

O caráter documental do disco *Depoimento do Poeta (1970)*, de Nelson Cavaquinho e a atuação do flautista Altamiro Carrilho

Márcio Modesto¹

USP/PPGMUS

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Música Popular*

marciomodesto@usp.br

Resumo: Este artigo aborda, em três etapas, o LP *Depoimento do Poeta (1970)*, o primeiro disco do sambista Nelson Cavaquinho, com direção musical do flautista Altamiro Carrilho. Na primeira parte tratamos dos aspectos que referendam o caráter de legado histórico que se pretendia com este lançamento, na perspectiva das ações memorialistas de preservação da cultura brasileira na época – apontando que a própria escolha dos interlocutores de Nelson no disco (Elizeth Cardoso, Eneida de Moraes, Oswaldo Sargentelli e Sérgio Cabral) pode ser analisada como reflexo de um processo de mediação que ocorria entre o meio do samba e as atividades profissionais destes personagens. Na segunda etapa abordaremos a participação de Altamiro Carrilho como intérprete e diretor musical, resultante de uma constante colaboração entre os artistas e as práticas dos meios do samba e do choro, o que também confere ao disco fortes características das gravações dos anos 30 ou 40, anacrônicas se comparadas ao período de gravação do LP, mas coerentes no que diz respeito ao estilo de seus intérpretes e ao intuito da realização de um depoimento musical. Na terceira parte ilustraremos algumas das práticas interpretativas de Altamiro no disco com a transcrição de um dos seus solos: “Eu e as Flores”.

Palavras-chave: Música popular; Altamiro Carrilho; Samba; Memorialismo; Mediação.

The Documentary Character of the LP *Depoimento do Poeta (1970)*, by Nelson Cavaquinho and the Performance of the Flutist Altamiro Carrilho

Abstract: This article addresses, in three stages, the LP *Depoimento do Poeta (1970)*, the first album by the samba composer Nelson Cavaquinho, with musical direction by flutist Altamiro Carrilho. In the first part, we deal with the aspects that confirm the character of historical legacy that was intended with this release, in the perspective of the memorialist actions of preservation of Brazilian culture at the time - pointing out that the very choice of Nelson's interlocutors on the disc (Elizeth Cardoso, Eneida de Moraes, Oswaldo Sargentelli and Sérgio Cabral) can be analyzed as a reflection of a mediation process that took place between the middle of samba and these characters' professional activities. In the second stage, we will approach the participation of Altamiro Carrilho as an interpreter and musical director, resulting from a constant collaboration between artists and the practices of the samba and choro media, which also gives the disc strong characteristics of the recordings of the 30s or 40s, anachronistic compared to the recording period of the LP, but consistent with regard to the style of their performers and the purpose of making a musical testimony. In the third part,

¹ Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg.

we will illustrate some of Altamiro's interpretive practices on the disc with the transcription of one of his solos: “Eu e as Flores”.

Keywords: Popular Music; Altamiro Carrilho; Samba; Memorialism; Mediation.

1 Apresentação – As participações no LP “Depoimento do Poeta”

Gravado em 1970 por Nelson Cavaquinho, o disco Depoimento do Poeta tornou-se o primeiro registro fonográfico da carreira do veterano compositor – inteiramente interpretado por ele e composto por doze de seus sambas, a maioria destes indispensáveis ao repertório atual de shows e rodas deste gênero. Um elemento que muito nos chamou a atenção no LP e serviu como o objeto principal de pesquisa da nossa dissertação de mestrado, em fase de conclusão, foi a atuação do flautista Altamiro Carrilho, que se faz onipresente ao longo deste disco, através de introduções, solos e contracantos que apontamos como uma síntese de seu estilo interpretativo. O recorte que apresentamos destaca pontos de nossas análises deste estilo e desta sonoridade, não sem antes traçarmos uma análise sucinta do disco Depoimento do Poeta a partir do enfoque de outras das abordagens que este suporte fonográfico nos permite elaborar.

Depoimento do Poeta é uma produção da pequena gravadora Discos Castelinho, registrada sob o número LPNE 10.002. Não foi possível precisar a data exata em que ocorreram as gravações, porém, a partir de pesquisa no acervo da Hemeroteca Nacional² sabemos que no mês de agosto de 1970 o disco já devia estar pronto – no periódico carioca “O Jornal” há duas referências próximas: em extensa matéria de título “Nelson do Cavaquinho – história de poeta”, onde não se faz referência ao título do long-play, mas lê-se que “Nelson surge agora com seu primeiro disco todo cantado por ele”³; e outra, em uma pequena nota de título “Lançamento”: “Já está nas lojas o disco Depoimento do Poeta, em que Nelson Cavaquinho faz sua estreia, em disco, como cantor. São doze sambas magistrais do velho compositor...”⁴. No entanto, contrariando a nota, consta que o disco nunca tenha efetivamente chegado às lojas, já que a gravadora faliu logo após terminá-lo e a maior parte das cópias foi retida por um credor. Em edição do ano seguinte⁵, era publicada uma matéria sobre um espetáculo de samba na PUC com a participação de Nelson, onde haviam sido colocados à venda cerca de cento e sessenta unidades remanescentes do Depoimento do Poeta. A história contada pelo jornal confirma a retenção dos discos e o esforço do produtor

² Acesso através do link: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

³ Ed. de 16 Ago.1970. Disp. em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/87042. Acesso em 14 Jan.2020.

⁴ Ed. de 19 Ago.1970. Disp. em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/87111. Acesso em 14 Jan.2020.

⁵ Ed. de 13 Out.1971. Disp. em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/97379. Acesso em 15 Jan.2020.

Jorge Coutinho em reaver este material, convencendo o credor de que seria melhor vendê-los. Estes acontecimentos fizeram com que o disco fosse considerado raro ao menos até 1974, quando foi relançado pela Continental e passou a ser efetivamente conhecido.

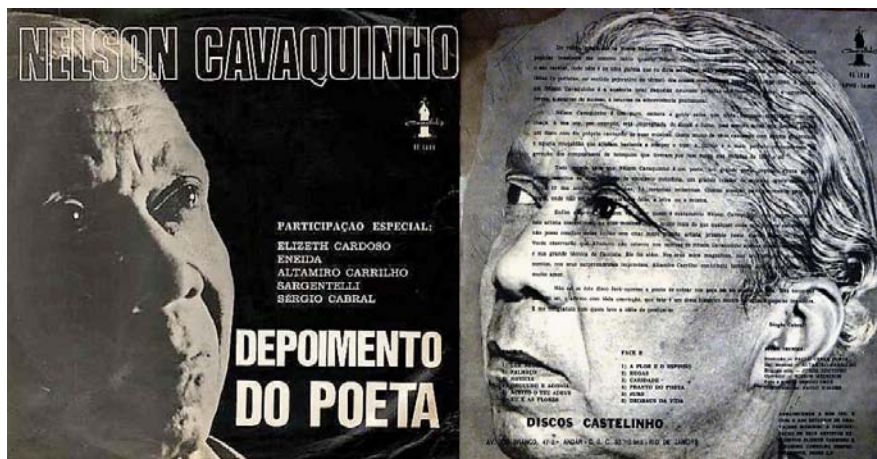


Fig. 1: Capa e contracapa originais do Long-play Depoimento do Poeta (1970), de Nelson Cavaquinho. Reprodução do site www.discogs.com

Corroborando seu título, uma das principais características do LP é a ênfase dada ao caráter de resgate histórico; foram inclusos pequenos diálogos de Nelson com personalidades do circuito cultural carioca de então: a cantora Elizeth Cardoso, a escritora e historiadora Eneida de Moraes e o radialista e empresário da noite Oswaldo Sargentelli, além de um diálogo mais extenso, de pouco mais de cinco minutos de duração, conduzido pelo jornalista Sérgio Cabral e posicionado ao final do disco, como 13ª faixa. As intervenções, de maneira bastante informal, provocam Nelson a contar algumas passagens de sua carreira e de sua obra, sendo que na primeira, Luz Negra, não há propriamente um diálogo, mas uma breve apresentação por parte de Elizeth Cardoso: “Nelson do Cavaquinho vai cantar, e nós vamos ouvir com todo o nosso respeito... de Amâncio Cardoso e dele próprio, Nelson do Cavaquinho: ‘Luz Negra’”. Conforme apontou o crítico J. L. Ferrete no texto de contracapa da reedição de 1983 do disco, a maneira como Elizeth se refere a Nelson (Nelson ‘do’ Cavaquinho, assim como ele era conhecido na Mangueira) é um indicativo de que a relação deles jamais fora superficial, mas sim de longos anos de convivência no meio boêmio musical carioca.

Na verdade, a presença em destaque destes quatro personagens no disco não deve ser tratada como um mero acaso: na leitura que aqui apresentamos, são representantes de segmentos profissionais da sociedade que eram em grande parte responsáveis por mediar e muitas vezes viabilizar a existência/permanência de personagens como um Nelson

Cavaquinho e tantos outros sambistas. O sentido de mediação utilizado aqui é tal qual o compreendido por Machado (2007), que o define na “ideia de trânsito ou troca entre os opostos” (MACHADO, 2007, p. 21), a partir da qual poderíamos nos aproximar da relação fluente entre o sambista e estes segmentos. Baía (2012) inclui entre os mediadores culturais “intelectuais, produtores musicais, músicos, jornalistas e aficionados” (BAÍA, 2012, p. 40), que como veremos exerceriam influências de diferentes formas no samba e em Nelson. Como não se trata de uma via de mão única, em troca, a atuação do compositor impulsionaria também as atividades de cada um destes mediadores, tema para desdobramentos em outros artigos e em nossa dissertação.

Elizeth Cardoso já havia gravado músicas de Nelson, entre as quais Luz Negra e A Flor e o Espinho, em seu LP Elizeth Sobe o Morro (1965) e desde então era considerada a cantora que revelara Nelson ao Brasil definitivamente. Embora transitasse por diversos ambientes musicais, são inúmeros os registros jornalísticos que assinalavam sua presença junto aos sambistas de seu tempo. Para grande parte dos compositores da velha guarda, era através do interesse em sua produção artística, manifesto pelas cantoras e cantores, que se almejava alguma visibilidade no meio artístico, já que eram poucos os compositores que obtinham espaço para interpretar suas próprias músicas em disco, constituindo-se em uma relação de mediação de longa história na música popular.

Por sua vez, a participação de Eneida pode ser interpretada como símbolo do interesse nos velhos sambistas por parte de uma intelectualidade engajada, atenta a seu modo à compreensão dos fenômenos culturais populares. Este espaço de articulação entre intelectuais e a música popular é relatado por Napolitano e Wasserman (2000) que apontam que “esses personagens tinham em comum a preocupação em preservar a memória musical do Brasil” (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000, online), e a despeito dos reais objetivos de suas ações (como os interesses políticos oficiais no período do Estado Novo), possuíam o poder de “validar a música popular urbana como ‘música artística’” (ARAGÃO, 2013, p. 28).

Destarte, a participação intensa na vida boêmia do Rio de Janeiro já credenciaria a presença dos jornalistas Oswaldo Sargentelli e Sérgio Cabral entre os entrevistadores de Nelson. Mais além, a atividade pela qual Sargentelli ficou mais conhecido, a de empresário da noite, foi responsável por uma frequência de oportunidades de trabalho significativa financeiramente para artistas como Nelson Cavaquinho; já Sérgio Cabral, que mais tarde se tornaria biógrafo de Pixinguinha e Elizeth Cardoso, entre outros, é responsável por grande parte da contribuição jornalística à pesquisa e preservação das histórias da música popular, em

um período em que o interesse musicológico pelo estudo da música urbana era quase nulo, cenário que se altera hoje gradativamente, com o aumento quantitativo e qualitativo de pesquisas acadêmicas tendo por tema manifestações do âmbito popular.

A participação desta teia de agentes culturais mediadores é um dos fatores que possibilitam a inserção do produto fonográfico estudado no contexto do memorialismo presente na música popular do período. Aragão (2013) aponta que a partir dos escritos iniciais dos cronistas da década de 30, como Vagalume e Orestes Barbosa, somados à presença cada vez mais marcante de uma indústria cultural baseada na música popular urbana (rádio, disco) viria a se consolidar aos poucos a noção de uma instituição “música popular brasileira”, que, na falta de demais iniciativas, seria sedimentada fundamentalmente pela ação colecionista/memorialista de personagens como Almirante, Jacob do Bandolim, Lúcio Rangel e Jota Efegê, cujos “acervos tinham como principal objetivo ser uma espécie de salvaguarda da memória musical nacional” (ARAGÃO, 2013, p. 25). Já Baía (2012) relaciona como baluartes do memorialismo deste período, “pessoas em maior ou menor grau ligadas ao campo da produção [...] articulando um discurso que, apesar de nuances interpretativas, tem em comum a exaltação do samba carioca elevado à categoria de música brasileira” (BAÍA, 2012, p. 234). Notamos nesta época o enfileiramento de diversas outras ações de preservação da memória musical, similares à da gravação de Depoimento do Poeta e que viriam somar-se à consolidação desta consciência referida pelos autores acima. Podemos citar, por exemplo, a gravação dos “depoimentos para a posteridade” a partir de 1966 no recém-criado Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro⁶ e a gravação, no período de uma década – 1964 a 1974 – de LPs que inauguraram a carreira fonográfica de compositores e intérpretes de samba da velha guarda, tais como os de Zé Ketí, Clementina de Jesus, do próprio Nelson e Cartola⁷. Este disco inicial de Cartola inclusive já fazia parte do catálogo da nova gravadora Marcus Pereira – surgida com o intuito de mapear e documentar a criação musical brasileira. Outra das iniciativas de preservação notadas neste período é o caráter documental que serve como eixo das gravações do programa Ensaio, idealizado por Fernando Faro e iniciado em 1969 na TV Tupi, migrando depois para a TV Cultura com o nome MPB Especial, antes de voltar ao nome original.

O reconhecimento tardio dos artistas citados acima ocorreu em meio ao turbilhão cultural da década de 60, no qual o caminho seguido a partir da bossa nova, por vezes

⁶ O MIS – Museu da Imagem e do Som/RJ foi inaugurado em 3 Set.1965. Nelson Cavaquinho registrou seu depoimento em 17 Fev.1967. Fonte: <https://www.mis.rj.gov.br/>. Acesso em 17 Jan.2020.

⁷ São estes o LP a Voz do Morro e o compacto simples Nega Dina, de Zé Ketí (1964), LP Clementina de Jesus (1966), LP Depoimento do Poeta, de Nelson Cavaquinho (1970) e o LP Cartola (1974).

associado a uma “linha evolutiva” da música brasileira⁸, juntamente à avassaladora influência da indústria cultural estrangeira não pareciam ceder espaço a um movimento que revisitasse antigos sambistas, continuamente postos à margem do cenário artístico. No entanto, em um momento político conturbado, com a consolidação de ações de resistência cultural e interesse da classe universitária, algumas iniciativas (entre as quais o show Opinião, o Centro Popular de Cultura e o restaurante Zicartola) permitiram a condução de alguns destes artistas a um espaço legitimado de reconhecimento. O processo de historicização da música popular brasileira seguiria fundamentado no viés memorialista⁹, e este momento era fundamental para a retenção em acervos da história e da produção de autores, compositores e obras. Nelson Cavaquinho, que beirava os sessenta anos ao gravar *Depoimento do Poeta*, era representante da geração que viveu este momento chave da busca pela legitimação da música popular brasileira, intrinsecamente relacionada ao início da era do rádio, à popularização do disco na década de 30 e à elevação do samba ao *status* de símbolo nacional¹⁰. O risco do fim iminente desta geração tornava óbvio a sua necessidade de preservação e a quantidade de iniciativas verificadas neste período condiz com esta consideração, muito em parte pela ação múltipla de atores mediadores entre o samba e seu entorno, tais como os convidados especiais de Nelson Cavaquinho neste LP de 1970.

2 Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta*

O flautista Altamiro Carrilho participa de todas as faixas do disco *Depoimento do Poeta*, realizando solos, contracantos, introduções e *codas* para os sambas; além do mais, a direção musical do trabalho é creditada a ele, sendo por isso o único músico identificado na capa. Artista de enorme prestígio, identificado, sobretudo com o choro, mas com sua flauta soando em discos de uma grande variedade de artistas e gêneros, este ecletismo fez com que o instrumentista permanecesse como um forte nome da música brasileira, em um período apontado pela historiografia como especialmente difícil para os músicos de choro e todos os

⁸ Um aprofundamento sobre o tema pode ser encontrado no artigo de BAÍA, Silvano Fernandes, “A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira”, *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 29, 2014, p. 154-168.

⁹ Segundo ARAGÃO (2013, p. 29-30), a partir da década de 60 também se somariam as contribuições de José Ramos Tinhorão, que embora guardasse ainda muito dos resquícios memorialistas, já apontava para uma historiografia crítica orientada principalmente pelas interrelações com a história social.

¹⁰ “O recolhimento de depoimentos pessoais, indispensável ao esclarecimento não apenas de uma série de pontos obscuros da história da música popular urbana do Rio de Janeiro, mas da sua explicação como fenômeno sociocultural, será praticamente impossível nos próximos anos: todos os informantes são pessoas de mais de 60 anos, o que faz temer, quando não pelo desaparecimento imediato de todos, ao menos pela clareza da memória da maioria”, escrevia José Ramos Tinhorão em coluna do *Jornal do Brasil* de 27 Abr.1961, disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/17557. Acesso em 20 Abr.2020.

artistas que estavam de alguma forma ligados à ideia de tradição e saudosismo evocados pelos anos de ouro do rádio (décadas de 30 e 40). O destaque à sua atuação em algumas críticas de jornal após o surgimento de Depoimento do Poeta dá conta deste *status*: “Deve-se atentar também para a participação sensacional de Altamiro Carrilho”, bem como “outro importante aspecto do elepê é a participação de Altamiro Carrilho e seu conjunto. Altamiro entrou no disco com o seu talento e o coração - o solo de flauta de ‘Degraus da Vida’ é inesquecível”, é o que lemos em duas notas de Sérgio Cabral no Diário de Notícias em 1973¹¹ e 1974¹².

Promovendo o relançamento de 1974, outro crítico, Roberto Moura, vai além ao comentar o disco em sua coluna “Música Popular”, também publicada no Diário de Notícias:

Ninguém discute que Altamiro Carrilho é um dos maiores instrumentistas de flauta do país. Como a situação do músico no Brasil é um outro papo, Altamiro já fez até “bandinha” para ganhar dinheiro. No momento, porém, que se entrega com paixão a uma coisa em que acredita saem maravilhas como as registradas no elepê As 14 Regionais, com o bandolinista Niquinho, na CBS, e maravilhas como sua participação neste Depoimento do Poeta, que dirige musicalmente e no qual “borda” com absoluta competência todos os sambas de Nelson, especialmente Degraus da Vida¹³

Apesar da ressalva feita à bandinha – que se deve principalmente a abertura deste grupo a um repertório poplaresco, incluindo-se músicas internacionais – é interessante notar o consenso nos elogios destes cronistas ao lugar que Altamiro Carrilho já ocupava na música brasileira e, especificamente à sua atuação em um disco de samba no qual não era o protagonista. A afirmação de Moura de que quando ele “se entrega com paixão a uma coisa em que acredita saem maravilhas” é significativa para a hipótese que pretendemos considerar aqui como uma das principais colaborações de Altamiro como diretor musical deste projeto: a busca por uma sonoridade geral que se identificasse com os tempos idos da música brasileira, da era de ouro do rádio e dos discos de 78 rotações, na qual tanto Altamiro como Nelson iniciaram suas trajetórias. Tal estética soaria anacrônica se comparada ao que era feito na música brasileira de então, evocando a música de um passado não tão distante que agora representava o que havia de mais puro em matéria de música brasileira, pertencente ao momento histórico em que começou a se delinear o significado deste termo.

¹¹ Ed. de 16 Ago.1973. Disp. em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/33230. Acesso em 23 Jan.2020.

¹² Ed. de 13 Jul.1974. Disp. em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/32641. Acesso em 23 Jan.2020.

¹³ Ed. de 11 Out.1974. Disp. em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/34671. Acesso em 24 Jan.2020.

Conforme vimos na primeira parte, a ênfase memorialista e seu nacionalismo¹⁴, intrínsecos à necessidade de determinar os parâmetros do que seria a música “autêntica” brasileira, se encaixa perfeitamente na sonoridade apresentada no disco e que nada mais era que Altamiro “se entregando com paixão a uma coisa que acredita”, parafraseando a crítica de Moura. Representava o artista voltando às raízes, tocando como se não necessitasse mais ganhar dinheiro com projetos comerciais – gravando de forma livre com um sambista como Nelson Cavaquinho, representante do que se considerava a genuína música brasileira¹⁵.

Para que a sonoridade desta ambientação pudesse novamente se concretizar, relacionamos alguns fatores em nosso trabalho: a forma e o arranjo dos sambas, a base instrumental de acompanhamento por um conjunto regional e as intervenções de um único solista ao longo do disco – feitas à maneira do flautista Benedito Lacerda em quantidade e em estilo. Não era mais de praxe a gravação de discos de samba com um único solista. O conceito de álbum desenvolvido com o surgimento dos discos de longa duração promoveria uma variedade instrumental organizada por arranjos com maior controle sobre o resultado, em que se percebem distintos níveis de liberdade de atuação aos solistas, como acontece por exemplo nos dois primeiros discos de Cartola. Já Altamiro atua em todas as doze faixas do *Depoimento do Poeta* com extrema liberdade, como se fossem antigos discos de 78 rpm, com a possibilidade de cada faixa se deslocar do todo sem a perda do fio condutor geral. A inspiração em Benedito Lacerda – que tanto gravou neste formato – nos parece clara, já que o próprio Altamiro relata em entrevista concedida à Luciano Sarmiento:

E fazia (tocava na abertura de um programa de rádio) de molecagem imitando Benedito Lacerda de brincadeira, porque eu conhecia o estilo dele como a palma da minha mão, porque eu vivia ouvindo e o dia inteiro eu manipulava na farmácia ouvindo Benedito Lacerda, *as gravações que ele fazia acompanhando os cantores* (SARMENTO, 2005, p. 80, grifo nosso).

Altamiro conta também nesta entrevista que as primeiras gravações que realizou foram com Moreira da Silva, após terem tocado juntos e receber muitos elogios do cantor. Ao alegar que

¹⁴ “Serão gerados, nesse circuito, os discursos em defesa da ‘autenticidade’ e da ‘tradição’ da música brasileira, refratário à modernidade e às influências estrangeiras” (BAÍÁ, 2012, p. 234).

¹⁵ No mesmo texto de Moura também há referência a Nelson condizente com a crítica feita a Altamiro: “Com mais de sessenta anos, seus discos (felizmente) não procuram mostrar nenhum ‘desenvolvimento’ nem desinventar o impossível. Pelo menos nisso, seus produtores coincidiram: 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.” (Cf. nota de rodapé nº 12).

era jovem e não tinha condições de gravar ainda, o flautista relata que recebeu como resposta de Moreira:

Você está em condições de gravar e em muito boas condições porque você não me atrapalhou nenhuma vez, fez a introdução correta no tom que eu pedi, os contracantos perfeitos, só na hora que podia fazer, o final você também ajudava nos finais todos, você enfeitando, então você pode gravar sim (SARMENTO, 2005, p. 79).

Em que pese terem sido estas ou não as palavras exatas de Moreira da Silva na lembrança de Altamiro mais de sessenta anos depois, o que importa é que já estão aí contempladas todas as funções tidas como primordiais de um instrumentista solista ao acompanhar um samba, funções que seriam desempenhadas corriqueiramente em suas performances ao longo da carreira.

Embora possamos afirmar que em 1970 o estilo interpretativo de Altamiro já contivesse muito mais de si próprio do que da herança de Lacerda, a frequência das intervenções e a postura de liderança de grupo – sendo responsável pela criação das introduções e definição dos momentos de solo instrumental – são elementos que responderão por parte da noção de arranjo destas gravações, tais como eram grande parte dos registros de Benedito. A isto se soma a opção por um regional como conjunto acompanhador, formação instrumental que tem como uma de suas grandes características a capacidade de improvisação e a rápida adaptação à diversos contextos (inclusive econômicos), deslocando muitas vezes o local de ensaio e de confecção de arranjos para o próprio estúdio de gravação, fatores abordados em nossa dissertação.

3 O solo de Altamiro Carrilho em “Eu e as Flores”

Nesta terceira parte apresentaremos a transcrição de um dos solos de flauta do LP e a indicação de alguns dos procedimentos interpretativos, reiterados na maior parte das faixas do disco. A transcrição, neste caso, não tem o intuito de ser a fiel representação escrita da interpretação do artista, mas um suporte para observação de elementos musicais que se encontram em uma camada superficial¹⁶, ainda possível de ser capturada, embora com falhas, pela notação visual tradicional.

¹⁶ A Teoria das Músicas Auditotáteis, referencial teórico da dissertação, identifica dois níveis de atuação, o macrogroovêmico e o microgroovêmico, sendo que na primeira delas, “é possível analisar o fenômeno musical de superfície possível de ser recuperado com o recurso da notação musical” (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 10).

O solo de “Eu e as Flores”, faixa seis do LP de Nelson é construído sobre a seção ‘A’ do samba, assim como todos os outros solos instrumentais do disco. Esta seção é formada por dois períodos de quatro frases cada, tendo cada frase quatro compassos. Os períodos diferem apenas nas últimas frases consequentes de cada um – suspensiva no primeiro e conclusiva no segundo, como pode ser visto na Fig. 2. A letra – uma reflexão irônica sobre a morte – não sofre alterações em nenhuma das repetições da parte ‘A’ e esse caráter obsessivo permeia a composição, tendo sido propício para Altamiro realizar um solo mais longo, com contrastes de tessitura, quantidade de ornamentação e variação melódica entre os períodos.

The image shows a musical score for the vocal part of the samba "Eu e as Flores". It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes. The first staff has chords Dm, A7, Eb, and Dm. The second staff has chords Gm, C7, F, F7, Bb7, and A7. The third staff has chords Bb7, E7, A7, and Dm. The lyrics are: "Quan - do - eu pas - so per - to - das flo - res / quase e-las di-zem - as - sim vai que/a - ma-nhã - en fei - ta - re-mos o - seu fim / en - fei - ta - re - mos o - seu fim". The score is divided into two periods: "Fim 1º período" and "Fim 2º período".

Fig. 2: Melodia e letra da parte A do samba “Eu e as Flores”.

Consideramos que este solo pertence ao domínio da extemporização¹⁷ – categorização proposta pela Teoria das Músicas Audiotáteis para distinguir aspectos muitas vezes colocados indistintamente no âmbito da improvisação, termo que pode abranger uma enorme variante de significados. A extemporização estaria ligada a uma ação também modificadora do texto musical original, mas que permite a manutenção de pontos de contato claros entre os discursos do compositor e do intérprete, o que ocorre neste solo, que mantém a melodia do samba todo o tempo como o fio condutor das ações extemporativas.

The image shows a musical score for the instrumental solo of the samba "Eu e as Flores". It consists of four staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two periods: "Solo parte A" and "Solo parte B". The lyrics are: "toca sobre o final da parte B / Solo parte A". The chords are: A7, Dm, A7, Eb, Gm, C7, F, F7, Bb7, A7. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and ornaments.

Fig. 3: Solo de Altamiro Carrilho – parte A do samba “Eu e as Flores”, 1º período.

¹⁷ Ver ARAÚJO COSTA (2018, p. 10).

Comparando-se a extemporização de Carrilho à melodia original do samba, nota-se que a primeira e a última frase de cada um dos períodos sofrem menos alterações, enquanto as maiores intervenções do artista são destinadas às frases centrais do período. O momento mais extremo é reservado às segundas frases, sobre o acorde de $Mi\cong$, onde o flautista preenche os respectivos compassos com avalanches de notas deste acorde, sendo um efeito de execução rapidíssima no segundo período, valendo-se de digitação favorável da flauta, especialmente pela chave de $Si\cong$ acionada pelo polegar da mão esquerda.

Fig. 4: Solo de Altamiro Carrilho – parte A do samba “Eu e as Flores”, 2º período.

A tessitura é um dos principais fatores de contraste entre os períodos, estando localizada essencialmente na região média aguda do instrumento na primeira parte e na região grave no segundo período, o que podemos compreender como um aspecto indicativo de uma consciência da performance gravada¹⁸ por parte do músico, que se utiliza largamente de um registro do instrumento geralmente débil e com pouca projeção em outras situações que não de estúdio. Com respeito à ornamentação, notam-se neste solo trinados que contém um acelerando interno, muito frequentes dos flautistas de choro. Encontramos na dissertação de Sarmiento as seguintes orientações sobre esses ornamentos: “Começar mais lento e ir acelerando aos poucos. Para as notas de maior duração, nesse caso as mínimas e as semibreves, chamadas por Altamiro de ‘notas brancas’, ele nos sugere um aumento gradativo de volume, acompanhado de um acelerando na execução do ornamento” (SARMENTO, 2005, p. 41). No solo de “Eu e as Flores” estes trinados são utilizados nas notas de conclusão dos

¹⁸ A CNA (Codificação Neoaurática) é outro componente essencial da Teoria das Músicas Audiotáteis, que trata especificamente das consciências estimuladas pela gravação. Maiores detalhes sobre seus conceitos podem ser vistos em: CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. RJMA – *Revista de Estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, caderno em português, n. 1: Sorbonne Université, 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eef443>. Acesso em: 02 fev.2019.

dois períodos, podendo ser notados graficamente em seu início, convertendo-se depois em um efeito impossível de ser grafado com exatidão. Outros ornamentos encontrados neste solo e utilizados largamente por Altamiro são glissandos com nota de destino definida, glissando sem nota de destino definida, acciaccaturas, mordentes e trinados rápidos.

4 Considerações finais

Este texto é um resumo de aspectos da nossa dissertação de mestrado, que ao analisar e desenvolver cada uma das três etapas deste artigo, pretende apresentar uma ampla compreensão dos fenômenos musicais e sociais que envolvem as práticas de sambistas e chorões, aproveitando-nos para isso da diversidade de enfoques que o LP Depoimento do Poeta oferece, a partir de sua condição de disco-depoimento de estreia do sambista Nelson Cavaquinho e de suporte fonográfico no qual o flautista Altamiro Carrilho desfila grande parte dos elementos interpretativos que o consolidaram como um solista de grande envergadura. Espera-se que este trabalho possa ampliar o interesse por parte de estudantes, pesquisadores e músicos em geral na pesquisa da música popular, que ganha cada vez mais espaço nos meios acadêmicos, assim como agregar novas ferramentas às possibilidades de análise deste repertório.

Referências:

- ARAGÃO, Pedro; *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na Toccatina em Ritmo de Samba n. 2 de Radamés Gnattali. RJMA – *Revista de Estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, caderno em português, n. 1: Sorbonne Université, 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>. Acesso em: 25 jan.2020.
- BAÍA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 278f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- MACHADO, Cacá; *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007. Acesso em: 25/01/2020.
- SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. 163f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.