para se referir aos processos criativos específicos em que se modifica um elemento musical (que pode ser uma melodia, uma interação rítmica, uma cadência harmônica, etc.) a partir de um modelo idiomático já existente e compartilhado entre um determinado grupo de agentes artísticos. Conforme aponta o autor:

o âmbito eletivo da extemporização está na produção de um enunciado musical que não tem referente escrito, ou com referente escrito a partir do qual seja possível, por convenção cultural, distanciar-se performativamente até incidir sobre a mesma estrutura ritmo-diastrémica, harmônica ou modal, etc., sem perda da identidade textual de uma unidade de conceituação musical (CAPORALETTI, 2016, p. 6).

O autor deixa claro que a extemporização não se trata simplesmente de uma “variante” musical e também difere da noção de improvisação, onde a ação modificadora é mais intensa e geralmente baseada em critérios subjetivos.

**LIF (LUGAR INTERACIONAL FORMATIVO)** – O conceito é de autoria original do professor e musicólogo Fabiano Araújo Costa, e evoca o espaço de interação para onde convergem as experiências estéticas musicais audiotáteis, em um “processo

<sup>17</sup> Ver BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: *A ideia do cinema*, RJ, Civilização Brasileira, 1996, trad. de José Lino Grünnewald para o original de 1955. Cf. CAPORALETTI, 2018a, p. 10, com referência à obra original de Benjamin em alemão.

dinâmico de produção, invenção e de julgamento de uma regra artística compartilhada em tempo real” (ARAÚJO COSTA, 2018b, p. 5). O LIF é o ambiente ideal por excelência ao desenvolvimento das músicas de matriz audiotáteis, espaço “onde dois ou mais músicos se encontram em uma situação onde buscam juntos dar uma forma artística a diferentes materiais e realidades culturais, pessoais e musicais” (p. 2).<sup>18</sup>

Aplicações da TMA ao universo da música brasileira já foram realizadas, sendo uma delas pelo próprio Caporaletti (2012), em capítulo do livro “O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês”, organizado por Manoel Corrêa do Lago, onde o musicólogo italiano analisa as fontes audiotáteis da obra de Milhaud, bem como a reelaboração feita para conjunto de flauta, clarinete, clarone, violões, cavaquinho e percussão por Paulo Aragão, a partir do original orquestral, repleto de prevalências audiotáteis. Em “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”, Araújo Costa (2018a, p. 10), apresenta de forma minuciosa o amplo espectro coberto pelos critérios da audiotatibilidade dentre a música brasileira. As considerações finais do texto de Fabiano Araújo são lapidares, na justificativa da opção pela utilização do conceito de música audiotátil, e no que concerne à viabilidade da análise e da *inclusão* acadêmica de certos repertórios e práticas:

quando considera-se uma música enquanto música audiotátil concorda-se com o fato que, no processo formativo específico da obra musical, o artista reconhece a obra e a obra se faz reconhecer enquanto tal pelos seus próprios critérios estéticos, ligado à audiotatibilidade (e não necessariamente à sua *potencial popularidade*, ou a um certo tipo de “*sofisticação herdada da cultura ‘erudita’*”). Além disso, o que muda é o fato que, na perspectiva da TMA, considera-se o rigor da cognição e da percepção induzidas pela audiotatibilidade, distinto em substância, mas *equivalente em dignidade àquele encontrado na cognição e percepção induzidas pela visualidade* (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 16, *itálicos nossos*).

A análise da expressividade audiotátil identificada em uma determinada *performance* não se fecha em si mesma – é necessário que se agreguem outras perspectivas, em âmbito antropológico, cognitivo e mediológico, conforme comentado no início deste artigo. O material musical oferecido pelo flautista Altamiro Carrilho no âmbito do LP *Depoimento do Poeta* indica vários pontos de contato com a TMA, a começar

<sup>18</sup> Fazemos estes apontamentos terminológicos com a ressalva de que o espaço é exíguo para o seu necessário aprofundamento, para o que indicamos a complementação através da bibliografia sugerida neste trabalho.

pelo seu repertório, audiotátil por excelência; veremos alguns deles a partir de agora, representados no escopo deste artigo pela prática da criação extemporânea de introduções para sambas (mediadas pela interação com o conjunto e pelo conhecimento prévio de repertório/gravação anterior), e na inserção recorrente de ornamentação em seus solos (neste caso enfocamos os glissandos), cuja escolha parte de critérios individuais, porém sedimentados em parâmetros essencialmente cognitivo-táteis.

## **Introduções de samba – improvisação ou extemporização?**

O caso das introduções instrumentais semipadronizadas do samba, utilizadas largamente nas gravações da era de ouro da música popular nos revelam uma das prevalências de valores audiotáteis neste universo, uma vez que, em linhas gerais, e desconsiderando-se de antemão a possibilidade de aprendizado via arranjo escrito ou quaisquer tipos de registro em partitura, uma introdução de samba só será realizada pelo solista a partir de três situações: a) quando este tem uma referência prévia da composição a partir da memória de gravações ou da prática em rodas; b) quando há alguma possibilidade de ensaio antes da gravação ou da roda, com a finalidade de acerto de detalhes entre os executantes; e c) improvisando-se uma nova melodia pura e simplesmente (e que mesmo assim, só funcionará a contento se contiver parâmetros definidos de antemão e compartilhados por todos, como por exemplo em relação à sequência harmônica utilizada). Em todas as situações evidenciam-se as práticas audiotáteis, não só pela predominante ausência de referências visuais de partituras, aspecto inerente ao ambiente formativo do gênero, como também pelo estímulo proporcionado pelas referências auditivas originárias de gravações – no caso de composição já registrada em fonograma anterior divulgado comercialmente – ou da prática *in loco* das rodas ou de quaisquer situações onde estímulos audiotáteis da composição tenham sido apresentados ao solista e/ou aos demais músicos acompanhadores. Especialmente no primeiro caso observa-se a recorrência de extemporização, caracterizada pela releitura de um material preexistente e modificado via referenciais auráticos. No segundo e no terceiro casos, independente da opção por um caminho extemporizativo

ou improvisativo e da preeminência do referencial aurático prévio, identificamos também os espaços de resolução de práticas musicais e criação compartilhada denominadas de LIF, propícios à negociação artística entre os agentes envolvidos e onde os saberes audiotáteis se encontram para conformação – em tempo real – do resultado artístico final.

A predominância do uso de trechos da própria melodia do samba na criação das introduções (geralmente as frases conclusivas de uma das partes, especialmente a parte A) pode ser creditada não só à coerência proporcionada pela utilização de material da própria composição, mas também à facilidade de comunicação entre os músicos, seja para fins de estúdio ou apresentações, em contextos formais ou não. A prática se justifica na consonância com o enorme volume de trabalho de solistas e conjuntos regionais em estúdios e no rádio, fomentando resoluções rápidas que se refletem na prática da adaptação de introduções pelos solistas, em geral sobre sequências harmônicas recorrentes ou pela reiteração de trechos melódicos da composição, como é o caso das introduções dos sambas “Notícia”, “Orgulho e Agonia”, “Eu e as Flores”, “Rugas”, “Caridade”, “Pranto do Poeta” e “Degraus da Vida”, onde são facilmente notadas a utilização dos respectivos motivos melódicos conclusivos de uma das seções do samba, que servem ao desenvolvimento da intro. (*Ex. de áudio 1 a 3: Intro e melodia correlata nos sambas “Notícia”, “Orgulho e Agonia” e “Eu e as Flores”*).<sup>19</sup>

Também é preciso lembrar que três destes sambas já haviam sido gravados com a participação de Altamiro Carrilho à flauta, todos na Copacabana por Roberto Silva – “Notícia” (1955 e 1961), “Rugas” (1959) e “Degraus da Vida” (1961). As introduções feitas por Altamiro em 1970 para esses sambas são diferentes, com exceção de “Rugas” que é baseado na gravação de 1958, porém com ornamentações. Em outros casos, como os de “Luz Negra” e “A Flor e o Espinho”, o referencial melódico da composição aparece mais sutilmente, especialmente no caso da primeira, onde a relação mais forte com a melodia da composição é proveniente do motivo formado pela se-

<sup>19</sup> O link para acesso a todos os exemplos de áudio referenciados encontram-se ao final do trabalho, antes das referências bibliográficas. Em caso de inacessibilidade à pasta, indicamos nas notas de rodapé as minutagens aproximadas de cada trecho sugerido: **Ex. 1:** 0’ 51’’ a 1’ 03’’ e 1’ 36’’ a 1’ 48’’; **Ex. 2:** 0’ 47’’ a 0’ 58’’ e 1’ 29’’ a 1’ 40’’; **Ex. 3:** 0’ 00’’ a 0’ 10’’ e 0’ 41’’ a 0’ 51’’.

gunda menor descendente, marcante logo no início. Totalmente distintas são as introduções dos sambas “Juro” e “Aceito o Teu Adeus” – sambas inéditos. A começar pelo primeiro, uma composição a parte de Altamiro, que em 16 compassos extremamente conectados ao caráter da peça, expande a sequência harmônica tradicional que serve de base para a maior parte das introduções improvisadas de samba. (*Ex. de áudio 4: Introdução do samba “Juro”*).<sup>20</sup>

Há outro caso especial: a introdução do samba “Aceito o Teu Adeus” (Ex. 1 em imagem / Ex. 5 em áudio). Nessa faixa, Altamiro Carrilho propõe algo totalmente novo, demonstrando uma liberdade de criação sobre mais um samba que nunca havia sido gravado e que acaba por ganhar destaque sobre as demais desde sua introdução.

*Ex. 1: intro do samba “Aceito o Teu Adeus” (Ex. 5 em áudio)<sup>21</sup>*

*Fonte: elaboração dos autores*

A introdução notabiliza-se pelo forte apelo rítmico e pelo fechamento inusual da intro, em uma convenção rítmica apoiada por um acorde de C6; a flauta atua menos melódica do que ritmicamente, com quatro frases construídas sobre arpejos ascendentes e descendentes, em uma sequência harmônica não encontrada ao longo da composição.

A partir deste último exemplo, embora possamos cogitar que Carrilho não tenha considerado inventivas as cadências conclusivas das partes A (pouco apropriada) ou B (plausível) para utilização na criação da introdução, sempre é interessante agregar à análise a conjectura de que se trata de um processo fundamentado na cons-

<sup>20</sup> Ex. 4: 0' 00'' a 0' 21''.

<sup>21</sup> Ex. 5: 01' 13'' a 01' 23''.

ciência neaurática do flautista, altamente experiente no ambiente de estúdio e responsável como diretor musical pela coerência e equilíbrio do disco, elementos para os quais contribuiu fortemente a inesperada introdução de “Aceito o Teu Adeus”.

## Recursos interpretativos – ornamentação e o *glissando*

A ornamentação é um recurso interpretativo utilizado largamente por Altamiro ao longo da carreira, tanto em gravações quanto ao vivo. O flautista comenta, em entrevista a Sarmiento (2005, p. 83 e 85), que a livre inserção de ornamentos em uma composição, desde que utilizados com “bom gosto”, podem ser considerados elementos importantes de sua atuação como improvisador no choro. Outro trabalho, como o de Valente (2014, p. 133), que em grande parte aborda a relação choro-improvisação, também ressalta a ornamentação como uma espécie de pré-requisito para a comprovação da presença e da demarcação de alguns limites para a improvisação no choro. A improvisação, no sentido que lhe é atribuída pelos músicos (e por grande parte do público ao redor do gênero) é baseada no formato de *chorus* advindo das práticas do *jazz*, o que não se adequa às características do choro, onde se busca uma maior fidelidade a algum tipo de texto pré-fixado – relacionado fortemente à escuta de gravações referenciais do gênero e em menor grau pelo uso de partitura, a partir dos quais a ornamentação seria uma espécie de liberdade permitida.<sup>22</sup>

Além de suscitar confusão terminológica mediante os aspectos acima e, especialmente, ao ser associada generalizadamente ao caráter de espontaneidade em sua acepção menos interessante – quando reduz as possibilidades de análise de práticas musicais ao lugar-comum da imprevisibilidade, só resolvida pelo gênio criador – a prática da ornamentação no choro pode ser melhor identificada pela terminologia da extemporização, na medida em que as inserções do material do âmbito da ornamentação em um dado contexto servem como ingredientes de uma receita que não se resume aos momentos de plena expressão de subjetividade do artista, mas são construídos

---

<sup>22</sup> E incentivada, já que do lado oposto, a pouca ou a ausência total da capacidade de variar uma melodia é vista como inadequada ao contexto requerido ao choro.

previamente através da preeminência de aspectos cognitivos e relativos à gestualidade instrumental, acionados no momento da experiência musical *in tempo*.

A ornamentação como recurso de embelezamento extemporâneo, que não surge no contexto da música popular, mas que tem larga história na música de tradição europeia, especialmente no período barroco, ocupa espaço importante em trabalhos já realizados em torno do flautista Altamiro Carrilho. Tanto a dissertação de Sarmiento (2005) quanto a de Pereira (2016), dedicadas a aspectos biográficos e interpretativos de sua trajetória, dão destaque à questão dos ornamentos como um dos maiores emblemas de seu estilo interpretativo. Dentre as categorias destacadas pelos autores estão o trinado, o mordente, o tremolo, o grupeto e a appoggiatura. Embora o glissando não pertença oficialmente à categoria dos ornamentos,<sup>23</sup> é geralmente incluído junto a estes, dada a proximidade funcional e a frequência com que é encontrado nas interpretações de Carrilho.

Tecnicamente, o glissando é definido, pelo artigo de Barry Kernfeld no Grove Online, como “um termo usado livremente para designar um deslize de tom para cima ou para baixo, desde ou em direção a uma nota fixa” (GROVE Online, 2002, verbete: Glissando [jazz], p. 1), ressaltando sua variabilidade quanto ao alcance, duração e velocidade. Dentre as práticas ornamentais do século XVIII, o tratado de C.P.E. Bach se refere a um ornamento similar ao glissando, com o nome de escorregadela (*Schleifer*), efeito que “torna as ideias fluentes” e “sempre ocorre antes de um salto, em que preenche os intervalos” (BACH, 2009, p. 124). Esses efeitos são facilmente confundidos com o *portamento*, que, no entanto, é mais relacionado com instrumentos que permitem um deslize contínuo sem a distinção de notas em seu trajeto, aplicado a instrumentos de corda sem trastes, trombone, clarinete e sax (em algumas de suas regiões), tímpanos e a voz, entre outros. Enquanto isso, em instrumentos como o piano, harpa, cordas com trastes e também no caso da flauta e no contexto deste instrumento na música popular brasileira, os glissandos são geralmente executados tocando escalas de notas rápidas, ora cromáticas, diatônicas ou uma mescla de ambas, escolhidas a

<sup>23</sup> Pereira (2016, p. 35) ressalta que alguns autores incluem o glissando na categoria de ornamento, mas opta por situá-lo entre as “técnicas estendidas”, junto a elementos também utilizados por Altamiro como o *frulato*.

critério das habilidades táteis, da mecânica do instrumento e de referenciais auditivos do instrumentista.

Dentre o grande acervo de ornamentações presentes no disco *Depoimento do Poeta*, Altamiro utiliza-se frequentemente de mordentes, *acciaccaturas*<sup>24</sup>, trinados e glissandos. Todos estes aparecem com regularidade ao longo das faixas do disco, sempre associados aos solos centrais, introduções e codas (em menor número nos contracantos). Altamiro é o solista de choro que talvez mais tenha se apropriado da ornamentação e em especial dos glissandos, utilizando-os com propriedade e tornando-os uma marca pessoal, mesmo que estes tenham sido também utilizado por flautistas anteriores como Benedito Lacerda, que os insere menos frequentemente. A ausência de glissandos, por exemplo, causa estranhamento na audição do solo da primeira gravação de Altamiro Carrilho como acompanhador, com Moreira da Silva no já referido samba canção *Estúdio Azul*, onde o excesso de trinados (e sua inserção em pontos previsíveis, geralmente nos finais de frase) resulta na sensação de um solo menos fluído, se comparada à quase toda a sua discografia posterior. (*Ex. de áudio 6: Solo do samba Estúdio Azul*).

Mesmo se tratando de instrumentos de categorias e naturezas diferentes, a proximidade proporcionada pela presença no universo do choro e do samba faz com que possa ser válida ao nosso caso a associação proposta por Lopes (2016, p. 68), em sua tese de doutorado, na qual relaciona a utilização de certos recursos interpretativos por Jacob do Bandolim à influência de uma expressão típica do canto, transportada pelo solista em questão à prática do instrumento. O autor utiliza a terminologia “passionalização”, verificada quando o intérprete procura recursos instrumentais, entre os quais os glissandos, portamentos e trêmolos, com a finalidade de reproduzir em novas versões e gravações os prolongamentos de vogais e variações de timbre vocal, fixadas

<sup>24</sup> A *appoggiatura* é uma nota apoiada, geralmente em grau conjunto acima da nota principal, criando uma dissonância a ser resolvida na nota principal no tempo fraco seguinte, enquanto a *acciaccatura* é uma nota curta. As *acciaccaturas* são chamadas de “*appoggiaturas* curtas” por autores como Quantz e Bach: “in the 19th century, *acciaccatura* came to mean quick single grace notes, usually a major or minor 2nd above the main note; these were defined as short *appoggiaturas* in the 18th century by Quantz (1752) and C.P.E. Bach” (GROVE Online, verbete *acciaccatura*. Acesso em 10 abr.2020. Grove Music Online (2001). Verbetes: *Acciaccatura*, disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00101>. A prática de Carrilho no LP apresenta quase que exclusivamente as notas curtas (que não “roubam” o tempo de suas respectivas notas principais), o que nos faz optar pela utilização do termo *acciaccatura*.

na memória a partir da audição prévia de *performances* anteriores das músicas em questão, concernentes ao universo do samba e do choro. Embora não seja nosso objetivo aprofundar o assunto neste texto, a hipótese de Lopes poderia ser aplicada ao caso de Carrilho, porém a partir da perspectiva do *contraste*, obtido entre a ressignificação resultante de sua interpretação melódica dos sambas à flauta e a matéria prima fornecida pelo canto de Nelson Cavaquinho. A fluência obtida pela sustentação do som do timbre da flauta de Carrilho, somado à frequência de efeitos de ligação - entre frases e dentro das próprias frases - como o glissando, são responsáveis pelo forte contraste com a interpretação de Nelson, caracterizado pelo canto instável e quase falado, motivado principalmente por frases entrecortadas pela respiração imprecisa e pelo timbre rouco, sem quaisquer sustentações típicas do canto profissional no sentido técnico.

O componente tátil envolvido na inserção da ornamentação (e especificamente dos glissandos) nos momentos de extemporização é ligado ao próprio idiomatismo da flauta transversal e é um dos elementos mais significativos à definição da prática no âmbito das músicas audiotáteis. Nesse sentido, a ornamentação no caso estudado funcionaria a partir do que Cugny (2018, p. 27-28) chama de “êxtase digital”, termo aplicado pelo autor em desenhos melódicos e em certos encadeamentos harmônicos tornados “clichês” a partir da adequação à forma da mão do pianista (quando analisa determinados solos de Bill Evans), proporcionando-lhe uma inequívoca fluência, que justificaria parte das escolhas por certos caminhos criativos durante o processo extemporizativo/improvisativo.

Para identificar aspectos deste processo criativo que transparece da atuação de Carrilho, realizamos um levantamento de todos os momentos em que o flautista aplica o glissando em suas intervenções solísticas no disco, disponível em nossa dissertação em mestrado. A análise desta amostragem em todas as doze faixas do LP (considerando-se introduções, solos e codas) nos permite indicar algumas recorrências nos procedimentos. Em linhas gerais os glissandos conforme utilizados por Altamiro aparecem tanto em movimento melódico ascendente (27 ocorrências) quanto descendente (55 ocorrências). Em ambos os sentidos, há a preferência por intervalos curtos em detrimento dos longos, especialmente envolvendo de 2<sup>as</sup> a 4<sup>as</sup>; em relação às 5<sup>as</sup>, há uma quantidade mediana de utilizações, enquanto das 6<sup>as</sup> às 8<sup>as</sup> as aparições são bem

mais raras. Os glissandos são realizados basicamente como ligação entre duas notas, uma de partida e outra de chegada, mas também podem ocorrer sem uma nota de destino definida, especialmente no sentido descendente, utilizado cinco vezes ao longo do LP. Este tipo de efeito pode ser encontrado em inúmeras outras gravações de Altamiro Carrilho como solista, entre as quais destacamos as interpretações do samba “Deixa o Breque Pra Mim”, de autoria do próprio flautista.

A tessitura tradicional da flauta transversal se estende por três oitavas, das quais a primeira (região grave) e a segunda (região média) são obtidas principalmente através de ajustes na embocadura do instrumentista, uma vez que apresentam poucas e sutis diferenças de digitação, enquanto a terceira (região aguda) requer alterações mais drásticas para correção de afinação e emissão do som. A escala básica da flauta vai de Ré a Ré<sup>25</sup>, considerando-se os pontos onde o tubo central, referente ao corpo do instrumento se encontra todo fechado, requisitando do músico a retirada gradual dos dedos para obtenção das notas de uma escala ascendente. Essas prerrogativas do instrumento equivalem à constatação de que a realização de um efeito como o glissando, relacionado à fluidez e à agilidade digital, não encontra um terreno apropriado se envolvidas trocas de registro do instrumento, o que se comprova na atuação de Carrilho: de 82 glissandos realizados nas intervenções da flauta ao longo de 12 sambas, não encontramos nenhuma ocorrência que envolva notas de partida originárias da mão esquerda em direção à notas de chegada do âmbito da mão direita do flautista, em sentido ascendente, e tampouco a situação inversa, ou seja, notas de partida originárias na mão direita com destino à notas da mão esquerda, quando considerado o sentido descendente. As exceções são dois glissandos envolvendo a nota Ré<sub>6</sub>; um destes partindo do Sol<sub>5</sub> (no solo de “Palhaço”), e o outro realizado entre o Si<sub>5</sub> e o Ré<sub>6</sub>, (ver Ex. 2 em imagem / Ex. 7 em áudio) que envolve notas da região média e da região aguda; no entanto, esta ocorrência explica-se, pois o Ré<sub>6</sub> difere dos demais ao ser efetuado por

<sup>25</sup> A nota Dó<sub>4</sub> da flauta transversal, acionada através de chaves posicionadas no “pé” da flauta (uma extensão do corpo do instrumento) é geralmente a nota mais grave na maioria das flautas, embora algumas possam alcançar ainda uma nota a mais, o Si<sub>3</sub>. Quando emitido uma ou duas oitavas acima, (no caso, Dó<sub>5</sub> e Dó<sub>6</sub>) essa nota não requer o fechamento total do tubo do instrumento tal qual o Dó<sub>4</sub>, o que nos faz considerar a nota Ré (correspondente ao fechamento total da parte central, o corpo da flauta) como a fronteira entre os registros.

uma digitação que só envolve a mão esquerda do flautista<sup>26</sup>, tornando viável o movimento. O contrário (Ré<sub>6</sub> ao Si<sub>5</sub> ou à outras notas próximas) também seria possível, embora não utilizado por Altamiro no disco.

*Exemplo 2: coda do samba “Caridade” e glissandos (Ex. 7 em áudio)<sup>27</sup>*

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Voz' and contains the lyrics '...pre - ci - sar - tam - bém'. To its right, a flute part labeled 'flauta' is shown. The middle staff is a melodic line with chords F, Fm6, C, and A7. The bottom staff is a bass line with chords Dm, G7, and C.

*Fonte: elaboração dos autores*

Por outro lado, não há empecilho algum em se realizar glissandos iniciados e terminados em digitações de mãos diferentes, desde que dentro da mesma região: é o caso de alguns dos efeitos mais repetidos ao longo das gravações analisadas. No sentido ascendente predominam os glissandos de 3<sup>a</sup> – Mi-Sol e Fá-Lá, bem como o glissando sobre uma 4<sup>a</sup> – Ré-Sol, sendo que todos eles aparecem 4 vezes cada. Já em sentido descendente se destacam os intervalos de 4<sup>a</sup> J, com os glissandos entre as notas Lá-Mi (7 vezes) e Sol-Ré (5 vezes). Em termos de números absolutos deveríamos destacar também o intervalo de 3<sup>a</sup> m entre Lá e Fá#, o qual aparece 6 vezes, mas que optamos por não inserir entre os mais executados neste levantamento devido a suas ocorrências se concentrarem em um mesmo trecho melódico do samba “Degraus da Vida”, o que não lhe confere uma variabilidade de usos no decorrer de todo o repertório para constar na estatística.

<sup>26</sup> Cabe ressaltar que excetuamos destas considerações a chave de apoio, acionada quase todo o tempo pelo dedo mínimo da mão direita do instrumentista, o que poderia confundir o leitor deste texto que não toca o instrumento e que eventualmente observe a *performance* digital de um flautista.

<sup>27</sup> Ex. 7: 03' 03" a 03' 16".

Conforme dito anteriormente, o preenchimento do conteúdo dos glissandos utilizados por Altamiro Carrilho também recorre a critérios táteis, privilegiando sequências cromáticas, a depender do intervalo abrangido pelo efeito – em geral, quanto menor o intervalo maior a necessidade de se preencher o glissando com o maior número de notas possível. Por exemplo, o glissando ascendente formado pelo intervalo de 3ª Mi-Sol, não se furta a incluir normalmente a nota Fá# em seu “recheio”, enquanto o glissando descendente formado pela 7ª dim Dó-Ré#, que precisa percorrer rapidamente um espaço bem maior, não segue um caminho perfeitamente cromático entre as notas de partida e chegada. Ritmicamente, a inserção dos glissandos não apresenta grande variabilidade, uma vez que estão adequados aos traços rítmicos dos sambas de Nelson Cavaquinho, sendo necessário um *corpus* diverso em gêneros para demonstração, por exemplo, de suas recorrências no âmbito de músicas de caráter dolente como a valsa, os choros lentos ou os sambas mais próximos do samba-canção.

Há que se ressaltar a aparição do efeito especial obtido por Altamiro através da sobreposição de diversos glissandos pelo efeito de eco aplicado na coda de *A Flor e o Espinho*, o que torna o desfecho desta música verdadeiramente único. Não incluímos esse glissando nas classificações anteriores pois a determinação de parâmetros como notas de partida e chegada são inviáveis em seu movimento sinuoso. De todo modo, a opção pela inclusão de um efeito especial impossível de ser realizado fora do âmbito do registro em disco parece ser mais uma excelente mostra da ação da CNA na construção do pensamento interpretativo introjetado em Altamiro. Além do mais, “*A Flor e o Espinho*” era um dos sambas mais conhecidos e gravados dentre o repertório do disco, o que pode indicar e referendar a tentativa de inserção de uma identidade à nova gravação, que a diferenciasse do que já havia sido feito, tornando-a propícia às experimentações sonoras. (*Ex. de áudio 8: Coda do samba A Flor e o Espinho*).<sup>28</sup>

Por fim, e não menos importante, deve-se ressaltar que as tonalidades em que se tocam os sambas do LP *Depoimento do Poeta*<sup>29</sup>, favorecem a inserção deste grande número de glissandos e também têm influência na escolha de uns em detrimentos de

<sup>28</sup> Ex. 8: 2' 23" a 2' 34".

<sup>29</sup> Dó Maior (“Palhaço”, “Orgulho e Agonia”, “Aceito o Teu Adeus”, “Caridade”, “Pranto do Poeta” e “Juro”), Ré Maior (“Rugas” e “Degraus da Vida”), Ré menor (“Luz Negra”, “Eu e as Flores” e “A Flor e o Espinho”) e Sol Maior (“Notícia”).

outros. A posição de Altamiro como diretor musical do LP, somado ao fato de Nelson Cavaquinho não ser um cantor “profissional” certamente contribuíram para a definição das tonalidades, favoráveis a um desempenho tanto vocal quanto instrumental. Lembramos que os apontamentos realizados até aqui são uma síntese da pesquisa de dissertação de mestrado intitulada “A flauta de Altamiro Carrilho no disco *Depoimento do Poeta* (1970), de Nelson Cavaquinho: reflexões sobre a consolidação de um estilo”, onde é encontrado um maior aprofundamento dos temas aqui tratados.

Este artigo tentou demonstrar, através de algumas das terminologias e ferramentas teóricas subsidiadas pela Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), a possibilidade de múltiplas análises e abordagens a respeito de um universo ainda pouco acessado por estudos acadêmicos do campo da improvisação: as práticas concernentes aos conjuntos regionais e os processos audiotáteis inerentes a gêneros como o samba e o choro, utilizando para critério de exemplaridade a atuação de Altamiro Carrilho, um músico que embora tenha transitado por diversos espaços se formou e se manteve muito próximo a este universo. Como suporte para a demonstração de aspectos do estilo interpretativo de Carrilho escolhemos o LP *Depoimento do Poeta*, de Nelson Cavaquinho, disco de uma trajetória *sui generis*, retrato eficiente do ambiente musical que procuramos focar. Como demonstração prática das intervenções de Carrilho no disco, elegemos em primeiro lugar a análise do processo formativo das *introduções de samba*, extemporâneas em sua essência e intimamente ligadas ao LIF (Lugar Interacional Formativo), bem como dos *escapes de extemporização* e da *preeminência tátil* demonstrada na inserção de ornamentação e efeitos técnicos como o glissando, constantes na interpretação e menos imprevisíveis do que se poderia imaginar, uma vez que esses efeitos obedecem a práticas audiotáteis sólidas.

### Link para áudio dos exemplos

<https://1drv.ms/u/s!AmCaQCRyYWBegZlwroNenQOF2OFZ3Q?e=MQRzw4>

## Referências bibliográficas

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Sorbonne Université, CRIJMA - IReMUS, nº 1, Caderno em português, trad. de Patrícia de S. Araújo, p. 1-33. Abr. 2018a.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na *Toccata em ritmo de samba n. 2* de Radamés Gnattali. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Sorbonne Université. CRIJMA - IReMUS, nº 1, caderno em português, p. 1-23. Abr. 2018b.

BACH, C. P. E. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Berlim 1753-1762. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional de Canhoto*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRio, Rio de Janeiro, 2011.

CAPORALETTI, Vincenzo. *L'improvvisazione, le prassi estetiche e un paradosso ontologico*. *Kaiak. A Philosophical Journey*, n. 3: Improvvisazione. 2016.

CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud, *Le boeuf sur le toit* e o paradigma audiotátil; In: LAGO, Manoel Aranha Corrêa do (org). *O Boi no telhado*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattile*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Sorbonne Université. CRIJMA - IReMUS, nº 1, caderno em português, trad. de Fabiano Araújo Costa e Patricia de S. Araújo, p. 1-17. Abr. 2018.

CAVAQUINHO, Nelson (Compositor e Intérprete). *Depoimento do Poeta*. Discos Castelinho, LPNE 10.002, 1970. LP.

COSTA, Flávio Moreira da. *Nelson Cavaquinho: enxugue os olhos e me dê um abraço*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Secretaria Municipal de Cultura; Coleção Perfis do Rio, 2000.

CUGNY, Laurent. Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Sorbonne Université, CRIJMA - IReMUS, nº 1, caderno em português, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, p. 1-17. Abr. 2018,

DISCOGRAFIA Brasileira. Instituto Moreira Salles – IMS. Acervo online. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em 02 set. 2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69174/nelson-cavaquinho>. Acesso em: 10 Ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

HEMEROTECA Digital Brasileira. Acervo online. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso de Jan. a Set. 2020.

IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira. Acervo online. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em 19 mar. 2020.

LOPES, Marcílio Marques. *O dito e o não dito: a palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2016.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEREIRA, Marcelo das Dores. *Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música – Performance Musical). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PESSOA, Felipe Ferreira de. *Cuidado, violão! : as transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Depto. de Música do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música – Execução Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, ECA-USP, São Paulo, 2014.

Submetido em: 16/09/2020

Aceito em: 12/11/2020

Publicado em: 27/12/2020