

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

FIXANDO UMA GRAMÁTICA:
JAYME FLORENCE (MEIRA) E SUA ATIVIDADE ARTÍSTICA NOS GRUPOS VOZ DO
SERTÃO, REGIONAL DE BENEDITO LACERDA E REGIONAL DO CANHOTO

IURI LANA BITTAR

RIO DE JANEIRO, 2011

FIXANDO UMA GRAMÁTICA:
JAYME FLORENCE (MEIRA) E SUA ATIVIDADE ARTÍSTICA NOS GRUPOS VOZ DO
SERTÃO, REGIONAL DE BENEDITO LACERDA E REGIONAL DO CANHOTO

por

IURI LANA BITTAR

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa e co-orientação de Pedro Aragão.

Rio de Janeiro, 2011

B624 Bittar, Iuri Lana.
Fixando uma gramática : Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto / Iuri Lana Bittar, 2011.
146f. ; 30 cm + CD-ROM

Orientador: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Meira. 2. Grupo Voz do Brasil. 3. Grupo Regional de Benedito Lacerda. 4. Grupo Regional do Canhoto. 5. Samba. 6. Violão. 7. Acompanhamento musical. I. Ulhôa, Martha Tupinambá. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 784.1888



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

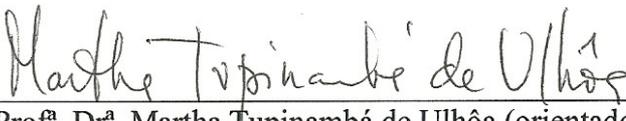
“FIXANDO UMA GRAMÁTICA: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto”

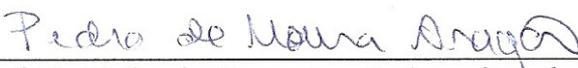
por

Iuri Lana Bittar

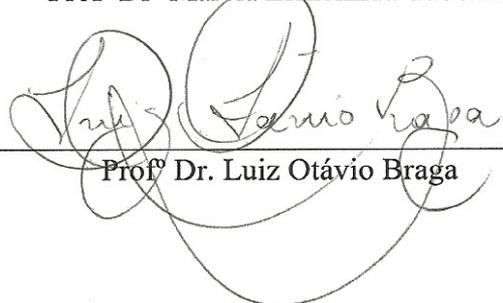
Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora


Prof^a Dr^a Martha Tupinambá de Ulhôa (orientadora)


Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão (co-orientador)


Prof^a Dr^a Marcia Ermelinda Taborda


Prof^o Dr. Luiz Otávio Braga

Conceito: APROVADO

ABRIL DE 2011

Dedico essa pesquisa a todos aqueles que trabalham para a preservação da memória e dos fundamentos dos grande mestres da música brasileira.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Martha Ulhôa, meu co-orientador Pedro Aragão e à banca examinadora, composta pelo professor Dr. Luiz Otávio Braga e pela professora Dra. Márcia Ermelindo Taborda.

Ao CNPq, pela ajuda financeira, sem a qual a dificuldade de realização do trabalho seria dobrada.

A minha família, especialmente minha madrinha Elza (em memória), meu pai Higor (em memória) e minha mãe Olga, que me estimulou desde o início a me aventurar nesta empreitada.

A minha namorada Carmen, pelo amor e pelo apoio.

Ao IMS, por contribuir sobremaneira para a construção de uma história da música brasileira, através da disponibilização do seu vastíssimo acervo de gravações.

A Maurício Carrilho, pela ajuda imprescindível para a construção deste trabalho.

A Escola Portátil de Música, por abrir inúmeras portas que me permitiram conhecer pessoas fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

A Yvonne Florêncio, por abrir as portas de sua casa e franquear-nos total acesso ao acervo documental de seu pai.

A Anna Paes, Jorginho do Pandeiro, Caçula, Luciana Rabello, Amélia Rabello, Pedro Amorim, Paulão 7 Cordas, Fernando Sauma, Pedro Menna Barreto, Jorge de Mello Carvalho, Alessandro Soares, Cidinho 7 Cordas, Henrique Annes e Bia Paes Leme, pela ajuda durante a pesquisa.

Aos meus grandes amigos Yuri Reis, Glauber Seixas, Julião Pinheiro, Gabriel Menezes, João Camarero, Bené, Bidu, Rafael Malmith, Nina Wirtti, a galera do Samba da Ouvidor, Sacha Bittar, Chico Bastos, Márcio Fuim, Léo Pereira, e tantos outros amigos da música, cuja convivência me permitiu colocar em prática alguns dos ensinamentos apreendidos durante essa pesquisa.

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

RESUMO

Análise dos acompanhamentos de samba, executados por Jayme Thomaz Florêncio, o Meira, em três períodos distintos: (1) 1928-1929, enquanto violonista do grupo Voz do Sertão; (2) entre 1937 e 1950, quando era integrante do Regional de Benedito Lacerda; e (3) a partir de 1951 até aproximadamente 1980, no qual participava do Regional do Canhoto. Cada um desses períodos compõe respectivamente os três capítulos da dissertação, que trata da contextualização histórica em torno do repertório selecionado a partir da viabilidade de escuta do mesmo nas gravações disponíveis. Alguns conceitos da metodologia elaborada por Phillip Tagg foram utilizados como ferramenta analítica das gravações eleitas para as análises. Através das transcrições e descrições de “musemas” (relacionados a aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos) elementos pertencentes a uma gramática específica de acompanhamento de samba são destacados dentro dos acompanhamentos realizados por Meira. Aspectos históricos e biográficos também são discutidos no decorrer do trabalho.

Palavras-chave: Meira – Acompanhamento – Samba – Regionais – Benedito Lacerda – Canhoto.

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

ABSTRACT

Analysis of the accompaniments of samba, performed by Florencio, Jayme Thomaz, also known as Meira, in three distinct periods: (1) in 1928-1929, while guitarist of the group Voz do Sertão (Voice of the Wilderness), (2) between 1937 and 1950, when he was a member of the Regional de Benedito Lacerda, and (3) from 1951 until 1980, in which Meira participated in the Regional do Canhoto. Each of these three periods consists of the three dissertation chapters, that deals with the historical context around the selected repertoire available from the viability of clear listening to accessible recordings. Some concepts on the methodology developed by Philip Tagg were used as an analytical tool of the recordings chosen for analysis. Through the transcripts and descriptions of "musemes" (related to rhythmic, melodic and harmonic aspects) some elements that belong to an specific samba accompanying grammar are highlighted inside Meira's accompanying. Biographical and historical aspects are also discussed in this work.

Keywords:: Meira – Acompanhamento – Samba – Regionais – Benedito Lacerda – Canhoto.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – GRUPO VOZ DO SERTÃO.....	9
1.1. Os primeiros conjuntos regionais	
1.1.1. A moda sertaneja	
1.1.2. O Grupo Caxangá e os Oito Batutas	
1.1.3. Os Turunas Pernambucanos e Turunas da Mauricéia	
1.1.4. Voz do Sertão e a chegada de Meira ao Rio de Janeiro	
1.1.5. Considerações	
1.2. Análise	
1.2.1. Grade musemática de “Sacode a Saia Morena”	
1.2.2. Considerações	
CAPÍTULO 2 – A ATUAÇÃO DE MEIRA NO REGIONAL DE BENEDITO LACERDA.....	44
2.1. Casa de Caboclo	
2.2. Regional de Benedito Lacerda	
2.2.1. Análise	
2.2.2. Grade musemática de “Amanhã Eu Volto”	
2.2.3. Levada “Teleco-teco”	
2.2.4. Frases de baixo	
2.2.5. Raspadeira	
2.2.6. Coda	
2.3. Grade musemática de “Culpe-me”	
2.3.1. Levada de choro	
2.3.2. Frases de baixo	
2.3.3. Coda	
2.4. Considerações	
CAPÍTULO 3 – REGIONAL DO CANHOTO.....	91
3.1. Análise	
3.1.1. Levadas	
3.1.2. Frases de baixo	
3.1.3. Raspadeiras	
3.1.4. Frases nas primas	
3.1.5. Tensão rítmico-harmônica	
3.1.6. Dissonâncias	
3.2. Considerações	
CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS.....	119
ANEXOS.....	125

ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustração 1: Grupo de Caxangá.....	15
Ilustração 2: Oito Batutas.....	18
Ilustração 3: Turunas Pernanbucanos.....	20
Ilustração 3: Turunas Pernanbucanos.....	21
Ilustração 5: Os Turunas da Mauricéia.....	23
Ilustração 6: Voz do Sertão.....	24
Ilustração 7: Casa de Caboclo.....	45
Ilustração 8: Casa de Caboclo.....	46
Ilustração 9: Regional do Canhoto.....	95
Exemplo musical 1: "S1 com levada de polca 1".....	33
Exemplo musical 2: "Frase cromática nos baixos".....	33
Exemplo musical 3: "Frase cromática nos baixos".....	34
Exemplomusical 4: "S2 com levada de polca".....	34
Exemplo musical 5: "S1 com levada de polca 3".....	34
Exemplo musical 6: "S2 com levada de polca 4 – amaxixada".....	35
Exemplo musical 7: “S2 com levada de polca 5”.....	37
Exemplo musical 8: "S2 com levada de maxixe".....	37
Exemplo musical 9: “Levada de embolada" (efeito zabumba).....	39
Exemplo musical 10: "Levada de polca 6 (apanhei-te cavaquinho)".....	39
Exemplo musical 11: "Condução de baixos".....	40
Exemplo musical 12: "Frase de baixo característica do maxixe".....	41
Exemplo musical 13: Levada Teleco-teco com "chamada".....	58
Exemplo musical 14: "Chamada" após breque - "Pode Ser".....	59
Exemplo musical 15: Levada teleco-teco.....	60
Exemplo musical 16: Teleco-teco "Pode Ser".....	60
Exemplo musical 17: Teleco-teco - “Alumiando”.....	66
Exemplo musical 18: Teleco-teco exemplo Caçula.....	67
Exemplo musical 19: Teleco-teco por Baden Powell - "Vou Deitar e Rolar".....	67
Exemplo musical 20: "Frase cromática ascendente".....	69
Exemplo musical 21: "condução de baixos em 3 ^ª " + "Frase ascendente em semicolcheias".....	69

Exemplo musical 22: "Raspadeira"	70
Exemplo musical 23: Raspadeira - "Pode Ser"	71
Exemplo musical 24: Raspadeira - "Prêmio de Consolação"	72
Exemplo musical 25: Raspadeira - "Emília"	72
Exemplo musical 26: "Coda"	73
Exemplo musical 27: "Levada de choro"	75
Exemplo musical 28: "Levada de choro"	77
Exemplo musical 29: "Levada de choro"	77
Exemplo musical 30: "Levada de choro"	78
Exemplo musical 31: Levada de choro – "Vibrações"	78
Exemplo musical 32: "Frase de baixo arranjada em terças"	82
Exemplo musical 33: Frase de baixo arranjada - "A Mulher Que Eu Gosto"	82
Exemplo musical 34: Obrigação de Baixo - "Carinhoso"	83
Exemplo musical 35: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias - "Amanhã Eu Volto"	83
Exemplo musical 36: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias – "Culpe-me"	84
Exemplo musical 37: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias - "No Rancho Fundo"	84
Exemplo musical 38: Frase com “atraso” - “Bilhete Branco”	85
Exemplo musical 39: Clichê - Frase ascendente em quintas com atraso - “Bilhete Branco”	85
Exemplo musical 40: Clichê - Frase conduzindo para dominante de acorde menor – "Culpe-me"	85
Exemplo musical 41: Clichê - Frase conduzindo para dominante de acorde menor - "Último Desejo"	86
Exemplo musical 42: Frase conduzindo para dominante do acorde menor - "Fiz Um Samba"	86
Exemplo musical 43: Clichê - Frase descendente conduzindo para dominante - "Bilhete Branco"	87
Exemplo musical 44: Frase descendente conduzindo para dominante - "Barulho no Morro"	87
Exemplo musical 45: Clichê - Frase descendente	

conduzindo para dominante com "atraso" - "Condições de Paz"	88
Exemplo musical 46: Coda em terças.....	88
Exemplo musical 47: Levada Teleco-teco - "Deus Me Perdoe".....	98
Exemplo musical 48: Teleco-teco - "A Lalá e a Lelé".....	99
Exemplo musical 49: Levada Teleco-teco - "Pedra que Rolou".....	100
Exemplo musical 50: Levada Teleco-teco - "Pedra que Rolou".....	100
Exemplo musical 51: Levada Choro-sambado – "Escurinho".....	101
Exemplo musical 52: Levada choro-sambado - "Tipo Zero".....	101
Exemplo musical 53: Choro sambado - "São Tião".....	102
Exemplo musical 54: Choro sambado - "Já Foi".....	102
Exemplo musical 55: Clichê - Frase descendente	
conduzindo para dominante com "Atraso" - "Menina Fricote"	103
Exemplo musical 56: Clichê - Frase	
ascendente em semicolcheias com "atraso" - "Zé não é João".....	104
Exemplo musical 57: Frase descendente	
conduzindo para dominante sem Dino - "Deus me Perdoe".....	104
Exemplo musical 58: Frases simultâneas por engano - "Lulu de Madame".....	105
Exemplo musical 59: Frase cromática descendente – "A Mulher que eu Gosto".....	105
Exemplo musical 60: Condução de baixos em terças – "Escurinho".....	106
Exemplo musical 61: Raspadeira ascendente - "Deus me Perdoe".....	107
Exemplo musical 62: Raspadeira - "Peito Vazio".....	107
Exemplo musical 63: Frase nas primas - "Menina Fricote".....	108
Exemplo musical 64: Frase nas primas - "Pedra que Rolou".....	108
Exemplo musical 65: Frase nas primas - "Nos Braços de Isabel".....	108
Exemplo musical 66: Frase nas primas – "Isabel".....	109
Exemplo musical 67: Frase nas primas - "Volta pra Casa Emília".....	109
Exemplo musical 68: Frase nas primas - "Lulu de Madame".....	110
Exemplo musical 69: Frase nas primas - "Disfarça e Chora".....	110
Exemplo musical 70: Frase nas primas - "Disfarça e Chora".....	110
Exemplo musical 71: Tensão	
rítmico-harmônica - "Nos Braços de Isabel".....	111
Exemplo musical 72: Tensão	
rítmico-harmônica - "Se Acaso Você Chegasse".....	112
Exemplo musical 73: Tensão rítmico	

harmônica contrapontística - "Minha Palhoça".....	113
Exemplo musical 74: Sequência harmônica com acordes dissonantes - "Se Acaso Você Chegasse".....	113
Figura rítmica 1: Exemplo Maurício Carrilho – Polca Ritmo Básico.....	35
Figura rítmica 2: Exemplo Maurício Carrilho – Polca Variação 1.....	36
Figura rítmica 3: Exemplo Maurício Carrilho – Polca Variação 1.....	36
Figura rítmica 4: Exemplo Maurício Carrilho – Polca Variação 2.....	36
Figura rítmica 5: Exemplo Maurício Carrilho – Maxixe.....	38
Figura rítmica 6: Exemplo Sandroni – Paradigma do Tresillo 1.....	48
Figura rítmica 7: Exemplo Sandroni – Paradigma do Tresillo 2	48
Figura rítmica 8: Exemplo Sandroni – Paradigma do Tresillo 3.....	48
Figura rítmica 9: Exemplo Sandroni – Paradigma do Tresillo 4.....	48
Figura rítmica 10: Exemplo Sandroni – Paradigma do Estácio 1.....	49
Figura rítmica 11: Exemplo Sandroni – Paradigma do Estácio 2.....	49
Figura rítmica 12: Padrão rítmico levada “Teleco-teco”.....	58
Figura rítmica 13: Exemplo Taborda – Levada “Violão-tamborim” Dino.....	62
Figura rítmica 14: Efeito Surdo.....	63
Figura rítmica 15: Efeito tamborim.....	64
Figura rítmica 16: Exemplo Maurício Carrilho – Levada de choro 1.....	78
Figura rítmica 17: Exemplo Maurício Carrilho – Levada de choro 2.....	79
Figura rítmica 18: Exemplo Maurício Carrilho – Levada de choro 3.....	79
Figura rítmica 19: Exemplo Maurício Carrilho – Levada choro-sambado 1.....	101
Figura rítmica 20: Exemplo Maurício Carrilho – Levada choro-sambado 2.....	102
Figura rítmica 21: Exemplo Maurício Carrilho – Levada choro-sambado 3.....	102

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendemos estudar os acompanhamentos presentes em gravações de sambas realizadas por Jayme Thomaz Florêncio, o Meira, em três períodos diferentes de sua carreira: o primeiro, compreendido nos anos 1928 e 1929, quando era violonista do Grupo Voz do Sertão; o segundo período entre 1937 e 1950, quando Meira integrava o Regional¹ de Benedito Lacerda (1903-1958); e o terceiro a partir de 1951, quando este último conjunto passou a ser dirigido por Canhoto² (1908-1987).

Meira nasceu no ano de 1909, na cidade de Paudalho, interior de Pernambuco. Filho de Firmina Thomaz Florêncio e João Paulo Thomaz Florêncio, Meira foi o quarto dos cinco filhos do casal. O apelido Meira, segundo depoimento de sua filha Yvonne Florencio, é abreviação de Jaymeira, alcunha dada pelo pai do violonista. Meira, que também era chamado de “meu avô” ou “vovô” pelos colegas músicos, adotou o nome Jayme Florence para assinar suas composições.

Além de ser conhecido por sua extensa carreira como violonista de regional, Meira também exerceu assiduamente as atividades de compositor e professor de violão. Como compositor teve aproximadamente 55 músicas gravadas³, predominantemente sambas e choros. Como professor, atuou desde o início da década de 1930 até o final de sua vida. Alguns de seus alunos tornaram-se nomes de destaque na história do violão brasileiro, como por exemplo Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho.

Um aspecto que inicialmente nos levou ao interesse em escrever sobre Meira foi o fato de

¹ O termo “Regional”, utilizado frequentemente neste trabalho, é atribuído aos conjuntos com instrumentação baseada nos tradicionais grupos de choro, com violão, cavaquinho e solista. Nos aprofundaremos em aspectos referentes a esses conjuntos no capítulo 1.

² No decorrer deste trabalho sempre que citarmos o nome de Canhoto estaremos nos referindo ao cavaquinista Waldirio Frederico Tramontano, que a partir de 1951 passou a dirigir o então Reginal de Benedito Lacerda, que com essa mudança passa a se chamar Regional do Canhoto. Outros dois músicos são conhecidos pelo mesmo apelido: o violonista Américo Jacomino (1889-1928) e o também violonista Francisco Soares de Araújo (1928-2008), mais conhecido como Canhoto da Paraíba.

³ O grande sucesso de Meira foi o samba-canção Molambo (Jayme Florence e Augusto Mesquita). Encontramos aproximadamente 52 gravações dessa canção, algumas na voz de intérpretes consagrados, como Cauby Peixoto, Elizeth Cardoso e Maria Bethânia. Um sucesso instrumental é seu choro “Primavera” atualmente conhecido como “Arranca Toco”, consagrado no repertório dos chorões. Sua discografia completa como compositor encontra-se nos apêndices deste trabalho.

um violonista tão reconhecido entre seus pares, considerado uma referência no violão de acompanhamento, não ter sido tema de nenhum estudo até então, enquanto Horondino Silva, mais conhecido como Dino 7 Cordas (1918-2006), Dilermando Reis (1916-1977), Américo Jacomino (1889-1928), Raphael Rabello (1962-1995), entre outros violonistas de igual importância já haviam sido estudados em trabalhos acadêmicos.

Inicialmente tínhamos a intenção de estruturar este trabalho em três capítulos, de maneira que cada um deles tratasse de uma das atividades exercidas por Meira, o que vimos que seria tarefa muito extensa para uma dissertação de mestrado. Nesse sentido a orientadora deste trabalho, Martha Ulhôa, teve papel fundamental, nos incumbindo de explorar cada um desses campos, para enfim escolhermos qual seria o tema central do trabalho. Fizemos um levantamento discográfico dos diversos registros fonográficos das composições de Meira, coletamos material manuscrito referentes às aulas e realizamos entrevistas com alguns de seus alunos. Além disso, “mergulhamos” no vasto universo das gravações realizadas pelos regionais dos quais Meira foi violonista, para nos familiarizarmos com aquele repertório.

Essa etapa de estudo das gravações foi fundamental para nossa pesquisa, pois tratam-se de fontes privilegiadas para o estudo dos acompanhamentos que estávamos buscando. Nesse aspecto, concordamos com Daniel Leech-Wilkinson, quando diz que gravações são um imenso “repositório de indícios” sobre uma determinada prática musical, servindo como fonte de dados a pesquisas com os mais diferentes propósitos. Isso porque através da escuta atenta e repetida, as gravações possibilitam a descoberta e consequente análise de elementos que dificilmente seriam identificados durante uma performance ao vivo. Além disso, esse processo de estudo destes registros fonográficos, além de elucidar diversas questões, é extremamente prazeroso (WILKINSON, 2001: 03).

Quando começamos a escuta sistemática das gravações, especialmente dos Regionais de Benedito Lacerda e do Canhoto, observamos alguns aspectos particulares destes conjuntos.

Conforme acumulávamos uma “memória auditiva” através dessa escuta atenta das gravações, a sonoridade dos conjuntos em questão tornou-se praticamente inconfundível, através da qual poderíamos identificar – sem titubear – a execução dos acompanhamentos realizados pelos regionais logo nos primeiros segundos de uma audição. Essa capacidade de distinção foi fundamental para nosso trabalho, uma vez que na grande maioria das gravações não há créditos aos músicos acompanhadores.

Uma vez familiarizados com o repertório, nos deparamos com o grande obstáculo desse trabalho: Como escutar o violão de Meira nessas gravações? Percebemos aí um dos motivos pelo qual existe uma lacuna bibliográfica, no que diz respeito ao estudo dos acompanhamentos executados pelos conjuntos regionais. Os autores que se debruçaram sobre esse assunto, basearam-se predominantemente nas intervenções melódicas do instrumento. Podemos citar como exemplo os trabalhos sobre Dino 7 Cordas, realizados por Taborda (1995) e Tarazona (2005). Ambos autores fazem uma descrição minuciosa das baixarias realizadas por Dino em gravações feitas em diferentes períodos de sua trajetória como violonista, porém nestes trabalhos, pouco se fala em relação as conduções rítmico-harmônicas, também chamadas de levadas⁴ (veremos esse aspecto mais adiante).

Um trabalho que se aprofunda em algumas dessas questões relacionadas ao acompanhamento nos conjuntos regionais é a dissertação de Becker (1996). Nela o autor analisa e transcreve os acompanhamentos realizados pelo violão de seis cordas em alguns choros executados pelo Conjunto Época de Ouro. Suas transcrições não são baseadas em gravações, mas sim nas execuções de Toni Azeredo, o então violonista de seis cordas do conjunto.

Em relação à escuta do violão nas gravações dos regionais em questão, percebemos que esta é prejudicada tanto pela própria natureza sonora do instrumento (cujo timbre, quando inserido nessa formação instrumental dos regionais, se funde ao cavaquinho e à percussão) quanto pela tecnologia de gravação empregada na época, que possibilitava apenas a captação do regional através

⁴ Levadas são as conduções rítmico-harmônicas realizadas por uma das mãos do violonista, enquanto simultaneamente, a outra mão, cujos dedos pressionam as cordas contra o braço do violão, monta os acordes. Este termo será constantemente utilizado no decorrer deste trabalho.

de um único microfone.

Essa dificuldade nos levou a uma espécie de “garimpo”, através do qual buscávamos encontrar gravações onde poderíamos escutar os violões com maior clareza. As gravações do Voz do Sertão não tinham percussão, o que possibilitava uma escuta razoável do violão. Além disso eram poucas, devido ao pouco tempo de atividade do conjunto, o que impossibilitava a descoberta de novos registros, além dos que já tínhamos ouvido no acervo do IMS⁵.

Alguns dos entrevistados nos deram dicas de gravações do Regional do Canhoto onde o violão de Meira estaria mais audível, pois com o tempo, novas tecnologias foram sendo utilizadas (algumas dessas gravações foram analisadas nesse trabalho, como veremos adiante). Porém havia uma lacuna referente ao repertório do Regional de Benedito Lacerda. Por isso, durante um determinado período de tempo nos limitamos a procurar especificamente gravações deste conjunto onde pudéssemos escutar razoavelmente o violão de Meira. Para tal tarefa contamos com a ajuda do cavaquinista Yuri Reis, que nos cedeu diversas gravações cujo acompanhamento era realizado pelo Regional de Benedito. Outra fonte de consulta foi o acervo do IMS, onde encontramos diversas gravações com créditos referentes ao acompanhamento deste regional, e outras centenas que sabíamos que se tratava do conjunto pela facilidade em identificar sua sonoridade. Acabamos por encontrar algumas gravações que nos oferecessem ao menos trechos de onde pudéssemos extrair elementos que caracterizassem os acompanhamentos realizados por Meira.

Comparando as gravações dos três conjuntos, percebemos que havia diferenças nos estilos dos acompanhamentos realizados por Meira em cada um dos períodos, e percebemos que se tratava de um tema que merecia um estudo mais aprofundado, o que nos levou a eleger a linguagem do acompanhamento realizado por Meira como o tema central deste trabalho.

Mas havia ainda outro problema: encontramos Meira acompanhando os mais diversos gêneros musicais, entre eles sambas, choros, valsas, baiões, *fox-trots*, etc. em gravações

⁵ O IMS (Instituto Moreira Salles), possui um sítio na internet <ims.uol.com.br> onde disponibiliza um enorme acervo de gravações. Todas as gravações citadas no capítulo 1 e 2 deste trabalho podem ser ouvidas através deste acervo.

instrumentais e cantadas. Optamos por nos limitar às análises dos acompanhamentos de sambas. A principal razão pela qual escolhemos o samba foi, além da nossa relação afetiva com o repertório, o enorme número de gravações deste gênero em relação aos demais citados anteriormente. Desde os tempos do Voz do Sertão já encontramos algumas gravações classificadas como samba. Nos Regionais de Benedito Lacerda e do Canhoto esse número é ainda maior, o que nos levou à conclusão que acompanhar sambas foi a principal atividade de Meira como violonista de Regional.

Para a análise dos acompanhamentos de samba executados por Meira nos três períodos mencionados, optamos por utilizar alguns aspectos da metodologia elaborada por Phillip Tagg (1979), que se baseia no estudo da música popular dentro de uma perspectiva semiótica⁶. Nesse sentido, Tagg desenvolveu uma terminologia própria, para identificar significados musicais através de conceitos específicos. Dentre os diversos conceitos elaborados por Tagg, o mais importante para nosso trabalho é o conceito de “musema”. Segundo o autor musema é “a unidade mínima de significação musical” (ULHOA, 1999: 63). Os musemas são fragmentos musicais que podem ser “recortados” para uma análise específica. Podem ser trechos melódicos, motivos, convenções rítmicas, cadências, levadas, etc.

Neste trabalho utilizaremos o processo que Tagg chama de “comparação entre objetos”, através do qual estabelecemos uma relação entre um fragmento musical executado por Meira e outros semelhantes presentes em diferentes gravações ou transcrições, para assim identificarmos um **musema**, ou seja, um elemento que seja tanto característico dos acompanhamentos realizados por Meira, quanto pertencente à uma gramática específica de acompanhamento de samba.

Para identificarmos as ocorrências dos musemas durante os sambas analisados, utilizaremos outra ferramenta desenvolvida por Tagg, a “grade musemática”. Trata-se de uma espécie de partitura gráfica, através da qual se tem uma visão geral da peça e das principais ocorrências musicais durante a mesma. Essa grade é construída baseada em colunas horizontais paralelas. Na primeira coluna dividimos a peça em suas principais seções. Nas colunas seguintes

⁶ Para mais detalhes sobre a metodologia de Tagg ver Tagg (2003) e Ulhôa (1999).

anotamos cronologicamente as principais ocorrências musicais (nesse caso, específicas do violão), percebidas durante a escuta. Acima da primeira coluna anotamos a minutagem, através da qual podemos localizar temporalmente as ocorrências. O leitor observará que em cada exemplo musical transcrito há também a referência exata do momento em que ocorre aquele musema na peça analisada. Lembrando ao leitor que todos os sambas citados nos capítulos 1 e 2 podem ser ouvidos através do sítio virtual do IMS (com exceção do choro “Alumiando” e do samba “Vou Deitar e Rolar”, citados nos exemplos musicais 16 e 18 respectivamente). Além disso, todos os musemas podem ser ouvidos separadamente através do CD anexado ao trabalho.

Além das gravações, outras fontes de estudo fundamentais para este trabalho, tanto para a obtenção de dados específicos como também para uma aproximação com a linguagem musical utilizada por Meira, foram as entrevistas realizadas durante a pesquisa. Entrevistamos sua filha Yvonne Florence, seus alunos Paulão 7 Cordas, Pedro Menna Barreto, Fernando Sauma, além de Amélia Rabello, mãe de Raphael Rabello. Entrevistamos também Jorginho do Pandeiro, que tocou profissionalmente ao lado de Meira por vários anos e ainda atua como pandeirista e diretor do conjunto Época de Ouro, e Carlos de Souza, mais conhecido como Caçula, violonista e cavaquinista que manteve contato com Meira e também é dos poucos músicos que atuaram profissionalmente em regionais na época do rádio e ainda se encontra em atividade. Além deles, entrevistamos também a cavaquinista Luciana Rabello, o bandolinista Pedro Amorim, e o violonista Maurício Carrilho, sendo que este último, além da entrevista concedida, nos ajudou de maneira incondicional durante todo o processo de elaboração deste trabalho, uma vez que além de ter sido aluno de Meira, desenvolveu um grande vínculo de amizade com ele.

Para a realização das entrevistas e tratamento das informações coletadas, nos baseamos nos conceitos de História Oral elaborados por Verena Alberti⁷ (2005). Segundo a autora, de acordo com o direcionamento do trabalho a história oral pode ser definida como método de investigação científica, fonte de pesquisa ou ainda como técnica de produção e tratamento de depoimentos

⁷ Para mais detalhes sobre história oral ver Alberti (2005).

gravados. É um método de pesquisa que, utilizando-se de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos e conjunturas, nos permite uma aproximação do objeto de estudo (ALBERTI, 2005: 17).

Todas as entrevistas realizadas durante esse trabalho foram feitas em lugares que permitissem uma boa qualidade na gravação desses depoimentos. Segundo Alberti, o recurso da gravação, que possibilita o “congelamento” daquele depoimento, faz com que essas entrevistas passem a ter estatuto de documento, passíveis de consulta e avaliação em qualquer tempo, transformando-se em fontes para diversas pesquisas (Id: 51).

Vários cuidados foram tomados para a realização das entrevistas, desde como fazer o contato inicial com o possível entrevistado, onde realizar as entrevistas, como conduzir a entrevista de maneira a não influenciar nas respostas do entrevistado, como armazenar as gravações, como transcrevê-las e como utilizar os dados coletados. Além disso, todos os entrevistados assinaram um documento onde autorizam a utilização das informações relatadas durante as entrevistas dadas nesta dissertação e em pesquisas futuras.

Estruturamos nosso trabalho em 3 capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Voz do Sertão*, se divide em duas seções: na primeira fazemos uma espécie de revisão bibliográfica com o intuito de conectar a trajetória de alguns grupos musicais que, ao nosso entender, foram relevantes para a consolidação dos conjuntos regionais, que por sua vez contribuíram para a vinda de Meira para o Rio de Janeiro. Na segunda seção analisamos a gravação do samba “Sacode a Saia Morena” (Luperce Miranda e Minona Carneiro, Odeon 10220) realizada em 1928, destacando os principais elementos presentes nos acompanhamentos de samba executados por Meira nesse período.

O segundo capítulo, intitulado *A atuação de Meira no Regional de Benedito Lacerda*, se divide em três seções. Na primeira revemos alguns aspectos da trajetória de Meira no período compreendido entre 1929, ano do fim do conjunto Voz do Sertão, e 1937, ano de sua entrada para o Regional de Benedito Lacerda. Na segunda seção nosso foco é o surgimento do grupo Gente do

Morro e sua trajetória até se tornar o Regional de Benedito Lacerda. Também discutimos sobre alguns aspectos referentes às transformações ocorridas no samba a partir dos últimos anos da década de 1920. Na terceira seção do capítulo analisamos os acompanhamentos realizados por Meira nas gravações dos sambas “Amanhã Eu Volto” (Antônio de Almeida e Roberto Martins Columbia 55343) interpretado por Moreira da Silva e Regional de Benedito Lacerda, e “Culpe-me” (Herivelto Martins, Odeon 12127) gravado por Francisco Alves e Regional de Benedito Lacerda, ambas realizadas em 1942.

O terceiro capítulo, intitulado *O Regional do Canhoto*, está dividido em duas seções. Na primeira discorremos sobre a trajetória do conjunto, desde a saída de Benedito Lacerda em 1950 até o fechamento da emissora Mayrink Veiga, onde trabalhava o regional. Utilizamos como principais fontes alguns recortes de jornal da época e depoimentos, especialmente de Canhoto e Jorginho do Pandeiro. Na segunda seção analisamos os acompanhamentos realizados por Meira no disco “Teleco teco Opus 1” (Phillips 632.788). Trata-se de uma apresentação gravada ao vivo em 1966, cujos cantores são Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro, e o acompanhamento é realizado pelo Regional do Canhoto.

CAPÍTULO 1 – Grupo Voz do Sertão

Nesse primeiro capítulo nosso foco será o início da trajetória de Meira como violonista. Dividiremos o capítulo em duas partes: Na primeira resgataremos a trajetória de alguns conjuntos regionais que, ao nosso entender, tem relação direta com o surgimento do grupo Voz do Sertão, do qual Meira fez parte. Mostraremos alguns fatores que contribuíram para a migração de conjuntos formados por músicos nordestinos – especialmente pernambucanos – para o Rio de Janeiro, e de que maneira o intercâmbio entre estes e os músicos cariocas tiveram influência direta na vinda de Meira para a capital carioca e na sua inserção e adaptação ao mercado musical da cidade. Na segunda parte analisaremos o samba “Sacode a Saia Morena”, retirado do repertório do grupo Voz do Sertão. Buscaremos com essa análise destacar alguns elementos utilizados por Meira no violão de acompanhamento dos sambas executados pelo conjunto.

1.1.Os primeiros conjuntos regionais

1.1.1. A moda sertaneja

Antes de sua vinda para o Rio de Janeiro no ano de 1928, Meira, que morava no interior de Pernambuco, na cidade de Paudalho, deixa sua cidade natal e muda-se para a capital do estado, Recife. Sobre esse momento de sua vida, não foi possível coletar muitas informações que pudessem esclarecer nossa pesquisa. O que sabemos é que Meira chega ao Rio logo após o carnaval de 1928, integrando o conjunto Voz do Sertão, liderado pelo bandolinista Luperce Miranda (1904-1977), e que contava também com a participação do cantor Minona Carneiro (1902-1936) e do cavaquinista José Ferreira. Esse conjunto tinha em seu repertório, além de gêneros característicos da música urbana carioca, como choros, sambas e valsas, outros gêneros pertencentes ao que na época era

classificado como música sertaneja⁸, ou música regional, como emboladas, cocos, toadas sertanejas, entre outros. Aspectos musicais mais específicos, especialmente em relação ao violão executado por Meira em algumas gravações do conjunto, serão discutidos na segunda seção deste capítulo.

Além do repertório, um outro elemento que reforçava esse caráter sertanejo do conjunto Voz do Sertão era a vestimenta: Todos usavam sandálias de couro, lenço no pescoço e chapéu de cangaceiro, tendo este último os respectivos apelidos dos integrantes estampados em sua aba, como comentaremos abaixo. Essa utilização de elementos que remetiam ao universo sertanejo, por parte do Voz do Sertão, não era uma novidade. Desde o início do século XX, especialmente à partir de meados de 1910, já se criava um contexto que mais tarde favoreceria a vinda para o Rio de Janeiro, não somente de Meira e dos outros integrantes do Voz do Sertão, mas de diversos outros músicos populares nordestinos que se dedicavam à prática musical semelhante.

Márcia Tabora (2004) comenta que já havia, no final do século XIX uma busca por uma identidade nacional, através do foco na tradição popular. A autora cita o trabalho de diversos intelectuais, todos com um discurso em comum, voltado para a exaltação do caráter brasileiro:

Celso Magalhães publicou em 1873 artigos sobre a poesia popular brasileira; em 1889, Santa-Anna Nery lançou em Paris o “Folk-lore Brésilien”, apanhado de poesia, música e danças populares do Brasil. Em 1897, de Silvio Romero os “Cantos populares do Brasil”; Quatro anos mais tarde é a vez de Mello Moraes Filho com “Festas e tradições populares do Brasil”, e em 1903, Rodrigues Carvalho lançou o “Cancioneiro do Norte” (TABORDA, 2004: 145).

A autora cita ainda o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicado em folhetins do *Jornal do Commercio* no ano de 1911, e também o periódico *Revista do Brasil*, de 1916. O discurso dos organizadores desta última afirmava deliberadamente que o objetivo da revista era constituir um núcleo de propaganda nacionalista, com críticas duras aos “estrangeirismos” e pregando a necessidade de um auto conhecimento do Brasil enquanto nação.

⁸ O termo “sertanejo” ou “sertão” eram indiscriminadamente usados para se referir ao interior como um todo. Segundo Oliveira, a “música sertaneja”, até 1929, era simbolizada pelos diversos gêneros nordestinos que faziam sucesso no Rio de Janeiro, por exemplo, emboladas e desafios. Para uma discussão mais aprofundada sobre música sertaneja ver Oliveira (2009).

Para tanto, o país deveria voltar seus olhos para seu interior, ou seja para o sertão, e através do conhecimento de suas manifestações, tradições e costumes, descobrir sua verdadeira essência. Segundo a autora, essa postura fez com que o nacionalismo da época adquirisse forte tendência regionalista (Id: 148). Indício desse aspecto seria a incorporação de temas relacionados ao universo sertanejo na produção artístico-cultural do Rio de Janeiro nas décadas de 1910 e 1920. A autora cita a recorrência desse tema em revistas teatrais, e no plano musical cita o sucesso da cantiga “Caboca di Caxangá”, de João Pernambuco, com letra de Catullo da Paixão Cearense, que, a partir da sua publicação no volume “Lyra dos Salões”, alcançou enorme êxito (Id: 148). Outras fontes bibliográficas também citam a canção de Catullo e Pernambuco como exemplo da “moda sertaneja” permeando a criação musical da época, como podemos ver no verbete “música sertaneja” da *Enciclopédia da Música Brasileira*:

Nome genérico sob o qual compositores profissionais urbanos passaram a designar, a partir do início da segunda década do séc. XX, as estilizações de ritmos rurais que denominavam arbitrariamente de modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques, que se identificavam por letras invariavelmente evocativas de beleza bucólica e romântica da paisagem, da vida e da gente do interior, e que, por serem nascidas e criadas longe das grandes cidades, eram tão livres quanto possível das influências norte-americanas e européias sofridas pela cultura urbana. A aceitação dessas chamadas canções sertanejas começou na área popular a partir do sucesso carnavalesco em 1914, da toada “Caboca di Caxangá” de João Pernambuco e Catullo da Paixão Cearense.⁹

Aqui podemos ver no campo da música, um reflexo de um discurso adotado pelos folcloristas do final do século XIX e início do século XX, no campo da literatura, no qual a região Norte, ou o “interior” (que englobava generalisadamente o Norte e o Nordeste), se opunha à região Sul, ou às “grandes cidades”: enquanto a primeira seria um lugar intocado pelo cosmopolitismo e pelo progresso, lugar esse que abrigava a verdadeira brasilidade e a alma da nação, a segunda, cada vez mais urbanizada e descaracterizada pelos estrangeirismos, aos poucos deixava de ser *brasileira* (RIBEIRO, 2003: 44).

⁹ MÚSICA SERTANEJA. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000, p. 544-545.

No que diz respeito à classificação dos gêneros, citadas no verbete “música sertaneja”, Allan de Paula Oliveira, em sua tese de doutoramento intitulada *Miguilin foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja* (2009) diz que essas classificações não eram um discurso proveniente somente dos compositores, como citado no verbete acima, mas estavam presentes em toda parte, nos catálogos das casas de gravação, nas partituras impressas pelas editoras, nas páginas de revistas e jornais, programas de concertos e rótulos de discos. Segundo o autor essas classificações oferecem uma ampla possibilidade de análise dos discursos musicais não somente dos compositores e músicos, mas também do público e dos agentes envolvidos na produção comercial dessa música (OLIVEIRA, 2009: 207).

O conceito de música sertaneja das primeiras décadas do século XX englobava uma série de gêneros, alguns já citados acima, como toadas, emboladas, cateretês, chulas, batuques, entre outros. Segundo Oliveira, o fato de todos esses gêneros, sempre associados ao interior e ao meio rural, serem representados por um único rótulo, no caso o “sertanejo”, mostra mais uma vez, que o interior, especialmente o Nordeste, era tratado de maneira indiferenciada, sendo nessa época representado pelo Norte como um todo, partindo do ponto de vista do público urbano de música popular (Id: 209). O mesmo autor cita o sucesso das canções “Luar do Sertão” e “Caboca di Caxangá” como exemplo dessa “moda sertaneja” que abarcou o Rio de Janeiro a partir da década de 1910.

Ainda refletindo sobre essa moda, o autor aponta os diferentes planos em que se dava a representação desse universo: através da classificação dos gêneros musicais que remetiam ao interior, ora através do acréscimo do adjetivo “sertanejo” (toada sertaneja, batuque sertanejo, sapateado sertanejo), ora através de gêneros que implicitamente eram associados ao nordeste (coco, embolada, caterete, etc.); através das letras das canções, que, a exemplo de “Caboca di Caxangá”, eram repletas de vocábulos como Caxangá, Pajeú, Jaboatão, Santo Amaro (lugares e adjacências do estado de Pernambuco), indaiá, imbiçuru, oiticica, gameleira, taquara (árvores e madeiras do

nordeste), urutao, chorão, jaçanã, quartau, quicé (aves, animais, expressões típicas), em suas letras (ALMIRANTE, 1977: 16); ou através do plano rítmico/melódico, mas que segundo Oliveira, era menos frequente. Havia ainda um outro plano, através do qual se dava a representação do tipo sertanejo, que era a indumentária, onde os grupos, além de executarem gêneros pertencentes à esse universo, cantando letras que remetiam ao meio rural, traziam seus componentes todos trajados como nordestinos típicos, usando sandálias de couro, lenço no pescoço e chapéu de cangaceiro, como mencionamos quando nos referimos ao Voz do Sertão, no início do capítulo.

Marília Trindade Barboza, em seu livro intitulado *Luperce Miranda: O Paganini do Bandolim* (2004) cita o depoimento de uma irmã de Luperce, Nair, no qual ela revela que esse hábito de se fantasiar de sertanejo era uma prática comum no carnaval de Recife:

O Ratinho me carregou no colo muitas vezes. O Calheiros (Augusto Calheiros) era considerado gente da casa e todos nós chamávamos o Calazans (Jararaca) de nosso irmão. (...) Eu e minha irmã Aline saíamos com o Luperce e o Romualdo para fazer brincadeiras nas troças e blocos do Recife. (...) Todos fantasiados de sertanejos, de caipira, de vaqueiro, tudo de chapéu grande com nome na cabeça (BARBOZA, 2004: 34).

1.1.2. O Grupo de Caxangá e os Oito Batutas

O primeiro grupo ao estilo sertanejo (tal como descrito na seção anterior) que se tem notícia no Rio de Janeiro foi o Grupo de Caxangá. Formado para o carnaval de 1914 e batizado com esse nome devido ao sucesso da canção “Caboca di Caxangá”, o grupo foi uma das atrações do carnaval daquele ano, como relata o cantor, pesquisador e radialista Henrique Foreis Domingues (1908-1980), o Almirante, em seu livro *No Tempo de Noel Rosa* (1977):

Era de grande efervescência o movimento artístico daquela época, e em 1914, várias revistas teatrais referiam-se à nova moda musical. Nos três dias de carnaval, animado conjunto, sob o título de Grupo de Caxangá, percorreu os principais pontos da Avenida Rio Branco. Seus componentes, orientados por João Pernambuco, usavam máscaras ou grandes barbas, empunhando seus instrumentos e trajando

vestimentas típicas, com nomes de guerra nas palas dobradas dos chapéus...
(ALMIRANTE, 1977: 17)

João Teixeira Guimarães, mais conhecido por João Pernambuco (1883-1947), foi um personagem crucial nesse cenário de intercâmbio cultural entre o Rio de Janeiro e o Nordeste, durante as primeiras décadas do século XX. Nascido em Jatobá, cidade localizada no sertão pernambucano, João Pernambuco chega ao Rio de Janeiro em 1904, trazendo juntamente com seus conhecimentos de ferreiro, atividade que garantiria sua sobrevivência nos seus primeiros anos na capital do país, sua bagagem cultural, adquirida parte no sertão de Pernambuco, parte na capital do estado, Recife. Até meados de 1910, trabalhou como ferreiro e calceteiro, até o momento em que o então senador Pinheiro Machado arranhou-lhe um emprego de contínuo em uma escola no Largo do Estácio, o que lhe permitiu dedicar-se com mais assiduidade à música, e aproximar-se de algumas figuras que se tornariam célebres na história da música popular brasileira, como Pixinguinha, Donga, Caninha e Patrício Teixeira (Id: 21). Sérgio Cabral, em seu livro intitulado *Pixinguinha, Vida e Obra* (1978), diz que a relação entre João Pernambuco e outros músicos cariocas se intensificou quando ele foi morar numa espécie de casa de cômodos na Rua do Riachuelo, onde moravam também outros músicos, entre eles Donga (CABRAL, 1978: 37).

Dessa convivência entre João Pernambuco e outros músicos na Rua do Riachuelo, 268, surgiria o Grupo de Caxangá, que, segundo depoimento de Almirante citado acima, teria sido organizado por Pernambuco para sair no carnaval de 1914. Nessa ocasião, os integrantes do conjunto eram Pixinguinha (Chico Dunga), João Pernambuco (Guajurema), Donga (Zé Vicente), Henrique Manuel de Souza (Mané Francisco), Manoel da Costa Nola (Zé Porteira), Caninha (Mané Riachão), Osmundo Pinto (Inácio da Catingueira) e Jacob Palmieri (Zeca Lima).

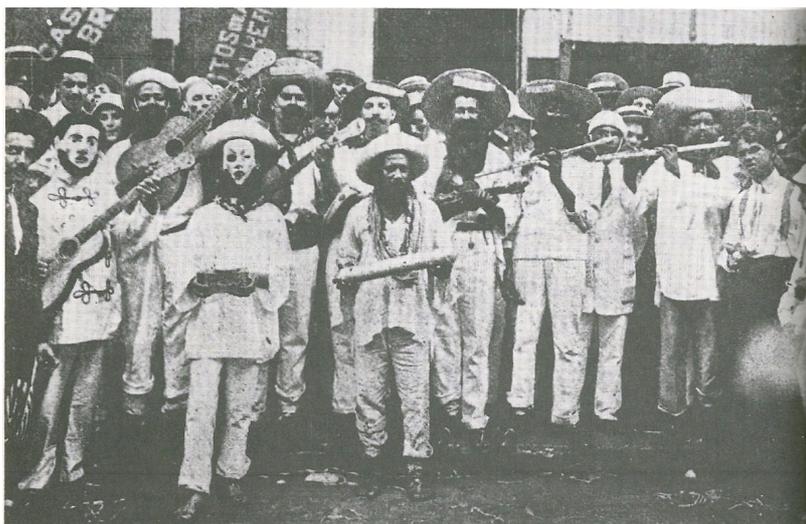


Ilustração 1: Grupo de Caxangá durante o carnaval de 1914. Da esquerda para a direita, com chapéu de pala: à frente - Jacob Palmieri e Vidraça; atrás - China, João Pernambuco, Raul Palmiéri, Caninha, Pixinguinha e Nola (ALMIRANTE, 1977: 20)

Cabral diz que após o carnaval de 1914, a próxima menção ao grupo seria no ano de 1917, quando o conjunto aparece com várias modificações, tendo no seu total 16 integrantes, sendo 7 violões, 3 cavaquinhos, ganzá, maraca, 2 trombones e 2 cantores. Podemos notar aqui, que apesar do Grupo de Caxangá ser rotulado como sertanejo, sua formação instrumental é tipicamente urbana, baseada nos grupos de choro, característica esta que será marcante em todos os conjuntos “descendentes” dele, sobre os quais falaremos a seguir.

No carnaval desse ano de 1917, o grande sucesso cantado pelo Grupo de Caxangá foi o conhecido e polêmico samba “Pelo Telefone”, de autoria atribuída a Donga e Mauro de Almeida. O fato desse samba ter sido registrado por Donga, junto ao Departamento de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional no dia 27/11/1916, mostra, segundo José Ramos Tinhorão, que havia nessa época, o início de um processo de profissionalização dos músicos, compositores e instrumentistas, saídos das camadas mais populares (TINHORÃO, 1998: 277). O autor cita também como exemplo desse processo de profissionalização, a redução do número de componentes do Grupo de Caxangá para a formação de outro conjunto, os “Oito Batutas”. Segundo Tinhorão, através do sucesso obtido pelo Grupo de Caxangá – que não tinha objetivo comercial – nos carnavais anteriores, houve, por

parte dos músicos, uma espécie de “verificação espontânea” de que a arte musical-popular do grupo, sendo apreciada por um público proveniente de outra classe social, assumia um valor de troca e poderia se transformar em mercadoria (Id: 278-279). A concretização desse processo de profissionalização se deu quando em 1919, Isaac Frankel, então diretor do Cinema Palais, situado na Avenida Rio Branco, entre a Rua da Assembléia e a Rua Sete de Setembro, ofereceu a Donga e Pixinguinha a oportunidade de tocar por dinheiro, sob contrato, na sala de espera do respectivo cinema. Era o fim do “Grupo de Caxangá” e a formação do célebre e internacional “Oito Batutas”.

Também chamados de Orquestra Típica, os Oito Batutas estrearam no Palais no dia 7 de Abril de 1919, com a seguinte formação: Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (violão e canto), Nelson Alves (cavaquinho), Raul Palmieri (violão), Jacob Palmieri (bandola e reco-reco) e José Alves de Lima (bandolim e ganzá). O conjunto era muito semelhante ao seu antecessor Grupo de Caxangá, tanto na formação instrumental (baseada nos instrumentos dos grupos de choro), no repertório heterogêneo (que incluía desde choros, valsas, sambas até cateretês, emboladas, etc.) quanto na vestimenta.

Sob patrocínio de Arnaldo Guinle, os Oito Batutas realizaram uma série de viagens pelo Brasil e exterior. A primeira dessas viagens foi à São Paulo, onde no dia 26 de Outubro de 1919 os Oito Batutas estrearam o espetáculo cujo título novamente reforçava o apelo ao caráter sertanejo: *Uma Noite no Sertão*. No repertório sambas, choros, emboladas do Norte, poesias e sapateados sertanejos. É interessante notar que o samba – ainda não estabelecido enquanto um gênero definitivo, tampouco já era visto como música símbolo da nação por excelência, contexto que se estabeleceria no final da década de 1920 e início da década de 1930 – era apreciado como um ritmo exótico, assim como os cocos, emboladas, e sapateados sertanejos apresentados pelos Oito Batutas, que apesar de serem um conjunto urbano, carioca, eram classificados sob o rótulo de sertanejos, como mostra matéria publicada no *Correio Paulistano*, no dia seguinte à estréia do grupo em São Paulo:

... pois não há nada como esses cantos e músicas sertanejas, ingênuas e bizarras, estuante de vida e melancolia, que fala tanto à nossa alma, que faz vibrar tanto nossos nervos de gente da cidade. (...) E foram cantos e sambas, lundus e sapateados de gente do sertão, cantados e interpretados por um grupo autêntico sertanejo, que se ouviram e viram ontem no Salão do Conservatório, com seus característicos trajés e acompanhamento de flauta, violão e chocalho (*Correio Paulistano*, apud CABRAL, 1978: 53).

Nota-se uma tentativa por parte da imprensa de frisar a autenticidade brasileira do conjunto, através das expressões “gente do sertão” e “grupo autêntico sertanejo”. Porém o mais curioso é o fato de apenas um integrante do grupo ser nascido na região Nordeste, no caso, João Pernambuco.

Outros anúncios, alguns divulgando uma suposta viagem dos Oito Batutas à Nova York (que nunca aconteceu), e outros em referência à célebre viagem do conjunto à Paris, mostram como o samba ainda não representava musicalmente a “alma brasileira”:

O número mais caro que existe atualmente no Brasil! Oito Batutas, o patriótico elenco que, de passagem para a América do Norte, vai em missão de propaganda das nossas modinhas, canções regionais, tangos, desafios sertanejos, choros ao violão e cavaquinho! Um brilhante grupo de artistas genuinamente nacionais que tornarão ainda mais conhecido o Brasil! (apud CABRAL, 1978: 63).

Os Oito Batutas não desmoralizarão o Brasil. Levarão dentro de seus violões a alma cantante do Brasil: a modinha. Levarão a verdadeira música brasileira, essa que ainda não foi contaminada por influências alheias e que vibra e que sofre e que geme por si, cantando luars dos sertões e os olhos da cabocla (*Gazeta de Notícias* apud CABRAL, 1978: 73)



Ilustração 2: Oito Batutas, com João Pernambuco, vestidos formalmente, em 1919. Da esquerda para direita: Sentados – China, Nelson Alves, João Pernambuco, Raul Palmieri e Donga. Em pé – não identificado, Pixinguinha, Luís Silva e Jacob Palmieri.

Os próximos destinos do conjunto seriam Salvador e Recife, viagens também financiadas por Arnaldo Guinle. No último dia da temporada de Recife, 18 de julho, a apresentação dos Oito Batutas no Cineteatro e Cassino Moderno foi dedicada a um bloco carnavalesco local, chamado Os Boêmios. Podemos dizer que a viagem dos Oito Batutas para Recife, em especial essa última apresentação, teve relação direta com a vinda de outros conjuntos pernambucanos para o Rio de Janeiro, dentre eles o Voz do Sertão, pois dentre os músicos que faziam parte do bloco, estavam José Calazans e Severino Rangel, que mais tarde formariam a famosa dupla Jararaca e Ratinho, e também os irmãos Romualdo e Luperce Miranda (com quem Meira viria mais tarde para a capital carioca). Segundo Sérgio Cabral, surgiu uma grande amizade entre os integrantes dos dois grupos, e Pixinguinha, bastante entusiasmado com o talento daqueles jovens músicos pernambucanos, sugeriu que estes se transferissem para o Rio de Janeiro (Id: 64). Luperce Miranda, ainda com 17 anos na época, não pode atender ao convite de Pixinguinha, ficando em Recife. Porém os outros músicos do Bloco dos Boêmios organizaram um conjunto sob o nome de Turunas Pernambucanos, que chegaria

ao Rio de Janeiro em abril de 1922.

1.1.3. Os Turunas Pernambucanos e Turunas da Mauricéia

Além dos já citados José Calazans e Severino Rangel (Jararaca e Ratinho) e Romualdo Miranda (Bronzeado), os Turunas Pernambucanos contavam com a participação de Cipriano Silva (Cipoal), Ademar Adour (Cobrinha), Arthur Costa (Sabiá) e Robson Thomaz Florêncio (Sapequinha), sendo este último, irmão mais velho de Meira.

Diversas referências bibliográficas atribuem a vinda dos Turunas Pernambucanos para o Rio de Janeiro ao convite feito por Pixinguinha. Porém nos parece que a figura de João Pernambuco, conterrâneo e conhecido dos integrantes do conjunto, foi muito importante para a vinda do grupo, e também para uma espécie de “migração” de músicos populares do nordeste, especialmente de Pernambuco, para o Rio de Janeiro. Tanto que quando chegaram ao Rio, segundo informação presente na biografia de João Pernambuco, os Turunas foram morar com este, em sua residência situada à praça João Pessoa, no centro, e poucos dias após a estréia dos Turunas Pernambucanos no dia 20 de abril de 1922 – no mesmo Cine Palais onde haviam feito grande sucesso os Oito Batutas, com um repertório que se anunciavam “caboclos brasileiros” cantando “músicas do norte, emboladas, desafios e cantigas do sertão” – João Pernambuco passa a integrar o grupo, juntamente com Felinto de Moraes e Jacob Palmieri (ALMIRANTE, 1977: 33). Quando os Turunas Pernambucanos chegam ao Rio de Janeiro, os Oito Batutas estavam em sua viagem à Paris. Sobre esse momento Tinhorão diz:

Assim, quando Pixinguinha e seus companheiros partiram para a Europa no navio Massília sob o nome de Os Batutas, gozando do patrocínio do milionário Arnaldo Guinle, o seu lugar pode ser ocupado no Rio, pelos nordestinos do conjunto Turunas Pernambucanos que vinham do Recife com Jararaca e Ratinho à frente, inaugurar o ciclo das trocas diretas de influências culturais regionais (TINHORÃO, 1972: 237).

O cenário era bem favorável ao sucesso dos Turunas Pernambucanos, que se encaixaram muito bem nessa demanda pela música sertaneja no Rio de Janeiro, afinal, além de executarem um repertório sertanejo, com as mesmas vestimentas características do Grupo de Caxangá e Oito Batutas, o fato dos Turunas Pernambucanos serem oriundos do nordeste, especificamente de Recife, reforçava o caráter regional do grupo e “aumentava o efeito de verossimilhança junto ao público” (OLIVEIRA, 2009: 217). Porém, a instrumentação continuava sendo a característica da música urbana carioca, baseada no trio de choro, formada basicamente por violões, cavaquinho e solista (no caso o saxofone de Ratinho).

Os Turunas Pernambucanos ficaram durante seis meses no Cine Palais, depois se transferiram para o Nice, Trianon e Politeama. Posteriormente foram em excursão para São Paulo, seguindo de lá para Buenos Aires, local onde os integrantes do grupo se dispersaram e o conjunto se encerrou



Ilustração 3: Turunas Pernambucanos. Da esquerda para direita – em pé: Severino Rangel (Ratinho), Ademar Adour (Cobrinha), Preá, Jacob Palmieri (Jandaia). Sentados: Romualdo Miranda (Bronzeado), Robson Florence (Sapequinha), José Calazans (Jararaca) e Pirauá (ALMIRANTE, 1977: 28).



Ilustração 4: Formação semelhante do Turunas Pernambucanos, porém com João Pernambuco no lugar de Romualdo Miranda. (LEAL & BARBOSA, 1982: 24).

Assim como os Oito Batutas derivou-se do Grupo de Caxangá, os Turunas Pernambucanos foram também uma espécie de embrião para um outro conjunto, também de Recife, chamado Turunas da Mauricéia. Luperce Miranda conta sua versão de como teriam surgido os conjuntos:

Depois de eu ter organizado um conjunto com o Jararaca e o Ratinho e os Batutas Pernambucanos, aí eu resolvi fazer os Turunas da Mauricéia. Chamei o Augusto Calheiros, João Frazão, Manoel de Lima, o ceguinho que tocava violão, meus irmãos João e Romualdo, e eu no bandolim (BARBOZA, 2004: 44).

Os Turunas da Mauricéia chegaram ao Rio de Janeiro no início de 1927. Almirante (1977) nos conta que o conjunto chega ao Rio, sob patrocínio do jornal *Correio da Manhã* e faz sua estréia no dia 22 de Janeiro de 1927, no Teatro Lírico. Barboza (2004) atribui a vinda do conjunto a um convite feito por João Pernambuco e ao patrocínio do periódico citado acima, que desde 1926 criara uma coluna semanal, publicada no suplemento literário e ilustrado de domingo, intitulada “O que é Nosso”. Segundo Taborda (2004) a coluna era um verdadeiro fórum sertanejo, onde eram publicados poemas, músicas, contos, textos explicativos sobre a técnica dos desafios, e tinha como colaboradores Catulo, João Pernambuco, Quincas Laranjeiras, entre outros músicos populares da

época (TABORDA, 2004: 150). Em fevereiro de 1927 o *Correio da Manhã* realiza o concurso “O que é nosso – Grande concurso carnavalesco de sambas e maxixes”, que segundo Taborda, foi a “consagração da face regionalista do movimento modernista-nacionalista” (Id: 09). Era um concurso que distribuía prêmios em dinheiro, pagos pelo *Correio da Manhã*, além de um “lindo equipamento de som oferecido pela Casa Edison” (Id: 71). Os Turunas da Mauricéia tiveram grande destaque no concurso, tendo inclusive seu cantor, Augusto Calheiros, vencido a categoria de Música Regional. O conjunto se apresentou no Teatro Lírico no dia 19 de Fevereiro “com números bisados com estrondosas palmas” (ALMIRANTE, 1977: 37), e no dia seguinte no palco montado pelo mesmo concurso no Largo da Carioca, “quando o povo então, em massa, pode apreciar seu repertório” (Id: 37).

Renato Murce (1900-1987), um dos pioneiros do rádio no Brasil e testemunha importante dos acontecimentos daquele período, diz em seu livro intitulado *Bastidores do Rádio* (1976) que a chegada dos Turunas da Mauricéia foi um dos fatos mais marcantes no cenário musical carioca daquele período. Segundo o autor, o repertório do conjunto, composto por valsas, cocos, emboladas, sambas e martelos teve de ser trizado, tamanho o sucesso da apresentação no Teatro Lírico. Murce diz:

Tive a honra de ser um dos apresentadores dos Turunas da Mauricéia, para os quais abriram-se imediatamente todas as portas: rádios, gravadoras, clubes e excursões. Serviu de estímulo para a vinda, um ano depois, de outro conjunto, a Voz do Sertão, que trouxe Luperce Miranda e um incrível cantador de emboladas, Minona Carneiro (MURCE, 1976: 25).

No final de 1927 os Turunas da Mauricéia lançaram dez discos pela Odeon. Dentre as músicas gravadas estava a embolada “Pinião” de Augusto Calheiros e Luperce Miranda, que ao lado dos sambas “A Malandragem” (Bide e Francisco Alves), “Amar a Uma Só Mulher” (Sinhô) e da marcha “Eu Fui no Mato, Crioula” (Gomes Júnior) foi o grande sucesso do carnaval de 1928 (MARCONDES, 2003).

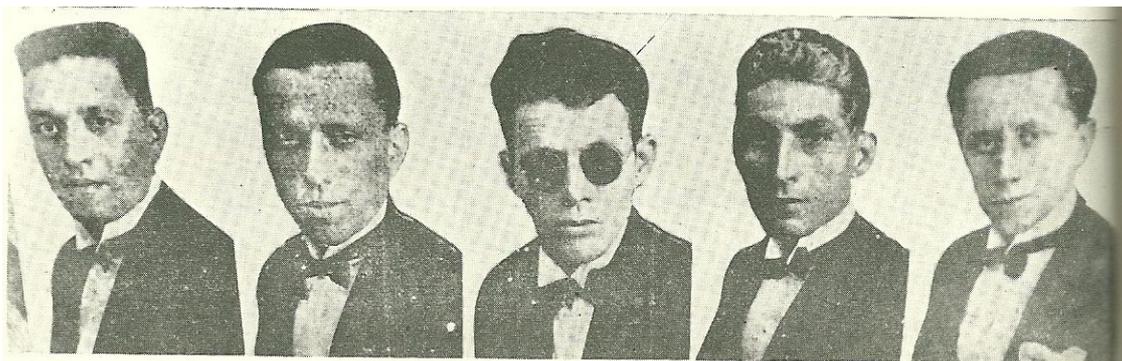


Ilustração 5 : Os Turunas da Mauricéia - da esquerda p/ direita - Augusto Calheiros, João Miranda, Manoel de Lima, João Frazão e Romualdo Miranda (ALMIRANTE, 1977: 28)

1.1.4. Voz do Sertão e a chegada de Meira ao Rio de Janeiro

A grande aceitação dos Turunas da Mauricéia por parte do público carioca, juntamente com o sucesso da embolada “Pinião” criaram um ambiente favorável à vinda de Luperce Miranda para o Rio de Janeiro. Foi quando ele organizou, em Recife, o conjunto Voz do Sertão, como relatou Meira em entrevista ao jornalista Ruy Fabiano, em periódico desconhecido:

Até então minha relação com a música era de puro amadorismo. O Luperce, animado com o sucesso do seu conjunto os Turunas da Mauricéia, que em 1927 chegara ao Rio, voltou no ano seguinte a Recife em busca de novos músicos. Acabei atraído pela idéia de ir trabalhar na capital, inclusive porque a essa altura já estava convencido que meu negócio era mesmo a música (recorte de jornal presente no acervo pessoal de Meira em posse de sua filha Yvonne Florencio).

Barboza (2004) cita que três fatores contribuíram para a adaptação rápida de Luperce Miranda ao ambiente musical carioca: Primeiro a presença marcante dos conjuntos ditos sertanejos, que há uma década e meia, desde o Grupo de Caxangá, e mais recentemente os Turunas da Mauricéia, vinham fazendo grande sucesso no cenário musical no Rio de Janeiro. A autora também destaca a relevância da presença de João Pernambuco no Rio de Janeiro, que por ser ligado aos músicos de maior renome, tanto do Rio quanto de Pernambuco, funcionava como um “elemento de congraçamento” entre esses músicos, o que contribuía para a adaptação de seus conterrâneos ao

mercado musical da capital federal. O segundo fator seria a chegada da tecnologia da gravação elétrica no Brasil, que, sendo usada a partir de julho de 1927, dava início à um crescente processo de expansão da indústria fonográfica. E o terceiro fator seria o surgimento da rádio-difusão como fenômeno de comunicação de massas (BARBOZA, 2004: 64-66). Todos esses fatores contribuíram da mesma maneira para a integração de Meira ao cenário musical do Rio de Janeiro, além, obviamente, da presença de seu irmão mais velho Robson, e também de outros músicos conhecidos de Recife, como Jararaca e Ratinho, com os quais Meira viria a trabalhar mais tarde.

O conjunto Voz do Sertão mantinha a tradição que vinha desde o Grupo de Caxangá: sua instrumentação era formada por violões, cavaquinho e um solista (no caso a bandolim de Luperce) e todos seus integrantes tocavam trajando-se como sertanejos, usando chapéus com os apelidos estampados nas abas. O repertório também era muito semelhante ao dos conjuntos antecessores, com sambas, choros, valsas e emboladas.

Desde a chegada do Voz do Sertão ao Rio, em 1928, pudemos encontrar registros da participação do grupo em programas de rádio, como mostram as duas matérias do *Jornal do Commercio*¹⁰, de junho e novembro de 1928, respectivamente:

Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Às 21 horas e 15 min. programma de música nacional com o concurso do conjunto Voz do Sertão, de pernambuco, composto pelos Srs. Lupércio (sic) Miranda (bandolim), Romualdo Miranda (violão), Jayme Florence (violão), José Ferreira (cavaquinho) e Minona Carneiro (cantor)

1ª parte:

I – Choro pelo conjunto Voz do Sertão; II – Eu sou de Minas Gerais, canto pelo Sr. M. Carneiro acompanhado pelo conjunto Voz do Sertão; III – Primoroso, solo pelo Sr. Luperce (sic) Miranda, acompanhado pelo conjunto Voz do Sertão; IV – Ai Maria, embolada pelo conjunto Voz do Sertão; V – Canané, canto Sr. M. Carneiro, acompanhado pelo Voz do Sertão; VI – Alma e Coração, solo de violão com acompanhamento do conjunto; VII – Sertão do Surubim, canto pelo Sr. M. Carneiro; VIII – Solo de violão pelo Sr. Romualdo Miranda; IX – Penera as asas, canto pelo sr. M. Carneiro; X – Choro pelo conjunto (*Jornal do Commercio*, 25 e 26/06/1928).

Radio Club do Brasil. Das 21h 05min em diante audição de músicas populares com o concurso do conjunto regional Voz do Sertão, do cantor Ferry Mc Feder e do pianista

¹⁰ Registro aqui o agradecimento ao pesquisador Jorge Mello de Carvalho, que gentilmente nos cedeu algumas reportagens coletadas por ele junto ao banco de periódicos da Biblioteca Nacional.

da Radio Club do Brasil. Programa do conjunto Voz do Sertão:

1. Venha direito – choro; 2. Sertão do Surubim, pelo Sr. José Ferreira e conjunto; 3. Lindete – valsa, solo de bandolim pelo autor Luperce Miranda; 4. Chô Juriti – samba de embolada pelo conjunto; 5. Primoroso – Fox, solo de bandolim pelo autor Luperce Miranda; 6. Eu vou me vingar – samba de Caninha, cantado pelo autor; 7. Alma e Coração – valsa, solo de bandolim pelo autor Luperce Miranda; 8. A camisa da roceira – samba por Caninha; 9. Minha solidão – solo de violão pelo Sr. Luperce Miranda; 10. Minas Gerais – samba cantado pelo Sr. José Ferreira; 11. Araça – ragtime, pelo conjunto; 12. Meu Sabiá – samba pelo Sr. José Ferreira e conjunto (*Jornal do Commercio*, 11/11/1928).

Algumas informações nos saltam aos olhos através dessas matérias. Primeiro podemos notar a presença de Romualdo Miranda, irmão de Luperce, como violonista do conjunto, e a ausência do irmão de Meira, Robson, que, contrariando alguns historiadores, por exemplo Barboza (2004) e Ricardo Cravo Albin¹¹ que afirmam que este era um dos integrantes do grupo, não é citado em nenhum dos dois anúncios, tampouco no programa que foi executado durante essas duas audições¹². Vemos também que Luperce aparece como solista de violão na música “Minha Solidão”, o que não é um fato comum, tendo em vista que na discografia elaborada por Barboza (2004) Luperce aparece em 21 músicas como solista de bandolim e 4 como solista de cavaquinho. Outro fato interessante é a participação como cantor, na audição realizada na Rádio Club do Brasil em novembro de 1928, do cavaquinista e compositor de sambas Caninha, que já havia inclusive integrado o Grupo de Caxangá na primeira formação, em 1914.

Além desses aspectos citados, o que mais uma vez nos chama a atenção é o adjetivo “regional” sendo usado de maneira generalizada, para classificar um conjunto que inclui em seu repertório, além de emboladas, sambas, choros e valsas, *fox-trots*, *ragtimes* e *charlestons*. O que nos parece é que essa preocupação em enfatizar a “brasilidade” através de termos como “regional”, “sertanejo” ou “autêntico”, era uma questão meramente ideológica e comercial – ideológica pois soa como ressonância do discurso nacionalista-regionalista dos folcloristas do início do século XX,

¹¹ Informação presente no verbete “Voz do Sertão”, disponível no sítio <http://www.dicionariompb.com.br/grupo-voz-do-sertao>, acessado em 26/11/2010.

¹² Sabemos, através de depoimentos de pessoas próximas a Meira, inclusive sua filha Yvonne, que seu irmão Robson faleceu pouco depois de da chegada de Meira ao Rio de Janeiro, vítima de Tuberculose. Porém nenhum dos entrevistados soube precisar a data de sua morte.

que associavam o retrato da nacionalidade a uma imagem exótica do cenário e costumes do Norte e Nordeste (na época tratados generalisadamente como Norte), e comercial pois a utilização destes adjetivos associados aos produtos artísticos que estavam sendo divulgados ou vendidos os valorizava – e não musical, uma vez que desde o início da década de 1920, já era prática comum conjuntos semelhantes ao Voz do Sertão, como por exemplo, os Oito Batutas, incluírem em seus repertórios músicas estrangeiras.

Podemos encontrar esses gêneros nos programas citados acima, e também na discografia do Voz do Sertão¹³, que contém 3 *fox-trots* e 1 *charleston*. Aqui é importante salientar o fato de que Meira, desde o início de sua carreira, já interpretava e “sofria” influência da música estrangeira.



Ilustração 6: Voz do Sertão - Romualdo Miranda, Luperce Miranda, Meira, José Ferreira (?) e Minona Carneiro (?) (BARBOZA, 2004: 53).

Além de participar de programas de rádio, o Voz do Sertão gravou 14 discos de 78 rpm, sendo 13 pela Odeon e um pela Parlophon. São ao todo 26 músicas, sendo 7 sambas, 7 choros, 4 emboladas, 3 valsas, 1 marcha, além dos 3 *fox-trots* e do *charlestone*, citados no parágrafo anterior. A gravação que analisaremos na seção seguinte deste capítulo foi retirada desta discografia.

Ao que tudo indica, o grupo Voz do Sertão atuou até meados de 1929 (março de 1929 é o

¹³ A discografia completa do Voz do Sertão encontra-se nos apêndices desta dissertação..

mês do lançamento do último disco do grupo), pois já em agosto deste mesmo ano, podemos ver Meira atuando ao lado de Luperce em outro conjunto chamado Alma do Norte, como mostra a matéria presente no *Jornal do Commercio*:

Radio Club do Brasil. Das 21:20h em diante audição de músicas regionais do estúdio da Radio Club do Brasil, com o concurso do conjunto Alma do Norte.
Programma: 1ª parte - 1. Alma do Norte – Choro de Luperce Miranda, executado pelo autor; 2. Barão – Samba de Luperce Miranda, cantada por Manoel Lino e coro pelo conjunto; 3. Solo de violão por Jayme Florence; 4. Pra Onde Vai, Muié – Samba de Luperce Miranda, cantado por Manuel Lino; 5. Victoria – Valsa de Jayme Florence, executada por Luperce Miranda; 6. Minha Pareia - Samba de Luperce Miranda, cantado pelo autor da letra Manoel Lino; 7. Solo de violão, por Jayme Florence. 2ª parte – 8. Macaco Saruê – Samba de Luperce Miranda, cantado pelo autor da letra Manoel Lino; 9. Pra Frente é Que se Anda – Choro executado pelo autor Luperce Miranda, e Jayme Florence; 10. Risonha – Valsa alegre pelo autor Luperce Miranda; 11. Solo de violão por Jayme Florence; 12. Manda Virá – Samba pelo Manoel Lino; 13. Moto Contínuo – pelo autor Luperce Miranda (*Jornal do Commercio*, 14/08/1929).

Meira, que é conhecido como um grande violonista de acompanhamento, aqui aparece como solista de violão, fato também citado em diversos depoimentos, inclusive duas entrevistas que realizamos com seus alunos Maurício Carrilho e Pedro Menna Barreto. Ambos relataram ter visto, na casa de Meira, um recorte de jornal contendo o programa de uma audição na qual Meira atuou ao lado do violonista paraguaio Agustin Barrios, em meados dos anos 1930. Infelizmente esse recorte se perdeu, juntamente com a deteriorização de parte do acervo documental de Meira. Nessa matéria encontramos também o registro mais antigo de uma composição de Meira, a valsa “Victoria”. É o único registro desta peça, que não foi encontrada na discografia de Meira enquanto compositor.

Após a dissolução do Voz do Sertão, Meira aparece atuando em algumas apresentações isoladas, como esta junto ao conjunto Alma do Norte mencionada acima, e também em algumas gravações, mais frequentemente ao lado de Luperce Miranda e do pioneiro violonista de 7 cordas Artur de Souza Nascimento, o Tute.

O sucesso dos Turunas da Mauricéia e do Voz do Sertão motivaram ainda a criação de outros conjuntos no Rio de Janeiro, formados por músicos cariocas. Eram Os Gaturamos, que

tinham como cantor Renato Murce e dentre seus instrumentistas o violonista Rogério Guimarães; o Flor do Tempo, que contava com a participação de Braguinha, do violonista Henrique Brito e posteriormente de Almirante; e o Bando de Tangarás, que além destes últimos três músicos citados, tinha ainda entre seus integrantes Noel Rosa. Murce conta que seu grupo, os Gaturamos, procurava cantar, nas festas e apresentações no rádio, o repertório completo dos Turunas da Mauricéia e do Voz do Sertão (MURCE, 1976: 25). Já Sérgio Cabral, em seu livro intitulado *No tempo do Almirante* (1990), diz que o repertório nordestino do Flor do Tempo era “sem dúvida, resultado da poderosa influência do grupo Turunas da Mauricéia na juventude carioca” (CABRAL, 1990: 45).

1.1.5. Considerações

Podemos concluir que a associação da “brasilidade” e “da alma nacional” associados a figura do sertanejo e dos elementos característicos do povo do *Norte*, discurso que teve forte ressonância no campo da música nas primeiras décadas do século XX, contribuiu de maneira direta para a formação de diversos conjuntos, como mostramos no decorrer desta seção. Apesar de serem rotulados como “autênticos sertanejos”, ou “regionais”, aspecto reforçado pela vestimenta típica, esses grupos tinham o repertório bastante diversificado, que incluía além dos gêneros tidos como sertanejos (cocos, emboladas, toadas), gêneros urbanos (choros, valsas, sambas) e também gêneros estrangeiros, especialmente americanos (*ragtime, fox-trot, charleston*).

Outra marca comum à todos esses conjuntos citados, além da vestimenta característica, é a manutenção de uma instrumentação tipicamente urbana – baseada nos conjuntos de choro, que desde o final do século XIX tinham no violão, cavaquinho e instrumento solista sua formação tradicional – na execução dos mais variados gêneros, como os citados no parágrafo anterior.

Esses conjuntos, que desde o Grupo de Caxangá tiveram lugar de destaque no cenário musical do Rio de Janeiro e fizeram sucesso por onde excursionaram, na medida em que o samba

foi se estabilizando como “A” música urbana carioca por excelência, a partir do final da década de 1920, e as gravadoras e rádios se incumbiram de registrá-la e divulgá-la em grande escala, abandonam seus chapéus de cangaceiros e passam a ser peça fundamental nesse crescente mercado da música popular. O termo Regional deixa de ser uma classificação arbitrária e passa a ser sinônimo de conjunto composto por violões, cavaquinho, solista e percussão (pandeiro, na maioria das vezes) destinado ao acompanhamento de diversos gêneros, predominantemente o samba e o choro. A atuação de Meira nos Conjuntos Regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto é o assunto dos próximos capítulos. Antes, faremos a análise dos acompanhamentos de Meira na gravação selecionada do conjunto Voz do Sertão.

1.2. “Sacode a Saia Morena”

Nesta seção faremos a análise da gravação do samba “Sacode a Saia Morena”. Composto por Minona Carneiro em parceria com Luperce Miranda, cantor e bandolinista do grupo Voz do Sertão respectivamente, esse samba é o lado A de um 78 rpm gravado em 1928 pela Odeon (10220).

Utilizaremos nessa análise parte da metodologia proposta por Phillip Tagg. Primeiramente elaboraremos a grade musemática da peça. No caso de “Sacode a Saia”, os musemas que terão mais atenção serão os relacionados especificamente ao violão. Os principais aspectos comentados serão as levadas, conduções de baixos e elementos referentes a harmonia¹⁴. Após destacarmos os principais elementos, passaremos para a etapa de transcrição para a partitura e descrição destes musemas. Estes últimos são comparados com elementos musicais semelhantes no repertório tradicional do choro e música regional.

¹⁴ Para os aspectos referentes a harmonia utilizaremos a cifragem alfabética tradicional, a análise das funções harmônicas será feita com base nos conceitos elaborados por Ian Guest em seu livro *Harmonia – Método Prático* (2006).

1.2.1. Grade musemática de “Sacode a Saia Morena”

0'00"	'20"	'34"	'38"	'56"	1'10"	1'15"	1'33"	1'46"	1'51"	2'09"	2'23"	2'27"	2'45"
REFRÃO INSTRUMENTAL 1	PARTE 'A' PARTE CANTADA 1	MOTE PARTE CANTADA 1	REFRÃO INSTRUMENTAL 2	PARTE 'A' PARTE CANTADA 2	MOTE PARTE CANTADA 2	REFRÃO INSTRUMENTAL 3	PARTE 'A' PARTE CANTADA 3	MOTE PARTE CANTADA 3	REFRÃO INSTRUMENTAL 4	PARTE 'A' PARTE CANTADA 4	MOTE PARTE CANTADA 4	REFRÃO INSTRUMENTAL 5	



- S1 com levada de Polca 1
- Frase cromática nos baixos
- S2 com levada de Polca 2
- S1 com levada de Polca 3
- S2 com levada de Polca 4
- Levada de “embolada”
- Condução de baixos
- Frase de baixo característica do maxixe
- Levada de Polca 3
- S2 com levada de Polca 5
- Levada de Polca 6
- S2 com levada de maxixe
- S1 com padrão rítmico do violão correspondente à melodia do bandolim

Identificamos nessa gravação de “Sacode a Saia Morena” a presença de quatro instrumentos: 1 bandolim, 1 cavaquinho e 2 violões de seis cordas, que, ao que tudo indica, são executados por Luperce Miranda, José Ferreira, Romualdo Miranda e Meira, respectivamente. Devido à baixa qualidade da gravação, que impede a separação precisa dos dois violões, e ao fato de ambos não terem caráter polifônico, cumprindo basicamente a mesma função dentro do conjunto, optamos por descrever os elementos que nos “saltam aos ouvidos” durante a audição da peça, trechos que posteriormente foram “recortados” do restante da música para uma audição mais detalhada.

Como mostra a grade musemática, a peça pode ser dividida formalmente em duas seções, que chamamos de refrão instrumental e parte cantada. Um elemento que reforça essa segmentação é a tonalidade de cada um dos trechos: enquanto o refrão instrumental está em *Mi* maior, a parte cantada encontra-se em *Si* maior. O refrão instrumental é primeiramente apresentado como uma introdução, posteriormente aparece por mais três vezes entre as estrofes, e mais uma última vez concluindo a peça. Em todas as cinco ocorrências deste trecho o bandolim sola uma melodia, que é acompanhada pelo cavaquinho e pelos violões. Optamos por chamá-lo de refrão pelo grande número de recorrências durante a peça. Numeraremos os refrões instrumentais de acordo com a ordem de aparição. A parte cantada pode ser dividida em duas seções, que chamamos de parte A e mote. É composta por uma estrofe de quatro versos, sendo que os três primeiros compõem a parte A e o quarto verso (que é uma repetição do primeiro, reforçada pela presença do coro nas vozes) é o mote. A parte cantada é executada quatro vezes, que serão numeradas de acordo com a ordem de aparição. Neste trecho podemos notar que enquanto Minona Carneiro canta a melodia, os violões e cavaquinho fazem predominantemente a levada, enquanto o bandolim realiza arpejos de grande extensão e escalas, algumas inclusive em grande velocidade, que mostram a habilidade que Luperce Miranda tinha ao executar seu instrumento.

Uma ressalva importante a ser feita é sobre a recorrência dos musemas. Como podemos

ver na grade musemática, alguns musemas se repetem durante a peça. Porém sempre existem algumas pequenas diferenças entre duas ocorrências do mesmo musema. Nesse caso optamos por trancrever o trecho onde os violões estivessem mais audíveis, lembrando que pela baixa qualidade da gravação algumas transcrições são aproximadas. A minutagem presente na legenda de cada exemplo musical corresponde ao trecho mais audível escolhido para a transcrição.

A peça se inicia com o refrão instrumental de dezesseis compassos, que consiste em dois trechos semelhantes de oito compassos. Este trecho de oito compassos pode ainda ser dividido em dois segmentos de quatro compassos, onde em cada um deles encontramos um musema que chamamos de “sequência harmônica e condução de baixos característicos do choro”(doravante classificados como “S”). Apesar de termos classificados ambos os trechos com o mesmo nome, diferenciaremos um do outro por “S1” e “S2”, pois além de serem duas sequências distintas de acordes, há uma diferença de dinâmica entre os dois trechos. No primeiro nota-se uma dinâmica *forte*, com acentuações nos ataques dos baixos, enquanto no segundo há uma dinâmica *piano*, com menos ênfase nos baixos. Portanto, os primeiros quatro compassos do refrão instrumental chamaremos de “S1”, e os últimos quatro de “S2”.

Abaixo seguem os exemplos das duas sequências harmônicas:

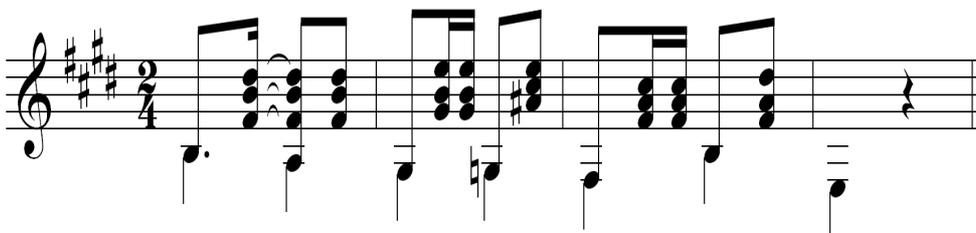
S1: 2/4 || B7 B/A | E/G# G° | F#m B7 | E % ||

S2: || A/C# Am/C | E C#7 | F#7 B7 | E % ||

Numa primeira audição pode-se ter a impressão que as características do acompanhamento feito pelo violão são muito semelhantes em todas as ocorrências do refrão instrumental. Porém numa audição mais atenciosa, repetindo alguns trechos isoladamente, foi possível identificar uma série de variações nas fórmulas de acompanhamento. Encontramos vários exemplos de levadas de

polca e maxixe, pertencentes ao universo do choro. Os exemplos mais audíveis serão descritos a seguir. Optamos por numerar os exemplos de levadas por ordem de ocorrência na peça.

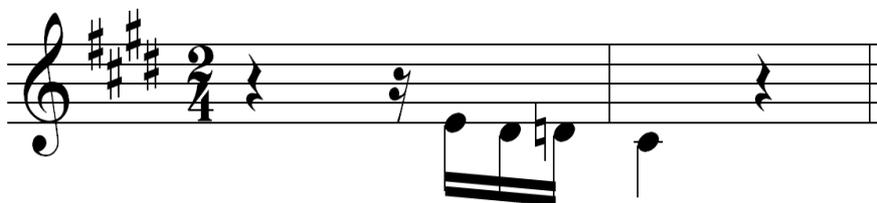
O primeiro exemplo de levada de polca é o musema que chamamos de “S1 com levada de polca 1” que ocorre logo no primeiro refrão instrumental:



Exemplo musical 1: "S1 com levada de polca 1" (0'01")

Em todas as levadas que serão descritas durante o trabalho, as notas mais graves, com as hastes direcionadas para baixo, são executadas pelo polegar (P), enquanto os grupos de notas com as hastes direcionadas para cima são executadas pelo que chamaremos daqui por diante de “bloco”. O bloco é formado pelos dedos indicador (i), médio (m) e anular (a).

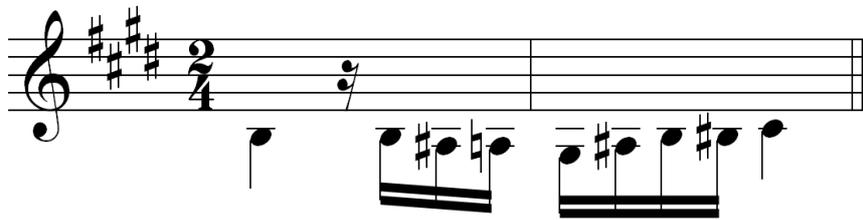
Logo após encontramos outro musema, que chamamos de “frase cromática nos baixos”. Ele ocorre 2 vezes em cada refrão instrumental, entre a “S1” e “S2”, conduzindo a mudança do acorde *E* para o acorde *A/C#*. Assim como as “S1” e “S2”, este musema também é um elemento que nos remete a linguagem do choro:



Exemplo musical 2: "Frase cromática nos baixos" (0'05")

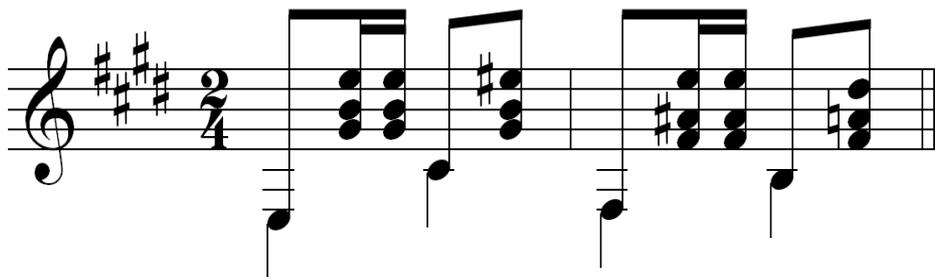
Encontramos este musema também na “S1” do refrão instrumental 3, mas dessa vez com

um grupo de oito semicolcheias:



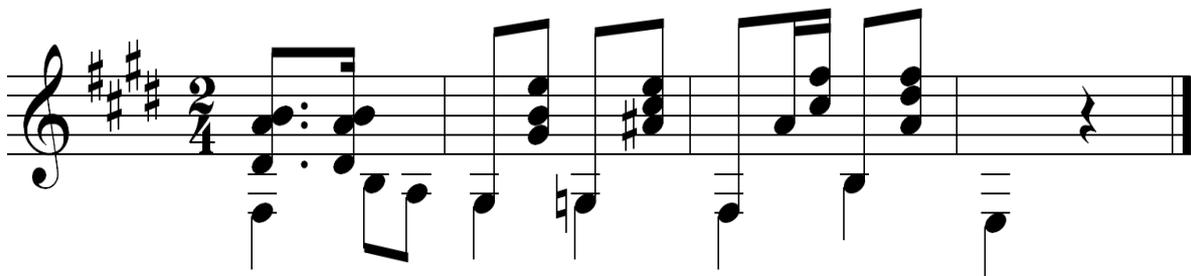
Exemplo musical 3: "Frase cromática nos baixos" (1'25'')

No segundo trecho do refrão instrumental encontramos outro musema que chamamos de “S2 com levada de polca 2”. Abaixo segue o exemplo da levada que retiramos deste trecho:



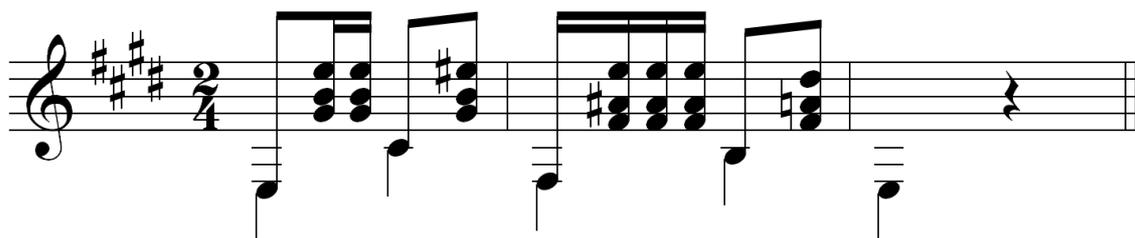
Exemplo musical 4: "S2 com levada de polca 2" (0'07'')

Ainda na primeira ocorrência do refrão instrumental distinguimos mais um exemplo de levada de polca, que classificamos como “S1 com levada de polca 3”:



Exemplo musical 5: "S1 com levada de polca 3" (0'10'')

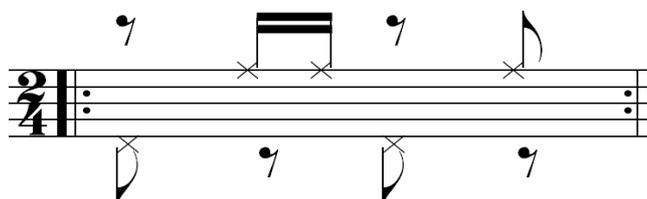
Finalizando esse primeiro refrão instrumental destacamos um outro musema que chamamos de “S2 com levada de polca 4 - amaxixada”.



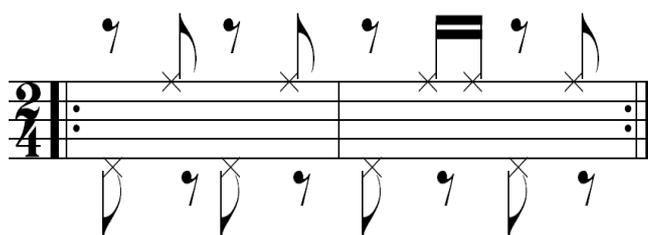
Exemplo musical 6: "S2 com levada de polca 4 – amaxixada" (0'16")

Podemos ver que apenas na introdução, ou seja, na primeira ocorrência do refrão instrumental, já existe uma grande variação nos padrões de acompanhamento. Observamos que há um predomínio de elementos derivados da linguagem no choro: sequência harmônica, condução de baixos, frase de baixo e levada de polca, gênero intensamente praticado pelos conjuntos de choro desde o final do século XIX.

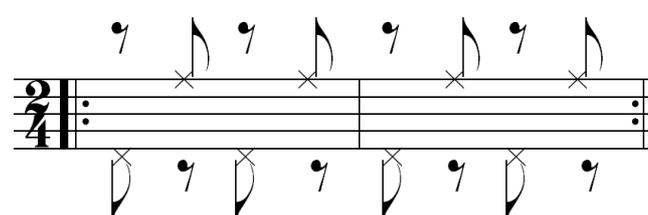
Citaremos aqui, para efeito de comparação, quatro padrões rítmicos de acompanhamento de polca descritos por Maurício Carrilho – discípulo de Meira, e que será frequentemente citado neste trabalho – presentes na apostila do V Festival Nacional de Choro, realizado em 2010 pela Escola Portátil de Música:



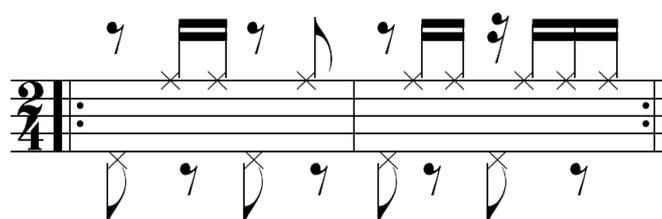
Polca: Ritmo Básico



Polca - Variação 1 - "A Vida é Um Buraco" (Pixinguinha)



Polca - Variação 2 - "Dança de Urso" (Candinho)



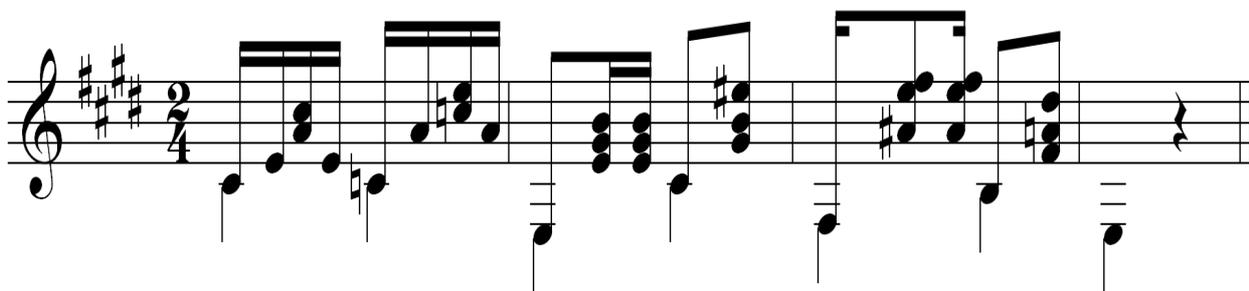
Polca - Variação 3 - "Coralina" (Albertino Pimentel)

Podemos ver que existem várias semelhanças entre os exemplos de Carrilho e os fragmentos descritos anteriormente. Tal semelhança nos serve como indício para constatarmos que ambos exemplos de Carrilho e Meira caracterizam-se como musemas pertencentes a uma gramática comum de acompanhamento. O que Maurício chama de “rítmo básico de polca” está presente em todos os musemas por nós transcritos. A primeira variação dos exemplos de Carrilho pode ser encontrada no musema “S1 com levada de polca 3”. Já a variação 3, logo acima, contém alto grau

de semelhança com o musema “S2 com levada de polca 4 - amaxixada”. A diferença está no grupo de quatro semicolcheias, que no musema por nós descrito encontra-se na primeira unidade de tempo do segundo compasso, enquanto no exemplo de Maurício esta se encontra na última unidade de tempo do respectivo compasso.

O refrão instrumental, como dissemos anteriormente, ocorre cinco vezes durante a peça. Os cinco musemas citados acima foram retirados da primeira ocorrência deste trecho.

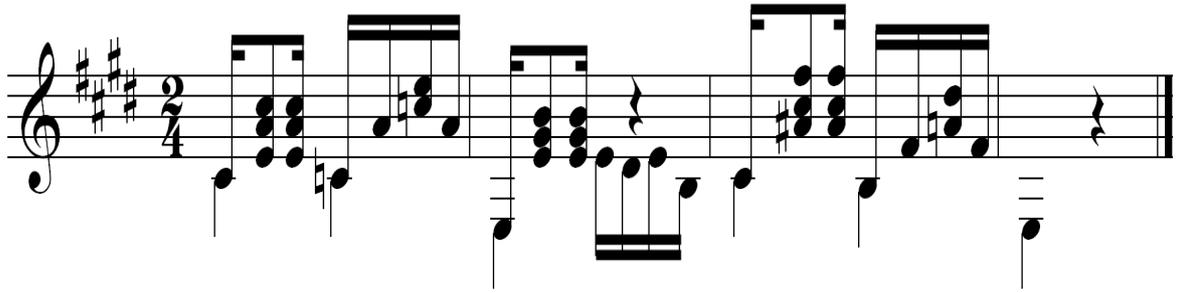
No refrão instrumental 2 encontramos um outro musema, que classificamos como “S2 com levada de polca 5”. Deste trecho retiramos uma outra variação de levada de polca, descrita abaixo:



Exemplo musical 7: “S2 com levada de polca 5” (0'43”)

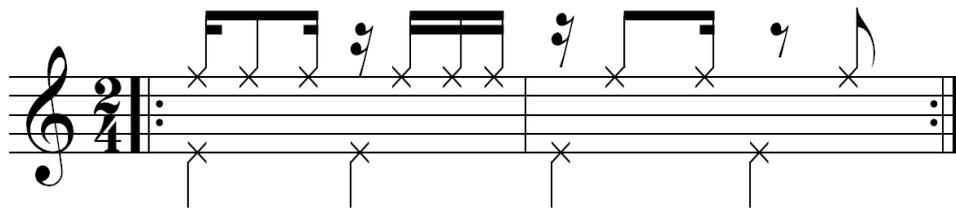
Uma outra variação encontrada, que seria recorrente no terceiro, quarto e quinto refrões instrumentais, é o musema que chamamos de “S1 com padrão rítmico do violão correspondente à melodia do bandolim”. Optamos por essa classificação pois, ao nosso entender, a levada feita pelo violão neste trecho cumpre a função de reforçar a divisão rítmica da melodia feita pelo bandolim.

Também no refrão instrumental 3 identificamos o musema “S2 com levada de maxixe”:



Exemplo musical 8: "S2 com levada de maxixe" (1'28'')

Podemos notar aqui a recorrência maior da “síncope característica” e também do grupo de quatro semicolcheias. Estes elementos também estão presentes em um exemplo de padrão de acompanhamento de maxixe elaborado por Maurício Carrilho, presente na mesma apostila citada anteriormente:

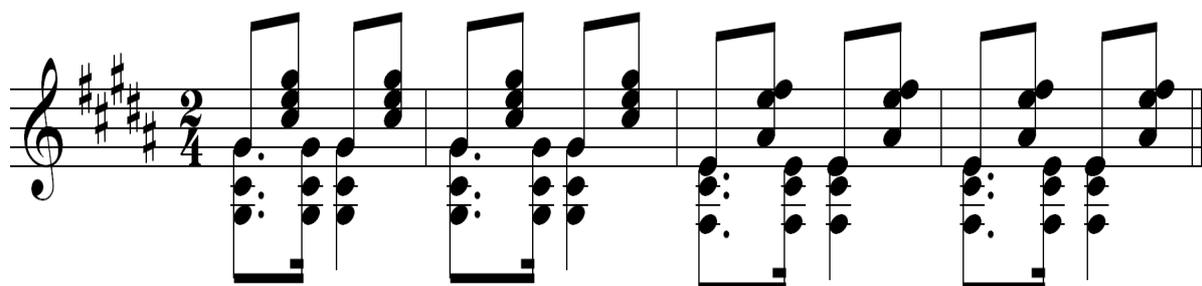


Maxixe

Logo em seguida do refrão instrumental se inicia a parte cantada. Nela podemos notar uma mudança, não somente na tonalidade (que passa a ser Si maior) e na instrumentação (entra a voz), como também no acompanhamento. Enquanto no refrão instrumental tínhamos quase sempre um acorde por unidade de tempo, na parte cantada o mesmo acorde se mantém por até três compassos em alguns trechos. Com essa diminuição no movimento harmônico, o acompanhamento passa a ter um caráter menos melódico, com menos movimento nos baixos e com mais ênfase no aspecto rítmico-harmônico, ou seja, nas levadas. Nota-se também uma dinâmica *piano* por parte do acompanhamento em relação ao refrão instrumental. Isso faz com que o conjunto, nesse momento,

fique como “pano de fundo” em relação ao principal elemento deste trecho, no caso a voz de Minona Carneiro.

Durante as quatro ocorrências da parte cantada, destacamos três levadas que serão descritas a seguir. A primeira delas é o musema que chamamos de “levada de embolada”. Escolhemos essa denominação pela presença deste padrão rítmico em outras gravações do Voz do Sertão, algumas classificadas como emboladas, ou samba de embolada. Uma característica marcante dessa levada é seu caráter percussivo, causado pelo ataque do polegar de Meira, provocando uma espécie de “efeito zabumba”:

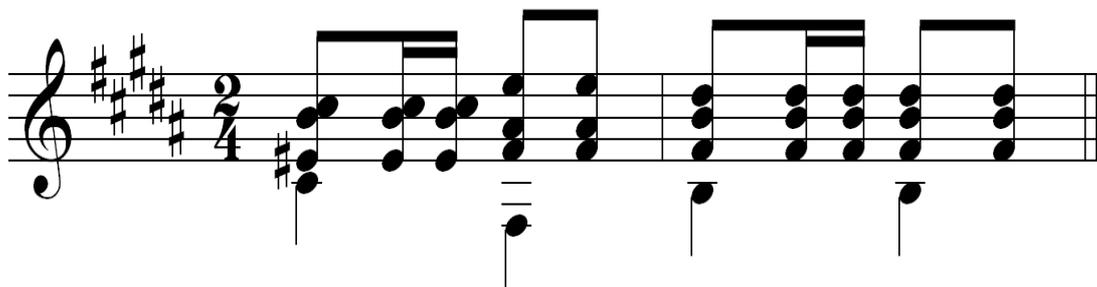


Exemplo musical 9: “Levada de embolada” (efeito zabumba) (1'37’)

Nessa levada, podemos notar através da audição, que Meira faz uso do *pizzicato*, abafando as cordas do violão, provavelmente com a própria mão que executa a levada, encostando a lateral da mão levemente nas cordas para “cortar” o som. Por ser uma característica marcante da gramática de acompanhamento de samba, podemos classificar esse *pizzicato* também como um musema. A utilização desse musema aumenta o caráter percussivo do violão. Outro fator que enfatiza esse caráter percussivo é o fato de Meira atacar três notas ao mesmo tempo com o polegar, acentuando a região grave do violão, ao contrário dos padrões descritos anteriormente onde Meira atacava apenas uma nota com o polegar.

A segunda levada que iremos descrever é o fragmento encontrado na parte cantada 2, que

chamamos de “Levada de polca 6 (apanhei-te cavaquinho)”:

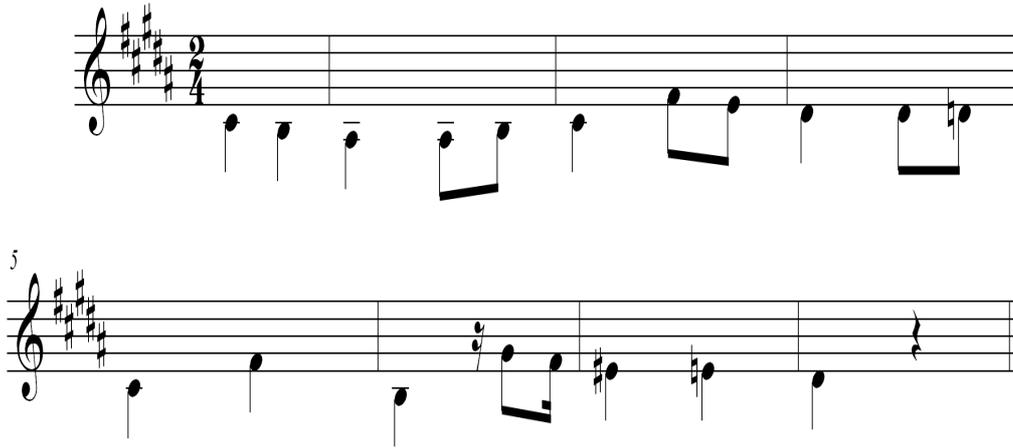


Exemplo musical 10: "Levada de polca 6 (apanhei-te cavaquinho)" (1'06")

Apelidamos este trecho de “apanhei-te cavaquinho” pela semelhança entre a levada realizada por Meira e a realizada pela mão esquerda de Ernesto Nazareth na gravação ao piano da polca “Apanhei-te Cavaquinho” (Ernesto Nazareth, Odeon 10718). Esse padrão, apesar de se assemelhar ritmicamente do “rítmo básico de polca” apontado por Carrilho e presente em praticamente todas as levadas descritas anteriormente, se difere pelo ataque simultâneo do polegar e do bloco nos tempos fortes.

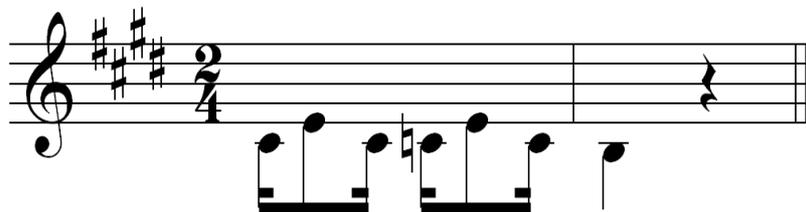
A outra levada encontrada está presente no trecho que chamamos de mote. Esse trecho é marcado por um aumento na intensidade, reforçado tanto pelo coro de vozes quanto pela dinâmica *forte* realizada pelo acompanhamento. Chamamos este musema de “Levada de polca 3” pela semelhança com a levada encontrada no musema “S1 com levada de polca 3”, presente no refrão instrumental. A diferença encontra-se basicamente na sequência de acordes.

Ainda na parte cantada encontramos um musema que ocorre apenas na parte cantada 1, que chamamos de “Condução de baixos”. Podemos dizer que este musema é uma exceção na parta cantada, pois como dissemos anteriormente, a harmônia mais estática faz com que haja uma predominância das levadas. Segue abaixo a transcrição deste musema:



Exemplo musical 11: "Condução de baixos" (0'24")

Dentro deste musema descrito acima encontramos um outro musema, que chamamos de “frase de baixo característica do maxixe”. Ele ocorre na última unidade de tempo do sexto compasso e tem como principal elemento a “síncope característica”. Encontramos este musema também num pequeno trecho da “S2” do refrão instrumental 5:



Exemplo musical 12: "Frase de baixo característica do maxixe" (2'40")

1.2.3. Considerações

Um primeiro aspecto a ser discutido é a classificação de “Sacode a Saia Morena” como samba. Quando escutamos a gravação da peça percebemos que “Sacode a Saia Morena” não tem as mesmas características do modelo de samba “do Estácio”, que, segundo Sandroni, “teve seus

contornos definidos no Rio de Janeiro, entre 1928 e 1932 aproximadamente” (SANDRONI, 2001: 98). O autor adota o discurso de que existiam, nesse período, dois tipos de samba no Rio de Janeiro: O samba no “estilo antigo”, amaxiado, rústico, uma mistura de elementos folclóricos e populares, sempre associado a casa das Tias Baianas – especialmente a Tia Ciata – e aos seus frequentadores mais ilustres, como Donga, João da Baiana e Sinhô; e um segundo tipo de samba, de “estilo novo”, do Estácio, dos blocos e botequins, que teria como grandes representantes Ismael Silva, Bide, Brancura, entre inúmeros outros (Id: 131).

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos dizer que “Sacode a Saia Morena”, que foi lançada em agosto de 1928, se aproxima mais dos sambas no “estilo antigo”. Porém, ouvindo os tais *sambas* do Voz do Sertão, e também de outros conjuntos nordestinos, como os Turunas da Mauricéia, percebemos um inegável sotaque nordestino, e por que não dizer, sertanejo, justificado tanto pela ascendência geográfica dos seus componentes quanto pelo apelo comercial que essa música exercia no Rio de Janeiro de então, conforme vimos anteriormente.

Dentre as 12 gravações do Voz do Sertão que tivemos acesso 3 foram lançadas como samba e outras 3 como embolada. Uma das composições classificada como embolada, “Xou Juriti”, consta em um dos programas de rádio citados na primeira seção deste capítulo como samba de embolada. As características de todas essas peças são semelhantes, tanto na forma – predominantemente a mesma de “Sacode a Saia Morena” - quanto nos padrões rítmicos de acompanhamento, na utilização de elementos da linguagem do choro e também na recorrência de temas e termos típicos do interior, especialmente do *Norte*.

Ao nosso entender “Sacode a Saia Morena” é uma espécie de “colcha de retalhos”, que engloba elementos provenientes de diversas matrizes que podemos chamar de rústicas, ou tradicionais. Segundo Ulhôa, Aragão e Trotta, essa hibridização e heterogeneidade caracterizam uma espécie de bricolagem, pela junção de elementos tradicionais retirados de seus contextos (ULHÔA, ARAGÃO e TROTTA, 2001: 350).

Podemos começar citando a variação de andamento presente na peça. Esse fator faz com que a gravação se assemelhe à uma performance ao vivo, onde os músicos, no calor da execução, fazem uma música que começou num andamento de aproximadamente 90 bpm terminar em 108 bpm! Um outro elemento que podemos dizer que é de matriz tradicional são as quadras de versos que compõem a parte cantada. Trechos como “quem se casa com caboclo”, “sobe serra desce serra”, “sacode a saia morena pra'essa quadrilha dança”, nos remetem ao interior e reforçam esse caráter rural, assim como a repetição do primeiro verso após o terceiro, cantado pelo coro, funcionando como uma espécie de canto responsorial.

Em “Sacode a Saia Morena”, assim como nos outros sambas do Voz do Sertão, a parte cantada é onde notamos maior presença de elementos nordestinos. Esse “sotaque” também está presente no violão de Meira, pois foi nesse trecho que encontramos predominantemente o musema que chamamos de “levada de embolada (efeito zabumba)”. Padrões semelhantes foram encontrados nas outras gravações do conjunto, sempre nos trechos cantados.

Nos refrões instrumentais encontramos predominantemente elementos que nos remeteram a linguagem do choro. Primeiro identificamos as duas sequências harmônicas e conduções de baixo características, que chamamos de “S1” e “S2”. Depois descrevemos algumas das variações de levadas – polca e maxixe – junto as quais essas sequências eram executadas. Vimos também as frases executadas pelos baixos do violão, algumas cromáticas em grupos de quatro e oito semicolcheias e outras caracterizadas pela “síncope característica”.

Podemos dizer que com a indústria fonográfica ainda incipiente, havia uma predominância de elementos rústicos nas gravações daquele período. No capítulo seguinte veremos os elementos utilizados por Meira que contribuíram para a consolidação de padrões de acompanhamento no samba, a partir de sua entrada para o Conjunto Regional de Benedito Lacerda.

CAPÍTULO 2 – A atuação de Meira no Conjunto Regional de Benedito Lacerda

Neste capítulo nosso foco será a atividade de Meira como violonista do Regional de Benedito Lacerda e posteriormene do Regional do Canhoto. Dividiremos o capítulo em três seções: iniciaremos com alguns dados correspondentes ao período entre 1929 e 1937, respectivamente os anos em que o Voz do Sertão encerrou suas atividades e que Meira entrou para o Regional de Benedito Lacerda. Na segunda seção nosso foco será sobre as gravações de Meira ao lado do Regional de Benedito Lacerda, e na terceira seção analisaremos as gravações posteriores ao ano de 1951, quando o conjunto já era dirigido por Canhoto.

2.1. Casa de Caboclo

Como vimos no capítulo anterior, a partir de 1929 não há mais registros da atuação do grupo Voz do Sertão, e Meira aparece atuando no grupo Alma do Norte e seu nome também consta em algumas gravações, ao lado de Luperce Miranda e Tute.

Outro momento relevante na carreira de Meira é quando ele passa a atuar na Casa de Caboclo. Fundada em 1932 pelo dançarino, jornalista e compositor Antônio Lopes de Amorim, mais conhecido como Duque (1884-1953), juntamente com outros artistas como Jararaca, Ratinho, Pixinguinha e Dercy Gonçalves, a Casa de Caboclo era um espaço onde foram encenadas centenas de revistas teatrais, predominantemente de cunho sertanejo, e também era um espaço dedicado a apresentação de diversos músicos populares. Segundo Sônia Maria Braucks Calazans Rodrigues, em seu livro intitulado *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira* (1983), a Casa de Caboclo, além de ser um espaço destinado ao teatro popular e humorístico, foi fundada com o objetivo de se tornar “a casa da canção nacional” (RODRIGUES, 1983: 47). A Casa de Caboclo funcionava na Praça Tiradentes, no saguão do Teatro São José. O cenário imitava uma casa rústica de madeira, e

segundo depoimento de Meira a Rodrigues, antes da apresentação principal havia um grupo de músicos que tocava na sala de espera para atrair o público para dentro do saguão. Os músicos citados são: Meira, João Frazão, Benedito Lacerda, Romualdo Miranda, Canhoto (Waldiro Tramontano), Jacob Palmieri, Vidraça e João de Deus (Id: 48). É a primeira menção que temos do encontro de Meira com Canhoto e Benedito Lacerda, com os quais tocava durante vários anos no conjunto dirigido por este último.



Ilustração 7: Da esquerda para direita, em pé: João Frazão, Jacob Palmieri, Romualdo Miranda. Sentados: Meira, não identificado e Canhoto (Foto presente no acervo da EPM)

Reconstruído o Teatro São José, a Casa de Caboclo se transfere em fevereiro de 1935 para o Teatro Fênix, permanecendo até novembro deste mesmo ano, quando segue para o Cine Teatro Paris, sob direção de Jararaca e Ratinho. Outros nomes de destaque da música popular brasileira também se apresentaram no palco da Casa de Caboclo, como Noel Rosa, Catulo da Paixão Cearense, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira entre outros.



Ilustração 8: Casa de Caboclo em 1932. Da esquerda para direita em pé: 1-Artur Costa, 2-Pérola Negra, 7-Ratinho, 8-João Lino, 9-Jararaca, 11-Filha de Duque, 13-Dercy Gonçalves. Sentados: 2-João Frazão, 3-Vidraça, 4-Canhoto, 6-João de Deus, 7-Romualdo Miranda, 8-Meira, 9-Noel Rosa (RODRIGUES, 1983: 55)

Como podemos ver a Casa de Caboclo era um espaço onde alguns dos músicos vindos de Pernambuco citados no capítulo anterior encontravam trabalho, no início da década de 1930. Na foto acima podemos ver além de Meira, João Frazão, Romualdo Miranda, Jararaca e Ratinho., todos integrantes ou do Voz do Sertão, dos Turunas Pernambucanos ou dos Turunas da Mauricéia.

Outro músico presente na foto e que também teria tido contato com Meira nesse período é Noel Rosa. Em um depoimento ao jornalista Ruy Fabiano, Meira conta como teria conhecido Noel, no ano de 1929:

Nessa época eu morava em Vila Isabel, e um vizinho me falara de Noel, que estava querendo se lançar como compositor e insistia em me mostrar suas habilidades. Aceitei o convite e ele foi a minha casa, acompanhado de seu irmão Hélio, que tocava violão muito bem. Noel cantou sambas e emboladas e eu fiquei impressionado com a criatividade daquele menino. No ano seguinte, em 1930, ele começava a fazer sucesso (Depoimento de Meira ao jornalista Ruy Fabiano, publicado em periódico desconhecido, s.d)

São também desse período os primeiros registros fonográficos de composições de autoria de Meira. Benedito Lacerda gravou os choros “Minha Flauta de Prata” em 1933 e “Primavera” (que ficou consagrado no repertório de choro com o nome “Arranca Toco”) em 1934. Enquanto Augusto Calheiros gravou a valsa “Falando ao Teu Retrato”, de Meira em parceria com De Chocolat, no ano de 1936¹⁵. Tudo indica que o choro “Minha Flauta de Prata”, a primeira composição de Meira a ser gravada, foi uma homenagem a Benedito Lacerda, que naquele mesmo ano de 1933 havia ganhado um concurso promovido pelo jornal *A Noite*. Benedito tocou a música junina “Briguei com São João” e levou o prêmio, uma flauta de prata.

Em 1936 o nome de Meira aparece incluso no elenco que viajaria com Severino Rangel, o Ratinho, para uma temporada no Nordeste. A dupla Jararaca e Ratinho, que manteve-se em atividade desde 1927 até 1976, teve em sua história algumas separações, durante as quais Jararaca e Ratinho atuavam individualmente. Numa dessas separações, ocorrida em 1936, Ratinho excursionou pelo Nordeste com sua Companhia Regional de Burletas, viagem na qual podemos encontrar o nome de Meira, que aparece como maestro Jayme Florêncio, como mostra Rodrigues: “No elenco de sua companhia estavam João Cabral (que fazia dupla com Ratinho, no papel de um português), Ildefonso Norat, Evilázio Marçal Brandão Filho, Ari Brandão (diretor), Jayme Florencio (maestro), Cenira Aragão, Alma de Castro, Zezé Porto, Juraci Nunes (Jaçanã) e Raimundo Oliveira” (RODRIGUES, 1983: 50).

No ano seguinte, 1937, Meira daria o que foi provavelmente o passo mais importante em sua carreira musical até então, sua entrada para o Conjunto Regional de Benedito Lacerda, tema da próxima seção deste capítulo.

2.2. Regional de Benedito Lacerda

Benedito Lacerda nasceu em 14/03/1903, na cidade de Macaé. Segundo informação

¹⁵ A discografia completa da obra de Meira como compositor encontra-se nos apêndices deste trabalho.

presente no livro *Samba de Sambar do Estácio: 1928-1931*, escrito por Humberto M. Franceschi, Benedito Lacerda, por volta de 1928, “tocava flauta nos ranchos do Estácio e surdo na Deixa falar” (FRANSCESCHI, 2010: 133), simbolicamente conhecida como a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Benedito morava na Rua Maia de Lacerda, localizada no Estácio, bairro que ficou conhecido como reduto dos sambistas de destaque no período compreendido entre 1928 e 1933 aproximadamente, considerado por grande parte dos historiadores e estudiosos da música popular brasileira, especialmente do samba, crucial para as transformações musicais que resultariam no samba tal qual é reconhecido até os dias de hoje.

Sobre essas transformações Sandroni nos diz que uma das diferenças mais marcantes entre os dois estilos de samba, o antigo (anterior ao período citado) e o novo (posterior ao período citado), é a recorrência de um padrão rítmico por ele chamado de “paradigma do *tresillo*” no primeiro, enquanto no segundo há a predominância do padrão que ele classificou como “paradigma do estácio”:



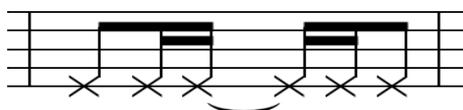
Paradigma do tresillo



Paradigma do tresillo - variação 1



paradigma do tresillo - variação 2



Paradigma do tresillo - variação 3

usando o arcabouço rítmico do paradigma do estácio (...) e contribuíram tanto quanto a batucada para caracterizar o estilo novo” (Id: 201). Mais adiante nesse capítulo veremos alguns exemplos de levadas executadas por Meira junto ao Regional de Benedito Lacerda que mostrarão de que maneira ele incorporou essas transformações rítmicas ao violão.

Outro aspecto relevante no que diz respeito as transformações do samba nesse período é a troca do modelo de samba baseado em estribilho e improviso pelo samba com primeira e segunda parte, ambas obedecendo a tema único. O improviso, que gradativamente passa a ser substituído pela “segunda”, passa a ter menos espaço na medida em que o papel do autor passa a ter maior importância. Ou seja, para que o compositor pudesse arrecadar os recursos referentes a comercialização de um dado samba (fosse através de gravações, publicações, ou até venda de parceria, prática muito comum na época), seus versos teriam de ser “propriedade exclusiva” daquele samba. É um exemplo claro de práticas musicais que se transformam, buscando uma adaptação às regras de mercado.

Um terceiro aspecto que destacamos nesse processo de transformação do samba foi a utilização sistemática de alguns instrumentos de percussão que mais tarde seriam praticamente indissociáveis do samba enquanto gênero. Franceschi cita alguns depoimentos de participantes do Deixa Falar, entre eles o de Sinhá, cozinheira do bloco, nos quais a descrição da bateria do bloco aponta a utilização de pandeiros, tamborins, reco-recos, cuícas e surdos, sendo este último atribuído a uma invenção de Alcebíades Barcellos, o Bide (1902-1975), um dos mais importantes personagens desse processo (FRANCESCHI, 2010: 134).

Ao nosso entender, é, no mínimo curioso imaginar que uma transformação como a ocorrida com o samba possa acontecer num curto espaço de tempo. Quando ouvimos as gravações dos sambas que seguem o estilo dos sambas do Estácio, percebemos uma diferença sim, em relação aos sambas pertencentes ao “estilo antigo” (podemos citar a gravação de “Pelo Telefone”, e porque não, de “Sacode a Saia Morena”), porém não nos parece uma mera coincidência o fato dessas

transformações surgirem nas gravações ao mesmo tempo em que os executantes de instrumentos de percussão característicos do Estácio – na grande maioria negros – começam a figurar, mesmo como coadjuvantes, nas gravações. Portanto nos parece razoável afirmar que não foi o samba que sofreu profundas transformações em um curto espaço de tempo, mas sim o samba enquanto produto comercial, gravado, que a partir do final de 1929 com a gravação de “Na Pavuna”, passa a contar cada vez mais com auxílio luxuoso da batucada.

Segundo José Ramos Tinhorão, uma vez estabelecido esse novo estilo de samba, tal criação passou a atrair as atenções das fábricas de discos, interessadas em aproveitar comercialmente a arte musical das grandes camadas urbanas (TINHORÃO, 1998: 295).

O mesmo autor cita um fato que teria sido importante para a efetivação deste processo: a chegada de um concessionário da gravadora *Brunswick* interessado em comercializar, dentre outras músicas “tipicamente brasileiras”, o novo estilo de samba do Estácio, inclusive suas estrondosas batucadas (Id: 295). Tinhorão conta que a *Brunswick* foi a gravadora que abriu as portas para uma série de artistas então desconhecidos na época, como Carmen Miranda e Sílvio Caldas. Entre eles estava também o grupo organizado por Benedito Lacerda, o Gente do Morro.

Formado inicialmente por Benedito Lacerda (flauta e voz), Gorgulho e Henrique Brito (violões), Júlio dos Santos (cavaco), Bide e Gastão de Oliveira (tamborins), Juvenal Lopes (chocalho) e Russo (pandeiro), o Gente do Morro, fundado em 1930, era basicamente composto por moradores do Estácio e jovens de classe média, ou seja, nenhum dos integrantes era realmente “do morro”. O nome do conjunto, dado por Sinhô, é um indício da crescente valorização da música vinda das camadas mais baixas da sociedade, nesse caso específico o samba carioca, no mercado musical.

O que o Gente do Morro trazia de novo era o “casamento” dos grupos tradicionais de choro – a base de violões, cavaco e solista, que já estavam presentes em gravações desde a primeira década do século XX – com a batucada introduzida pelos ritmistas do Estácio (um deles era o

próprio Benedito Lacerda, conforme mencionamos no início desta seção). Almirante afirma que a gravação do samba “Na Pavuna”, de sua autoria em parceria com Homero Dornellas, foi pioneira por ter sido a primeira a utilizar a “batucada própria das escolas de samba” (ALMIRANTE, 1977: 68). De fato, consultando o acervo musical disponível no sítio do Instituto Moreira Salles, não encontramos nenhuma gravação anterior a de “Na Pavuna”, gravada em dezembro de 1929 pelo Bando de Tangarás, que tivesse a presença dos instrumentos de percussão “próprios das escolas de samba”, como Almirante se referiu aos tamborins, reco-recos, cuícas, pandeiros e surdos presentes na gravação. Porém nos parece sensato atribuir ao Gente do Morro uma espécie de consolidação da batucada nas gravações de samba, devido ao uso sistemático deste recurso nas gravações encontradas do conjunto (a primeira foi lançada em maio de 1930), ao passo que nos registros fonográficos do Bando de Tangarás a presença da batucada não é tão recorrente.

Desta maneira podemos dizer que Benedito Lacerda teve um papel fundamental na consolidação de um novo formato de conjunto (aglutinando o já tradicional Regional de Choro formado por dois violões, cavaquinho e solista aos instrumentos de percussão), formato este que foi muito utilizado pelas gravadoras e rádios desde aproximadamente 1930, e continua muito comum até os dias de hoje.

O grupo sofreu várias mudanças, a primeira delas foi em 1932, com a entrada de Waldiro Frederico Tramontano, o Canhoto, no cavaquinho, segundo depoimento do próprio Canhoto¹⁷. Já em 1934 há registros de uma excursão feita pelo Gente do Morro a Campos dos Goitacazes, Muqui e Vitória, na qual o grupo já se via bastante modificado, tendo Macrino e Coringa nos violões, Russo no pandeiro, Bernardo e Doidinho na percussão, além da ilustre presença de Noel Rosa (ALMIRANTE, 1977: 119). Canhoto conta que durante essa viagem as pessoas perguntavam porque os integrantes do grupo, já que eram “gente do morro”, não usavam tamancos? Segundo Canhoto o nome Gente do Morro atraía certo preconceito por parte do público, e na volta dessa

¹⁷ Depoimento de Canhoto a Zuza Homem de Mello, presente no encarte do disco “O Choro dos Chorões” (RCA Camden 107.0267)

excursão optaram por mudar o nome para Conjunto Regional de Benedito Lacerda.

Em 1935 novas mudanças, os violonistas passam a ser Carlos Lentine e Nei Orestes, até que, após uma viagem do Regional a Buenos Aires, Nei Orestes volta adoecido e em seu lugar entra Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, em fevereiro de 1937. Importante ressaltar que Dino ainda não tocava o violão de 7 cordas nesse período. Ainda nesse ano de 1937 Popeye substitui Russo ao pandeiro, e Meira substitui Carlos Lentini no segundo violão no mês de julho. A partir de então o trio de acompanhamento Dino-Meira-Canhoto, considerado por muitos o mais importante núcleo de acompanhamento da música popular brasileira, atuaria junto por aproximadamente 45 anos.

Essa última formação se manteve até o ano de 1946, quando o percussionista Gilson de Freitas substitui Popeye no pandeiro. Também foi nesse ano que Pixinguinha entrou para o Regional, quando fez um acordo com Benedito Lacerda, no qual este último conseguiu um contrato com a gravadora Victor para realizar uma série de gravações, incluindo composições de Pixinguinha. Em troca Benedito tornaria-se parceiro nessas composições. Certo ou errado, o fato é que o fruto desse acordo são 33 gravações históricas da dupla acompanhada pelo Regional, além de outras gravações com cantores, nas quais Pixinguinha junta-se ao Regional executando contrapontos ao saxofone.

O Regional de Benedito Lacerda assinava contratos exclusivos com gravadoras. Buscando gravações realizadas entre 1937 e 1950, encontramos, em diferentes períodos, fonogramas lançados pela Columbia, Odeon e pela Victor. Porém, para poder gravar acompanhando cantores que eram exclusivos de outra gravadora, o grupo utilizava o pseudônimo Boêmios da Cidade. Até o ano de 1951 o conjunto realizou centenas de gravações, predominantemente de sambas, choros e marchas, acompanhando os mais importantes cantores da época. Podemos citar alguns destes nomes, como Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Francisco Alves, Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Linda Batista, dentre inúmeros outros cantores e cantoras. O grupo gravou sob diversos nomes, Conjunto Regional de Benedito Lacerda, Regional de benedito Lacerda, Benedito lacerda e Seu

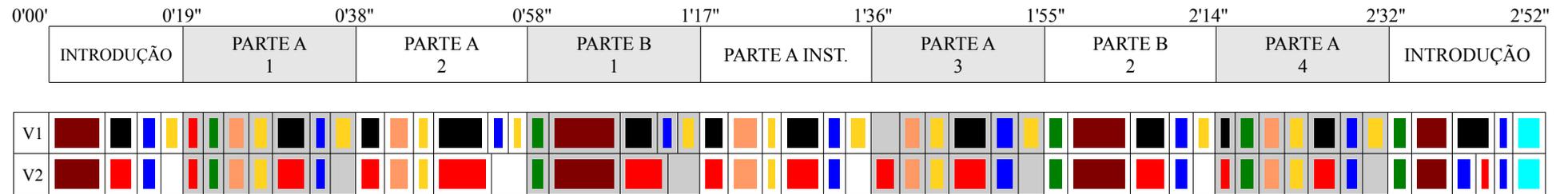
Regional e Boêmios da Cidade. A partir de 1951, Benedito se afasta do conjunto, que passa a ser liderado pelo cavaquinista Canhoto. Sobre esse período nos aprofundaremos na seção 4 deste capítulo. Antes, analisaremos três gravações retiradas do repertório do Regional em questão.

2.2.1 Análises

Nesta seção faremos a análise de duas gravações do Regional de Benedito Lacerda. A primeira será “Amanhã Eu Volto” (Antônio Almeida e Roberto Martins, Columbia 55343), samba interpretado por Vassourinha, gravado em 1942. O segundo samba analisado será “Culpe-me” (Herivelto Martins, Odeon 12127), gravado em 1942 na voz de Francisco Alves.

Assim como no primeiro capítulo, nosso foco estará sobre os elementos presentes no violão de Meira. Faremos a grade musemática, através da qual destacaremos os principais musemas percebidos durante a audição dos sambas. Feito isso, passaremos para a etapa de transcrição, descrição e análise destes musemas.

2.2.2. Grade musemática de “Amanhã Eu Volto”



- Levada teleco-teco com “chamada”
- Levada Teleco-teco
- Baixarias do Dino
- Frase cromática ascendente
- Frase ascendente em semicolcheias
- Raspadeira
- Condução de baixo em terças
- Coda característica

O samba “Amanhã Eu Volto” foi gravado em 1942. Além do intérprete Vassourinha, percebemos na gravação a presença dos dois violões do regional, executados por Dino e Meira, o cavaquinho de Canhoto, a flauta de Benedito e o pandeiro de Popeye. Há também um instrumento de percussão mais grave, provavelmente um surdo de marcação.

As duas colunas horizontais presentes na grade musemática representam os dois violões. A primeira coluna, que chamamos de “V1” é correspondente ao violão de Dino e a segunda, “V2”, ao violão de Meira.

Esse samba, no que diz respeito a forma, difere do “Sacode a Saia Morena”, analisado no capítulo anterior. Ambos intercalam partes cantadas e partes instrumentais, porém, enquanto “Sacode a Saia Morena” alternava regularmente os trechos instrumentais e cantados, assim como a maioria dos sambas gravados pelo Voz do Sertão, “Amanhã Eu Volto” obedece uma forma que ficaria consagrada a partir das gravações de samba da década de 1930, e o Regional de Benedito Lacerda, pelo grande número de gravações, teve participação direta na consolidação desta forma, que segue a seguinte organização: introdução instrumental (onde normalmente o solista executa uma variação de algum trecho da melodia cantada), parte A, repetição da parte A, parte B, parte A instrumental, parte B, parte A e introdução instrumental encerrando a peça. Com exceção da parte instrumental, todas as ocorrências das partes A e B são executadas com voz e acompanhamento.

Obviamente essa forma sofre algumas variações de acordo com o samba executado. Por exemplo, “Amanhã Eu Volto” apresenta a parte A logo após a parte A instrumental, conforme mostra a grade musemática. Em algumas gravações o regional não repete a parte A, indo diretamente para a parte B após a primeira execução da parte A. Em outras, o trecho instrumental pode corresponder a parte B. Porém, a forma descrita no parágrafo anterior foi a mais recorrente nas gravações que tivemos acesso.

“Amanhã Eu Volto” pode ser considerado um “samba sincopado”, um subgênero do universo do samba, caracterizado principalmente pela divisão rítmica sincopada da melodia e

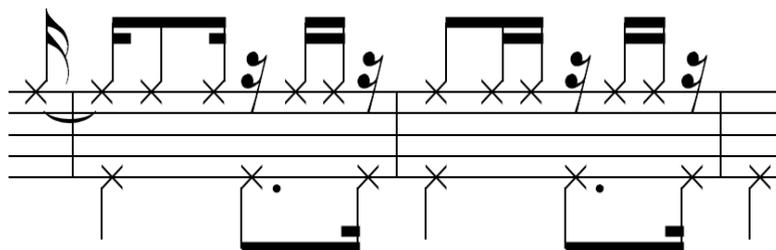
também pelas letras, quase sempre com temas que fazem referência à gafeira, como é o caso deste samba.

Encontramos três trechos principais neste samba: introdução, que ocorre no início e final da peça; parte A, que aparece por cinco vezes, sendo uma delas instrumental; e parte B, que ocorre duas vezes. Todos estes trechos são compostos por dezesseis compassos. Um fator comum a todos os trechos é a mudança no ritmo harmônico nos quatro últimos compassos de cada segmento de dezesseis. Enquanto nos doze primeiros compassos os acordes tem duração mais longa, de um, até dois compassos, nos quatro últimos temos dois acordes por compasso, ou seja, cada acorde dura uma unidade de tempo. Esse aspecto faz com que a levada fique mais perceptível nos compassos onde há menor movimentação harmônica. Isso acontece porque a levada desse samba, que chamamos de “teleco-teco”, dura dois compassos, que são repetidos de maneira cíclica. Quando há maior movimentação na harmonia, como no caso dos últimos quatro compassos de cada trecho, essa mudança gera uma quebra na continuidade da levada. Como a gravação não nos oferece uma qualidade suficiente para descrever a execução dos violões com precisão, não foi possível identificar a levada executada por Meira nesse momento (ao passo que os baixos executados por Dino são bem acentuados e perceptíveis), por isso encontramos na grade musicológica um pequeno segmento em branco nos finais de cada trecho, presente no violão de Meira.

Assim como frisamos no capítulo anterior, as transcrições, especialmente das levadas, são aproximadas, uma vez que a baixa qualidade da gravação dificulta a escuta precisa dos blocos de acordes e das diversas variações executadas nos padrões de acompanhamento. Escolhemos os trechos onde os musemas pudessem ser ouvidos com maior grau de clareza, para poder realizar as transcrições que virão a seguir.

2.2.2.1. Levada “Teleco-teco”

O primeiro musema que encontramos logo na introdução é o que chamamos de “levada teleco-teco com chamada”¹⁸. Essa levada é um elemento característico nos acompanhamentos de Meira. Encontraremos esse musema diversas vezes durante as transcrições seguintes. Como dissemos anteriormente, ela é composta por um padrão que se repete de dois compassos. Esse padrão sofre algumas pequenas variações, mas aparece com mais freqüência da seguinte maneira: :



Padrão rítmico da levada "teleco-teco"

O que classificamos como “chamada” são os trechos contidos dentro dos círculos no 3º e 7º compassos, conforme mostra o exemplo abaixo:



Exemplo musical 13: Levada Teleco-teco com "chamada" (0'58")

Algumas características nos levaram a classificar esse musema dessa maneira: primeiro,

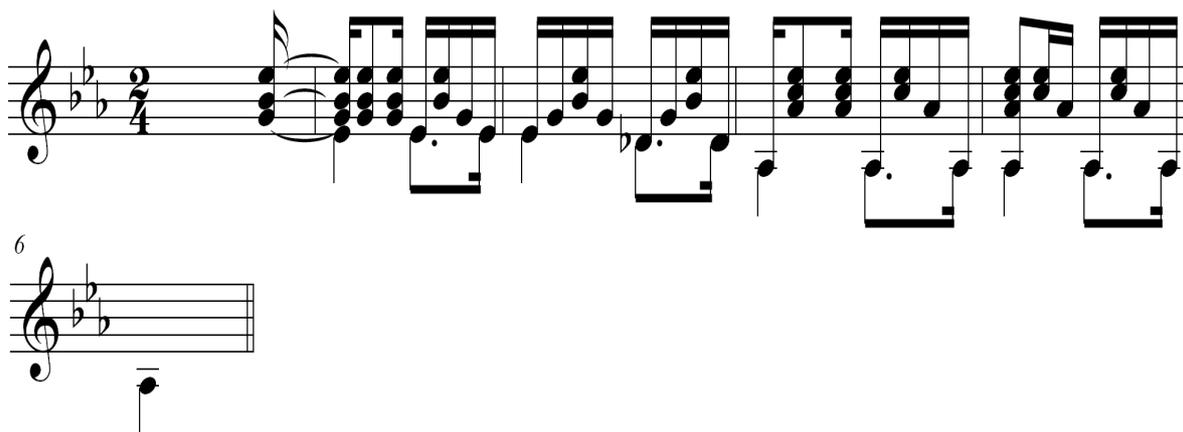
¹⁸ O nome “teleco-teco” não é um termo consagrado no meio dos músicos acompanhadores de samba e choro. Escutei alguns amigos músicos da cidade de São Paulo utilizando este termo, e achei-o adequado ao presente trabalho, uma vez que “teleco-teco” é uma espécie de onomatopéia da batucada, característica fundamental da levada em questão.

há uma acentuação nesses acordes – tratam-se de um E° e um F#°, respectivamente – reforçada pelo ataque mais forte (aparentemente realizado com o polegar na primeira e terceira semi-colcheia) e pela tensão própria dos acordes diminutos. Em segundo lugar entendemos que esse elemento, precedido por uma pausa que provoca uma cisão entre as duas células rítmicas do compasso, funciona como uma espécie de anacruze rítmica para a retomada da levada, impulsionando a execução da mesma. Esse era um elemento bastante comum nos acompanhamentos feitos por Dino e Meira, muitas vezes utilizado para retomar a levada após algum breque mais longo, como mostra o exemplo abaixo retirado da gravação do samba “Pode Ser” de Geraldo Pereira e Marino Pinto, lançado pela Columbia (n° de série 55294) em 1941, na voz de Isaura Garcia acompanhada pelo Regional de Benedito Lacerda:

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time, key of D major. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff starts at measure 5. The notation features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. Two specific chords are circled in red: one in measure 3 of the first staff and one in measure 5 of the second staff. These circled chords are E° and F#°, respectively, as mentioned in the text. The notation includes various note values, rests, and chord symbols.

Exemplo musical 14: "Chamada" após breque - "Pode Ser" (0'39")

Uma outra variação da levada teleco-teco encontrada no samba “Amanhã Eu Volto” é a que está descrita logo abaixo:



Exemplo musical 15: Levada teleco-teco (0'49'')

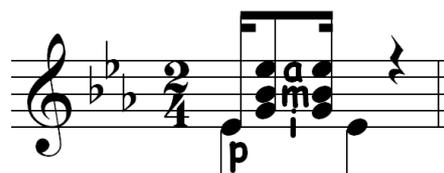
Essa levada está presente em diversas gravações do Regional de Benedito Lacerda que tivemos acesso. Novamente usaremos um trecho extraído do samba “Pode Ser” para exemplificar uma outra variação da levada teleco-teco:



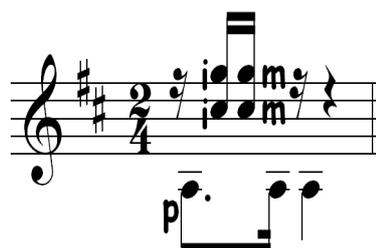
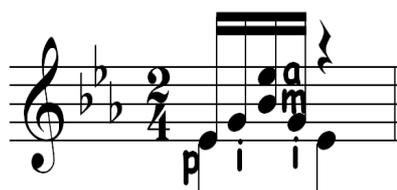
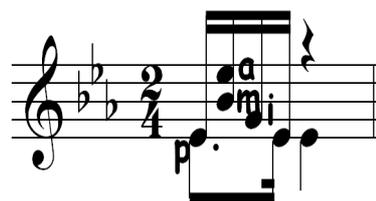
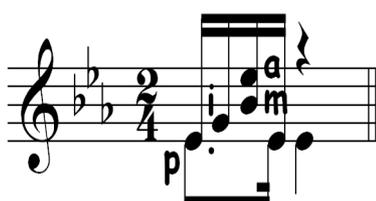
Exemplo musical 16: Teleco-teco "Pode Ser" (1'14'')

Uma das grandes dificuldades que encontramos na transcrição dessas levadas é a constante variação da utilização dos dedos *i m a*. São variações sutis, muitas vezes imperceptíveis nessas gravações de 78 rpm. Abaixo mostraremos a digitação utilizada nos diferentes padrões encontrados.

O primeiro exemplo é o que chamamos de bloco cheio:



Também encontramos esse bloco “desmembrado” de algumas maneiras:



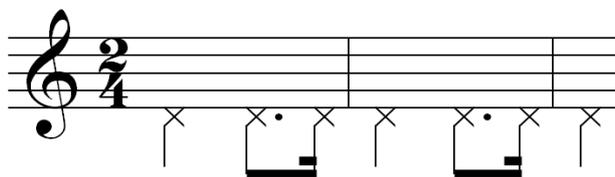
O que vemos nas levadas descritas anteriormente são diversas combinações que utilizam esses padrões expostos logo acima. Nestes dois últimos exemplos, que estão presentes na levada teleco-teco retirada do samba “Pode Ser”, podemos notar que o dedo *i*, assim como o dedo *m*, tocam

Jorginho do Pandeiro, irmão de Dino, também mencionou essa levada como sendo uma possível criação de Dino, como mostra o trecho de seu depoimento ao autor:

Você diz a batucada? Eu vou te contar. O Dino, quando começou a gravar, tinha o Risadinha, que fazia no pandeiro a mesma batida que eu faço. E o Dino começou a fazer essa batida no violão, talvez seja isso que chamam de raspadeira [levada teleco-teco] (...) E tem uns sambas antigos que o Dino crava essa batucada, e o Canhoto e o Meira fazem também. Por isso que o conjunto tinha aquela personalidade. Você ouvia de longe e já sabia que era Dino, Canhoto e Meira (Entrevista com Jorginho do Pandeiro, concedida ao autor em 07/05/2010).

Taborda afirma em seu trabalho que a primeira gravação do Regional de Benedito Lacerda com a participação de Dino foi realizada em 17/03/1937. Sabendo através do depoimento de Canhoto citado anteriormente que Meira entrou para o Regional em julho deste mesmo ano, fomos consultar as gravações de samba do conjunto, realizadas nesse período entre a entrada de Dino e Meira. O que percebemos foi que Dino não realizava esse padrão de acompanhamento nas gravações consultadas, anteriores a entrada de Meira no conjunto. Não queremos dizer com isso que Meira foi o criador da levada “teleco-teco”, ou “violão-tamborim”, mas sim atribuir ao conjunto essa consolidação de uma maneira “batucada” de executar os padrões rítmicos de acompanhamento realizados pelos instrumentos de corda do Regional.

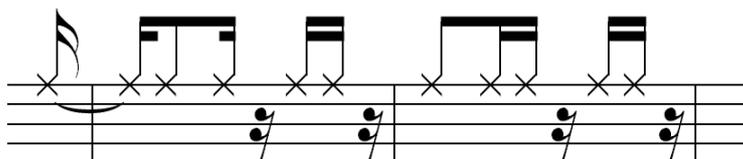
Podemos notar através da levada “teleco-teco” a incorporação de alguns elementos descritos nas transformações do samba: o polegar executa predominantemente uma célula rítmica, na região grave do violão, que pode ser associado à um surdo de marcação:



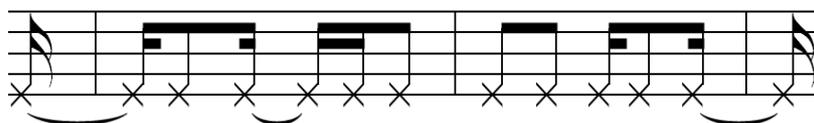
Muitas vezes esse “efeito surdo” é reforçado pela alternância do baixo em I-V-I, como

mostra o exemplo musical 15, que juntamente com a célula rítmica presente na transcrição acima reproduz a acentuação rítmica dos surdos de primeira, de segunda e de corte¹⁹.

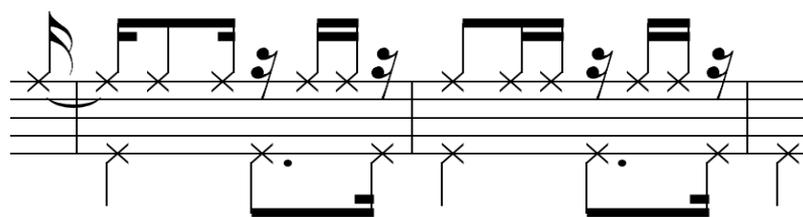
As células rítmicas executadas pelo bloco (*i m a*), também podem ser associados à instrumentos de percussão do samba de timbres mais agudos, por exemplo, o tamborim, conforme mostra o exemplo abaixo, extraído dos primeiros compassos do exemplo musical 15:



Podemos notar uma semelhança entre essa levada e o “paradigma do Estácio”. Vejamos abaixo os dois exemplos:



Paradigma do estácio



Levada Teleco-teco

¹⁹ Segundo o percussionista Oscar Bolão, surdo de primeira, em compasso binário, tem como característica um ataque grave e acentuado na segunda semínima do compasso, enquanto na primeira semínima o couro é abafado. Já o surdo de segunda, ou de resposta, faz o contrário, tem um ataque na primeira semínima, porém é um surdo com afinação mais aguda, o que faz com que o surdo de primeira seja sempre mais grave, e determine a pulsação principal. Já o surdo de corte tem como característica a colcheia pontuada e a semicolcheia, como mostra o exemplo musical da p. 63.

Comparando a região aguda da levada do violão com o ritmo do paradigma do Estácio, podemos notar que a levada reproduz de maneira praticamente idêntica o padrão presente no primeiro compasso do paradigma – uma vez que podemos retirar a ligadura presente neste e escrever a segunda unidade de tempo de maneira igual a levada. Porém o segundo compasso difere do padrão rítmico do paradigma. Ele se assemelha mais à variação 3 do “paradigma do *tresillo*”, citado no início desta sub-seção. Encontramos também esse padrão rítmico em alguns trechos executados por Meira nos acompanhamentos dos sambas do Voz do Sertão.

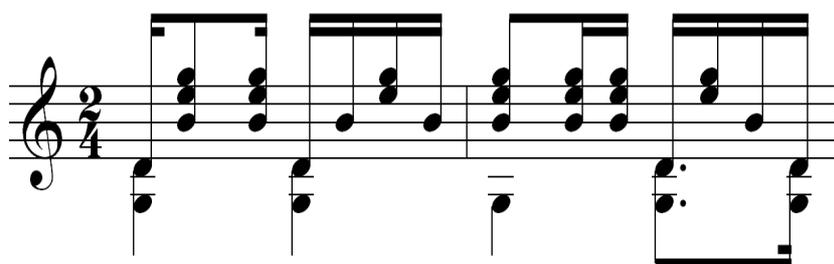
Levando em conta que Meira era um músico em constante atividade no período em que essas transformações no samba estavam em processo, nos parece natural que no início dos anos 1940, época das gravações analisadas nesta seção, Meira ainda utilizasse nos acompanhamentos dos sambas gravados pelo Regional de Benedito Lacerda, traços das levadas de polca e de maxixe, como nos sambas do Voz do Sertão. Portanto para nós, a levada utilizada por Meira nas gravações do Regional de Benedito Lacerda é uma fusão entre o acompanhamento “à moda antiga” e “moderna”.

Essa fusão entre elementos tradicionais e “modernos” nos serve como indício para refletirmos sobre uma frase que nos foi dita por Pedro Aragão, co-orientador desse trabalho, na qual discutindo sobre a importância de Meira, Pedro comentou que ouvindo o violão de Meira, tinha a impressão que ele era uma espécie de elo entre a maneira de tocar dos violonistas das três primeiras décadas do século XX e dos violonistas da atualidade - referindo-se aos violonistas de samba e choro. Levando em consideração algumas características das levadas executadas por Meira, conforme descritas acima, e também o fato de não termos encontrado essa levada em nenhuma gravação anterior a 1937 – ano da entrada de Dino e Meira no Regional de Benedito Lacerda – podemos dizer que Meira, ao lado de Dino, teve um papel relevante na incorporação e consolidação de novos elementos ao violão de acompanhamento de samba.

Toni Azeredo, violonista do conjunto Época de Ouro, nos disse certa vez, em depoimento

informal, que a levada “teleco-teco” era muito comum no final dos anos de 1930 e início da década de 1940, porém, Meira e Dino, por atuarem no Regional de maior destaque na época, tanto no rádio quanto na indústria fonográfica, foram os grandes responsáveis pela consolidação desta maneira de acompanhar, que influenciou na maneira de tocar de outros violonistas.

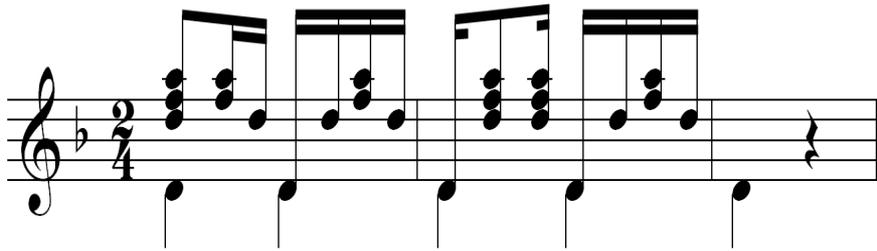
José Paulo Becker, em sua dissertação de mestrado intitulada *O acompanhamento do violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro* (1996), elabora uma série de transcrições de acompanhamentos de choros, baseadas nas execuções de Toni Azeredo. Numa dessas transcrições, do choro “Receita de Samba”, de Jacob do Bandolim, podemos encontrar uma levada muito parecida com a que chamamos de teleco-teco (BECKER, 1996: 108):



Teleco-teco: exemplo descrito por Becker

Podemos citar um outro exemplo, bem mais recente, de uma utilização de padrão rítmico semelhante. Trata-se da gravação do choro “Alumiando”, de Maurício Carrilho e João Lyra, presente no disco do Regional Carioca, lançado em 2010²⁰. Segue abaixo um trecho extraído do início da gravação:

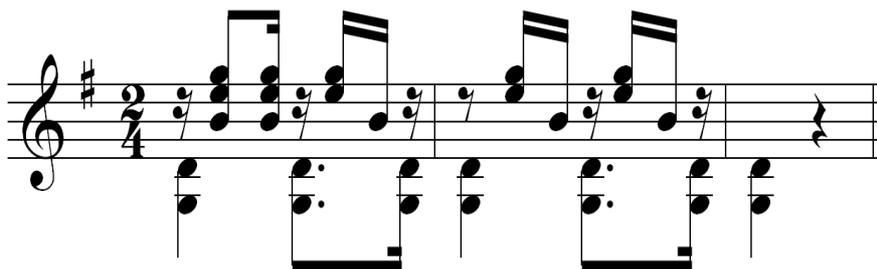
²⁰ Interessante aqui citar um trecho do texto de Pedro Amorim, impresso no encarte do disco: “Reparem , logo na abertura da primeira faixa [“Alumiando”]. É aquela levada da antiga, que não tem idade. É a boa, em qualquer tempo... parece um só músico tocando.”



Exemplo musical 17: Teleco-teco - "Alumiando" (0'02")

Vemos que nesse exemplo acima os compassos são invertidos em relação aos exemplos anteriores. Interessante notar que nesta gravação de "Alumiando", o cavaquinho executado por Ana Rabello, fazendo a mesma levada, com as mesmas nuances entre ataques graves e agudos. Luciana Rabello, mãe e professora de Ana Rabello, em depoimento que nos foi concedido em 29/05/2010, nos relatou que desenvolveu essa levada de cavaquinho transpondo as características da levada de Meira para seu instrumento.

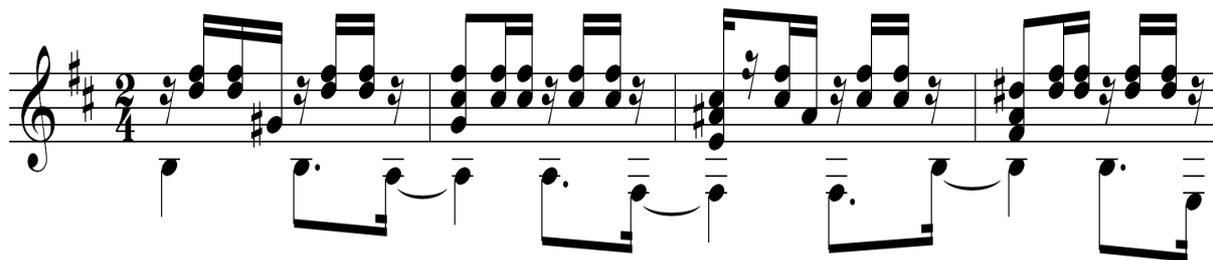
O violonista e cavaquinista Caçula, que chegou a atuar profissionalmente na época do rádio e está em atividade atualmente, nos mostrou outro exemplo da levada teleco-teco:



Exemplo musical 18: Teleco-teco exemplo Caçula

Por último, citaremos um exemplo executado por Baden Powell. Baden, que como veremos no último capítulo, foi aluno de Meira e incorporou diversas características do violão deste ao seu estilo de tocar. Essa influência de Meira no violão de Baden é um assunto que infelizmente

não pudemos tratar com mais profundidade, tarefa para futuras pesquisas. Por hora mostraremos um pequeno exemplo:

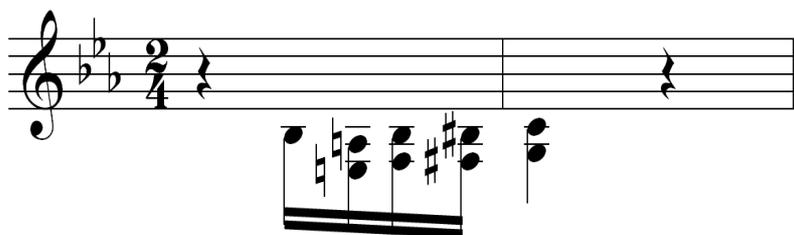


Exemplo musical 19: Teleco-teco por Baden Powell - "Vou Deitar e Rolar" (1'27")

2.2.2.2. Frases de baixo

Outro elemento presente na gravação de “Amanhã Eu Volto”, e também muito recorrente em diversas outras gravações, são as frases de baixo que Meira executava paralelamente a Dino. Uma característica marcante do Regional de Benedito Lacerda é a presença de 1º e 2º violões. Quando observamos a grade musicológica de “Amanhã Eu Volto”, podemos notar que os dois violões utilizam basicamente os mesmos elementos, o que de certa maneira, demonstra que tinham um estilo semelhante, porém, com funções diferentes, pois na medida em que Dino executa frases de baixo com maior frequência, Meira se ocupa mais da execução das levadas. Essa divisão de funções entre os violões não era estanque, uma vez que encontramos Meira fazendo frases paralelas com Dino, e este fazendo também as levadas. Mas fica nítido que Dino foi cada vez mais se aperfeiçoando na construção das chamadas “baixarias”, e se encarregando de executá-las com mais frequência nas gravações, enquanto Meira realiza essas frases em alguns momentos pontuais.

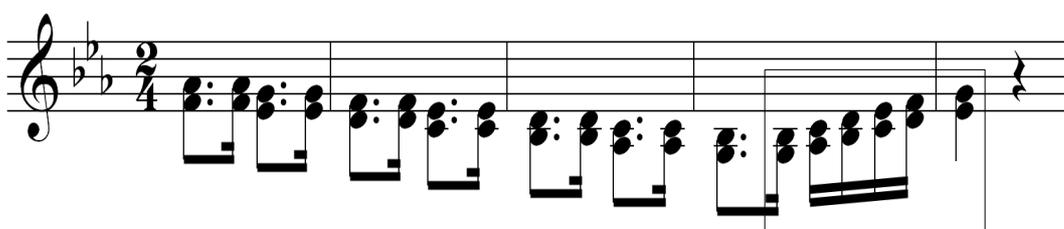
Na introdução de “Amanhã Eu Volto” encontramos uma dessas frases, trata-se do musema que chamamos de “frase cromática ascendente”, que aparece pontualmente em outros trechos correspondentes da peça:



Exemplo musical 20: "Frase cromática ascendente" (0'16")

Normalmente as frases executadas por Meira tem relação intervalar de terça – superior ou inferior – com a frase executada paralelamente por Dino. Porém em alguns momentos vemos também frases em 4ª, como é o caso do exemplo acima. Percebemos através da audição deste trecho que Meira executa a frase mais grave, que se inicia da nota *mi*. Está frase está conduzindo para o acorde de C7, situado no segundo compasso, do qual Meira realiza a segunda inversão (C7/G).

Encontramos ainda dois musemas nos quais Meira realiza frases paralelamente a Dino. O primeiro é o que classificamos como “condução de baixos em terça”, e o segundo chamamos de “frase ascendente em semicolcheias”. Optamos por transcrevê-los juntos, já que em todas as ocorrências durante a peça ele aparece desta maneira:



Exemplo musical 21: "condução de baixos em 3ª + "Frase ascendente em semicolcheias" (0'24")

Sabemos que Dino tocava um violão de seis cordas, feitas de aço, enquanto Meira tocava um violão de cordas de náilon. Deduzimos, pelo timbre dos violões, que Meira, neste musema transcrito acima, está realizando a frase mais grave.

Esses dois musemas podem ser encontrados em diversas gravações do Regional, porém, o segundo, contido dentro do quadrado, pode ser considerado um clichê tanto do samba quanto do

choro, e aparecerá em praticamente todas as gravações do conjunto, conforme veremos mais adiante.

Podemos notar através da grade musemática que em alguns momentos Dino executa os musemas “frase cromática ascendente” e “frase ascendente em semicolcheias” sozinho, indicando sua maior responsabilidade em executar esses elementos melódicos.

2.2.2.3. Raspadeira

Outro musema característico dos violões do Regional de Benedito é a “raspadeira”. Esse é um termo bastante comum entre os músicos, principalmente violonistas, praticantes do choro. Porém ele contém diferentes significados: alguns chamam a levada “teleco-teco” de “levada raspadeira”, devido ao ataque do polegar. Aqui iremos utilizar a explicação dada pelo violonista Carlos de Souza, o Caçula, na qual ele diz que a raspadeira aparece pontualmente, em momentos específicos do samba executado, e é caracterizada tanto pela acentuação rítmica quanto pelo golpe forte do polegar, que ataca praticamente todas as notas do acorde simultaneamente.

Existem diversos tipos de raspadeira, um deles é o que encontramos no samba “Amanhã Eu Volto”:



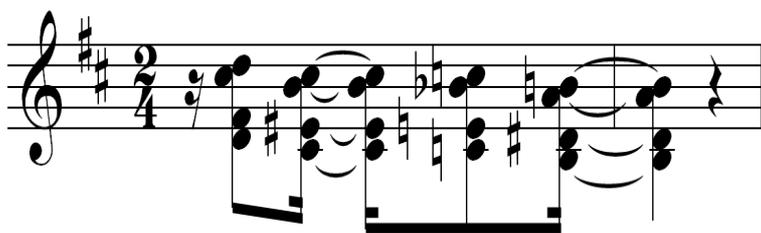
Exemplo musical 22: "Raspadeira" (0'58")

Essa raspadeira descrita acima ocorre em dois momentos diferentes do samba, primeiro durante a parte A 1 e depois por três vezes em trechos correspondentes da peça, iniciando a parte B

e a última introdução (que é um trecho semelhante a parte B). Podemos dizer que a presença deste musema iniciando as duas ocorrências da parte B e também a introdução se caracteriza como um “marcador episódico”. Segundo Tagg marcadores episódicos são elementos musicais pontuais, que sinalizam algum tipo de mudança. Eles podem funcionar como anacruzes, apontando para uma nova seção da musica, ou até mesmo serem caracterizados por um acorde final ou frase conclusiva (TAGG, 1992: 06).

A utilização deste elemento como marcador episódico, iniciando a segunda parte de um samba é uma prática ainda muito comum, especialmente nos sambas em tonalidade maior, cuja segunda parte se inicia com o acorde correspondente ao IIm ou V7 da tonalidade, como é o caso de “Amanhã Eu Volto”.

Encontramos o musema “raspadeira” em diversa gravações, utilizado em diferentes momentos. Algumas características são comuns a todas as raspadeiras que encontramos. Além da descrição citada página anterior, baseada na explicação dada por Caçula, notamos que as raspadeiras sempre obedecem movimento cromático, e predominantemente são formadas pela mesma célula rítmica, conforme consta no exemplo musical 18. Abaixo vemos um exemplo de raspadeira retirado do samba “Pode Ser”:



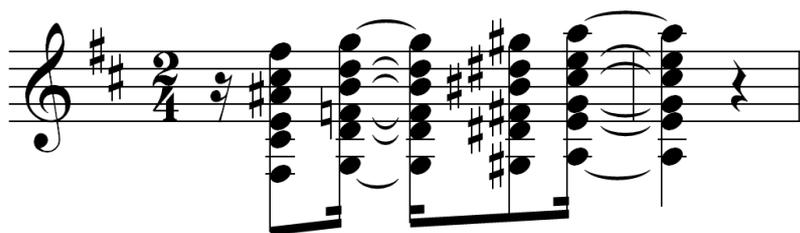
Exemplo musical 23: Raspadeira - "Pode Ser" (1'03")

Percebemos no musema transcrito acima que trata-se de uma caminho cromático descendente, saindo do acorde D7 (I grau²¹) em direção ao acorde B7 (V7/IIm). Podemos dizer que

²¹ Aqui a sétima do acorde é usada por uma questão idiomática do violão, para que a forma do acorde seja a mesma durante o caminho em blocos de acorde.

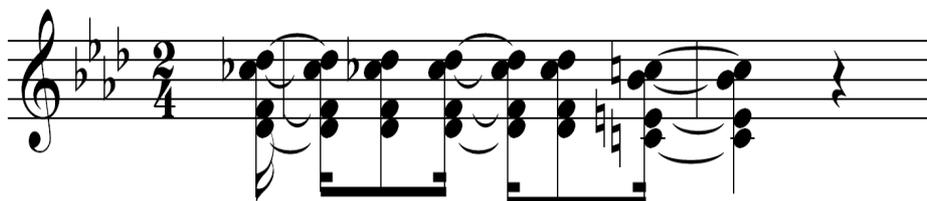
esse caminho cromático em blocos de acordes é um elemento “moderno”, não por se tratar de nenhuma inovação harmônica, mas por ser de matriz industrial, característico das *Big Bands* americanas.

Um outro tipo de raspadeira é a que encontramos no samba “Prêmio de Consolação”, de autoria de Meira em parceria com Augusto Mesquita (RCA Victor 800497). É um musema muito semelhante ao descrito acima, porém com direção oposta:



Exemplo musical 24: Raspadeira - "Prêmio de Consolação" (0'44")

Mostraremos abaixo outro exemplo de raspadeira, retirado da gravação do samba “Emília” (Haroldo Lobo e Wilson Batista, Columbia 55302):

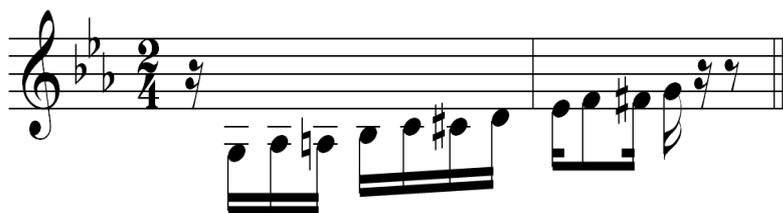


Exemplo musical 25: Raspadeira - "Emília" (0'33")

Esse exemplo de raspadeira, muito comum tanto no samba quanto no choro, é muito usado como uma aproximação cromática do acorde que tem função de V7/VIm, como é o caso de Emília, onde a raspadeira é feita sobre o acorde de Db7 preparando o acorde de C7 que tem função de dominante do relativo menor (Fm) da tonalidade (Ab).

2.2.2.4. Coda

Além destes musemas descritos, encontramos também no samba “Amanhã Eu Volto”, a coda. O Regional de Benedito Lacerda tinha uma maneira característica de terminar seus sambas, realizando uma coda após a introdução instrumental que finaliza o samba. Essa coda, geralmente tem duração de dois compassos, nos quais os violões e a flauta fazem um “floreio” final, que conclui a peça na segunda unidade de tempo do último compasso, como mostra o exemplo abaixo:



Exemplo musical 26: "Coda" (2'49")

Esse tipo de coda, que encontramos em praticamente todos os sambas do regional, pode ser considerada uma variação das terminações típicas do choro, que geralmente tem duração de apenas um compasso, correspondente ao último compasso do exemplo acima, onde é muito comum a realização do arpejo do acorde de I grau, trecho de escala ou uma mescla dos dois elementos, como mostram os exemplos abaixo, retirados das gravações de “1x0” (Odeon 12966, 1949) e “Vou Vivendo” (Victor 800458, 1946), interpretados por Pixinguinha, Benedito Lacerda e o Regional:



Coda "1x0"



Coda "Vou Vivendo"

Essa forma de coda com um compasso a mais, usada nos sambas gravados pelo Regional de Benedito Lacerda ficou consolidada como uma maneira tradicional de finalizar a execução de um samba, podendo ser encontrada em diversas gravações posteriores ao Regional de Benedito

Lacerda.

Na sequência do trabalho, faremos a análise do samba “Culpe-me”, gravado por Francisco Alves com acompanhamento do Regional de Benedito Lacerda.

2.2.3. Grade musemática de “Culpe-me”

	0'00"	0'10"	0'35"	0'38"	1'23"	1'46"	2'09"	2'34"	2'46"
	INTRODUÇÃO	PARTE A	PARTE A	PARTE B	PARTE A INST.	PARTE A	PARTE B	INTRODUÇÃO	
V1									
V2									

	Baixaria do Dino
	Levada de choro
	Frase conduzindo para dominante de acorde menor
	Frase ascendente em semicolcheias
	Frase arranjada em terças
	Frase descendente em semicolcheias
	Coda

O samba “Culpe-me”, gravado em 1942 por Francisco Alves tem o acompanhamento do Regional de Benedito Lacerda, porém, sem a presença de Benedito. O solista é um clarinetista, porém não há informações sobre quem seja. O interessante é notar que o lado A desse mesmo disco contém uma valsa chamada “Carnaval da Minha Vida”, onde os solistas são Benedito Lacerda na flauta e o mesmo desconhecido clarinetista. Em diversas gravações percebemos que o núcleo de cordas se mantém, mas aparecem novos solistas. Encontramos gravações cujos solos são feitos por clarinete, pistom, saxofone, e por vezes o próprio Canhoto fazia as introduções, como nos contou Caçula, citando o exemplo do samba “Paga ou não Paga” de autoria de seu pai Carlos de Souza (Carlos de Souza e Arno Canegal, Víctor 34954), onde o cavaquinho assume a função de solista.

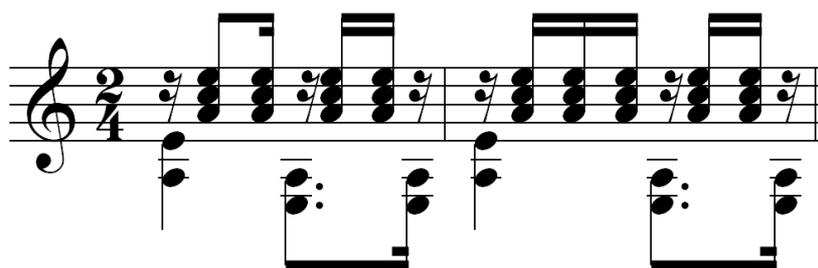
Além do clarinete, podemos ouvir 2 violões, um cavaquinho (praticamente inaudível) e pandeiro, ao que tudo indica, executados por Dino, Meira, Canhoto e Popeye respectivamente. “Culpe-me” é um samba com andamento mais lento, onde veremos que o acompanhamento tem características diferentes do samba analisado anteriormente, principalmente no que diz respeito as levadas. Optamos por iniciar a separação dos musemas a partir da parte A, onde os padrões de acompanhamento podem ser escutados com maior nitidez.

Como podemos ver na grade musemática, “Culpe-me” segue a forma descrita na seção anterior, iniciando com uma introdução instrumental, seguida da parte A (2x), parte B, parte A instrumental, Parte A novamente, parte B e introdução instrumental encerrando a peça.

Como podemos notar, os musemas referentes as frases de baixos estão mais presentes na coluna horizontal, correspondente ao violão de Dino (V1), ao passo que Meira realiza algumas frases pontualmente, em determinados trechos do samba. Mas outro aspecto interessante que podemos notar através da grade musemática é que Meira e Dino tem características estilísticas muito semelhantes, uma vez que encontramos os mesmos elementos sendo utilizados por ambos os violonistas. Começaremos a descrição dos musemas pela levada de choro.

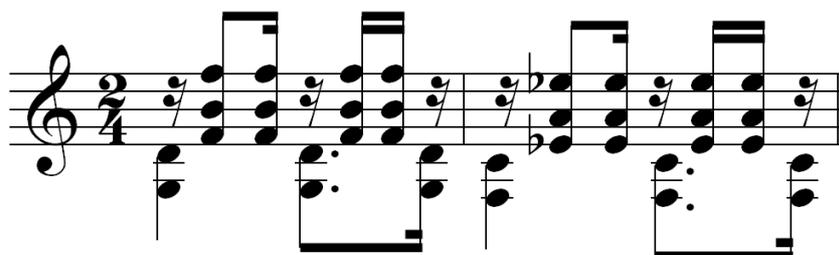
2.2.3.1. Levada de Choro

Como podemos ver na grade musemática, o musema “levada de choro” é o padrão de acompanhamento recorrente durante o samba “Culpe-me”. Essa levada, também conhecida no meio dos chorões como “Varandão” é muito utilizada para acompanhar sambas e choros de andamento mais lento:

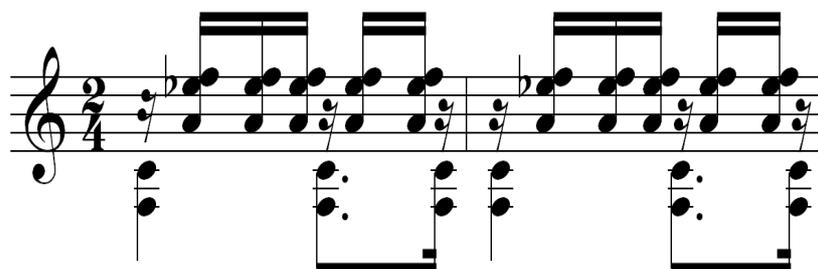


Exemplo musical 27: "Levada de choro" (1'25")

Esses dois padrões presentes em cada um dos compassos são recorrentes durante a peça. Encontramos no samba “Culpe-me” algumas variações da utilização desses padrões rítmicos, como mostram os exemplos abaixo:

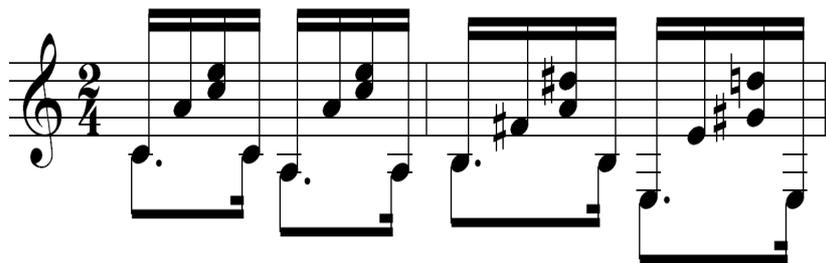


Exemplo musical 28: "Levada de choro" (0'39")



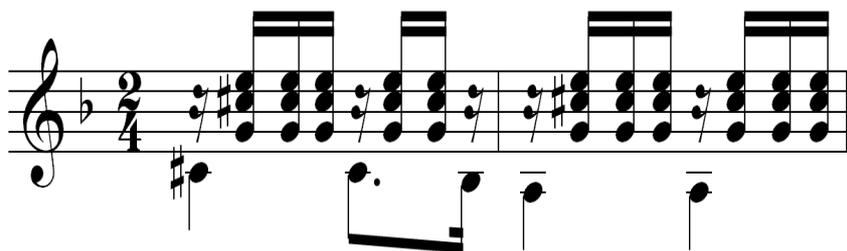
Exemplo musical 29: "Levada de choro" (0'17")

Encontramos ainda uma outra variação, onde ao invés de usar o bloco (*i m a*) cheio, como nos exemplos acima, percebemos um desmembramento desse bloco, como também foi encontrado na levada “teleco-teco”:



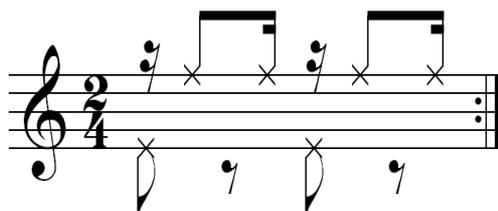
Exemplo musical 30: "Levada de choro" (0'30")

Encontramos esse musema que chamamos de “levada de choro” em diversas gravações de choros e sambas-canção. Citaremos como exemplo um pequeno trecho da transcrição de Becker do violão de seis cordas no choro “Vibrações”, de Jacob do Bandolim (BECKER, 1996: 17):

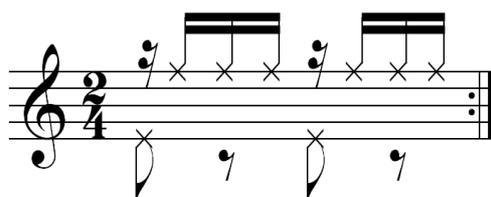


Exemplo musical 31: Levada de choro - "Vibrações"

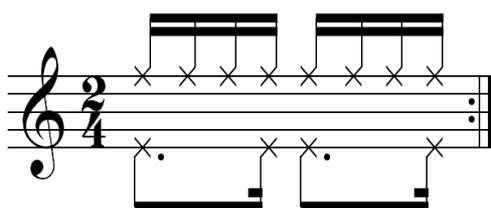
Na mesma apostila citada no primeiro capítulo, com exemplos de padrões rítmicos elaborados por Maurício Carrilho, encontramos exemplos também de levadas de choro (CARRILHO, 2010, 14-15):



Exemplo 1



Exemplo 2



Exemplo 3

Podemos notar que ambos os exemplos, citados por Becker e por Carrilho, guardam estreitas semelhanças com as levadas de choro retiradas de “Culpe-me”.

Uma característica importante, que difere a “levada de choro” da levada “teleco-teco” é a duração do ciclo. Enquanto esta última dura dois compassos, como descrevemos na seção anterior deste capítulo, a primeira dura apenas um compasso. Além disso, um outro aspecto dessa levada é a maneira *stacatto* com que as semicolcheias são executadas pelo bloco (*i m a*). Podemos dizer que enquanto a levada “teleco-teco” de certa maneira reproduz elementos do surdo de marcação e do tamborim, como vimos na seção anterior, a levada de choro remete mais à características do pandeiro, onde as notas graves da levada, executadas pelo polegar, podem ser associadas ao ataque grave do pandeiro, e as semicolcheias executadas pelo bloco podem ser associadas ao timbre agudo do pandeiro, marcado pelo som das platinelas.

2.2.3.2. Frases de Baixo

Encontramos no samba “Culpe-me” algumas intervenções melódicas feitas pelo violão, que assim como no samba analisado na seção anterior deste capítulo, chamaremos de frases de baixo. As frases de baixo são um elemento característico dos acompanhamentos de choro desde o final do século XIX, e que podem ser encontradas já nas primeiras gravações do início do século XX. É de se supor que, na medida em que os conjuntos regionais formados por músicos de choro foram sendo cada vez mais solicitados para as gravações de sambas, elementos próprios do acompanhamento do choro passaram a ser utilizados e se tornaram também elementos característicos dos acompanhamentos de samba. As baixarias são um exemplo desse processo.

Apesar das baixarias serem recorrentes nas gravações feitas antes de Meira e Dino entrarem para o Regional de Benedito Lacerda, a maneira sistemática com que eles usavam as frases de baixo foi fundamental para a consolidação deste elemento nos acompanhamentos de samba. Como vimos através das grades musemáticas dos dois sambas analisados neste capítulo, Dino realizava um número maior de frases, na medida em que Meira se utilizava deste elemento em alguns trechos pontuais dos sambas. Na maioria das vezes, as frases de Meira são feitas paralelamente com as baixarias de Dino, geralmente obedecendo uma relação intervalar de terças (superiores ou inferiores), como já vimos no exemplo musical 17, sextas e algumas raras vezes intervalos de quartas ou quintas, como mostra o exemplo musical 16.

Percebemos através da escuta sistemática das gravações do conjunto que algumas frases de baixo são usadas repetidamente em diferentes gravações. Essa utilização nos levou a classificar tais frases como clichês. Sendo o samba permeado de clichês harmônicos, percebemos que uma determinada baixaria é frequentemente usada em contextos harmônicos semelhantes. Esse tipo de baixaria clichê é um elemento que não necessitava de ensaio ou arranjo para ser utilizado, e Meira se tornou um especialista em perceber os momentos em que Dino realizava tais frases e, com um

reflexo apurado, executava de bossa²² as terças dessas baixarias. Jorginho do Pandeiro, irmão de Dino, que tocou durante anos com Meira no Regional do Canhoto, nos disse em entrevista que o entrosamento do trio de cordas do conjunto era um fator diferencial, como mostra o trecho extraído da entrevista:

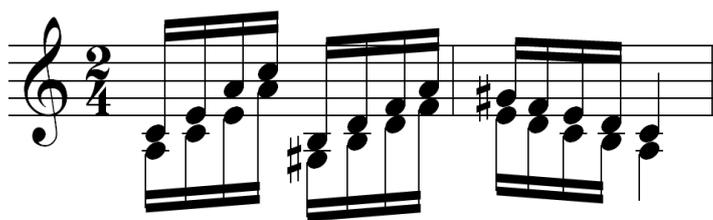
Um conhecia muito bem o outro. O Dino fazia um baixo, o Meira já fazia a terça, ajudava ele. O Dino fazia um baixo o Canhoto fazia o ritmo junto. Eles adivinhavam o que o outro ia fazer. Era um trio muito bem ensaiado, porque eles tocavam juntos há muitos anos. Um conhecia muito bem o outro (...). Eu tinha dificuldade [de ouvir o Meira nas gravações] porque ele fazia a mesma coisa que o Dino. Você só sente a diferença quando ele faz a terça, e sem ensaiar. Hoje em dia o pessoal tem que ensaiar pra fazer terça. Ali não, o Dino fazia um baixo o Meira já ia logo com a terça (...) ele ouvia o que o Dino ia fazer e começava da segunda nota. Tinha um ouvido bárbaro (Entrevista com Jorginho do Pandeiro concedida ao autor no dia 07/05/2010).

Mais adiante mostraremos alguns exemplos de frases de baixo – alguns encontrados no samba “Culpe-me” – considerados como clichês.

Portanto, estamos considerando as “frases de baixo” como um musema característico dos acompanhamentos de samba, e estamos dividindo este musema em dois tipos: “frases de baixo clichês” e “frases de baixo arranjadas” (este último pode ser visualizado através do musema “frase arranjada em terças” presente no samba analisado nesta seção). Essas “frases de baixo arranjadas” são elementos que normalmente são exclusivos de uma determinada peça. Na medida em que uma determinada versão de um samba se torna consagrada, as frases de baixo arranjadas para tal gravação podem ser classificadas também como “obrigações de baixo”²³. Abaixo podemos ver o musema “frase arranjada em terças”, retirado do samba “Culpe-me”:

²² “Tocar de bossa” é uma expressão muito comum entre os músicos de samba e choro, quando se referem à execução de uma determinada música sem a necessidade de ensaio prévio ou arranjo.

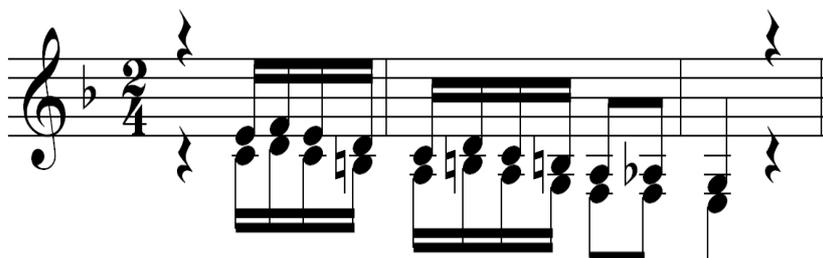
²³ Obrigações de baixo, segundo definição de Luiz Otávio Braga, são frases melódicas realizadas pelo violão, corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original (BRAGA, 2002: 35).



compassos, que em algumas ocasiões é repetida. É comum que entre as repetições desta frase de oito compassos haja um breque, para intervenção de algum instrumento específico, normalmente um instrumento de percussão ou alguma baixaria de violão, que é o caso deste exemplo acima.

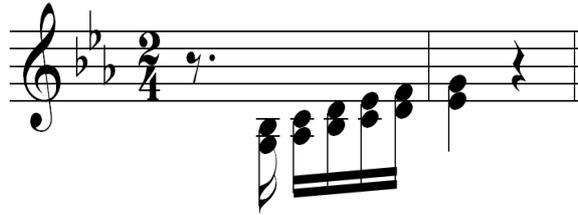
Muitas vezes as frases de baixo que consideramos arranjadas não são frases melodicamente complexas, porém o que nos faz classificá-las como arranjadas é o contexto no qual elas se encontram.

Um exemplo das obrigações de baixo, elemento onde Meira também executava frases paralelas, é o retirado do choro-canção “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro, RCA Victor 800575) gravado em 1946 por Isaura Garcia e Regional de Benedito Lacerda, fase em que Pixinguinha atuava ao lado do conjunto:



Exemplo musical 34: Obrigação de Baixo - "Carinhoso" (0'54")

Como mencionamos anteriormente, as frases de baixo consideradas clichês, são baixarias utilizadas corriqueiramente, em diversas gravações. O primeiro exemplo que citaremos destes clichês é o musema que chamamos de “frase ascendente em semicolcheias”. Este exemplo já apareceu previamente neste trabalho, no exemplo musical 17. Ele também foi encontrado no samba “Culpe-me”. Abaixo estão os dois exemplos:

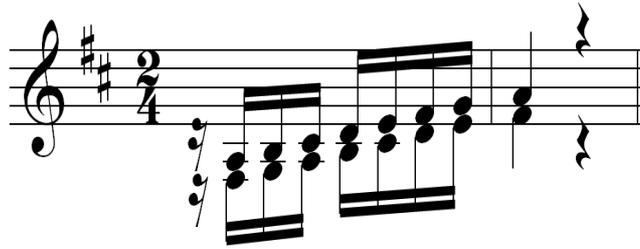


Exemplo musical 35: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias - "Amanhã Eu Volto" (0'28")



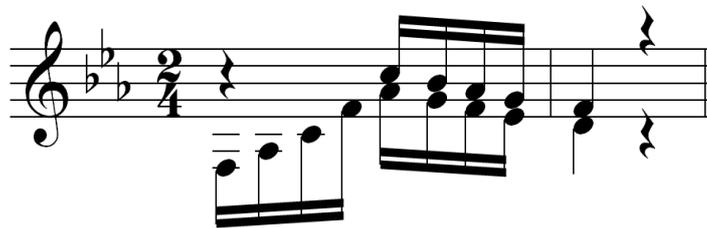
Exemplo musical 36: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias - "Culpe-me" (0'52")

O contexto harmônico sobre o qual o musema “frase ascendente em semicolcheias” é utilizado é sempre um acorde de resolução, maior ou menor. No exemplo musical 27 a frase é utilizada sobre o acorde *Eb* (I grau da tonalidade de *Eb*), e no exemplo 28 sobre um acorde de *Dm* (IV grau da tonalidade de *Am*). Geralmente esse tipo de frase é formado por grupos de 6 ou 8 semicolcheias, onde em ambos os casos os violões normalmente iniciam a frase da terça e da quinta do acorde, como no exemplo musical 27. Porém as frases de 6 semicolcheias geralmente concluem na tônica e terça do acorde, enquanto as frases de 8 semicolcheias terminam na terça e quinta do acorde, conforme mostra o exemplo abaixo, de uma frase realizada sobre o acorde de *D*, retirado do samba-canção “No Rancho Fundo” (Ary Barroso e Lamartine Babo, RCA Victor 800575) gravado por Isaura Garcia e Regional de Benedito Lacerda:



Exemplo musical 37: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias - "No Rancho Fundo" (0'25")

No exemplo musical 28, podemos notar que Meira, cujo violão está representado pelas figuras com hastes direcionadas para baixo, inicia a frase com certo atraso. Esse procedimento era muito comum nas frases realizadas “de bossa”, nas quais Meira esperava o início da frase feita por Dino, e algumas notas depois, já certo de qual era a baixaria que estava sendo executada, iniciava sua frase. Encontramos dois exemplos desta prática presentes no samba “Bilhete Branco” (Henrique Gonçalves, Victor 34805) gravado por Moreira da Silva e Regional de Benedito Lacerda em 1941:

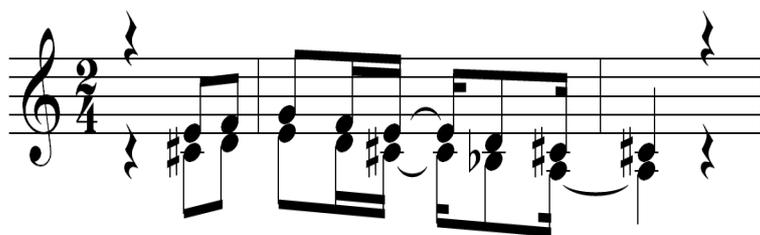


Exemplo musical 38: Frase com “atraso” - “Bilhete Branco” (0'07”)



Exemplo musical 39: Clichê - Frase ascendente em quintas com atraso - “Bilhete Branco” (0'10”)

Ainda encontramos uma outra variação desta frase, presente na gravação do samba “Fiz Um Samba” (José Borba, Odeon 16677), gravado por Francisco Alves, acompanhado pelo Regional de Benedito Lacerda no ano de 1940. Nessa variação vemos a diferença na divisão rítmica da frase. Além disso a terça é realizada inferiormente ao violão principal, com isso a frase termina com os violões atacando a tônica e a terça do acorde de dominante, no caso A7:



Exemplo musical 42: Frase conduzindo para dominante do acorde menor - "Fiz Um Samba" (0'34")

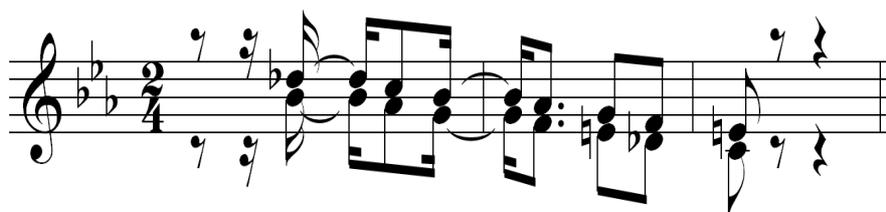
Uma outra frase muito utilizada em contexto harmônico semelhante ao citado acima é o musema que chamamos de “frase descendente conduzindo para dominante²⁴”. O exemplo abaixo foi retirado do samba “Bilhete Branco”:



Exemplo musical 43: Clichê - Frase descendente conduzindo para dominante - "Bilhete Branco" (0'39")

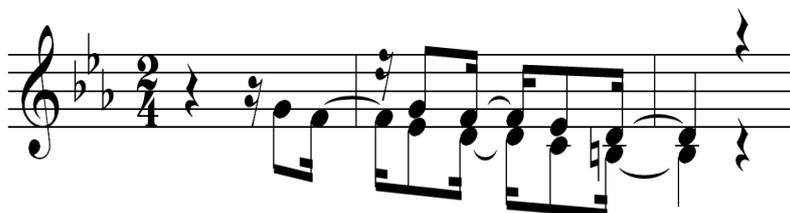
Encontramos diversas variações desta frase. Uma delas está presente na gravação do samba “Barulho no Morro” (Roberto Martins, RCA Victor 800276), na voz de Isaura Garcia acompanhada pelo Regional de Benedito Lacerda:

²⁴ O termo “dominante” é utilizado para se referir aos acordes maiores com sétima menor, com função de preparação.



Exemplo musical 44: Frase descendente conduzindo para dominante - "Barulho no Morro" (0'40")

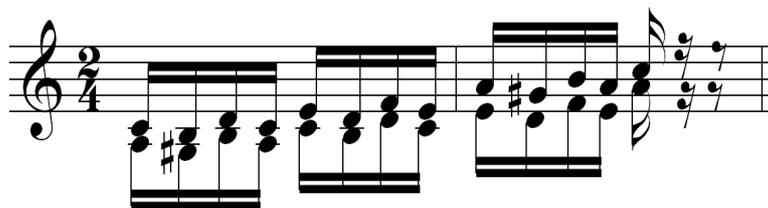
Encontramos ainda outra variação desta frase, presente no samba “Condições de Paz” (Meira e Augusto Mesquita, Odeon 12450), interpretado por Odete Amaral e Regional de Benedito Lacerda em gravação realizada no ano de 1944. Nesta frase podemos perceber mais uma vez o hábito de Meira esperar o início da frase de Dino. Em alguns casos, como este por exemplo, a frase de Meira torna-se uma espécie de canone da frase de Dino, onde este toca duas notas, e Meira, a partir da terceira nota junta-se a Dino, repetindo sua frase:



Exemplo musical 45: Clichê - Frase descendente conduzindo para dominante com "atraso" - "Condições de Paz" (1'55")

2.2.3.3. Coda

O último musema desta gravação é a coda. Nesta samba, a coda é semelhante a descrita na análise de “Amanhã Eu Volto” no que diz respeito ao número de compassos, que conforme explicamos, era uma maneira característica de encerrar a execução dos sambas. Neste exemplo encontramos uma coda que, de certa forma, pode ser considerada um clichê, uma vez que é também usada em outras gravações.



Exemplo musical 46: Coda em terças

Podemos notar que no último compasso, os violões, que vinham mantendo um relação intervalar de terças, executam o final da frase em quartas, para chegarem ambos na tônica e terça do acorde de *Am* (primeiro grau da tonalidade).

2.2.3.4.Considerações

Vimos através da descrição e análise dos elementos retirados de diversas gravações do Regional de Benedito Lacerda que o conjunto tinha uma maneira muito bem definida de acompanhar sambas. Benedito Lacerda, famoso também por sua organização, disciplina e exigência com os músicos de seu conjunto, foi ao longo dos anos, desde a época do grupo Gente do Morro, moldando seu regional, de modo que este chegasse ao final da década de 1930 com feições muito particulares, dono de uma maneira sóbria, compacta e muito eficiente de realizar os acompanhamentos de samba nas gravações dos cantores de maior cartaz da época, fato que contribuiu de maneira significativa para que o regional se enquadrasse perfeitamente às exigências do mercado musical de então.

Segundo José Roberto Zan, o mercado da música popular, impulsionado pelo avanço tecnológico das gravações, que por sua vez foi fundamental para o desenvolvimento da radiofonia comercial, exigia uma adequação da produção musical com o nível técnico da reprodução da música popular da época. Tal contexto exigiu o “aparecimento de produtores, músicos, compositores e intérpretes capazes de estabelecer a mediação entre a produção e um público cada

vez mais amplo” (ZAN, 1997: 41). Vimos anteriormente nesse capítulo as diversas transformações pelas quais passou o samba, algumas delas visando um enquadramento comercial. Segundo Zan, o samba, ao ser incorporado pela indústria do disco inicia uma trajetória de padronização e “refinamento” de seus elementos rústicos-artesanais (Id: 28).

Podemos dizer que o Regional de Benedito Lacerda teve papel atuante nesse contexto, consolidando uma forma fixa e utilizando sistematicamente a batucada nas gravações. Os musemas descritos nesse capítulo são indícios desse “refinamento” de elementos tradicionais ao qual se refere Zan. As levadas descritas guardam alguma semelhança com as descritas no capítulo anterior, porém, da mesma forma que a batucada chega como um novo elemento nas gravações a partir de 1930, podemos dizer que Dino e Meira também estavam, de certa forma, trazendo novos elementos, traspondo as características dos instrumentos da batucada aos violões, especialmente na levada “teleco-teco”. Podemos concluir que através da utilização sistemática destes elementos o Regional de Benedito Lacerda consolidou uma maneira característica de realizar os acompanhamentos de samba.

CAPÍTULO 3 – O Regional do Canhoto

Como já mencionamos anteriormente, no ano de 1950 Benedito Lacerda se afasta do conjunto, que a partir de 1951 passa a ser dirigido por Canhoto (mais antigo integrante do grupo), que tem agora seu nome estampado no título do conjunto: Regional do Canhoto. Várias são as versões que explicam a saída de Benedito. Paulo Flores, no encarte da coletânea de 4 CDs intitulada *Benê, o Flautista – Trilogia Musical da Obra do Polêmico (e genial) Benedito Lacerda*, diz a respeito desse assunto:

Afeto da política, em 1949, Benedito passou a fazer campanha para o amigo Adhemar de Barros, que lhe disponibilizava, e a Herivelton Martins, um avião para acompanhá-lo aos palanques. Com muitos compromissos em programas de rádio e gravações, o Regional não participava dessas viagens, dando início assim a um certo distanciamento. Com o câncer de Benedito, o golpe de misericórdia foi dado. Ele se afastou do grupo propondo que Altamiro Carrilho ficasse em seu lugar. A partir daí o grupo continuou como Regional do Canhoto, com Orlando Silveira no acordeon e Altamiro na flauta (FLORES, 2007: 76).

Em 1954, a revista *Álbum do Rádio* publicou uma reportagem sobre o Regional do Canhoto, onde dizia: “Com exceção de Orlando e Altamiro, todos pertenciam ao antigo regional de Benedito Lacerda. Quando o flautista resolveu deixar a vida artística, para entregar-se aos cuidados de sua granja, Canhoto e seus companheiros chamaram Altamiro, e foram para a Mayrink” (*Álbum da Rádio*, 1954). Outro periódico deste mesmo ano, chamado *Jornal das Moças*, publicou, no dia 14 de Janeiro de 1954 uma reportagem onde uma versão parecida é relatada: “Canhoto, o conhecido chefe do conjunto que tem o seu nome, estreiou no rádio em 1931, no conjunto de Benedito Lacerda, o grande flautista que se afastou para ser fazendeiro.” (*Jornal das Moças*, 14/01/1954).

No início do ano de 1951, Canhoto, Meira, Dino e Gilson concederam uma entrevista a revista *Álbum do Rádio* onde eles relatam as razões que os levaram a formar um outro regional, sem Benedito. Essa reportagem, publicada em 06/03/1951, começa com a seguinte manchete: “Abandonaram o conjunto de Benedito Lacerda! Dois meses sem emprego depois de saírem da

Tupi; outro instrumento de sopro para o conjunto de Canhoto; revelações dos antigos integrantes do regional. E agora Benedito Lacerda?” (*Álbum do Rádio*, 06/03/1951: 22). Apesar de ser aparentemente uma reportagem de cunho sensacionalista, o fato de ser um relato dos próprios integrantes do conjunto, torna o depoimento bastante relevante. Canhoto revela que houve um certo descaso de Benedito em relação aos seus companheiros de regional, e quando perguntado qual o motivo que o levou a montar outro grupo, respondeu:

Pelo simples fato de Benedito ter deixado a Tupi e não se preocupar com nossa sorte. Como você deve ter compreendido, Benedito ao deixar a Tupi não se preocupou em conseguir outro compromisso para trabalharmos. Eu tenho emprego, o Meira leciona violão, mas os outros, Gilson e Dino, não tem outra coisa pra viver! (Canhoto, em entrevista concedida ao periódico *Álbum do Rádio*, 06/03/1951, p.22).

Em outro trecho, Canhoto diz:

Ora, desde que começou a campanha política, Benedito Lacerda deixou de se interessar pelo conjunto. Várias vezes fui chamado à direção [da rádio Tupi] para explicar as faltas dele, e em uma ocasião fomos surpreendidos com uma multa afixada na tabela de serviço, imposta à Benedito por faltar aos programas...(Id: 22).

Canhoto menciona nessa entrevista que o conjunto ainda estava a procura de um flautista, e que também já estavam em contato com uma outra emissora de rádio. Em um outro depoimento, este mais recente, publicado no encarte do disco *Choro dos Chorões*, já citado previamente neste trabalho, Canhoto afirma que o Regional estreou na emissora Mayrink Veiga em março de 1951, e no mês seguinte gravou o primeiro disco na RCA Victor - gravadora com a qual o regional assinou contrato de exclusividade - o que nos leva a crer que logo depois daquela entrevista, ainda em março, Altamiro Carrilho e Orlando Silveira já haviam sido integrados ao conjunto.

É interessante notar que na reportagem citada na página anterior, Canhoto faz menção à atividade de professor exercida por Meira. O próprio Meira encerra a entrevista de maneira bem humorada: “Diga em sua revista que leciono à muitas moças da sociedade, e tenho tido um grande número de hábeis violonistas que já estudaram comigo. Faça um cartazinho pro velho...” (Meira,

em entrevista concedida ao *Álbum do Rádio* em 06/03/1951, p.40). Nessa época Meira já havia dado aulas durante cinco anos à Baden Powell, entre os anos de 1945 e 1950.

No seu depoimento publicado no encarte do disco mencionado a pouco, Canhoto lembra com precisão a data da primeira gravação do novo Regional, 13/04/1951. Foram gravados “Meu Limão Meu Limoeiro” (Anônimo) e “Gracioso” (Altamiro Carrilho), ambos pela RCA Victor sob número de série 800784. Nessas duas primeiras gravações já é marcante a diferença de sonoridade em relação ao Regional de Benedito Lacerda, diferença essa acentuada pela presença do acordeon e também pelo repertório, sendo que tratam-se de dois baiões²⁵. São duas gravações instrumentais, já que assim como o seu conjunto antecessor, o Regional do Canhoto, além de ser muito requisitado para acompanhar cantores, também gravava discos cujo repertório era formado por músicas instrumentais. A diferença é que o repertório do Regional do Canhoto, principalmente nos discos instrumentais, continha além dos choros, marca registrada dos dois conjuntos, baiões, xotes, *fox-trots*, sorongos²⁶, viras, etc.

Segundo Zan, a partir dos últimos anos da década de 1940 e início dos anos de 1950, o campo da música popular no Rio de Janeiro se dividia em dois principais segmentos, um mais próximo do samba-exaltação e do samba-canção, formas “estilizadas” e sofisticadas do samba, mais identificadas com o gosto musical de uma classe média “com pretensões cosmopolitas”, e outro mais voltado para as massas, que incluía gêneros como baião, xote, moda de viola, bolero, chá-chá-chá, tango, etc.(ZAN, 1997: 91). Segundo o autor, enquanto “a primeira tendência guardava maior afinidade com o cotidiano da nova boemia dos bairros da zona sul do Rio, com o intimismo das boates (...) a segunda apresentava forte identidade com o rádio, com o teatro de revista e com as

²⁵ Se o leitor ouvir as gravações de “Gracioso” e “Meu Limão Meu Limoeiro” notará a semelhança entre a levada executada por Meira nessas gravações e o musema que chamamos de “Levada de embolada”, presente no exemplo musical 9.

²⁶ Encontramos uma reportagem que se refere à um disco lançado pelo Regional do Canhoto cujo gênero executado é um sorongo. A reportagem diz assim: “Sorongo – Não se espantem! Não foi um erro da composição deste jornal! É apenas o nome do ritmo que Canhoto e seu Regional irão lançar no novo LP para a Odeon, “Canhoto 1960”. Ainda não ouvi o tal sorongo mas creio que deve ser um ritmo interessante. Digo isso, calcado no conhecimento sobre o Regional do Canhoto, sem dúvida um dos melhores e que prima sempre pelo bom gosto em suas apresentações. O referido long play foi realizado sob direção artística de Aloysio de Oliveira” (*Diretriz Esportiva*, 03/01/1960). As faixas referentes à esse gênero são “Sorongaio” e “Sorongando em Madrid”. Infelizmente não tivemos acesso a essas gravações.

chanchadas do cinema brasileiro” (Id: 91).

O interessante é que o Regional do Canhoto circulava nesses dois terrenos, atendendo a demanda das massas, com as gravações de baiões, xaxados, tangos, e outros ritmos estrangeiros – mais adiante veremos que o maior sucesso de vendas do conjunto foi uma gravação de música americana – e ao mesmo tempo atuava nesse outro espaço mais refinado da boemia carioca, no caso as boates de copacabana, como mostra o anúncio presente no periódico *Última Hora*: “Silvio Caldas e o Regional de Canhoto, no Club 36. Chamamos a atenção dos leitores para essa bossa nova – Canhoto e seu Regional em bar grã-fino. Bossa Nova e excelente”²⁷ (*Última Hora*, 29/03/1958).

As mudanças pelas quais o Regional passou resultaram em algumas críticas. Uma delas era a respeito da nova instrumentação do conjunto, como por exemplo, a crítica do disco *Noites Brasileiras*, lançado em 1958 pelo Regional do Canhoto, presente no jornal *O Globo*, escrita por Sylvio Tullio Cardoso:

Ora, o acordeão é um instrumento completamente estranho aos gêneros que o Regional do Canhoto executa neste LP: O samba, o choro e o maxixe. Nós ainda admitimos o acordeão nos gêneros nordestinos, como o baião, o coco, etc. Agora, acordeão em regional de samba e choro, não aceitamos, positivamente. O acordeão foi um instrumento agregado recentemente aos regionais, quando os gêneros samba e choro lá estavam perfeitamente sedimentados. Imaginem se no tempo de Noel ele ia permitir um acordeão em suas gravações... Em resumo: Com o acordeão totalmente 'deplacé', o espírito de todos os números ficou maculado, com um toque híbrido irremediável (*O Globo*, 25/04/1958)

Vale ressaltar que o trio de cordas Canhoto, Dino e Meira já havia realizado dezenas de gravações ao lado de Luiz Gonzaga, desde a década de 1940, nas quais acompanha além dos gêneros nordestinos característicos da obra do compositor e acordeonista, valsas, sambas e choros.

O fato do conjunto gravar músicas estrangeiras também causava descontentamento por parte de alguns. Jorginho do Pandeiro, que foi pandeirista do Regional do Canhoto a partir de 1956,

²⁷ Nessa época a Bossa Nova ainda não era um gênero musical como reconhecido atualmente. A gravação de “Chega de Saudade” na interpretação de João Gilberto, considerada um marco inicial da Bossa Nova enquanto gênero musical seria lançada somente em novembro daquele ano.

nos contou em entrevista já mencionada anteriormente neste trabalho, que Jacob do Bandolim achava um grande absurdo um conjunto “brasileiro como aquele gravar músicas estrangeiras”.

Consultando os recortes de jornal²⁸ referentes a esse período, notamos que a gravação mais mencionada do regional é “Jambalaya” (Hank Williams, RCA Victor 801161) gravada pelo regional em 1953. Jorginho do Pandeiro e Yvonne Florence, filha de Meira, também apontaram a canção americana como o maior sucesso do regional.

Na gravação de “Jambalaya”, assim como em outras gravações de músicas estrangeiras feitas pelo conjunto, percebemos uma prática que foi também ressaltada no primeiro capítulo, que é a de adaptar diferentes gêneros a essa “roupagem” instrumental característica dos regionais. Percebemos nessas gravações do Regional do Canhoto, assim como nas do Voz do Sertão, um sotaque brasileiro na interpretação desses gêneros estrangeiros. “Jambalaya”²⁹ por exemplo, é uma música *Country* americana, e na gravação do Regional o acompanhamento executa alguns elementos que podem ser associados ao xote nordestino. A gravação de “Corridinho de 1951” (J. Gomes de Figueiredo, RCA Victor 81233), música portuguesa também apontada como um dos grandes sucessos do regional, tem elementos que nos remetem a polca.

No que diz respeito a formação, o regional sofreu algumas variações durante seu percurso. Inicialmente era formado por Canhoto, Dino, Meira, Altamiro Carrilho, Orlando Silveira e Gilson Freitas. Em 1956 Artur Ataíde substituiu Altamiro, enquanto Jorge Silva (Jorginho do Pandeiro) entra no lugar de Gilson. Já no ano seguinte Carlos Poyares se firmaria como flautista do

²⁸ Yvonne Florence, filha de Meira, franqueou-nos gentilmente total acesso ao acervo de Meira, que continha diversas fotos e recortes de Jornal. Adilson Tramontano, filho de Canhoto, também nos cedeu alguns recortes de Jornal presentes no acervo de seu pai. Além dessas fontes, a Escola Portátil de Música, que homenageou Canhoto na III edição do Festival de Choro, também nos franqueou acesso ao acervo documental coletado na época.

²⁹ A fonte com maior quantidade de informações sobre essa canção que encontramos foi o sítio virtual da Wikipedia. Segundo informação presente neste sítio, “Jambalaya” foi lançada pela primeira vez em 1952 nos EUA, ou seja, um ano antes da gravação feita por Canhoto e seu Regional. Sua autoria é atribuída ao cantor de música *Country* Hank Williams. Trata-se de uma canção que tem sua melodia baseada na tradição musical dos *Cajun*, um grupo étnico proveniente do sul do estado da Louisiana, nos Estados Unidos da América. É uma canção que, dentre outras coisas, fala sobre pratos típicos daquela região, inclusive o próprio título da música, Jambalaya, é o nome de um prato típico de Nova Orleans ([http://en.wikipedia.org/wiki/Jambalaya_\(On_the_Bayou\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jambalaya_(On_the_Bayou)) acessada em 13/10/2010). Segundo Jorginho do Pandeiro um diretor da RCA americana enviou um pedido a filial brasileira solicitando a gravação da música, que foi encaminhada ao Regional do Canhoto (Entrevista com Jorginho do pandeiro concedida ao autor em 07/05/2010).

conjunto até o ano de 1965, ano do fechamento da rádio Mayrink Veiga. Apesar dessas substituições encontramos diversas variações de formação nas gravações do regional. Podemos citar três exemplos pontuais: Em 1966 foi realizado um *show* no Teatro Opinião intitulado “Teleco-teco Opus 1” (cujos acompanhamentos de Meira serão analisados na próxima seção) no qual *Ciro Monteiro* e *Dilermando Pinheiro* foram acompanhados por *Canhoto*, *Dino*, *Meira* e *Jorginho*. Em 1973 foi gravado o espetáculo “*Silvio Caldas ao vivo – Histórias da Música Popular Brasileira*”, no estúdio principal da CBS, conforme consta na contracapa do próprio disco. Nesta ocasião o *Regional do Canhoto* era formado por *Canhoto*, *Dino*, *Meira*, *Jorginho* e *Gilson*. Segundo *Jorginho*, ele tocou pandeiro e *Gilson* tocou surdo. Outro exemplo é a formação presente no disco de *Cartola* gravado em 1976, que conta com os mesmos músicos citados presentes na apresentação de *Silvio Caldas*, porém com *Altamiro Carrilho* como flautista.

Segundo *Jorginho do Pandeiro*, a rotina de trabalho do *Regional do Canhoto* se baseava diariamente em gravações e programas de rádio. *Jorginho* diz que as gravadoras chegavam a agendar os dias de gravação de acordo com a disponibilidade do regional. Sobre a dinâmica das gravações *Jorginho* conta que geralmente o conjunto ensaiava com o cantor ou cantora por cerca de meia hora antes da gravação. No estúdio gravavam todos juntos, tendo os instrumentistas de cordas uma cadeira especial, para se ajustarem a altura do microfone, como mostra a imagem abaixo:



Ilustração 9: Da esquerda para direita - Meira, Canhoto, Dino, Altamiro e Gilson (foto presente no acervo de Meira).

Na rádio a rotina também era diária, e segundo Jorginho, “quem não estivesse na Mayrink Veiga às 17:00h em ponto pagava multa”. Encontramos algumas menções aos programas de rádio nos quais o Regional do Canhoto atuava. Jorginho cita um programa que ia ao ar de segunda a sexta, das 18:00 às 19:00h, no qual o Regional acompanhava cantores já consagrados. Nas manhãs de domingo a Mayrink transmitia um programa ao vivo, cada domingo em um cinema situado em algum bairro diferente do Rio de Janeiro, no qual o Regional do Canhoto acompanhava algum cantor de cartaz. Nas noites de domingo ia ao ar o programa “Papel Carbono”³⁰, no qual o Regional acompanhava calouros, que deveriam imitar algum artista de renome. Havia também o “Noites Brasileiras”, programa que ia ao ar nas sextas-feiras às 22:00h, no qual o Regional só apresentava seu repertório instrumental, e segundo Jorginho tinha grande audiência.

Encontramos ainda alguns anúncios de programas de rádio em periódicos da época, como mostram os exemplos abaixo:

Em todas as Terças e Sábados – as 20:35 horas – ouça... “Regional do Canhoto” legendas de Miroel Silveira; Patrocínio do Andes Hotel – Sanacaspá – Liquidificador e enceradeira Real, através da PRB 9 Rádio Record – a Maior (*Diário da Noite*, 23/08/1955).

SURPRESA AGRADÁVEL

Na parte chamada “fim de festa”, do programa “O Reino do Baião”, que a rádio Mayrink Veiga transmitiu na sexta feira passada, tivemos a surpresa agradável de ouvir Canhoto e seu Conjunto, no maxixe “Cristo Nasceu na Bahia”. Para os ouvidos que já andam saturados de baiões, foi quase um feriado acústico o presente do maxixe (*O Globo*, 20/08/1957).

Assim nos sentimos quando os ponteiros transpuseram às 24 horas de quinta feira última. (...) Ligamos então o receptor, Rádio Mauá foi a emissora que sintonizamos. Uma flauta solava gostoso, depois um violão, um acordeão [sic], um pandeiro e em seguida identificamos o instrumento de “Canhoto”. Era exatamente o excelente “Regional de Canhoto” executando um velho samba do tempo de Noel Rosa (*Correio da Manhã*, 12/04/1959).

³⁰ O programa “Papel Carbono” foi criado em 1940 por Renato Murce, na rádio Clube. Segundo o próprio Murce, o programa, que revelou dezenas de artistas, contava inicialmente com o apoio instrumental do pianista José Maria de Abreu e do Regional de Benedito Lacerda (MURCE, 1976: 64).

Segundo depoimento de Canhoto o conjunto permaneceu na emissora Mayrink Veiga até seu fechamento, no ano de 1965. Daí em diante o trabalho destes músicos diminuiu consideravelmente. Jorginho conta que em 1967 foi fundado o canecão, e necessitavam de uma banda. Por indicação de um pistonista que conhecia dos tempos da Rádio Nacional, Jorginho foi contratado para tocar nessa banda. Dino, irmão de Jorginho, segundo este, se viu obrigado a tocar guitarra em banda de baile. Meira, segundo depoimento de sua filha Yvonne, teve que aumentar o número de alunos para compensar a falta do trabalho na rádio. É importante ressaltar que, segundo Canhoto, além dele próprio, Meira, Dino e Altamiro tiveram seu trabalho reconhecido e se aposentaram através dos serviços prestados à Mayrink Veiga.

Apesar do fim do trabalho na emissora, as gravações ainda eram frequentes na rotina do conjunto e apesar de serem em menor número, alguns dos registros mais importantes da música brasileira foram feitos a partir da segunda metade da década de 1960. Podemos citar os discos de Altamiro Carrilho “Choros Imortais” gravados em 1964 e 1965 respectivamente, os três discos de Cartola com o acompanhamento do Regional, gravados em 1974, 1976 e 1977 respectivamente, e também o disco “Teleco-teco Opus 1”, já mencionado previamente, e que será analisado na próxima seção do capítulo.

3.1. Análise

Nesta seção faremos a análise de alguns elementos presentes nos acompanhamentos executados por Meira na gravação do show “Teleco-teco Opus 1”. Escolhemos essa gravação pelo fato do acompanhamento ser executado apenas pelo trio de cordas do Regional do Canhoto, além do pandeiro de Jorginho. Talvez o posicionamento dos músicos em relação ao microfone também tenha favorecido a captação do violão de Meira, uma vez que na grande maioria das gravações notamos o violão de Dino bem claro, enquanto para se ouvir o violão de Meira, necessitamos de um grande

esforço, normalmente com recompensas insatisfatórias. Esses fatores provavelmente contribuíram para que o violão de Meira estivesse mais audível nessa apresentação, o que foi decisivo para a nossa escolha.

Neste espetáculo, gravado em 1966 no Teatro Opinião, a dupla de cantores Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro alternam entre sambas, sambas-canção e marchas, e alguns diálogos entre as músicas, muitas vezes com pitadas de humor. Na maioria dos casos, as músicas são interpretadas em forma de *pout-pourri*, e não são cantadas integralmente, apenas trechos delas. Devido a esse fato, não iremos nos utilizar da grade musemática, conforme nas análises anteriores. Optamos por transcrever os musemas destacados, acrescentando a minutagem correspondente ao lugar de ocorrência daquele trecho durante o show.

3.1.1. Levadas

Começaremos descrevendo algumas levadas executadas por Meira nos sambas desse disco. Devido a qualidade melhor da gravação em relação as gravações analisadas anteriormente, pudemos perceber com mais precisão alguns detalhes das levadas realizadas por Meira nessa apresentação. Começaremos mostrando o exemplo retirado do samba “Deus Me Perdoe” de Humberto Teixeira e Lauro Maia:

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system starts with a measure number '6' and continues the melodic and bass lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo musical 47: Levada Teleco-teco - "Deus Me Perdoe" (Lado A - 09'13")

Esse exemplo é bem próximo dos transcritos na seção anterior deste capítulo. Podemos notar também o uso da “chamada” no penúltimo compasso do exemplo acima. Apesar dos exemplos retirados desta apresentação guardarem semelhanças com os exemplos retirados das gravações do Regional de Benedito Lacerda, percebemos que Meira realiza um maior número de variações nas levadas. Um fator interessante é que as levadas deste período mais tardio, correspondente a atuação de Meira no Regional do Canhoto, se assemelham cada vez mais ao “paradigma do Estácio”. Essa semelhança pode ser notada através da utilização mais sistemática da mudança de acorde na última semicolcheia do compasso, como mostra o exemplo abaixo, retirado do samba “A Lalá e a Lelé”, de Jayme Britto e Manezinho Araújo:

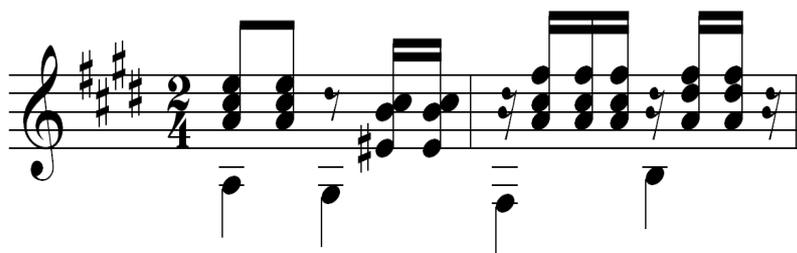


Exemplo musical 48: Teleco-teco - "A Lalá e a Lelé" (Lado B - 03'05")

Os dois exemplos abaixo mostram as variações sutis que Meira realizava aleatoriamente na execução da levada. Podemos notar essa variação na segunda unidade de tempo do terceiro compasso. São dois exemplos retirados de trechos correspondentes do samba “Pedra que Rolou”, de Pedro Caetano:

Esse é um nome utilizado por Maurício Carrilho para se referir a esse padrão rítmico. Mais adiante mostraremos alguns exemplos elaborados por ele.

Essa levada é caracterizada pela acentuação dada a execução das colcheias do primeiro compasso, como podemos ver no exemplo abaixo, retirado do samba “Ecurinho” de Geraldo Pereira:



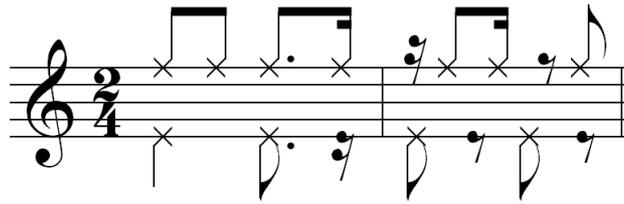
Exemplo musical 51: Levada Choro-sambado - "Ecurinho" (Lado B 0'33")

Outro exemplo da utilização dessa levada encontramos no samba “Tipo Zero” (Noel Rosa, Musidisc 50046) gravado por Marília Batista e Regional do Canhoto em 1956:

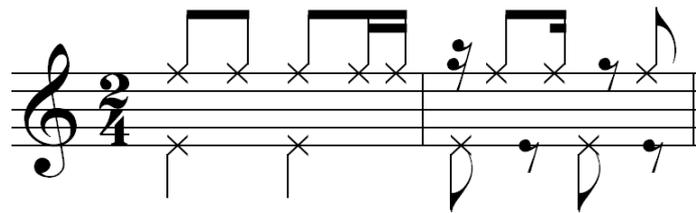


Exemplo musical 52: Levada choro-sambado - "Tipo Zero" (1'59")

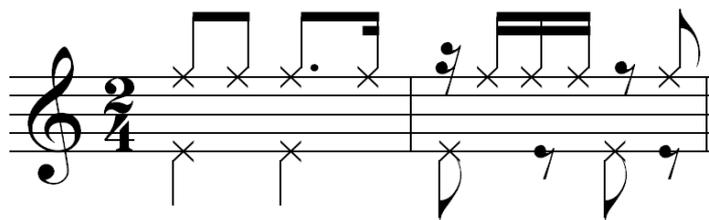
Vejamos abaixo os exemplo elaborados por Maurício Carrilho em sua apostila (CARRILHO, 2010: 15):



Choro sambado - exemplo Mauricio Carrilho

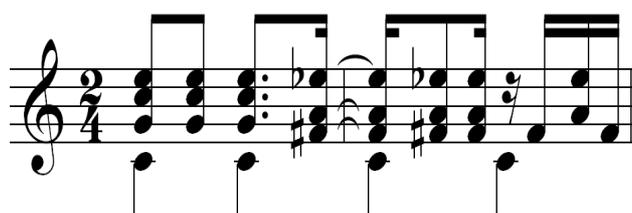


Choro sambado - exemplo 2 Mauricio Carrilho

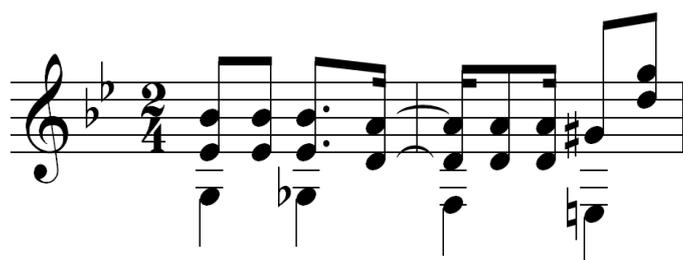


Choro sambado - exemplo 3 Mauricio Carrilho

Podemos notar diversas semelhanças entre os exemplos de Maurício Carrilho e as levadas de Meira, sendo que esse último realiza algumas variações. O nome dado a essa levada é devido a frequente utilização desses padrões rítmicos em acompanhamentos choros com características “sambadas”. Os dois exemplos que seguem são retirados de duas gravações choros de autoria de Maurício Carrilho, “São Tião” e “Já Foi”, do disco “Sexteto+2” lançado em 2004:



Exemplo musical 53: Choro sambado - "São Tião" (0'03")



Exemplo musical 54: Choro sambado - "Já Foi" (0'04")

3.1.2. Frases de baixo

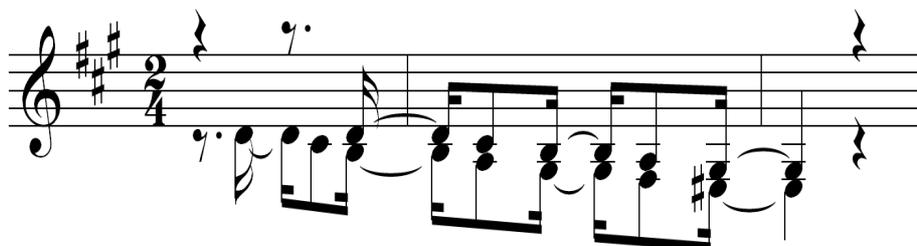
Em relação as frases de baixo, notamos que Meira realiza esse elemento com menos frequência, quando comparamos com as gravações do Regional de Benedito Lacerda. Porém ele ainda realiza diversas baixarias, basicamente com as mesmas características das presentes nas gravações do Regional de Benedito. Ao passo que Dino já havia incorporado definitivamente o violão de 7 cordas e desenvolvido um novo estilo de fraseado, muito influenciado pelos contrapontos executados por Pixinguinha na época em que este integrava o Regional de Benedito Lacerda.

Taborda comenta que as principais características desse novo estilo de Dino são:

a colocação das frases, sempre em contracanto com a melodia, e seus padrões rítmicos, ricos em síncopes, contratempos e grupos de 3, 6 e 8 notas, [aspectos] que não haviam aparecido em acompanhamentos anteriores” (TABORDA, 1995: 85).

Esse provavelmente foi o motivo que levou Meira a se utilizar com menos frequência das

frases de baixo, uma vez que devido a grande variação das frases executadas por Dino, “adivinhar” qual frase ele faria para realizar as frases paralelas “de bossa”, seria tarefa impossível. Mas ainda encontramos alguns daqueles clichês descritos anteriormente, nos quais Meira realiza algumas frases paralelas. Um exemplo é o trecho retirado do samba “Menina Fricote”, de Henrique Batista e Marina Batista:



Exemplo musical 55: Clichê - Frase descendente conduzindo para dominante com "Atraso" - "Menina Fricote" (Lado B - 12'01")

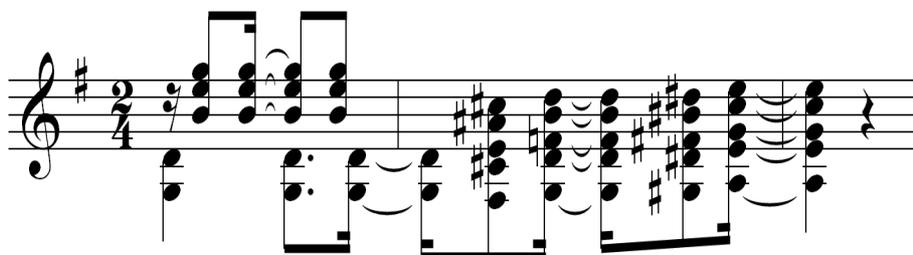
Este exemplo é semelhante ao descrito no exemplo musical 44. Abaixo podemos ver um outro exemplo de baixaria que consideramos como clichê. Trata-se da “frase ascendente em semicolcheias” presente no samba “Zé não é João” de Baden Powell e Ciro Monteiro:



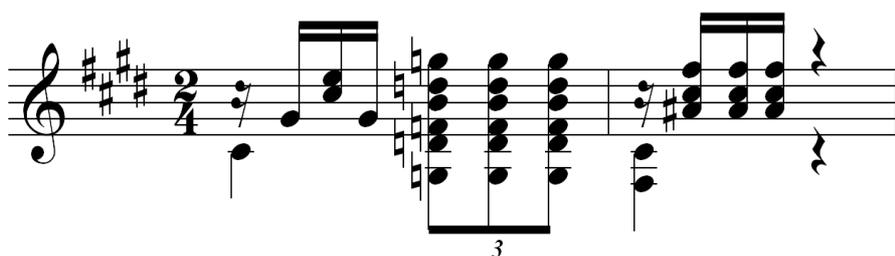
Exemplo musical 56: Clichê - Frase ascendente em semicolcheias com "atraso" - "Zé não é João" (Lado A - 05'18")

Como mencionamos anteriormente os clichês de baixos são realizados em diversas situações com contexto harmônico semelhante. Neste disco percebemos alguns momentos curiosos, onde Meira realiza a frase esperando que Dino fizesse paralelamente a frase principal, porém este não executa a frase. Este trecho extraído do samba “Deus me Perdoe” é um exemplo:

disco não encontramos tantas ocorrências desse musema, mas ele está presente em diversas outras gravações do conjunto. Mostraremos dois exemplos da utilização das raspadeiras, um retirado do samba “Deus me Perdoe” e outro da gravação de “Peito Vazio”, de autoria de Cartola, presente no seu disco gravado em 1976 com acompanhamento do Regional do Canhoto:



Exemplo musical 61: Raspadeira ascendente - "Deus me Perdoe" (Lado A - 09'56")



Exemplo musical 62: Raspadeira - "Peito Vazio" (01'55")

O primeiro exemplo é semelhante ao exemplo musical 23, enquanto este último se assemelha ao 24, porém com característica rítmica diferente.

3.1.4. Frases nas primas

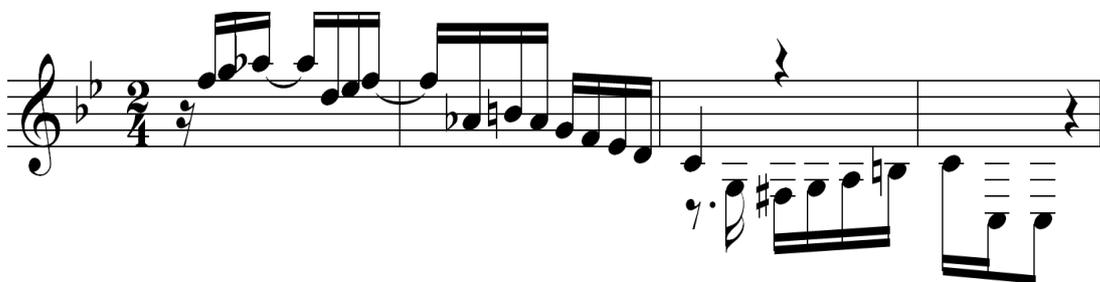
Um elemento que não encontramos nas gravações do Regional de Benedito Lacerda, mas que é recorrente em diversas gravações do Regional do Canhoto, são as intervenções melódicas feitas por Meira na região aguda do violão. Chamamos este musema de “frases nas primas³¹”. Meira realiza estas frases de diferentes maneiras. Uma delas está exemplificada nas duas transcrições

³¹ “Primas” é o nome dado às três primeiras cordas do violão, mais agudas, enquanto as três últimas, mais graves, são chamadas de “bordões”.

abaixo, nas quais Meira executa as frases sobre acordes dominantes de acorde menor, no caso de “Menina Fricote”, primeiro exemplo abaixo, o acorde é $F\#7$, enquanto no segundo exemplo, retirado do samba “Pedra que Rolou”, o acorde é $G7$:



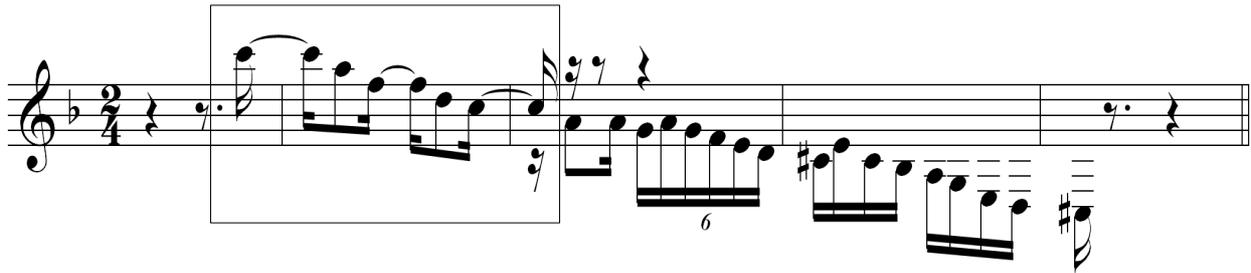
Exemplo musical 63: Frase nas primas - "Menina Fricote" (Lado B - 12'09")



Exemplo musical 64: Frase nas primas - "Pedra que Rolou" (Lado A - 10'54")

Neste último exemplo a frase composta pelas figuras com hastes direcionadas para baixo, nos dois últimos compassos, é executada por Dino. Optamos por transcrevê-la para exemplificar o entrosamento entre eles, que pode ser percebido através de alguns momentos nos quais o elemento realizado por um deles é continuidade do que o outro vinha fazendo anteriormente, como neste caso.

O exemplo seguinte, retirado do samba “Nos Braços de Isabel” de José Judice, mostra um procedimento semelhante:



Exemplo musical 65: Frase nas primas - "Nos Braços de Isabel" (Lado b - 13'15")

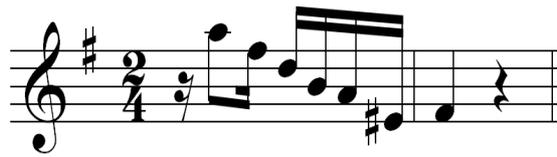
Aqui vemos mais um exemplo onde Dino faz uma frase nos baixos (representada pelas figuras com hastes direcionadas pra baixo presentes nos três últimos compassos) que é uma espécie de extensão da frase realizada por Meira. O trecho contido dentro do quadrado corresponde a um tipo de frase frequentemente usada por Meira, composta por um arpejo do acorde de tônica com sexta, geralmente descendente e iniciado na quinta do acorde, no caso do exemplo acima um *F6*. Encontramos esse tipo de frase diversas vezes nesse disco, e também em outras gravações.

No exemplo transcrito abaixo podemos ver a utilização desta frase com o arpejo do acorde *F6*, como descrito no exemplo anterior, seguido de uma frase ascendente em semicolcheias, elemento comumente realizado como “frase de baixo”, porém aqui utilizado de maneira não-tradicional, na região aguda:



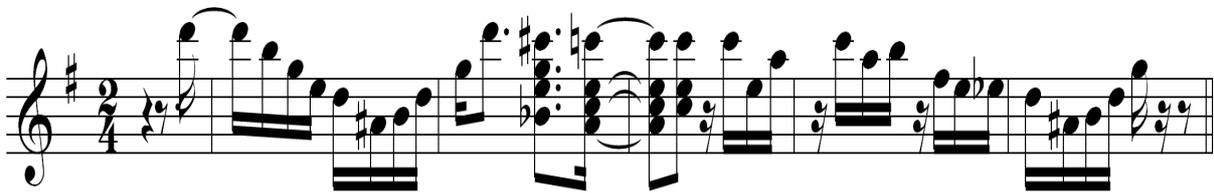
Exemplo musical 66: Frase nas primas - "Isabel" (09'51")

O trecho abaixo, retirado do samba “Volta pra Casa Emília” (Antônio de Almeida e José Batista) mostra um outro exemplo desse tipo de frase, com uma divisão rítmica diferente e também uma apoiatura ascendente na terça do acorde, neste caso um *D*, outro elemento muito utilizado por Meira:



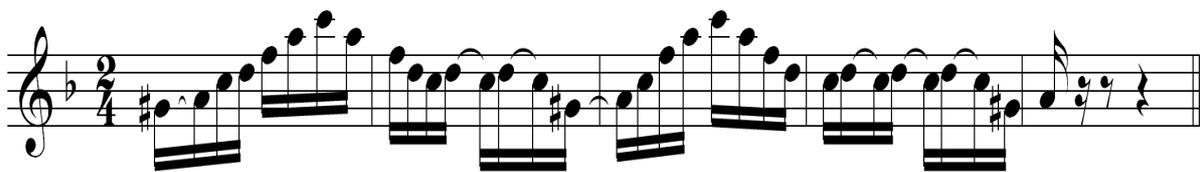
Exemplo musical 67: Frase nas primas - "Volta pra Casa Emilia" (Lado A - 08'26")

Em outros trechos, Meira permanece por alguns compassos realizando esse tipo de elemento, que podemos caracterizar como um improviso melódico, como mostra o exemplo abaixo, retirado do samba “Lulu de Madame”:



Exemplo musical 68: Frase nas primas - "Lulu de Madame" - (Lado A - 12'45")

Os próximos dois exemplos são retirados do samba “Disfarça e Chora” (Cartola) presente no disco de Cartola gravado em 1974, com acompanhamento do Regional do Canhoto. O primeiro é um trecho retirado da introdução, na qual Meira improvisa sobre o arpejo do acorde *F6*:



Exemplo musical 69: Frase nas primas - "Disfarça e Chora" (0'05")

O outro trecho extraído deste mesmo samba é também um trecho onde Meira parece estar improvisando em cima do acorde de *F6*, o que pode ser considerado um padrão muito utilizado por ele:

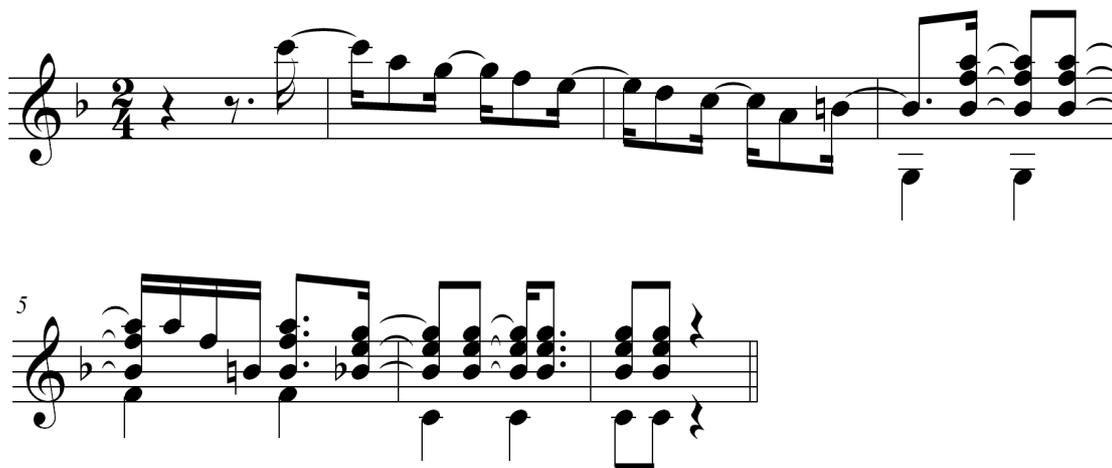


Exemplo musical 70: Frase nas primas - "Disfarça e Chora" (01'01")

Nesta gravação de “Disfarça e Chora” Meira predominantemente trabalha na região aguda do violão, tanto com acordes como com trechos melódicos. No disco “Teleco-teco Opus 1” vemos que é recorrente a utilização por parte de Meira deste recurso. Além disso, ele é o responsável pela execução de todas as introduções instrumentais que ocorrem durante o show.

3.1.5. Tensão rítmico-harmônica

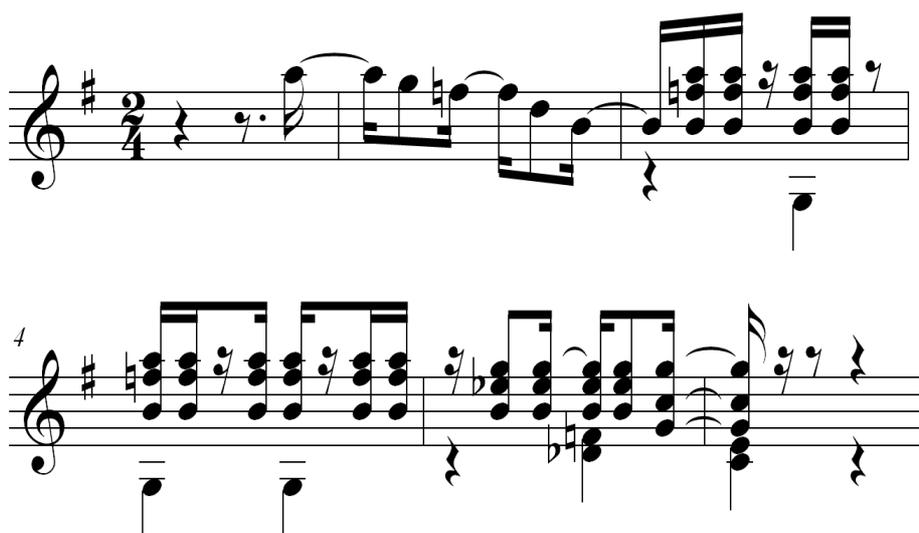
Além das inúmeras variações que Meira realiza nas levadas, percebemos que ele enfatiza determinados momentos dos sambas através de elementos que chamamos de “tensão rítmico-harmônica”. Classificamos este musema desta maneira devido ao fato de ser uma variação rítmica que geralmente é realizada com a utilização de acordes maiores com sétima menor, como é o caso do trecho retirado do samba “Nos Braços de Isabel”:



Exemplo musical 71: Tensão rítmico-harmônica - "Nos Braços de Isabel" (13'24")

Neste exemplo Meira realiza uma “frase nas primas” semelhante as descritas anteriormente, e em seguida executa o elemento que chamamos de “tensão rítmico-harmônica” sobre o acorde $G7(9)$, que, como a tonalidade do samba é Fá maior, tem função de $V7/V7$.

Em outro trecho, retirado do samba “Se Acaso Você Chegasse” (Felisberto Martins e Lupicínio Rodrigues), encontramos esse mesmo musema e contextos semelhantes, executado após uma “frase nas primas” e também sobre o acorde de preparação:

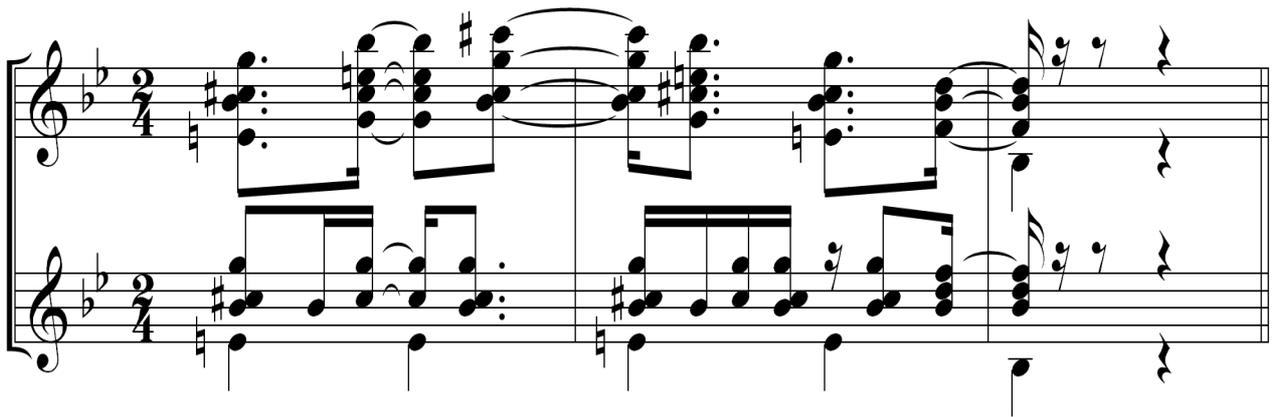


Exemplo musical 72: Tensão rítmico-harmônica - "Se Acaso Você Chegasse" (Lado A - 14'19")

Nesse exemplo o musema descrito é realizado sobre dois acordes, ambos com função de dominante do IV grau da tonalidade de Sol maior. O primeiro acorde, que se inicia no terceiro compasso é o $G7(9)$. O segundo acorde é um $Db7(9/11\#)$, um acorde classificado como *sub5* (substituto do $V7$) que não é de utilização tão frequente em gravações de samba, porém Meira se utilizava dele em certos momentos, uma vez que também o encontramos em outras gravações com sua participação. Mais adiante veremos que um exemplo da utilização por parte de Meira acordes dissonantes.

O último exemplo deste musema é um trecho retirado do samba “Minha Palhoça” (J. Cascata) onde Meira e Dino realizam este elemento simultaneamente, fazendo um contraponto

rítmico:

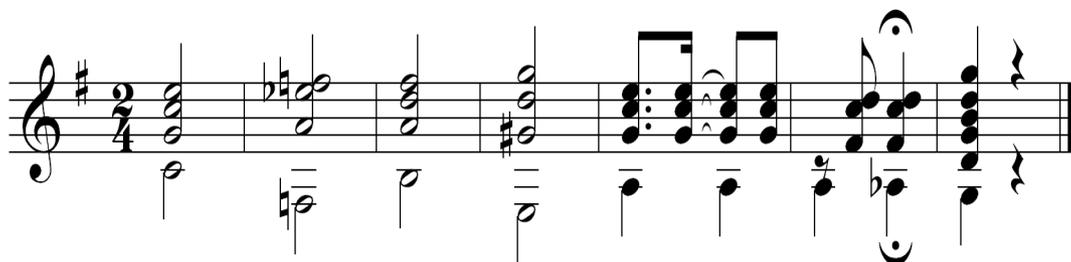
A musical score for two staves in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, while the bottom staff has a more regular, steady rhythm. The piece is titled "Exemplo musical 73: Tensão rítmico harmônica contrapontística - 'Minha Palhoça' (02'57")

Exemplo musical 73: Tensão rítmico harmônica contrapontística - "Minha Palhoça" (02'57")

Uma das características marcantes do Regional do Canhoto era a habilidade que Meira, Dino e Canhoto tinham ao executar diferentes padrões rítmicos simultaneamente, de maneira que um ritmo complementasse o outro. Esse aspecto é mais um dos que infelizmente não pudemos nos aprofundar nesse trabalho, e que será tarefa para futuras pesquisas.

3.1.5. Dissonâncias

Como mencionamos anteriormente, podemos encontrar nas gravações do Regional do Canhoto a utilização sistemática de acordes dissonantes. Seleccionamos um trecho retirado do samba “Se Acaso Você Chegasse” para exemplificarmos essa prática:

A musical score for a single staff in 2/4 time, key of D major. It shows a sequence of chords, some of which are dissonant, such as a D7 chord and a D9 chord. The piece is titled "Exemplo musical 74: Sequência harmônica com acordes dissonantes - 'Se Acaso Você Chegasse' (Lado A - 1'26")

Exemplo musical 74: Sequência harmônica com acordes dissonantes - "Se Acaso Você Chegasse" (Lado A - 1'26")

A sequência de acordes utilizada por Meira neste trecho é a seguinte:

2/4 || C | F7 | Bm7 | E7(#9) | Am7 | D7/A Ab7(b5) | G ||

Como vimos nas descrições dos musemas do Voz do Sertão e também do Regional de Benedito Lacerda, Meira não utilizava dissonâncias como as descritas nos exemplos 67 e 69 nos seus acompanhamentos (no Regional de Benedito Lacerda encontramos acordes maiores com sétima e nona, e também com sétima e quinta aumentada), ao passo que nos acompanhamentos do Regional do Canhoto é comum encontrarmos tais procedimentos.

Segundo Maurício Carrilho, Meira incorporou certas inovações harmônicas nos seus acompanhamentos, como mostra o trecho do depoimento do violonista:

O Meira era um violonista completo, inclusive tocava muito bem Bossa Nova, coisa que os chorões implicavam muito. Ele gostava daquelas harmonias, fazia o acompanhamento com os acordes com tensão. Então o violão dele traduzia isso. Como ele tinha influência de todas essas escolas, e guardava o conhecimento de tudo isso, ele aplicava muito bem no acompanhamento dele todas essas coisas, e com bom gosto. Era um acompanhamento sóbrio e muito eficiente que resultava bem, soava rico em todos os sentidos, harmonicamente e ritmicamente (Entrevista com Maurício Carrilho).

3.1.6. Considerações

Através das descrições dos elementos destacados dos acompanhamentos realizados pelo Regional do Canhoto, podemos observar que houve uma mudança em relação aos acompanhamentos do Regional de Benedito Lacerda. Apesar da qualidade das gravações deste último período favorecer a escuta de alguns detalhes talvez imperceptíveis nas gravações do Regional anterior, ao nosso entender Meira e Dino, devido ao amadurecimento musical e ao entrosamento gradativo do conjunto, estavam cada vez mais soltos, realizando cada vez mais

variações daqueles elementos que foram consolidados no período em que o conjunto era dirigido por Benedito Lacerda.

Observamos uma maior maleabilidade na execução das levadas, uma maior independência – sem perda de entrosamento e afinidade entre os elementos utilizados por ambos – entre Meira e Dino, principalmente na execução dos baixos, que cada vez mais ficaram sob responsabilidade de Dino³², enquanto Meira se via mais livre para fazer variações de levadas, realizar intervenções melódicas, como vimos através das “frases nas primas”, enriquecer a harmonia através do uso de dissonâncias, e também “percutir” mais no violão em alguns momentos, como vimos nas “tensões rítmico-harmônicas”.

³² Apesar de constatarmos que as baixarias cada vez eram função do violão de Dino, percebemos que uma característica marcante de seu estilo é a manutenção sistemática da utilização do bloco (i m a), intercalando as levadas entre as frases de baixo.

CONCLUSÃO

Ao nosso entender, uma primeira contribuição deste trabalho foi eleger Meira como protagonista da pesquisa, por tratar-se de um músico de atuação relevante no cenário da música popular que jamais havia sido tema de algum estudo acadêmico.

Vimos através da discussão na primeira seção do capítulo 1 que os conjuntos “regionais”, baseados na instrumentação típica dos conjuntos de choro, no decorrer das primeiras décadas do século XX foram se inserindo no cenário musical do Rio de Janeiro através da manutenção de características “sertanejas”, muito valorizadas na época, acentuadas pela vestimenta típica e pelo repertório tido como “regional”. Vimos também que a trajetória de alguns desses conjuntos contribuiu sobremaneira para a vinda de Meira para o Rio de Janeiro junto com outros integrantes do Voz do Sertão.

As análises feitas no primeiro capítulo apontam para o caráter híbrido dos acompanhamentos de sambas realizados no período. Vimos que em 1928, ano da gravação de “Sacode a Saia Morena”, com a indústria fonográfica ainda incipiente, uma das “modalidades” do gênero samba, eram os sambas carregados de sotaque nordestino, caracterizados pela utilização de elementos como, por exemplo, o musema “levada de embolada”, retirado dos acompanhamentos de Meira naquele período. Além disso, observamos também a utilização de elementos tradicionais da linguagem do choro, como as levadas de polca e de maxixe e as frases de baixo.

Supõe-se que no período compreendido entre o final da década de 1920 e início da década de 1930 o samba passou por algumas transformações, várias delas com o intuito de moldá-lo de maneira que este se tornasse um produto comercializável, tanto pela indústria fonográfica quanto pelo rádio, dois campos em ascensão naquele período. Vimos que o papel exercido pelo grupo Gente do Morro (embrião do Regional de Benedito Lacerda) foi fundamental para a efetivação desse processo, através da incorporação de alguns elementos, por exemplo, a batucada. Vimos também que, após a entrada de Dino e Meira no Regional de Benedito Lacerda, o conjunto passa a

ter uma sonoridade muito particular, e uma maneira eficiente e compacta de realizar os acompanhamentos de samba.

Através das análises dos acompanhamentos de Meira desse período, percebemos que uma série de elementos passou a ser utilizada sistematicamente. Podemos destacar a levada “teleco-teco” e suas variações, as “raspadeiras” e as “frases de baixo” paralelas. Mostramos exemplos destes musemas em outras gravações, indicando que o trabalho dos violões do Regional de Benedito Lacerda foi fundamental para a consolidação de alguns destes elementos na gramática de acompanhamento de samba.

Com a saída de Benedito e a entrada de Altamiro Carrilho e Orlando Silveira, o regional adquiriu uma sonoridade diferente. Além disso, o conjunto atendia a uma nova demanda musical, através da incorporação de gêneros alheios ao samba e ao choro em seus discos.

Os elementos extraídos na análise dos acompanhamentos de Meira no Regional do Canhoto são indícios da manutenção e do “refinamento” de alguns elementos tradicionais – como, por exemplo, a utilização das raspadeiras, e as diversas variações da levada “teleco-teco” e “tensões rítmico-harmônicas”. Por outro lado se percebe a incorporação de elementos não-tradicionais, como por exemplo as frases nas primas, algumas com caráter improvisatório, e a utilização de acordes dissonantes, tais como acordes *sub5* e acordes com nona aumentada. Todos esses elementos, somados também ao desenvolvimento das baixarias no violão de Dino, apontam para um amadurecimento musical no Regional do Canhoto, que se reflete em uma maneira mais solta de executar os acompanhamentos, com maior riqueza e liberdade na utilização dos elementos descritos.

Por fim, buscamos através das transcrições feitas nestes 3 capítulos, sistematizar uma parte dos ensinamentos deixados pelo mestre Meira. Sugerimos aos leitores que após o término desta leitura, escutem o samba “Até Amanhã” de Noel Rosa, pois era cantarolando esse samba, com violão em punho e dirigindo-se a porta de saída que Meira despedia-se de uma roda de samba...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *Manual da história oral*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1977.
- BARBOZA, Marília Trindade. *Luperce Miranda, o Paganini do bandolim*. Niterói, RJ: Designum Comunicação, 2004.
- BECKER, José Paulo T. *O acompanhamento do violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1978.
- _____. *No tempo do Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1990.
- CANHOTO. Encarte de *O Choro dos Chorões*. RCA Camden 107.0267. 1977.
- CARRILHO, Maurício. Padrões rítmicos de acompanhamento no choro (levadas de violão). In: _____. *Apostila do V Festival Nacional de Choro*. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2010.
- DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- FLORES, Paulo. Encarte de *Benê, o Flautista – Trilogia Musical da Obra do Polêmico (e genial) Benedito Lacerda*. Maritaca M10032. 2007.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928-1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2006.
- LEAL, José de Souza; BARBOSA, Arthur Luiz. *João Pernambuco, arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- MELLO, Jorge Carvalho de. João Pernambuco: um olhar sobre sua obra. In: <<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/2009/01/joopernambuco.html>> acessado em 10/06/2010.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1976.
- MARCONDES, Marcos (org). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilin foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

PAES, Anna. *O violão na escola de choro: Uma análise dos procesos não formais de aprendizagem*. 1998. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O norte – um lugar para a nacionalidade*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.

RODRIGUES, Sonia Maria Braucks Calazans. *Jararaca e Ratinho: A famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. Uma roda de choro concentrada: Reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX ENCONTRO DA ABEM. Recife: UFPE, 2000.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TAGG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta – Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, vol. 14, n. 23, dezembro, p. 05-42, 2003.

_____. Towards a sign typology of music. In: SECONDO CONVEGNO EUROPEO DI ANALISI MUSICALE . 1992. Trento: Università degli studi di Trento. p. 369-378.

TARAZONA, Remo Pellegrine. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música Popular: Teatro e cinema*. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Vozes, 1972.

ULHÔA, Martha. A análise da música popular brasileira. In: *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 1999. p. 61-68.

_____ ; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Pedro. Música híbrida – matrizes culturais e a interpretação da música popular brasileira. In: XIII ENCONTRO DA ANPPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO: 2001.

ZAN, José Roberto. Do fundo do quintal a vanguarda: Uma contribuição para a história social da música popular brasileira. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

WILKINSON, Daniel Leech. Using recordings to study musical performance. In: 32nd ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOUND AND AUDIOVISUAL ARCHIVES. 2001. Londres. p. 01-12.

ENTREVISTAS CONCEDIDAS AO AUTOR

SOUZA, Carlos de. (Caçula). Entrevista concedida em botequim perto da Rua do Senado. Rio de Janeiro, 05/08/2010. Gravação digital (1h 25min).

CARRILHO, Maurício Lana. Entrevista concedida em sua residência. Rio de Janeiro, 21/11/2009. Gravação digital (01h 02min).

FLORENCE, Yvonne. Entrevista concedida em sua residência. Rio de Janeiro, 27/05/2010. Gravação digital (01h 54min).

SILVA, Jorge. (Jorginho do Pandeiro). Entrevista concedida em estúdio de gravação. Rio de Janeiro, 07/05/2010. Gravação digital (01h 17min).

MENNA BARRETO, Pedro Augusto. Entrevista concedida em sua residência. Rio de Janeiro, 10/05/2010. Gravação digital (02h 03min).

ARAÚJO, Paulo Roberto Pereira. (Paulão 7 Cordas). Entrevista concedida em sua residência. Rio de Janeiro, 27/04/2010. Gravação digital (38 min).

RABELLO, Luciana. Entrevista realizada na UNIRIO. Rio de Janeiro, 29/05/2010. Gravação digital (13 min)

RABELLO, Amélia. Entrevista concedida em sua residência. Rio de Janeiro, 13/05/2010. Gravação digital (01h 00min).

SAUMA, Fernando. Entrevista concedida em sua residência. Rio de Janeiro, 13/07/2010. Gravação digital (01h 25min).

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ARACI DE ALMEIDA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Último Desejo. Noel Rosa. [Victor 34296, 1937]. (3min 18s).

BADEN POWELL, PAULO CÉSAR PINHEIRO e CANTORES DA LAPINHA. Vou deitar e rolar. Baden Powell e Paulo César Pinheiro. [Elenco/Phillips ME-63]. (3min 19s).

CIRO MONTEIRO, DILERMANDO PINHEIRO e REGIONAL DO CANHOTO. Teleco-tecoOpus 1. Gravação ao vivo do Show realizado em 1966 no Teatro Opinião. [Phillips 632.788]. (lado A 16min – Lado B 16min 02s).

CIRO MONTEIRO e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. A mulher que eu gosto. Ciro de Souza e Wilson Batista. [Victor 34745, 1941]. (2min 33s).

FRANCISCO ALVES e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Fiz Um Samba. José Borba. [Odeon 16677, 1940]. (3min 14s).

FRANCISCO ALVES e REGINAL DE BENEDITO LACERDA. Culpe-me. Herivelto Martins. [Odeon 12127, 1942]. (2min 52s).

ISAURA GARCIA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Pode Ser. Geraldo Pereira e Marino Pinto. [Columbia 55294, 1941]. (3min 05s).

ISAURA GARCIA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Prêmio de consolação. Jayme Florence e Augusto Mesquita. [RCA Victor 800497, 1946] (2min 46).

ISAURA GARCIA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Carinhoso. Pixinguinha e João de Barro. [RCA Victor 800575, 1946]. (3min 20s).

ISAURA GARCIA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. No Rancho Fundo. Ary Barroso e Lamartine Babo. [RCA Victor 800575, 1946]. (3min 21s).

ISAURA GARCIA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Barulho no Morro. Roberto martins. [RCA Victor 800276, 1944]. (3min 01s).

MARILIA BATISTA e REGIONAL DO CANHOTO. Tipo Zero. Noel Rosa. [Musidisc 50046, 1956]. (2min 26s).

MINONA CARNEIRO e GRUPO VOZ DO SERTÃO. Sacode a saia morena Luperce Miranda e Minona Carneiro. [Odeon 10220, 1928]. (2min 54s).

MOREIRA DA SILVA E REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Bilhete Branco. Henrique Gonçalves. [Victor 34805, 1941]. (2min 45s).

ODETE AMARAL e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Condições de Paz. Meira e Augusto Mesquita. [Odeon 12450, 1944]. (3min 03s).

REGIONAL CARIOCA. Alumiando. Maurício Carrilho e João Lyra. [Acari BR RLP 0900036, 2010]. (3min 19s).

VASSOURINHA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Amanhã eu volto. Antônio Almeida e Roberto Martins. [Columbia 55343, 1942]. (2min 56s).

VASSOURINHA e REGIONAL DE BENEDITO LACERDA. Emília. Haroldo Lobo e Wilson Batista. [Columbia 55302, 1941]. (2min 50s).

DISCOGRAFIA MEIRA COMPOSITOR

Nº DISCO	AUTOR 1	AUTOR 2	TÍTULO	GÊNERO	INTÉRPRETE	GRAVADORA	DATA
11061-B	JAYME FLORENCE		MINHA FLAUTA DE PRATA	CHORO	BENEDITO LACERDA	ODEON	12/08/33
11167-B	JAYME FLORENCE		PRIMAVERA (ARRANCA TOCO)	CHORO	BENEDITO LACERDA	ODEON	26/09/34
11221-B	JAYME FLORENCE	DE CHOCOLAT	FALANDO AO TEU RETRATO	VALSA-CANÇÃO	AUGUSTO CALHEIROS	ODEON	30/01/35
34356-B	JAYME FLORENCE	MANEZINHO ARAÚJO	VENCEU O AMOR	MARCHA	ARACI DE ALMEIDA	VICTOR	01/09/38
11825-A	JAYME FLORENCE	ROBERTO DE ANDRADE	NÃO TE DOU PERDÃO	SAMBA	GILBERTO ALVES	ODEON	30/11/39
55179-A	JAYME FLORENCE	POPEYE DO PANDEIRO	VOCÊ VAI SE ARREPENDER	SAMBA	CASTRO BARBOSA	COLUMBIA	30/10/39
11953-B	JAYME FLORENCE	POPEYE DO PANDEIRO	NÃO QUERO MAIS LHE VER	SAMBA	GASTÃO FOMENTI	ODEON	13/12/40
12043-A	JAYME FLORENCE	ESTANISLAU SILVA	IMPERATRIZ	SAMBA	GILBERTO ALVES	ODEON	17/07/41
34898-A	JAYME FLORENCE	LEONEL AZEVEDO	QUANDO A SAUDADE APERTAR	VALSA	ORLANDO SILVA	RCA VICTOR	13/02/42
800058-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	ISAURA GARCIA	VICTOR	27/11/42
12257-A	JAYME FLORENCE	J. MORAIS	GRANDE DESILUSÃO	MARCHA RANCHO	DALVA DE OLIVEIRA	ODEON	26/01/43
800262-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	DEIXA PRA LÁ	CHORO	ISAURA GARCIA	VICTOR	28/11/44
12450-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	CONDIÇÕES DE PAZ	SAMBA	ODETE AMARAL	ODEON	1944
800396-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	AMOR IMPOSSÍVEL	SAMBA	ISAURA GARCIA	VICTOR	19/10/45
800496-B	JAYME FLORENCE	MARCIAL MOTA	FATAL DESILUSÃO	VALSA	AUGUSTO CALHEIROS	RCA VICTOR	29/11/46
800497-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PRÊMIO DE CONSOLAÇÃO	SAMBA	ISAURA GARCIA	RCA VICTOR	19/11/46
800507-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	AMAR FOI MINHA RUÍNA	SAMBA	GILBERTO ALVES	RCA VICTOR	20/01/47
800649-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	NÃO SOU EU	SAMBA	ISAURA GARCIA	RCA VICTOR	17/11/49
800689-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	COPO D'ÁGUA	SAMBA	LINDA BATISTA	RCA VICTOR	03/07/50
825272-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	PETER KREUDER	RCA VICTOR	1950
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	DIRCINHA BATISTA		1950
13016-A	JAYME FLORENCE		ARRANCA TOCO	CHORO	GAROTO	ODEON	27/03/50
13436-A	JAYME FLORENCE		OUTRA CHANCE	CHORO	RAUL DE BARROS	ODEON	03/07/52

800873-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MEU CORAÇÃO	SAMBA	ANGELA MARIA	RCA VICTOR	06/02/52
800913-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- ORLANDO SILVEIRA	ISTO É AMOR	SAMBA	ISAURA GARCIA	RCA VICTOR	07/02/52
801072-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PRA ME ESQUECER	SAMBA	CASTRO BARBOSA	RCA VICTOR	17/10/52
800933-B	JAYME FLORENCE	ORLANDO SILVEIRA	BOI DE TOUCA	BAIÃO	CANHOTO E SEU REGIONAL	RCA VICTOR	07/05/52
TA5334-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	JULINHA SILVA	TODAMÉRICA	18/06/53
801148-B	JAYME FLORENCE	WALDIRO F. TRAMONTANO	TECO-TECO	BAIÃO	CANHOTO E SEU REGIONAL	RCA VICTOR	16/04/53
801233-A	JAYME FLORENCE	ALTAMIRO CARRILHO	VIAGEM A LUA	BATUCADA	CANHOTO E SEU REGIONAL	RCA VICTOR	07/10/53
5.247-B	JAYME FLORENCE	FRANCISCO ANÍSIO	CHUVISCOU	COCO	JORGE VEIGA	COPACABANA	1954
5.295-B	JAYME FLORENCE	MAURO AFONSO	MEUS QUINZE ANOS	VALSA	ORLANDO SILVEIRA	COPACABANA	1954
5.293-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	QUEM SABE É VOCÊ	SAMBA CANÇÃO	JANE	COPACABANA	1954
801389-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	SOU PAULISTA	SAMBA	ISAURA GARCIA	RCA VICTOR	10/09/54
TA5415-A	JAYME FLORENCE	FRANCISCO ANÍSIO	FINGE GOSTAR	SAMBA	JULINHA SILVA	TODAMERICA	23/03/54
TA5415-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	UM DIA SEM TE VER	SAMBA	JULINHA SILVA	TODAMERICA	23/03/54
CB10073-A	JAYME FLORENCE	FRANCISCO ANÍSIO	QUEM ME CHAMA MENTIROSO	ROJÃO	VALTER DAMASCENO	COLUMBIA	08/1954
CB10191-B	JAYME FLORENCE	FRANCISCO ANÍSIO-ERNESTO PIRES	NÃO PEGUE NO CANGOTE	BAIÃO	VALTER DAMASCENO	COLUMBIA	08/1955
801509-A	JAYME FLORENCE	WALDIRO F. TRAMONTANO	LENÇO BRANCO	TANGO	CANHOTO E SEU REGIONAL	RCA VICTOR	11/08/55
13977-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ROBERTO LUNA	ODEON	28/11/55
M50025-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TRIO SURDINA	MUSIDISC	1955
17263-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	VERA LÚCIA	CONTINENTAL	24/02/56
470-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	NEUSA MARIA	SINTER	05/1956
14070-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	K-XIMBINHO E SEU CONJUNTO	ODEON	12/04/56
CB10267-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CAUBY PEIXOTO	COLUMBIA	08/1956
8755-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ELZA MIRANDA	ODEON	1956
17323-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	QUEM SABE É VOCÊ	SAMBA CANÇÃO	VERA LÚCIA	CONTINENTAL	09/1956
CB10242-A	JAYME FLORENCE		TÁ DANADO DE BOM	CHOTIS	VALTER DAMASCENO	COLUMBIA	1956
493-B	JAYME FLORENCE	FRANCISCO ANÍSIO	FINGE GOSTAR	SAMBA	JULIE JOY	SINTER	08/1956
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	LUIZ EÇA	COPACABANA	1956

3005	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	BOLA SETE	ODEON	1957
BPL 3048	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	DIRCINHA BATISTA	RCA VICTOR	1957
CB10312-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	AMOR POR TELEFONE	MARCHA	VALTER DAMASCENO	COLUMBIA	01/1957
CB10312-A	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	COINCIDÊNCIA	SAMBA	VALTER DAMASCENO	COLUMBIA	01/1957
801798-B	JAYME FLORENCE	JORGE SANTOS	COMENTÁRIO BARATO	SAMBA CANÇÃO	LINDA RODRIGUES	RCA VICTOR	21/03/57
801781-B	JAYME FLORENCE	N. VANDERLEY	FORRÓ DE PIANCÓ	ROJÃO	ARI LOBO	RCA VICTOR	01/02/57
17378-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	ZOMBA DE MIM	SAMBA	VERA LÚCIA	CONTINENTAL	01/1957
14283-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PORQUE PERDOEI	SAMBA CANÇÃO	ROBERTO LUNA	ODEON	28/05/57
5796-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	COPO D'AGUA	CHORO CANÇÃO	CARMINHA MASCARENHAS	COPACABANA	1957
5745-A	JAYME FLORENCE	OSMAR SAFETY	CHORINHO PARA ANIVERSÁRIO	CHORO	ALTAMIRO CARRILHO	COPACABANA	1957
CLP 10013	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ELIZETH CARDOSO	COPACABANA	1957
TA5752-A	JAYME FLORENCE	OSMAR SAFETY	BEIJOS MENTIROÇOS	SAMBA CANÇÃO	GILDA BARROS	TODAMÉRICA	04/03/58
293-A	JAYME FLORENCE	OSMAR SAFETY	CHORINHO PARA ANIVERSÁRIO	CHORO	ÍNDIO E SEU CONJUNTO	POLYDOR	27/06/58
15236-B	JAYME FLORENCE	FERNANDO CÉSAR	PORQUE E PARA QUE	SAMBA CANÇÃO	VERA LÚCIA	MOCAMBO	1958
5951-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	DOUTOR BATUCADA	SAMBA	ANGELA MARIA	COPACABANA	1958
TA5860-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	GENIO MAU	SAMBA CANÇÃO	ODETE AMARAL	TODAMÉRICA	06/10/59
6043-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	TEMPO AO TEMPO	SAMBA	MARISA	COPACABANA	1959
CB11120-A	JAYME FLORENCE	FERNANDO CÉSAR	PORQUE E PARA QUE	SAMBA CANÇÃO	CAUBY PEIXOTO	COLUMBIA	1959
MOFB 3127	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	ISAURA GARCIA	ODEON	1959
BPL1017	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	NEUSA MARIA	RCA VICTOR	1959
BPL1017	JAYME FLORENCE	FERNANDO CÉSAR	PORQUE E PARA QUE	SAMBA CANÇÃO	NEUSA MARIA	RCA VICTOR	1959
4055	JAYME FLORENCE	JORGE SANTOS	QUE FAZER?	SAMBA	MACIEL	POLYDOR	1960
10284-B	JAYME FLORENCE	JORGE SANTOS	QUE FAZER?	SAMBA	DORINHA FREITAS	RGE	02/1961
802300-A	JAYME FLORENCE	CATULO DE PAULA	NA CABANA DO REI	BAIÃO	LUIZ GONZAGA	RCA VICTOR	24/01/61
6218-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	OPERAÇÃO AMOR	SAMBA	MARISA	COPACABANA	01/1961

SLP 7007	JAYME FLORENCE	JORGE SANTOS	QUE FAZER?	SAMBA CANÇÃO	CID GREY ORQUESTRA	CONTINENTAL	1961
78-0554-B	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MILAGRE	SAMBA CANÇÃO	IVONE MORAIS	CHANTECLER	1961
5160	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ROSANA TOLEDO	RGE	1962
5900522	JAYME FLORENCE	FERNANDO CÉSAR	PORQUE E PARA QUE	SAMBA CANÇÃO	ELZA SOARES	ODEON	1965
BBL1423	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	OS INCRÍVEIS	RCA VICTOR	1967
3545	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	MARIA BETHÂNIA	ODEON	1968
MOFB 3537	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	LUIZ CLÁUDIO	ODEON	1968
CALB 5023	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	ISAURA GARCIA	RCA CAMDEN	1969
CLP 11559	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PRÊMIO DE CONSOLAÇÃO	SAMBA	ELIZETH CARDOSO	COPACABANA	1969
R765058L	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	MÁRCIA	PHILIPS	1969
R765116L	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	MAYSA	PHILIPS	1970
LLB1079	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TITO MADI	LONDON/ODEON	1972
104259	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	ABDIA DOS 8 BAIXOS	ENTRÉ/CBS	1973
104289	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	SÍLVIO CALDAS	ENTRÉ/CBS	1974
1.01.404.09 3	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	JAMELÃO	CONTINENTAL	1974
12335/6	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	ELIZETH CARDOSO	COPACABANA	1978
81262913	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	JAIR RODRIGUES	POLYGRAM	1983
61717142	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA-OSMAR SAFETY	BAILE DA TARTARUGA	BAIÃO	ZÉ GONZAGA	BEVERLY	1983
	JAYME FLORENCE	LEONEL AZEVEDO	QUANDO A SAUDADE APERTAR	VALSA	NARA LEÃO	POLYGRAM	1983
34405096	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TITO MADI	CONTINENTAL	1985
833483-1	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ALMIR/THE FEVERS	ARCO-ÍRIS	1987
MCD 528	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	AIRTO MOREIRA	MONTUNO (USA)	1988
547487251	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TITO MADI	EMI-ODEON	1988

130.0044	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	NELSON GONÇALVES	BMG ARIOLA	1988
9175-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CLÁUDIO RODITI	MILESTONE	1989
90044	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CAUBY PEIXOTO	FAMA/CID	1989
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	NEY MATOGROSSO/ RAPHAEL RABELLO	SOM LIVRE	1990
846989-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ROSA MARYA COLIN	POLYGRAM	1990
510401-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	LÉO GANDELMAN	POLYGRAM	1991
M60028	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	OS INCRÍVEIS	BMG ARIOLA	1994
2085-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CÉLIA E ZÉ MAURÍCIO MACHLINE	SOM LIVRE	1996
118/0	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CÉLIA VAZ/WANDA SÁ	CID	1996
8574822	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	DANILO CAYMMI	EMI MUSIC	1997
8151 2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	NANA CAYMMI	EMI MUSIC	1997
470268	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CAUBY PEIXOTO	POLYDISC	1998
470268	JAYME FLORENCE	FERNANDO CÉSAR	PORQUE E PARA QUE	SAMBA CANÇÃO	CAUBY PEIXOTO	POLYDISC	1998
3213019-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	WANDERLEY CARDOSO	ALBATROZ	1998
5201632	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ELIZETH CARDOSO	EMI MUSIC	1999
3306169-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ZEZÉ MOTTA	ALBATROZ	2000
5301772	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TITO MADI	COPACABANA	2000
.00982	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	MAYSA	SOM LIVRE	2000
114-2	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	BADEN POWELL	TRAMA	2000
	JAYME FLORENCE		ARRANCA TOCO	CHORO	QUARTETO ARRANCA TOCO	ACARI RECORDS	2000
	JAYME FLORENCE		ARRANCA TOCO	CHORO	BANDA MANTIQUEIRA	PAU BRASIL	2000
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	CLAUDETTE SOARES	SESC SÃO PAULO	2001
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PORQUE PERDOEI	SAMBA CANÇÃO	CLAUDETTE SOARES	SESC SÃO PAULO	2001
5050466069 627	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA- HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	BETH CARVALHO	WEA MUSIC	2002
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	MART'NÁLIA	NATASHA RECORDS	2002

	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ZEZÉ GONZAGA	BISCOITO FINO	2002
	JAYME FLORENCE	DE CHOCOLAT	FALANDO AO TEU RETRATO	VALSA	TECA CALAZANS/HERALDO DO MONTE	KUARUP	2003
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA-HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	ISAURA GARCIA	SESC SÃO PAULO	2003
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PRÊMIO DE CONSOLAÇÃO	SAMBA	ISAURA GARCIA	SESC SÃO PAULO	2003
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ROBERTO LUNA	SESC SÃO PAULO	2003
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PORQUE PERDOEI	SAMBA CANÇÃO	ROBERTO LUNA	SESC SÃO PAULO	2003
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TAIGUARA	SESC SÃO PAULO	2003
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	LUCIANA MELLO	UNIVERSAL	2004
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ANDRÉA PINHEIRO E CONJUNTO GALO PRETO	PARÁ INSTRUMENTAL	2004
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA-HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	MARCEL POWELL	ROB DIGITAL	2005
CD83646	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ROSA PASSOS	TELARC	2006
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	YAMANDÚ COSTA E DOMINGUINHOS	BISCOITO FINO	2007
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA-HORONDINO SILVA	APERTO DE MÃO	SAMBA	TECA CALAZANS	CPC-UMES	2007
	JAYME FLORENCE	MARCIAL MOTA	FATAL DESILUSÃO	VALSA	TECA CALAZANS	CPC-UMES	2007
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	TECA CALAZANS	CPC-UMES	2007
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	PRÊMIO DE CONSOLAÇÃO	SAMBA	TECA CALAZANS	CPC-UMES	2007
	JAYME FLORENCE	LEONEL AZEVEDO	QUANDO A SAUDADE APERTAR	VALSA	TECA CALAZANS	CPC-UMES	2007
	JAYME FLORENCE	AUGUSTO MESQUITA	MOLAMBO	SAMBA CANÇÃO	ÁUREA MARTINS	BISCOITO FINO	2008
15214-A	JAYME FLORENCE	JORGE SANTOS	CENSURA	SAMBA CANÇÃO	NEILA GARCA	MOCAMBO	
	JAYME FLORENCE	JORGE SANTOS	SEM QUERER		OS COPA VIPS	COPACABANA	

DISCOGRAFIA GRUPO VOZ DO SERTÃO

NºDISCO	AUTOR 1	AUTOR 2	REPERTÓRIO	GÊNERO	INTÉRPRETE	GRAVADORA	Matriz	DATA LANÇ
10219-A	LUPERCE MIRANDA		PRIMOROSO	FOX	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1756	AGO/1928
10219-B	LUPERCE MIRANDA		LINDETE	V.CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1766	AGO/1928
10220-A	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	SACODE A SAIA MORENA	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1773	AGO/1928
10220-B	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	SAMBA DA MEIA NOITE	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1772	AGO/1928
10221-A	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	MINAS GERAIS	EMBOLODA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1751	AGO/1928
10221-B	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	SERTAO DO SURUBIM	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1754	AGO/1928
10240-A	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	XOU, JURITI	EMBOLODA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1774	SET/1928
10240-B	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	CAVAQUINHO DE OURO	CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1775	SET/1928
10244-A	LUPERCE MIRANDA		ME DEIXA, XAVIER	CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1758	SET/1928
10244-B	LUPERCE MIRANDA		ALMA E CORACAO	VALSA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1762	SET/1928
10245-A	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	ACHEI UM NINHO	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1765	SET/1928
10245-B	LUPERCE MIRANDA		A FARRA DO OLEGARIO	CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1761	SET/1928
10260-A	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	AI MARIA	EMBOLODA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1752	OUT/1928
10260-B	LUPERCE MIRANDA		LUCIA	MARCHA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1759	OUT/1928
10261-A	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	PENERA AS ASAS	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1753	OUT/1928
10261-B	LUPERCE MIRANDA		PRA FRENTE E QUE SE ANDA	CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1757	OUT/1928
10262-A	LUPERCE MIRANDA		MEU SAMBA NOVO	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1794	OUT/1928
10262-B	LUPERCE MIRANDA		NAO TE ARRECEBO	P.CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1795	OUT/1928
10280-A	LUPERCE MIRANDA		SAMBA DE SAO JOAO	SAMBA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1755	NOV/1928
10280-B	LUPERCE MIRANDA	MINONA CARNEIRO	CANANÉA	EMBOLODA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1760	NOV/1928
10282-A	LUPERCE MIRANDA		LUCINETE	VALSA	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1997	NOV/1928
10282-B	LUPERCE MIRANDA		NAO FUI EU	CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	1985	NOV/1928
10296-A	LUPERCE MIRANDA		NAO GOSTO DE VOCE	FOX-TROT	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	2064	mês/ano
10296-B	LUPERCE MIRANDA		AGUENTA MEU BEM	CHORO	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	2063	mês/ano
10335-B	LUPERCE MIRANDA		BULICOSO	CHARLESTON	GRUPO VOZ DO SERTAO	ODEON	2015	MAR/1929

12.881-B	LUPERCE MIRANDA		FESTA NO PINA	FOX-TROT	GRUPO VOZ DO SERTAO	PARLOPHON	2014	DEZ/1928
----------	-----------------	--	---------------	----------	---------------------	-----------	------	----------

