

Bicho Papão: *Extemporização e Groove* no Solo de Paulo Moura

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Improvisação musical, interação e cultura

Eduardo Lucas da Silva
UNIRIO – eduardo.silva@edu.unirio.br

Resumo. Este projeto pretende analisar a textualidade audiotátil de Paulo Moura (1932-2010) em duas versões da obra Bicho Papão (1976 e 78), considerando a perspectiva da *Teoria das músicas audiotáteis*, paradigma musicológico que contempla as especificidades de experiências estéticas e culturais de músicas como o *jazz*, o *rock*, a música brasileira instrumental, as músicas improvisadas e a *World Music*. Para tanto realizamos uma análise da obra em questão sobre o modelo teórico e analítico da Teoria *audiotátil*.

Palavras-chave. Paulo Moura. Música Popular. Audiotátil. Samba. Jazz.

Title. Bicho Papão: *Extemporization and Groove* on Paulo Moura's

Abstract. This project aims to analyze the audiotactile textuality by Paulo Moura (1932-2010) in two versions of the music work "Bicho Papão" (1976 -1978), considering the perspective of audiotactile music theory, musicological paradigm that covers the specificities of aesthetic and cultural experiences of music such as jazz, rock, instrumental brazilian music, improvised music and World Music. For this, an analysis of the work about the theoretical and analytical model of audiotactile theory were carried out.

Keywords. Paulo Moura. Popular Music. Audiotactile. Samba. Jazz.

1. Introdução e quadro teórico

Neste trabalho analisamos duas textualidades audiotáteis da música Bicho Papão, composta por Paulo Moura, Wagner Tiso e Martinho da Vila. Objetivamos compreender, a partir de análise musical, os valores audiotáteis contidos nas gravações. A primeira versão foi gravada em 1976 no álbum *Confusão Urbana, suburbana e rural*, a segunda textualidade consta no documentário Paulo Moura de 1978, com a participação do grupo Sambacanas. O objeto desta pesquisa é o processo formativo de Paulo Moura e como isso se situa no âmbito da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA).

Paulo Moura (1932-2010)¹ nasceu em São José do Rio Preto, localizado no interior estado de São Paulo, mas migrou muito cedo para o Rio de Janeiro. Com uma carreira multifacetada, atuou em conjuntos de música erudita e popular, executou em diversos momentos, as obras de Villa-Lobos para saxofone.

No campo de estudos musicológicos que envolvem a análise musical, identificamos na Teoria das músicas audiotáteis TMA de Vincenzo Caporaletti (2018)², um modelo que reconsidera as bases epistemológicas do conhecimento de sistemas e expressões musicais como os do *jazz*, do *rock*, das músicas populares, da música instrumental brasileira, da *World Music*,

e outras, distinguindo três grandes realidades musicais, com a inserção da categoria de “música audiotátil” ao lado das categorias de “música de tradição escrita ocidental” e “música de tradição oral”. Esse modelo se caracteriza por colocar um acento sobre as mediações antropológicas (considerando cultura e tecnologia) e cognitivas que condicionam ou determinam a produção e a recepção da música como objeto estético.

Na base dessa construção teórica encontram-se a formalização de dois conceitos fundamentais: o Princípio audiotátil (PAT), como “medium cognitivo psicocorpóreo [...] indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos [...] especifica um modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal” (Caporaletti, 2018, p. 8); e a Codificação neoaurática (CNA), como medium cognitivo “que induz efeitos mediológicos no plano estético, agindo [...] homologamente [...] ao processo de cristalização notacional de tradição erudita ocidental” (Caporaletti, 2018, p. 10), definindo assim o estatuto textual da *fonofixação* (em suportes tecnológicos mecânicos, elétricos, e digitais) de valores estéticos como o *swing*, a improvisação e a interação musical, onde a autorialidade é singularizada. De acordo com Araújo Costa (2018, p. 1) o critério geral para a identificação de uma música audiotátil se configura pela presença do par mediológico Princípio Audiotátil (PAT) mais Codificação Neoaurática (CNA) no processo formativo da obra musical. Tal fórmula implica que na dimensão poética de tal música há preeminência de critérios estéticos relacionados a valores tais como o *groove*, o *swing*, a *propulsividade* e a *depulsividade* da energia formante, entre outros. Esses critérios são induzidos pela consciência da inscrição de tais valores no *medium* fonográfico e, também, por meio da identificação da pertinência dessa inscrição em face da natureza constitutiva de um objeto musical artístico.

Em seu artigo “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil”, Araújo Costa (2018a, p. 1-2) observa que no quadro da música popular brasileira são consideradas na categoria de músicas audiotáteis aquelas que atendem a fórmula PAT + CNA, isto é, ao esquema conceitual que envolve noções de energia psicocorporal, produção de texto e fonograma, tal como se imagina no esquema clássico da composição musical – lápis/escritura/partitura.

Em ambos os casos, o artista escreve música. Contudo, tal concepção pode se revelar redutora ou falaciosa sem o entendimento de que sejam dois modelos formativo-musicais que correspondem a diferentes sistemas cognitivo-operativos. É assim que a polaridade lápis/partitura corresponde ao sistema e princípios epistêmicos da matriz cognitiva

visual, enquanto a polaridade energia formante psicocorpórea/fonograma – nos moldes PAT + CNA –, corresponde aos princípios da matriz cognitiva audiotátil. Em suma, a presença desse par representa mudança de perspectiva, especialmente no que tange ao papel da fonografia no processo formativo musical, porque tal concepção requer o reconhecimento da fonografia não somente como dispositivo de dominação cultural de massa, mas ainda como critério que embasa a consciência do sujeito sobre a possibilidade de inscrição dos valores musicais induzidos pelo princípio audiotátil: a consciência da *codificação neoaurática*.

Conforme explica Caporaletti (2018, p. 3-4), em uma análise de música audiotáteis são consideradas tanto fatores estruturais como estruturas harmônicas e as normas de condução das partes na música tonal e outros elementos que representam a organização do racional, com as formas de espaço e tempo que formalizam solidamente e, respectivamente, as alturas e as durações, mas igualmente parâmetros tímbricos, dinâmicos, agógicos, supra segmentados em geral, próprios da performance musical, fixados pelo medium fonográfico, configurando um pensamento musical que se estrutura adaptando-se a possibilidade de extração de critérios de valoração estética mensuráveis e objetiváveis por meio da notação musical em sua dimensão de superfície e por meios de *softwares* de extração de informações por análise de sonogramas.

Para Araújo Costa (2018, p. 2) a articulação desses conceitos permite vislumbrar a cooperação entre o sistema operativo audiotátil e o sistema visual/escrito no processo de constituição e reconhecimento mútuo da experiência musical formativa. Por tal prisma, consideram-se fatores contextuais socioculturais e históricos, bem como as formas segundo as quais os critérios estéticos de prevalência audiotátil, emergentes no lugar interacional-formativo (LIF), subsumem a lógica visual da partitura escrita.

Tal abordagem tem por objetivo compreender os processos criativo-musicais de características inter e transculturais, que, no quadro da música brasileira, são identificados na perspectiva das amalgamações entre o erudito e o popular, a brasilidade e as influências estrangeiras, a modernidade e a tradição.

A escolha da obra de Paulo Moura vai ao encontro do pensamento de Caporaletti (2018, p. 5-6), o qual afirma que a concepção do princípio audiotátil é inerente à modelização teórica da fenomenologia criadora de repertórios e gêneros musicais contemporâneos, que não podem ser apreendidos via parâmetros da tradição culta ocidental, quando se consolida o estatuto normativo da partitura. Seu campo privilegiado é constituído pelas tradições musicais populares urbanas e midiáticas, do Choro, do Samba, do jazz, do rock e *world music*.

2. Análise das duas textualidades de Bicho Papão

O primeiro registro da música Bicho Papão foi realizado em 1976³, no álbum LP *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*, produzido por Martinho da Vila e lançado pela Gravadora RCA, sendo relançado em 1989 no formato de CD. Composta por Paulo Moura, Wagner Tiso e Martinho da Vila, compõe a terceira faixa do álbum. Importante ressaltar que nessa primeira versão, a terceira faixa do álbum é um *Pot-pourri*, composto por Bicho Papão e do *Tema do Zeca da Cuíca* de autoria da violonista e compositora Rosinha de Valença (1941-2004). No âmbito desta pesquisa consideramos apenas a obra Bicho Papão, terceira faixa do álbum (00'00'' até 2'10'').

Em 1978, Paulo Moura regrava a obra para fazer parte da trilha sonora do documentário⁴ que recebe o seu nome. Produzido por Flávio Tambellini, o documentário foi apresentado no V Festival Internacional de curtas de São Paulo, em 1994. Ficou quatro semanas em cartaz no Cine Veneza no Rio de Janeiro, complementando o longa *The Art of Love* de Arthur Rubinstein e François Reichenbach.

Uma chave importante do PAT, para compreender o processo formativo de Paulo Moura, passa pelo paradigma do sistema operativo audiotátil e visual/escrito. Para Araújo Costa (2018, p. 4) a *textualidade visual* considera a reificação da música na forma de partitura, chamando-a de *medium* notacional semiográfico. Por outro lado, a *textualidade audiotátil* reifica o evento musical na *forma de fonofixação*. Durante o processo de pesquisa, não foram encontrados registros da obra em matriz visual (partitura). No quadro a seguir, temos uma descrição comparativa das *textualidades*:

1ª textualidade audiotátil - Bicho Papão – álbum LP (1976) / CD (1989)	2ª textualidade audiotátil - Bicho Papão - trilha sonora do documentário (1978)
Fonte: Faixa do álbum “Confusão Urbana, Suburbana e Rural”	Fonte: Paulo Moura - documentário
Gravadora: RCA	Produtora: Totem filmes
Autores: Paulo Moura (S.soprano), Geraldo Bongô, Zeca da Cuíca, Gilberto, D'Ávila, Doutor, Luna, Elizeu Felix, Mestre Marça e Rafael (percussão)	Autores: Paulo Moura e Sambacanas
Duração: 2'10''	Duração: 2'62''
Não encontramos registro da composição em matriz visual (partitura).	

Quadro 1: Textualidade audiotátil comparada.

Fonte: www.discografia.dicosodobrasil.com.br e ficha técnica do documentário.

Na dimensão formal, as duas textualidades se assemelham, sendo que ambas as estruturas seguem o modelo formal binário, seção A e B - como detalhado no Quadro 2 e 3.

Bicho Papão (1976) – Primeira textualidade audiotátil - Forma: Binária									
Seção	A				B				
Número de compassos	75				43				
Subseções	Aa (38c.)	Ab (12c.)	Ac (29c.)	Ad (12c.)	Ba (8c.)	Bb (5c.)	Bc (13c.)	Bd (9c.)	Coda (4c.)
Numeração progressiva	1-38	39-50	51-79	80-91	92-99	100-104	105-117	118-126	127-130
Groove	115 bpm Samba/teleco-teco (Caixa reproduz uma célula do repique c.7) 2/4	Breque/Barra vento Candomblé 3/8	Samba/Batucada Células do teleco-teco e Partido Alto 2/4	Breque/Barra vento Candomblé 3/8	Samba/teleco-teco 2/4 <i>Accelerando</i>	Samba/teleco-teco <i>Accelerando</i>	Hemiola <i>Accelerando</i>	Samba/teleco-teco <i>Accelerando</i>	Breque <i>Ad libitum</i> <i>Ritardando</i>

Quadro 2: Forma e estrutura da obra Bicho Papão (1976)

Fonte: Eduardo Lucas

Na primeira textualidade (1976), a construção dos arranjos da percussão é sofisticada, a ficha técnica do álbum apresenta os seguintes nomes: Rosinha de Valença (violão), José Alves da Silva (cordas), Geraldo Bongô (Percussão), Zeca da Cuíca (cuíca), Gilberto D'Ávila (percussão), Doutor (percussão), Luna (percussão), Elizeu Felix (percussão), Paulo Moura (saxofone Soprano), Mestre Marçal (percussão) e Rafael (percussão). Sobre essa textualidade, o grupo de percussionistas contou com a participação do Mestre Marçal, figura presente nas principais gravações da MPB na década de 60 e 70.

Na segunda textualidade (Quadro 3), Paulo Moura foi acompanhado pelo grupo Sambacanas, que executa uma batucada de samba característica dos anos 60/70, fazendo menção ao Partido Alto, Teleco-teco e suas variações. Não foi possível identificar nominalmente os percussionistas que participaram da gravação.

Bicho Papão (1978) – Segunda textualidade audiotátil - Forma: Binária									
Seção	A				B				
Número de compassos	87				55				
Subseções	Aa (40c.)	Ab (11c.)	Ac (28c.)	Ad (8c.)	Ba (10c.)	Bb (6c.)	Bc (17c.)	Bd (8c.)	Coda (7c.)

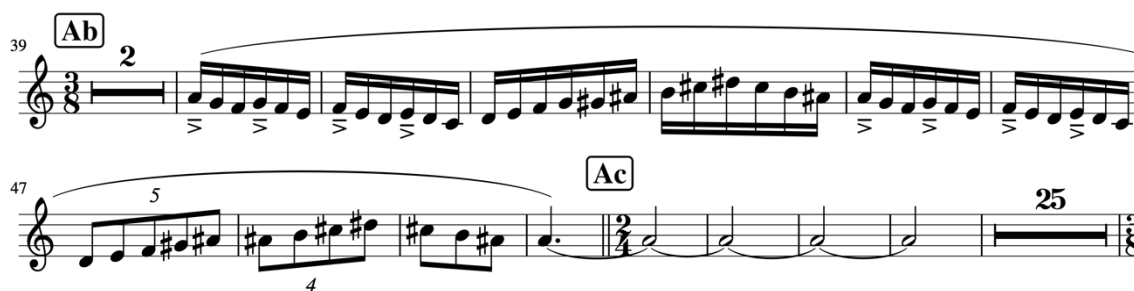
Numeração progressiva	1-40	41-51	52-79	80-87	88-97	98-103	104-120	121-128	129-136
Groove	80 bpm Samba/Batucada Células do teleco-teco e Partido Alto 2/4	Breque/Barra vento Candomblé 12/8	Samba/Batucada Células do teleco-teco e Partido Alto 2/4	Breque/Barra vento Candomblé 12/8	Samba/Batucada Células do teleco-teco e entrada do atabaque (<i>accelerando</i>) 2/4	125 bpm <i>Accelerando</i>	Tamborim Caminha para a levada de carreteiro Retorno ao Teleco-teco	Teleco-teco	Breque <i>Ad libitum</i>

Quadro 3: Forma e estrutura da obra Bicho Papão (1978)

Fonte: Eduardo Lucas

Araújo Costa (2018, p. 10) apresenta dois níveis de análise, a *macrogroovêmica* – responsável por recuperar informações a partir de recursos da notação musical tradicional (improvisação e *extemporização*) e *microgroovêmico* – que revela a *psicocinética* através do *swing* e do *groove*. Prosseguirmos com a intenção de evidenciar os valores musicais contidos em nível *macrogroovêmico*.

O saxofone soprano é um instrumento transpositor afinado em Bb, no âmbito desta análise decidimos grafar o solo do saxofone soprano com o som real, ou seja, a melodia não transposta. Nos dois registros, não há participação de instrumentos harmônicos no acompanhamento do solo de saxofone soprano. Não ficam claras as progressões diatônicas e as sensações de dominantes. Dessa forma optamos por entender a melodia a partir da direcionalidade⁵. Na seção A, a direcionalidade da melodia circunda o campo de Lá menor, transita por algumas alterações que não deixam evidente a intenção harmônica, mas cria diversas expectativas, como no compasso 43 e 44. Já na seção B, a melodia orbita em torno de Lab.


Figura 1: Direcionalidade na primeira textualidade de Bicho Papão (1976)

Fonte: Eduardo Lucas (transcrição)

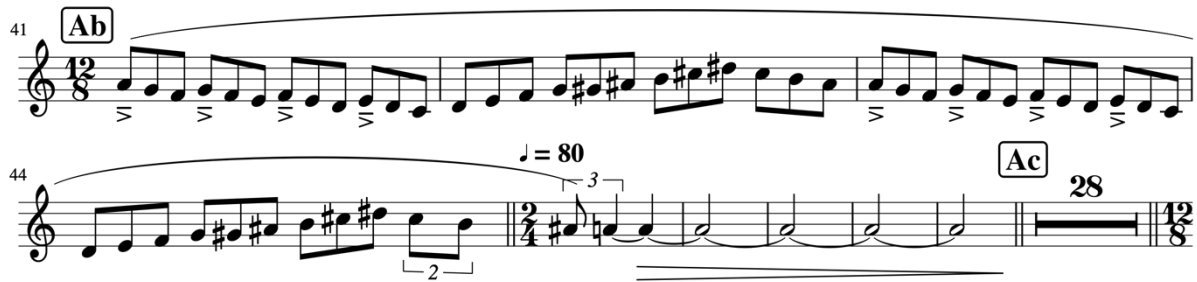


Figura 2: Direcionalidade na segunda textualidade de Bicho Papão (1978)
 Fonte: Eduardo Lucas (transcrição)

Na subseção Ab, do primeiro e do segundo registro, ocorrem variações significativas na inflexão da melodia. Na primeira versão, a melodia construída sob um compasso 3/8, com acentuações a cada três semicolcheias. Isso nos remete a características próprias das músicas de matriz africana. Intencionalmente o processo de *reelaboração audiotátil* dos autores, evidencia no nível *microgroovêmico* as relações polimétricas.



Figura 3: Legenda da transcrição do atabaque
 Fonte: Eduardo Lucas (transcrição)

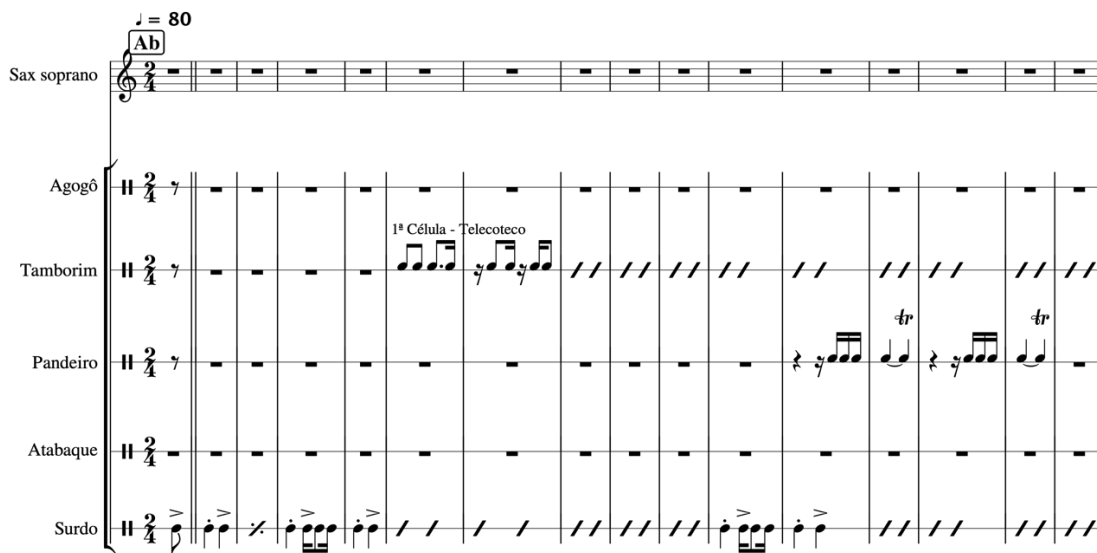


Figura 4: Elementos rítmicos brasileiros citados na segunda textualidade de Bicho Papão (1978)
 Fonte: Eduardo Lucas (transcrição)

Nas Fig. 5 e 6 temos respectivamente a ilustração do plano da superfície *macrogroovêmica*. Utilizamos o conceito de polimetria⁶ para explorar os dados rítmicos. Percebemos que o saxofone

soprano adota em sua frase antecedente com a sequência [3+3+3+3+6], e na frase consequente [3+3+3+3+12], nota-se uma ampliação rítmica do trecho. Já o naipe de percussão, opta por uma sequência distinta, [9+6+9+6+9].

Figura 5: Polimetria na Subseção Ab - Bicho Papão (1976)

Fonte: Eduardo Lucas (transcrição)

Em termo da abordagem *groovêmica*, temos ainda uma abordagem diferente na segunda textualidade, como pode ser observado na Fig. 6, a melodia é moldada sob o compasso 12/8. O saxofone soprano constrói o seu percurso melódico através da sequência [4+3+3+3+4+4+3] (frase antecedente) e [4+3+3+3+4+4+3] (frase consequente). A percussão segue uma estrutura diferente [3+5+2+5+5+2+2 e 3+5+2+2+7+5].

extemporização

Figura 6: Polimetria na Subseção Ab - Bicho Papão (1978)

Fonte: Eduardo Lucas (transcrição)

Diante da análise das textualidades, percebemos que a *extemporização* no solo de Paulo Moura é resultado da sobreposição de elementos polimétricos, inscritos conscientemente através da energia psicocinética, por meio de interações com o naipe de percussão (Fig. 6). Em nível macroformal, há uma correspondência entre as textualidades, contudo o autor se singulariza nos dois textos por meio do groove. O aspecto da polimetria aprofunda a discussão, sendo evidente que as zonas limítrofes dos movimentos rítmicos, onde a propulsividade e a depulsividade atuam, são geradoras de amalgamações imanentes ao Swing da obra.

4. Considerações finais

Frente ao exposto, consideremos que a análise *audiotátil* se ajusta a muitos dos aspectos aferidos neste estudo, visto que os dois processos – a *extemporização* e swing – estão fortemente relacionados a praticamente toda a obra de Paulo Moura. Percebemos que as principais características do idioleto de Paulo Moura residem em níveis mais profundos do ritmo.

Por conseguinte, observa-se também que no processo dinâmico de aquisição dessa consciência, os modelos musicais anteriormente nativos da cultura oral e visual alcançam nova configuração, a qual se integra aos critérios próprios da expressão artística de preeminência *audiotátil* simultaneamente singularizante e universalizante. Essas questões ampliam o repertório epistemológico da musicologia, trazendo novos métodos e perspectivas para o estudo da fenomenologia da música popular. O PAT amplia o horizonte das pesquisas musicológicas que consideram a música popular como objeto de interesse. Por fim, reconhece-se que esse advento da TMA modifica profundamente a estrutura estética da formatividade musical, abrindo a possibilidade de inscrição consciente de valores musicais no fonograma (CNA).

Referências

ALVES, Cleber José Bernardes. *Paulo Moura e a bossa nova instrumental: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Groove e escrita na tocata em ritmo de samba n. 2, de Radamés Gnattali*. RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, v. 3, n. 1, p. 1-23, 2018a.

_____. *Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução*. RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, v. 2, n. 1, p. 1-19, 2018b.

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

CAPORALETTI, Vincenzo. *Uma musicologia audiotátil*. RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, v. 1, n. 1, p. 1-27, 2018.

CORRENTINO, Diones; TINÉ, Paulo José de S.; SANTOS, Rafael dos. Audiotatibilidade e invenção em Frevo de Egberto Gismonti. Pelotas (RS): XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019.

GRYNBERG, Halina. Paulo Moura: um solo brasileiro. Casa da Palavra, 2011.

MODESTO, Márcio; BERG, Sílvia Maria Pires Cabrera. *Aspectos de uma análise audiotátil aplicada à música brasileira: o solo de Altamiro Carrilho em Degraus da Vida*. Pelotas (RS): XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019.

MONEZZI FILHO, Ronalde. A improvisação na gafeira: uma síntese brasileira no saxofone de Paulo Moura. 2018.

COELHO, Marcelo Pereira. A improvisação idiomática a partir da rítmica de José Eduardo Gramani. In: CONGRESSO DA ANPPOM. 2011. p. 465-72.

Bicho Papão. Paulo Moura (compositor), Wagner Tiso (compositor) e Martinho da Vila (Compositor). Rosinha de Valença (violão), José Alves da Silva (cordas), Geraldo Bongô (Percussão), Zeca da Cuíca (intérprete, cuíca), Gilberto D'Ávila (intérprete, percussão), Doutor (intérprete, percussão), Luna (intérprete, percussão), Elizeu Felix (intérprete, percussão), Paulo



Moura (intérprete, saxofone Soprano), Mestre Marçal (intérprete, percussão) e Rafael (intérprete, percussão) Rio de Janeiro: RCA, 1976. Suporte [Spotify].

Documentário – Paulo Moura. Flávio Tambellini. Rio de Janeiro: Totem Filmes, 1978 [disponibilizado em: 06 nov. 2011]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rl0msanHTws&t=284s>. Acesso em: 20 junho. 2021.

¹ Cf. Paulo Moura: um Solo Brasileira de Halina Grynberg, 2011

² Ver Vincenzo Caporaletti, “Introduzione ala teoria dele musiche audiotattili”, 2019.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=hzIjnBipgiE>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Rl0msanHTws&t=284s> (3’50’’ – 6’14’’)

⁵ Flo Menezes apresenta uma abordagem interessante sobre o conceito de *direcional* ou *adirecional*: “Será *direcional* quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja num determinado aspecto sonoro, seja na combinação de alguns deles (...); será *adirecional* quando nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta desta obra seja estático, imóvel, fixo.” (MENEZES, 2002, p.30)

⁶ Cf. “Entende-se por polimetria o uso simultâneo, ou em alternância regular, de duas métricas distintas. As polimetrias neste contexto compreendem as estruturas rítmicas formadas a partir da superposição das linhas sobre um ostinato rítmico.” Marcelo Pereira Coelho (2011)