



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ALICE EMANUELE DA SILVA ALVES

**Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas
de Pernambuco, 1984-87.**

**RECIFE
2018**

ALICE EMANUELE DA SILVA ALVES

Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Professor Doutor Carlos Sandroni

**RECIFE
2018**

A474m Alves, Alice Emanuele da Silva
Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87 / Alice Emanuele da Silva Alves. – Recife, 2018.
168f.: il.

Orientador: Carlos Sandroni.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Música. 2. Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. 3. Identidades Culturais. 4. Categorias Estéticas.
I. Sandroni, Carlos (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-142)

ALICE EMANUELE DA SILVA ALVES

Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música.

Aprovada em: 20/08/2018

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Carlos Sandroni (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Eduardo de Lima Visconti (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Pedro Aragão (Examinador Externo)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Para a minha Ana Elizabete, minha mãe. Pelo tempo em que fomos quatro pois agora somos três, mas continuamos por um dia termos sido quatro.

AGRADECIMENTOS

Para a mamãe, Ana Elizabete, que já se encantou, como diria Guimarães Rosa, mas deixou em mim a percepção de que conhecimento é doação de si, semente germinada para a construção de um mundo melhor, na coletividade. Deixou também o amor pela leitura. E eu acho que essas duas coisas são fundamentais para quem quer ser pesquisadora. E ela também era professora, como eu. Sem ela eu não poderia ser, em vários sentidos, e para sempre.

Aos meus pais, à nossa família, ao meu irmão Adson, por todo o apoio e a liberdade para existir de todas as formas possíveis. Por eles, nossos pais, nos ensinarem a ser pelos exemplos que sempre foram, com defeitos e qualidades. Por terem focado sempre e sempre na nossa educação, formal e sociocultural. Por terem entrado na universidade pública, UFMS/UFRJ, com mais de 30 anos (ambos) e dois filhos pequenos. Mais uma vez, exemplos práticos são muito importantes. No meu núcleo pai, mãe e irmão, somos todos formados em universidades públicas. Somos o primeiro e único núcleo da minha família em que todos nós temos Ensino Superior. E eu sou a primeira da família toda a ter um mestrado. E eu sou porque nós somos.

Aos professores e exemplos maiores da minha trajetória musical, Marco César de Oliveira Brito, meu professor de instrumento e pessoa que me apresentou à Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, e Carlos Sandroni, professor que abriu os caminhos para a Etnomusicologia e para a pesquisa.

Ao professor Sérgio Barza, por todos os arquivos cedidos para a construção documental desta dissertação, contribuição que enriqueceu demais o meu trabalho. Aos professores Pedro Aragão (meu primeiro professor de bandolim, quando eu nem sonhava em ser uma profissional da Música) e Eduardo Visconti.

A Maurício Carrilho e Hermínio Bello de Carvalho, duas entrevistas das mais importantes para a pesquisa, para seguir e entender melhor os rumos que essa tomou.

A Henrique Cazes, Marquinhos FM, Bráulio Araújo e Sammy Barros por me ajudarem a tecer melhor a rede de memórias sobre e com os músicos da Dedilhadas.

Wheldson Marques, meu amigo Ed, e Tainá Façanha, apoios fundamentais, de várias formas, neste meu processo acadêmico.

Hayanna Saldanha, Laís Almeida, Rafael Andrade, Juliana Sobel, Cecília Cabral, Carmen Pontes, Gleiciane Paula pela torcida e pelas várias trocas de amizade.

Francisca Marques, Laila Rosa, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Lílíam Barros Cohen, Andrey Faro, Jorgete Lago e Deise Lucy Montardo pelos exemplos que são para mim como pesquisadores, professores e por me impulsionarem muito neste caminho acadêmico.

A Tammy Arraes e Débora Guimarães, secretárias do PPGM-UFPE.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE por todos os ensinamentos.

A todos os colegas da primeira turma do PPGM-UFPE.

E para fechar a lista de agradecimentos, aos músicos da extinta Orquestra de Cordas Dedilhadas. Pelo lindo trabalho musical deixado como legado e por terem tornado esta pesquisa possível – Marco César de Oliveira Brito, Ivanildo Maciel (*in memorian*), Nilton Rangel, Marcos Silva Araújo (*in memorian*), Henrique Annes, Inaldo Gomes (Passarinho), Geraldo Leite (*in memorian*), Rossini Ferreira (*in memorian*), Mário Moraes Rego (*in memorian*), Antônio Dias (Tony Fuscão) (*in memorian*), Adelmo Arcoverde, João Lyra, Ledjane Sara e Ewerton Brandão (Bozó).

RESUMO

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) foi um grupo que surgiu no início dos anos de 1980 e que existiu até meados dos anos 1990. Unindo um naipe de três bandolins, um cavaquinho, um naipe de três violas nordestinas, contrabaixo acústico, violão de seis cordas e percussão, a Dedilhadas trazia na sua sonoridade a intenção de unir representações do urbano e do rural na música popular instrumental pernambucana. A proposta desta dissertação é, a partir da trajetória, das possíveis influências, desdobramentos musicais e também da rede de memórias dos integrantes do grupo e/ou pessoas que dialogaram, foram e são a história da OCDP, desenvolver um trabalho que contribua para as pesquisas sobre Música e Sociedade. Sobretudo para as duas frentes que irão servir ao debate: música e identidade cultural e música e categorias estéticas. Este trabalho também busca dar protagonismo às memórias e vivências dos músicos da Dedilhadas na construção do que acreditamos ter sido a sonoridade do grupo. E, a partir disso, busca compreender como se cruzam e se somam experiências individuais, sociais, culturais e afetivas na concepção artística e musical da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. O grupo lançou seu primeiro *long play* (LP) em 1984, pelo Projeto Nelson Ferreira, da Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Esse foi relançado pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), pelo Projeto Ary Barroso, o único também voltado para publicação no exterior, no mesmo ano. A FUNARTE também promoveu a publicação de um livro com partituras de músicas apresentadas no disco. Posteriormente, o grupo lançou seu segundo e último disco intitulado *Cordas Dedilhadas*, em 1987, vindo a acabar na primeira metade da década de 1990.

Palavras-chave: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Identidades Culturais. Categorias Estéticas.

ABSTRACT

The Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) – literally, Orchestra of Plucked Strings of Pernambuco – was a group that emerged in the beginning of the 1980s and that remained active until the early 1990s. Bringing together a suit of three mandolins, a cavaquinho, a suit of three Northeastern violas, an acoustic bass, a six-string guitar, and percussion, the Orchestra sought to unite representations of the urban and the rural within popular Northeastern instrumental music in its musical identity. The proposal of this dissertation is, based on the trajectory, the possible influences, musical developments and also of the network of memories of the members of the group and / or people who dialogued, were and are the history of the OCDP,, to develop a work that contributes to the research on Music and Society. Especially for the two fronts that will serve the debate: music and cultural identity and music and aesthetic categories. This work also seeks to give prominence to the memories and experiences of the musicians of the Dedilhadas in the construction of what we believe to have been the sonority of the group. From this, it seeks to understand how individual, social, cultural and affective experiences are intersected in the artistic and musical conception of the Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. The group released their first long play (LP) in 1984, by the Nelson Ferreira Project, of the Fundação de Cultura da Cidade do Recife (literally, Cultural Foundation of the City of Recife). This was re-launched by the Fundação Nacional das Artes – FUNARTE (literally, National Foundation of Arts), by Ary Barroso Project, the only one that was also published abroad in the same year. FUNARTE also promoted the publication of a book with scores of songs presented on the disc. Subsequently, the group released their second and last disc titled Cordas Dedilhadas, in 1987, ending in the first half of the decade of 1990.

Keywords: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Cultural Identities. Aesthetic Categories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Publicação no Diário Oficial de 21 de julho de 1968	29
Figura 2 - Nota de divulgação da oferta dos cursos livres em música popular, 18 de março de 1968, jornal <i>Diário da Manhã</i> , Recife	30
Figura 3 - Programa da primeira apresentação do Conjunto de Cordas Dedilhadas	33
Figura 4a (frente dos programas) - Programas de apresentação, de 1983, em que aparecem os dois nomes: Conjunto de Cordas Dedilhadas e Orquestra de Cordas Dedilhadas	34
Figura 4b (frente do programa) - Primeiro programa da página, de março de 1983, da Faculdade de Ciências Humanas de Olinda (FACHO). Segundo programa, da Fundação de Ensino Superior de Olinda (FUNESO)	35
Figura 5a (verso do programa) - Programa da apresentação do quinto disco da Orquestra Armorial, em 22 de junho de 1981	38
Figura 5b (verso do programa) - Programa da apresentação do quinto disco da Orquestra Armorial, em 22 de junho de 1981	39
Figura 6 - Publicação da página do Diário Oficial pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE) referente ao concurso público em que Lêdjane Sara e Heraldo do Monte foram aprovados, em 1988	41
Figura 7a (frente do programa) - Programa da apresentação de lançamento do disco <i>Capiba 80 anos</i>	43
Figura 7b (verso do programa) - Programa da apresentação de lançamento do disco <i>Capiba 80 anos</i>	44
Figura 8a - E-mail recebido pela autora de Hermínio Bello de Carvalho	54
Figura 8b - Continuação do e-mail recebido de Hermínio Bello de Carvalho	55
Figura 9a - Primeira página do catálogo de partituras da OCDP no Conservatório Pernambucano de Música	72
Figura 9b - Segunda página do catálogo de partituras da OCDP no Conservatório Pernambucano de Música	73
Figura 9c - Terceira página do catálogo de partituras da OCDP no Conservatório Pernambucano de Música	73
Figura 10 - Livro de partituras lançado pela FUNARTE com cinco músicas do primeiro disco da Dedilhadas	78
Figura 11 - Capa do disco <i>Capiba 80 anos</i>	82
Figura 12 - Primeiro disco da OCDP, lançado pela Fundação de Cultura do Recife	82

Figura 13 - Primeiro disco da OCDP, edição Acervo FUNARTE	83
Figura 14 - Foto do disco da Elizeth Cardoso constando a participação da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco	83
Figura 15 - Segundo e último disco da OCDP	84
Figura 16 - Matéria do Jornal do Brasil, de 23 de novembro de 1984, sobre o disco de lançamento da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco	85
Figura 17 - Matéria do jornal O Globo, de 16 de maio de 1986, sobre show de Turíbio Santos com a OCDP na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro	86
Fotografia 1 - Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco	90
Fotografia 2 - Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco	91
Figura 18 - Contrato de Marco César de Oliveira Brito como músico da OCDP pelo Conservatório Pernambucano de Música	93
Fotografia 3 - Marco César	96
Fotografia 4 - Encontro da OCDP com Radamés Gnattali na casa de Hermínio Bello de Carvalho, em 1986. Da esquerda para a direita, em pé: Maurício Carrilho, João Lyra, Hermínio Bello de Carvalho, Antônio Dias (Tony Fuscão), Rossini Ferreira, Geraldo Leite, Passarinho, Marcos Araújo, Ivanildo Maciel, Marco César, João Carlos Carino, Adelmo Arcoverde (metade do rosto), Raphael Rabello, Pedro Amorim e João de Aquino. Sentados: Henrique Annes, Radamés Gnattali, Nelly Gnattali e Henrique Cazes	101
Fotografia 5 - Encontro da OCDP com Radamés Gnattali na casa de Hermínio Bello de Carvalho, em 1986	102
Figura 19 - Contracapa do disco <i>Capiba 80 anos</i> lançado em 1984, pela FUNARTE	106
Figura 20 - Reportagem sobre o Free Jazz Festival com a OCDP para o Jornal do Brasil ..	109
Figura 21 - Reportagem com a Programação do Free Jazz Festival de 1987, no Jornal do Brasil	110
Fotografia 6 - Adelmo Arcoverde	111
Figura 22 - Matéria do jornal Diário de Pernambuco, de 26 de setembro de 198, sobre os ganhadores do Festival Prêmio Pernambuco Música Hoje	118
Fotografia 7 - Ivanildo Maciel Da Silveira	119
Fotografia 8 - João Lyra	121
Fotografia 9 - Nilton Rangel	125
Fotografia 10 - Henrique Annes	127
Fotografia 11 - Rossini Ferreira	133

Figura 23 – Comunicado que determinou que Marco César passa a dividir com Geraldo Leite a função de organizar os arquivos da Dedilhadas, em 05 de dezembro de 1985	141
Fotografia 12 - Inaldo Gomes Da Silva (Passarinho)	142

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CFC	- Conselho Federal de Cultura
CNC	- Conselho Nacional de Cultura
COM	- Conservatório Pernambucano de Música
DMP	- Divisão de Música Popular
FUNARTE	- Fundação Nacional de Artes
HBC	- Hermínio Bello de Carvalho
IFPE	- Instituto Federal de Pernambuco
LP	- <i>Long Play</i>
MEC	- Ministério da Educação e Cultura
OCDP	- Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco
PAC	- Programa de Ação Cultural
Sombrás	- Sociedade de Música Brasileira
UFPE	- Universidade Federal de Pernambuco
UNESCO	- Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O CONTEXTO INSTITUCIONAL DA ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO	18
2.1	A DEDILHADAS E O CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA ...	18
2.2	A DEDILHADAS E A FUNARTE	43
3	A ATUAÇÃO DA DEDILHADAS	58
3.1	ETNOGRAFIA DA MÚSICA, PERFORMANCE E IDENTIDADE CULTURAL .	59
3.2	O REPERTÓRIO E A PRÁTICA DA DEDILHADAS	70
3.3	A DEDILHADAS E O MOVIMENTO ARMORIAL	86
3.3.1	A concepção musical de Cussy de Almeida para o Movimento Armorial	86
4	CONTA DE LÁ QU'EU CONTO DE CÁ: AS VIVÊNCIAS DOS MÚSICOS DA ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO	91
4.1	MARCO CÉZAR DE OLIVEIRA BRITO	97
4.2	ADELMO DE OLIVEIRA ARCOVERDE	113
4.3	IVANILDO MACIEL DA SILVEIRA	122
4.4	JOÃO PINHEIRO DE ANDRADE LYRA FILHO	125
4.5	NILTON MACHADO RANGEL	129
4.6	HENRIQUE JOSÉ PEDROSA ANNES	131
4.7	MARCOS SILVA ARAÚJO	136
4.8	ROSSINI FERREIRA	137
4.9	MÁRIO MORAES RÊGO	141
5.10	GERALDO FERNANDES LEITE	142
5.11	INALDO GOMES PASSARINHO	145
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS	149
	ANEXO A – ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM OS MÚSICOS	152
	ANEXO B – MAIS REGISTROS DA DEDILHADAS	153

1 INTRODUÇÃO

Por ter esta pesquisa uma perspectiva cultural de estudos, por ter como um dos focos principais tratar da relação música e identidades culturais, acredito que cabe aqui mostrar como foi o meu processo de aproximação enquanto pesquisadora com a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (também chamada aqui de OCDP ou Dedilhadas). Afinal, e antes de tudo, a primeira abordagem identitária que irá conduzir toda a dissertação pretendida é minha, individual e coletiva. Sou musicista, bandolinista, com uma formação musical de instrumentista baseada no choro, e aluna do bandolinista Marco César, ex-integrante da OCDP, no Conservatório Pernambucano de Música e na primeira graduação, em Produção Fonográfica. São mais de 10 anos de convivência na relação aluna e professor. Como roadie e posteriormente produtora cultural e executiva, de 2010 a 2014, trabalhei com a Orquestra Retratos do Nordeste, criada em 1998 por Marco César com declarada influência na experiência da Dedilhadas. Nesse período, conheci a maioria dos ex-integrantes da Dedilhadas e ajudei na catalogação de todo o acervo bibliográfico que o professor Marco César conserva sobre a Dedilhadas.

Há oito anos quero escrever um trabalho sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, tentar compreender como a música do grupo teve e tem força entre as músicas instrumentais brasileiras de cordas dedilhadas. Desde o princípio, quando ainda esboçava os primeiros caminhos para a construção do projeto de pesquisa, acreditava que essa força vinha do virtuosismo e das diferentes formações, influências, vivências, memórias culturais, sociais e musicais de cada um de seus integrantes.

Achei que explorar este objeto de pesquisa na minha primeira graduação, em Produção Fonográfica, não casaria tão bem com os caminhos teóricos para aquele curso. Quando eu entrei para a graduação em Licenciatura em Música, agora sim, acreditei que seria possível conduzir minha ideia por lugares de pesquisa mais alinhados com o curso. No último ano dessa graduação, fui aprovada no mestrado em Música e Sociedade da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e a pesquisa sobre a OCDP foi promovida para outra “patente acadêmica”.

Para mim, sempre foi a soma no fazer musical, tão bem misturada e fluida, que se sobrepunha a qualquer coisa que pudesse impedir a comunhão virtuosística que existia entre os músicos da Dedilhadas. Entretanto, isso estava no plano das minhas ideias. Eu precisava buscar mecanismos de pesquisa para reforçar ou mesmo desvalidar essa minha percepção. Era necessário ouvir aqueles que fizeram parte da história da Dedilhadas mais diretamente possível, seus músicos. As entrevistas foram feitas com todos ainda vivos e com o filho de Marcos Silva

Araújo, Bráulio Araújo, também músico, também baixista. Além das entrevistas com Maurício Carrilho, Hermínio Bello de Carvalho, pessoas diretamente envolvidas na história da OCDP. E outras entrevistas, como com Sérgio Nilsen Barza e Marcos Ferreira Mendes, que fizeram contribuições importantes.

Para início metodológico da pesquisa, fiz uma revisão literária sobre o que poderia existir no meio acadêmico e não acadêmico sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. No meio acadêmico ainda não encontrei nada, o que foi bom e ruim, deu-me liberdade e noção de responsabilidade ainda maior. No meio não acadêmico, o site da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) disponibiliza informações importantes e no *YouTube* os dois discos completos estão disponibilizados. A postagem sobre o primeiro disco só foi disponibilizada em 25 de abril deste ano. Ponto seguinte foi mapear o contexto das políticas culturais públicas daquele momento histórico e político em que surgiu a OCDP e que agora percebo, após as decisivas contribuições da banca de qualificação, que foram muito significativas na história artística do grupo. A segunda seção é praticamente toda destinado a entender esses processos.

Enquanto musicista e pesquisadora, eu quis pensar a música da OCDP por um viés etnomusicológico, etnográfico, para entender e refletir música, som e performance a partir de contextos sociais, culturais e históricos, individuais e coletivos. Esta dissertação tem como foco de pesquisa a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, sobretudo em relação aos dois discos lançados, em 1984 e em 1987, tendo como principal arcabouço teórico discursos sobre música, identidade cultural e categorias estéticas. O objetivo é entender como a experiência e a música do grupo podem contribuir para a construção de possíveis discussões sobre identidades musicais pernambucanas e nordestinas.

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi um grupo surgido no início da década de 1980, no Recife, no meio musical do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Teve seu primeiro concerto oficial em 1982 e existiu até a primeira metade dos anos 1990. Foi criada oficialmente pelo violinista e maestro Cussy de Almeida, que foi um dos nomes importantes na produção musical do Movimento Armorial, conforme será detalhado mais adiante. Seus músicos, arranjadores e compositores, na formação por mais tempo consolidada e com maior circulação artística, foram: Henrique Annes (violão), João Lyra (viola), Adelmo Arcoverde (viola), Nilton Rangel (viola), Marco César (bandolim), Rossini Ferreira (bandolim), Ivanildo Maciel (bandolim), Mário Moraes Rêgo (cavaquinho), Marcos Silva Araújo (contrabaixo acústico), Geraldo Fernandes Leite (percussão) e Inaldo Gomes da Silva (conhecido pelo apelido Passarinho, também na percussão).

O grupo surge em uma época momento onde a música instrumental popular em Pernambuco já havia começado a ter suas primeiras inserções nos locais de ensino formal, como é o caso do CPM. E esse primeiro ponto de ligação com a história do grupo dá-se porque Cussy de Almeida foi, enquanto diretor dessa instituição a partir de 1967, o nome decisivo para a entrada do ensino de música popular na instituição.

Havia também políticas públicas culturais no país com estruturas e estratégias de ações que buscavam ampliar, demarcar e inovar o entendimento sobre os bens culturais e sobre as identidades culturais brasileiras, e que estavam entrelaçadas com um plano de ação cultural do governo ditatorial daquela época – final dos anos 1970, início dos anos 1980.

Além disso, a música e a sonoridade da OSCP são elementos vindos da esteira musical que veio do Movimento Armorial. A Dedilhadas reconhecia e preservava em si este elo. Entretanto, como Cussy de Almeida gostava de ressaltar, a Orquestra trazia ideias contrastantes com as ideias que alicerçavam o Movimento, como a escolha de seus instrumentos e a ligação com a música popular urbana. Com a sua proposta musical, a OSCP ia “experimentando fórmulas orquestrais, para que essas identidades brasileiras – urbana e rural – fossem mantidas enriquecidas”, executando um “som barroco e de câmara tão característicos dos nossos brasis” (Almeida, 1984).

A concepção artística da ideia do que viria a ser a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi de Cussy de Almeida. A possibilidade de fazer essa ideia tomar uma dimensão prática de sua existência só foi possível pela união das vivências e das formações musicais de cada músico que integrou a Dedilhadas. Ao defender esse entendimento, buscar compreender como se cruzam e se somam experiências individuais, sociais, culturais e afetivas na concepção artística e musical desses músicos é uma das frentes de pesquisa mais importantes desta dissertação.

A linha de pesquisa seguida por esse estudo pode ser enquadrada no modelo qualitativo. Como fonte principal para o desenvolvimento da dissertação, teremos os depoimentos e/ou entrevistas semiestruturadas – captadas por áudio e por escrita – de todos os músicos da Orquestra Dedilhadas de Pernambuco que ainda estão vivos. Abordagens bibliográfica e documental também serão utilizadas.

Para a primeira seção, intitulada *O Contexto institucional da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*, procuro situar os dois contextos de relações institucionais do grupo: o CPM e a FUNARTE. No primeiro tópico trato da relação entre o CPM e a Dedilhadas, abordo o contexto histórico da inserção do ensino formal de música no Brasil e quais valores musicais e culturais foram priorizados nesse processo; o surgimento do modelo conservatorial

e como foram as primeiras e mais destacadas experiências de implantação dele no caso brasileiro, em meados do século XIX. A partir desta base apresento como foi a criação do Conservatório Pernambucano de Música, a atuação de Cussy de Almeida enquanto diretor da instituição, a partir de 1967, e a sua ligação fundamental com a criação dos primeiros cursos de música popular do CPM e com a criação da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

Para abordar o que significa em termos culturais, simbólicos e de poder priorizar e ter como modelos a seguir práticas europeias elitistas, eu construo diálogos com os autores Bourdieu (2007), Elias (2001), Gay (1999) e Rownland (2003). Para embasar teoricamente a discussão sobre história, ensino e aprendizagem formais de música no Brasil e implantação do modelo conservatorial, utilizo textos dos autores Almeida (1942), Freire (1996), Binder e Castagna (1998), Arroyo (2001), Vieira (2004), Augusto (2010) e Barza (2015). Para uma abordagem específica sobre o Conservatório Pernambucano de Música utilizo o livro *Conservatório Pernambucano de Música: 85 anos: uma apreciação*, de Sérgio Nilsen Barza, publicado em 2015. Toda a construção de análise é embasada pelas entrevistas, matérias de jornais e outros documentos. Todo esse acervo documental foi gentilmente cedido pelos professores Sérgio Nilsen Barza e Marco César de Oliveira Brito. Para o segundo tópico da primeira seção, descrevo o ambiente cultural, as políticas culturais públicas do período histórico, as relações e a atuação de Hermínio Bello de Carvalho na FUNARTE e como tudo isso influi na história do grupo. Abordo o contexto de políticas culturais adotado pela ditadura militar, que vai embasar a criação da FUNARTE. O objetivo é abordar o panorama das ideias e ações que foi guia para aquele momento histórico ao se tratar de políticas culturais públicas. Assim, trago uma abordagem mais específica sobre a criação da FUNARTE, as relações e propostas de Hermínio Bello de Carvalho enquanto funcionário da instituição na área de música. Para isso utilizo textos da autora Botelho (2000; 2007), referência importante para os estudos de políticas culturais no Brasil, além das autoras Calabre (2007), Garcia (2015; 2017) e Fernandes (2013).

Com a segunda seção, *A atuação da Dedilhadas*, aponto conceitos teóricos que embasam a metodologia desta dissertação. O primeiro tópico é organizado para discutir a relação música e identidade na concepção estética e sonora da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Para questões acerca da relação música, identidade cultural e identidades regionais nordestinas, trago os autores Frith (1996), Albuquerque Júnior (2012) e Trotta (2010). Para embasar uma visão etnomusicológica e etnográfica da performance em música, lido com dois dos autores mais importantes da Etnomusicologia, Seeger (2008) e Blacking (2007). Contribuições consideradas importantes também são encontradas em Pinto (2001). Outros

referenciais teóricos também abordados: para a definição de sonoridade e gêneros musicais, Trotta (2008); para a definição de história oral, Portelli (2001); para a relação entre música e a prática da memória, Reily (2014). No segundo tópico faço o levantamento e a análise geral da obra da OCDP através do que está documentado, seja por fonogramas, partituras e matérias em jornais e revistas. Quantas faixas o grupo gravou enquanto artista principal e como acompanhante; a proporção entre os diferentes gêneros musicais dentro das faixas gravadas; a análise dos arranjos e a distribuição das vozes entre os naipes, de algumas faixas. Também são apresentadas as principais matérias sobre a Dedilhadas em revistas e jornais de circulação nacional e local. No terceiro tópico, aponto como as influências da música do Movimento Armorial, primeira influência sonora para a criação da OCDP, dialogam com a trajetória musical do grupo.

Para a terceira e última seção, intitulada *Conta de lá qu'eu conto de cá: as vivências dos músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*, apresento as memórias e perspectivas dos músicos sobre a história e a sonoridade do grupo. Para alcançar estes objetivos, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os integrantes da OCDP ainda vivos. Para que aqueles já falecidos não deixassem de ser referenciados, pedimos a cada membro da Orquestra e colega de naipe entrevistado que falasse sobre eles, aliando essas informações a outras adquiridas através de documentos, internet e pessoas próximas. A primeira intenção que norteou a realização dessas entrevistas com os músicos foi abrir diálogo para que essa pesquisa fosse desenvolvida dando voz também para aqueles que foram os maiores responsáveis pela concepção da sonoridade da Dedilhadas.

Colocar as falas dos músicos em citações, por vezes longas, é uma escolha feita para mostrar e compartilhar protagonismo na construção da dissertação, com afetividade e sotaque de uma proposta de pesquisa, para a memória do que foi a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

A defesa de que a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco atravessa e representa identidades culturais nordestinas - ao cruzar e somar algumas categorias estéticas e musicais - foi a base principal da construção teórica da dissertação. E essas relações são reforçadas, reinventadas, postas em xeque e expandidas através dos músicos da Dedilhadas, por suas memórias, vivências e sotaques na música. Por tudo isso, minha preocupação e condução deste trabalho sempre procurou trazer uma perspectiva dialógica e afetiva entre “informantes” e “analistas” (Blacking, 2007). É a análise do significado de como as pessoas pensam a relação entre o conjunto de símbolos musicais e não-musicais transparecendo e tomando vida nos seus fazeres musicais que importa mais do que qualquer análise documental. É aquela memória

construída pelos indivíduos – que mistura realidades, perspectivas e aceitações sobre os fatos históricos. Para a minha proposta enquanto pesquisadora e para trazer um relato sobre a Orquestra de Cordas dedilhadas de Pernambuco, com as pessoas de sua história, buscar esse diálogo analítico sempre foi uma guia importante.

2 O CONTEXTO INSTITUCIONAL DA ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO

Nesta seção são discutidas as duas relações institucionais mais importantes na trajetória da Dedilhadas: o Conservatório Pernambucano de Música e a FUNARTE. Para o primeiro tópico, procuro situar o contexto histórico da inserção do ensino formal de música no Brasil. E, também, como a prioridade pela manutenção e pela disseminação do conhecimento musical europeu e de seus valores culturais influenciou e influenciou nessa construção de ensino. Apresento assim um pouco do processo de surgimento do modelo conservatorial e como foram as primeiras e mais destacadas experiências de implantação desse modelo, no caso brasileiro, em meados do século XIX. A partir disso, no primeiro tópico, explico como foi a criação do Conservatório Pernambucano de Música, situando o contexto histórico de surgimento da instituição. E para concluir aponto como foi a gestão de Cussy de Almeida enquanto diretor do CPM, a partir de 1967, e como ela está relacionada com a criação dos primeiros cursos de música popular da instituição e com a criação da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Para o segundo tópico, trago o contexto de políticas culturais adotado pela ditadura militar, que embasou a criação da FUNARTE. O objetivo é trabalhar o panorama das ideias e ações que foi guia para aquele momento histórico ao se tratar de políticas culturais públicas. Sendo assim, abordo o contexto específico de criação da FUNARTE, as relações e propostas de Hermínio Bello de Carvalho enquanto funcionário da instituição na área da música, e como todas essas ligações interferiram na história da Dedilhadas.

1. A DEDILHADAS E O CPM

O modelo conservatorial tem sua origem no século XVI na Itália, no período renascentista. Os conservatórios eram instituições de caridade que acolhiam jovens moças órfãs e pobres. Nesses locais, era oferecido aos jovens um treinamento especializado em música como um dos destaques entre as atividades, e que mais tarde acabou sendo a atividade exclusiva. O Conservatório Superior de Música de Paris, criado no fim do século XVIII, foi o modelo de instituição de ensino formal da música que se estabeleceu no século XIX (Barza, 2015; Vieira, 2004).

Um dos principais centros da Itália era Nápoles, que tinha quatro conservatórios: *I poveri di Gesù Cristo* (1599), *Santa Maria di Loreto*, onde estudou Pergolesi, *La pietà dei turchini* (1583), *Sant'Onofrio a porta Capuana*, onde

estudou e ensinou Giovanni Paisiello, e o *dell'Annunziata*, este só para mulheres. [...] Os conservatórios de Nápoles serviram de modelo para instituições em toda a Europa e ao redor do mundo. A partir de fins do século XVIII e início do século XIX, temos conservatórios criados em Paris (1795), Bolonha (1804), Milão (1807), Florença e Praga (1811), Varsóvia e Viena (1821), Londres (1822), Haia (1826), Liège (1827), Rio de Janeiro (1847), Boston (1853), Baltimore e Chicago (1868), Havana (1885) e Buenos Aires (1893) (Barza, 2015, p. 13).

No Brasil e na Europa, o modelo conservatorial de ensino de música que se firmou no século XIX serviu, sobretudo, para a disseminação do conhecimento musical europeu, para a manutenção de seus valores da cultura musical erudita, no mundo ocidental. Por esses moldes, a performance é a condutora maior para se entender o processo de criação musical. E isso tem base ideológica na Idade Média, onde existia muito marcadamente a divisão entre prática e teoria na formação do músico¹ (Vieira, 2004).

A origem da estrutura de ensino conservatorial surge, como é possível perceber, ligada ao ensino e propagação da música erudita europeia. Havia desde o início o entendimento e o culto pela superioridade dessa vertente musical. A base formadora do conservatório, enquanto escola de música, está muito entrelaçada a um processo de legitimação dos valores em voga na cultura ocidental daqueles séculos XVIII e XIX, o que delimitou a sua criação e reforçou a tendência ao eurocentrismo como modelo supremo de civilidade e de cultura. Arroyo (2001, p. 63) aponta:

Tradicionalmente, instituições tais quais os Conservatórios de Música mantiveram-se como espaço prioritariamente voltado para o ensino da música erudita europeia. Eram também reprodutoras de representações acadêmico-musicais atreladas àquela música, como: “concepção de ‘música absoluta’, existente por si só, independente da vida social mundana” (Kingsbury, 1988, p. 6 *apud* Arroyo, 2001, p. 63); presença imprescindível de “talento” para produzi-la (Kingsbury, 1988, p. 59 *apud* Arroyo, 2001, p. 63) e “superioridade” justificada por sua “complexidade estrutural e sofisticação” (Nettl, 1995, p. 40 *apud* Arroyo, 2001, p. 63).

Existia uma proposta cultural, de valores e aspirações morais e civilizatórias, que estava embutida ao se propor e validar uma estética artística aprovada e consumida pelas elites socioeconômicas da época. Essa proposta pode ser descrita na ótica dos mecanismos de

¹ Há na consolidação do ensino musical europeu, desde o fim da Idade Média, duas formas de categorização diferentes que só foram unidas através da criação dos conservatórios no século XIX. A primeira categoria incluía a música como uma das disciplinas do *quadrivium*, com a alcunha de *música especulativa*, exclusivamente teórica, baseada na análise de tratados antigos ou contemporâneos para a investigação dos elementos estruturais da música. Esta forma de estudo da música estava presente nas universidades, seminários e catedrais. Em contrapartida, a segunda categoria era a *música prática*, que se destinava ao canto e à prática de outras execuções musicais (Binder; Castagna, 1998).

reprodução cultural e reprodução social discutidos por Pierre Bourdieu (2007), que são associados e manipulados em suas transmissões para perpetuar as estruturas de poder e de privilégios vigentes:

Na verdade, dentre as soluções historicamente conhecidas quanto ao problema da transmissão do poder e dos privilégios, sem dúvida a mais dissimulada e por isto mesmo a mais adequada a sociedades tendentes a recusar formas mais patentes da transmissão hereditária do poder e dos privilégios, é aquela veiculada pelo sistema de ensino ao contribuir para a reprodução da estrutura das relações de classe dissimulando, sob as aparências da neutralidade, o cumprimento desta função. [...] os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações que acompanham tal posse) por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los. Em outros termos, a apropriação destes bens supõe a posse prévia dos instrumentos de apropriação. Em suma, o livre jogo das leis da transmissão cultural faz com que o capital cultural retorne às mãos do capital cultural e, com isso, encontra-se reproduzida a estrutura de distribuição do capital cultural entre as classes sociais, isto é, a estrutura de distribuição dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos que uma formação social selecionam como dignos de serem desejados e possuídos (Bourdieu, 2007, p. 296-297).

A corte começava a ser suplantada pela sociedade burguesa, urbana, industrial. As ideias de vida particular e profissional, pública e privada passavam por reconfigurações de significados. “Mas o cunho civilizatório e cultural desenvolvido por aquela sociedade foi preservado, em parte como herança, em parte como antítese, pela sociedade profissional-burguesa, na qual esse cunho característico continuou a ser desenvolvido²” (Elias, 2001, p.71).

Havia um processo de reconfiguração de valores, uma espécie de higienização de tendências vulgares, mundanas, passionais. Com o fim do Renascimento, “as classes respeitáveis”, o mais alto extrato da burguesia, buscavam “refinamento das maneiras”, o que aconteceu com gradativo crescimento durante todo o século XVIII. A intenção era controlar e administrar cada vez mais a tendência de dar vazão aos arroubos emocionais. Os “seminários moralizantes” cuidavam de instruir aqueles que queriam ser “bons burgueses” a tratar com

² “A diferença que se manifesta desse modo entre a estrutura da sociedade burguesa e a da sociedade aristocrática de corte é instrutiva. [...] Cronologicamente, essa situação durou até os anos 60 e 70 do século XVIII. Nesse período, a ascensão social e econômica dos grupos de profissionais burgueses tornou-se gradativamente mais visível, enquanto grande parte dos nobres ficava cada vez mais pobre. Todavia, tanto legalmente quanto para a consciência dos diversos grupos em contato social, as barreiras ainda permaneciam firmes” (Elias, 2001, p.79). Para a nova sociedade burguesa que ia se configurando - cada vez mais independente, menos ligada à hierarquização e estruturação da corte - manter certos costumes sociais, estar inserida em certos círculos sociais ainda marcadamente pertencentes à aristocracia, mesmo que em permanência transitória era fundamental para afirmar o seu lugar no mundo. “É nos *hotéis* [residências da aristocracia] não nas casas burguesas que eles se reúnem, locais em que encontram condições para satisfazer suas exigências sociais, onde são gerados aqueles requintes que amalgamam os diversos elementos do ‘monde’ distinguindo-o de quem os observa de baixo: o ‘savoir-vivre’ compartilhado por todos, a unidade da cultura espirituosa, o refinamento das maneiras e a formação do bom gosto” (Elias, 2001, p. 82).

bondade e tolerância “os seres inferiores como as mulheres, as crianças e os pobres” (Gay, 1999, p. 22).

E nessa esteira de reconfiguração de valores, de controle e refinamento de instintos e hábitos considerados mundanos e vulgares, o ensino da música em instituições formais de ensino no Brasil surge de forma indireta como uma das consequências dessa necessidade de reorganização estrutural na educação. Processo iniciado com a vinda da corte portuguesa, em 1808, início do século XIX, e que teve um foco maior na estruturação da educação superior na colônia.

No Brasil colonial não existiram mais de cinco possibilidades de aprendizado musical: 1. Com missionários religiosos, sobretudo jesuítas, nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, nas Casas da Companhia e nos Seminários; 2. Com um mestre de solfa, em Seminários; 3. Com um mestre de capela, nas matrizes e catedrais; 4. Com um mestre de música independente, tornando-se seu discípulo e para ele exercendo atividade musical em contrapartida pela formação. 5. Com um mestre mais influente em uma cidade, nas raras classes coletivas, do tipo da que foi criada por José Maurício Nunes Garcia na década de 1790 (Binder; Castagna, 1998, p. 17).

A instalação da família real portuguesa em terras brasileiras fez com que uma nova configuração social, cultural e econômica tivesse que começar a ser pensada para a colônia. Uma nova perspectiva de civilidade tornou-se imprescindível para a acolhida da realeza naquele Brasil³ (Carvalho, 2008). Uma nova ordem começou a surgir e era importante nascer uma nação de letrados. Até o ano de 1808, com a abertura dos portos, toda informação musical, oriunda de qualquer parte do mundo, que chegava ao Brasil vinha através de Portugal (Carvalho, 2008).

Os processos de consolidação da independência e da nova configuração imperial das colônias no continente americano foram muito guiados pela necessidade de criação de identidades próprias para as novas nações que nasciam. Uma reconfiguração que fosse condizente com a diversidade étnica e com todas as implicações que isso significou política e culturalmente.

A língua, a cultura, a religião e as próprias características étnicas das elites remetiam necessariamente às antigas metrópoles europeias, e a procura de raízes nacionais passava pela invenção, ou re-criação, de uma tradição que de uma maneira ou outra

³ “Robert Pechman (2002, p. 31) pondera que essas instituições teriam a “missão” de colocar o país no fluxo civilizatório europeu, buscando um “padrão civilizatório” que pudesse se tornar uma referência para todos os brasileiros, mesmo para os excluídos do pacto do poder. Nesta referência, afirma o autor, uma nova dinâmica é definida pela fusão entre o nacional e o civilizatório, na aproximação entre o particular e o universal” (Augusto, 2010, p. 68).

estabelecesse uma relação entre a antiga metrópole, a cultura dos indígenas e o novo Estado Independente⁴ (Rowland, 2003, p. 366).

A partir da nova onda civilizatória para a nação do Império do Brasil, a primeira manifestação do governo com a intenção de oficializar o ensino da música foi no relatório do Ministério dos Negócios do Império sobre o ano de 1833, pelo ministro Antonio Pinto Chichorro da Gama (1800-1887). Através deste documento se indicava a criação dentro da Academia de Belas-Artes⁵ a disciplina de música (Augusto, 2010).

Ainda no ano de 1833, o músico Francisco Manuel da Silva (Rio de Janeiro, 1795 - 1865), compositor do hino nacional brasileiro, organizou a criação da Sociedade de Beneficência Musical. Era uma associação que tinha o intuito proteger seus membros, promover e solidificar a cultural da música no Brasil. A partir disso, a necessidade da criação de um conservatório, uma escola com base pedagógica bem estruturada para o ensino da música, foi vindo como uma consequência natural de toda esta movimentação (Almeida, 1942; Augusto, 2010).

Com a articulação através de algumas manobras políticas, foi baixado o Decreto nº 238, 27 de novembro de 1841, pela Assembleia Geral Legislativa. Através dele, a Sociedade de Música arcava com a obrigação de:

Art. 1.º - A criação de um conservatório de música com o fim de atrair pessoas de um e outro sexo nas quais se conheçam disposição e talento, a fim de as instruir e formar artistas que possam satisfazer às exigências do culto, às necessidades do teatro e aos encantos da cena italiana.

Art. 2.º - O conservatório em seu começo será composto de seis mestres ou lentes, a saber: um de princípios de música, um de canto, um de instrumento de corda, um de instrumento de sopro, um de contraponto, além destes terá um outro para lecionar em qualquer lugar ou estabelecimento público àquelas jovens que se quiserem dedicar à música, uma vez que possam preencher o fim do conservatório.

Art. 3.º - Os mestres ou lentes serão escolhidos entre os mais hábeis artistas, quer nacionais ou estrangeiros, mandando-se contratar na Europa aqueles que no país se não puderem obter.

⁴ “Nas novas nações latino-americanas esta procura traduziu-se em três atitudes em relação à civilização europeia: a primeira, exemplificada por Simón Bolívar, consistia na valorização, mesmo com hesitações e críticas, da cultura e das particularidades da população indígena; a segunda, cujo o expoente mais notório foi Domingo Sarmiento, exprimia uma adesão radical à civilização europeia e consequente rejeição das culturas indígena e mestiça; e a terceira, que correspondeu à posição que viria a ser adotada pela elite imperial brasileira, procurou cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América tropical” (Salles, 1995, p. 95-96 *apud* Rowland, 2003, p.366).

⁵ Com este intuito civilizatório de forte influencia europeia para construir de fato uma nação brasileira várias instituições foram criadas: Instituto Histórico Geográfico (1838), Museu Nacional (1842) e a Imperial Academia de Belas-Artes (1842). “[...] Ao mesmo tempo em que inaugura e reformula estabelecimentos formadores de sua elite nacional, como o Colégio D. Pedro II (1837). Da mesma forma demarca seus lugares de atuação no que diz respeito à música, reorganizando a orquestra da Capela Imperial (1843), retomando as temporadas de óperas (1844) e inaugurando o Conservatório de Música (1848)” (Augusto, 2010, p. 142).

Art. 4.º - A sociedade obriga-se a expensas do conservatório coadjuvar as pessoas de reconhecido talento que se queiram se dedicar às artes, concorrendo com o quanto for necessário para a sua instrução, e bem assim fazer viajar aqueles de seus alunos que mais se distinguirem e derem esperança de satisfazer os fins do estabelecimento.

Art. 5.º - A sociedade dará conta ao governo do estado progressivo e financeiro do conservatório.

Art. 6.º - Um estatuto adequado às circunstâncias de um tal estabelecimento será imediatamente organizado. (a) Francisco Manuel da Silva (Almeida, 1942, p. 343).

É oficializada a obrigatoriedade da criação do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em funcionamento somente em 1848. A primeira escola de música do país, hoje denominada Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a segunda foi o Instituto de Música da Bahia de 1895, atualmente Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; a terceira o Instituto Estadual Carlos Gomes de 1895, em Belém, Pará. Além destas instituições exclusivamente voltadas à música, existiram também os chamados colégios de instrução geral, como o Colégio Pedro II (Vieira, 2004; Freire, 1996).

Por toda a trajetória brasileira de fundamentação do modelo institucional que é o conservatório, é possível perceber que esse foi criado para servir, propagar, enaltecer e conformar a produção musical brasileira aos moldes da música erudita europeia. Essa era o ápice da elegância, sofisticação e bom gosto que aquela sociedade brasileira do século XIX acreditava ser o máximo da civilidade alcançada para a música.

O discurso da moralidade como base da arte, ou da arte como possuidora de uma essência moral, refletia diretamente os anseios de uma sociedade que buscava sobremaneira distinguir-se como culta e, portanto, detentora dos quesitos básicos a ser recebida no âmbito das nações civilizadas. A arte não só “amaciaria os gostos”, como formaria cidadãos que, dentro de um projeto civilizatório voltado para a estetização do cotidiano, pudessem integrar a ordem que se estabelecia: a ordem cortesã, estimuladora da boa moral e da doçura dos costumes (PECHMAN, 2002, p. 15 *apud* Augusto, 2010, p. 71).

E a busca por esta onda civilizatória pautada num ideal eurocêntrico de moralidade e de costumes, de certa forma, ainda vaga pelo imaginário cultural de muitos no país, algo como um complexo de inferioridade de colonizados. Sendo assim, é compreensível que a música popular urbana e muitas outras construções identitárias musicais no Brasil – muito criadas a partir de misturas étnicas e culturais – demorassem (e ainda esteja neste processo) a ser absorvida e de fato equiparada em importância dentro dos conservatórios à música de padrão europeu. Assim, consideramos importante trazer a perspectiva da inserção da música popular no meio de ensino conservatorial para entender um pouco dos vários significados que isso pode ter.

Ao trazer a questão do ensino conservatorial de música para as terras pernambucanas, a grande luta em prol da criação de um conservatório em Recife começou ainda no século XIX, através de um dos grandes músicos pernambucanos, Euclides Fonseca⁶ (1853-1929), fundador do Centro Musical Pernambucano e do Orfeão da Escola Normal Oficial. Em 1903, Euclides Fonseca criou o Curso Completo de Música, iniciativa que não vingou por muito tempo. Em 1918, ele criou o Centro Musical Pernambucano, a ideia era oferecer aulas teóricas e práticas de música, sobretudo àqueles estudantes que não teriam condições de bancar este tipo de aula. Havia a intenção de promover “a realização de concertos sinfônicos, privilegiando compositores locais; a assistência aos músicos que passassem por problemas; e a fundação de uma revista para defesa e propaganda da música” (Barza, 2015, p. 14). O Centro Musical Pernambucano esteve ativo até 1922.

A mudança do pianista e compositor carioca Ernani Braga (1888 - 1948), para o Recife, por volta de 1927, e sua atuação como crítico musical no periódico *A Província* animou a discussão sobre a necessidade de uma escola especializada em música na cidade. O músico conseguiu notoriedade para a sua pauta levantada, o debate foi ampliado pelo jornal *Diário da Manhã* com a entrevista de músicos profissionais atuantes na cidade como Vicente Fittipaldi (1904 - 1985).

Em 1930, foi criado o Conservatório Pernambucano de Música, através da doação de dez contos de réis por parte do conde Ernesto Pereira Carneiro, que era dono da Companhia de Comércio e Navegação e do Jornal do Brasil. O Conservatório só passou a atuar plenamente em 1931, com cerca de cem alunos no primeiro ano e seguindo o programa de ensino do Instituto Nacional de Música. Ernani Braga foi o primeiro diretor da instituição.

Até o ano de 1967, o Conservatório nunca havia tido uma sede própria. Também por isso nunca tinha tido de fato autonomia administrativa, e financeira, mesmo sendo uma autarquia administrativa incorporada ao Estado desde 1941. Em 1966, a autarquia foi desalojada do prédio alugado de número 94, na Rua do Riachuelo, no bairro da Boa Vista, onde funcionara desde a sua criação. Os móveis e instrumentos chegaram a ser postos na rua, despejados na calçada. Diante de situação tão alarmante, Vicente Fittipaldi conseguiu uma audiência junto ao então governador Paulo Pessoa Guerra. O governador disponibilizou o casarão da Avenida João

⁶ De Recife, foi compositor, pianista, regente, professor e crítico musical. Euclides Fonseca foi regente das orquestras do Clube Carlos Gomes e do Círculo Católico. Compôs a ópera Leonor e outras obra de caráter dramático como *II Madeleto*, *A princesa do Catete* e *As damas d'honor*, músicas para orquestra, música vocal e obras populares como valsas, polcas e quadrilhas.

de Barros, número 594 (que pertencia ao Colégio da Polícia Militar) e que até hoje é a sede oficial do Conservatório Pernambucano de Música.

Em 1967, assumiu o governo do Estado de Pernambuco o industrial e médico Nilo de Sousa Coelho. Acompanhando o “surto desenvolvimentista” do país, na busca por “mudança e renovação”, o Governo indicou o nome de Cussy de Almeida para assumir a direção do Conservatório (Barza, 2015, p.26).

Cussy de Almeida (1936 - 2010) era violinista de formação. Iniciou seus estudos musicais ainda na infância através de seu pai, Waldemar de Almeida (Macau, 1904 - São Paulo, 1975), que também era músico. Em 1950, se mudou para Recife, onde passava ser aluno de Vicente Fittipaldi e primeiro violino da Orquestra Sinfônica de Recife, aos 14 anos de idade, além de também atuar em orquestras de rádio. Em 1958, seguiu para Paris para continuar os estudos no Conservatório Nacional de Música. No ano seguinte, ingressou no Conservatório de Música de Genebra. Formou-se em violino em 1962, recebeu o prêmio Albert Lulin como aluno de maior destaque pelos dotes artísticos e trabalho. Ainda em sua estadia pela Europa, foi *spalla* e solista da Orquestra da Juventude Musical Suíça por quatro anos e violinista da Orquestra da Suisse Romande.

O violinista, mesmo sendo relativamente novo, tinha uma vivência musical bastante considerável, tendo vivido e atuado nos maiores centros musicais da Europa. Em sua volta ao Brasil, quis trazer esta experiência adquirida para a cena musical de Pernambuco. A intenção de Cussy era ampliar o protagonismo da música e da educação musical no estado. Em 1967, ao assumir a direção do Conservatório Pernambucano de Música, a principal escola de música em Pernambuco, a ideia de reestruturar os processos de ensino na instituição não tardou a surgir. Segundo Barza (2015), o período de 1967 a 1990, com idas e vindas de Cussy de Almeida para a sua direção, foram anos de consolidação do que é o Conservatório enquanto escola de ensino da música.

Numa entrevista dada ao Diário de Pernambuco em novembro de 1970, Cussy de Almeida fala que o plano de recuperação para o Conservatório foi elaborado por ele e por Jarbas Maciel, compositor, violinista e professor da UFPE. Tomando como modelo os conservatórios e política cultural da Europa e dos Estados Unidos [...] (Barza, 2015, p. 26).

Além de reformas estruturais para a sede definitiva da Avenida João Barros, Cussy de Almeida buscou a organização de um novo regimento jurídico para a autarquia. E conseguiu inserir os professores do Conservatório no quadro de funcionários regularizados da Secretaria de Educação. Até então o corpo docente recebia remuneração no esquema de serviços

prestados, sem estabilidade ou direitos à aposentadoria. Também todos os cursos oferecidos pela instituição foram redefinidos.

E, entre as muitas atividades educacionais já propostas, Cussy de Almeida regulamentou a realização de festivais (Figura 1) e concursos de música erudita e popular. Também surge, pela primeira vez, na grade oficial de ensino do Conservatório Pernambucano de Música a música popular, com a oferta dos chamados cursos livres, no turno da noite. Os instrumentos ofertados na época foram violão, piano e bateria. A oferta oficial desses cursos começou em março de 1968 (Figura 2).

Figura 1 – Publicação no Diário Oficial de 21 de julho de 1968.



DIÁRIO OFICIAL

ESTADO DE PERNAMBUCO

ANO XLV - Nº 147

RECIFE - DOMINGO, 21 DE JULHO DE 1968

Governador sanciona com vetos Estatutos dos Servidores Cívís

O Governador Nilo Coelho sancionou ontem, com vetos, o novo Estatuto dos Funcionários Públicos Cívís do Estado de Pernambuco, cujo projeto, aprovado pela Assembleia Legislativa, constitui a primeira Lei Complementar à Constituição Estadual de 15 de maio de 1967.

O novo Estatuto, que é composto por 278 artigos, incorpora diversas inovações no tocante ao regime jurídico dos servidores cívís estaduais, assim como várias conquistas do funcionalismo público.

Os vetos governamentais incidiram sobre os seguintes dispositivos do projeto:

Parágrafo segundo do art. 5.º, por inconstitucionalidade, face ao disposto no art. 29 da Constituição Estadual; Art. 46 e seu parágrafo único, porque a matéria, nela versada, deveria ser objeto de Lei especial;

Art. 66, por contrariar os princípios de proteção por merecimento;

Parágrafo terceiro do artigo 66, em virtude de violar dis-

Parágrafo primeiro do art. 129, por incompatibilidade com a disciplina estabelecida no próprio projeto, sobre a matéria;

Art. 139, em virtude de contrariar o disposto no item X do art. 79 da Carta Magna Estadual;

Parágrafo único do art. 146, por estar a matéria melhor regulada em outro dispositivo do mesmo projeto;

Art. 153, por contrariar dispositivo das Constituições Federal e Estadual;

Item XVI do art. 165, por disciplinar de modo uniforme sobre servidores submetidos a regimes jurídicos diferentes;

Parágrafo terceiro do art. 168, face a inconstitucionalidade da matéria sobre que versava;

Parágrafos segundo e terceiro do art. 209, porque acarretariam ônus para a administração pública do Estado;

Art. 261, em virtude de tratar de matérias já disciplinadas nos artigos 91 e 92 do projeto;

Art. 262, porque, igualmente, versava sobre matéria regulada no item VI do art. 92;

Art. 272, em virtude de violar dispositivo expresso da

1.º Festival de Música Popular

Está sendo organizada para a segunda quinzena de novembro próximo a realização do 1.º Festival Nordestino de Música Popular, contando com a participação de todos os Estados da região, segundo entendimento entre o Conservatório Pernambucano de Música, o EMPETUR e empresas particulares.

Com o objetivo de promover, despertar, valorizar e incentivar os compositores nordestinos, serão concedidos prêmios num total de R\$ 20 mil, participando a Secretaria de Educação com a metade desta verba.

É também pensamento da administração do Conservatório realizar dois concursos de âmbito nacional e estadual. O primeiro, destinado a jovens pianistas, violinistas e oboístas de todo o Brasil e o segundo, para bandas de músicos de todo o Estado, que se apresentariam em praça pública.

1.º Festival de Música Popular

Enquanto isso, segundo informou o diretor do Conservatório, Professor Cusy de Almeida, serão fornecidas bolsas de estudos aos músicos e regentes das bandas de música de interior no Estado.

Por outro lado o Conservatório Pernambucano de Música vem entrando numa fase de reformas de seu prédio, visando a preparação algumas salas de aula, com o objetivo de ser normalizado o funcionamento da autarquia.

Quanto à reforma administrativa, foram efetuadas várias modificações, não só no currículo como também na criação de novos cursos, como o de música popular, tornando-se o Conservatório Pernambucano pioneiro nesse sentido. O referido curso já se encontra em funcionamento, com 12 alunos de violão.

1.º Festival de Música Popular

Enquanto isso, segundo informou o diretor do Conservatório, Professor Cusy de Almeida, serão fornecidas bolsas de estudos aos músicos e regentes das bandas de música de interior no Estado.

Por outro lado o Conservatório Pernambucano de Música vem entrando numa fase de reformas de seu prédio, visando a preparação algumas salas de aula, com o objetivo de ser normalizado o funcionamento da autarquia.

Quanto à reforma administrativa, foram efetuadas várias modificações, não só no currículo como também na criação de novos cursos, como o de música popular, tornando-se o Conservatório Pernambucano pioneiro nesse sentido. O referido curso já se encontra em funcionamento, com 12 alunos de violão.



Página do Diário Oficial emitida pela Companhia Editora de Pernambuco - CEPE. CNPJ: 10.921.252/0001-07
 A CEPE atesta a autenticidade do presente documento na data de 08/11/2008
 NÚMERO DO PROTOCOLO: A885841396982 - diário.cepe.com.br | Série do certificado digital: 85141834035809547409747912198908677779

Fonte: acervo de Sérgio Nilsen Barza.

Figura 2 - Nota de divulgação da oferta dos cursos livres em música popular, 18 de março de 1968, jornal *Diário da Manhã*, Recife.

Recife Terá A Mais Moderna Fábrica De Rações Do País

PROGRESSO QUE CHEGA

Grupo formado pelos senhores Arthur Pena, Bolívar Mouzinho e Celso Caiuby Novais

Estive em visita ao Recife o sr. presidente da SOCEL Pró-Pecuária S.A., a maior organização da América do Sul em nutrição animal.

Fundada em 1940, foi a SOCEL a primeira indústria de rações para a avicultura e pecuária a estabelecer-se no Brasil. Hoje, com fábricas e unidades re-matadoras em todo o Brasil, continua em expansão, onde quer que o desenvolvimento das criações requeira a melhoria.

Recentemente foi inaugurada em Recife uma unidade re-matadora, sob a gestão social H. G. Comércio e Indústria Ltda. Em poucos meses de operação, já se levantara uma fábrica que entregava aos criadores de Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte mais de 6.000 sacos de 50 quilos de concentrados que, misturados aos produtos da própria fazenda, foram resultando em 1.200 toneladas de ração terminada. Em visita ao Nordeste, o sr. Celso Caiuby Novais, impressionado pelo nível com esses resultados em tão curta prazo como principalmente pelo progresso da avicultura e pecuária, decidiu instalar aqui - uma fábrica completa, moderníssima, entre as que há tem em São Paulo, Porto Alegre, Curitiba e Rio de Janeiro, e a que está construindo no Vale Itaipava e Fátima.

As primeiras providências já foram tomadas, inclusive a escolha de vários terrenos para a determinação do mais adequado. Assim, teremos brevemente mais uma indústria, com o mesmo nível nacional contribuindo para a economia do Estado e para o aprimoramento de nossa criação, o que, em última análise, significa melhor alimento para nosso povo.

NUMEROS ATESTAM PROGRESSO

A evolução do criador brasileiro quer no campo da avicultura como na da pecuária é evidente, se atentarmos para a existência de tantos produtos avícolas, as interesse constantes dos países vizinhos em adquirir reprodutores e vacas de nossos plantéis, ao desenvolvimento do porco tipo carne, etc.

Números negativos acabam de ser divulgados pela SOCEL Pró-Pecuária S.A., pioneira no Brasil no campo da nutrição animal. Em 1967, aquela indústria brasileira, entre com 22 anos de existência, entregava ao mercado rações balanceadas e concentrados que resultaram num total de 10.053,90 toneladas de ração terminada. Esse total em 1967 atingiu a 141.170,90 toneladas, o dobro portanto.

Esses números atestam que nossos criadores mais e mais racionalizam suas atividades, ao mesmo tempo em que sua demanda por concentrados indica o alto grau de qualidade dos produtos que, misturados aos produtos da própria fazenda, barateando seu custo, contribuem para a melhoria constante de nossos animais.

RECEPÇÃO

O industrial e senhor Celso Caiuby Novais, acompanhado, aqui, formando grupo em que aparecem o major-bragadeiro e senhora Pereira Horta sr. e sra. Hugo (Maria Lena) Loureiro Brito e Silva e o jornalista Celso Eduardo Coimbra

Arraçoão

Palestra proferida pelo industrial Cabanga Leite Clube, dia 13 do corrente MÊS DO ARAÚCAO EM SÃO PAULO

É uma imensa prazer que me dirigi para São Paulo, tinha em mente "reflexões de Recife, mas nunca imaginei um simpósio, discutindo sobre o "Arraçoão". Sobre o que poderia ler a que dedicou, pacientemente, toda a tarde.

"ARRAÇOAMENTO ANIMAL. P. C. CANAL"

Quando do interior de São Paulo em contato muito íntimo com a agricultura da experiência a anos e tempo. Aprendi na cartilha da experiência a respeito do conceito de "Arraçoamento". Aprendi na cartilha da experiência a respeito do conceito de "Arraçoamento". Aprendi na cartilha da experiência a respeito do conceito de "Arraçoamento".

No sul do Brasil, mais particularmente de cultura conservadora e valor. A abertura de novas estradas e a melhoria, a progressiva destruição de o desenvolvimento de municípios e a transformação anteriormente a fazer-se passaram a deslocar-se para o interior, ximas das grandes cidades e como que dentro cada vez para mais longe. Ao lado de se separar pagavam-se a peso de o de longo prazo inicia e exclusivamente gado tornava-se anti-econômico.

Urgia reexaminar a alimentação animal, não só para dar ao gado maior higiene como para apressar seu desenvolvimento e, no caso das vacas, sua capacidade reprodutiva e sua produtividade. Se bem que os rebanhos já vieram sendo gradualmente substituídos pelas máquinas, os fazendeiros de criação de vacas se multiplicavam. Sob o ponto de vista da criação de pequeno porte, se o porco já era hábito alimentar de brasileiro, a galinha só então deixava de ser considerada como simples alimento para doentes para mais e mais fazer parte de nossa criação.

Foi então diante quadro e das perspectivas futuras que a SOCEL começou a fabricar rações balanceadas. E, desde então, a indústria que apenas desatracava no Brasil tornou valiosa tal posto que não se compreende hoje uma criação de gado ou de aves sem alimentação racional, à base de rações com dosagem equilibrada de proteínas e carboidratos, de sais minerais, de vitaminas e de antibióticos. Hoje já se vê em todo o Brasil um boi no ponto de vista com apenas 3 anos. Reprodutores - sempre já são importados por outros países. Ainda neste mesmo instante, quando pela Universidade de São Paulo, Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro estão em observação e testes de saúde feitos pelo Serviço de Defesa Sanitária Animal do Ministério da Agricultura, de sua experiência naquele país viuam dependo a importação pelo mesmo de mais 5.000 cabeças.

NO CABANGA

Outro aspecto da recepção do Cabanga, vindo-se o grupo acima formado pelos srs. Hugo Brito e Silva e Celso Caiuby Novais e as senhoras Angélica Pollicetti Nogueira, Yeda Novais e Maria Lena Brito e Silva

Cursos de Música Popular

O Conservatório Pernambucano de Música, dentro do seu programa de estimular vocações musicais, fará realizar a partir deste mês, cursos populares de violão, piano, bateria e música popular brasileira.

Os referidos cursos, que serão ministrados à noite, receberão ilustrações adequadas à cada assunto.

Maiores informações no Conservatório Pernambucano de Música, à Avenida João de Barros, 504.

daquela estrutura humana. Mas é também de desenvolvimento do homem a nova. Hoje, a avicultura que se inicia pode obter frutos

Nilo Camargo Será O Novo Gerente Da União De Bancos Brasileiros

Deverá assumir ainda esta semana o lugar de gerente da União de Bancos Brasileiros S. A., no Recife, o sr. Nilo Camargo, que até bem pouco tempo vinha exercendo as funções de sub-gerente.

Com a saída de sr. Afonso Cardoso dos Reis, que assumirá de volta a Porto Alegre, o sr. Nilo Camargo deverá ocupar a direção, em virtude de já possuir grande número de relações de amizade na praça do Recife, além de seu alto conhecimento no comércio e industrial local, conseguida ainda na época em que a Banco Agrícola Mercantil não havia se incorporado a Moreira Salles.

INSPEÇÃO-GERENTE

Já se encontra no Recife o Inspeção-gerente Djalma Pimentel Barbosa que veio fazer um levantamento geral da situação da agência da União de Bancos Brasileiros nesta praça, além de transmitir as ordens do Rio ao sr. Nilo Camargo.

Logo após assumir a gerência da União de Bancos o novo gerente será recebido pelo comércio e a indústria local com um almoço no restaurante do Clube da Indústria, no edifício Linoeiras.

A agência da União de Bancos fica situada no Rio Diário de Pernambuco, 33, bem no centro da Capital pernambucana.

CIA. TELEFÔNICA DE PERNAMBUCO

NOTA OFICIAL

ASSINATURA DE CONTRATOS DEFINITIVOS

Convidamos os adquirentes de novas linhas telefônicas, cujos contratos provisórios (confirmações de inscrições) vão abaixo relacionados, a comparecerem aos nossos escritórios, à Rua do Príncipe, 156, térreo, no período de 12 a 22 de março, e no horário das 8 às 20 horas, a fim de assinarem os respectivos contratos definitivos, dentro do atual plano de expansão da Empresa.

Adiantamos que os adquirentes de telefones residenciais pagarão, na oportunidade, a importância de NCr\$ 64,29, e os de telefones comerciais, NCr\$ 81,25, prosseguindo, desta forma, nos seus pagamentos, que estarão disciplinados no contrato em apêndice. Os demais promitentes usuários inscritos, serão chamados em seguida, obedecendo a ordem numérica de cada Central. Para maior rapidez nos atendimentos, solicitamos aos interessados a apresentação das quatro promissórias correspondentes às parcelas da taxa de confirmação, devidamente quitadas.

CENTRAL DA MADALENA	:)	Contratos n.º 1441 a 1535
CENTRAL DA TAMARINEIRA	:)	Contratos n.º 1366 a 1450
CENTRAL DE BOA VIAGEM	:)	Contratos n.º 0686 a 0806
CENTRAL DE AREIAS	:)	Contratos n.º 0313 a 0339
CENTRAL DE OLINDA	:)	Contratos n.º 0213 a 0240
CENTRAL DA BOA VISTA	:)	Contratos n.º 1441 a 1712
CENTRAL DE ST. ANTONIO	:)	Contratos n.º 0328 a 0383

A DIRETORIA

Cussy de Almeida, para além das atividades no CPM, era um músico atuante em várias das orquestras de rádio de Recife, convivendo com músicos autodidatas atuantes em música popular. Com a criação dos cursos livres do Conservatório, ele viu para uma forma de interligar duas das suas vertentes de atuação na vida musical. Os músicos autodidatas, colegas seus da rádio, tiveram mais uma possibilidade profissional de organização, de aprendizado e compartilhamento para seus conhecimentos musicais. Muitos músicos de destaque na cidade foram chamados para suprir o quadro docente da instituição, dentre eles o violonista Henrique Annes, que viria a ser um dos integrantes da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

Segundo Barza, em entrevista concedida à autora⁷, o primeiro curso livre de música popular a ser ministrado foi o de bateria. E é o único instrumento dentro do Conservatório que sempre seguiu uma metodologia de ensino desenvolvida exclusivamente a partir de material didático voltado à música popular. É uma prática ainda recorrente na instituição fazer uso de métodos de música erudita para o ensino, sobretudo nos sopros. Fazendo o recorte a partir da experiência do CPM, é possível perceber que o ensino de música popular é muito construído a partir da experiência dos alunos e dos professores, com as suas trocas de saberes, das vivências enquanto profissionais atuantes no mercado. Os naipes de cordas dedilhadas e parte do naipe de percussão popular são os que mais se consolidam através dessas práticas.

Para exemplo, a experiência do músico, pesquisador, ex-aluno do Conservatório nos anos 1990 e atualmente professor efetivo da instituição, Marcos Ferreira Mendes, conhecido na cena musical como Marcos FM. Ele foi aluno de baixo e contrabaixo acústico dos falecidos professores da casa e ex-integrantes da Dedilhadas, Marcos Silva Araújo e Antônio Dias, conhecido como Tony Fuscão. Em entrevista concedida a esta pesquisa⁸, Marcos FM contou que nas aulas que teve, na década de 1990, eram muito trabalhadas a improvisação e a rearmonização para as músicas. Para ele, pensar sobre os processos de construção destas dinâmicas de ensino e aprendizagem na música sempre foi condução muito presente nas trocas de saberes com esses dois professores.

O músico recorda de passar aulas inteiras com Marcos Silva Araújo tocando e improvisando sobre os acordes de Mi menor (Em), Lá menor (Am) e Ré maior com a sétima menor (D7). Além disso, Marcos Silva Araújo tinha uma base musical que vinha do jazz, mas também era muito ligado à música popular brasileira, a improvisação e a rearmonização. Tony Fuscão vinha de uma formação baseada nas linguagens do blues e do jazz, mas já fazendo um diálogo com a cultura nordestina pernambucana de sua origem. Essas bases de formação e de

⁷ Em 06 de novembro de 2017.

⁸ Também no dia 06 de novembro de 2017.

profissionalização dos professores, o empenho e os interesses musicais dele, Marcos FM, enquanto aluno, foram as conduções principais para a metodologia e para concepção de material didático para as suas aulas.

Como será mostrado nas páginas e seções mais adiante, essa perspectiva de ensino e de aprendizagem foi força motriz para a atuação e criação sonora do que foi o som da Dedilhadas, na atuação de seus músicos tanto enquanto professores ou músicos de performance do quadro da instituição CPM. Conforme entrevista, em 19 de outubro de 2017, com o músico Marco César e também em consulta aos documentos de seu arquivo, no ano de sua criação, 1982, a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco surgiu usando o nome Conjunto de Cordas Dedilhadas. Neste primeiro momento só havia nove integrantes no grupo, por isso Conjunto e não Orquestra. Os nove integrantes eram: Marco César, Dazio Sales, Adelmo Arcoverde, João Lyra, Nilton Rangel, Henrique Annes, Thales Silveira (que logo foi substituído por Marcos Silva Araújo), Geraldo Leite e Inaldo Gomes da Silva, como consta no programa de sua primeira apresentação oficial, em fevereiro de 1982 (Figura 3).

A partir de fevereiro de 1983, pelos programas de apresentações do grupo consultados e digitalizados para esta dissertação, ainda se tem o registro dos dois outros nomes sendo usados, tanto Orquestra de Cordas Dedilhadas como Conjunto de Cordas Dedilhadas (Figura 4). Por essa razão, em referências feitas que sejam anteriores ao ano de 1984, ano em que o nome Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco é oficializado, faremos menção ao Conjunto de Cordas Dedilhadas.

Figura 3 - Programa da primeira apresentação do Conjunto de Cordas Dedilhadas.

GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO
MARCO ANTONIO DE OLIVEIRA MACIEL

SECRETÁRIO DE EDUCAÇÃO
JOEL DE HOLLANDA CORDEIRO

 Governo
MARCO MACIEL
Desenvolvimento
com participação

 Governo do Estado de Pernambuco
Secretaria de Educação
Participe O Futuro começa agora

SERVIÇO DE RELAÇÕES PÚBLICAS



GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO



CONCERTO DE ESTRÉIA DO CONJUNTO DE CORDAS DEDILHADAS

PROGRAMA

MUSEU DA CIDADE DO RECIFE
FORTE DAS CINCO PONTAS
FEVEREIRO DE 1982

APRESENTAÇÃO

Há 12 anos, a criação da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco constituiu-se num grande marco da música brasileira e nordestina notadamente. À frente dos destinos culturais do Estado, no Governo Nilo Coelho, estava o então Secretário de Educação e Cultura de Pernambuco, Prof. Roberto Magalhães de Melo. A recriação da música regional produzida por esses notáveis artistas do povo e a revalorização e divulgação da música em todos os níveis, constituiu-se na plataforma de trabalho daquela orquestra famosa em todo o País.

Hoje, volta a ocupar aquela pasta um outro jovem. Dinâmico, sensível e audacioso, Joel de Hollanda Cordeiro entende que Pernambuco deve imprimir um maior ritmo de valorização da música pernambucana nordestina e brasileira, incentivando a produção musical e a formação de novas platéias através da divulgação dirigida às escolas e ao grande público.

Sem dúvida, essa linha de ação a ser desenvolvida pelo Conjunto de Cordas Dedilhadas enquadra-se nas diretrizes da Secretaria de Cultura do MEC na lúcida administração de Aloísio Magalhães. A preservação, produção, circulação e consumo dos bens culturais.

CUSSY DE ALMEIDA

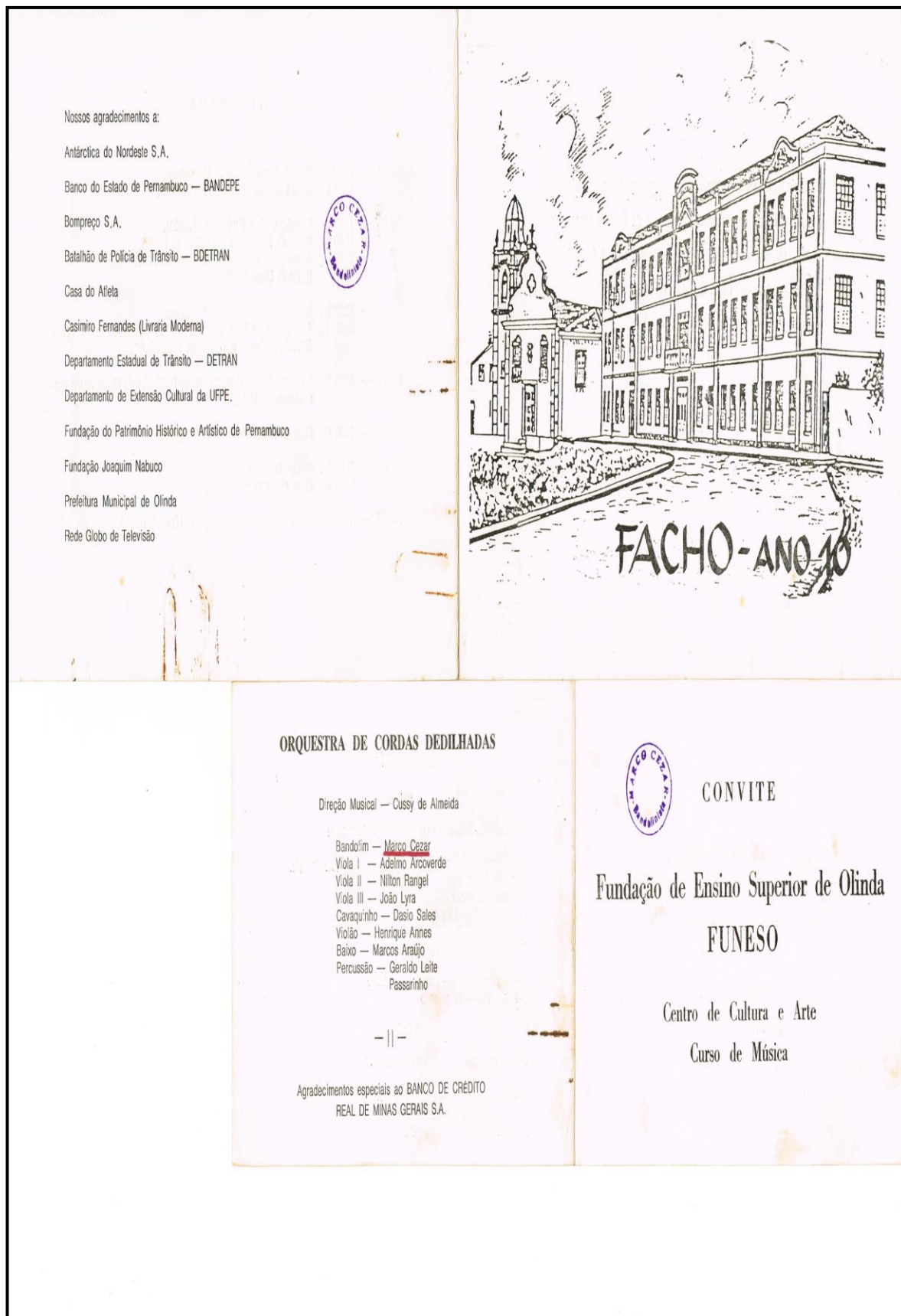


PROGRAMA

- 1) A DANÇA DA MORTE*
Autor: Adelmo Arcoverde
- 2) A MORTE DE UM VALENTE*
Autor: Adelmo Arcoverde
- 3) CIPÔ BRANCO DE MACAPARANA
Autor: Cussy de Almeida
- 4) A ESPADA ENCANTADA DO REINO COLONIAL
Autores: Adelmo Arcoverde e José Flávio
- 5) FLAUBAIÃO – BAIÃO
Autores: João Lyra e Egildo Vieira
- 6) PEDRA TERRA
Autores: João Lyra e Nilton Machado Rangel
- 7) NILTONANTE – CHORO
Autores: João Lyra e Marcos César
- 8) OUTROS CARNAVAIS – FREVO DE BLOCO
Autor: Adelmo Arcoverde
- 9) POLKEANDO – POLCA BRASILEIRA
Autor: Niquinho
- 10) MARCELINHO NO FREVO – FREVO
Autor: Ivanildo Maciel da Silva

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Figura 4a (frente dos programas) - Programas de apresentação de 1983 em que aparecem os dois nomes: Conjunto de Cordas Dedilhadas e Orquestra de Cordas Dedilhadas.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Figura 4b (verso dos programas) - Primeiro programa da página, de março de 1983, da Faculdade de Ciências Humanas de Olinda (FACHO). Segundo programa, da Fundação de Ensino Superior de Olinda (FUNESO)

24/03/1983

PROGRAMA

A Presidente da Mantenedora M. Vânia Maria Toscano, a Diretora Ir. Maria de Lourdes Florentino Diniz e os que fazem a Faculdade de Ciências Humanas de Olinda, convidam V. Sa, e família para as comemorações do 10º Aniversário de sua Fundação no período de 21 a 27 de março de 1983.

Olinda, março de 1983.

Dia 21 — 20:00 hs: Missa Solene na Igreja da Misericórdia.
21:00 hs: Show Pirotécnico (Largo da Misericórdia).

Dia 22 — 17:00 hs: Encontro de Arte (Auditório da FACHO).
19:00 hs: Posse da Associação do Ex-Aluno da FACHO.
20:00 hs: Apresentação da Orquestra de Câmara da UFPE, (Igreja da Misericórdia)

Dia 23 — 19:00 hs: Inauguração da Galeria dos Ex-Diretores.
20:00 hs: Lançamento do Livro "FACHO, Patrimônio Cultural de Olinda", "Olinda Patrimônio Natural e Cultural da Humanidade".

Dia 24 — 20:00 hs: Apresentação do Conjunto Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música.

Dia 25 — 21:00 hs: Show de Variedades — Conjunto Regional.

Dia 26 — 15:00 hs: Corrida Rústica pelas Ladeiras de Olinda.
20:00 hs: Noite dos Corais (FACHO).

Dia 27 — 19:00 hs: Apresentação de folclore, dos (Guias Mirins de Olinda).



O Centro de Cultura e Arte da FUNESO, através do seu Departamento de Música, tem o prazer de convidar V.Sa. para assistir ao Concerto de abertura do ano letivo com a "Orquestra de Cordas Dedilhadas", no próximo dia 01 de fevereiro de 1983, às 18:00h no salão da Escola de Música.

Av. Getúlio Vargas, 648
Bairro Novo - Olinda

PROGRAMA

I PARTE

- 1 — Cussy de Almeida — Cipó Branco de Macaparana
- 2 — Adelmo Arcoverde — A Espada Encantada no Reino Colonial
José Flávio
- 3 — Henrique Annes — Terra Nova
- 4 — João Lyra — Laje
- 5 — Nilton Rangel — Pedra Terra
João Lyra
- 6 — Marcos Araújo — Lamento Nordestino
- 7 — Niquinho — Polqueando

II PARTE

- 1 — Ivanildo Maciel — Marcelinho no Frevo
- 2 — Artur Gabriel — Picadinho
- 3 — Severino Araújo — Tabajara no Frevo
- 4 — Nelson Ferreira — Gostoso
- 5 — Levino Ferreira — Último Dia

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

A criação dos cursos populares no Conservatório influenciou muito sobre a existência e a atuação do Conjunto. Segundo Marco César em entrevista concedida a nós, com exceção de Henrique Annes, o único que sabia ler partitura no grupo era Ivanildo Maciel. Por isso, alguns dos integrantes do grupo fizeram esses cursos por indicação de Cussy de Almeida, Marco César e Adelmo Arcoverde. Henrique Annes foi o primeiro do grupo a se tornar funcionário do Conservatório, antes mesmo do Conjunto ser criado. O que também aconteceu com a contratação de outros integrantes do grupo: Ivanildo Maciel, Nilton Rangel e Marco César.

O Conjunto foi criado oficialmente por Cussy de Almeida, ao reassumir o cargo de professor no Conservatório em 1982, em seu retorno ao Recife, depois de uma temporada como diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). Sua criação foi possível através de uma linha de ação da Secretaria de Cultura⁹ do Ministério da Educação e Cultura para “a preservação dos valores culturais e produção, circulação e consumo de bens culturais” (Barza, 2015, p.40). A supervisão ficaria a cargo da Secretaria de Educação e Cultura do Estado por meio do Departamento de Cultura e do Conservatório Pernambucano de Música.

A respeito disso, Marco César conta que Cussy de Almeida em reunião com o então secretário de Fazenda, Everardo Maciel, teria conseguido convencê-lo a ouvir o Conjunto. O grupo fez um concerto em seu gabinete, após a apresentação o secretário perguntou o que faltava, Cussy respondeu que era a verba. O secretário Everardo Maciel pediu que ele apresentasse oficialmente um projeto à Secretaria pois a verba era algo fácil de ser resolvido.

Para os músicos integrantes do Conjunto de Cordas Dedilhadas foi criado um cargo dentro do quadro de funcionários do Conservatório Pernambucano de Música. Segundo Marco César ainda, eles foram efetivados em 1982 com contratação específica como músicos instrumentistas, com o cargo denominado de professor sem habilidade específica.

⁹ O professor e pesquisador Sérgio Nilsen Barza, autor do livro *Conservatório Pernambucano de Música – 85 anos: uma apreciação* no trecho em que faz referência à Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambucano, nome assumido pelo Conjunto de Cordas Dedilhadas a partir de 1984, afirma que a linha de ação do Ministério da Educação e Cultura era da Secretaria de Educação em vez de ser da Secretaria de Cultura do mesmo (2015, p.40). Porém, ao analisarmos o programa da primeira apresentação do Conjunto de Cordas Dedilhadas (Figura 3) consta que “a linha de ação a ser desenvolvida pelo Conjunto de Cordas Dedilhadas enquadra-se nas diretrizes da Secretaria de Cultura do MEC na lúcida administração de Aloísio Magalhães. A preservação dos valores culturais e produção, circulação e consumo de bens culturais”, texto de apresentação do grupo escrito pelo próprio Cussy de Almeida em 1982. A partir dessa divergência de informações, foi necessário buscar fontes bibliográficas para esclarecer o fato. No portal eletrônico oficial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e no portal eletrônico em homenagem ao Aloísio Magalhães é possível constatar que era mesmo a Secretaria de Cultura, sob comando desse e não a Secretaria de Educação. Disponíveis em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/59/secretaria-de-cultura-do-ministerio-da-educacao-e-cultura-1981-1985>> e <<http://www.aloisiomagalhaes.org/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

O Conjunto Regional do CPM foi fundamental para a criação da Dedilhadas, pois esse já contava com alguns integrantes do futuro grupo: Marco César de Oliveira Brito, Henrique Annes e Nilton Rangel, Ivanildo Maciel, Geraldo Leite, Mário Moraes Rego (Barza, 2015, p. 39). Segundo Marco César, o Conjunto Regional foi criado em 1978 exclusivamente para a realização de apresentações com outro grupo também do Conservatório: a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Como consequência destas apresentações, o Regional participou da gravação e do lançamento do quinto LP da Orquestra Armorial, interpretando a Suíte Retratos¹⁰, de Radamés Gnattali, em 22 de junho de 1981 (Figura 5). Marco César fez o bandolim solo na gravação, e conta ainda que foi o primeiro bandolinista a realizar este feito após Jacob do Bandolim.

¹⁰ A obra é uma homenagem aos quatro mais importantes músicos do gênero choro: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Figura 5a (verso do programa) - Programa da apresentação do quinto disco da Orquestra Armorial, em 22 de junho de 1981.

LADO A

RADAMÉS GNATTALI
Retratos (Suite)
p/bandolim/regional e cordas

I – Pixinguinha (Choro)
II – Ernesto Nazareth (Valsa)
III – Anacleto de Medeiros (Schottisch)
IV – Chiquinha Gonzaga (Corta-jaca)

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL:
Conjunto Regional do Conservatório
Pernambucano de Música
Solista: Marco Cezar Oliveira

ORQUESTRA ARMORIAL - VOL 5
Fundador: Cussy de Almeida



LADO A
RADAMÉS GNATTALI
Retratos (Suite)
p/bandolim/regional e cordas

I – Pixinguinha (Choro)
II – Ernesto Nazareth (Valsa)
III – Anacleto de Medeiros (Schottisch)
IV – Chiquinha Gonzaga (Corta-jaca)

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL:
Conjunto Regional do Conservatório
Pernambucano de Música
Solista: Marco Cezar Oliveira

LADO B
ANTONIO VIVALDI
Concerto p/ócio Bandolim
e Cordas (Sol Maior)
Allegro
Andante
Allegro

Bandolim:
I – Marco Cezar Oliveira
II – Marco Cezar Oliveira

CLÓVIS PEREIRA
Três Peças Nordestinas
I – Balão
II – Aboio
III – Galope

FICHA TÉCNICA:
Produtor Fonográfico: CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA
Direção de Produção: HENRIQUE GREGÓRI
Direção Musical: HENRIQUE GREGÓRI
Som: ALOISIO MELLO
Mixagem: ALOISIO MELLO
Estúdio: AO VIVO NO CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA
Capas: Raul Dufy – La Violon Rose
Contracapa: Raul Dufy – La Violon Rouge
Lay-out, Arte Final e Impressão: INDÚSTRIA GRÁFICA BATISTA LTDA.
Agradecimentos: MAESTRO CLÓVIS PEREIRA

Região:
Marco Cezar Oliveira (bandolim)
Mário Moraes Rago (contrabaixo)
Henrique Assun (viola)
Nilton Rangel (viola)
Gervásio Leite (papelão)

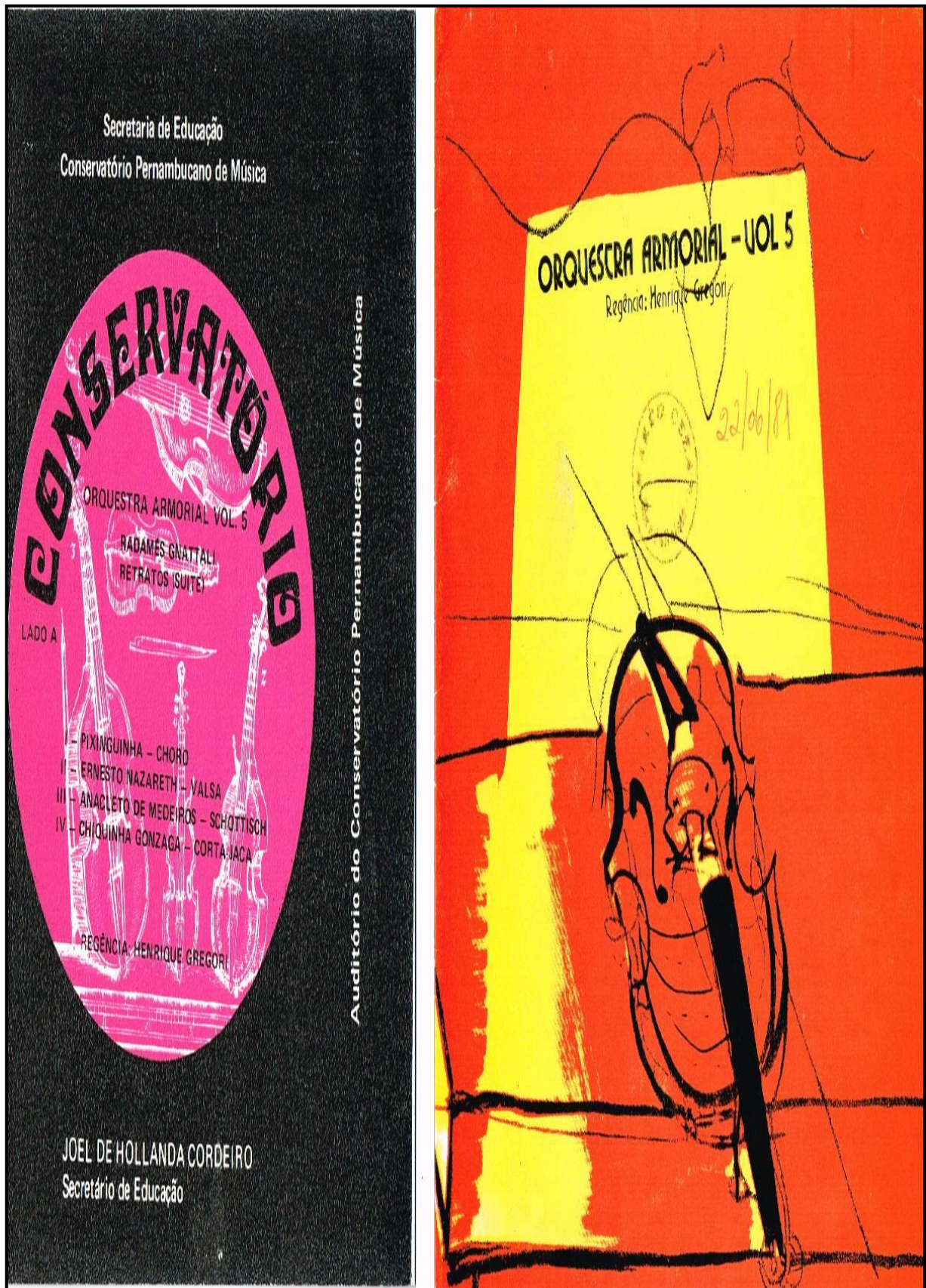
 **GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO**
GOVERNO MARCO MACIEL
Desenvolvimento
com participação

STEREO
100% VINYL

P-81/1085

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Figura 5b (frente do programa) - Programa da apresentação do quinto disco da Orquestra Armorial, em 22 de junho de 1981.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

A primeira formação do grupo foi composta com Henrique Annes no violão, Marco César no bandolim, Dazio Sales no cavaquinho, Adelmo Arcoverde na viola, João Lyra na viola e no violão, Nilton Rangel na viola, Thales Silveira no contrabaixo, Geraldo Fernandes e Passarinho na percussão. Thales logo foi substituído por Marcos Silva Araújo, por ter ido para os EUA estudar na *Berklee School of Music*. Seus músicos, arranjadores e compositores foram, na formação por mais tempo consolidada (já com o nome de Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco) e com maior circulação artística: Henrique Annes (violão), João Lyra (viola), Adelmo Arcoverde (viola), Nilton Rangel (viola), Marco César (bandolim), Rossini Ferreira (bandolim), Ivanildo Maciel (bandolim), Mário Moraes Rêgo (cavaquinho), Marcos Silva Araújo (contrabaixo acústico), Geraldo Fernandes Leite (percussão) e Inaldo Gomes da Silva (conhecido pelo apelido Passarinho, também na percussão).

Duas passagens importantes entre os integrantes da Dedilhadas: Heraldo do Monte e Lêdjane Sara. Em 1988, houve concurso público no governo estadual de Miguel Arraes para os cargos de professores instrumentista e arranjador da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambuco de Música. Lêdjane Sara foi contratada como professora instrumentista de cavaquinho e violão de sete cordas. Heraldo do Monte¹¹ foi contratado como professor arranjador da Orquestra (Figura 6). Os dois não permaneceram muito tempo na Dedilhadas, Lêdjane pouco tempo depois foi aprovada como professora de música no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco; Heraldo do Monte resolveu continuar a seguir exclusivamente em sua carreira como solista.

¹¹ “[...] A trajetória de Heraldo do Monte deve ser compreendida nessa longa duração e também na condição de compositor e destacado instrumentista. Além disso, ela transita por diversos universos da música. Suas referências e experiências iniciais ocorrem no domínio da música regional nordestina que permanecem durante toda sua carreira e estão presentes em suas composições na forma de baião, frevo e outros gêneros. Elas podem ser muito bem identificadas nas performances e arranjos do Trio Novo e, sobretudo, do Quarteto Novo, que inaugura uma forma sofisticada de diálogos musicais com base no universo sonoro sertanejo. Ele carrega toda essa experiência para sua prática instrumental de violão, viola e guitarra. Suas composições revelam também vínculos regionais como no frevo *Chuva Morna* ou em *Forrozin* (1980), *Caboclo Elétrico* e *Lágrima Nordestina* (1983). Projetos mais amplos mostram esses vínculos de modo mais evidente, como em *ConSertão* (1982), cujo nome é uma lembrança explícita, gravado com Elomar, Paulo Moura e Arthur Moreira Lima, reunindo canções de Luiz Gonzaga, Elomar, Heitor Villa-Lobos e Severino Araújo. Segue proposta semelhante o disco *Viola Nordestina*, de 2001, que contém músicas suas e de outros compositores (como Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Pedro Sertanejo e Elomar) com esse perfil. Já em *Moda de Viola*, de 2004, inclui clássicos da música sertaneja (*Luar do Sertão*, *Maringá*, *Chico Mineiro*, *Menino da Porteira* e *Tristeza do Jeca*) em solo de viola. Além da música regional, Monte é influenciado pelo choro, gênero que conhece desde jovem, quando toca em rodas no Recife. Ele é importante para o desenvolvimento de sua prática instrumental do violão e bandolim e também do improviso”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa572229/heraldo-do-monte>>. Acesso em: 22 maio 2018.

Figura 6 - Publicação da página do Diário Oficial pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE) referente ao concurso público em que Lédjane Sara e Heraldo do Monte foram aprovados, em 1988.

Estado contrata professores de música

O governador Miguel Arraes autorizou a contratação de Lédjane Sara Alves da Silva e Heraldo do Monte para os cargos de professores instrumentista e arranjador da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música, conforme solicitação da secretária de Educação, Silke Weber.

Os dois professores foram aprovados em concurso público e serão contratados após homologação dos resultados no Diário Oficial do Estado de Pernambuco, para cargos equivalentes à faixa salarial de professor sem habilitação específica.

Lédjane Sara Alves da Silva será contratada para professora instrumentista de cavaquinho/violão de sete cordas, da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música e Heraldo do Monte para professor arranjador daquela orquestra.

Os concursos públicos foram realizados nos dias 12 e 13 de maio, para professores arranjador e instrumentista, cada um deles com uma vaga. Da banca examinadora fizeram parte os professores Henrique Gregori, Cussy de Almeida e José Ursicino da Silva.

...a todos os grandes mestres que por ela passaram. Tem também por objetivo, explica, mostrar o trabalho realizado neste atelier, uma vez que se "tinha a idéia de que este espaço, que era antes da Escola de Belas Artes, tivesse se perdido totalmente e que não se fizesse mais artes neste local".

Estado contrata professores de música

O governador Miguel Arraes autorizou a contratação de Lédjane Sara Alves da Silva e Heraldo do Monte para os cargos de professores instrumentista e arranjador da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música, conforme solicitação da secretária de Educação, Silke Weber.

Os dois professores foram aprovados em concurso público e serão contratados após homologação dos resultados no Diário Oficial do Estado de Pernambuco, para cargos equivalentes à faixa salarial de professor sem habilitação específica.

Lédjane Sara Alves da Silva será contratada para professora instrumentista de cavaquinho/violão de sete cordas, da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música e Heraldo do Monte para professor arranjador daquela orquestra.

Os concursos públicos foram realizados nos dias 12 e 13 de maio, para professores arranjador e instrumentista, cada um deles com uma vaga. Da banca examinadora fizeram parte os professores Henrique Gregori, Cussy de Almeida e José Ursicino da Silva.

MAC oferece cursos de desenho e pintura

Com um conjunto de inscritos composto na maioria por arquitetos e artistas plásticos, serão iniciados no Museu de Arte Contemporânea, no próximo dia 4 de julho, o III Curso de Desenho e no dia 5 de julho, o I e II de Pintura, promovidos pela Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. A iniciativa tem por objetivo despertar vocações artísticas e aprimorar talentos já iniciados na arte.

Dos quais com inscrições nestes cursos do MAC, abertos a qualquer categoria profissional, estão ainda jornalistas, estudantes, médicos, funcionários públicos, operadores de computadores, comerciantes, profissões, etc. Nomes reconhecidos no cenário artístico, muitos deles com participações e premiações em Salões Internacionais, fazem parte da equipe técnica que vai ministrar os cursos.

São eles: Eliane Dardot, que já participou de várias bienais no Exterior; Franklin Delano, que há 25 anos atua no setor das artes plásticas e ainda se preocupa de José Clemente, Reginaldo Esteves, Gil Vicente, José Carlos Vianna e José Ayres Moura.

EMTU instala mais de 600 abrigos no Recife

Com o objetivo de proporcionar conforto e proteção aos usuários de ônibus, a Empresa Metropolitana de Transportes Urbanos — EMTU, adquiriu 900 abrigos que vão ser implantados na Região Metropolitana do Recife. Até o momento cerca de 670 já foram instalados.

A assessoria de planejamento do STPP — Sistema de Transportes Públicos de Passageiros, Glória Barros, informa que foram licitados 1.200 dos 3.600 previstos pelo Programa de Abrigos da EMTU, que espera implantar o restante dentro de um mês.

Os trabalhos de

instalação começaram pelo centro — ponto de retorno e paradas — onde já foram colocados 248 novos abrigos. Em paradas que concentram maior número de usuários, a EMTU colocou placas nas laterais dos abrigos contendo os nomes das linhas daquele ponto.

Saúde realiza seminário sobre consumo de carne

O Departamento de Fiscalização da Secretaria de Saúde, Ministério da Agricultura e a Prefeitura do Recife, promovem dias 22 e 23 de julho o I Seminário Integrado sobre Consumo de Carne. O objetivo é debater com os órgãos ligados ao assunto, profissionais interessados e a população os diversos aspectos que envolvem o abate, manipu-

lação e consumo de carnes.

A médica Regina Lopes, diretora do Departamento de Fiscalização da Secretaria de Saúde, disse que o encontro também tem a finalidade de alertar o consumidor para a necessidade de adquirir o produto não só inspecionado, mas em boas condições sanitárias de acondicionamento,

manipulação, transporte e conservação.

Ela salientou que a participação de representantes da população através das associações de bairro, visa sobretudo colher informações e prestar orientação em torno do assunto. Serão abordados os aspectos sanitários, físicos, tributários e tecnológicos durante os debates.

Passeata vai reunir não-fumantes no Recife

Conscientizar a população para os perigos do fumo é o objetivo da I Contingida pelos direitos dos não-fumantes, que a Secretaria de Saúde do Estado vai realizar no dia 28 de agosto, sob o patrocínio da Dia Nacional de Combate ao Fumo, pela praia de Boa Viagem.

estará prevista para as 10 horas da manhã, daquele domingo de agosto, em frente à praça da Praia de Boa Viagem, por trás da Igreja. De lá, crianças, adolescentes e adultos vão acompanhar ao som do Frevo o trajeto que vai até a frente do Edifício Acauá.

com apresentação de maracatus, teatro infantil, violinos e repenistas, além da participação de cantores locais. Em frente ao Acauá será montado um palanque, onde o controle público irá escolher a melhor fantasia ou frase, que divulgará os direitos dos não-fumantes e incentive as pessoas a combater o fumo.



O coronel da Brigada Regio Augusto de Avelar Coutinho (E), comandante da 10ª Brigada de Infantaria Montanha, realizou, ontem, visita de inspeção à Polícia Militar de Pernambuco, visando a segurança pública. O coronel Fernando da Pranca fez um relato ao General, dos serviços que desempenha nas atividades policiais, destacando a importância de dar trabalho para a tranquilidade da população.



Página do Diário Oficial emitida pela Companhia Editora de Pernambuco - CEPE, CNPJ 16.831.362/0001-02. A CEPE atesta a autenticidade do presente documento na data de 22/09/2025. NÚMERO DO PROTOCOLO: ARH4514K012 - diário.cepe.com.br | Série do certificado digital: 905419705817E1370445860408440575623

Fonte: acervo de Sérgio Nilsen Barza

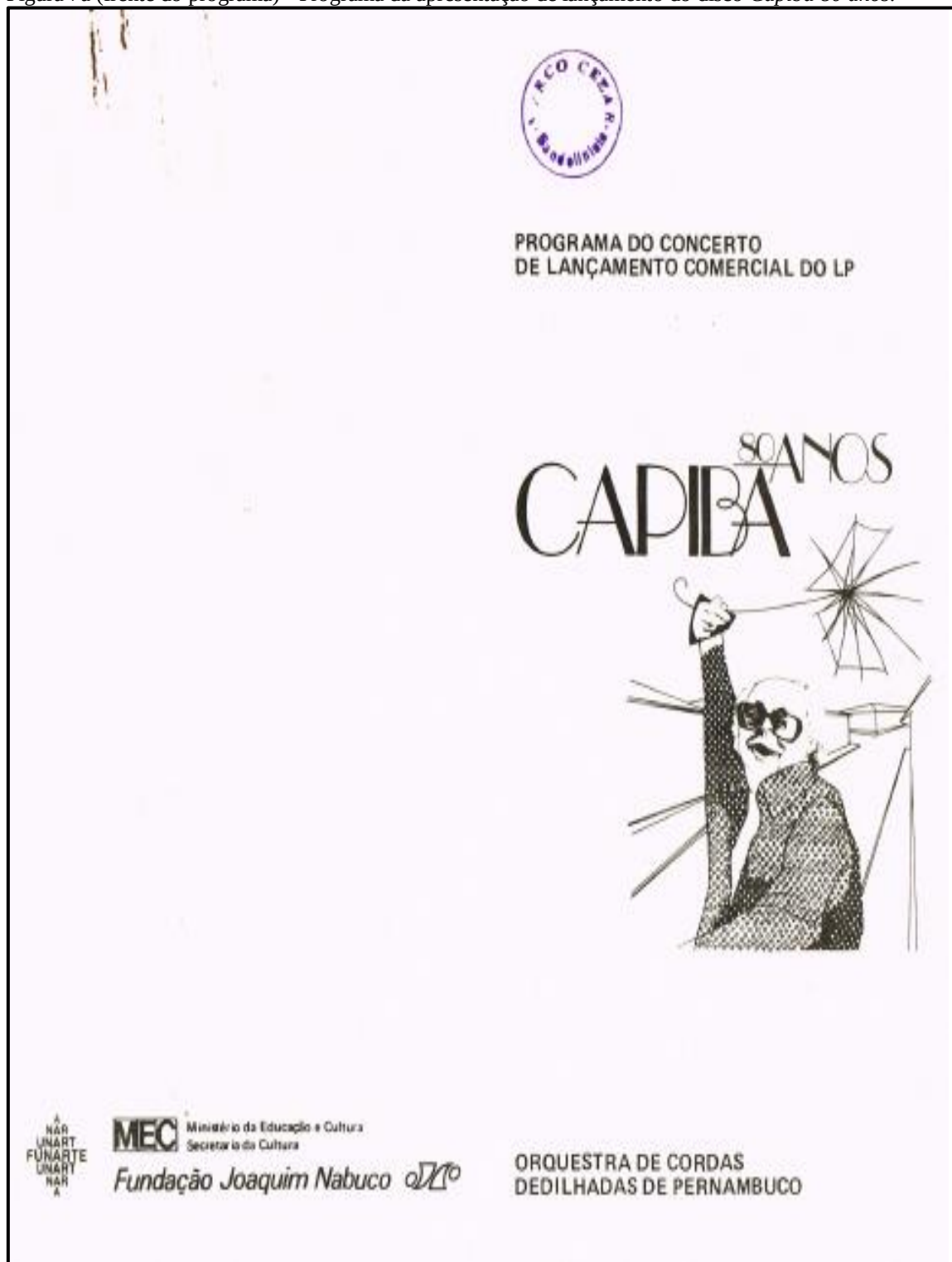
Em 1983, o grupo fez participação em uma apresentação com Elizeth Cardoso, juntamente com uma orquestra de câmara sob regência e arranjos do maestro Clóvis Pereira. O evento foi realizado para a comemoração dos 133 anos do Teatro de Santa Isabel, o mais importante teatro da cidade de Recife (Barza, 2015, p.40). Ainda neste ano, Cussy de Almeida assumiu a presidência da Fundação de Cultura da Cidade do Recife. É a partir de 1984 que o nome Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco passa a ser o único usado, até o fim da atuação do grupo. O nome aparece pela primeira vez, no encarte e no programa de apresentação do lançamento do disco em homenagem a Lourenço da Fonseca Barbosa (1904 – 1997), o Capiba, um dos mais importantes compositores de frevo. O disco foi intitulado *Capiba 80 anos* e foi lançado pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife (Figura 7). Às referências dessa data em diante, o nome usado nesta dissertação será Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

No mesmo ano de 1984, através de financiamento dessa Fundação, o grupo lançou seu primeiro *long play* (LP), pelo Projeto Nelson Ferreira, da Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Maurício Carrilho - violonista, produtor musical, arranjador, compositor, importante referência do choro - foi o produtor artístico desse disco.

Hermínio Bello de Carvalho¹² estando à frente da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), na área de produção artística para a Música nos anos 1970/1980, aprovou o relançamento do primeiro disco, também em 1984, através do Projeto Ary Barroso, o único projeto, dentro da FUNARTE, também voltado para publicação no exterior. A FUNARTE também promoveu a publicação de um livro com partituras de músicas apresentadas no disco¹².

¹² “[...] logo após emplacar o projeto Pixinguinha, ainda em 1977, Carvalho [Hermínio Bello de Carvalho] foi convidado pelo diretor executivo da Fundação [FUNARTE] para ocupar o cargo de consultor de projetos especiais na área de música, terminando, nos anos seguintes, incorporado ao Instituto Nacional de Música como diretor-adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira. [...] Trabalhando oficialmente para a Fundação, HBC passou a alçar voos mais altos, defendendo, na medida do possível, convicções pessoais que, para felicidade geral, estavam em relativa sintonia com os propósitos da Fundação, cujas diretrizes eram pautadas pela Política Nacional de Cultura. Logo de início propõe 4 projetos que são aceitos e implementados. Um dos primeiros, denominado Ary Barroso, visava a divulgação da música popular brasileira no exterior a partir do material discográfico distribuído via Fundação” (Garcia, 2015, p. 4).

Figura 7a (frente do programa) - Programa da apresentação de lançamento do disco *Capiba 80 anos*.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Figura 7b (verso do programa) - Programa da apresentação de lançamento do disco *Capiba 80 anos*.

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, que hoje faz apresentação especial em homenagem a Capiba, está vinculada à Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Seus músicos integram o corpo docente do Conservatório de Pernambuco, e acabam de apresentar-se no Projeto Pixingão da Funarte e em concerto único na ABL do Rio de Janeiro. Criada e dirigida por Cussy de Almeida, a "Dedilhadas" acaba de gravar o Lp "Capiba 80 anos", que hoje está sendo lançado comercialmente dentro da série Eventos Especiais, que já lançou Lps comemorativos dos 70 anos de Dorival Caymmi e dos 90 anos de Mário de Andrade, o centenário de Manuel Bandeira merecerá um Lp a ser também produzido pela Divisão de Música Popular/INM da Funarte. A Orquestra compõe-se dos seguintes músicos: Henrique Annes (violão); Antônio Dias, Adelmo Arcoverde e João Lyra (violões sertanejos); Marco César, Ivanildo Maciel e Rossini Ferreira (bandolins); Marcos Silva Araújo (contrabaixo); Mário Moraes Rêgo (cavaquinho); Geraldo Leite (zabumba) e Inaldo Gomes, Passarinho (percussão). O 1º Lp individual da Orquestra integrará a terceira coleção do Projeto Ary Barroso — único da Funarte voltado para o exterior. Esse mesmo Lp será também o 1º volume do Projeto Nelson Ferreira, a ser lançado em janeiro próximo pela Fundação de Cultura Cidade do Recife e pela Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. O Lp "Capiba 80 anos" teve produção artística de Maurício Carvalho, da Camerata Carioca, e de Hermínio Bello de Carvalho. João Máximo, crítico do Jornal do Brasil, assim se expressou: "... a Dedilhadas, permitam-me o lugar-comum, veio para ficar. É boa demais para desaparecer em meio a tantas novidades sem qualidade".

PROGRAMA

CAPIBA: CONTEMPORÂNEOS

Dorinha (*Duda*)
Último Dia (*Levino Ferreira*)
Mourão (*Guerre Peixe*)
Gostoso (*Nelson Ferreira*)

CAPIBA: SEUS FILHOS MUSICAIS

Lamento No destino (*Marcos Araújo*)
Padre Terra (*Milton Rangel/João Lyra*)
Morte do Vaiente (*Adelmo Arcoverde*)
Cipó Branco de Macaparana (*Cussy de Almeida*)
Terra Nova (*Henrique Annes*)
Marcelinho no Frevo (*Ivanildo Maciel*)

CAPIBA, CAPIBARIBE

Sem Lei Nem Rei (*Capiba*)
Cem Anos de Choro (*Capiba*)
Ê de Tororô/Nação Nagô/Eh! Luanda (*Capiba*)
Valsa Verde (*Capiba*)
Eu Quero é Ver (*Capiba*)
Um Pernambucano no Rio (*Capiba*)

Direção Artística: Cussy de Almeida
Coordenação: Henrique Annes

Uma experiência tão enriquecedora dentro da cultura brasileira que deveria ser copiada e repetida em todos os conservatórios de música do país.

Turíbio Santos

Este esplêndido grupo de músicos consegue cativar de imediato pela qualidade de suas interpretações, sabedoria musical de seus arranjos e maestria rítmica de suas versões.

Oscar Cáceres

Uma espécie de I Musici Armoriais.

Hermínio Bello de Carvalho

Auditório Benício Dias
Fundação Joaquim Nabuco
Av. 17 de Agosto, no. 2187
07 dezembro 1984

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Posteriormente, o grupo lançou um segundo e último disco intitulado *Cordas Dedilhadas*, em 1987, antes de acabar, em meados dos anos 1990, com Nilton Rangel fazendo o segundo violão e o acréscimo de Ewerton Brandão (Bozó) no cavaquinho, substituindo Mário Moraes Rêgo, e Antônio Dias na terceira viola. Desde o início da sua criação, há na produção artística da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, uma proposta de música de concerto, em formatação camerística, numa intenção de unir tendências estéticas e identidades culturais brasileiras distintas através da música. A possibilidade de começar a vislumbrar o diálogo entre a música erudita e a música popular dentro do Conservatório foi fundamental para

a existência da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, para consolidar a sua sonoridade.

2.2 A DEDILHADAS E A FUNARTE

O primeiro disco, lançado também pela FUNARTE, é descrito como o pontapé fundamental para a projeção nacional da Orquestra, para seus músicos. Ainda segundo esses, sobre a trajetória do grupo, a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi criada também a partir de um apelo pessoal de Cussy de Almeida, através de uma apresentação no gabinete do secretário da Fazenda à época, Everardo Maciel. O grupo passou a existir vinculado à Secretaria estadual de Educação e Cultura e subordinado ao Conservatório Pernambucano de Música.

Por todas as relações políticas apontadas, até mesmo nos depoimentos dos músicos, por ter sua maior projeção artística impulsionada por um órgão criado dentro de ambiente e políticas culturais surgidas à época da ditadura militar, apresentar como tais vínculos foram traçados é a finalidade desta parte do trabalho.

A primeira subdivisão da seção traz o contexto de políticas culturais adotado pela ditadura militar que vão embasar a criação da FUNARTE. O objetivo é trabalhar um panorama mais geral das ideias e ações que foram guias para melhor compreender aquele momento histórico, através do recorte da discussão. Assim, trazemos uma abordagem mais detalhada sobre a criação da FUNARTE, a relação e as propostas de Hermínio Bello de Carvalho, enquanto funcionário da instituição, na área de música.

Para a segunda subdivisão, os seguintes pontos são apresentados: o levantamento geral de quantas faixas a OCDP gravou enquanto intérprete principal e como acompanhante; a proporção entre os diferentes gêneros musicais dentro das faixas gravadas; a análise dos arranjos e a distribuição das vozes entre os naipes. Para amostragem um pouco mais esmiuçada, são feitas análises das cinco músicas que compuseram o livreto da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco lançado pelo projeto Airton Barbosa.

Em seu texto “A política cultural & o plano das ideias”, Botelho (2007) faz uma análise de três momentos importantes e diferentes da história das políticas culturais institucionalizadas do Brasil: 1930, 1970 e 2000. Segundo a autora, são momentos distintos, mas que seguem uma linha de continuidade pela presença de embasamentos conceituais que interligam essas políticas culturais. Para esses períodos cronológicos marcantes, um conceito de cultura ampliado foi

instaurado, institucionalizado. As manifestações, fazeres e saberes populares passam a ser valorizados como cultura, também, e não mais só o universo das belas-artes. Uma dimensão antropológica sobre o conceito de cultura passa a ser incorporada como perspectiva de trabalho. As formas de viver, pensar e trabalhar dos indivíduos passam a ser consideradas como importantes elementos culturais que expressavam relações sociais e simbólicas da vida.

Desde a vinda da família real portuguesa para o Brasil, para a área de cultural e para o ensino superior, os modelos franceses foram referências. Na década de 1930, quando surgem os primeiros esforços para a criação de um sistema institucionalizado em nível federal para “preservar, documentar, difundir e mesmo produzir bens culturais”, o governo federal passa a ser o grande responsável pelo setor (Botelho, 2000, p. 38). Botelho ainda aponta que até esse centralismo provinha de uma estruturação francesa, mesmo que isso fosse condizente com as necessidades da estrutura política daquele momento. Uma tendência centralizadora sempre esteve presente no país, e ainda mais notadamente nos períodos de autoritarismo. Um dos pontos de diferenciação notáveis entre o que se fez no país e o modelo francês é que não havia “alinhamento obrigatório” entre as estruturas federais, estaduais e municipais. Com isso, os estados e municípios tinham seus órgãos já estabelecidos sendo autônomos ou ligados a alguma secretaria de governo (Botelho, 2000, p. 38).

É no período da ditadura de Getúlio Vargas, na década de 1930, que pela primeira vez no Brasil é criada uma estrutura de organização para a cultura. Em 1936, o Serviço de Radiodifusão Educativa é doado ao Estado por Roquette Pinto e, ainda no mesmo ano, é criado o Serviço Nacional do Cinema Educativo, e a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes e Museu Histórico Nacional são incorporados ao sistema de instituições que já existiam. Em 1937, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no mesmo ano o Serviço Nacional de Teatro e o Instituto Nacional do Livro. Em 1938, é criado o Conselho Nacional de Cultura (CNC) (Botelho, 2000).

De 1945 a 1964, na área cultural houve predomínio da iniciativa privada. Em 1953, houve o desmembramento do Ministério da Educação e Saúde e surgem os Ministérios da Saúde e o da Educação e Cultura. Por parte do Estado, não foram promovidas ações diretas de grande proporção para a cultura, a estrutura que já existia foi mantida. Em 1961, é recriado na gestão do presidente Jânio Quadros o Conselho Nacional de Cultura, que era composto por comissões das áreas artísticas e de alguns órgãos do governo (Calabre, 2007, p. 89).

O Conselho foi criado para ser um órgão responsável pela elaboração de planos nacionais de cultura. Com o início da ditadura militar brasileira de 1964, a busca por uma maior institucionalização para a produção artístico-cultural foi retomada. Em 1966, o CNC passava

por uma reformulação com o intuito de organizá-lo para que pudesse assumir alcance nacional como elaborador de uma política cultural. No mesmo ano, é criado o Conselho Federal de Cultura (CFC) que analisava os pedidos de verbas ao MEC por uma política de apoio para uma série de ações, papel que exerceu até 1974 (Calabre, 2007).

O segundo momento de destaque entre as políticas culturais públicas do país é a década de 1970, a partir de 1974 a ditadura militar já instaurada no Brasil começava a tomar ares para uma possível abertura democrática. Após 1974, passado o período mais duro da ditadura, existiu o objetivo de melhorar a imagem interna e externa do governo, sobretudo juntos aos setores de oposição, apesar do cenário político, havia relativa predominância cultural da esquerda política do país (Schwarz, 1969 apud Botelho, 2000, p. 40).

Botelho (2000) defende a visão de que não havia um plano de metas e projetos estrategicamente pensados para que os militares controlassem o processo cultural. Contudo, a ideia “de que a cultura apoiada pelas instituições refletiria mecanicamente a política do governo, pressupõem uma organicidade e um planejamento que a prática demonstrou inexistir” (p. 41).

Segundo Fernandes (2013, p. 174), foram três posturas assumidas de atuação do governo ditatorial no âmbito da cultura: a primeira, censura a determinados tipos de produções culturais que poderiam fazer oposição ou fossem nocivas aos militares e sua ideia de cultura nacional; a segunda, investimento em infraestrutura de telecomunicações e que tinham por trás toda uma ideia de modernização do país aliada a intenções políticas de integração e segurança nacional e de favorecimento da indústria cultural nacional; a terceira, criação de órgãos governamentais para planejar e implementar a política cultural oficial.

Foi na gestão do ministro da Educação Ney Braga, de 1974 a 1978, durante o governo Geisel, que houve um efetivo fortalecimento da área da cultura. Órgãos estatais foram criados, como o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) (Calabre, 2007).

Em 1975, a política do governo federal encontrava aplicação prática a partir do documento *Política Nacional de Cultura* (PNC) que foi apresentado pelo Conselho Federal de Cultura e tinha “caráter nitidamente liberal-conservador” (Botelho, 2007, p.40). A cultura era incluída como uma das metas políticas e, a partir de suas novas diretrizes, um novo desenho institucional foi imediatamente instaurado para o setor (Botelho, 2007).

A criação dos novos órgãos cumpria parte das metas previstas na Política Nacional de Cultura, que tinha como objetivos principais: “a reflexão sobre qual o teor da vida do homem brasileiro, passando à preservação do patrimônio, ao incentivo à criatividade, à difusão da criação artística e à integração, esta para permitir a fixação da

personalidade cultural do Brasil, em harmonia com seus elementos formadores e regionais” (Calabre, 2007, p. 92).

O processo de institucionalização do campo da cultura no governo foi estendido às esferas estaduais e municipais, o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura cresceu muito também (Calabre, 2007).

Para se pensar na figura pública, nas políticas culturais, mais proeminentes daquele momento político, o nome de Aloísio Magalhães¹³ é importante. Mesmo seguindo os passos das ações para as políticas culturais vindos da gestão anterior, ele conseguiu imprimir sua personalidade, soube fazer inovadora articulação política e dar visibilidade para o setor. Segundo Botelho (2007, p. 119), sendo Aloísio Magalhães um grande estrategista, conseguiu estabelecer novos parâmetros de atuação. A autora acredita que qualquer discussão sobre política cultural e redesenho institucional nos 1970 e 1980, inclusive para dimensões mais atuais, deva passar obrigatoriamente por esse nome. O essencial a ser percebido é que ele fez a opção por um conceito alargado de cultura, com a dimensão antropológica sendo privilegiada, o que era condizente com o entendimento defendido pela UNESCO (Organização para a Educação, Ciência e Cultura). Assim, trazia para aqueles anos 70 “a noção de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento de um país se não for considerada a dimensão cultural” (Botelho, 2007, p. 120).

A Secretaria de Cultura, sob a gestão de Aloísio Magalhães, no curto período de 1981-1982, assumiu o entendimento de que cultura é “todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica” (Botelho, 2007, p. 122). Com isso, privilegiava tanto bens móveis que tivessem valor histórico e/ou artístico quanto comportamentos, fazeres e formas de percepção que estão inseridos nas dinâmicas cotidianas. Duas vertentes operacionais foram trabalhada: a patrimonial e a de produção cultural, as duas se inter-relacionavam de forma indissolúvel. A ideia era apoiar um fluxo criativo, contemporâneo que pudesse dar à cultura pluralidade democrática (Botelho, 2007, p. 122-123).

Em termos práticos, a questão patrimonial, agora com a inclusão de fontes de conhecimento de raízes populares, foi a linha de atuação privilegiada. Para essa linha de

¹³ “Aloísio Barbosa Magalhães (Recife, Pernambuco, 1927 - Pádua, Itália 1982). Pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista. Forma-se em direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1950. [...] Em 1979, é nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro” (Enciclopédia Itáu Cultural, 2018).

atuação, a situação de dependência cultural brasileira só poderia ser minimizada quando as características dos brasileiros de cada região fossem potencializadas e valorizadas.

De acordo com as palavras de Cussy de Almeida no programa de estreia do então Conjunto de Cordas Dedilhadas¹⁴, de 1982, o grupo era vinculado em nível federal à Secretaria de Cultura do MEC, sob a gestão de Aloísio Magalhães. E também ao governo estadual através da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. À sua criação, as formas de apoio político e institucional que conseguiu para a época se alinhavam com aquele âmbito cultural de objetivos a serem alcançados através das políticas culturais governamentais.

Entre os órgãos de atuação federal, a FUNARTE foi o mais relevante para a história da Dedilhadas. A Fundação surge em 1975 na esteira de um processo de renovação que já vinha acontecendo dentro do Ministério da Educação e Cultura. Mais diretamente, ela tem ligação com o Programa de Ação Cultural (PAC) de 1973, junto à estrutura do Departamento de Assuntos Culturais do MEC. O PAC tinha como objetivo principal levar aos brasileiros uma cultura acessível, o incentivo à criatividade, a difusão de bens de valor cultural e a preservação do patrimônio artístico e histórico nacional. Foi através do Programa que a área da cultura teve recursos suficientes para incentivar de fato suas atividades, dentro do MEC (Botelho, 2000).

A criação da FUNARTE já havia sido prevista na Política Nacional de Cultura (1975) como uma instituição que atuaria sendo seu braço executivo, com criação através da Lei n° 6.312 de 16/12/1975, personalidade jurídica de direito privado e jurisdição abrangendo todo o território nacional e atendia as áreas de artes plásticas, música e folclore. A FUNARTE tinha as seguintes atribuições:

1. Formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações culturais;
2. Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro;
3. Apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional (Botelho, 2000, p. 63)

Como uma das crias do PAC, a FUNARTE herdou muitas marcas da personalidade institucional do Programa. A mais marcante foi a agilidade no desenvolvimento do trabalho, o que provavelmente é uma consequência da organização por grupos-tarefa. Esses grupos eram formados com um “pessoal com conhecimento de suas áreas e sem os tradicionais vícios do serviço público” (Botelho, 2000, p. 65). Outra característica positiva apontada pela autora era

¹⁴ Primeiro capítulo da dissertação, figura 3.

o fato de ter herdado também seu último gestor, o jovem Roberto Parreira que trazia a bagagem do aprendizado dessa experiência e a perspectiva de que a nova instituição deveria superar os problemas do PAC.

Roberto Parreira (1984, p. 237 apud Botelho, 2000, p. 65) destaca que a FUNARTE, nesse início, era formada por uma equipe de jovens, artistas e músicos que voltavam ao Brasil depois de longas vivências na Europa. O foco para determinar as pessoas que comporiam a equipe era a ligação mais afetiva do que técnica para o trabalho com o produto cultural. A intenção era operacionalizar o Estado na atividade de fomento. E essa surge como criação coletiva para gerenciar a ligação existente entre Estado e produtos culturais.

A FUNARTE atuou em duas frentes fundamentais para o trabalho de produção cultural: o financiamento e a execução de produtos culturais. O processo acontecia por dois níveis: o primeiro cuidava dos projetos próprios da instituição; o segundo dava apoio a projetos culturais provenientes de todo o país, projetos de instituições públicas ou privadas. Esta disponibilidade para apoiar qualquer iniciativa vinda de onde fosse era característica e atuação principal da fundação para a época. Era uma marca intrínseca à FUNARTE na época a priorização de uma equipe de trabalho jovem, entusiasmada e que estivesse de fato envolvida com a produção artística nas mais diversas frentes. E isso trazia uma perspectiva de frescor e de inovação para lidar com produção cultural, novas possibilidades artísticas de outras regiões, para além da região Sudeste, puderam usufruir dos investimentos da instituição (Botelho, 2000). Neste contexto institucional de políticas culturais públicas a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco pôde vislumbrar uma projeção artística nacional. O disco lançado pela FUNARTE, através da atuação de Hermínio Bello de Carvalho como diretor da Divisão de Música Popular da instituição, foi a abertura de portas para isso.

Hermínio Bello de Carvalho é um dos nomes mais importantes para a produção cultural na música popular brasileira. Natural do Rio de Janeiro, nascido em 28 de março de 1935, é compositor, escritor, poeta e produtor musical. Começa sua carreira em 1951, como repórter e colunista de discos na revista *Rádio-entrevista*. Sempre se manteve ligado à música, seja como colaborador de revista como *O Cruzeiro* e *Revista da Música Popular*, seja como diretor, roteirista e produtor de programas televisivos, radiofônicos e shows. Ajudou a lançar nomes importantes no cenário artístico brasileiro, Clementina de Jesus e Paulinho da Viola são dois desses. Hermínio também assinou a produção musical e fonográfica de discos e shows de artistas como Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Elza Soares, Camerata Carioca, Raphael Rabello e Radamés Gnattali.

As relações de HBC com a política cultural do regime militar, diretamente com a FUNARTE, começaram quando assume a vice-presidência da Sociedade de Música Brasileira (Sombrás), Tom Jobim era o presidente da entidade de classe. A Sombrás foi fundada em 1974 e era responsável pela preservação e divulgação da música brasileira e também pela moralização dos processos de arrecadação de direitos autorais. Tinha o objetivo de agir como mais uma ferramenta de pressão sobre o Ministério da Educação e Cultura para a resolução dessas questões (Garcia, 2015, p. 1).

A colaboração de Hermínio Bello de Carvalho com a FUNARTE começou quando ele concebeu o Projeto Pixinguinha, com o objetivo de fazer circular por todo o país apresentações de música popular. Em 1977, o projeto foi aprovado pela instituição e Hermínio assumiu sua coordenação geral (Garcia, 2015). “A filosofia do Projeto Pixinguinha era inspirada nas ideias discutidas na Sombrás: abrir mercado de trabalho ao músico brasileiro, divulgar o repertório nacional de alto nível, ampliar o público e formar novas plateias (...)” (Pavan, 2006, p. 154 apud Garcia, 2015, p. 2).

Ainda no mesmo ano, ele assumiu o cargo de consultor de projetos especiais na área de Música da FUNARTE e no decorrer dos anos seguintes assumiu como diretor-adjunto da Divisão de Música Popular (DMP) ao ser incorporado como funcionário do Instituto Nacional de Música.

Logo de início ele aprovou e implementou quatro projetos: o primeiro foi o **projeto Ary Barroso**, voltado para a divulgação da música popular brasileira no exterior a partir da distribuição de material discográfico; o segundo foi o concurso de monografias, de 1979, **projeto Lúcio Rangel**; o terceiro, que era conjugado ao segundo, foi o **projeto Airton Barbosa** que era para a edição de partituras inéditas descobertas pelos pesquisadores; o quarto foi o **projeto Almirante** que era para o escoamento de uma produção artística discográfica que dificilmente seria absorvida pelo circuito comercial (Garcia, 2015; 2017). A função do DMP era “supervisionar, coordenar e administrar os projetos e eventos específicos da área, acionando-os a partir do binômio ‘registro e multiplicação’” (Brasil 1983, p. 15 apud Vetromilla, 2017, p. 123).

Não obstante a atuação da Funarte fosse pautada pelo *Plano Nacional de Cultura*, que tinha como um de seus pilares a “fixação da personalidade cultural do país, em harmonia com seus elementos formadores e regionais” (Calabre, 2007, p. 92), chama a atenção a maneira singular como este ideário foi, desde o início, apropriado pelos projetos implementados por Hermínio Bello de Carvalho e seus colaboradores. A homenagem póstuma a duas personalidades cariocas, o jornalista Lúcio Rangel e o radialista e pesquisador Almirante, figuras-chave do processo de *monumentalização*

e *museificação* do samba carioca, já sinalizava o que estava por vir (Garcia, 2017, p. 76).

Garcia, em seus artigos “FUNARTE em tempos de Hermínio Bello de Carvalho”, de 2015, e “Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional”, de 2017, discute e embasa o entendimento que a gestão de Hermínio Bello de Carvalho se caracterizou por três marcas, predileção, priorização e supervalorização de nomes ligados ao ambiente cultural carioca, sobretudo ao seu samba. A predileção era por uma equipe de consultores formada por personalidades intelectuais cariocas; a priorização era por homenagear personalidades do universo musical carioca; a supervalorização vinha sobre o aval carioca atestando a qualidade sobre os fazeres artísticos de outras regiões do país e em relação ao samba carioca. Vale salientar que é por esta terceira marca de atuação de HBC que a relação FUNARTE e Dedilhadas vai ser construída, através da pessoa de Maurício Carrilho, como será visto mais para frente.

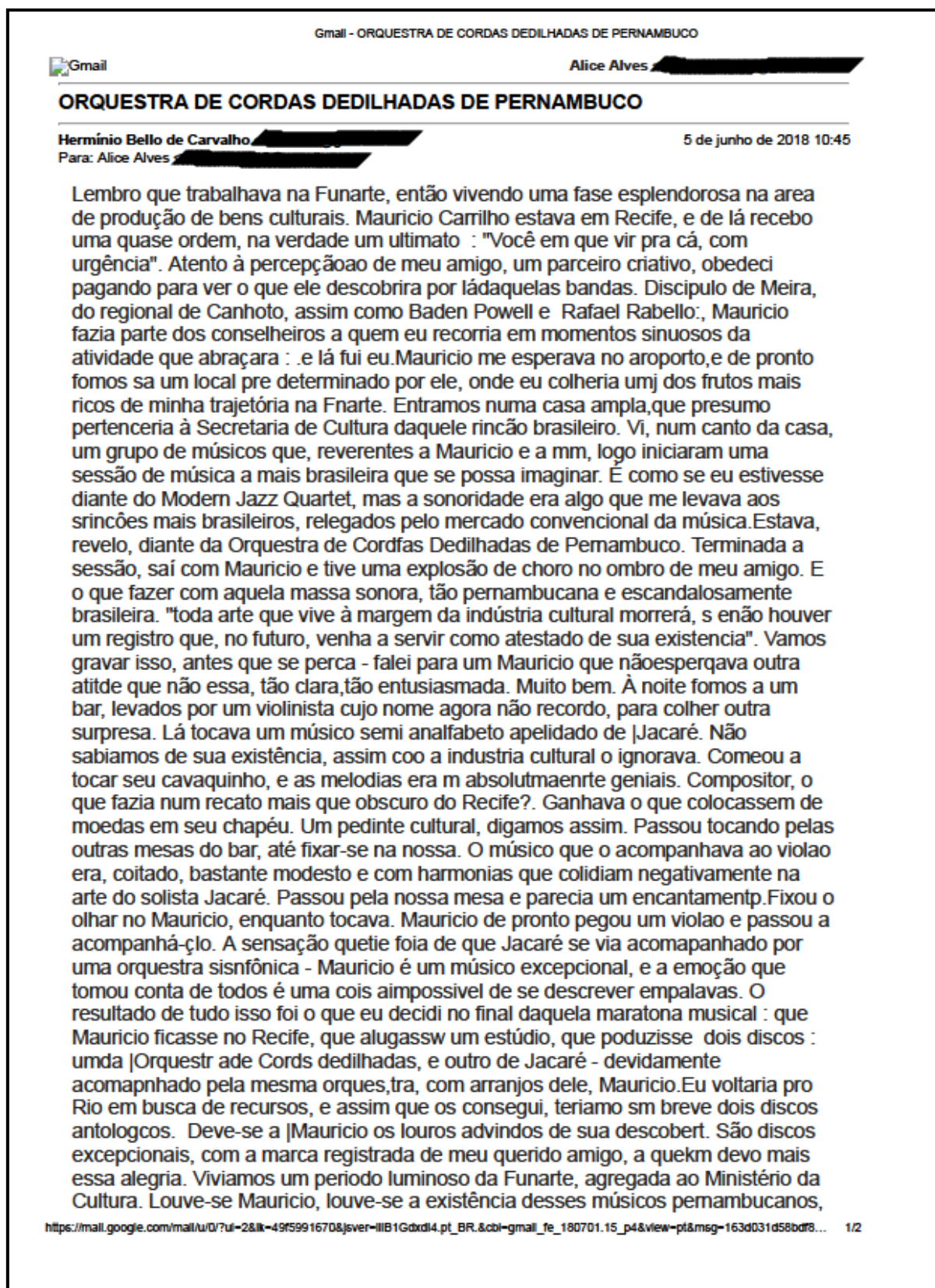
A autora com seus trabalhos faz, sobretudo, reconhecer o lugar estratégico ocupado por Hermínio Bello de Carvalho dentro da produção cultural em música, em meio a uma atuação em políticas públicas entre a imprensa, artistas e intelectuais cariocas e outras mídias, do Estado e do resto do país (2015, p. 15). Ao trazer a perspectiva apresentada por Garcia (2015; 2017), o objetivo é situar historicamente processos de atuação de Hermínio Bello de Carvalho à frente da Divisão de Música Popular na FUNARTE, pelo papel que ele veio a desempenhar, graças a essa atuação, na difusão nacional da Orquestra Dedilhadas.

A importância de HBC na trajetória da música popular brasileira é inegável. Entretanto, uma análise crítica sobre os processos de favorecimento de um olhar cultural de importância a partir das influências de gostos de uma intelectualidade carioca não deixa de ser perceptível. E, de certa forma, esta ideia de favorecimento, em seu trabalho na FUNARTE, para um ambiente cultural carioca, pareceu-me bem pertinente no depoimento, através de um e-mail, que consegui do produtor sobre a sua aproximação com a Dedilhadas. O que dá para entender é que foi, sobretudo, o aval do violonista carioca Maurício Carrilho que influenciou mais decisivamente para que a relação profissional Dedilhadas e FUNARTE pudessem prosperar. De algum modo, o olhar de supervalorização que defende Garcia do aval carioca por parte de Hermínio, para a música da Dedilhadas e também do cavaquinista Antônio da Silva Torres (Jacaré), não deixou de estar presente no e-mail que recebi, e por vezes de superioridade mesmo, pelo discurso desenvolvido. Seja isso de forma consciente ou inconsciente.

Para esta dissertação, achei importante entrevistar o máximo possível de pessoas que contribuíram para a história da OCDP além de seus músicos. Como já havia conseguido com o

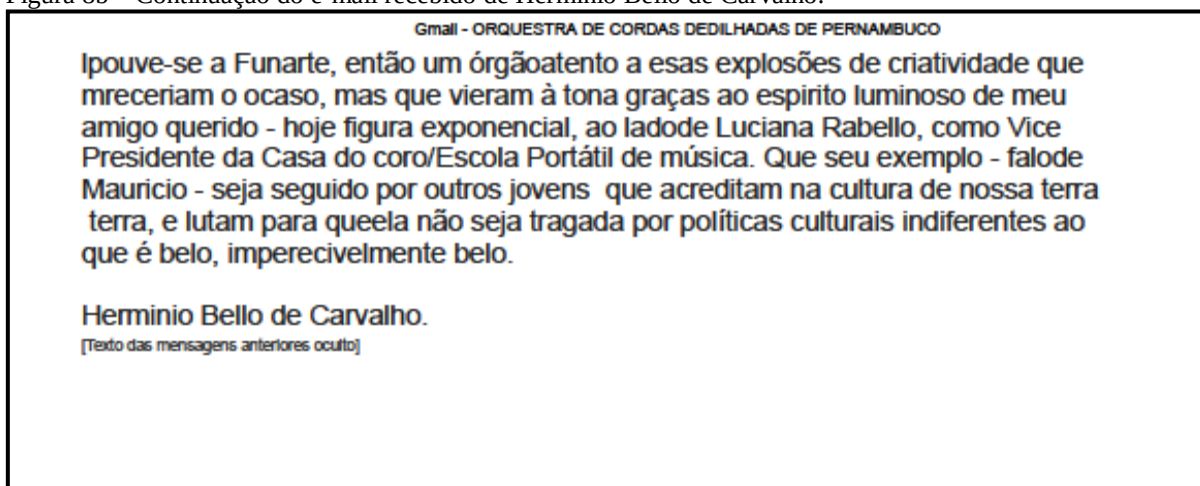
Maurício Carrilho, o telefone residencial do Hermínio e a permissão para falar em nome do violonista, resolvi ligar. Desde 05 de maio de 2017 eu tenho esse número. Foi nesse dia que entrevistei o Maurício Carrilho pessoalmente, na Casa do Choro no Rio de Janeiro. No dia 04 de junho de 2018, ligo para a casa do Hermínio Bello de Carvalho, fui muito bem tratada e ainda recebi a promessa de um email detalhando melhor a relação que existiu entre o produtor cultural e a Dedilhadas. Abaixo apresento o email, existem algumas palavras com letras a mais, acredito que pela velocidade da digitação, mas nada que comprometa o entendimento do texto (Figura 8).

Figura 8a – E-mail recebido pela autora de Hermínio Bello de Carvalho.



Fonte: a autora.

Figura 8b – Continuação do e-mail recebido de Hermínio Bello de Carvalho.



Fonte: a autora.

A partir de todas essas relações, surgiu o primeiro disco da Dedilhadas, de 1984, e o disco do músico Jacaré, de 1985.

“Meu primeiro trabalho profissional foi no conjunto chamado Os Carioquinhos que acabou sendo a base pra (sic) formação da Camerata Carioca, que foi criada a partir de uma iniciativa do Joel [Nascimento, que foi bandolinista do grupo] de tocar a *Suíte Retratos* com uma formação que não deveria ser de orquestra, com uma formação camerística. E o Radamés [Gnattali] fez a transcrição. Esse processo aconteceu entre 77 e 79. No meio dessa transformação, a gente teve uma turnê, a gente fez um trabalho aqui no Rio, um show, Os Carioquinhos participaram como grupo de base de um show da Nara Leão com o Dominguinhas, que viajou o Brasil todo. E a gente esteve em Recife, e quando a gente teve lá eu conheci pessoalmente o Marco César, o João Lyra, eu já conhecia o Henrique Annes que tinha feito uma viagem pro (sic) Rio, um pouco antes disso. E eu o conheci na casa de Luís Otávio [Braga, violonista] que fez parte da Camerata. E então a gente reviu o Henrique e conheceu esse povo do choro de lá, que eu sabia que existia, mas não conhecia pessoalmente. E foi muito legal o encontro com essas pessoas, a gente ficou amigo assim, a ponto de a gente ter convidado o Marcos César pra (sic) vir tocar na Camerata no Rio. Quase que ele veio” (Maurício Carrilho, entrevista à autora, 05 de maio de 2017).

Sobre a aproximação e a influência do modelo musical que foi a Camerata Carioca, Maurício Carrilho, um dos integrantes desse grupo e produtor artístico do primeiro disco da futura Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco afirma, em entrevista concedida a nós:

A Camerata [Carioca] foi, quando a gente gravou em 1979, aquilo representou assim uma mudança muito clara de conceito na organização do conjunto que era chamado de conjunto regional de choro, o uso dos instrumentos era bem diferente. O Radamés, ele fez um trabalho camerístico, usando aquela formação, quer dizer usava os instrumentos da forma tradicional, mas também criava polifonias pré-concebidas, escritas e tal, transformando o conjunto numa pequena orquestra de câmara, um grupo de câmara, por isso o nome de Camerata.

O trabalho da Orquestra de Cordas Dedilhadas, de certa forma, tinha um viés muito semelhante, só que traduzido para a linguagem da música nordestina. Então eles levaram para esta formação de cordas, que não era parecida com nada

que se tivesse, eu pelo menos não tenho notícia de nenhum conjunto com esta formação anterior a Orquestra Dedilhadas. Tinha um pouco dos grupos de frevo-de-bloco, os violões, cavaquinho, bandolim, mas usava muito mais a linguagem do frevo-de-rua, na orquestração, no pensamento orquestral. Além disso, tocava o repertório de concerto da Música Armorial, tinha coisas do Guerra-Peixe, do Clóvis Pereira, seu eu não me engano. Eu lembro que quando a gente retornou a Recife, com a Camerata Carioca já, também, coincidentemente, com um espetáculo da Nara, eles resolveram fazer uma surpresa. A gente não conhecia a Orquestra Dedilhadas ainda, ela tinha acabado de ser montada, o cavaquinista ainda era um senhor que teve um AVC e faleceu [Dázio, da primeira formação do grupo].

A gente fez o concerto e eles, pra (sic) fazer uma surpresa pra (sic) gente, formaram a Dedilhadas no hall do hotel, pra (sic) quando a gente chegasse no hotel de volta do teatro, eles tocassem. Só que esse show da Nara com a Camerata foi assim um sucesso até inesperado de público, foi o show que teve o maior público em toda a história do Projeto Pixinguinha, todos os teatros que a gente foi tocar, a gente foi tocar a gente fazia duas sessões, não cabia de gente, aí o povo abria pra (sic) uma sessão extra. Então eles estavam esperando a gente chegasse lá, o show era seis e meia, chegasse lá nove, nove e pouco. E a gente fez outra sessão às nove horas e a gente foi chegar lá quase meia-noite. E eles ficaram horas esperando! Ninguém foi embora. Então, quando a gente botou o pé no hall do hotel, eles atacaram um frevo. Foi uma sensação indescritível de ouvir aquele som pela primeira vez, de surpresa né, revendo vários amigos, que a gente tava (sic) doido pra encontrar. E ainda não tinha tido a oportunidade de reencontrá-los, foi muito legal, foi uma coisa assim. E aquilo me marcou muito.

Quando eu voltei pro (sic) Rio, depois desse show da Nara, o Hermínio Bello de Carvalho me chamou pra fazer com ele a produção de um disco em homenagem ao Capiba. O Capiba tava (sic) fazendo oitenta anos, e ele queria convidar alguns grupos, entre eles o Quinteto Violado, alguns grupos que já eram consagrados na época. **Eu falei: ‘Hermínio, o conjunto pra (sic) fazer esse disco eu acabei de conhecer lá em Recife. Você precisa conhecer, ele ainda não gravou, mas é um negócio assim espetacular’.** Aí o Hermínio falou: **‘Então você diz aí um dia que você tenha disponível e eu vou conseguir aqui umas passagens na FUNARTE pra (sic) gente ir lá conhecer esse conjunto e ver as condições técnicas dos estúdios lá pra (sic) ver se a gente pode gravar por lá’.** E a gente foi, eu fui com o Hermínio.

E aí o pessoal fez uma apresentação no Conservatório, naquele espaço do Conservatório onde é o estúdio né. Aí eu lembro que o Hermínio chorava, igual criança, ouvindo, foi uma coisa assim super emocionante. Aí imediatamente o Hermínio aceitou a ideia, de fazer o disco do Capiba, com eles, e além disso, o Hermínio marcou uma reunião com Cussy de Almeida, que era presidente da Fundação Cultural lá de Recife, cobrando dele um apoio pra (sic) que a Orquestra gravasse. E aí foi criado um selo lá que gravou o disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas, o primeiro, e gravou o disco do Jacaré também na sequência. Então foi assim que começou o contato da gente com eles e a gente ficou muito próximo, trabalhou em vários projetos depois disso. Com o apoio da FUNARTE, eles vieram pro (sic) Rio, foram a Portugal, teve uma série de eventos importantes que a Orquestra participou por conta dessa camaradagem e lógico pela qualidade inquestionável do conjunto, mas porque realmente a gente além da qualidade tinha essa coisa da gente ficar muito próximo, muito amigo, admirava muito o trabalho uns dos outros e sempre que a gente pode a gente se encontra pra tocar até hoje” (Maurício Carrilho, entrevista à autora, 05 de maio de 2017, grifo meu).

Hermínio conheceu o trabalho da Dedilhadas através Maurício Carrilho. Maurício, entre 1977 e 1979, tocava com Os Carioquinhos que foi grupo base de um show de Nara Leão e Dominginhos que excursionou pelo Brasil. Nessas viagens, o grupo fez apresentações em Recife, e assim o músico conhece o “povo do choro”, Marco César e João Lyra. Em agosto de

1983, quando volta ao Recife, agora com a Camerata Carioca, em turnê pelo Nordeste via Projeto Pixinguinha, conhece a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Henrique Cazes, que na época também fazia parte da Camerata, tocando cavaquinho, retrata a passagem em seu livro *Choro: do quintal ao municipal* (2010, p. 157). Em 2017, encontro o cavaquinista em um congresso em João Pessoa e peço que conte um pouco, por email, como foi a sua impressão e a da Camerata neste primeiro encontro com a Dedilhadas, que aconteceu no hall de um hotel e sobre uma única vez em que substituiu Mário Moraes Rego, cavaquinho, no grupo (ANEXOS).

Maurício Carrilho conta como foi esse primeiro encontro com os chorões recifenses que teve como consequência, alguns anos mais tarde, a aproximação dele e de HBC com a Dedilhadas. Conta também o seu olhar sobre este primeiro encontro com a OCDP no hall do hotel em 1983.

3 A ATUAÇÃO DA DEDILHADAS

Blacking (2007) traz a ideia de que para entender de fato uma tradição musical e também a contribuição de seus compositores individuais é importante perceber que “um sistema musical deve ser compreendido como um dos diferentes quadros de símbolos pelos quais as pessoas aprendem a produzir um sentido público de seus sentimentos e da vida social” (p. 205). Instrumentos musicais, transcrições, partituras e performances são manifestações culturais que refletem processos sociais, organizações de valorizações simbólicas, hábitos e capacidades dos indivíduos. Fazer música é um tipo de ação social que pode atuar em uma rede de consequências para outros tipos de ações sociais. A música é reflexiva e gerativa tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Cabe à musicologia, à etnomusicologia descobrir como as pessoas produzem sentido para a música que fazem, ouvem, percebendo as diversas situações sociais e contextos culturais, as capacidades humanas inatas e individuais e as convenções sociais que guiam as ações (Blacking, 2007).

O entendimento cultural sobre o estudo da música é uma tendência internacional que surgiu com maior evidência nos anos 1970 e 1980 (Shepherd, 2003) - que tem contribuição fundamental na Etnomusicologia. Não há como não associar esses estudos com processos de categorização da estrutura histórica, econômica, social e cultural em que as pessoas estão inseridas, tanto individual quanto coletivamente.

[...] because people create music, they reproduce in the basic structure of their music the basic structure of their own thought processes. If it is accepted that people's thought processes are socially mediated, then it could be said that the basic structures of different styles of music are likewise socially mediated and socially significant. (Shepherd, 1987, p. 57 apud Martin, 2006, p. 13)¹⁵

Nesta terceira seção são discutidos os conceitos teóricos principais que embasam a percepção e a organização metodológica desta dissertação. O primeiro tópico é organizado para discutir a relação música e identidade na concepção estética e sonora da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco e para destacar a importância das entrevistas usando conceitos de identidade cultural, etnografia de performance, etnografia da música, sonoridade, história oral e memória. Iniciamos a demarcação teórica apontando Frith (1996) para embasar conceitualmente a relação música e identidade cultural. Para questões acerca da construção

¹⁵ Porque quando as pessoas criam música, elas reproduzem na estrutura básica de sua música a estrutura básica de seus próprios processos de pensamento. Se é aceito que seus processos de pensamento são socialmente mediados, então pode-se dizer que as estruturas básicas de diferentes estilos de música também são socialmente mediadas e socialmente significativas (tradução nossa).

sobre o que se costuma definir como Nordeste e sua tradição cultural usamos Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011). Para afunilar as ideias sobre música, identidades regionais e Nordeste, continuamos com Albuquerque Júnior (2011) e trazemos novamente Trotta, agora com o texto *A reinvenção musical do Nordeste* de 2010.

Para embasar uma visão etnomusicológica e etnográfica da performance em música, no segundo tópico, lido com dois dos autores mais importantes da Etnomusicologia, Seeger (2008) e Blacking (2007), contribuições consideradas importantes também são encontradas em Pinto (2001). Outros autores também abordados: para a definição de sonoridade e gêneros musicais, Trotta (2008); para a definição de história oral, Portelli (2001); para a relação entre música e a prática da memória Reily (2014).

Para o segundo tópico é apresentado o levantamento geral feito para a dissertação de quantas faixas a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco gravou enquanto intérprete principal e como acompanhante; a proporção entre os diferentes gêneros musicais dentro das faixas gravadas; a análise dos arranjos e a distribuição das vozes entre os naipes, de algumas faixas. Também são apresentadas as principais matérias sobre a Dedilhadas em revistas e jornais de circulação nacional e local. Quase que a totalidade desse acervo documental existente, e apresentado nessa dissertação, sobre a trajetória da Dedilhadas foi arquivado por Marco César de Oliveira Brito. Ele foi entre os integrantes da Dedilhadas o que mais se preocupou em fazer esse trabalho de transcrição, de copiar e manter o acervo artístico. A maioria da documentação coletada e registrada para a produção desse trabalho de pesquisa está no acervo mantido por Marco César em sua sala particular para aulas e trabalhos de música.

Para finalizar a seção, no terceiro tópico busco compreender como a música do Movimento Armorial, primeira influência sonora para a criação da OCDP, dialoga com a trajetória musical do grupo.

3.1 ETNOGRAFIA DA MÚSICA, PERFORMANCE E IDENTIDADE CULTURAL

Depois de construir uma abordagem dialética entre os conhecimentos de “informantes” e “analistas”, Blacking (2007) propõe que o segundo estágio dessa análise é relacionar ideias e atividades dos grupos sonoros com aquelas de outros grupos sociais, demonstrando como são os trânsitos dos indivíduos entre esses. Para o autor, dentro de uma visão etnomusicológica de análise da pesquisa, é crucial enxergar como e onde a sociedade e seus sistemas são refletidos no fazer musical, com seus estilos e grupos sonoros. “Devemos

considerar a cognição artística e particularmente a prática musical como tendo papéis primários na imaginação de realidades sociais” (p. 210).

[...] até as explicações fenomenológicas do significado musical intrínseco não podem evitar o fato de que os símbolos e os sistemas musicais são socialmente construídos, e de que a comunicação musical se torna possível não pelas estruturas musicais *per se*, mas pelo sentido musical que as pessoas encontram nela (Blacking, 2007, p. 215).

Pensar na concepção artística da música do grupo é propor também entendimento de que uma obra musical e/ou performance reflete processos de produção, criação e construção de uma experiência musical e estética para as pessoas. É um processo que se consolida enquanto está sendo percebido, absorvido e significado. Pensar na estética de uma obra musical é descrever, interpretar ela enquanto qualidade de uma experiência e não de um objeto. Fazer e ouvir música são processos de assimilação individuais e coletivos de experiências. A música, sendo ela também uma elaboração de identidades culturais, é performance e história, reflete o indivíduo e seu núcleo social, reflete significados éticos e estéticos das pessoas (Frith, 1996).

The experience of identity describes both a social process, a form of interaction, and an aesthetic process; as Slobin argues, it is the 'aesthetic rather than organizational/contextual aspects of performance' that 'betray a continuity between the social, the group, and the individual'. It is in deciding - playing and hearing what sounds right (I would extend this account of music from performing to listening, to listening as a way of performing) - that we both express ourselves, our own sense of rightness, and suborn ourselves, lose ourselves, in an act of participation. The implication of this argument is that we need to rethink the usual sociological approach to aesthetic expression. My point is not that a social group has beliefs, which it then articulates in its music, but that music, an aesthetic practice, articulates in itself an understanding of both group relations, and individuality, on the basis of which ethical codes and social ideologies are understood. What I want to suggest, in other words, is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities (the assumption of the homology models) but that they only get to know themselves as groups (as a particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) through cultural activity, through aesthetic judgement¹⁶ (Frith, 1996, p. 111).

¹⁶ “A experiência da identidade descreve tanto um processo social, uma forma de interação e um processo estético; como argumenta Slobin, são os “aspectos estéticos, em vez de organizacionais / contextuais do desempenho” que “traem uma continuidade entre o social, o grupo e o indivíduo”. É na decisão - de tocar e de ouvir o que parece certo (eu gostaria de estender esse relato de música de atuar para ouvir, ouvir como um meio de realização) - que expressamos nosso próprio senso de justiça e nos subornamos, nos perdemos, em um ato de participação. A implicação deste argumento é que precisamos repensar a abordagem sociológica usual da expressão estética. Meu ponto não é que um grupo social tenha crenças que ele articula com sua música, mas essa música, uma prática estética, que articula em si uma compreensão de ambas as relações grupais e a individualidade, com base em como os códigos éticos e as ideologias sociais são entendidos. O que eu quero sugerir, em outras palavras, não é que os grupos sociais concordem com os valores que são então expressados em suas atividades culturais (a assunção dos modelos de homologia), mas que só eles se conhecem como grupos (como uma particular organização de interesses individuais e sociais, semelhança e diferença) através da atividade cultural, através do julgamento estético” (tradução nossa).

Frith (1996) defende que as atividades musicais podem produzir diversos tipos de identidades musicais, mas os mecanismos de formação dessas são os mesmos. Assim, as diferenças de valoração cultural não descrevem somente uma consolidação de gostos diferentes, refletem também uma realidade social de classes, são efeito de atividades socioculturais diferentes entre elas. A consolidação de uma identidade funciona através de um processo de lidar com as experiências vividas, enquanto tipo ou forma de vivenciá-las, ela não é algo imutável, é um processo que pode ser identificado mais como de se tornar algo do que de ser algo.

O autor afirma ainda ser a música um exemplo interessante para demonstrar os mecanismos que a identidade oferece por trazer de forma bastante marcada uma percepção de si e dos outros, do subjetivo enquanto processo do coletivo. A questão que se busca compreender é como uma obra musical ou performance é produzida pelas pessoas, como criam e constroem experiências musicais, experiências estéticas e assumem com isso uma identidade. As identidades pernambucanas e nordestinas que a Dedilhadas trazia em sua musicalidade estão inseridas numa série de códigos, símbolos e significados socioculturais, históricos, afetivos, temporais que refletem, dialogam com realidades e sistemas sociais em constante possibilidade de mútuas transformações e trocas de aprendizados (Blacking, 2007; Frith, 1996; Trotta, 2010).

A música é uma atividade humana que consolida ambientação afetiva, constrói sentidos compartilhados de continuidade temporal, agrega pensamentos e valores. Com isso a noção de que a música é uma forma de pensamento social torna-se possível. Com a prática musical coletiva, visões de mundo e códigos culturais são reprocessados, identificações e modelos são reafirmados e/ou rechaçados, relações temporais e afetivas são pensadas e construídas (Trotta, 2010). O mesmo autor aponta também que é comum determinadas práticas musicais serem associadas a espaços geográficos e épocas, marcando as relações identitárias, sentimentos de pertencimento e senso de coletividade.

Para abordar a relação entre espaços geográficos e o surgimento de identidades culturais regionais, autores como Albuquerque Júnior (2011) e Trotta (2010) buscam discutir, por argumentos históricos, a necessidade de inventar tradições, no intuito de equilibrar as novas propostas de territorialidade sociocultural e existencial que surgem. Esses processos de afirmação e criação acerca da manutenção, invenção e reinvenção de tradições podem ajudar a garantir privilégios, lugares sociais ameaçados. O que cabe tanto para processos nacionais e regionais, com a música também, e leva também a silenciamentos, disputas culturais que podem forjar a percepção de uma identidade musical com base em uma prática única.

A relação entre os espaços físicos e suas práticas musicais é permeada por elementos simbólicos que são gerados e refletidos por essa música, reafirmada muitas vezes em seus repertórios. Ao pensar em uma ideia de realização musical de identidade regional, a do Nordeste para esse trabalho, preciso reconhecer que há escolha e aceitação de elementos que serão representados como formadores dessa nordestinidade.

Albuquerque Júnior (2011) atenta para o fato de que a busca por uma identidade regional passa por dois processos de universalização que se cruzam na sua orientação. O primeiro deles é o de globalização que vai interferir não só na economia como também nas dinâmicas sociais e culturais de interação entre os povos; os fluxos culturais de influências têm dimensões globais na modernidade. O segundo é a nacionalização no que diz respeito às relações de poder, com uma centralização cada vez mais burocratizada nas mãos de um Estado. A construção e a valorização de uma identidade regional são consolidadas por serem elas possibilidades de costurar laços de memória, criar e inventar tradições, religar os homens do presente com o seu passado.

A busca de um olhar para dentro da identidade, caráter, da alma do Nordeste vai sendo reforçada a partir do momento em que o “dispositivo da nacionalidade” e a “formação discursiva nacional-popular” tentam impor o apagamento das diferenças regionais com o intuito de gerar uma possível “integração nacional”. Manter a unidade nordestina através dos vários laços de memória era uma maneira de se contrapor à dominação das mudanças externas. Era uma defesa frente aos avanços negativos da industrialização, de suas implicações urbanas (um processo que ainda continua). O Nordeste é para Albuquerque Júnior uma “rugosidade do espaço nacional”, uma resposta contrária ao domínio do Centro-Sul na busca de uma suposta integração nacional (Albuquerque Júnior, 2011, p. 94).

Os artistas e intelectuais tradicionalistas vão apoiar a visibilidade e a dizibilidade regional na memória. É, na verdade, uma tarefa de organização do próprio presente, este presente que parece deles escapar, deles prescindir. É como se, no passado, seus ancestrais governassem a si e aos outros a sua própria história e a dos outros, e eles agora se vissem perdendo este governo, fossem governados por outros; não conseguissem sequer governar a si mesmos. A busca por arrumar discursiva e artisticamente estas lembranças é a forma que encontram para organizar suas próprias vidas. Pensar uma nova identidade para seu espaço era pensar uma nova identidade para si próprios (Albuquerque Júnior, 2011, p. 93).

Uma região com este embasamento sobre a memória lida com as ideias de sobrevivência e de vácuo. O passado enquanto alegria de redescoberta e tristeza da constatação de seu fim. E isso reflete muito da produção sociológica de Gilberto Freyre, dos romancistas

regionais de 1930¹⁷ como José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz. Reflete “rememoração”, “destruição”, “ascensão à consciência de um tempo perdido”. A memória surge como forma de prolongar o passado e tentar a possibilidade de torná-lo um futuro. Lidar com a história, com a historicidade, significa admitir que as coisas possuem caráter passageiro, mutável, temporal, o que causa angústia e abominação para os tradicionalistas (Albuquerque Júnior, 2011, p. 95).

A partir desses entendimentos sobre a imersão da música em um sistema social, trataremos da relação música e identidade cultural através da experiência musical da Orquestra de Corda Dedilhadas de Pernambuco. Para refletir como as identidades nordestinas e pernambucanas foi trabalhada na criação estética e sonora da OCDP. Existiu e existe um contexto sociocultural que foi refletido naquela produção artística proposta pelo grupo que é importante de ser considerada e percebida. E isso ainda é uma das maiores marcas artísticas da trajetória da Dedilhadas.

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi um grupo que surgiu na esteira Pós-Armorial, teve inegável influência dessa concepção musical. Contudo, existiram fortes pontos de discordância entre Ariano Suassuna¹⁸ e Cussy de Almeida para os rumos da música. Esses pontos diziam respeito, sobretudo, à qualidade da performance dos instrumentistas e à necessidade obrigatória de ligação artística e irrestrita com as manifestações da cultura popular rural nordestina. Com a Dedilhadas, Cussy de Almeida chegou ao ápice da experimentação, com uma mistura muito original de pontos de aproximação e de afastamento do ideal musical do Movimento Armorial. Marco César disse, em entrevista realizada no dia 19 de outubro de 2017 para definir a OCDP: “era o tratamento dos instrumentos populares como instrumentos de orquestra na música pernambucana”.

Para encerrar, retomamos trechos de posicionamentos de Cussy de Almeida, que aqui são revistos de forma ampliada, trechos retirados do encarte do disco de estreia da Dedilhadas. Ao trazer novamente o trecho, o objetivo é, que neste momento do texto, outras percepções, teóricas e memoriais possam ressurgir.

¹⁷ *Romance de 1930* é o nome dado para caracterizar a 2ª geração do Modernismo Brasileiro na Literatura. Surge de uma proposta crítica mais consistente e participativa para a concepção de obras literárias que retratassem vivências socioculturais que saíssem do eixo Sudeste, e por isso há uma predominância de um olhar voltado aos escritores nordestinos. O Nordeste, que apesar de todas as desigualdades socioeconômicas, ainda é a região que mais faz frente cultural de representatividade comparada ao Sudeste. José Américo de Almeida, Jorge Amado são alguns dos escritores enquadrados nessa geração. Outras linguagens foram protagonizadas. Questões sociais graves do Nordeste foram expostas como a desigualdade social, a vida dura dos retirantes, o coronelismo, resquícios do regime escravocrata, as disputas por terras e mais uma série de questões sociopolíticas.

¹⁸ Ariano Vilar Suassuna (João Pessoa, Paraíba, 1927 – Recife, Pernambuco, 2014) – dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta e professor. Idealizador do Movimento Armorial, autor de romances que exaltavam o universo cultural nordestino, com o *Auto da Compadecida*.

Quando em 1970 tive a oportunidade de criar a Orquestra Armorial, não sabíamos que **estávamos fazendo escola e incentivando uma espécie de renascimento da música nordestina, admirada apenas no “original” ou como querem os puristas “na sua inteira autenticidade”**. [...] Foram muitos os seguidores do trabalho da Armorial. Não que a imitassem. Mas assim como que encorajados pelo impacto do sucesso do grupo, **sentiram que a riqueza desta música rural** poderia levá-los por **caminhos diferentes e até mais ousados, a explorar essas riquezas temáticas e rítmicas apenas pelo seu valor e força intrínsecos sem o estereótipo até então do “típico” e do “curioso”**. Foi uma fase importante da minha vida de músico e violinista, até então considerado por alguns “erudito”, no sentido pejorativo do termo.

Passaram-se dez anos e a minha inquietação e constante ligação com a música brasileira, a popular especialmente, **levou-me a arriscar uma nova formação. Imaginava um conjunto formado por instrumentos característicos da nossa música urbana que pudessem nas mãos dos talentosos músicos brasileiros executar esse som barroco e de câmara tão característico dos nossos brasis. Câmara, porque a grande música popular brasileira é toda ela de caráter intimista**, e sempre executada por formações de duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, e até conjuntos maiores, mas que em nenhum caso ultrapasse, em número, a formação de uma orquestra de câmara, como é o caso da Orquestra de Cordas Dedilhadas. **E barroco, porque os instrumentos representativos da música brasileira são, via de regra, de pau e corda. Sejam os violões, bandolins, cavaquinhos e flautas transversas, na música urbana, por excelência, sejam as violas de 10 e 12 cordas, as rabecas e os pífanos de taboca da música rural, notadamente no Nordeste brasileiro.**

Assim, na Orquestra de Cordas Dedilhadas que imaginei, **três violas sertanejas foram agressivamente misturadas a três bandolins, um cavaquinho, um violão, percussão variada e um contrabaixo**. Foram meses de experiências e de formação de um grupo que levou bastante tempo **experimentando fórmulas orquestrais, para que essas identidades brasileiras – urbana e rural – fossem mantidas e enriquecidas com as possibilidades que, juntos, os instrumentos que a integram possibilitam** (Almeida, 1984, grifos nossos).

A música é um processo de comunicação que envolve sons e seres humanos que estão em comunidade. Ao começar os mapeamentos etnográficos sobre o grupo, uma ideia sempre esteve presente para entender sua produção artística: compreender a performance da OCDP não só como produto final nos discos, mas sim como processo embasado nas vivências e experiências trocadas entre seus músicos integrantes.

A etnografia da música busca fazer uma abordagem de pesquisa que enfatiza o contexto de produção da música, o que vai além do “registro escrito de sons” trazendo “o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (Seeger, 2008, p. 239). O autor traz a percepção de que definir a música, enquanto sistema de comunicação, reforça suas origens e suas finalidades para os seres humanos.

Qualquer que seja a performance musical, ela envolve músicos, contextos de execução para as músicas e público, serão essas partes importantes entre seus pilares. Ela, a performance musical, se realiza por um sistema de interação social e, sendo assim, não pode ser

compreendida sem a análise de outros elementos que rodeiam e influem em sua existência (Seeger, 2008; Blacking, 2007).

Sendo assim, a etnografia da música é uma abordagem privilegiada no estudo da música, traz questões que tratam de perceber o que acontece com as pessoas quando elas fazem música. Para perceber esse porquê, é importante notar que a performance musical envolve aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. E é a partir disso que se constrói uma proposta de etnografia da música, unindo “pesquisa de campo”, “investigação das categorias nativas” e “descrição cuidadosa” (Seeger, 2008, p. 256).

Tiago de Oliveira Pinto (2001) considera que um olhar etnográfico para a performance musical faz com que haja uma análise sobre o processo musical e não apenas sobre as estruturas sonoras. A música passa a ser vista não só como produto, mas como processo dotado de significados sociais e estruturas que vão além dos aspectos sonoros. A música é reflexiva e gerativa, sendo ela percebida tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana (Pinto, 2001; Blacking, 2007; Seeger, 2008). “Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural” (Pinto, 2001, p. 227-8).

A visão da performance como processo, e não só produto, abre margem para a compreensão de que trazer a trajetória desses músicos é um dos alicerces principais dessa pesquisa. Afinal foram eles que fizeram a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco ter a importância que tem para a escola de cordas dedilhadas no cenário da música instrumental nacional. Entender que o trabalho artístico da OCDP é um produto dotado de uma rede de processos embasa muitas das ideias que são aqui apresentadas. O “objeto”, por si só, é considerado arte ou não-arte a partir das atitudes e sentimentos que os seres humanos dão a ele. Esta rede de processos influenciou na performance, e consequentemente na sonoridade da Dedilhadas, ao mesclar formações e experiências musicais diversas dos integrantes.

Para Trotta (2008), a maneira como a música é entendida dentro de um fluxo de comunicação faz com que ela seja organizada em gêneros musicais. Através disso, eles são ligados a outros elementos, tanto como condições quanto como mecanismos imaginários. Os gêneros musicais ajudam a consolidar um ambiente afetivo, estético e social através de redes de comunicação e compartilhamento de símbolos. Os gêneros determinam

Como as formas musicais são apropriadas para construir sentido e valor, que determinam os vários tipos de julgamento, que determinam a competência das diferentes pessoas de fazer comentários. É através dos gêneros que nós

experimentamos a música e as relações musicais, que nós unimos o estético e o ético (Frith, 1996, p. 95 apud Trotta, 2008, p. 2).

O sentido para a música tem muito de sua construção embasada no que são os gêneros musicais, em suas categorizações e classificações. Gostos e identidades musicais são formados a partir do reconhecimento dos gêneros que estão em um mesmo universo sonoro que é compartilhado por uma mesma sociedade (Trotta, 2008). Um sistema musical é primeiro fundamentado em outros sistemas sociais e simbólicos que também estão na sociedade em que esse é criado, por isso não deve ser comparado com outras músicas com base apenas em semelhanças sonoras (Blacking, 2007).

Quanto à classificação de gêneros musicais, é um processo realizado de forma ativa por diversas associações. Sendo que predominantemente é o som que vai determinar todo o “aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais” (Trotta, 2008, p. 3). Só a partir do momento que se escuta determinada prática musical é que essa é encarada como experiência passível de ser classificada por gêneros, semelhanças e valorações. Com um olhar mais aprofundado sobre isso, é possível perceber que “ideia de que os parâmetros sonoros instauram determinado tipo de ambiência nos leva a identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros” (Trotta, 2008, p. 3).

Ao lidar especificamente com a parte sonora da música, existem dois elementos que abrangem de forma satisfatória uma classificação inicial dos gêneros musicais: ritmo e sonoridade. O conceito de sonoridade evoca, como estratégia de reconhecimento musical, a analogia (Trotta, 2008). A partir da analogia, o significado e as representações que uma música pode ter são construídos, tendo como base o processo de escuta elaborado por uma experiência musical anterior. Sonoridade pode ser o resultado acústico da combinação de timbres de instrumentos (e/ou vozes) em uma performance, seja por meio de gravações ou por execução “ao vivo”. Esse resultado podendo ser recorrente em uma prática musical pode ser considerado um elemento identificador (Trotta, 2008):

O conceito de sonoridade evoca uma estratégia de reconhecimento musical bastante comum, que é a analogia com outras músicas, que o musicólogo Philip Tagg chamou de “anafonias”. Uma anafonia seria caracterizada pelo “uso de modelos existentes na formação dos sons (musicais)” (1999:24). Para o autor, a semiose musical é um processo que se instaura através de identificações sonoras, sociais e afetivas. [...] Em sua teoria semiológica, o ouvinte “descobre” anafonias entre a música recém-ouvida e sua bagagem musical anterior (culturalmente apreendida) e, deste encontro, elabora seus significados e identificações (Trotta, 2008, p. 3- 4).

Como qualquer outro parâmetro na música, sonoridade vai englobar elementos musicais e não-musicais. Fazer um estudo dela de forma isolada é possível. Entretanto, certos aspectos específicos só poderão vir a fazer sentido a partir de uma interpretação que traga para a análise todo o conjunto global em que a sonoridade está inserida. A análise da construção de uma sonoridade engloba informações sobre sua construção simbólica, suas formas, circulação, sentidos, valores e visões de mundo de gênero musical, dentro da comunicação musical. O que contribui em muito para o entendimento de uma sonoridade, de suas características sociais e comunicativas nos fenômenos musicais. É através de questionamentos sobre a percepção da sonoridade, e também dos gêneros musicais, que todos os agentes envolvidos na rede de processos da música - músicos, pesquisadores, produtores, compositores, arranjadores etc -, na busca por inovações criativas, desafiam, consolidam e/ou redefinem a percepção do que vem a ser música (Trotta, 2008).

É essa criatividade que está a todo instante quebrando essas rígidas demarcações e tocando forró com guitarra, baixo e bateria; frevo com quarteto de cordas e samba com sanfona e zabumba. Talvez essa seja a grande riqueza da música em nossa sociedade, ao mesmo tempo vetor e ordenador de mudanças e de constantes movimentos de indivíduos, grupos, valores, pensamentos e visões de mundo (Trotta, 2008, p. 11).

A performance, a qualidade artística da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco seria alavancada e projetada, enquanto conjunto, por haver uma diversidade de influências na formação musical, nas experiências profissionais individuais dos músicos que foram se complementando de uma forma original e natural na música do grupo. O que foi possível pela excelência profissional de cada um dos músicos e pela rotina quase diária de ensaios que era estabelecida para o grupo. E que acreditamos terem sido essenciais para o sotaque, a identidade cultural e sonora do grupo.

Para dar embasamento a essas hipóteses era preciso mapear questões mais práticas: a organização dos ensaios, a produção dos arranjos, a escolha do repertório, a visão que cada músico tinha de si e dos outros colegas para dinâmica do grupo. Eles, os músicos, passam a ser representados enquanto seres individuais contribuindo para o ambiente social compartilhado entre eles, a Dedilhadas, enquanto sujeitos sociais e culturais.

Blacking sugere que na musicologia uma importante tarefa “é descobrir como as pessoas produzem sentido da ‘música’, numa variedade de situações sociais e contextos culturais. Isso distingue as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo das convenções sociais que guiam suas ações” (Blacking, 2007, p. 201). E assim ajuda

a trazer e valorizar uma abordagem para a pesquisa que também enfoque registros afetivos e vivências musicais desses indivíduos. O que só seria possível em grande parte pela oralidade, pela memória dos músicos que viveram essa trajetória. Aspectos que consideramos essenciais de serem trabalhados para compreender a trajetória artística da Orquestra.

Ao lidar com essa perspectiva a presença dos sujeitos que constroem as histórias é evidenciada, característica marcante dos estudos baseados nas ideias sobre a pesquisa em história oral. Portelli (2001) traz a ideia de que a perspectiva dos historiadores/narradores ao lidarem com o conceito de história oral evoca uma proposta de *discurso dialógico*. Essa abordagem é construída tanto por quem vai a campo e produz material de pesquisa quanto por quem é entrevistado.

Há uma construção de saberes e de referências diferentes que são somadas e assumem representação no momento da entrevista. “A história oral é uma forma específica de discurso: *história* evoca uma narrativa do passado; *oral* indica um meio de expressão” (Portelli, op.cit. p. 10). O que comunga com a ideia de Blacking (2007) para a música de que “as análises críticas das estruturas musicais e de seus significados para atores e analistas, em diferentes contextos sociais e históricos, podem complementar experimentos formais e levar-nos mais próximo à compreensão da ‘música’ como uma capacidade humana” (p. 215-216).

Com a fundamentação de um estudo alinhado com a perspectiva de um discurso dialógico aos moldes da história oral, a necessidade de esclarecer como o conceito de memória será abordado neste trabalho se faz presente. Afinal, em uma narrativa muitas das conexões são amarradas e escolhidas pelos laços da memória. O registro memorial que os indivíduos fazem de suas trajetórias aborda em si o contexto completo em que essas foram vividas. Na memória musical isso não é diferente. A codificação dessas memórias se dá de forma precisa, com dados específicos e/ou de forma paragnática, “inserindo-se no nosso repertório de memórias de categorias classificatórias e de memórias dos inventários destas categorias” (Reily, 2014, p. 6)

Suzel Ana Reily (2014) ressalta que a etnomusicologia nas últimas décadas tem se voltado para entender qual o papel da música, como essa é sustentada e vivida através das memórias compartilhadas, com uma produção em pesquisa voltada para a relação entre música e memória. Articulado passado e presente, a memória através de práticas dinâmicas, o fazer musical, por essa visão, é encarado como uma dessas práticas.

A memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram. As memórias podem estar assentadas nos indivíduos, mas elas adquirem significados quando são integradas à vida em sociedade (ASSMANN, 2006, p.8). Enquanto conceito, a memória nos remete ao mundo das experiências humanas e das formas cotidianas de invocar o passado (RICOEUR, 2000). Mas é importante

lembrar que a memória opera de formas diferentes em momentos e contextos distintos (OLICK; ROBBINS, 1998, p.122). Investigar a memória, portanto, envolve a documentação das transformações nos conceitos do passado no interior de um determinado grupo, na medida em que seus membros buscam resignificá-los de acordo com seus interesses atuais (OLICK; ROBBINS, 1998, p.128). Para Diana Taylor (2003, p.80), a memória é saber – um saber que liga “o indivíduo à coletividade, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico”. Mas lembrar envolve nossa agência; mobilizamos nossas memórias de modo a articular saberes díspares e formas de imaginar ligações entre o eu e o outro, tanto no presente quanto no passado (TAYLOR, 2003, p.82). Logo, como propõe Foucault (1980), a memória é uma prática (Reily, op. cit., 2014, p. 2).

Com esse entendimento sobre os agentes produtores da música, performance, história oral, memória construindo a sonoridade da OCDP foi elaborada a entrevista semiestruturada que foi feita com sete dos ex-integrantes ainda vivos do grupo. O roteiro para as entrevistas contém 18 perguntas já estabelecidas que foram feitas aos entrevistados. Alinhado com a proposta de Seeger (2008, p. 23) sobre a etnografia da performance, o roteiro de entrevista busca respostas básicas: *quem* são os músicos; *onde* e *quando* acontecem suas formações musicais; *o que*, *como* e *por que* estar profissionalmente na música, com o (s) seu(s) instrumento(s) escolhido(s) e a experiência na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

As respostas a *o que* e *como* podem descrever os sons (densidade estética) assim como as categorias utilizadas para falar sobre eles (densidade semântica). As respostas a *onde* e *quando* são partes importantes do contexto. As respostas ao *por que* se referem tanto às orientações históricas quanto sistemáticas, já que tais respostas dependem tanto do contexto imediato quanto histórico do evento (Seeger, 2008, p. 23).

Perguntas como essas trazem para o trabalho uma visão mais aprofundada da performance, podem ser aplicadas para qualquer experiência musical, em qualquer lugar do mundo, mas lidarão com questões que irão expressar categorias culturais específicas de cada contexto social. Somando as respostas conseguidas através das entrevistas com a interpretação feita para essas respostas é que a pesquisa é construída, para questões como “*por que* as pessoas participam de eventos musicais, *quais* suas motivações e *qual* o significado do evento para elas”. São questões que exigem uma análise, um trabalho de campo que vai além da observação direta, da audição dos registros sonoros.

As respostas são conseguidas ao se reunir, em rede, registros sonoros, experiências passadas, a visão dos músicos, a visão de outros agentes das práticas musicais e o “relacionamento dos eventos musicais com outros processos e eventos na comunidade”. Ao relacionar origem, estrutura e os sons da música com outros aspectos da sociedade esses significados para a música são moldados (Seeger, 2008, p. 25).

Para finalizar, o terceiro tópico busca compreender como a música do Movimento Armorial, primeira influência sonora para a criação da OCPD, dialoga com a trajetória musical do grupo.

3.2 O REPERTÓRIO E A PRÁTICA DA DEDILHADAS

Neste tópico, apresento o levantamento geral feito para a dissertação de quantas faixas a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco gravou enquanto intérprete principal e como acompanhante; a proporção entre os diferentes gêneros musicais dentro das faixas gravadas; a análise dos arranjos e a distribuição das vozes entre os naipes, de algumas faixas. Também são apresentadas as principais matérias sobre a Dedilhadas em revistas e jornais de circulação nacional e local. Quase que a totalidade desse acervo documental existente, e apresentado nessa dissertação, sobre a trajetória da Dedilhadas foi arquivado por Marco César de Oliveira Brito.

Ele foi entre os integrantes da Dedilhadas o que mais se preocupou em fazer esse trabalho de transcrição, de copiar e manter o acervo artístico. A maioria da documentação coletada e registrada para a produção desse trabalho de pesquisa está no acervo mantido por Marco César em sua sala particular para aulas e trabalhos de música.

Todas as partituras do repertório do grupo que o bandolinista tinha foram doadas para o acervo da Biblioteca Henrique Gregori do Conservatório Pernambucano de Música. Existe uma pasta de catálogo exclusiva para cada um dos grupos de mais representatividade criados dentro da instituição: a Orquestra Armorial de Câmara e a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

O material da Dedilhadas que consta no catálogo do CPM está todo muito bem organizado, registrado e disponível para livre consulta (Figura 10). São ao todo setenta e três músicas presentes no acervo. Dessas, vinte e cinco composições feitas pelos músicos da Dedilhadas, entre parcerias e composições solo, oito são de João Lyra, seis de Adelmo Arcoverde, cinco de Ivanildo Maciel, quatro de Marco César, três de Marcos Silva Araújo, duas de Nilton Rangel, duas de Rossini Ferreira, uma de Henrique Annes. Entre os vinte e cinco arranjos feitos por eles também, sete são de Ivanildo Maciel, cinco de Marco César, cinco de Marcos Silva Araújo, três de João Lyra, três de Nilton Rangel, um de Adelmo Arcoverde. As outras músicas restantes são, em sua maioria, de compositores importantes para a música pernambucana e/ou nacional como Capiba, Jacaré, Clóvis Pereira, Nelson Ferreira, Luiz Gonzaga, Radamés Gnattali, Sivuca, Hermeto Pascoal e outros. Quase todas as músicas fazem

referências geográficas e culturais a elementos do Nordeste Brasileiro e/ou são obras de compositores pernambucanos.

Figura 9a – Primeira página do catálogo de partituras da OCDP no Conservatório Pernambucano de Música.

Biblioteca Henrique Gregory
Registro Orquestra Dedilhada

Annes, Henrique et al. Dedilhado Pernambuco *Cordas dedilhadas, Original 044 OD.*

Título	Autor	Arranjo	Instrumento	Obs.	Código
Adeus Maria Fulô	Sivuca/Dominguinho/Luiz Bonfá		Cordas Dedilhadas	manuscrito	026 OD
Arruado	Mauricio Carriho/João Lyra		Cordas Dedilhadas	manuscrito	055 OD
Asa Branca	Luiz Gonzaga	Cussy de Almeida	Cordas Dedilhadas	manuscrito	002 OD
Bebê (baão)	Hermeto Pascal	Heraldo do Monte/Marcos Silva Araújo	Cordas Dedilhadas	manuscrito	048 OD
Beco com saída	Nonato Buzza/João Lyra/Claudio Marques		Cordas Dedilhadas	cópia	050 OD
Cantiga	Clóvis Pereira		Cordas Dedilhadas	manuscrito	019 OD
Carnilando o Norte (frevo de rua)	João Lyra/Tony	João Lyra	Cordas Dedilhadas	manuscrito	025 OD Cussy de Almeida
Casa Grande e Senzala	Capiba	Clóvis Pereira	Cordas Dedilhadas	manuscrito	052 OD
Cem Anos de Choro	Capiba	Marco Cesar	Cordas Dedilhadas	manuscrito	013 OD
Cipó Branco de Macaparana	Cussy de Almeida		Cordas Dedilhadas	manuscrito	003 OD
Dança da morte	Adelmo Arcoverde	Adelmo Arcoverde	Cordas Dedilhadas	manuscrito	065 OD
Dindê	Tom Jobim		Cordas Dedilhadas	manuscrito	066 OD
Divertimento para flauta em sol e cordas	Radamés Gnattali		Cordas Dedilhadas	manuscrito	063 OD
Dona encrinca (frevo)	Ivanildo Maciel	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	064 OD Cussy de Almeida
Duda do Frevo	Senô	Duda	Cordas Dedilhadas	manuscrito	018 OD Cussy de Almeida
Espada encantada do Reino A	Adelmo Arcoverde/José Flávio		Cordas Dedilhadas	manuscrito	007 OD
Eu quero é ver	Capiba	Marco Cesar/Marcos Araújo	Cordas Dedilhadas	manuscrito	053 OD
Flautão	João Lyra/Marco Cesar		Cordas Dedilhadas	manuscrito	058 OD
Froendo	Aécio Flávio		Cordas Dedilhadas	manuscrito	023 OD
Frevo de Revendilengo	Zé da Flauta		Cordas Dedilhadas	manuscrito	017 OD
Frevo no samburá	Ivanildo Maciel	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	073 OD Cussy de Almeida
Galho Seco	Silva Torres (Jacaré)	Mauricio Carriho	Cordas Dedilhadas	manuscrito	039 OD
Galope (vaquejada)	Marcos Araújo/Marco Cesar	Marcos Araújo	Cordas Dedilhadas	manuscrito	040 OD
Galope a Beira-Mar	José Tavares (Gueba)		Cordas Dedilhadas	cópia	024 OD
Gostoso (frevo)	Nelson Ferreira		Cordas Dedilhadas	manuscrito	015 OD Cussy de Almeida
Hino de Pernambuco	Nicolino Milano	Duda	Cordas Dedilhadas	manuscrito	041 OD
Homenagem a Jacob (frevo)	Ivanildo Maciel	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	062 OD Cussy de Almeida
Jacaré Voador	Silva Torres (Jacaré)	Mauricio Carriho/João Lyra	Cordas Dedilhadas	manuscrito	044 OD
Lamento Nordestino	Marcos Silva Araújo		Cordas Dedilhadas	manuscrito	005 OD
Lembranças do Recife (frevo)	Rosini Ferreira	Marco Araújo	Cordas Dedilhadas	manuscrito	016 OD Cussy de Almeida
Macacatus	Capiba	Nilton Rangel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	042 OD Cussy de Almeida
Mais Sim!.. Ai	Marco Cesar/João Lyra	Marco Cesar (transição)	Cordas Dedilhadas	manuscrito	059 OD
Mandacaru	Henrique Annes/Benny Wolkoff		Cordas Dedilhadas	manuscrito	060 OD
Maracatu Dedilhado	Nilton Rangel	Victor Rangel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	004 OD Cussy de Almeida
Marcelinho no Frevo	Ivanildo Maciel	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	012 OD Cussy de Almeida
Marian (frevo)	Duda	Duda	Cordas Dedilhadas	manuscrito	010 OD Cussy de Almeida

Fonte: Biblioteca Henrique Gregori, Conservatório Pernambucano de Música.

Figura 9b – Segunda página do catálogo de partituras da OCPD no Conservatório Pernambucano de Música.

Biblioteca Henrique Gregory Registro Orquestra Dedilhada					
Título	Autor	Arranjo	Instrumento	Obs.	Código
Meu amigo Radamés	Tom Jobim	Heraldo do Monte	Cordas Dedilhadas	manuscrito	071 OD
Morte de um valente	Adelmo Arcoverde		Cordas Dedilhadas	manuscrito	072 OD
Mourão	Guerra Peixe	Clóvis Pereira	Cordas Dedilhadas	manuscrito	001 OD
Movimento (tributo a Amarília Nicéas)	Duda		Cordas Dedilhadas	manuscrito	043 OD
Mulher Rendeira	Radamés Gnattali		Cordas Dedilhadas	manuscrito	070 OD
Música para metais n° 08 em cordas	Duda		Cordas Dedilhadas	manuscrito	032 OD
Na cadência do frevo	Rossini Ferreira		Cordas Dedilhadas	manuscrito	068 OD
Na poeira das ruas	Ivanildo Maciel	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	054 OD
Naisa II	Radamés Gnattali		Cordas Dedilhadas	manuscrito	029 OD
Nordestinados	Cussy de Almeida	Adelmo Arcoverde	Cordas Dedilhadas	manuscrito	069 OD
Ororubá	Claudio Almeida	Duda	Cordas Dedilhadas	manuscrito	033 OD
Outros carnavais (frevo de bloco)	Adelmo Arcoverde		Cordas Dedilhadas	manuscrito	045 OD
Paulicando (frevo de rua)	João Lyra	João Lyra	Cordas Dedilhadas	manuscrito	046 OD
Paulinho no frevo	Edson Rodrigues	Elton	Cordas Dedilhadas	manuscrito	047 OD
Pedra terra (baão)	Nilton Rangel/João Lyra		Cordas Dedilhadas	manuscrito	067 OD
Philippe no Frevo	Duda	Duda	Cordas Dedilhadas	manuscrito	034 OD
Relembrando o Norte	Severino Araújo	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	009 OD
Retratos (I II III IV movimentos)	Radamés Gnattali		Cordas Dedilhadas	manuscrito	020 OD
Romance	Adelmo Arcoverde		Cordas Dedilhadas	manuscrito	049 OD
Sarau para Radamés	P. da Viola	Marco Cezar	Cordas Dedilhadas	manuscrito	027 OD
Sem lei, nem rei (repente esponsado)	Capiba		Cordas Dedilhadas	manuscrito e cópia	028 OD
Silvânia	Silva Torres (Jacaré)	Mauricio Camilho	Cordas Dedilhadas	manuscrito	035 OD
Suite em família (3 movs.)	Duda		Cordas Dedilhadas	manuscrito	038 OD
I Doninha II. Mida III. Meyse					
Tema Saudade	Anacleto de Medeiros/Catulo da Paixão Cearense	Marco Cezar	Cordas Dedilhadas	manuscrito	051 OD
Terra Nova	Henrique Nunes <i>Alves</i>	Nilton Rangel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	011 OD
Triunfando	Marco Cezar/João Lyra	Nilton Rangel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	006 OD
Ultimo Dia	Levino Ferreira		Cordas Dedilhadas	manuscrito	014 OD
Um pernambucano no Rio	Capiba	Ivanildo Maciel	Cordas Dedilhadas	manuscrito	057 OD
Unubispando (baão)	Edson Rodrigues		Cordas Dedilhadas	manuscrito	021 OD
Valsa IX	Radamés Gnattali		Cordas Dedilhadas	manuscrito	030 OD
Valsa n° 01	Edson Rodrigues		Cordas Dedilhadas	manuscrito	056 OD
Valsa Verde	Capiba	Mauricio Camilho	Cordas Dedilhadas	manuscrito	008 OD
Vaquejada (baão)	Marcos Silva Araújo		Cordas Dedilhadas	manuscrito	036 OD
Vassourinhas	Duda	Duda	Cordas Dedilhadas	manuscrito	022 OD
Via-Norte	Adelmo Arcoverde		Cordas Dedilhadas	manuscrito	031 OD

Fonte: Biblioteca Henrique Gregori, Conservatório Pernambucano de Música

Figura 9c: Terceira página do catálogo de partituras da OCPD no Conservatório Pernambucano de Música.

Biblioteca Henrique Gregory Registro Orquestra Dedilhada					
Título	Autor	Arranjo	Instrumento	Obs.	Código
Xibaba	Sidor Hulak		Cordas Dedilhadas	manuscrito	037 OD
Zabumba Elegante	Aécio Flávio	Marcos Lima Araújo	Cordas Dedilhadas	manuscrito	040 OD

Fonte: Biblioteca Henrique Gregori, Conservatório Pernambucano de Música.

Marco César - e também todos os músicos da Dedilhadas, mas não de maneira tão enfática – aponta três aspectos fundamentais: a originalidade das composições e da timbragem conseguida com os instrumentos; o virtuosismo dos músicos e o repertório. Segundo Marco César, existiram dois momentos na OCDP, o antes e o depois da escrita. E isso de certa forma é corroborado pelos outros músicos da Dedilhadas, pois eles dividem a história do grupo em antes e depois da FUNARTE. E a divisão através da escrita é muito marcada pela entrada da FUNARTE na história da Dedilhadas. No período anterior à escrita, as dinâmicas predominantes nos ensaios era a criação e a memorização das músicas e arranjos a partir da escuta e da repetição.

Os dois momentos, antes e depois da escrita, podem ser divididos a partir do pedido da FUNARTE de cinco arranjos escritos de músicas para o livreto sobre o grupo que saiu em 1986 pelo Projeto Airton Barbosa. As transcrições para o livreto foram feitas por Marco César. Cussy de Almeida acabou dando a ele a responsabilidade de copiar os arranjos que passaram a ser criados por alguns músicos individualmente e a transcrever os outros criados coletivamente que também faziam parte do repertório, mas estavam memorizados por escuta. A partir disso, o bandolinista começou a ter a preocupação de organizar um arquivo de partituras para a OCDP. Todo o acervo de partituras da Dedilhadas que está disponível para consulta no Conservatório Pernambucano de Música foi doado por ele.

Quanto à disposição do repertório, Marco César define que existiram três ramificações, a primeira e mais forte é o repertório original criado pelos músicos, e que compõe a maioria das faixas dos dois discos solos da Dedilhadas. A segunda ramificação é da Orquestra Armorial de Câmara e a terceira é o de música erudita, embora essas apareçam em muito menor proporção que a primeira. Os arranjos da Armorial eram adaptados para a formação da Dedilhadas, assim como os de música erudita (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, julho de 2018).

O bandolinista fez as adaptações para a Dedilhadas para as músicas “Cipó Branco de Macaparana”, composição de Cussy de Almeida, e “Mulher Rendeira”, as duas com arranjos feitos por Radamés Gnattali para a Orquestra Armorial de Câmara. Ainda desse repertório Armorial são as seguintes canções tocadas pela OCDP: “Sem lei, nem rei” de Capiba, “Cantiga” de Clóvis Pereira, “Galope a Beira Mar” de José Tavares (Gueba), “Nordestinados” de Cussy de Almeida, “Asa Branca” de Luiz Gonzaga, “Suíte em Família” de Maestro Duda. Do repertório de música erudita, a OCDP tocou o “Concerto em Ré maior para violão” de Antonio Vivaldi, uma vez com Henrique Annes como solista outra vez com Turíbio Santos sendo solista, na sala Cecília Meireles (Figura 17). Chegaram a ensaiar também o Concerto em Lá menor de Antonio Vivaldi para violão e orquestra com Henrique Annes. De música erudita ainda fizeram:

“Mourão” de Guerra-Peixe, a “Suíte Retratos” de Radamés Gnattali, “Valsa nº1” de Edson Rodrigues, Valsa IX de Radamés Gnattali e “Casa-grande e Senzala” de Capiba, arranjo de Clóvis Pereira de uma obra executada pela Orquestra Sinfônica do Recife na estreia do maestro Vicente Fittipaldi regendo a Sinfônica (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, julho de 2018).

Para a estruturação dos naipes nos arranjos, existem dois momentos importantes apontados pelos músicos na trajetória do grupo: o antes da escrita e o depois da escrita das músicas (Figura 13). Por um ano e meio os arranjos eram memorizados por escuta e idealizados coletivamente. O primeiro momento, para a maioria dos integrantes da Dedilhadas, foi caracterizado por mostrar a naturalidade, a força e o virtuosismo dos músicos. O segundo momento foi para trabalhar o que já havia no primeiro momento a partir do desenvolvimento da leitura e da escrita musical que os músicos tiveram que construir na experiência com a OCDP.

A distribuição das vozes nos arranjos era muito organizada com o uso de técnicas em bloco¹⁹ para os instrumentos dos naipes, tanto para desenvolvimento melódico quanto harmônico e para produzir uma maior amplitude sonora com os instrumentos de cordas dedilhadas. Os bandolins e as violas faziam o jogo de perguntas e respostas segurando a melodia e os solos. Havia sempre uma ideia de organização de diálogo entre esses naipes. As violas eram solistas e faziam acentuações rítmicas que reforçavam o acompanhamento harmônico também. Marco César conta que essa jogada de acentuações para as violas, todas juntas, nos arranjos, ajudava a suprir a necessidade de preenchimento sonoro que o naipe das madeiras, mais especificamente os saxofones, nas orquestras de frevo conseguem suprir, mas os instrumentos de cordas dedilhadas não.

O bandolinista relata também ter ouvido de Heraldo do Monte a seguinte frase: “a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco está trazendo de volta a dinâmica à música brasileira”. Exatamente por causa do exagero de contraste entre as dinâmicas executadas do *piano* ao *forte*, por causa dessa limitação natural que existe aos instrumentos de cordas dedilhadas. Nas articulações de acentuação em síncope²⁰, quando a dinâmica exigida era de força, se usava palheta para as violas. Os naipes de bandolins e os naipes de violas eram os

¹⁹ “Dois ou mais instrumentos tocam em bloco quando executam vozes diferentes na mesma divisão rítmica da melodia. A voz superior (1ª voz) toca, geralmente, a melodia e as inferiores utilizam notas da escala de corde” (Guest, 2009, p. 13)

²⁰ Síncope - é a suspensão de um acento do primeiro tempo do compasso pela prolongação do tempo fraco, o segundo tempo do compasso, de um compasso ao outro que vem em seguida dele. O que provoca um efeito de deslocamento das acentuações rítmicas.

solistas com mais destaques nas Dedilhadas. Os três bandolins faziam uso de palhetas, o bandolim em si tem uma extensão sonora por vezes mais aguda que a viola. O naipe de violas fazendo uso de palhetas, em dinâmicas que exigiam mais destaque na melodia ou força, trazia um equilíbrio sonoro nas alturas sonoras com os bandolins. A proposta era mesmo ver as violas nesse lugar também de destaque como solistas na música popular instrumental brasileira. Quanto às acentuações de pulsação sincopada que marcavam a base rítmico-harmônica, ficavam com o cavaquinho, violão, contrabaixo e percussão. As acentuações sincopadas em contraponto com os bandolins e violas.

Como o repertório da Dedilhadas foi muito extenso, para a análise musical tomamos a decisão de analisar cinco músicas gravadas no primeiro disco do grupo. As cinco músicas escolhidas para a análise fizeram parte de um livreto lançado em novembro de 1986 pela Funarte. O livreto foi lançado dentro do Projeto Airton Barbosa que “representa um elo complementar da série de ações que a Funarte vem desenvolvendo no sentido de promover, apoiar, divulgar e preservar as manifestações culturais do povo brasileiro no domínio da música” (Livreto Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, Funarte, 1986). As cinco músicas:

1. “Terra Nova – Henrique Annes (baião). Arranjo de Henrique Annes e Nilton Rangel²¹
2. “Marcelinho no Frevo” – Ivanildo Maciel (frevo). Arranjo do compositor;
3. “Pedra Terra” – João Lyra e Nilton Rangel (baião). Arranjo dos compositores;
4. “Mas sim! ... Aí” – Marco César e João Lyra (frevo). Arranjo dos compositores;
5. “Maracatu Dedilhado” – Nilton Rangel (maracatu). Arranjo do compositor.

Ao perguntar ao professor Marco César o que é mais importante de ser destacado para analisar essas cinco obras, a primeira coisa que ele chama para a minha atenção é o fato de que três dessas composições são arranjos de Nilton Rangel. O violonista, guitarrista e violeiro da Dedilhadas é apontado por Marco César e por todos os músicos da OCDP como peça fundamental da fase de repertório escrito em partituras do grupo, juntamente com Ivanildo Maciel. Eles dois ajudaram muito os outros músicos que não tinha a prática de leitura musical, tanto ensinando como ajudando na elaboração e transcrição de composições e arranjos.

Com exceção de Marcos Silva Araújo que não aparece na lista, é possível perceber, ao analisar o catálogo de partituras da OCDP, que os nomes de músicos escolhidos para estarem representados no livreto, com suas obras e arranjos, são os que tem mais destaque na fase escrita da Dedilhadas: Ivanildo Maciel, João Lyra, Nilton Rangel e Marco César. Adelmo Arcoverde

²¹ As autorias dos arranjos não estão indicadas em todas as músicas do livreto, mas em consulta as partituras originais das músicas transcritas por Marco César, foi possível confirmar quem eram os arranjadores.

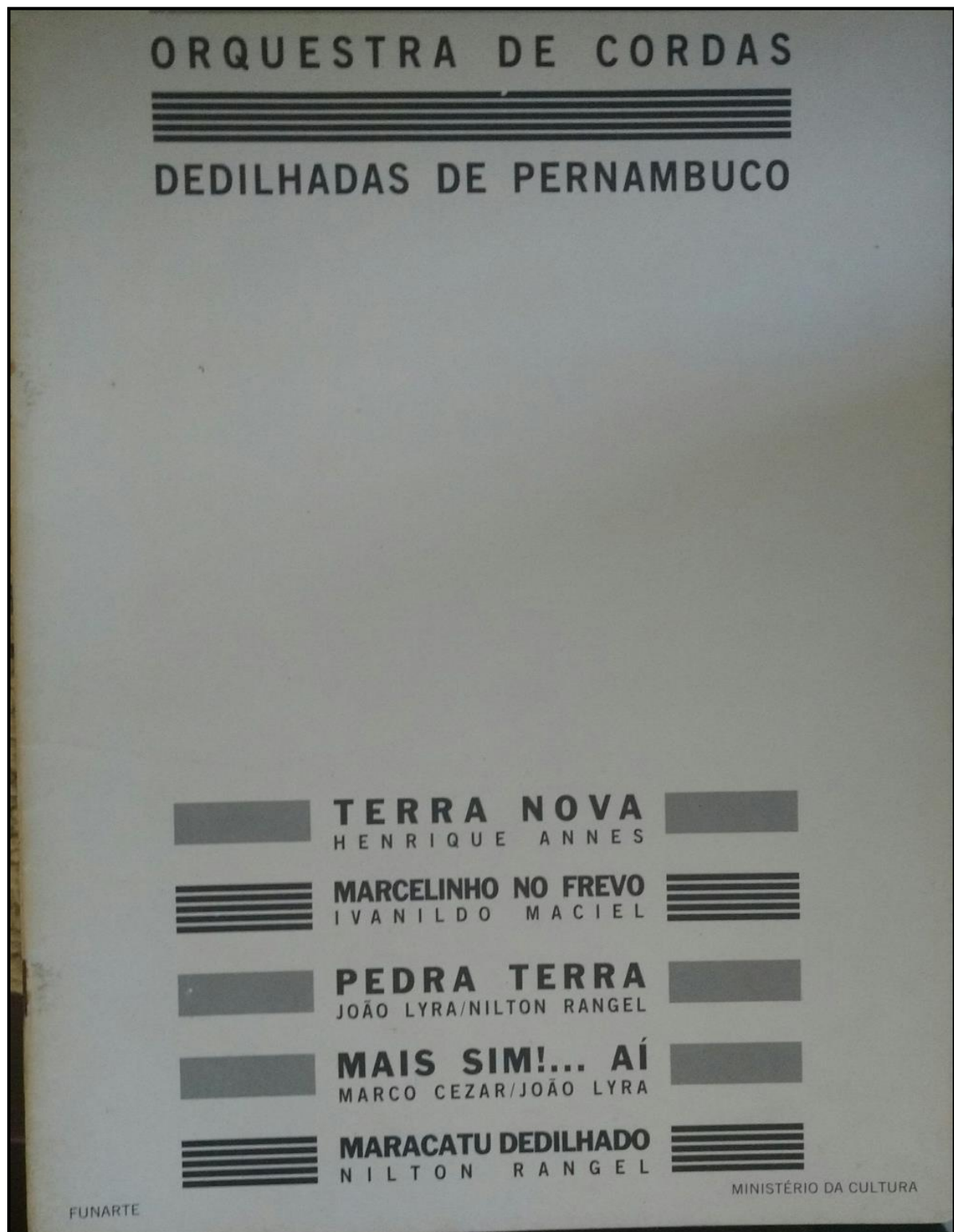
é sempre mencionado por todos como o elemento principal de nordestinidade, dessa criatividade, mas ainda hoje não é muito adepto do uso de partituras. Pode-se dizer que ele estaria mais ligado, enquanto compositor e músico, à faceta do virtuosismo natural, espontâneo que existiu na OCDP. Henrique Annes pertence à velha guarda chorona recifense, e, pelos relatos nas entrevistas, sempre exerceu a liderança maior, depois de Cussy de Almeida, e chegou a ser diretor do grupo também.

Segundo Marco César, os três arranjos de Nilton Rangel em *Terra Nova*, *Pedra Terra* e *Maracatu Dedilhado* dialogam muito com o modalismo. Para *Maracatu Dedilhado*, Nilton Rangel disse, em entrevista à autora em vinte e quatro de abril de 2017, ter estudado a obra do maestro Guerra-Peixe sobre o maracatu para compor a obra.

Em *Terra Nova*, há muito o esquema de distribuição por terças entre os bandolins e as violas. Essas ainda fazem ataques rítmicos, solo e base harmônica. Nos baiões tocados pela Dedilhadas, a zambumba e o triângulo são a base percussiva usada.

Para os frevos, pensando nas suas orquestras de frevo-de-rua, nos arranjos feitos pelos músicos da OCDP, os bandolins atuavam equiparados ao naipe de trompetes e as violas às vezes dos naipes de saxofones e marcavam as antecipações rítmicas do frevo, chamadas até de *saxiolas* entre os músicos do grupo, como contou Marco César. A percussão usada para o frevo era caixa e pandeiro. O contrabaixo fazia o surdo. O cavaquinho, o violão de seis cordas, o contrabaixo e as duas percussões eram a base harmônica e rítmica. O contrabaixo fazia a nota mais grave de base harmônica e Marco César também indica que as variações livres que Marcos Silva Araújo fazia eram muito baseadas na linguagem jazzística da vivência musical que esse tinha. O violão limitava-se mais à harmonização. *Marcelinho no Frevo* e *Mais sim! ... Aí* são frevos tonais.

Figura 10 - Livro de partituras lançado pela FUNARTE com cinco músicas do primeiro disco da Dedilhadas.



Fonte: acervo de Carlos Sandroni gentilmente doado a Marco César no processo de construção dessa dissertação.

O primeiro disco que a Orquestra de Cordas Dedilhadas gravou foi o *Capiba – 80 anos*²² (Figura 12) que saiu em 1984, pelo projeto Almirante da FUNARTE, gravado de três a onze de setembro do mesmo ano. Várias informações sobre o disco estão disponíveis através do site FUNARTE dentro do projeto Brasil Memória das Artes. A OCDP atuou como principal convidado, e como base instrumental, entre nomes importantes para a música pernambucana como os cantores Claudionor Germano, Expedito Baracho e Martha. Além desses nomes, faziam participações especiais Lia de Itamaracá, Guias Mirins de Olinda e o próprio Capiba. Disco assinado com a produção artística de Maurício Carrilho e Hermínio Bello de Carvalho, arranjos de Maurício, João Lyra, Marco César, Marcos Silva Araújo, Ivanildo Maciel e Nilton Rangel.

O disco de Capiba foi gravado no estúdio SOMAX em Recife. Sobre o processo de gravação do LP da Dedilhadas (Figura 13) com colaboração da FUNARTE, segundo Marco César, ele foi gravado às pressas, com as horas que sobraram da gravação do disco em homenagem a Capiba. O álbum foi pleiteado por Cussy de Almeida e Hermínio Bello de Carvalho junto a Prefeitura da Cidade do Recife, via Fundação de Cultura da Cidade do Recife, e produzido com colaboração da Secretaria de Educação e Cultura do governo Federal através da FUNARTE. Ainda no mesmo ano, em 1984, o disco foi lançado pela FUNARTE no projeto Ary Barroso (Figura 14).

Criado em 1978 com o objetivo de divulgar a música popular fora do país, consiste no envio ao exterior, por intermédio do Itamaraty, de coleções de discos a sete centenas de emissoras, selecionadas dentre as estações de rádio e universidades dos principais centros culturais dos países dos cinco continentes. Como consequência dessa ação, promoveu-se a divulgação da música brasileira em um número considerável de emissoras estrangeiras, gerando a criação de novos programas de MPB ou fortalecendo os já existentes, e apoiando a ação cultural dos postos diplomáticos brasileiros (FUNARTE 1982 Relatório de Atividades²³).

Segundo informações encontradas no Relatório de atividades da FUNARTE 1985/1986²⁴ (p.18), por convênio acionado em parceria com o Itamaraty, o projeto divulgava a música popular brasileira no exterior. Isso era possível através de doações periódicas de discos a rádios e entidades culturais das principais cidades do mundo inteiro, a relação dos países

²² Fonte: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/capiba-80-anos-1984/> Acesso em: julho de 2016.

²³ Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/wp-content/uploads/2017/09/Relatorio1982_FUNARTE.pdf>. Acesso em: jun.2018.

²⁴ Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/wp-content/uploads/2017/09/Relatorio1985_86_FUNARTE.pdf>. Acesso em: jun. 2018.

todos, nesse biênio, em que foram distribuídos os discos consta no relatório. Só em 1985, foram enviados 1880 discos para 188 emissoras em 45 países, cobrindo os cinco continentes. “Desde o lançamento da primeira coleção em 1979 até o presente, foram alcançadas pelo projeto mais de 800 emissoras de 110 países” (*FUNARTE, um percurso cultural. Relatório de atividades 1985-1986*, p.18).

Esse primeiro disco era intitulado *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco* e nele, no cavaquinho, ainda está Mário Moraes Rêgo, falecido em 1989, e Nilton Rangel fez a terceira viola. Essas informações também disponíveis no site oficial da FUNARTE dentro do projeto Brasil Memória das Artes²⁵. Maurício Carrilho fez a produção artística do disco e também faz participação em duas faixas, tocando violão em uma e percussão em outra. Os arranjos são de Cussy de Almeida, João Lyra, Marco César, Marcos Silva Araújo, Ivanildo Maciel, Nilton Rangel, Henrique Annes e Maestro Duda. As faixas gravadas foram:

1. “Cipó Branco de Macaparana” (Moenda do Engenho da Casa Grande) – Cussy de Almeida;
2. “Adeus Dedilhadas” - Ivanildo Maciel/João Lyra;
3. “Pedra Terra” - João Lyra/Milton Rangel;
4. “Mas Sim, E Aí...” - Marco César/João Lyra;
5. “Maracatu Dedilhado” - Nilton Rangel;
6. “Lamento Nordestino” - Marcos da Costa Silva Araújo;
7. “Marcelinho no Frevo” - Ivanildo Maciel;
8. “Morte de um valente” - Adelmo de Oliveira Arcoverde;
9. “Gostosão” - Nelson Ferreira;
10. “Mourão” - Guerra Peixe;
11. “Último Dia” - Levino Ferreira;
12. “Terra Nova” - Henrique Annes.

Em março de 1985, apesar do nome da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco não aparecer, todos os seus músicos fizeram parte da base instrumental do disco *Jacaré – Choro Frevado*²⁶, com obras do cavaquinista recifense Antônio da Silva Torres (1929-2005), conhecido como Jacaré. Disco também lançado pela Fundação de Cultura da Cidade do

²⁵Fonte: < <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-musica-popular/imagens>>. Acesso em: junho de 2016.

²⁶Fonte: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-musica-popular/jacare-choro-frevado-1985/>>. Acesso em: novembro de 2017.

Recife, via Projeto Nelson Ferreira, com colaboração da Secretaria de Educação e Cultura do governo federal através da FUNARTE. Todos esses dados também estão documentados através do projeto Brasil Memória das Artes, no site oficial da FUNARTE. No disco com obras de Jacaré, substituindo Nilton Rangel e Mário Moraes Rêgo, gravam Antônio Dias (Toni Fuscão) e Ewerton Sarmiento (Bozó) que foram também, respectivamente, viola de 10 cordas e cavaquinho na Dedilhadas.

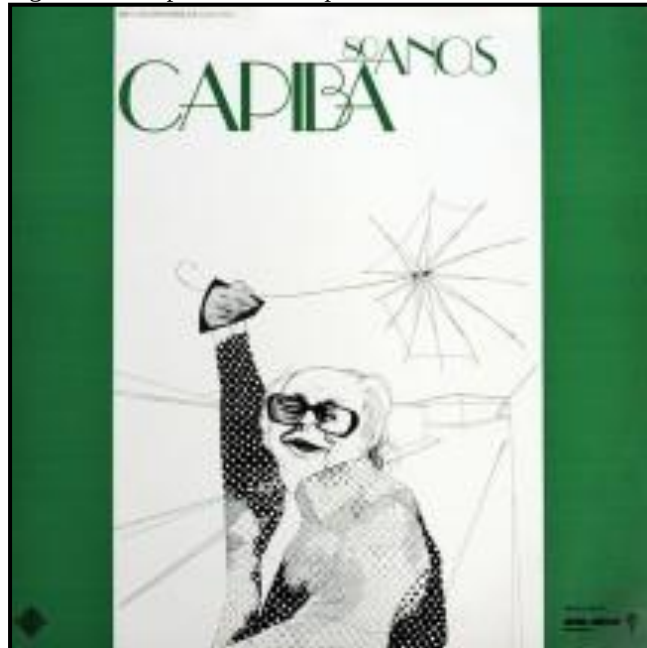
Em 1986, a Dedilhadas fez uma participação especial no disco *Luz e Esplendor* de Elizeth Cardoso, lançado pela gravadora Arca Som Ltda, gravando a música “Valsa Derradeira” dos compositores Capinan e Gereba (Figura 14). O segundo e último disco da OC DP é de 1987, saiu com o título *Cordas Dedilhadas* (Figura 15), pela gravadora Som da Gente²⁷, com direção musical de Heraldo do Monte²⁸, Nilton Rangel fazendo também violão de seis cordas junto Henrique Annes, Antônio Dias fazendo a terceira viola e Ewerton Brandão Sarmiento (Bozó) fazendo cavaquinho. As faixas do segundo disco:

1. “Arruado” - João Lyra/ Maurício Carrilho;
2. “Duda no frevo” - Senival Bezerra do Nascimento (Senô);
3. “Mandacaru” - Benny Wolkoff/ Henrique Annes;
4. “Pauleando” - João Lyra;
5. “Dorinha” - José Ursicino da Silva (Maestro Duda);
6. “Na poeira das ruas” - Ivanildo Maciel da Silveira;
7. “Mulher rendeira” - Zé do Norte;
8. “Lembranças do Recife” - Rossini Ferreira;
9. “Dança da Morte” - Adelmo de Oliveira Arcoverde;
10. “Triunfando” - Marco Cesar de Oliveira Brito/ João Lyra.

²⁷ “O selo independente Som da Gente, ativo entre os anos de 1981 e 1992, foi criado e gerenciado pelo casal de compositores Walter Santos e Teresa Souza. A empresa produziu, ao todo, 46 fonogramas exclusivamente instrumentais, que representam uma parte bastante significativa dos discos deste gênero, lançados naquele período. Algumas singularidades observadas na sua trajetória decorreram do fato de os executivos dessa pequena gravadora serem, ao mesmo tempo, músicos e aficionados pelo gênero musical que produziam: de modo especial a criação de um catálogo de caráter bastante diferenciado, em relação às tendências dominantes no mercado fonográfico dos anos 80; ao mesmo tempo, o enfrentamento de sérias dificuldades na dimensão propriamente empresarial da experiência, num contexto de expansão do mercado de discos e de domínio crescente desse mercado pelas grandes gravadoras” (Müller, 2004, p. 87). Para mais informações, Daniel Gustavo Mingotti Müller tem Mestrado em Música com a dissertação de 2005, intitulada *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284765>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

²⁸ O segundo disco, *Cordas Dedilhadas*, foi gravado em 1987. Vale salientar, novamente, pois já apresentamos mais detalhes sobre isso na primeira seção (página 41), que Heraldo do Monte chegou a ser aprovado em um concurso público de 1988 para ser professor, arranjador da Dedilhadas.

Figura 11 – Capa do disco *Capiba 80 anos*.



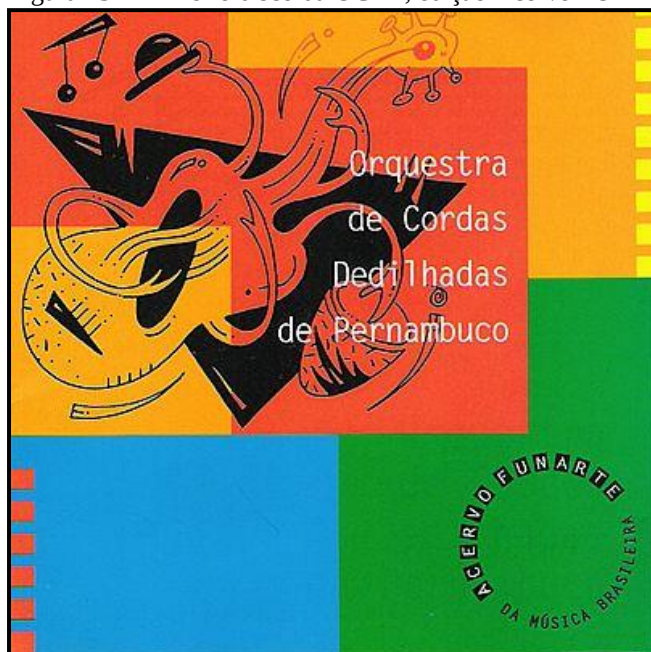
Fonte: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/>

Figura 12 – Primeiro disco da Dedilhadas, lançado pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife



Fonte: <http://www.acervoorigens.com/2011/09>

Figura 13 – Primeiro disco da OCDP, edição Acervo FUNARTE.



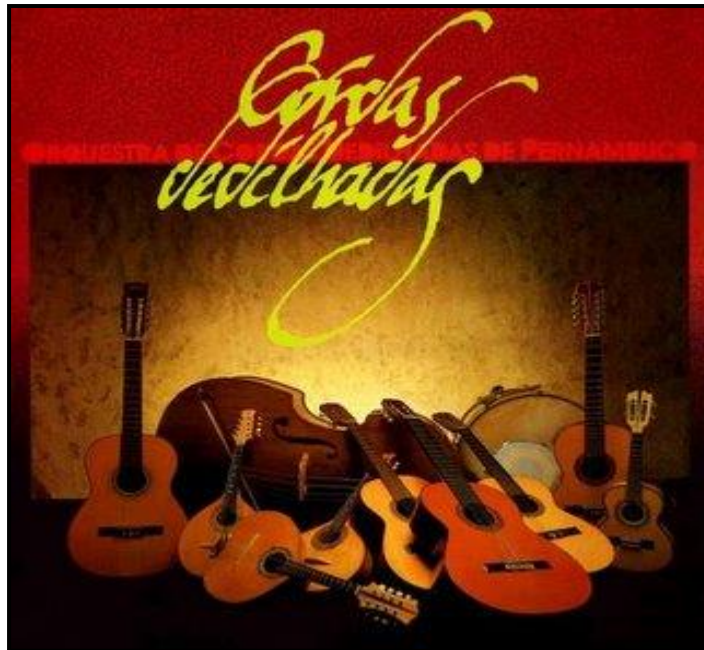
Fonte: <http://immub.org/album/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de-pernambuco>.

Figura 14 - Foto do disco de Elizeth Cardoso constando a participação da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.



Fonte: acervo da Fundação Joaquim Nabuco, registro fotográfico feito por Sammy Barros e gentilmente cedido a essa pesquisa.

Figura 15 – Segundo e último disco da OCDP.



Fonte: <http://corpodusom.blogspot.com/2010/12/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de.html>

Figura 16 – Matéria do Jornal do Brasil, de 23 de novembro de 1984, sobre o disco de lançamento da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

CORDAS DEDILHADAS

O NOVO SOM QUE PERNAMBUCO NOS MANDA

As opiniões sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco são unânimes. O violonista Turibio Santos, com autoridade, diz:

"Uma experiência enriquecedora dentro da cultura brasileira que deveria ser copiada e repetida em todos os conservatórios do país."

De Oscar Cáceres:

"Esse esplêndido grupo de músicos consegue cativar de imediato pela qualidade de suas interpretações, sabedoria musical, maestria rítmica."

De Maurício Carrilho, outro excelente violonista:

"Inova a linguagem instrumental, revelando, por parte de seus integrantes, profundo conhecimento de música e virtuosismo."

De Hermínio Belo de Carvalho:

"Uma espécie de I Mistic armoriais."

Este admirável grupo de doze instrumentistas de cordas que Pernambuco nos mandou (na verdade, são oito pernambucanos, dois alagoanos, um paraibano e um paulista) apresenta-se hoje e amanhã, às 18h30min, na Sala Sidney Miller da Funarte, no lado do Trio Romancal. Marco Poio e Geraldo Maia, e apenas hoje, às 21h30min, em concerto só seu, no auditório da ABL. Oportunidades raras para se conhecer — e apreciar — uma das melhores manifestações recentes de música instrumental brasileira.

Hermínio Belo de Carvalho está certo em afirmar que não se trata de um grupo, mas de uma orquestra (foi dele a ideia de se mudar o nome para o atual, aparentemente mais pretensioso, mas de fato mais adequado). As cordas — violas sertanejas, bandolins, cavaquinho, baixo acústico — somadas à percussão, sintetizam praticamente todos os naipes de uma orquestra convencional. E produzindo um som novo e de grande beleza.

Criada há menos de três anos, como Conjunto de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, pelo professor Cussy de Almeida, a Orquestra já conquistou o público de seu próprio Estado. Apresenta-se regularmente em teatros e emissoras de rádio, já gravou dois discos (um o antológico *Capiba 80 Anos* e outro a ser lançado até o fim do ano, na base de frevos, maracatus, música de sua terra) e pode-se dizer que começa a fazer escola. Seu líder, o violonista e arranjador



Violões, violas, bandolins, cavaquinho, baixo, soando como todos os naipes de uma orquestra

Henrique Annes, explica que tanto a Dedilhadas como outros grupos, o Quinteto Violado, o Som da Terra, o Quinteto Armorial, têm a mesma origem: a Orquestra de Cordas Armorial, também criada por Cussy. São todos professores do Conservatório Pernambucano de Música e funcionários da Secretaria de Educação do Estado.

A Dedilhadas propriamente dita é integrada por onze e não por doze instrumentistas: os pernambucanos Annes, Adelson Arcoverde (viola de 10 cordas), Marco César (bandolim), Rossini Ferreira (bandolim), Ivanildo Maciel da Silveira (bandolim), Mário Moraes Rego (cavaquinho) e Passarinho (percussão), os alagoanos João Lyra (viola) e Antônio Dias (viola de 10 cordas), o paraibano Geraldo Fernandes Leite (percussão) e o paulista Marcos Silva Araújo (baixo acústico e elétrico). O décimo segundo dos espetáculos no Rio é um convidado muito especial, Silva Torres, o Jacaré, cavaquinho autodidata capaz de tirar de seu instrumento os sons mais ricos. Aliás, esta é a grande característica de toda a Dedilhadas, onze instrumentistas que — em plena época de sons sintetizados e repetitivos — conseguem extrair sons novos de cordas tradicionais.

O grupo é unido. Até para as entrevistas se mantém junto, uns falando mais que outros. Rossini é o mais conhecido no Rio, onde já viveu alguns anos a convite de Jacob

do Bandolim. Ganhou, também, um dos festivais de choro da Bandeirantes. Mário de Moraes Rego é o que fala mais, de forma muito lúcida e articulada ao expor as propostas da Dedilhadas, o culto ao frevo, aos maracatus, aos lamentos lá de cima, feito numa nova linguagem musical para instrumentos de cordas, sem que se perca qualquer das características fundamentais da autêntica música pernambucana. Uma proposta plenamente realizada.

— O público mal-informado, quando nos vai ouvir, pensa que nosso repertório se limita ao tradicional, ao popular costumeiro. Ambicionamos bem mais, isto é, cobrir desde o frevo e o folclore até o erudito.

Portanto, para esses músicos — como para quaisquer outros interessados apenas em boa música — não há a menor incompatibilidade entre Capiba e Vivaldi, por exemplo. Ou entre os antigos compositores de Pernambuco e eles próprios, quase todos também compositores. Como João Lyra, talvez o contestador do grupo, o que mais questiona certos pontos.

— Não sei se será de todo positivo sermos músicos vinculados a um órgão oficial. Até que ponto isso nos favorece ou limita?

Como não sabe, também, se a Dedilhadas pode ser vista — ou ouvida — com igual prazer quando se desvia para os caminhos do choro.

— Não sei — repete hesitante. — Acho que nem o carioca toca frevo tão bem como a gente, nem a gente toca choro tão bem como o carioca.

Hesitação que não tem razão de ser. Basta que se ouça o grupo tocar *100 Anos de Choro*, no disco em homenagem a Capiba, para que se constate que não há barreiras geográficas para o seu talento.

Annes já não tem hesitação alguma. Acredita que a Dedilhadas vá ter longa vida, a ajuda estatal permitindo-lhes enfrentar sem problemas um contexto comercial sempre complicado para grupos numerosos. Além disso, os onze titulares têm outras atividades paralelas, compõem, gravam, integram outros conjuntos. Um dos fundadores, Niltinho Rangel, também pernambucano, debandou por uma aventura maior: levou seu violão e sua viola de 10 cordas para os Estados Unidos e vai estudar lá (Antônio Dias é o seu substituto).

É uma Orquestra que vale a pena ouvir. Pela competência dos instrumentistas, inventiva dos arranjos, harmonias surpreendentes, qualidade do repertório. Além de tudo, são músicos corajosos. Numa época em que é tão mais fácil — e rendoso — tomar os atalhos que levam ao rock, ainda apostam na música de sua terra.

JOÃO MÁXIMO

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Figura 17 – Matéria do jornal O Globo, de 16 de maio de 1986, sobre show de Turibio Santos com a OCDP na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.

Turibio Santos e Dedilhadas: o choro com sotaque

O contato entre o concertista Turibio Santos e a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco já vem de muito tempo — o nosso grande mestre de violão clássico não sabe precisar com exatidão. Mas, como é do Nordeste, casado com uma pernambucana, passa suas férias anualmente no Recife e conhece a orquestra desde que ela nasceu. No início, como espectador. Depois, quando com Henrique Annes, um dos pais do grupo, ao lado de Henrique Almeida, também um grande violonista, diz Turibio:

— Eu sempre gostei muito do trabalho deles. Assisti a suas apresentações no Recife e no Rio, sempre que é possível. O gosto de tocar com o Henrique Almeida, que tem a ver com o grande acompanhador, aquela coisa de contraponto, do ritmo. No ano passado, durante minhas férias recifenses, soube que ele havia feito uma transcrição de um concerto de Vivaldi. Que, por sinal, eu toco. Nos dias seguintes para experimentar a sonoridade de um trabalho conjunto — eu, ele e a banda, ou melhor, a orquestra. Ficou muito bom e surgiu a sugestão: "Vamos experimentar um frevo". Pegamos os arranjos de Marco César, banfoleiro exímio que também toca cavaquinho, e tocamos entusiasmados. Depois correu tudo

naturalmente. Eles queriam vir ao Rio, eu queria tocar com eles... e desenhamos um programa. (Hoje e amanhã, às 21 horas, na Sala Cecília Meireles).

Na primeira parte a Orquestra de Cordas Dedilhadas executa frevos e maracatus. Marco César toca uma peça de Radamés Gonalves. Na segunda parte, o já citado concerto de Vivaldi. Turibio e a orquestra. Depois um trio: Turibio, Almeida, Marco César, em três peças de João Pernambuco — "Sonho de carrilhões", "Fogão" e "Gruena". Em seguida a banda mostra mais três frevos e toques executam "A morte de um vaqueiro", de Adalino Arcoverde, e três peças de Nelson Ferreira. Sobre "A morte..." Turibio explica:

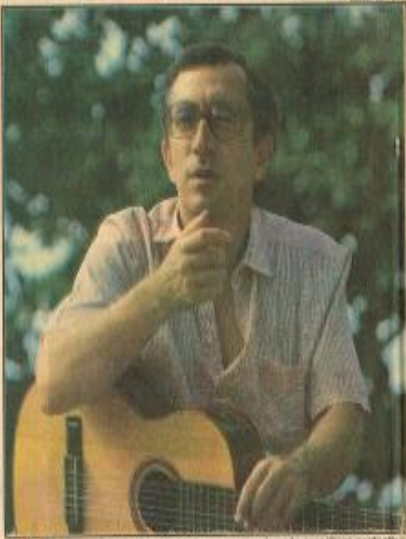
— A peça tem aquele toque misterioso do Nordeste: é uma toada típica mas guarda um inexplícito sotaque lírico. Aliás, eu sempre percebi esta ligação nordestino-flamenga, acho que isto vem de duas linhas: através da cultura espanhola diretamente, pela Bahia, os pelos países lá de cima, o Caribe, a Jamaica. Ela-borei, certa época, uma "Sofie nordestina" e o sotaque lírico surgiu naturalmente, naturalmente. Surgiu em Laila Gonzaga. As duas músicas têm uma coisa que chamo de "melancolia alegre", que se aproxima.

O frevo para exportar, por que não?

Turibio Santos diz que seu trabalho com a Orquestra de Cordas Dedilhadas não difere de seu trabalho normal. Está próximo do choro (que executa com sua orquestra de violões), com a diferença de que o sotaque, no repertório dos dois espetáculos da Sala Cecília Meireles (que poderão, em dia, virar disco) é mais acentuado. E acha que o resultado abre novos caminhos para os compositores, os estudiosos de violão — o frevo é um ritmo riquíssimo. Turibio pede que se preste a atenção aos frevos dos blocos de Olinda, em que todo o base instrumental é composta de cordas. Acrescenta, ainda, que o frevo pode ser a grande contribuição brasileira para a música internacional "desde que seja trabalhada aqui. Quando a música brasileira acontece lá fora é porque está sendo trabalhada aqui, como na bossa nova, com bons grupos, bons instrumentistas. O frevo ainda está muito largado". E, enquanto aguarda o momento de entrar em estúdio para gravar pela terceira vez a obra de Villa-Lobos para violão, vai traçando semelhanças entre nossa música e a lírica:

— Em Villa acontece esse tipo coisa. O "Estado nº 1" começa com arpejos e desenha um fluxo melódico flutuante, possível de ser lido em ritmo brasileiro. Villa era um sonador. Prevê tudo o que iria acontecer na música brasileira, tal qual intuição — como por intuição buscar o lírico em seus trabalhos. Sua compreensão do instrumento fantástico. Tanto que o primeiro gravou seu trabalho para violão em 1922, vendeu cinco mil cópias; em Paris, vendeu com mil cópias todo o mundo. E agora gravou novamente. Eu fiz progressos, a técnica também. Mas, enfim, com Villa vamos ao lírico e de novo à orquestra de Cordas. A Sala, também, abriu espaço. Lá não cabia um grupo de heavy metal, com uma orquestra de câmara não iria nem no Maracanzinho.

mas, acho que nenhuma casa de espetáculos deve restringir sua exposição a um gênero específico. É o perdício.



Turibio Santos apresentando sonoridades novas e explorando sons "bato-nordestinos"

O Nordeste nas cordas da orquestra

RECIPE — A Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música foi criada em 1983, por iniciativa do maestro Cássio de Almeida, que na época, dirigia o Conservatório. É composta por 12 músicos (três violas sertanejas, três bandolins, cavaquinho, violão, contrabaixo, zabumba e percussão de efêlo) e, atualmente, é dirigida pelo maestro Henrique Annes, um recifense que se dedica como "um músico de formação popular mas que estuda profundamente o violão clássico".

O repertório básico da orquestra é a música popular nordestina e pernambucana (frevo, maracatu, baião), executada como se fosse por uma orquestra de câmara, o que resulta, segundo o maestro, com "um novo, não tão brilhante, mas suave e mais perfeito". Além disso, a orquestra executa também a música erudita, numa mistura sem distinção, e que a coloca mais próxima de "arte armorial", movimento proposto há década de 30 pelo escritor Artur Azeiteiro e que tinha por objetivo "realizar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura".

— E, a gente pode afirmar que as dedilhadas têm um espírito armorial, pois armorial, pois armorial, pois a gente mistura o erudito

com o popular, mas não com o popularismo — diz o maestro Henrique Annes.

Ele lembra que a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi criada após a criação da Orquestra Armorial (também criada por Cássio de Almeida no mesmo Conservatório Pernambucano de Música) e desta herdou as características.

— Então com essa proposta, sem ser hoje a única orquestra no Brasil — registra.

Com dois discos gravados (um em 1984 em homenagem aos 10 anos do compositor de frevos Capiba e outro do ano passado, com composições de próprio grupo), a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco participou em 1984 do Projeto Pictórico, de Pernambuco, e um passado apresentou uma série de dois concertos em Portugal.

Entre os materiais incentivados do grupo estão Hermínio Bello de Carvalho, Diretor da Divisão de Música Popular da Funarte, e o violonista Turibio Santos, de quem o maestro Henrique Annes foi aluno. Em dezembro, o grupo deverá apresentar-se em Nova York.

Os 12 integrantes da Dedilhadas são professores do Conservatório Pernambucano de Música e a orquestra tem como objetivo divulgar a música re-



Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco: erudito e popular

gional. O grupo já se apresentou em praticamente todas as cidades brasileiras, tendo conquistado a maior honraria de concertos no regime orquestral. A orquestra é composta pelos seguintes músicos: Antônio Dias, Adalino Arcoverde e João Lira (violões sertanejos), Marco César, Desalido Maciel, Nelson Ferreira (bandolins), Marcos Silva Araújo (contrabaixo), Marco Mendes Rago (cavaquinho), Geraldo Leite (zabumba) e Inácio Gomes (percussão de efêlo).

O maestro Henrique Annes revela que está analisando a proposta de uma gravadora do Rio para gravar um novo disco. Ele diz que a participação da orquestra em gravações de discos se dá e não há frequência por causa do acúmulo de tarefas das suas integrantes.

MARCOS CÍRANO

Violonista Turibio Santos apresenta-se hoje e amanhã, na Sala Cecília Meireles, com a Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música (foto), com um repertório que vai de Vivaldi a frevos e maracatus. A orquestra é formada por três violões sertanejos, três bandolins, cavaquinho, violão, contrabaixo, zabumba e percussão de efêlo.

Página 1

O Globo: 16/05/86 - Rio de Janeiro

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

3.3 A DEDILHADAS E O MOVIMENTO ARMORIAL

Os músicos da OCDP entrevistados acreditam que existiram duas concepções artísticas que foram guias para a música da Dedilhadas: a escola do choro e a música do Movimento Armorial (mais especificamente a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, sob o comando de Cussy de Almeida). Nos parágrafos seguintes serão apresentadas as ideias

que guiaram a relação musical da OCDP com o Movimento Armorial e também com as vivências individuais da formação de cada integrante do grupo para a sonoridade do grupo.

O Movimento Armorial teve como seu principal mentor Ariano Suassuna e tinha como objetivo propor a construção de uma arte erudita com base nas raízes brasileiras com o intuito de preservar a originalidade da nossa cultura e combater a sua vulgarização com os estrangeirismos. Foi lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970, na cidade de Recife, com uma exposição de artes plásticas e um concerto. Para Ariano Suassuna, as ideias sobre o conceito de cultura tinham como referenciais de autenticidade máximos as manifestações culturais populares de origem rural (Newton Junior, 2014; Bezerra, 2013).

Nesta movimentação, nas ações sobre a política cultural em Recife, proposta por Suassuna, a música é “um objeto privilegiado de disputa” por demarcar fortemente as distintas concepções culturais, tanto para a materialização das posturas estéticas quanto para a visão crítica sobre as “opções estéticas adotadas” (Bezerra, 2013, p. 86).

Para criar o Movimento Armorial, por volta de 1969, Suassuna sendo diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, consegue reunir sob a sua supervisão vários artistas e intelectuais atuantes em Pernambuco. Para a música, foram convocados nomes como Clóvis Pereira, Guerra-Peixe e Cussy de Almeida na busca da existência de elementos arcaicos medievais e barrocos nas manifestações populares do Nordeste do Brasil. Como resultado disso, surge a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, o braço musical do Movimento (Bezerra, 2013).

3.3.1 A concepção musical de Cussy de Almeida para o Movimento Armorial

A valorização das manifestações originadas da cultura rural tem a sua legitimidade construída a partir da ideia de pureza no sentido do serem genuínas por estarem intocadas pelos signos da modernidade que atropela as peculiaridades culturais. A busca por originalidade é o que deveria guiar a produção artística condizente com as regras do seu campo e que ao mesmo tempo expresse valor de caráter nacional. E a dificuldade de ação se dá justamente pela dificuldade de lidar de forma harmoniosa com estes dois lados. E, na busca por um caminho mais confortável e familiar, a tradição, tendo seu valor como algo inerente, ganha, para Ariano Suassuna, sobre a inovação. Para ele, em nome da preservação do seu modo de vida específico, o Brasil deveria ser antimoderno (Bezerra, 2013).

Esta nova proposta de realinhamento dos valores da cultura nacional, as dificuldades de construir uma relação harmônica entre o ideal romântico do primitivo como autêntico e a novidade como privilégio do moderno, tornam as divergências sobre a música do Movimento Armorial, entre Ariano Suassuna e o maestro Cussy de Almeida, insustentáveis.

Didier (2000, *apud* Bezerra, 2013) aponta que as divergências na música Armorial, entre Suassuna e Cussy, estiveram presentes desde o início de suas parcerias. Cussy de Almeida foi um músico que desenvolveu toda a sua carreira muito ligada à música erudita de tradição europeia. Ariano Suassuna via nesta trajetória um ponto de afastamento forte para a apreciação da música de raízes populares. Sendo assim, a cisão entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida não tardaria a surgir: o primeiro cria, em 1971, o Quinteto Armorial, desligando-se da Orquestra Armorial de Câmara.

Nesse grupo, na busca pelo que Suassuna entendia como o ideal romântico do primitivo como mais autêntico, foram introduzidos instrumentos populares, como representação mais aproximada das manifestações da cultura popular rural nordestina. Os dois grupos continuaram uma atuação ativa e paralela. A Orquestra Armorial, sendo comandada por Cussy de Almeida, seguiu padrões técnicos, para a performance dos instrumentos, vindos da música erudita. O Quinteto Armorial, a comando do violonista Antônio José Madureira, seguiu alinhada às concepções estéticas musicais de Ariano Suassuna (Bezerra, 2013, p. 102).

Bezerra (2013, p. 104) aponta que José Miguel Wisnik em seu texto *Machado maxixe: o caso Pestana* traz comparações que ajudam a entender os lugares de contraste entre as ideias de Ariano Suassuna e Cussy de Almeida. Ao trabalhar sobre dois contos de Machado de Assis que contam as histórias de dois músicos cariocas do século XIX que lidavam com uma existência artística entre cultura popular e cultura erudita, Wisnik consegue abordar as angústias e incongruências de valores vividas por eles neste lugar flutuante de identificação entre dois pólos. Sobre os diversos debates sustentados em publicações de jornais da época entre Suassuna e Cussy, Bezerra aborda:

O desabafo de Cussy de Almeida nos faz lembrar a defasagem citada por Wisnik entre “objetivo idealizado” e “natureza do resultado” tão típica de uma minoria de artistas brasileiros que, malgrado as dificuldades da época, conseguiam se aproximar dos códigos do campo erudito da arte. O reduzido leque de oportunidades profissionais para aqueles músicos, somado à escassez de um público fruidor de música erudita e à concorrência com os gêneros musicais populares urbanos emergentes, não raro, configurava uma equação que resultava na frustração dos músicos diante dos obstáculos enfrentados. [...]A partir da narrativa machadiana podemos perceber a ausência de um “sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes” de música erudita no Brasil (WISNIK, 2008, p. 15), os sacrifícios que um músico pobre tem que fazer para conseguir uma formação adequada em música clássica no país e o investimento num acúmulo de capital artístico não valorizado pelo contexto social que

o circunda. Por outro lado, a crescente adesão do público aos gêneros de música popular urbana em voga e em ascensão na segunda metade do século cria um ambiente propício à “desvalorização da superioridade moral do músico de concerto” (Bezerra, 2013, p. 104 - 105).

Cussy de Almeida, em um caminho de fluência da ampliação de conhecimentos sobre o que viria a ser fazer música conectada às manifestações culturais populares nordestinas do Brasil, cria a Dedilhadas. A intenção era produzir um trabalho musical com uma formatação camerística, mais característica da música de concerto, misturando e propondo diálogo entre erudito e popular da música. Por isso também a decisão tão demarcada de lidar com instrumentos de cordas dedilhadas. Ele queria, a partir daquela base Armorial já existente, criar novas possibilidades e misturas com os instrumentos de cordas dedilhadas. Entretanto, de certa forma, ao questionar a construção que valida a autenticidade da tradição - pelo viés estereotipado do “típico”, do “curioso” - na cultura popular rural nordestina, Cussy de Almeida assume, por assim dizer, que a Dedilhadas vai construir sua sonoridade por um lugar de entremeio entre o erudito e o popular urbano, passando também pelas raízes rurais da cultura popular.

Para os músicos entrevistados que fizeram parte do grupo, o maestro Cussy de Almeida tem um papel de liderança fundamental para que a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco pudesse ter foco, disciplina e para que seus músicos desenvolvessem os estudos teóricos em música. Entre os músicos do grupo, Ivanildo Maciel, João Lyra, Nilton Rangel, Marco César e Marcos Silva Araújo, exerceram as principais vozes criativas em todos os processos musicais do grupo. A originalidade e a força criativa da proposta musical que foi a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco são atribuídas, em todas as entrevistas, ao virtuosismo dos músicos que fizeram parte do grupo.

Ainda para pensar sobre as misturas de influências na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, apresentamos, na próxima seção, a segunda frente de construção de sua sonoridade: as vivências musicais diferentes de cada músico contribuindo para consolidar a sonoridade do grupo.

4 CONTA DE LÁ QU'EU CONTO DE CÁ: AS VIVÊNCIAS DOS MÚSICOS DA ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO.

De repente, não senti cheiro algum. Nada fizera além de olhar o embrulho imóvel, no centro da minha mesa de trabalho, eu também imóvel, viajando sem pressa e sem itinerário por cheiros antigos, cheiros que sentira (ou julgara sentir), cheiros que pareciam vir do embrulho, mas que, de repente, desconfiei que vinham de mim mesmo.

Carlos Heitor Cony, 1995

Fotografia 1: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Da esquerda para a direita: Henrique Annes, Ivanildo Maciel, Marco César, Adelmo Arcoverde, Nilton Rangel e João Lyra, sentados. Em pé: Marcos Silva Araújo, Passarinho e Geraldo Leite.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uCDOKB556r4>

Fotografia 2: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Da esquerda para a direita: Henrique Annes, Rossini Ferreira, Ivanildo Maciel, Marco César, Adelmo Arcoverde, Antônio Dias (Tony Fuscão), sentados. Em pé: Mário Moraes Rego, Passarinho, Geraldo Leite e Marcos Silva Araújo.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Este subtítulo foi inspirado na frase “Vem de lá que eu vou de cá” da música Flauta, sanfona e viola, composição de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, que fala da música do Nordeste brasileiro e das trocas de saberes com ele. O objetivo é evidenciar que a pesquisa construída aqui é feita a partir das trocas de visões e de conhecimentos entre a pesquisadora e os músicos da Dedilhadas.

Blacking (2007, p. 209) aponta que a análise do significado de como as pessoas pensam a relação entre o conjunto de símbolos musicais e outros símbolos, os sociais podem estar incluídos entre esses, só é possível se pensada de forma dialética entre os “informantes” e os “analistas”. São tipos de conhecimento que são somados, os “informantes” fazem parte do “processo intelectual de construção da análise”, a narrativa da pesquisa é deles também. O autor ainda reforça que, à medida do possível, isto deve ser feito durante trabalho de campo, não existindo duas fases distintas, coletas de dados e a análise de “laboratório” dos pesquisadores. Processo muito diferente do que acontece normalmente com “entrevistas”. “A participação, a coleta de dados, a discussão e a análise primária devem todas estar fundidas num processo

analítico em andamento” (p. 209). É com essa visão sobre o processo de pesquisa etnomusicológico que nosso trabalho foi construído.

Nesta quarta seção, vou apresentar os depoimentos de cada um dos músicos da Dedilhadas que ainda estão vivos e que permaneceram no grupo por mais tempo, participaram da gravação de um ou de todos os discos do grupo ou em que esse fez participação. Há também entrevistas realizadas com parentes e amigos dos integrantes já falecidos do grupo. A escolha por colocar a fala em citações diretas, por vezes longas, é feita na intenção de dar voz ativa, afetiva, sotaque para a construção da memória do que foi a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco para seus principais agentes.

Conforme esclarecido em entrevista com Marco César, a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco teve seu concerto de estreia em 1982. Começa a ser estruturada com o convite aos músicos e rotina de ensaios em meados de 1981. A Dedilhadas foi o segundo grupo de maior projeção artística surgido no Conservatório, o primeiro foi a Orquestra Armorial de Câmara (Barza, 2015). Os ensaios aconteciam toda semana, dias de terça e sexta de 17h às 19h. Todos os músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foram contratados em 1982 na categoria administrativa de “professor sem habilidade específica” (Figura 18). Esse cargo era exclusivo para prestação de serviço como músicos da Dedilhadas, eles não tinham a obrigação por este contrato de darem aulas de instrumento no CPM. Para aqueles que já eram funcionários da Secretaria de Educação, através do CPM, como era o caso de Henrique Annes, Ivanildo Maciel, Nilton Rangel e Marco César o contrato como “professor sem habilidade específica” entrou como complemento salarial. Os outros que foram contratados a partir da Dedilhadas tinham a opção de só exercer a função de músico prático, através do contrato como “professor sem habilidade específica”, ou assumir também o cargo de professor de instrumento no Conservatório, assinando para isso mais outro contrato para receber pela função.

Figura 18 – Contrato de Marco César de Oliveira Brito como músico da OCPD pelo Conservatório Pernambucano de Música.

SECRETARIA DE ADMINISTRACAO - D. G. R. H. < PASEP >
 DEPARTAMENTO DE ADMINISTRACAO FINANCEIRA DE PESSOAL
 SISTEMA DE INFORMACOES GERENCIAIS PARA ADMINISTRACAO PESSOAL

MATRICULA.....: 097.165-0
 SECRETARIA.....: EDUCACAO
 NOME.....: MARCO CEZAR DE OLIVEIRA BRITO 14
 NOME DO PAI.....: MANOEL XAVIER DE BRITO
 NOME DA MAE.....: EDITE BATISTA DE OLIVEIRA 1987.
 DATA DO NASCIMENTO.....: 30 DE JULHO DE 19 60
 SEXO.....: MASCULINO
 PIS-PASEP.....: ~~XXXXXXXXXXXX~~
 CADASTRO PESSOA FISICA..(CPF)....: ~~XXXXXXXXXX~~
 IDENTIDADE.....: ~~XXXXXXXXXX~~ --- SP PE
 CARGO ATUAL.....: 52.002-0 PROFESSOR S/HAB. ESPECIFICA
 EXERCICIO INICIAL.....: 12-06-78
 EXERCICIO ATUAL.....: 13-05-82
 UNIDADE DE TRABALHO.....: 1.386-8 ----- CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE
 REGIAO DE PAGAMENTO.....: 000 ----- CAPITAL
 LOCAL DE PAGAMENTO.....: 014 ----- BANDEPE
 CLASSE.....: 02 ----- C.L.T.
 DEPARTAMENTO.....: 01 ----- GABINETE DO SECRETARIO
 MORE

DEMONSTRATIVO FINANCEIRO

CODIGOS	NAR	DESCRICAO	VALORES	PRESTACOES
200	1	VENCIMENTO	6.144,00	99
300	1	IPSEP-MENSALID.	491,52	99
320	1	CAPEMI	27,99	99
TOTAL DE VANTAGENS.....:CZ\$			6.144,00	
TOTAL DE DESCONTOS.....:CZ\$			519,51	
LIQUIDO A RECEBER.....:CZ\$			5.624,49	

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Cussy de Almeida, criador e primeiro diretor da Orquestra, era extremamente exigente com o rendimento musical de todos. Para Marco César, a gestão de Cussy de Almeida foi “a verdadeira gestão” por ele impor de fato um comando. Sobre a relação com o maestro, Adelmo Arcoverde conta:

Aí foi passar, Niltinho tava (sic) do meu lado esquerdo aqui. Aí Niltinho, um dia, Niltinho tocou *Cipó Branco de Macaparana* (tiririri larara tararará...) e eu só [gesto para indicar que estava ouvindo]. Quando tocou a música toda eu já sabia, já tinha decorado... Aí quando Cussy chegou, aí ele foi tocar, eu toquei todinha *Cipó Branco*... legal. Aí depois ele disse assim: “Adelmo, eu quero falar com você”. [ADELMO] “Tá (sic) certo, maestro”. Aí ele disse: “Venha cá, olhe, você tem um ouvido da gota, rapaz, mas você não lê, você não vai me enrolar não. Você tem seis meses pra (sic) aprender a ler e a escrever música e fazer um arranjo pra (sic) Orquestra, se não você tá na rua”. Aí foi quando eu fui estudar com Severino Revorêdo daqui [no Conservatório Pernambucano de Música] (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Havia a fama entre os músicos de que Cussy de Almeida era radical em determinadas decisões, havia alguma apreensão e por vezes medo também. Entretanto, os ensaios nunca

começavam e terminavam nas horas estipuladas, havia sempre muita liberdade criativa, muito prazer naquele convívio musical e muito entrosamento, independente das diferenças pessoais, das personalidades fortes de todos os integrantes. Havia um entrosamento na hora de fazer música que era maior do que qualquer desentendimento, desavença entre eles. “Agora, grandes músicos, mas com personalidades muito fortes” (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017). Sobre o primeiro ensaio, por Adelmo Arcoverde:

[...] aí eu vim ensaiar, primeira figura que eu me encontrei aqui foi Henrique Annes, aquele grandão. Agora aí, senta, primeiro ensaio, senta todo mundo, ninguém conhece ninguém, né? Me botaram uma viola de 10 cordas pra (sic) tocar, que eu nunca tinha tocado. Aí Cussy botou uma música pra (sic) gente tocar: “Olha, ensaia essa música aqui, daqui a meia hora eu venho” (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Como relata Marco César mais detalhadamente, o talento de cada músico, a qualidade do trabalho individual era tão excepcional que tendo na maioria das vezes ensaiado de fato apenas meia hora, tirando atrasos e pausas, isso era tempo suficiente para preparar um repertório de tanta qualidade artística como o da Dedilhadas. Repertório que teve a primeira fase criativa e de projeção artística, isso até meados de 1986, toda decorada e arranjada de forma coletiva. Em todas as entrevistas, esses foram pontos de concordância entre os músicos, por vezes em relatos com muita carga emocional. Em mais de um dos depoimentos, a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco é referenciada como uma das maiores, quando não a maior, experiência profissional da carreira deles, de maior fruição musical.

Marco César aponta a diversidade de concepções estilísticas dos músicos dizendo que: Adelmo trazia a música sertaneja popular e autoral; Henrique, o choro, a formação instrumental erudita, a MPB e a bossa; João Lyra, a música nordestina, o choro e a música erudita; Nilton Rangel vinha com a bossa-nova e o jazz; Geraldo Leite era músico de baile, percussionista da Orquestra Armorial de Câmara e músico da noite; Ivanildo Maciel trazia o frevo, as atuações na Orquestra Sinfônica do Recife, na Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, na Orquestra Armorial de Câmara e no Quinteto Violado; Mário Moraes Rego, o engenheiro cavaquinista, era mais erudito, atuava no Regional de Canhoto da Paraíba; Rossini Ferreira era um grande bandolinista do choro e músico de rádio; Marcos Araújo tinha uma aproximação com a música popular para piano, com o jazz e trabalha muito harmonização e improvisação e Passarinho era músico da noite, muito ligado à cena musical pernambucana da década de 1970.

A mais forte influência dessas formações individuais é a escola do choro, trazida por Henrique Annes e Marco César, nomes importantes na cena nacional do choro até os dias atuais.

Marco César conta que eles queriam criar, com a OCDP, um grupo aos moldes do que era a Camerata Carioca, um conjunto regional de choro com um tratamento camerístico, mas trazendo o sotaque musical nordestino como presença marcante nessa nova proposta.

Quanto às apresentações da Dedilhadas, eram na maioria das vezes arranjadas para atender aos pedidos do governo estadual, via sua Secretaria de Educação e Cultura, órgão governamental ao qual a Dedilhadas estava mais diretamente ligada. Sendo assim, a maioria das apresentações em eventos acontecia por requisição da Secretaria, do Conservatório e em congressos em Recife ou fora. O que gerava muito desconforto e chateação para os músicos, pois em grande parte desses eventos as pessoas não estavam interessadas em ouvir o trabalho da Dedilhadas.

E muitas vezes era o grupo certo, pra (sic) o lugar errado porque muitas vezes a gente ia tocar para as pessoas conversarem. [...] Sempre foi um problema. Eu me lembro que uma vez a gente foi tocar num chá beneficente onde as pessoas botaram umas mesas e pensavam que era uma orquestra de baile. Ficou todo mundo esperando uma orquestra de baile. E a gente querendo silêncio e as pessoas bá, bá, bá. Aí a gente não tocou (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017).

Sobre o fim do grupo, nenhum dos músicos da OCDP entrevistados soube definir uma data exata para o fim do grupo, a única informação mais precisa quanto a isso é que foi na primeira metade da década de 1990. Todos os entrevistados sempre fizeram referência a um processo triste de cansaço e falta de interesse que de repente culminou no fim do grupo. Cussy de Almeida até chegou a anunciar um retorno da OCDP em 1992, conforme pude constatar em matéria de jornal do acervo de Marco César, mas com uma formação instrumental reduzida e com a substituição de alguns músicos. O fim da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco aconteceu paulatinamente.

4.1 MARCO CÉZAR DE OLIVEIRA BRITO (PESQUEIRA, 30 DE JULHO DE 1960)

“Marco, de Marco Pólo, e o Cézar, do imperador, que meu pai dizia que eram duas personalidades da história. Então ele fazia questão de enfatizar o Cézar com z”.

Marco César

Fotografia 3- Marco César.



Crédito: Marco César Filho.

Bandolinista, copista, compositor, arranjador e diretor artístico (em 1990) da Dedilhadas. O caçula da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, entre aqueles que estão presentes desde o início, o que mais se preocupou em manter um acervo documental da história do grupo. Foi através das aulas de bandolim como aluna dele que eu, Alice, conheci a música da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, a maioria dos integrantes do grupo, quando ainda nem tinha a intenção de tê-los como “objetos de pesquisa”.

Graduado em Geografia e em Música, atualmente cursa mestrado em Performance pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor aposentado do Conservatório Pernambucano de Música, professor do Instituto Federal de Pernambuco, professor na graduação em Produção Fonográfica das Faculdades Integradas AESO – Barros Melo. Ainda dá aulas particulares na sua sala no bairro do Setúbal, toca e é um compositor, arranjador, maestro atuante. Em Recife, sobretudo para as cordas dedilhadas, é um dos professores que mais formou alunos. Para o choro pernambucano, recifense, é mais fácil contar quem não foi aluno de Marco César.

O nome C  zar da certidão de nascimento   com z mesmo, mas o nome artístico   com s, Marco César. Nascido em 30 de julho de 1960, na cidade de Pesqueira, Agreste Pernambucano, em uma casa de taipa, como sua mãe, Dona Edite, era parteira, ela mesma fez o seu parto. Quando a parteira do hospital chegou para socorr  -la, o beb   já estava na cama. Seu pai, Manoel Xavier de Brito, era mecânico e violonista de sete cordas da Rádio Difusora de Pesqueira, sua mãe, era locutora da rádio, eles se conheceram l  . Com um mês de vida, Marco César se muda com a família para Recife, se considera recifense na prática.

Seu pai sempre foi uma pessoa de muitos contatos no meio musical radiof  nico, participou de muitos programas de rádio. Conviveu muito com Henrique Annes, desde os quinze anos desse, Manoel fez muita abertura de contatos para o jovem músico Henrique “para a sociedade conhecê-lo”, como disse Marco César. Trabalhando t  mbem com retifica  o de motores, conheceu muitas pessoas influentes financeiramente, pois essa   uma área da mecânica que era pautada numa rela  o profissional de confiança ainda maior por atuar com serviços de valores muito altos. Com isso, o pai de Marco César sempre teve uma rela  o pública muito boa como retificador em vários setores da sociedade - comércio, imprensa, econ  mico, jurídico – o que ajudou muito nos seus contatos como músico e, posteriormente, t  mbem a seu filho.

Marco César sempre teve em sua família essa aproxima  o musical, mas seu sonho era ser jogador de futebol, chegou a treinar nas equipes de base do Sport Clube do Recife. Entretanto, por essa aproxima  o musical t  mbem, dizia que vivia “com a bola no p   e o bandolim na mão”. Não tinha a inten  o de ser o melhor, mas queria ser um músico com certo reconhecimento na  rea. Em 24 de março de 1976, aos 16 anos, perde seu pai, e aí decide definitivamente por seguir na música profissionalmente. Na entrevista, relata que nunca teve muita afinidade com a mecânica, mas a música era algo que fazia diariamente. E, nesse ponto, da entrevista, relata um episódio um episódio que indica muito da sua constru  o afetiva com a música:

Minha rela  o com meu pai era tão interessante que, de manhã, ele me acordava e eu deitado, na cama pra (sic) ir pro (sic) colégio, pra acordar pra ir pro colégio. Ele botava o p   na cabeceira da cama e tocava pra (sic) mim. E eu ia me acordando, ouvindo aquele violão, quando eu olhava pra (sic) cima, era ele rindo pra (sic) mim, tocando violão e dizendo: “T   (sic) na hora de ir pro (sic) colégio”. Aí meio-dia, ele vinha da empresa pra (sic) almoçar em casa, sempre ele almoçava em casa. E ele queria me ouvir tocando antes de almoçar e a noite, quando ele chegava cansado, tipo oito horas da noite, que ele ia deitar, aí ele queria que eu tocasse pra (sic) ele dormir. Aí eu começava a tocar, ele cochilava numa chamada cadeira do papai, que ele botava os pés no banco, dentro do quarto. Então ele dormia, aí eu saía. Aí quando era lá pra (sic) meia-noite, uma hora, ele ia pra (sic) cama, mas eu fazia ele dormir. Ele me acordava e eu fazia ele dormir (Marco César de Oliveira Brito, entrevista concedida   autora, 15 de novembro de 2017).

Manoel Xavier de Brito também era um chorão. Ele era amigo do violonista João Dias, esposo de Dona Ceça (Conceição Dias, também violonista), que era amiga de Rossini Ferreira. João Dias, Dona Ceça e Rossini fizeram parte da caravana de músicos pernambucanos que foram visitar Jacob do Bandolim no Rio de Janeiro em 1959, como relata Henrique Cazes (2010, p.157). Na casa dos pais de Marco César, vez por outra, aconteciam saraus em que alguns desses e outros chorões. Um dia, entre os convidados apareceu um cearense chamado Elismar Pontes que tocava bandolim e se dizia “crítico de bandolim”, por acreditar que era mais um admirador acalorado do instrumento que propriamente um bandolinista.

Ao ver Marco César tocando disse que ele não sabia tocar bandolim e resolveu dar algumas instruções sobre mão esquerda, mão direita e palhetada. E também ensinou o menino a tocar a música *Odeon* de Ernesto Nazareth, como Marco César toca até hoje. Elismar Pontes chegou a estudar no Rio de Janeiro com Luperce Miranda, importante bandolinista brasileiro, e foi colega de turma dessas aulas de outro importante músico do instrumento, Déo Rian. Também teve contato com Jacob do Bandolim e aprendeu alguns choros com ele.

Foi Elismar, que era da Marinha Mercante, e vez por outra, seu navio atracava por Recife, onde entrava em contato com os chorões locais, que deu os primeiros ensinamentos a Marco César sobre o bandolim. O aprendizado dos outros instrumentos que toca e ensina chega quando ele começa a estudar no Conservatório. Sempre tocou muito de ouvido, com isso tinha muita facilidade para decorar, o que facilitou também o aprendizado dos outros instrumentos.

A entrada de Marco César no Conservatório Pernambucano de Música já por indicação de Cussy de Almeida. Em uma reunião para recepcionar do ministro João Paulo dos Reis Velloso²⁹, por volta de 1977-1979, Marco César foi convidado por Henrique Annes para tocar. Nesse encontro, Cussy de Almeida também estava entre os convidados e tocou seu famoso violino *Stradivarius*. Ao ver Marco César tocar, Cussy de Almeida ficou impressionado com a qualidade artística da performance do menino. Curioso para saber quem era aquele músico, perguntou a Henrique Annes quem era o bandolinista. Henrique disse que era um dos filhos de Manoel Xavier de Brito, mais conhecido como Tozinho no meio artístico, e que também era conhecido de Cussy de Almeida da época de seus trabalhos nas orquestras das rádios. Diante do espanto de saber que Marco César nunca tinha estudado música em uma instituição de ensino formal pois tudo que havia aprendido tinha sido por convivência no meio musical e pela escuta indicou que ele fosse estudar teoria musical e solfejo no Conservatório, com o professor

²⁹ Ministro do Planejamento durante os governos de Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, no período da Ditadura Militar Brasileira, permanecendo no cargo entre 1969 e 1979.

Severino Revorêdo. Era o sonho de Marco César estudar no Conservatório Pernambucano de Música.

Antes da entrada na Dedilhadas, já atuava no Conjunto Pernambucano de Choro, e tocava muito em programas de rádio junto com seu tio Tonhé e em programas de televisão na Rádio e na Televisão Universitária (TVU) da UFPE, como amador. Isso tudo começa quando ele tinha 13 anos, quando faz a participação no programa Recife Serões e Serenatas de Jayme Ubiratan, o Bira Abadi. No momento em que escrevo, em 2018, Marco César completa 45 anos de carreira.

Com a morte de seu pai, quando ele tinha 16 anos, a condição financeira da família muda drasticamente e ele passa a ter que ajudar no sustento da família, e tocar na noite era uma alternativa necessária de conseguir isso sem ter que se afastar da música. Quando Marco César entra no CPM, o tocar na noite, dentro da instituição passa a ser visto com maus olhos, havia a ideia de que tocar na noite poderia corrompê-lo com o uso de bebidas, com as farras, por exemplo. Depois de vários empecilhos e dificuldades por parte da instituição, contra essa atuação na noite do bandolinista, ele tem uma discussão com o pessoal do Conservatório e decide abandonar os estudos de música.

João Lyra e Nilton Rangel, foram à casa da mãe de Marco César com intuito de pedir que ele reconsiderasse a decisão de deixar de estudar no CPM para priorizar as tocadadas na noite pois iria surgir este grupo, a Orquestra, dentro do Conservatório e iria ser muito bom, eles receberiam até uma verba extra para isso. Marco César a princípio não queria, também recorda que não tinha a dimensão da importância que teria a Dedilhadas, mesmo sabendo que seria uma coisa boa. A ida dos futuros violeiros da Dedilhadas à casa da mãe de Marco César já era a pedido de Cussy de Almeida que já havia começado, junto com Henrique Annes a pensar nos músicos que comporiam o grupo. Isso aconteceu por volta de 1980, 1981, Marco César, Nilton Rangel e João Lyra já se conheciam. Os dois primeiros integraram o Conjunto Regional do Conservatório Pernambucano de Choro, que foi uma espécie de embrião da OCDP, João desde que se mudou para Recife era frequentador assíduo do CPM.

Conforme Marco César em entrevista realizada, quanto à organização mais prática da Orquestra, chegou um momento que o repertório estava muito grande, Geraldo Leite, percussionista do grupo, era o copista e arquivista das partituras, da Dedilhadas e da Orquestra Armorial de Câmara, e não conseguia dar conta de todo o serviço sozinho. Depois da participação da OCDP, nos Projetos Pixingão e Pixinguinha, a convite de Hermínio de Carvalho, surge a oportunidade de editar pela FUNARTE, via o Projeto Airton Barbosa, um livreto cinco músicas gravadas no primeiro disco do grupo.

O livreto foi lançado em 1986, como Marco César já vinha estudando questões de arranjos, Cussy de Almeida o convocou para cuidar do acervo da Dedilhadas, registrando por escrito as novas músicas e organizando o que já se tinha. Marco César foi o responsável pela transcrição de todas as músicas do livreto. Nessa época também trouxe para o repertório da OCDP músicas da Orquestra Armorial e fez transcrição e arranjo, para a Dedilhadas, da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. Foi a partir dessas experiências que Marco César diz ter começado de fato entender a importância de arquivar e de arranjar, trabalhando muito com transcrição também.

Na realidade, esses arranjos, [começam] quando entrou esse período de música escrita, antes era tudo coletivo, arranjos coletivos. Fazia uma melodia. Aí João Lyra dizia: **“Toca uma terça acima. Não, soa não. Toca uma terça abaixo. Olha, tu toca (sic) uma sexta, aí ó, tu faz assim, tu faz assado, o acorde é esse, não, bota esse aqui”**. Era coletivo, então era uma sugestão de João, era sugestão de Henrique, era sugestão minha, era sugestão de Adelmo, cada um que fazia isso. Depois, começa a, eu digo assim, os dois momentos importantes da Dedilhadas foram o antes e o depois da escrita. O antes, foi quando a gente mostrou essa naturalidade, essa força. E o depois foi quando a gente começou a desenvolver a leitura, foi quando Niltinho [Nilton Rangel] entrou”. [ALICE]: “Ele não entra no início então? ” [MARCO CÉSAR] Não, ele entra, mas não escrevendo, ele entra tocando. Aí a partir de umas ideias que Niltinho começou a escrever. Foi quando ele começou a ler Guerra-Peixe [*Maracatus do Recife*] [...] Ele leu aquele livro e se inspirou pra (sic) fazer Maracatu Dedilhado. [...] Aí a fase escrita começou com Niltinho, aí veio alguma coisa de Adelmo, que Niltinho já ajudou a escrever, de Henrique também, que Niltinho ajudou a escrever. Então eu diria que Niltinho foi a primeira pessoa a escrever.

[...] É que num determinado momento, e foi nesse dia ali, naquela foto lá [mostra a foto pendurada na sala particular dele, onde dá aulas], que a gente tá (sic) na casa de Hermínio Bello de Carvalho, que a gente tocou pela primeira vez a Suíte Retratos, pra Radamés. E Maurício Carrilho tinha dito a mim que não fizesse [o arranjo, já que Marco César não tinha muita experiência em fazer arranjos e Radamés Gnattali era um nome importante na área]. Quando terminou, Radamés virou e disse: “Quem foi que fez isso? ” [MARCO CÉSAR] Fui eu, maestro, o que o senhor achou? [RADAMÉS GNATTALI]: “Tá (sic) muito bom”. [MARCO CÉSAR]: Aí aquilo me deixou tranquilo. Aí eu olhei pra Maurício, aí Maurício disse: “Retiro tudo o que eu falei pra (sic) você”. [MARCO CÉSAR]: Então, a partir dali, daquela resposta de Radamés, é que eu vim entender que eu poderia ser arranjador. Foram as palavras dele ali naquele dia (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017, grifo meu).

Fotografia 4 – Encontro da OCDP com Radamés Gnattali na casa de Hermínio Bello de Carvalho, em 1986. Da esquerda para a direita, em pé: Maurício Carrilho, João Lyra, Hermínio Bello de Carvalho, Antônio Dias (Tony Fuscão), Rossini Ferreira, Geraldo Leite, Passarinho, Marcos Araújo, Ivanildo Maciel, Marco César, João Carlos Carino, Adelmo Arcoverde (metade do rosto), Raphael Rabello, Pedro Amorim e João de Aquino. Sentados: Henrique Annes, Radamés Gnattali, Nelly Gnattali e Henrique Cazes.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Fotografia 5 – Encontro da OCDP com Radamés Gnattali na casa de Hermínio Bello de Carvalho, em 1986.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

E tem uma passagem, que eu acho interessante, ali na secretaria [do Conservatório]. Eu estava no ensaio, aí Cussy manda me chamar no gabinete, que era ali onde guarda os instrumentos [hoje em dia]. Aí ele me chamou e disse assim: “Duda³⁰ está aí, vá conversar com ele, peça a ele pra (sic) escrever um arranjo pra (sic) você”. Duda era contratado do Conservatório e não dava aula. Ele era contratado da Armorial, aí ele tinha que prestar algum serviço. Aí Duda sentou naquele birô de Paulinha [funcionária administrativa do Conservatório], e disse: “Rapaz, como é que tá (sic) Bila, como que tá (sic) Naná [sogros de Marco César], como é que tá Valéria [esposa de Marco César], Conjunto Pernambucano de Choro, Tonhé [tio de Marco César]”. E ele escrevendo com caneta *Bic*. Quando ele terminou a conversa, disse: “Tome o arranjo, copie e leve pro (sic) pessoal ensaiar que eu vou ouvir daqui a pouco”. Aí eu digo: “Mas o maestro mandou eu vir lhe pedir...” [DUDA corta] “O arranjo tá (sic) aqui, tome”. [MARCO CÉSAR] “Já?!” [DUDA] “Já”. [MARCO CÉSAR] Aí eu fui e copiei rapidamente, distribuí pros (sic) meninos, porque o copiar dava muito trabalho mesmo, por isso que tinha a profissão de copista, ainda tem. Aí ele foi ouvir, era a música Dorinha³¹. Ele fez de caneta esferográfica. Isso foi uma passagem interessantíssima.

³⁰ José Ursicino da Silva, maestro Duda, patrimônio vivo de Pernambucano, com registro de 2010. Nascido em 23 de novembro de 1935, na cidade de Goiana, Zona da Mata Norte pernambucana. Maestro, compositor, arranjador e instrumentista, é uma das maiores referências no cenário cultural do frevo.

³¹ Esta partitura está disponível para consulta na Biblioteca Henrique Gregori do Conservatório Pernambucano de Música (obra manuscrita) no acervo da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, doado por Marco César para a instituição. A peça foi incluída na *Suíte em família*, com 3 movimentos – I – Dorinha, II – Mída, III – Meyse, composição do Maestro Duda. A Suíte leva esse nome por fazer referência às mulheres da família do Maestro. O código da obra é 038 OD.

A outra foi quando Cussy me pediu, pra (sic) gente pedir a Capiba algumas músicas pra (sic) botar na Orquestra. Eu fui na casa de Capiba, eu me lembro que era oito horas da noite, ali embaixo daquela ponte [viaduto] da Agamenon com a João de Barros, a casa dele era ali. [...] Aí quando cheguei lá, eu disse: “Olhe, maestro...” Eu me lembro que eu cheguei antes, às oito horas tinha o Jornal Nacional, ele não perdia o Jornal Nacional. Eu chego exatamente às oito horas, quando eu apitei, eu me lembro que ele fez: “Shi”! [MARCO CÉSAR] “Com raiva, né? Porque eu tinha marcado parece que oito e meia, depois do Jornal. Mas eu cheguei, aí a gente terminou de assistir o Jornal, ele foi pro (sic) piano, começou a tocar, aí ele lendo a partitura dele mesmo e eu lendo com ele. Aí num determinado momento ele parou, botou a mão no piano e disse: “Oxe, de onde você é? Você veio da onde?” Eu digo: “Eu sou do Conservatório, estudo lá...” [CAPIBA] “E você toca assim é”? [MARCO CÉSAR] “É, eu tô (sic) estudando lá”. [CAPIBA] “Poxa vida. Tá (sic) bom, eu tenho outras coisas aqui...”. Aí eu disse [MARCO CÉSAR]: “Olhe, eu vim aqui pedir uma música pra (sic) Orquestra de Cordas Dedilhadas...”. [CAPIBA] “Eu tenho muita música, vocês querem tocar ‘uma música minha’”? [MARCO CÉSAR] “Eu digo, eu principalmente, eu quero tocar”. Esse eu principalmente querer tocar uma música dele, eu acho que ele entendeu que eu queria uma composição e ele fez “Choro para Marco César” (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017).

Foi a partir desse encontro com Capiba que a Orquestra trouxe para o repertório uma música de inspiração armorial do compositor, *Sem lei, nem rei*³² (repente esporiado), com transcrição de Marco César. Quanto aos detalhes acerca dos processos que possibilitaram as gravações do disco Marco César relata um encontro entre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco e a Camerata Carioca³³. Esse episódio é contado por Henrique Cazes³⁴, músico que fez parte da Camerata, em seu livro *Choro: do quintal ao Municipal*.

³² A peça também está disponível para consulta na Biblioteca Henrique Gregori, no Conservatório Pernambucano de Música, com o código 028 OD.

³³ “A origem da Camerata Carioca remonta ao músico Joel Nascimento que pediu a Radamés Gnattali para transcrever a composição Suíte *Retratos* (originalmente escrita para bandolim, quinteto de cordas, cavaquinho, violão e ritmo), para a formação de conjunto de choro (três violões, cavaquinho, pandeiro e bandolim solo). Esta nova versão resultaria em uma forma camerística jamais concebida a um tradicional grupo instrumental, um regional. A primeira audição da nova versão de *Retratos* aconteceu na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, com Joel Nascimento e o grupo que o mesmo havia formado somente para execução desta suíte [...] Formação original: Joel do Nascimento, Raphael Rabello, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva e Luiz Otávio Braga. Em outras formações: João Pedro Borges, Henrique Cazes, Beto Cazes, Edgar Cazes e Joaquim Santos Gonçalves.” Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/camerata-carioca>>. Acesso em: 19 de julho de 2017.

³⁴ “Instrumentista. Arranjador. Compositor. Cavaquinista. Escritor. Radialista. Filho de Marcel Cazes, violonista e compositor. Irmão do percussionista Beto Cazes. Formado em Química pela UFRJ. Autodidata, começou a tocar violão aos seis anos de idade, interessando-se, mais tarde, pelo cavaquinho, banjo, violão caipira, bandolim e violão tenor. Publicou pela Editora Lumiar, em 1988, *Escola moderna do cavaquinho*, livro em 14ª edição. No ano de 1999, pela Editora 34, publicou *Choro: do quintal ao Municipal*. [...] Iniciou sua carreira musical em 1976, como integrante do conjunto Coisas Nossas ao lado de Beto Cazes, Oscar Bolão, Aloísio (Luíta) e Carlos (Caola) Didier. [...] No ano de 1980, ao lado de seu irmão Beto Cazes, passou a fazer parte da Camerata Carioca, atuando com o bandolinista Joel Nascimento e o maestro e pianista Radamés Gnattali. Em 1982, integrando o Camerata Carioca, gravou o LP *Vivaldi e Pixinguinha* e no ano seguinte, *Tocar*. ” Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/henrique-cazes>>. Acesso em 19 de julho de 2017.

No livro, Henrique Cazes descreve que em agosto de 1983 a Camerata Carioca fez excursão pelo Nordeste via Projeto Pixinguinha³⁵ da FUNARTE. E entre as cidades das apresentações, estava Recife, com uma apresentação prevista para acontecer no Teatro do Parque. Quando soube disso, Marco César propôs aos músicos da Dedilhadas que aproveitassem essa vinda da Camerata e se apresentassem para eles. Segundo Marco César, a decisão foi aceita por todos os integrantes, principalmente por Henrique Annes, que entendia a importância de fazer contatos com artistas como Nara Leão, Joel Nascimento e Maurício Carrilho, que estavam nessa excursão do projeto. Assim ficou acertada a apresentação da OCDP para a Camerata Carioca, no saguão do hotel Vila Rica, onde os músicos cariocas estavam hospedados.

Sobre o grupo, Henrique Cazes descreve o espanto positivo que teve ao ouvir a Dedilhadas:

O som original e cheio de bossa da Dedilhadas nos revigorou. A cada frevo, maracatu ou baião, a alegria daquela música nos sacudia. A dinâmica e a qualidade sonora do grupo nos surpreendeu, e fomos ficando tão animados que tocamos algumas músicas em retribuição. O grupo formado por músicos de classe como Marco César, Ivanildo Maciel (clarinetista, bandolinista e excelente compositor), João Lyra, Henrique Annes e outros causou aos músicos da Camerata espanto similar ao que ocorreu em 1959 na casa de Jacob³⁶ (Cazes, 2010, p. 157).

Sobre o encontro, Marco César descreve com riqueza detalhes todo o episódio. Aqui iremos apresentar um dos trechos da entrevista:

Eu me lembro das palavras de Joel [Nascimento], que ele disse assim: “Foi o melhor grupo de música instrumental que eu encontrei no Brasil”. [MARCO CÉSAR] Obviamente, depois da Camerata porque a gente tinha uma originalidade. Era uma maneira de tocar, era um sotaque, era uma dicção, era uma sonoridade única... única. E uma virtuosidade ímpar, você não vai ter aquele virtuosismo mais nunca. Você pode

³⁵ “E, por acreditar que nenhuma manifestação deve ser feita sem registro que a documente para a posteridade, o Projeto, de comum acordo com o Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, será todo ele gravado, destinando-se cópia para o Museu da Imagem e do Som’.

Foi assim que o produtor e poeta Herminio Bello de Carvalho definiu uma das bases do Projeto Pixinguinha – que começava a circular pelo país naquele ano de 1977, com espetáculos de música brasileira acessíveis às camadas populares. Proposta pela Sombrás (Sociedade Musical Brasileira), da qual Herminio era vice-presidente e encampada pela então recém-criada Funarte, a iniciativa nasceu inspirada na série de shows *Seis e Meia*, que desde o ano anterior lotava o Teatro João Caetano, no Centro do Rio de Janeiro, com espetáculos às 18h30 e ingressos a preços populares”. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha>>. Acesso em: 22 de maio 2018.

³⁶ Em 1959, um grupo de músicos pernambucanos saiu de carro em uma excursão de Recife até o Rio de Janeiro para fazer uma visita ao grande bandolinista Jacob Bittencourt. Foi um dos episódios mais memoráveis da história do choro nacional e que ajudou a reforçar ainda mais a importância do sotaque do choro nordestino para o gênero em âmbito nacional. “Em outubro de 1959, João Dias adaptou uma caçamba de bagagens a seu Jeep Willys e partiu para cinco dias de estradas precárias até o Rio. Além de dona Ceça (violonista), iam Zé do Carmo (violonista) e sua esposa, o bandolinista Rossini Ferreira e aquele que causou a mais forte impressão aos cariocas, Canhoto da Paraíba” (Cazes, 2010, p. 154).

ter, de um tom jazzista ... Mas não com aquela identidade, com aquela força, sabe? Com aquela originalidade que tinha não, não vai ter mais nunca. Isso aí eu garanto. Pode ter aproximado, mas como aquilo mais não (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017).

Foi com esse contato que Marco César conseguiu conversar com Maurício Carrilho³⁷ e pedir a ele para ver a possibilidade de a OCDP ser incluída em algum novo projeto da FUNARTE ou algo parecido. E Maurício fez o contato com Hermínio Bello de Carvalho³⁸. O depoimento de Hermínio Bello de Carvalho, importante compositor e produtor musical brasileiro, para o encarte desse disco descreve o encanto que teve com a sonoridade da Dedilhadas (Figura 19):

Eis então que Maurício Carrilho volta do Recife onde realizou espetáculos com Nara Leão e a Camerata Carioca (que ele integra), dentro do Projeto Pixinguinha. E voltou impressionado com a qualidade de um certo Conjunto de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Contagiou-me, confesso, o seu entusiasmo. Logo fui com ele ao Recife, e não foi preciso muita coisa para certificar-me que estava diante de um dos trabalhos mais dignos e comoventes exercidos neste Brasil, cuja verdadeira música – em seu estado de mais absoluta modernidade – anda sendo ocultada pelos meios de comunicação. [...] A Cussy consegui convencer a chamá-lo de Orquestra e não mais de Conjunto: porque todos os naipes orquestrais, metais e sopros e cordas, estavam sintetizados nas violas sertanejas, nos bandolins e no cavaquinho, percussão, baixo acústico dos onze virtuosos desde sua fundação, há dois anos. E decidimos não só incorporar a Orquestra no evento Capiba, como também ao Projeto Ary Barroso – o único da Funarte voltado para o exterior (Bello de Carvalho, 1984).

³⁷ Instrumentista, compositor, arranjador e violonista. Um dos grandes nomes da atualidade no choro, um dos fundadores da Escola Portátil de Música e da gravadora Acari Records, no Rio de Janeiro. É filho do músico e flautista Álvaro Carrilho e sobrinho do também flautista Altamiro Carrilho.

³⁸ “[...] logo após emplacar o projeto Pixinguinha, ainda em 1977, Carvalho [Hermínio Bello de Carvalho] foi convidado pelo diretor executivo da Fundação [FUNARTE] para ocupar o cargo de consultor de projetos especiais na área de música, terminando, nos anos seguintes, incorporado ao Instituto Nacional de Música como diretor-adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira. [...] Trabalhando oficialmente para a Fundação, HBC passou a alçar voos mais altos, defendendo, na medida do possível, convicções pessoais que, para felicidade geral, estavam em relativa sintonia com os propósitos da Fundação, cujas diretrizes eram pautadas pela Política Nacional de Cultura. Logo de início propõe 4 projetos que são aceitos e implementados. Um dos primeiros, denominado Ary Barroso, visava a divulgação da música popular brasileira no exterior a partir do material discográfico distribuído via Fundação” (Garcia, 2015, p. 4).

Figura 19 - contracapa do disco Capiba 80 anos lançado em 1984 pela FUNARTE.

CAPIBA

80 ANOS

O Secretário de Justiça, Gilberto Marques Paulo, foi extremamente generoso, e levou-me até Itamaracá — onde conheci a famosa Lia, cirandeira celebrada. Inclui-la no disco ganhou logo a aprovação de Maurício. E uma visita à casa de Marcelo Santos (primeiro diretor da Fundarpe) e sua mulher Glória Maria, coordenadora da Casa do Guia Mirim de Olinda, acendeu a vontade de incluir uma narração dos famosos Guias Mirins no disco. E também por que não o próprio Capiba? Um telefonema convenceu o mestre a vir tocar sua *Valsa verde* e gravar um depoimento, tornando a produção um produto cultural imperecível.

Mas havia um projeto maior: fazer com que a música de Pernambuco não se perdesse nos escaninhos oficiais. Havíamos sugerido fazer um projeto, o João Pernambuco, para se registrar as obras de Zé do Carmo, os violões de Dona Ceça, de Canhoto da Paraíba e Henrique Annes, e o cavaquinho soberbo de Jacaré, músico anônimo de bar — e mais e mais discos da Orquestra de Cordas Dedilhadas. Não poderia ser João Pernambuco, pois outra entidade já havia pensado em homenageá-lo através de um projeto. Ficou sendo Nelson Ferreira, nome que logo obteve unanimidade de aprovação. Cussy de Almeida convidou-me a expor o conceitual do Projeto a Luís Alberto Passos Cavalcanti, Secretário de Finanças, e a José Cláudio Pontual Duarte, Secretário do Planejamento. E foi assim que o nosso Capiba foi o sementeiro de uma nova arte cultural que vai pulsar no coração de Pernambuco, alumando com um facho luminoso alguns autores que iriam ser sepultados pela névoa do esquecimento, justamente quando tanto se fala em memória nacional. Agradeço a Gilberto Freyre, a Mauro Mota e a Aldemar Paiva os escritos que fizeram a meu pedido. A Lia de Itamaracá, que veio com seus músicos: José Bezerra da Silva Júnior, saxofone; Marcelo Ferreira Genuário, ganzá; José Antônio Ferreira Genuário, tarol; e Severino Barbosa da Silva, surdo. Circundou ao lado dos meninos da Casa do Guia Mirim de Olinda em pleno estúdio. E esses meninos, que participaram deste disco, já os nomeio, para que não caia em desaprovação participação de tamanha importância: Geraldo Gonçalves dos Santos, Antonio José da Silva, Antonio Francisco Aires, Antonio Severino da Silva Filho, Antônio Gonçalves dos Santos, Ailton Alves da Silva, Eduardo Alves da Silva, Marcílio Canuto Soares, João José Gonçalves dos Santos, Jairo Cândido Rodrigues e João Batista Costa Lemos da Silva — todos eles guiados pelas mãos prestativas e carinho e zelo de Aécio Araújo dos Santos, animador cultural que atua na Casa do Guia Mirim da Fundarpe, ajudando a professora Glória Maria, que lhes dá assistência e formação profissionalizantes, num trabalho de extrema importância.

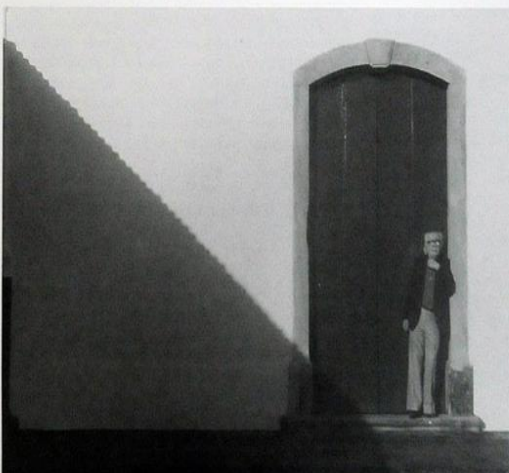
Seria inescusável ingratidão omitir-se aqui o trabalho de Walter Firmo, esse que é indiscutivelmente um dos maiores artistas da fotografia. Sensibilizado com tudo que lhe contei a respeito da Orquestra de Cordas Dedilhadas, dos oitenta anos de Capiba, dos projetos que eu tinha em mente — resolveu desviar-se de sua rota de trabalho, pousando em Recife por três dias com todo o seu equipamento. Eu o conheço de há muito, e ao seu coração: estreou como capista em produção minha (Simone? Pixinguinha? ou Elza Soares?), e depois celebrou-se com a imponente foto que hoje é logomarca do Projeto Pixinguinha: o Mestre com o saxofone no colo, numa cadeira de balanço. E Firmo, extremamente sensível, fotografou bem mais: Capiba, as Dedilhadas, Jacaré, Dedé Aureliano, o estúdio de gravação. Para ele, toda e qualquer gratidão será sempre "pouquíssima", como provavelmente diria Mário de Andrade.

Deve-se aqui nomear o Bar do Bispo, aonde fomos aportar pelas mãos de Cussy de Almeida para conhecer a arte de Jacaré. Ali, entre queijos coalhos e alguns uísques, também fizemos cenário para as celebrações do Projeto Nelson Ferreira, que a Fundação de Cultura tocará adiante. Presentes os já citados secretários José Cláudio e Gilberto Paulo, ficou acertado que o primeiro Lp do Projeto será o da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. E o que é que isso tem que ver com Capiba? perguntarão vocês. E eu direi: tudo. Porque no bojo dessas comemorações, desses atos culturais que as acompanham, há sempre um lugar a mais para se discutir a cultura, de forma bem mais abrangente. E isso vamos ficar devendo a Capiba, além da monumentalidade da obra que nos está legando: a de se despertar Pernambuco para esses valores que, à sombra, constroem a sua história. "Pernambucaníssimo na maneira de ser genuinamente brasileiro", como escreveu mestre Gilberto Freyre. Capiba ainda deixou uma beira na sua calçada para que passassem as ostras, mariscos, guaiamuns e camarões da cultura de sua terra, essa mariscada de bemois e sustentidos que ele deixou que se orquesstrassem à sombra de seus fecundíssimos 80 anos.

Ao mestre Capiba, com amor — o obrigado do

Pensamos ainda num disco, que se somaria a alguns outros que fatalmente seriam editados com a obra do mestre, por ocasião do seu aniversário. Eis então que Maurício Carrilho volta do Recife, onde realizou espetáculos com Nara Leão e a Camerata Carioca (que ele integra), dentro do Projeto Pixinguinha. E voltou impressionado com a qualidade de um certo conjunto de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Contagiu-me, confesso, o seu entusiasmo. Logo fui com ele ao Recife, e não foi preciso muita coisa para certificar-me que estava diante de um dos trabalhos mais dignos e comoventes já exercidos neste Brasil, cuja verdadeira música — em seu estado de mais absoluta modernidade — anda sendo ocultada pelos meios de comunicação. Sem abdicar da fisionomia brasileira, chamei-os logo de I Musici armoriais, donos de um trabalho que lhes garantiria o reconhecimento da crítica em qualquer palco do mundo onde se apresentassem. E logo externei essa opinião ao Secretário de Educação Edgar Arlindo de Mattos Oliveira, a quem fui apresentado pelo Prof. Cussy de Almeida, fundador das "Dedilhadas". A Cussy consegui convencer a chamá-lo de Orquestra e não mais de Conjunto: porque todos os naipes orquestrais, metais e sopros e cordas, estavam sintetizados nas violas sertanejas, nos bandolins e cavaquinho, percussão, baixo acústico dos onze virtuosos que a integram desde sua fundação, há dois anos. E decidimos não só incorporar a Orquestra ao evento Capiba, como também ao Projeto Ary Barroso — o único da Funarte voltado para o exterior. E depois de conversar com mestre Capiba, de encomendar pesquisa a Jairo Severino, evidentemente convidei Maurício Carrilho para fazer a produção artística do disco. Ele ouviu dezenas e dezenas de peças de Capiba, fazendo arranjos durante sua temporada com Elizeth Cardoso em São Paulo e enviando-os à Orquestra, que por sua vez já recebera uma listagem que elaboramos com as obras que deveriam constar do disco. Nosso regresso a Recife, agora em setembro, ampliou enormemente o conceitual do disco de Capiba: era preciso abrir o focal, buscar uma grande angular que expusesse não só a obra do Mestre, mas também o universo que a alimentou.

Herminio Bello de Carvalho



Capiba

Fonte: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/capiba-80-anos-1984/>>

Quando Maurício e Hermínio estavam em Recife, convocaram Marco César para uma conversa no hotel onde estavam hospedados. Eles queriam entender “quem é quem” na história da Dedilhadas, como era a organização administrativa do grupo no governo estadual, qual Secretaria responsável, quem era o diretor, todo o processo burocrático e administrativo para o grupo. Esse interesse era para saber a quem e como recorrer, eles vinham trazendo a proposta de incluir a OCDP no disco³⁹ em homenagem aos 80 anos de Capiba. A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco seria o grupo base para a gravação de todo o disco.

Quanto à atuação de Maurício Carrilho e de Hermínio Bello de Carvalho, o bandolinista acredita que foram fundamentais para alavancar a carreira da Orquestra, para que o grupo pudesse ter uma projeção artística além de Pernambuco, restrita a “ficar aqui só tocando para os políticos⁴⁰”.

O disco da Dedilhadas, ele veio de tabela. Por quê? Ficaram uns horários, livres, no estúdio, já pagos, pela FUNARTE, que a gente utilizou pra (sic) fazer o disco da gente, que foi uma carreira⁴¹ extremamente grande. O disco de Capiba tem uma sonoridade maravilhosa. Já o nosso não tem tanto, por quê? Porque foi feito tão rapidamente, mas era o registro e foi gravado ao vivo. Era todo mundo tocando junto. [ALICE] “‘Microfonava’ só os naipes diretamente”? [MARCO CÉSAR] “Era microfonado o naipe, todo mundo apertadinho porque não tinha esses estúdios que a gente tem hoje, o Carranca, o Fábrica⁴². [...] O segundo [disco] já foi gravado em São Paulo, na gravadora Som da Gente”. [ALICE] “E como foi o esquema, foi no mesmo esquema de ao vivo”? [MARCO CÉSAR] “Foi, algumas coisas sim, algumas coisas foram ao vivo porque a ideia da Dedilhadas era tocar ao vivo mesmo. Então o espírito era do ao vivo, era dessa história do sentir realmente na hora e no momento a música fluindo” (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017).

Então logo após a gravação do disco em homenagem a Capiba houve a gravação do disco de estreia da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. O segundo disco, intitulado *Cordas Dedilhadas*, foi gravado em São Paulo pela gravadora Som da Gente, em 1987. Marco César tem uma história interessante sobre a origem deste segundo disco, conta que estava tocando em um bar que se chamava *O fundo do poço*, no bairro Poço da Panela, em Recife. O lugar era propriedade da Banda de Pau e Corda. Marco César estava tocando com Tonhê (seu tio), Egildo Vieira⁴³, Bila do Cavaco (sogro de Marco César), Aluizio do Pandeiro (integrante já falecido do Conjunto Pernambucano de Choro) neste lugar.

³⁹ Já fizemos referência ao disco, explicando mais detalhadamente seu lançamento, na página 43.

⁴⁰ A Orquestra de Cordas Dedilhadas estava vinculada à Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, e respondia diretamente à secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco.

⁴¹ Em Recife, talvez em Pernambuco, *carreira* é uma gíria que significa correria.

⁴² O estúdio Carranca e o estúdio Fábrica são os dois mais importantes da cidade de Recife.

⁴³ Era tocador e luthier de pífanos de renome. Fez parte do Quinteto Armorial. Graduado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco, ministrou vários cursos de extensão, palestras e oficinas.

Numa dessas semanas, a gente começa a tocar. Aí sentam cinco pessoas numa mesa de frente pra (sic) gente. E eu fazendo as frases e os caras rindo. Aí encheu o bar, depois foi esvaziando, esvaziando e os caras continuaram. E a gente tocando, sabe como é, músico quando gosta de tocar pra (sic) alguém que entenda, que goste se empolga mais ainda. [...] E os caras ficaram, esperaram a gente terminar. Porque aí quando a gente percebeu que os caras não iam embora. Eu digo: “não, vamo parar que a gente não aguenta mais não”. Quando a gente parou, aí um deles se levantou e veio conversar com a gente. Aí um deles disse assim: “Olha, é porque tem uma pessoa aqui que queria conhecer vocês”. Eu digo: “Sim, quem é”? O homem responde: “É um violonista de São Paulo chamado André Geraissati⁴⁴, do grupo D’Alma”. [Marco César já havia ouvido falar do grupo, Niltinho falava muito. Era um grupo virtuosístico de jazz e tinha um trabalho com Egberto Gismonti] Aí eu disse [Marco César]: “Olhe, eu já ouvi falar no seu nome, um amigo meu fala muito desse grupo...” Aí ele fez: “Olhe, o que vocês fizeram aqui é uma coisa que eu não vi em canto nenhum”. [MARCO CÉSAR] “Mas a gente tá só tocando...” [ANDRÉ GERAISSATI] “É, mas a gente não encontra isso muito fácil não” [...]. [MARCO CÉSAR] Aí eu disse: “Ah, vocês gostaram disso, foi? Tenho um negócio melhor pra (sic) vocês verem. Vocês podem? Vocês topam? Amanhã a gente tem um ensaio de um grupo chamado Orquestra de Cordas Dedilhadas. São três violas, três bandolins”. **Aí eles pensaram se era coisa de cantador de viola. Eu digo: ‘Não, não é isso não. Você só vai dizer depois, vá lá no ensaio.** E ele foi, eu não esperava. Quando ele ouviu, pirou. [Marco César fazendo referência ao que o André falou] “Poxa, eu tenho que fazer o contato de vocês com o Egberto Gismonti! Ele tem que conhecer isso!” [MARCO CÉSAR] Aí tá (sic), tudo bem, tudo bem, chau e foi embora. Um belo dia, aí a gente recebe o telefonema dele dizendo: “Eu tô (sic) aqui na gravadora Som da Gente. Nós vamos fazer o disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas, com direção de Heraldo do Monte” (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 15 de novembro de 2017, grifo meu).

O segundo disco, de nome *Cordas Dedilhadas*, como conta Marco César, foi a porta de entrada para a participação da Dedilhadas no Free Jazz Festival (Figura 20 e Figura 21). A Orquestra abriu a programação do último dia do Festival no ano de 1987, dividindo o palco da programação do dia com Art Blakey e Sarah Vaughan. Para o músico, o disco foi também uma forma de projeção para o circuito musical das regiões Sul e Sudeste do país.

Depois da OCDP, Marco César continuou a ser professor do CPM, assumiu o cargo de professor de música do atual Instituto Federal de Pernambuco e também nas Faculdades Integradas AESO – Barros Melo. Como instrumentista também segue atuante, criou e participou de diversos grupos com certa inspiração na Dedilhadas como por exemplo a Oficina de Cordas de Pernambuco, criada por Henrique Annes, o Sexteto Capibaribe e a Orquestra Retratos do Nordeste, todos os três com discos gravados.

⁴⁴ “Iniciou sua carreira profissional no início da década de 1970, acompanhando Os Mutantes, Ronnie Von e Roberto Carlos. Em 1978, fundou o Grupo D’Alma, ao lado de Ulisses Rocha e Rui Salene, integrado igualmente por outros violonistas no decorrer de sua existência”. Disponível em: <<http://armazemmemoria.com.br/andre-geraissati/>>. Acesso em: 22 de maio 2018.

Além do trabalho individual, ficou conhecido por tocar também com nomes importantes da música brasileira como Egberto Gismonti, Amilson Godoy e Eduardo Agui.

Figura 20 - Reportagem sobre o Free Jazz Festival com a OCDP para o Jornal do Brasil.

JORNAL DO BRASIL
30/08/84



Orquestra de Cordas Dedilhadas: "Matuto não toca jazz"

Paulo. Este ano mostra seu trabalho aos cariocas na sexta-feira. Ariel já tocou com Kleiton e Kledir, Zezé Motta, Banda Black Rio e Cartola, entre outros. Também criou seu selo, Bambu, e já gravou quatro LPs.

Mas nada há de causar estranheza neste festival que tem como marca a palavra free (livre). Nem mesmo a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, que de cara avisa: "Matuto não toca jazz, toca forró". Encerrando a participação brasileira no Free Jazz Festival, a Orquestra vai manter seu repertório de baiões, frevos e maracatus. Uma música que ainda tem ressonâncias árabes, segundo o maestro Edson Rodrigues. A Orquestra, fundada em 1982 pelo maestro e violinista Cussy de Almeida, foi descoberta por Hermínio Bello de Carvalho e Maurício Carrilho, com o Projeto Pixinguinha. Com dois discos gravados (um pela Funarte e o outro pelo selo paulista independente Som da Gente), o grupo é formado por três bandolins, três violas, um violão, um cavaquinho, um contrabaixo e dois percussionistas. O tecladista Marcos Ariel, que compartilha da disposição do restante do elenco nacional de estabelecer no palco um clima de troca, sabe que na platéia serão inevitáveis as comparações. O que encara como um estímulo. "O festival é a hora da verdade. Se passar a emoção, pronto."

Helena Carone
com a colaboração de Lina de Albuquerque, em São Paulo, e Evaldo Costa, em Recife

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Figura 21 - Reportagem com a programação do Free Jazz Festival, no de 1987, no Jornal do Brasil.

O DIA-A-DIA DO FREE JAZZ
Teatro do Hotel Nacional — Sempre às 21h



Sarah Vaughan



Spyro Gyra



Michel Petrucciani

Qual/2 Laurindo de Almeida, Michel Petrucciani e Gil Evans

Qui/3 Antonio Adolfo, King Sunny Adé e Spyro Gyra

Sex/4 Marcos Ariel, Lee Ritenour e King Sunny Adé

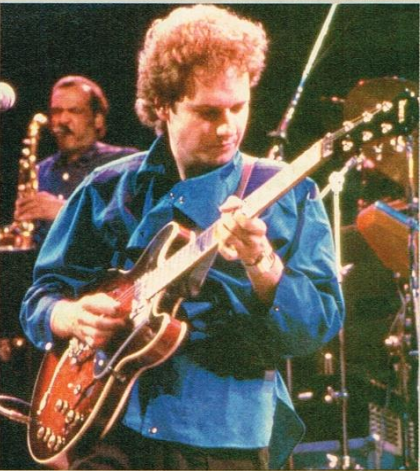
Sáb/5 Guilherme Vergueiro, Leo Gandelman e Chick Corea

Dom/6 Rafael Rabello, Jim Hall e Philip Glass

Seg/7 Orquestra de Cordas, Art Blakey e Sarah Vaughan



Philip Glass Essemble



Lee Ritenour

22 DOMINGO

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

4.2 ADELMO DE OLIVEIRA ARCOVERDE (SERRA TALHADA, 31 DE JULHO DE 1955)

“Eu nasci numa família que, graças a Deus, tinha muita tradição, meus bisavós foram um casal de repentista, um casal! O meu avô era um sanfoneiro de oito baixos, morava no Sertão, sanfoneiro “pé de serra”. Minha mãe gostava de tocar vários instrumentos, ela fez meu pai comprar um monte de instrumentos pra (sic) ela, chegou a, em cada um, tocar alguma besteira... minha mãe tocava bandolim, piano, violão... era uma mulher que gostava de música. Meu pai foi seminarista durante a vida inteira, chegou até a vestir batina, deixou o seminário pra (sic) casar com minha mãe. Mas ele tocou clarineta na banda do seminário... então eu tenho uma raiz muito profunda na música na minha família”.

Adelmo Arcoverde

Fotografia 6 - Adelmo Arcoverde⁴⁵.



Crédito: Alice Alves

Adelmo Arcoverde, natural da cidade de Serra Talhada, Sertão de Pernambuco, conhecida como a capital do xaxado, traz na sua música forte influência do imaginário sertanejo e da cantoria de viola. Filho de Maria Madalena de Oliveira e de Fernando Arcoverde Cavalcanti. Seu avô tocador de oito baixos era Luiz Severo de Barros. Esse avô também tocava harmônica, deixou de tocar esse instrumento e foi tocar prato na banda de música da cidade de

⁴⁵ A entrevista foi realizada em 08 de novembro de 2017, a fotografia foi feita em 25 de maio de 2018. Foto realizada nas dependências do Conservatório Pernambucano de Música. Fiz três fotografias, o professor achou que essa ficou melhor.

Diário de campo para a fotografia. [ALICE] “Vai, professor, eu esqueci de fazer foto na sua entrevista. Eu preciso tirar foto pra (sic) mostrar vocês na dissertação”. [ADELMO] “Posso tirar a foto como eu quiser”? [ALICE] “Claro, professor, até na árvore, se o senhor quiser”. [ADELMO] “*Mai* rapaz, na árvore, diga isso não. [Pensa um pouco] **Então vou pegar a viola**”.

Serra Talhada, e levava o neto Adelmo. Sua avó, a rezadeira, que escutava, na hora do almoço, as rádios que tocavam repente era Maria Batista de Oliveira. Esse casal de avós se muda com a família para Nazaré da Mata, cidade da Zona da Mata Norte pernambucana a 433,1 quilômetros de distância de Serra Talhada. Adelmo Arcoverde é advogado, de vez em quando ainda atua na área. Também tem graduação em História, não exerce essa profissão. É consenso entre os músicos da Dedilhadas que foram entrevistados que o violeiro e suas matrizes sertanejas são um dos maiores alicerces para a sonoridade do grupo ter sido o que foi.

Compositor e instrumentista pródigo, sua viola nordestina exprime a história e a cultura viva do sertão e nos reporta, como pinturas, às paisagens e aos personagens desse universo. No caso do violeiro nordestino, o mais comum é encontrá-lo nas rodas de repentistas cantadores. São poucos os violeiros solistas como Adelmo Arcoverde. (Taubkin, 2008, p. 50)

Como ele conta, sua família tinha muita tradição na Música. Já morando com a família na cidade de Nazaré da Mata, Adelmo Arcoverde começou a mexer no violão de sua mãe que ficava escondido em um armário. De tanto insistir com sua mãe para aprender a tocar esse instrumento, ela acabou ensinando a ele a fazer o primeiro acorde: um dó maior. Depois disso seu desenvolvimento musical foi sendo feito pela troca entre os colegas. Como alcançou o final da Jovem Guarda, conta que começou a aprender música tocando Roberto Carlos e Renato e seus Blue Caps. Adelmo Arcoverde inspirado por guitarristas e bandas brasileiros norte-americanos, também começou a tocar guitarra em muitos bailes quando jovem, na década de 1970. Paralelo a isso, enfatiza que em casa almoçava todos os dias ouvindo os repentistas na faixa AM a rádio Planalto da cidade de Carpina que sua avó sempre sintonizava.

Eu ainda alcancei a Jovem Guarda ainda no final, aí eu aprendi a tocar o quê? Era música de Roberto Carlos e música de Renato e Seus Blue Caps. Só que é... quando surgiu uma cultura aqui no Brasil de bandas de guitarristas, as bandas tocavam a música solada na guitarra, o baile todo... Por exemplo, um baile que durasse quatro horas... eram quatro horas de música solada na guitarra... e o povo gostava, era assim. Gente! [fazendo menção para a quantidade de pessoas]. Aí eu comecei a ouvir esses guitarristas, embora um amigo meu disse assim: “Adelmo, tem uma banda norte americana chamada *The Ventures*⁴⁶”. O guitarrista era muito bom, inclusive comprei alguns vinis... [...] Fui tocar guitarra, porque eu fui estudar no Salesiano, e vi um conjunto tocando guitarra lá. Quando eu vi aquilo eu disse assim: “Meu Deus, isso é

⁴⁶ O guitarrista a quem se refere Adelmo é o americano Nokie Edwards, que faleceu em março desse ano, aos 82 anos. “*The Ventures*, que surgiu na área de Seattle no início da década de 1960, poucos anos antes dos Beatles transformarem a música pop, é considerada a banda de rock instrumental mais vendida de todos os tempos. A banda faz parte do Hall da Fama do Rock nos EUA. Ela tem entre suas faixas mais conhecidas a música tema da série *Hawaii Five-O* e outras como *Perfidia* e *Walk don't run*”. A banda é uma das referências do rock instrumental e “influenciou gerações de artistas mais novos” Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/nokie-edwards-guitarrista-da-banda-de-surf-rock-the-ventures-morre-aos-82-anos.html>>. Acesso em: 25 de maio de 2018.

coisa de um outro planeta, não é daqui” (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Adelmo passou a querer tocar guitarra. Sua mãe conseguiu convencer o marido a comprar um “equipamento completo”, como disse o violeiro: duas guitarras, contrabaixo, amplificador, bateria. A família vivia em uma situação financeira confortável. O pai de Adelmo era funcionário do INSS, depois chegou a ser promovido como para procurador. Com o “equipamento completo” ele, o irmão e mais uns amigos começaram a tocar na casa dos vizinhos, nos *assustados*⁴⁷, como se chamava para a época. Tudo de graça, eles não recebiam pelas *tocadas* que faziam.

A gente tocava na casa dos vizinhos, assustados na época, não existe mais essa palavra... A pessoa fazia assim: “Olha, vocês querem tocar esse domingo num assustado na casa de fulano de tal”? [GRUPO] “Queremos”? [ADELMO] Aí a gente ia lá, aí ele pegava assim uma sala grande da casa, tirava os sofás, tudo... a gente montava a bandinha lá e ficava tocando, pros outros dançarem. Tudo de graça não tinha esse negócio de dinheiro. Aí eu fui desenvolvendo, fui estudando. Aí o que aconteceu, assim... É que eu sempre tinha mais dedicação, eu dizia assim: “Eu quero ter uma técnica melhor, eu quero melhorar, eu quero melhorar”. Aí eu era muito agarrado com o instrumento, estudava muito. Estudava assim, no sentido de praticar as escalas, técnicas de solo, de palheta, de mão esquerda.

Às vezes ficava a madrugada inteira esperando, porque ouvi dizer que tinha um guitarrista americano que ia tocar, tal hora, de madrugada, num filme! A propaganda mostrava ele. Aí eu ficava a madrugada todinha, esperando a hora daquele... no filme, tocar uma música com aquele guitarrista pra (sic) tentar olhar a mão esquerda dele, pra (sic) ver como era a técnica da mão esquerda dele, entendesse? Um sacrifício! A madrugada toda! Aí eu olhava, pegava alguma coisa e pronto, não tinha a facilidade que tem hoje. Então fui trilhando esse caminho aí na relação da música e, depois porque minha mãe, ela queria muito que eu saísse de casa, eu era muito preso dentro de casa, eu era muito dedicado.

Aí minha mãe: “Meu filho, vá pra (sic) rua ver as meninas, arranjar uma namorada. Olhe, meu filho, você já tá (sic) ficando rapazinho”. [ADELMO] “Você acredita que, com 15 anos de idade, eu não sabia o que era namorar? Porque eu era tão apegado a música que eu não ligava pra (sic) essas coisas não, aí foi quando eu comecei, arranjei com esse amigo meu, a gente começou a sair de noite, pra (sic) ver se tinha bailes” (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Quanto para se sentir um profissional da música, Adelmo acredita que essa percepção veio da postura dele de querer viver só da música. Na década de 1970, passou nove anos tocando numa banda de baile sem quase receber dinheiro por isso. Na banda que tinha com o irmão mais velho e outros amigos, só recebia o dinheiro para comprar seus cigarros. As roupas que vestia eram compradas pela mãe, com o dinheiro dado pelo pai. A banda com o irmão acaba em 1979, mesmo ano em que a família toda se muda de Nazaré da Mata para Recife. Com o fim da banda

⁴⁷ Assustados podem ser estas festas meio improvisadas, como cita o professor, ou podem ser, como até hoje ainda se é conhecida, embora meio em desuso, festas de aniversário surpresa.

da família, Adelmo foi convidado para tocar a banda de um cantor e recebe seu primeiro cachê. Para ser músico sempre teve o apoio dos pais, inclusive financeiro.

Eu recebi a grana e falei assim: “Pra (sic) quem é isso aqui”? [CONTRATANTE] “Adelmo, isso aqui é o teu cachê”. [ADELMO] “E eu ganho, é? Isso aqui é pra (sic) mim”? [CONTRATANTE] “Tu não tocasse (sic), Adelmo”? Pra (sic) você ver como eu não tinha noção dessa questão financeira. **Eu fazia tudo porque eu sempre fui maluco por música** (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017, grifo meu).

Na trajetória de Adelmo, a música dos repentistas e a cultura sertaneja sempre estiveram presentes, mesmo na fase em que ela na adolescência havia decidido toca guitarra e seguir pelo rock. Como ele mesmo ressaltou:

[...] mas paralelo a isso [as experiências musicais tocando guitarra], a minha vó no almoço, ela colocava na rádio AM e rádio planalto de Carpina, que hoje não existe mais. Ela botava os repentistas na hora do almoço pra (sic) gente ouvir, todo dia! O almoço da gente era o repentista no rádio, tocando e a gente almoçando, os meninos né, eram sete filhos. A gente comia baião de dois na maioria dos almoços, que lá no Sertão a gente chama de rubação... Então eu fui crescendo dessa maneira” (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

A passagem na trajetória musical de Adelmo para este trabalho é quando o músico assume a viola como seu principal instrumento. Quanto à escolha e aprendizado do seu principal instrumento, que é a viola de 10 cordas, o músico conta uma história que não deixa ser daquelas típicas dos causos dos violeiros do Brasil.

Eu usava um violão, um dia eu tava (sic) na casa da minha mãe aqui na Caxangá [bairro de Recife], tinha um rapaz, ele via que eu tocava, ele deixava a correspondência, ele era o carteiro! Aí quando foi um dia, ele chegou pra mim e disse assim: “Como é seu nome”? [ADELMO] “É Adelmo”. [CARTEIRO] “Eu sou repentista, tu quer (sic) trocar teu violão numa viola”? Aí eu disse: “Eu quero”! Aí no outro dia ele chegou com uma viola de dinâmica e a gente trocou, ele ficou com meu violão e eu fiquei com a viola. Aí quando eu afinei, a viola, já comecei a compor (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Com esta mudança para Recife Adelmo conhece também o José Flávio, seu parceiro na composição da música *A Espada Encantada do Reino Colonial*, que fez parte do repertório da Dedilhadas. Para o violeiro, conhecer o músico foi um divisor de águas para despertar uma raiz cultural, sertaneja, pernambucana que sempre esteve presente, como é possível perceber na sua trajetória, porém nunca havia sido vivenciada através de sua música.

Aí quando a gente veio embora pra (sic) Recife eu parei de tocar guitarra, aí conheci um cara maluco aqui, numa mesa de bar, a gente tudo bêbado, tomando cachaça, um

cara lá de Juazeiro, foi um grande parceiro meu. **Ele me levou pra (sic) música raiz. Quer dizer, eu tinha ela dentro de mim, eu tinha como se fosse um vulcão dentro de mim e não sabia, aí ele me despertou essa força que eu tinha dentro de mim.** Aí a gente começou a tocar, ele era o compositor e eu fazia os arranjos... [...] Quando eu peguei a viola, o Flávio disse assim: “Adelmo tem uns violeiros lá no Alagoas que usam uma afinação chamada oitavada”. [ADELMO] **“Como é essa afinação oitavada”? Eles afinam as cordas tudo numa nota só, certo? Aí eu afinei tudo em ré, tá (sic)? Só que o lance é a timbragem das cordas. Aí eu montei, vê só, na minha intuição eu montei um encordoamento que deu um timbre legal. Quando eu afinei a viola, oitavada, aí eu fiz A Dança da Morte, de primeira assim fui fazendo A Dança da Morte. Aí depois fiz A Morte do Valente e depois fiz, eu fiz umas oito músicas nessa viola. Aí foi quando eu realmente e ... quando eu vim tocar na Dedilhadas, eu nunca tinha tocado numa viola de 10 cordas, nunca! Eu vim tocar viola de 10 cordas na Dedilhadas, a viola que eu tocava era essa viola afinação oitavada, dinâmica e uma viola pequenininha que eu usava a afinação do repentista também, pra (sic) tocar”** (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017, grifo meu).

Neste momento o roteiro de perguntas aos músicos é um pouco expandido para perguntar sobre essas violas e afinações usadas por Adelmo Arcoverde:

A afinação do repentista é você afinar, a primeira [corda], o Mi normal; a segunda o Si uma oitava acima, ela solta... tem que ser muito alta assim; a terceira ela é lisa, você afina ela lisa, não é enrolada, tá (sic) certo? As três últimas aí você afina o Sol, o Ré né... aí eu fazia assim, o Lá eu botava o Lá normal, que era uma enrolada, e no lugar da sexta eu botava outra Lá, só que liso. Eu tinha o som oitavado só na última corda, que é o que os repentistas fazem. **Afinação oitavada era tudo em Ré, eu afinava as cordas tudo em Ré, na nota Ré⁴⁸. A primeira em Ré, a segunda em Ré, a terceira em Ré pá pá pá... Só que a jogada é a posição das cordas, entendesse? Pronto, eu gravei os dois vinis da Dedilhadas tem eu tocando essa viola. Tem [nos discos] A Morte do Valente e A Dança da Morte”** (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017, grifo meu).

A dupla com José Flávio acabou se desfazendo por desavenças. A última vez que tocaram juntos foi no Festival Prêmio Pernambuco Música Hoje, em 1981(Figura 21). José Flávio inscreveu a música deles *A Espada Encantada do Reino Colonial* e outra só de Adelmo, *A Dança da Morte*, que também chegou a fazer parte do repertório da OCDP. As músicas *A Espada Encantada do Reino Colonial* - descrita na matéria como “uma das melhores músicas do certame com base nas raízes do folclore do ‘Reisado’” - e *A Dança da Morte* ganham, respectivamente, segundo e terceiro lugar. Foi através da visibilidade que esse Festival deu para o trabalho de Adelmo Arcoverde que Cussy de Almeida conheceu o músico e se interessou por

⁴⁸ Sobre esta afinação com as cordas todas afinadas em Ré que soa um pouco estranha, sou bandolinista e não conheço todas as afinações possíveis para a viola. Por isso, eu perguntei ao Eduardo Buarque, músico, violeiro, parceiro em um duo com Adelmo Arcoverde por muitos anos. Eduardo Buarque disse o seguinte sobre esta afinação em Ré usada por Adelmo, que ele diz ter era em Mi: “é uma afinação que era usada em reisado de Alagoas, segundo ele [Adelmo], mas nunca vi não. Um parceiro de Juazeiro do Norte [José Flávio] passou para ele. Ele usava em um violão dinâmico na verdade e são todas as cordas afinadas em Mi, cordas singelas, não duplas, em oitavas e calibres diferentes. A sonoridade é semelhante a da afinação do repentista. E me falou que usou n’A Dança da Morte” (Eduardo Buarque, entrevista à autora, 25 de junho de 2018).

seu trabalho, fazendo o convite para esse participar da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

Então, eu entrei nas Dedilhadas por causa do festival. Cussy de Almeida me viu tocando. Aí no dia do festival eu tava (sic) muito doido, eu só tocava doido. Quando eu desci do palco, eu parecia um doido, porque eu usava umas roupas muito maluca né? Usava umas bolsas de couro *véia*, cheia de coisas dentro. Aí quando eu desci do palco um policial me abordou, pegou meu braço e eu disse assim: “Que foi que eu fiz”? [A gente naquela época já vivia a Ditadura]. “Que foi que eu fiz”? E eu com medo de ele olhar minha bolsa, se ele descobre o que eu tinha ali dentro da bolsa eu tava (sic) preso. [...] Ele disse: “Tem um homem ali, um senhor que quer falar com você”, era Henrique Gregori⁴⁹. [...] Aí, ele [Henrique Gregori] chegou pra mim e disse: “Olhe, veja só, eu tô ali na comissão julgadora, eu preciso falar com você. Você toca demais, eu nunca vi alguém tocando como você”. E ele falando comigo e o som, que eu tava (sic) muito doido. [...] Eu disse: “Tá (sic) certo maestro”, mas passou, eu tava muito doido, eu tava viajando.

Aí quando foi um dia eu recebi um telegrama lá em casa: compareça a FUNDARPE⁵⁰... Chamei minha irmã mais velha e disse assim: “Vamos lá na FUNDARPE comigo, Terezita”. [TEREZITA] “E porquê tu quer (sic) que eu vá”? [ADELMO] “Porque se eu ficar preso, você vem avisar o papai pra (sic) me tirar. Porque eu já me via...” [...] Ela foi comigo. Não tinha celular na época, aí eu fui, cheguei lá na FUNDARPE, era Cussy. Aí quando eu entrei na sala, eu era todo vagabundo mesmo, aí Cussy olhou pra (sic) mim, com aquele jeito elegante que ele tinha, e fez assim: “Quem é você”? [ADELMO] “Eu sou Adelmo Arcoverde, que mandaram vir aqui hoje”. [CUSSY] “Você, Adelmo, chegue aqui”. Aí quando eu cheguei perto tinham duas senhoras com ele, no birô, que estavam conversando com ele. Ele disse assim: “Olhe, minha senhora (eu não me lembro o nome) isso daqui é o maior violero que eu já vi tocar na minha vida. Você toca demais, meu filho. Como é que eu não conheci você? Eu tenho uma proposta pra (sic) você”. Aí eu disse: “Olhe, maestro, se for pra (sic) tocar em boate eu não quero tocar em boate não. Minha música não é pra tá (sic) tocando em boate não”. Ele fez: “Tenha calma, meu filho, é pra (sic) tocar no Conservatório” e eu disse assim: “E onde é esse negócio de Conservatório”? [CUSSY] “Olhe, eu vou lhe dar o endereço” (Adelmo Arcoverde, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Adelmo Arcoverde tem muita gratidão por Cussy de Almeida, por todas as oportunidades profissionais que o maestro deu a ele. O violero admira muito a postura visionária de Cussy de Almeida para com a Orquestra, a oportunidade que o maestro sempre deu para os músicos talentosos, independente de qualquer coisa.

Coincidentemente, Marco César também concorreu ao Festival Prêmio Pernambuco Música Hoje de 1981, com uma composição sua. Por isso, o bandolinista tinha em seu acervo a matéria divulgada a época sobre os ganhadores do Prêmio Pernambuco Música Hoje (Figura 22). A dupla de Adelmo Arcoverde com José Flávio durou de 1979 a 1982, chegaram a participar de muitos outros festivais.

⁴⁹ Maestro, violinista, foi diretor do Conservatório Pernambucano de Música de 1979 a 1983.

⁵⁰ Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

Sobre a relação com os músicos do grupo, o violeiro diz que da Dedilhadas, os dois maiores amigos que teve foram Nilton Rangel (a quem a maioria dos integrantes ainda chama de Niltinho) e Passarinho. Adelmo tem muita consideração pela ajuda que Nilton deu a ele para o aprendizado de teoria musical. Como ele mesmo fez questão de enfatizar, passado o prazo de aprendizado para ler e escrever partitura e fazer um arranjo para a Orquestra Imposto por Cussy, Adelmo não havia conseguido fazer o arranjo *d'A Espada Encantada do Reino Colonial*, para ser tocado no concerto de estreia do grupo. Quem fez o arranjo foi Nilton Rangel.

Adelmo Arcoverde após o fim da Dedilhadas seguiu sendo professor de violão de seis cordas e de viola de 10 cordas no Conservatório Pernambucano de Música, é um dos mais destacados violeiros do país, integrou a Orquestra Retratos do Nordeste juntamente com Marco César e tem dois álbuns lançados em sua carreira solo.

Figura 22 - Matéria do jornal Diário de Pernambuco de 26 de setembro de 1981 sobre os ganhadores do Festival Prêmio Pernambuco Música Hoje.

Banda conquista 1º lugar

A Banda de Pifanos Cultural de Caruaru — uma das mais conhecidas e famosas — conquistou o Prêmio Governador Marco Maciel, no valor de Cr\$ 300 mil e o primeiro lugar do Prêmio Pernambuco Música Hoje 81, cuja finalíssima aconteceu no Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães Mello, na Imbiribeira, em noite festiva, que contou com a participação de um grande público.

No segundo lugar, com o Prêmio Gustavo Krause, ficou a música "A Espada Encantada do Reino Colonial", de José Flávio da Silva, candidato de Nazaré da Mata, uma das melhores músicas do certame com base nas raízes do folclore do "Reisado", e no terceiro, o instrumentista Marcos César de Oliveira, do Recife, com o chorinho "Niltonante", da sua autoria, merecedor do Prêmio Aluísio Magalhães, de Cr\$ 100 mil.

Foram classificadas, ainda, nos 12 primeiros lugares, merecendo o Troféu Fundarpe e inclusão no LP do Pernambuco Música Hoje 81, a ser gravado pelas Secretarias de Educação e de Turismo. Cul-

tura e Esportes/Fundarpe, promotoras do certame, as seguintes músicas:

4º lugar "A Dança da Morte", de Adelmo de Oliveira Arcoveiro (Recife); 5º) "Saudade... Saudade...", de Jânio Gouveia da Silva (Garanhuns); 6º) "Sauva", de Claudenir Rodrigues Frutuoso dos Anjos e Alexandre Bezerra de Souza Júnior (Olinda); 7º) "O Violeiro", de Maciel de Melo Santos (Petrolina); 8º) "Canção Natural", de José Rocha de Albuquerque Filho (Recife); 9º) "Godibai Nordestino", de Maria do Carmo de Moraes (Vitória de Santo Antão); 10º) "Semente Mudada", de Francisco Sales Rocha e Aluísio Gomes Lopes (São José do Egito); 11º) "Tema com Improviso", da Banda de Pifanos de Conceição das Creoulas (Vila de Conceição das Creoulas); e 12º) "Carro de Boi", de Ezequias Rodrigues de Lima (Caruaru).

COMISSÃO JULGADORA

As músicas foram julgadas e premiadas por uma comissão julgadora composta de maestros, musicistas, poetas, compo-



A Banda de Pifanos ganha prêmio de Cr\$ 300 mil no Pernambuco Música Hoje

sitores e críticos musicais, presidida pelo poeta Edmir Domingues e assim formada: compositora Laís Antunes Bezerra, prof. Luis Soler, jornalista Roelof de Souza e Sá (Jornal do Comércio), Maria de Lourdes Castro Moreira (MEC), maestro José Menezes, Antigenes Tavares (Rádio Clube de Pernambuco e Rádio Tamandaré), prof. Edson Bandeira de Mello (UFPE), compositor Jarbas Maciel, jornalista Fernando Cascudo, maestro Mário Cândia, escritor Raimundo Carrero, com-

positor Sidraque Barbosa, jornalista Maria Amélia Rocha Lopes (Jornal da Tarde, de São Paulo), pianista Josefina Aguiar, poeta Waldimir Maia Leite, compositor Fernando Oliveira, radialista Alberto Lopes, maestro Henrique Gregori (Conservatório Pernambucano de Música), jornalista Nelson Motta (O Globo) e poeta Edmir Domingues.

MAPEAMENTO

A finalíssima do Prêmio Pernambuco Música Hoje 81 resultou num verdadeiro mapeamento mu-

destacaram-se os instrumentistas, entre os quais os das bandas de pifanos, o do cavaquinho e o pessoal do reisado (A Espada Encantada do Reino Colonial). O melhor, mesmo, foi a música de raiz. A música regional ainda é a de melhor qualidade, conforme a gente conclui nesta final do certame.

MÚSICA REGIONAL

O conhecido compositor e crítico Nelson Motta, de "O Globo", também destacou a importância da música regional na finalíssima do Prêmio Pernambuco Música Hoje 81, embora estranhasse a ausência do frevo entre as concorrentes:

— Achei que as melhores coisas desta mostra do final do Pernambuco Música Hoje 81 foram, exatamente, as voltadas para as raízes regionais — melhor acabadas e mais originais. "A Espada Encantada do Reino Colonial", por exemplo, foi linda. Tinha algo parecido com os filmes de Glauber Rocha — forte e vital. "Niltonante" é uma música interessante e foi executada por um belo instrumentista.

Diário de Pernambuco: 26/09/81.

4.3 IVANILDO MACIEL DA SILVEIRA⁵¹ (SANHARÓ – PE, 08 DE AGOSTO DE 1932 – SANHARÓ, 06 DE SETEMBRO DE 2017)

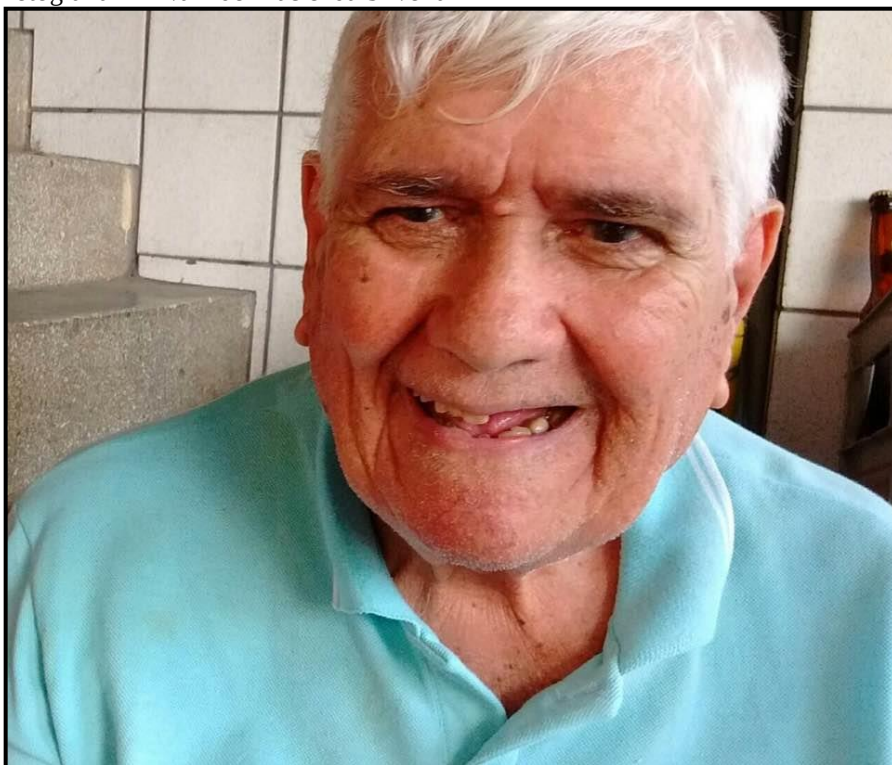
“Ivanildo foi uma pessoa maravilhosa, tocava de tudo. Era orchestrador do grupo também, sabia tocar frevo como ninguém. Nós aprendemos a tocar frevo, com os ensaios dele. [...] Eu gostava muito dele, nosso amigo”.

Henrique Annes

“Era uma pessoa que tinha uma facilidade muito grande, tanto de compor como de fazer arranjo, como de ler, de tocar então, era maravilhoso”.

Marco César de Oliveira Brito

Fotografia 7 – Ivanildo Maciel da Silveira



Fonte: publicação no Facebook de Bozó Sete Cordas Brandão

Era um dos bandolinistas da Dedilhadas. Entre os membros do grupo, o que mais fez arranjos e o terceiro com mais composições suas no repertório. O único que tinha desenvolvimento de leitura à primeira vista de partituras. Sempre lembrado pelos membros da OCDP como uma pessoa muito boa, doce. Instrumentista, compositor e regente. Tocou bandolim, clarinete, flauta e saxofone. Nascido em Sanharó, interior de Pernambuco, chegou ao Recife em

⁵¹ Fonte: < <http://dicionariompb.com.br/ivanildo>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

1950 e passa a integrar a Jazz Band Acadêmica de Pernambuco. Em 1955, se muda para São Paulo e atua em diversas orquestras da cidade. Em 1956, já de volta ao Recife, entra na Orquestra Paraguay da Rádio Jornal do Commercio. Em 1957, a Orquestra de Frevos Mocambo do maestro Nelson Ferreira gravou seu frevo “Apavorado”. Em 1961, lançou o disco *Uma Noite No Comercial - Ivanildo e Seu Conjunto*, pela gravadora Mocambo. Em 1962 gravou, ainda pela Mocambo, os maxixes “O gavião calçado” de Pixinguinha e “O rebolado da Sinhá”, composição sua e de Sacy, o baião “Crioula” de Moreira Filho e o maxixe, composição sua, “A chegada de Ana Lúcia”, gravado individualmente e também com seu conjunto. De volta e de mudança para o Rio de Janeiro em 1965, integrou a Banda do Corpo de Bombeiros, ficou na cidade até 1968. Neste período, participou da Orquestra Arco Íris, da Orquestra Maestro Carioca e da Orquestra do Maestro Guio de Moraes. Em 1969, já morando em Recife, assume o cargo de primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica do Recife. Fez parte também da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco.

Como não pude entrevistar Ivanildo, como não obtive respostas positivas para entrevistar um de seus filhos, e o falecimento do músico foi durante o período em que eu já estava preparando esta dissertação, resolvi trazer aqui alguns depoimentos de seus amigos por ocasião do falecimento dele. Ivanildo Maciel é sempre lembrado com muito carinho e respeito por todas as trocas e ensinamentos que proporcionou para todos na Dedilhadas.

Quero externar nesse momento, os meus sentimentos, a minha homenagem e gratidão a uma grande Alma Musical Brasileira, que se foi nessa semana deixando um legado incomparável de talento e criação. Me refiro a IVANILDO MACIEL DA SILVEIRA. Músico de fato e de direito, que aprendeu o seu ofício experimentando a escola da vida. Sendo o meu grande mentor ao me ensinar a ler e tocar em naipe de orquestra! Aprendi a gostar de frevo com ele, de clarineta no choro e a ter "Alegria nos Dedos" como ele falava. Um músico de altíssima estirpe com passagens memoráveis em vários trabalhos importantes na Música Pernambucana e brasileira dentre elas cito: Flautista do Quinteto Violado e da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco; Clarinetista da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica do Recife, além de Bandolinista da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Compositor de vários gêneros musicais produzindo um disco de valsas tocando bandolim. Fui homenageado por ele com o CHORO A MARCO CÉSAR que muito me honra e já faz parte do repertório das rodas de choro no Brasil! Obrigado Ivanildo pelo grande artista que você foi e excelente pessoa digna de todas as homenagens! Estás agora com DEUS! (Marco César de Oliveira Brito, em sua página oficial no Facebook, sobre o falecimento de Ivanildo Maciel, 10 de setembro de 2017).

Hoje partiu mais um amigo e colega de trabalho, Professor aposentado do nosso Conservatório Pernambucano de Música. Grande músico e compositor, Ivanildo Maciel. Que Deus e a musica lhe receba de braços aberto em sua nova morada (Ewerton Brandão Sarmento, Bozó, terceiro cavaquinista da OCDP, em sua página oficial no Facebook, sobre o falecimento de Ivanildo Maciel, 06 de setembro de 2017).

Me orgulho de ter tocado com ele na Orquestra de Cordas Dedilhadas, sua alma está no Divino, grande instrumentista e compositor (Adelmo Arcoverde, comentando a postagem de Bozó sobre o falecimento de Ivanildo Maciel, 06 de setembro de 2017).

4.4 JOÃO PINHEIRO DE ANDRADE LYRA FILHO (SÃO JOSÉ DA LAJE - AL, 26 DE ABRIL DE 1949)

“Canhoto e Carrión pra (sic) mim foi uma escola. Canhoto era muito mais velho que eu na época, um novo, um rapazinho, e ele me incentivava muito pr’eu compor, que eu fiz um choro pra (sic) ele também, na época. Mas eu escutava e ele fazia: ‘Faça assim, meu filho’. E eu sempre fazia do jeito que ele pedia, mesmo às vezes eu sabia que tava (sic) errado, mas eu ficava na minha, sabe? Que aquilo ali é uma relíquia, qualquer professor, qualquer pessoa, qualquer instrumentista que passa alguma coisa pra (sic) outro, por mais ingênua que seja aquela coisa que ele passou, pra (sic) gente é um aprendizado. [...] E a gente tem que ter respeito porque, mesmo você conhecendo, porque você, aquilo dali você pode entregar de várias maneiras, só um cara mais vivido sabe. Por isso que música é infinito, ninguém sabe de nada”.

João Lyra

Fotografia 8 - João Lyra



Fonte: <https://www.facebook.com/joao.lyra.56/photos>

João Lyra foi uma das violas da Dedilhadas. Foi um de seus fundadores, recebe o convite através de Henrique Annes. Dentro do grupo, do repertório, é o músico que apresenta o maior número de composições próprias. Não acredita que exista essa escolha de ser músico, já se nasce com esse dom. É lembrado por todos como o mais brincalhão entre os músicos do grupo. João Lyra começou seu contato com a música já no seu núcleo familiar, todas as suas irmãs e irmãos tocavam também. A mãe cantava e era diretora do coral da igreja que

frequentava. O pai faleceu cedo, aos 43 anos, tocava violino e piano. João começa aprendendo cavaquinho com a mãe, depois passa a estudar violão sozinho.

Na época de ir cursar o ginásio, muda-se para a capital alagoana, Maceió, e lá toca com grupos dos mais variados, rock, samba, conjuntos de baile e outros. Ele vem morar em Recife, fez o vestibular colocando Arquitetura e Urbanismo como primeira opção e Licenciatura em Música como segunda. Acaba não sendo chamado para a primeira entrada de Arquitetura e vai cursar Música. Logo depois é chamado para o primeiro curso e passa dois, três anos fazendo as duas graduações. Nesse mesmo período, passa a frequentar de vez em quando o Conservatório Pernambucano de Música, a Escola de Belas Artes da UFPE ficava próxima, também na região central do Recife.

Como ele disse, aquela coisa foi chamando cada vez mais e coincidiu de Sivuca vir a Recife tocar e convidá-lo para ir tocar na banda dele. “Eu nunca me lembro de ter decidido ser músico, acho que a música foi me levando. Eu nunca parei e fiz assim: eu vou parar e vou ser músico. Nunca fiz isso” (João Lyra, entrevista à autora, 06 de dezembro de 2018). E com o convite para uma turnê, João Lyra largou tudo e foi viver como músico, sem nunca parar para planejar uma carreira musical. Passou seis anos viajando com Sivuca por toda a Europa e gravou dois discos do artista.

O músico diz que a experiência de tocar na OCDP, de viver no Recife foi muito boa, de muito aprendizado, entre outras razões, por ter tido muito contato com a parte teórica da música no grupo. João ressalta que era preciso estudar muito para tocar o repertório do grupo. Ele considera que José Carrión, professor de violão clássico no Conservatório Pernambucano de Música, foi o cara que ensinou tudo de violão a ele. Também conviveu muito com Canhoto da Paraíba, tocando na casa de famílias abastadas. Foi professor do Conservatório Pernambucano de Música por onze, doze anos, mas desistiu de seguir na docência porque nunca quis ser professor.

Ao falar sobre a maneira de fazer música da Dedilhadas disse que “era uma coisa feita com um carinho danado, bem natural e tal, era feito com amor mesmo”, “no geral, era uma irmandade, a Orquestra era muito boa, muito legal. Henrique também, né, com aquela ‘leseira’, era bonachão, preguiçoso que só ele, gosta de tá (sic) sentado tocando violão só” (João Lyra, entrevista à autora, 06 de dezembro de 2017).

Quanto ao relacionamento entre os músicos da Dedilhadas diz que era um relacionamento muito bom, mesmo havendo desentendimentos. Foi João Lyra que convidou Passarinho e Antônio Dias (Tony Fuscão) para entrar no grupo, através deles os dois entraram para o quadro de funcionários do CPM. Fala muito carinhosamente sobre o Tony, que já é

falecido, que foi um amigo-irmão, um dos melhores que já teve na vida. Eles eram amigos desde os tempos das tocas em Maceió, e João Lyra ensinou ele a tocar viola para poder entrar na Dedilhadas, passou o repertório do grupo com ele, Tony era baixista. João Lyra ressalta que Tony era um excelente músico, uma pessoa muito generosa, um excelente amigo. E de fato, em nenhuma das entrevistas ouvi alguém falar mal de Tony Fuscão, ao contrário. João diz que ele era um brincalhão, amado, sorridente, que era “meio santo, meio homem, era mesmo, difícil, por isso não demorou muito aqui, muito evoluído” (João Lyra, entrevista à autora, 06 de dezembro de 2018). Tony faleceu em 2001, aos 50 anos, em decorrência de um acidente de moto.

Sobre Ivanildo Maciel, diz que ele era “uma moça, um cara maravilhoso, uma graça, um *gentleman*, maravilhoso”, diz que também que Marcos Silva Araújo era gente boa também, mas que brigavam de vez em quando por causa de religião porque ele era daqueles “crentes” que não ficavam “na dele” e “que vez por outra quer chamar você” (João Lyra, entrevista à autora, 06 de dezembro de 2018). Sobre a importância de Maurício Carrilho e Hermínio Bello de Carvalho, João Lyra diz que eles ficaram loucos pela Orquestra, eles ajudaram a abrir muito as portas para que o grupo tocasse no Sudeste e tivesse mais visibilidade.

Para João Lyra era “uma turma boa danada” e acha uma pena que quando a Dedilhadas “virou negócio”, “olho grande”, “política”, ela acabou. Diz que isso foi um processo que nem viu como foi direito, de repente foi deixando de fazer apresentação e findou, não houve uma data definitiva para o fim. Para ele, foi uma perda irreparável, pois era uma sonoridade ímpar, poderia ter continuado, mesmo com outras pessoas porque “a vida é uma roda” para ele.

Foi triste, mas não me lembro não, foi até bom não me lembrar, né, que era tão bom. Eu acho que é por isso que eu não vou em enterro, pra (sic) não ver aquela cara, sempre lembro da cara da pessoa boa. Então eu prefiro não vir pra (sic) essas coisas, morte, de Orquestra, de gente, qualquer coisa. [...] O trabalho era muito bonito, é tanto que até hoje todo mundo escuta, super, era lindo demais (João Lyra, entrevista à autora, 06 de dezembro de 2017).

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi para o músico aprendizado e conhecimento com o que há de mais profundo em sua música, as músicas nordestinas, e também na questão da evolução técnica com o instrumento:

[...] de tudo em relação à música, composições também. Pra (sic) mim foi muito importante o aprendizado com a Orquestra, muito importante, aprendi muito, com todos os mestres mais velhos do que a gente na época, tipo Ivanildo, Geraldo, sabe, a turma mais antiga. Se você analisar hoje, os jovens não escutam os mais velhos, estão sempre certos, hoje não tem aquela preocupação, ‘eu vou aprender, tipo assim, as manhas do violão com, por exemplo, Henrique Annes, um cara, um Nilton Rangel,

essa meninada nova só quer saber de correr no instrumento para ver quem toca mais rápido e a música fica atrás. E a vivência com a música, a música não só é pegar o instrumento e tocar, *cê* tem que ter vivência com a música, isso a gente aprende com os mais velhos, essas dicas, essas coisas. Canhoto pra (sic) mim foi uma escola, Carrión pra (sic) mim foi uma escola, entendeu? Canhoto e Carrión pra (sic) mim foi uma escola. Canhoto era muito mais velho que eu na época, um novo, um rapazinho, e ele me incentivava muito pr'eu compor, que eu fiz um choro pra (sic) ele também, na época. Mas eu escutava e ele fazia: 'Faça assim, meu filho'. E eu sempre fazia do jeito que ele pedia, mesmo às vezes eu sabia que tava (sic) errado, mas eu ficava na minha, sabe? Que aquilo ali é uma relíquia, qualquer professor, qualquer pessoa, qualquer instrumentista que passa alguma coisa para outro, por mais ingênua que seja aquela coisa que ele passou, pra (sic) gente é um aprendizado, que a gente nunca tinha visto aquilo, passa uma passagem, uma escala, num sei o quê, bá bá bá, qualquer coisa, um acorde, né? E a gente tem que ter respeito porque, mesmo você conhecendo, aquilo ali você pode entregar de várias maneiras, só um cara mais vivido sabe. Por isso que música é infinito, ninguém sabe de nada. Eu aprendi muito mais com os alunos do que comigo mesmo. Você quando você leciona, você aprende muito mais. Cada um tem, um pulo do gato que chamam, né? E pulo do gato é muita sacanagem, eu nunca tive esse negócio também de não passar pro (sic) aluno o que eu sei, tudo. O que eu sabia, eu passava, mas tem professor que não passa o pulo do gato" (João Lyra, entrevista à autora, 06 de dezembro de 2017).

Em 1993, muda-se para a cidade do Rio de Janeiro onde fez parte da banda de Nana Caymmi e participou da gravação de discos de vários artistas como Paulo Jobim, Gal Costa, Gilberto Gil, Djavan, Ivan Lins e outros. Continua um músico atuante, sendo mais conhecido tocando violão de sete cordas.

4.5 NILTON MACHADO RANGEL⁵² (RECIFE - PE, 04 DE AGOSTO DE 1949)

Fotografia 9 – Nilton Rangel



Crédito: Alice Alves

Uma das violas do naípe. Natural de Recife, ele começa seus passos na música em família, o pai tocava violão e a mãe cantava na igreja. Nilton Rangel é violonista clássico de formação, teve aulas no CPM com José Carrión e depois Henrique Annes, também forte ligação musical com o jazz. Professor também de violão popular no Conservatório Pernambucano de Música, ainda hoje (2018) dá aulas de Prática de Conjunto em Jazz na instituição, mesmo já aposentado. Além disso, continua na ativa tocando guitarra. O músico é um importante guitarrista em Pernambuco, formou várias gerações e foi um dos primeiros a trazer técnicas de improvisação ao Recife. Vindo de uma vida musical em família, na adolescência, influenciado pela efervescência

⁵² O professor sofreu um acidente automobilístico na década de 1990, tem alguns comprometimentos neurológicos, por isso não segui o roteiro do questionário usado com os outros músicos.

da juventude dos anos 60 e pelo rock, Beatles, Jovem Guarda, fundou o grupo Os Diamantes, junto com dois irmãos e um primo. Eles atuaram em vários teatros, clubes sociais e festas de bairros. Colaborou na fundação da Orquestra do Maestro Duda, da Orquestra Romançal Brasileira e da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco.

Com o irmão Nando Rangel, compôs músicas para a Orquestra Armorial, além de ter fundado, com ele, Edson Rodrigues e Maurício Chiappeta, o grupo instrumental A Contrabanda, que desde 1987 vem atuando em casas noturnas, festivais e eventos diversos. A banda utiliza a linguagem jazzística, imprimindo um forte conteúdo emocional, aliado à constante improvisação (Fonte:<
<http://www.conservatorio.pe.gov.br/docentes/>>).

Sobre a OCDP e a contratação de 1982 como professor sem habilidade específica, recorda que chegou a fazer teste com Cussy de Almeida e Henrique Annes para ser admitido e que ajudou os dois a convocar outros músicos que comporiam o grupo, ressalta que eram em sua maioria “músicos práticos”. Nilton Rangel também se lembra de ter ajudado muito seus colegas da Dedilhadas a ler partitura, teoria e a escrever os arranjos, Adelmo Arcoverde é um dos mais gratos a ele. O guitarrista/ violeiro disse também que no solo que fez na música de abertura do primeiro disco da OCDP, “Cipó Branco de Macaparana”, deu uma “pegada de jazz”. E para a sua composição “Maracatu Dedilhado”, além de ter estudado a obra do maestro César- Guerra-Peixe sobre o gênero, ele tentou misturar sua formação em violão clássico e em guitarra no jazz. Depois de gravar o primeiro disco da Dedilhadas, quando em turnê pelos EUA com a Orquestra de Maestro Duda, Nilton Rangel resolveu se aventurar e decide que não voltaria da viagem, ficaria no país, tentando a sorte. Como ele disse, Maestro Duda achou uma loucura, mas ele tinha dinheiro guardado, pois já era empregado do CPM. Passou dois anos por lá e volta a tempo de gravar o segundo disco da OCDP, em 1987. Na volta, passa a dividir com Henrique Annes também o violão de seis cordas. Para Nilton Rangel, a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi uma experiência de muita troca de aprendizado e disciplina.

4.6 HENRIQUE JOSÉ PEDROSA ANNES (RECIFE – PE, 25 DE JULHO DE 1946)

Fotografia 10 – Henrique Annes⁵³



Crédito: Alice Alves

Um dos principais violinistas pernambucanos. Foi o principal violão de seis cordas da Dedilhadas, chegou a assumir a direção artística por alguns anos, por volta de 1984. Foi professor do Conservatório pernambucano de Música e da UFPE de violão clássico até se aposentar, continua tocando seu violão profissionalmente.

Esteve presente desde o início da criação da OCDP, quando o entrosamento entre os músicos começava a nascer, no anterior Conjunto Regional do Conservatório Pernambucano de Música. Conjunto que já contava com os futuros integrantes da Dedilhadas, Marco César de Oliveira Brito, Nilton Rangel, Ivanildo Maciel, Geraldo Leite e Mário Moraes Rego. O primeiro músico com quem Cussy de Almeida fez contato para criar a OCDP foi Henrique Annes. Em

⁵³ Diário de campo para a fotografia: [HENRIQUE] Sentado ou em pé? Melhor em pé, não é? [ALICE] Claro, professor, como o senhor preferir. [Se olha no espelho, arruma o cabelo] [HENRIQUE] Tá bom? [ALICE] Tá bom. [Faço a foto] Eu gostei, veja se o senhor gosta.

1968, com a sua contratação, é criado oficialmente o curso de violão erudito do Conservatório Pernambucano de Música. Henrique Annes, além da formação erudita, tem forte ligação musical com o choro pernambucano. Ele é de uma geração de chorões nordestinos⁵⁴ e pernambucanos importantes, como Canhoto da Paraíba (1926 – 2008) e Antônio da Silva Torres (Jacaré) (1929 - 2005) que ajudaram na formação de muitos músicos em Recife, seja através de aulas ou por suas influências musicais. Nilton Rangel, uma das violas da OCDP, foi aluno de Henrique Annes no Conservatório.

Ainda jovem, mas experiente, começou sua carreira de instrumentista aos 14 anos nas emissoras de rádio do Recife e estava envolvido em experimentações com a Música Armorial, no primeiro quinteto. Cussy de Almeida viu a possibilidade de crescimento do instrumentista Henrique Annes. Mesmo que o violonista Júlio Moreira tenha atendido a alguns alunos que ali buscaram aulas, **o curso de Violão Erudito só é oficialmente criado com a contratação de Henrique Annes para o Conservatório [em 1968].** Um detalhe a acrescentar: **o violão erudito e o popular para Henrique Annes não tinham separação, pois um não era mais importante que o outro.** Alguns alunos de Henrique Annes no início dos anos 1970 acabaram sendo violonistas populares, outros eruditos. O primeiro aluno oficial de violão da instituição, Múcio Callou, se tornaria professor de Violão Popular no Conservatório, bem como o violonista Nilton Rangel (Barza, 2015, p. 27, grifos nossos).

O violonista convida João Lyra para entrar na Dedilhadas, a quem já conhecia tocando violão de setes cordas tocando juntos em outro grupo. João Lyra e Nilton Rangel vão à casa da mãe de Marco César convidá-lo. Ivanildo Maciel e Geraldo Leite também são convidados nesses primeiros contatos. Henrique Annes recorda que o grupo passou mais ou menos dois anos só ensaiando, sem apresentações oficiais, e em 1980 já existia. Nascido e criado na cidade do Recife, ele cresceu no bairro de Jardim São Paulo, aprendeu seus primeiros passos na música no meio familiar.

Agora, a minha formação musical, eu comecei sozinho. Eu morava no bairro de Jardim São Paulo aqui perto, não era longe. Então eu morava com meus pais, sou filho único, meu pai é Eri de Medeiros Annes e minha mãe Celina Josefa Pedrosa Annes. Meu pai descendente de judeu e minha mãe de família portuguesa. Então eu me criei muito bem com eles.

E, no meu despertar da música, eu comecei, tinha um tio meu da parte da minha mãe, chamava-se Arnaldo Pedrosa, ele tocava flauta. Ele tocou na turma portuguesa naquela época, nos anos 30, e era muito amigo do Felinho⁵⁵. E o Felinho naquela época ia na casa dele e pedia a flauta dele emprestada, ele emprestava. Eles eram amigos, né, um ficava com flauta do outro, aquela coisa. Então, um dia eu cheguei lá tocando, assim, ele ensaiando na sala. Aí ele disse: “Olhe, você quer tocar flauta”? Aí eu disse: “Não, isso é muito difícil”. Aí ele disse: “Então, olhe, tem um cavaquinho aí, porque você não dedilha o cavaquinho”? Aí eu disse: “Traga ele pra (sic) cá”. Aí ele trouxe o cavaquinho. E eu peguei o cavaquinho, o cavaquinho é pequeno demais!

⁵⁴ Para maiores informações é interessante ler: CAZES, Henrique. Canhoto da Paraíba e o choro nordestino. Em: *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed.34, 2010, p.153-158.

⁵⁵ O saxofonista Félix Lins de Albuquerque, autor das variações no frevo Vassourinhas.

Aí eu disse: “Uai, isso é instrumento de homem”? Ele disse: “Não, é um instrumento, é a medida, tem vários modelos”. Aí eu peguei o cavaquinho, aí ele encordoou. Ele botou as cordas e afinou, ré, sol, si, ré [a afinação do cavaquinho]. Aí eu disse: “Tudo bem”. Aí ele disse: “Olhe, vamos tocar uma música, vamos tocar uma valsa”. Aí eu disse: “Vamos ver”. Aí ele tocou a valsa, era uma valsa de Benedito de Lacerda, “Boneca”. [HENRIQUE ANNES] “Mas eu não sei os acordes”. Ele disse: “Faz o seguinte, eu vou desenhar o braço do cavaquinho e vou botar os acordes pra (sic) você. E você vai lá treinar”. Eu disse: “Ótimo”. Aí ele pegou, fez uma espécie de pauta, eu não sabia a música. Aí ele desenhou o braço. Colocou os acordes, a primeira do tom, a segunda do tom, preparação, depois a terceira, aí pronto. [...] (Henrique Annes, entrevista à autora, 23 de maio de 2018).

O primeiro instrumento de Henrique Annes então foi o cavaquinho, por volta dos onze, doze anos de idade. Ele começou a conhecer o repertório de choro e chegou a tocar várias músicas do cavaquinista Waldir Azevedo, “Pisa mansinho”, “Vê se gosta”, “Brasileirinho” – “que era difícil por causa da palhetada” –, “Delicado” e outras, solando no cavaquinho. Com isso passa a ser cada vez mais conhecido na vizinhança, chamado para animar festas e começa a estudar o acompanhamento harmônico das músicas mais conhecidas dos cantores dessa época. Faz questão de dizer que por essa época também existia a Jovem Guarda e que ele nunca gostou dessa.

Eu sei que tocando com esse pessoal, aí aprendi, sozinho. Aí o padeiro da padaria, ainda me lembro o nome dele, seu Duarte, ele tocava banjo. Ele terminava de noite o serão na padaria, de madrugada ele passava com a turma dele tocando pelo meio do bairro de Jardim São Paulo. Antigamente tinha isso, hoje não tem mais isso não. O pessoal tocando, fazendo serenata, cantando, aí ia pra (sic) uma barraca lá, tomando cachaça. Então eu esperava no terraço da minha casa, pra (sic) ver eles tocando lá, de madrugada! Eu me acordava pra (sic) ficar lá ouvindo. Então esse pessoal, um ensinava uma coisa, outro ensinava outra. Um dia, eu estava em casa, meus amigos começaram a me gozar. Eu sempre fui fortão, gordão. [AMIGOS] “*Mai rapaz*, você com instrumento desse? Pequeno!” [Henrique: Eu não tenho preconceito não] “Porque você não toca violão”? Aí eu fui estudar violão. Comprei um violão, me lembro, a pior marca, Reis do Violões. Minha mãe comprou, lá numa casa chamada Pedrosa da Fonseca, era na rua do Rangel [região central e comercial do Recife], mas o violão era bom, corda de aço. Aí eu comecei a tocar. Eu só usava as quatro cordas, de baixo, era o mi, o si, o sol e o ré. Porque o lá e o mi eu não sabia usar. Não sabia! Aí fui descobrindo... (Henrique Annes, entrevista à autora, 23 de maio de 2018).

Henrique Annes conta que um dia chega à porta de sua casa Brivaldo Franklin, famoso radialista, apresentador, comediante e jornalista que trabalhava na Rádio Jornal do Commercio. O rapaz solteiro vivia com seu pai Severino que tinha uma barbearia na Avenida São Paulo, no bairro Jardim São Paulo. Ao descer da lotação, numa casa em frente à parada do coletivo, Brivaldo escuta um violão. O rapaz vai até a porta da casa e pergunta ao pai de Henrique, Eri, quem era que tocava o instrumento na sala. Quando descobre que era Henrique, ainda muito jovem, com 14 anos, e com a técnica no instrumento já bem desenvolvida, o rapaz se

impressiona. Brivaldo convida Henrique Annes para ir tocar na Rádio, isso em 1960. O pai de Henrique disse que o filho não iria, pois iria ser médico, advogado ou engenheiro, não iria ser músico, que isso era coisa que não dava futuro, para vagabundo ou marginal. Brivaldo Franklin acaba convencendo seu Eri ao dizer que iria levar e trazer de volta o filho e o pai, de carro, para o programa “Quando os violões se encontram⁵⁶”, da Rádio Jornal do Commercio, apresentado aos domingos.

Nesse programa conhece Romualdo Miranda, violonista, irmão do bandolinista Luperce Miranda. O violonista fica impressionado também com a destreza do menino de 14 anos, que havia aprendido grande parte do que tocava ouvindo os discos do pai e ao chegar ao programa nem sabia que existia violão com cordas de nylon. Com a admiração de todos pelo seu desempenho, Henrique Annes é convidado pelo diretor do programa para participar todos os domingos. O nome artístico, Henrique Annes, é dado pelo violonista, Ernani Reis, também referência na música pernambucana, nessa ocasião.

Aí todo domingo eu ia pra (sic) rádio Jornal do Commercio, de ônibus. Saltava ali na rua do Imperador, atravessava, pronto, chegava lá. E meu pai contando no relógio.... Agora, no meu bairro, na praça, tinha um senhor chamado Leonel Azevedo, seu Leonel. Então ele tinha uma mercearia grande lá perto da praça e o serviço de alto-falante, ele botava coisas antigas, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Orlando Silva, aquelas coisas todinha e ele transmitia o programa lá na rádio. E quando eu descia do ônibus, é emocionante, todo o grupo, meus amigos, a praça tava (sic) cheia! Tinha umas cinquenta pessoas pra (sic) me receber no terminal do ônibus. [ALICE] “Todo domingo isso”? [HENRIQUE] “Todo mundo, como é que pode um negócio desse”? [ALICE] “Bonito, né”? [HENRIQUE] “Bonito, exatamente! Então, aí eu achava isso fenomenal. Aí meu pai... aí eu ficava lá tocando 9h, 10h, 11h. Aí meu pai vinha com raiva, com o cinturão na mão pra (sic) me dar uma coça. Tinha que voltar pra (sic) casa pra (sic) dormir, entendeu a história? Então são essas lembranças que me deixam sensibilizado com a minha história” (Henrique Annes, entrevista à autora, 23 de maio de 2018).

Com as possibilidades abertas através da participação no programa de rádio, Henrique Annes começou a acompanhar e a tocar as composições de músicos como Romualdo Miranda (violão), Nelson Miranda (bandolim), Canhoto da Paraíba (violão) e Zé do Carmo (violão). O violonista traz essas experiências como boas contribuições para o seu desenvolvimento na música popular. Com o tempo, vendo que ia acabar “tocando em churrascaria, não tinha futuro, tocando em barzinho”. Henrique continuou a estudar, ginásio, científico, mas sentia cada vez mais a necessidade de estudar com algum professor de violão para aprimorar a técnica. Até que um dia viu em um programa o violonista espanhol José Carrión tocando, ele acabara de chegar

⁵⁶ Foi um importante programa de rádio para a divulgação da música instrumental em Pernambuco, sobretudo para os músicos violonistas. Nomes importantes, entre os músicos recifenses, como Conceição Dias, Zé do Carmo, Tozinho e muitos outros se apresentaram por lá.

em Recife. Ao ver Carrión tocando, Henrique constatou que não sabia “nadinha” de violão e decidiu que queria ter aulas com Carrión.

Só que o violonista não tinha base teórica para estudar música e assim decide ir estudar no Conservatório Pernambucano de Música Teoria e Solfejo com o professor Severino Revorêdo, com quem passou três anos estudando. Henrique Annes tinha seus 16 anos, trabalhava com o pai, estudava no CPM durante a tarde e a noite ia para o colégio. Por essa época também estudou com outro importante violonista, que lhe ensinou a base, Amaro Siqueira. E posteriormente com Júlio Moreira através dele Henrique Annes vai tocar para tocar para José Carrión e o violonista espanhol aceita ser seu professor. Com Carrión, vai se apresentar no Salão Nobre do Teatro de Santa Isabel, como estudante. Nessa apresentação estava presente Ariano Suassuna que convida Henrique para tocar no Teatro Popular do Nordeste.

Em 1967, já integrando a equipe do Teatro Popular do Nordeste, fazendo um concerto no Teatro da Boa Vista, após a apresentação Cussy de Almeida foi falar com Henrique Annes, convida o violonista para trabalhar com ele. E por intermédio desse encontro Henrique Annes passa a ser o primeiro professor de violão clássico do Conservatório Pernambucano de Música, em 1968. Através de Cussy de Almeida também foi o primeiro solista convidado pela Orquestra Armorial de Câmara, tocou alaúde, no Concerto em Ré maior de Antonio Vivaldi. E com a convivência no CPM conhece Nilton Rangel que também foi seu aluno, surge alguns anos depois o Conjunto Regional do Conservatório Pernambucano de Música agregando mais músicos que fariam parte da OCDP. Sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, Henrique Annes diz que acredita que

“Foi o maior grupo orquestrado de cordas dedilhadas e foi a maior sonoridade de grupos grandes. Foi uma coisa assim que você ouvia a filigrana da música, você ouvia a dinâmica, destacava o ritmo, as frases. **A gente tinha no sangue aquilo ali**, ainda bem que foi gravado, pode mostrar” (Henrique Annes, entrevista à autora, 23 de maio de 2018, grifo meu).

Após o fim da Dedilhadas, Cussy continuou a ser professor do Conservatório, a atuar como violonista em Pernambuco e no país todo. Fundou a Oficina de Cordas de Pernambuco, que foi um grupo que surgiu na esteira criativa da Dedilhadas e que contou com a participação também de outros dois ex-integrantes da OCDP, Marco César e Lêdjane Sara. A Oficina tem dois discos solos lançados, o primeiro em 1994, *Pernambuco's Music Brazil played Oficina de Cordas*, gravado pela Nimbu Records, o segundo em 1996, intitulado *Henrique Annes e a Oficina de Cordas de Pernambuco*, pela Kuarup Discos.

4.7 MARCOS SILVA ARAÚJO⁵⁷ (SÃO PAULO – SP, 1 DE NOVEMBRO DE 1937 – BEZERROS - PE, 02 DE JUNHO DE 2012)

Contrabaixista na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Da fase escrita do grupo, um dos mais atuantes como compositor e arranjador. Natural de São Paulo, Marcos Silva Araújo tocava na noite. Por volta de 1973, 1974 tocou na banda de Jair Rodrigues, tocou também com o sambista Luiz Ayrão. Em 1978, muda-se para Recife com a família toda. Em entrevista à autora, seu filho Braúlio Araújo, que como o pai, também é músico e baixista, diz acreditar que a motivação para a mudança tenha sido a possibilidade de um novo mercado de trabalho que estava crescendo. A irmã de Marcos Araújo, Marta, era cantora e seu esposo Sérgio era pianista, o casal morava em Recife fazia uns dois, três anos. Em 1982, através da Orquestra de Cordas Dedilhadas, entra como professor para o Conservatório Pernambucano de Música onde trabalha até se aposentar. Paralelamente, sempre tocou no circuito musical recifense, chegou a ser baixista da Orquestra de Maestro Duda e a ter grupo com nomes importantes da música recifense como Jeová da Gaita, Maurício Chiapetta, Fernando Rangel, Edson Rodrigues e Nilton Rangel (Braúlio Araújo, entrevista à autora, 18 de julho de 2018).

⁵⁷ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/marco-silva-araujo>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

4.8 ROSSINI FERREIRA (NAZARÉ DA MATA - PE, 19 DE JULHO DE 1919 – RECIFE - PE, 26 DE MARÇO DE 2001)

“[...] fui aprendendo assim quase um autodidata, não tive escola de música, naquela época não existia esse negócio de conservatório, era no ouvido, era no ouvido [...]”

Rossini Ferreira

(Depoimento pertencente ao acervo fonográfico da Fundação Joaquim Nabuco apud Alcântara, 2009, p. 47)

Fotografia 11 – Rossini Ferreira



Fonte: dissertação de Reginaldo Salvador de Alcântara (2009).

O último bandolim do naipe a integrar a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Músico com o nome marcado na história do choro brasileiro. Ao ser convidado para integrar a Dedilhadas, não sabia ler partitura e também foi aprendendo com os músicos mais jovens através das experiências proporcionadas pelo grupo.

Rossini Ferreira veio de uma família de músicos. Sua irmã mais velha, Agripina Ferreira, a *Mãe Tita*, foi a responsável pelos primeiros ensinamentos na música. O pai Antonio Sabino Ferreira Filho foi compositor, fez muitas valsas e dobrados. Seu avô e também seu pai tocavam clarinete, tocaram e chegaram a ser mestres de banda, em Nazaré da Mata, Carpina e outras cidades vizinhas. Aos setes anos, tocava trompete na Banda de Música Euterpina Juvenil de Nazaré da Mata, também conhecida como Capa Bode (Alcântara, 2009, p. 47). Petronila

Ferreira, a Tia Nila, uma das irmãs de Rossini, recorda em entrevista concedida a Reginaldo Alcântara para a sua dissertação “Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano”:

[...] papai aprendeu música ainda muito pequeno e obrigava todo mundo a tocar. Lá em casa a família todinha tocava. Papai fazia a gente aprender música. Todo mundo tinha que aprender música. Os meninos todos tocaram naquelas bandas, quando eram pequenos (Alcântara, 2009, p. 47)

Aos oito anos, ganha um bandolim de sua irmã Tita, que também tocava esse instrumento e violino. Ela também deu algumas aulas de música ao irmão. Fez parte em Nazaré da Mata de um dos primeiros grupos musicais da cidade, Gente da Terra. Aos doze anos, Rossini muda-se com a família para Recife e depois de um processo de adaptação conhece jovens músicos da capital pernambucana e com eles funda o conjunto musical Bando Pernambucano. O Bando tinha um repertório voltado para execução de músicas do universo cultural nordestino como cocos, emboladas, xotes, baião etc. O grupo começa a ter destaque artístico na cidade e através disso recebe um convite para uma temporada de apresentações no Rio de Janeiro (Alcântara, 2009).

O convite acontece em 1936 e veio através de uma apresentação do Bando Pernambucano na casa do dono da Usina Catende, Fileno de Miranda. Entre os convidados, estavam o conde Pereira Carneiro que era proprietário do Jornal do Brasil e da Rádio Jornal do Brasil e queria difundir a música brasileira, a música nordestina. O então diretor artístico da Rádio, o músico e maestro Francisco Mignone, e Carlos de Lima Cavalcanti, que à época era governo de Pernambuco, também estavam nesse encontro. Desta apresentação surgiu a oportunidade do Bando Pernambucano fazer uma temporada no Rio de Janeiro (Alcântara, 2009, p. 49-50). Rossini Ferreira fala um pouco sobre essa viagem:

Ficamos lá no Rio de Janeiro uma porção de tempo. Eu já com dezessete anos naquela época. Tocamos na Rádio Nacional, tocamos no programa A Voz do Brasil e fizemos uma série de coisas [...]. Passamos quase quatro meses no Rio de Janeiro, naquela boa vida [...]. Isso foi muito bom. Foi na época do Bando da Lua. Existia uma porção, depois veio os Anjos do Inferno, veio uma porção de conjuntos assim, tudo conjunto vocal (Depoimento pertencente ao acervo fonográfico da Fundação Joaquim Nabuco apud Alcântara, 2009, p. 50)

De volta ao Recife, ainda na segunda metade da década de 1940, passa a trabalhar na empresa de seguros Seguradora Bahia e depois na Seguradora Dias Lins. Nesse última empresa trabalha até a sua aposentadoria na década de 1980, sempre exercendo simultaneamente suas atividades musicais. Rossini Ferreira também era técnico em Contabilidade. No mesmo período, através do violonista José do Carmo, o bandolinista recebe um convite do maestro

Nelson Ferreira, que era diretor da PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco, para integrar o regional da emissora. A Rádio Clube de Pernambuco estava no seu auge e era uma das poucas emissoras da Região (Alcântara, 2009, p. 51). Para a época que o bandolinista entra no regional da emissora, faziam parte os músicos: Felinho (flauta e saxofone), que estava à frente do grupo, “José do Carmo (violão solo e acompanhamento), Benedito Santos (segundo violão), Osmundo Soares (cavaquinho), Zé Pitiu (pandeiro)” (Alcântara, 2009, p. 51).

Em 1959, Rossini Ferreira retorna ao Rio de Janeiro movido principalmente pela música: ele fez parte da caravana de músicos pernambucanos que foi visitar Jacob do Bandolim no Rio de Janeiro em 1959, como relata Henrique Cazes (2010, p.157) e também Alcântara (2009) que explica a empreitada com mais detalhes:

O mês era outubro, o ano 1959 os amigos e músicos nordestinos fizeram uma viagem para o Rio de Janeiro, a convite de Jacob do Bandolim, num jeep, de propriedade de João Dias, que durou, mais precisamente, cinco dias e cinco noites. A largada foi do Recife, em 16 de outubro. O destino, Rio de Janeiro, casa de Jacob do Bandolim, lá chegando, em 20 de outubro de 1959. [...] Não havia estrada asfaltada, tudo, era barro, poeira e pó. Tudo, fruto de um convite, de uma promessa. João Dias prometera ao amigo e também escrivão, Jacob do Bandolim, que levaria a sua trupe, de músicos pernambucanos, a sua casa em Jacarepaguá e, para cumprir essa promessa equipou seu Jeep Willys acoplado na traseira, do mesmo, uma caçamba, para levar as bagagens dos seus seis tripulantes: João e sua esposa Conceição Dias, Zé do Carmo e sua esposa Melita, Rossini Ferreira e Canhoto da Paraíba (Alcântara, 2009, p. 42-43).

Em 1969, o bandolinista mais uma vez é convocado a ir ao Rio de Janeiro, dessa vez a pedido da seguradora onde trabalhava, essa pertencia ao Grupo Empresarial de Armando Monteiro e convoca o músico para uma transferência profissional para a cidade, para fazer uma auditoria na filial da seguradora de lá. Assim o bandolinista sai da Rádio Clube e muda-se para o Rio de Janeiro, vive lá por quinze anos de 1969 até 1984. Suas atividades musicais também são mantidas com o mesmo entrosamento na nova cidade, um dos destaques de sua atuação carioca foi o grupo Amigos do Choro (Alcântara, 2009, p. 53-4).

Rossini Ferreira em sua passagem pelo Rio de Janeiro, com o grupo Amigos do Choro de 1969, faz parte do que Henrique Annes (2010, p. 150) chama de “reaquecimento do Choro nos Anos 70”, o pesquisador ainda destaca que o grupo teve importante participação nos Festivais de Choro. O Amigos do Choro foi o grupo que mais se destacou nos primeiros Festivais do Choro no Rio e em São Paulo (Cazes, 2010, p. 161), tem gravado um LP em que sete das doze composições são de Rossini⁵⁸. O grupo ganha o primeiro lugar no I Concurso de Conjuntos de Choro, em agosto de 1977, no Rio de Janeiro, o prêmio de melhor composição

⁵⁸ Fonte consultada: <<http://www.bandolim.net/rossini-ferreira-26032001>>. Acesso em: jul. 2018.

inédita no concurso foi para a música “Recado”, de Rossini Ferreira. No mesmo ano, aconteceu o I Festival Nacional do Choro – Brasileirinho, muito divulgado na mídia na época (Cazes, 2010, p. 159).

Em fins de outubro, um júri presidido por Marcus Pereira, dono da gravadora homônima, e que contava com Guerra-Peixe, Sérgio Cabral, Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão, escolheu um outro choro de Rossini ferreira como vencedor: “Ansiedade”, defendid pelo premiado grupo Amigos do Choro (Cazes, 2010, p. 160).

Aos 70 anos, recebe o convite por Henrique Annes para integrar a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco e volta a viver em Recife. Rossini Ferreira assume a última cadeira do naipe de bandolins e também é contratado como professor do Conservatório Pernambucano de Música como todos os outros músicos da Dedilhadas.

Numa das temporadas da OCDP no Rio de Janeiro para shows na sala FUNARTE Sidney Miller, em 1985, Rossini aproveita a empreitada e junto com Henrique Annes grava o disco *Chorinho do Capibaribe*. O jornalista Roberto Moura (apud Alcântara, 2009, p. 60-1) fez o texto da contracapa do disco e assim descreve o processo:

Mais de um século depois de ter consolidado uma linguagem musical essencialmente brasileira, o choro ainda é capaz de se mostrar novo e criativo, como neste disco que em magnífica hora está sendo lançado. [...] Para o público que acompanha o choro, a citação do nome de Rossini Ferreira, bandolinista pernambucano, decifra a metade da esfinge. Levam a sua assinatura sete faixas desse disco. As outras seis, são de Henrique Annes, também pernambucano, mas violonista. Ambos integram a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, que não faz muito tempo andou deslumbrando o Sul-Maravilha. Foi a partir dessa viagem que este disco começou a nascer, muito dentro daquele espírito do próprio choro. Há entre os músicos um sentimento imanente de camaradagem e, no choro especialmente, quando eles se juntam é praticamente impossível que cada um não desembainhe seu instrumento em clima de sarau e saudável competição. Terminada a temporada na Sala Funarte-Sidney Miller, no Rio de Janeiro, alguns membros da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco deixaram-se ficar no Rio, ao sabor dos encontros com os chorões cariocas. O resultado aí está – e é imbatível. Rossini e Henrique, juntos com João Lyra, Marco César, Mário Moraes Rego, Marcos Silva Araújo, Ivanildo Maciel e Passarinho, juntaram-se ao maestro Ugo Marotta e ao brasileiríssimo Chiquinho do Acordeon para produzir este disco que abre esplendidamente a temporada fonográfica de 1985 (Moura apud Alcântara, 2009, p. 60-1).

Marco César conta que Rossini Ferreira foi forçado a se afastar do cargo como músico da Dedilhadas por causa da idade, por conta do impedimento da legislação trabalhista. Depois disso, Rossini Ferreira continuou a tocar até quando a sua saúde permitiu. Além do LP com o grupo Amigos do Choro, gravou pela Kuarup Discos em 1994 o álbum *Um Alô para o Six*, em uma parceria e homenagem ao cavaquinista Francisco de Assis, o Six.

No disco *Os Bambas do Bandolim*, Rossini está bem acompanhado de grandes nomes do instrumento de todos os tempos, como Deo Rian e Joel Nascimento. No mesmo álbum, Bruno Rian (filho de Deo), interpreta *Capibaribe*, do pernambucano. "Eu tenho também várias composições gravadas por outros músicos", lembra. Duas delas se encontram no CD *Sentimentos*, do Conjunto Pernambucano de Choro: *Inspirações* (junto com o também bandolinista Adalberto) e *Maxixe para Rossini* (parceria com Marco César, bandolinista do grupo) (Fonte: < <http://www.bandolim.net/rossini-ferreira-26032001>>)

4.9 MÁRIO MORAES RÊGO⁵⁹ (RECIFE - PE, 28 DE JANEIRO DE 1932 – RECIFE - PE, 14 DE MARÇO DE 1989)

Foi o segundo cavaquinista da Dedilhadas, participa da gravação do primeiro disco do grupo. Dázio Sales, o primeiro cavaquinista, falece logo no início do grupo, antes mesmo de gravar o primeiro disco. Foi engenheiro civil de formação. Iniciou sua carreira musical no ano de 1967, tendo integrado o Regional do Canhoto da Paraíba. Foi também integrante do Conjunto Regional do Conservatório Pernambucano de Música. Como todos os outros músicos da Dedilhadas, foi contratado pelo CPM em 1982 com o cargo administrativo de “professor sem habilidade específica”. Foi o primeiro professor de cavaquinho da instituição. Marco César acabou substituindo Mário nessa função pois o cavaquinista preferiu se dedicar exclusivamente à sua empreiteira, atuar exclusivamente na profissão de engenheiro era mais vantajoso financeiramente. Marco César dá o seguinte depoimento para o trabalho de conclusão de curso de João Paulo Albertim (2015):

Mário era um cavaquinista que tocava maravilhosamente bem, fazia parte da turma de Canhoto da Paraíba. Era um músico muito caprichoso, tinha muito cuidado com a música que fazia, agia de forma racional típico dos engenheiros, mostrava um compromisso de tocar bem. Uma curiosidade sobre Mário é que ele não tinha o dedo indicador da mão direita e mesmo assim conseguia tocar. Pra mim sua melhor gravação é no disco Chorando no Capibaribe com Henrique Annes e Rossini Ferreira. Eu o conheci nas rodas de choro, depois ele começou a dar aula no Conservatório Pernambucano de Música mas estava com dificuldades de conciliar as aulas com sua empresa de engenharia, foi quando ele disse que iria me indicar para lhe substituir, a partir dessa indicação e necessidade de ensinar eu comecei a aprender o cavaquinho (Albertim, 2015, p. 44)

Depois de Mário Moraes Rego, quem assumiu o cavaquinho na Dedilhadas é Ewerton Brandão Sarmiento, mais conhecido como Bozó, que participou da gravação do segundo disco da OCDP, de 1987. Em 1988, houve o concurso público⁶⁰ para os cargos de professores instrumentistas e arranjadores, são aprovados Lêdjane Sara, para cavaquinho e violão de sete cordas, e Heraldo do Monte, para arranjador. Bozó também havia feito este concurso, mas fica em segundo lugar. Lêdjane Sara fica como cavaquinista da Dedilhadas até ser chamada para o

⁵⁹ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/mario-moraes-rego>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

⁶⁰ Maiores detalhes sobre este concurso público para a Dedilhadas nas páginas 36 e 37 desta dissertação.

concurso que fez para professora de música do Colégio de Aplicação da UFPE. Há uma controvérsia entre as falas de Bozó, de Lêdjane e de Marco César. Os dois cavaquinistas dizem que ficam na Dedilhadas até o fim do grupo. Marco César diz que Lêdjane fica pouco tempo no cargo porque é chamada para assumir no Colégio de Aplicação da UFPE, segundo o bandolinista, quando ela sai, Bozó, que havia ficado em segundo lugar no concurso para a Dedilhadas, assume o lugar dela.

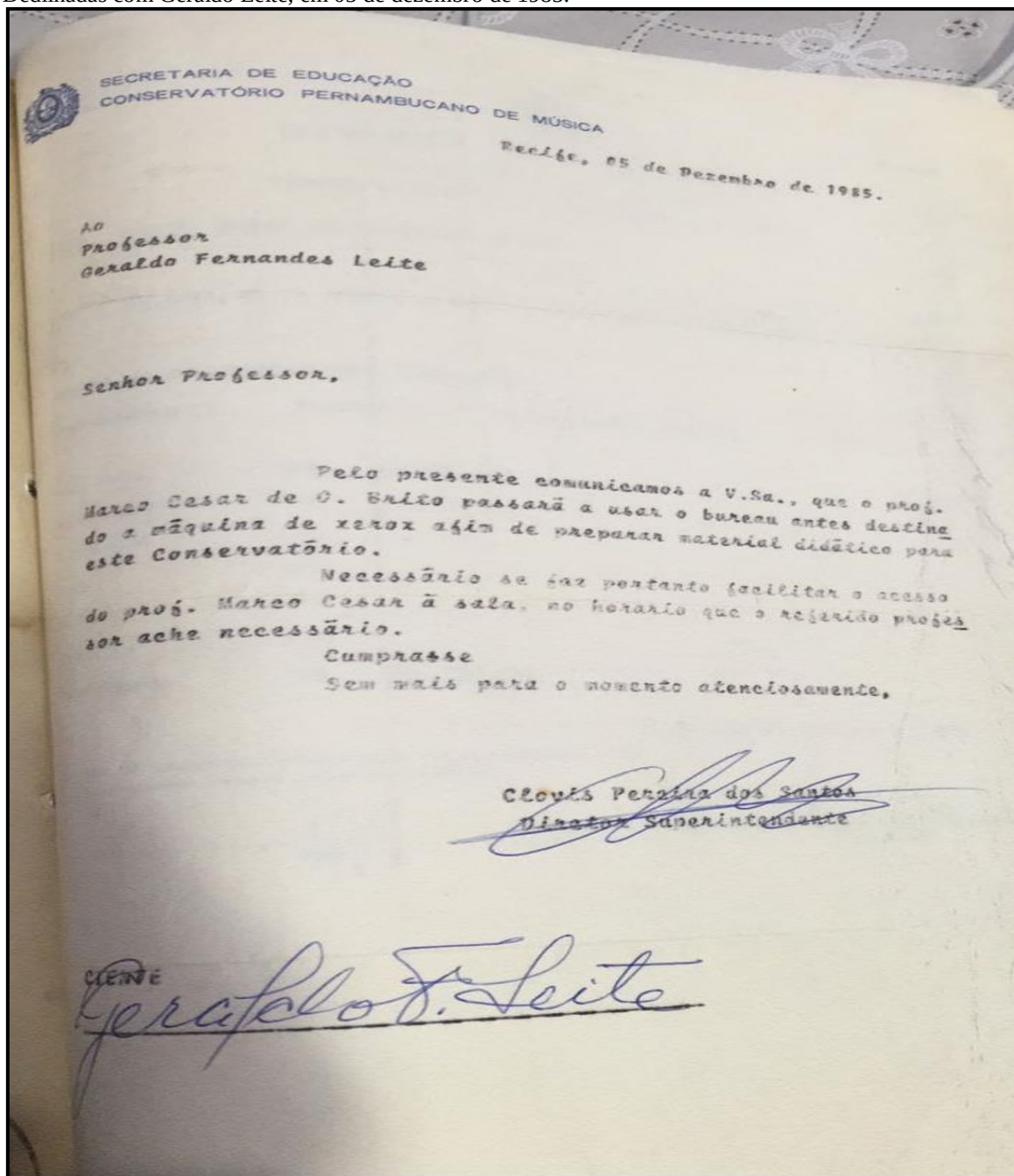
4.10 GERALDO FERNANDES LEITE⁶¹ (CAMPINA GRANDE - PB, 22 DE FEVEREIRO DE 1926 - DATA DE FALECIMENTO NÃO ENCONTRADA)

Era percussionista popular, tocava zabumba, tarol e bateria. Nascido na cidade de Campina Grande na Paraíba. Vasta experiência na música popular, tocou em bailes e bares. Começou sua atuação em 1941 tocando bateria na Orquestra do Aliança Clube, depois a Orquestra do Campinense Clube. Em 1950, ingressa na Orquestra da Rádio Borborema de Campina Grande. Em 1975, passou a integrar a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, gravando com ela cinco discos.

Marco César se lembra de Geraldo Leite como sendo um exímio baterista, muito atuante na noite recifense, tocando em vários bares e restaurantes da cidade. “Geraldo era um ritmista maravilhoso, seguro e preparado para a música popular! Era percussionista e arquivista da Orquestra Armorial de Câmara, por conseguinte, passou a ter a mesma atividade e função na Dedilhadas, arquivista e músico/copista. Cussy posteriormente fez um comunicado me autorizando a trabalhar no bureau de Geraldo para dividir com ele a organização do material da Dedilhadas. Uma outra curiosidade, ele era tão elogiado que o maestro e pianista Aécio Flávio fez, ao vê-lo tocar, a música Zabumba Elegante [música que consta no repertório da Dedilhadas, no acervo do CPM]. Foi ideia dele de inserção da música de Mozart no repertório da Dedilhadas. Ele me dizia no início que eu tinha muito jeito para escrever arranjos. Os saquinhos das partituras da Armorial e Dedilhadas eram todos organizados no arquivo por ele mesmo, pois enquanto alguns só tocavam ele dispunha de horário de trabalho no arquivo para organizar os arranjos” (Marco César de Oliveira Brito, entrevista à autora, 27 julho de 2018).

⁶¹ Fonte também consultada disponível em: Texto de apresentação no encarte do disco *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1984.

Figura 23- Comunicado determinando que Marco César passa a dividir a função de organizar os arquivos da Dedilhadas com Geraldo Leite, em 05 de dezembro de 1985.



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

4.11 INALDO GOMES DA SILVA (PASSARINHO) (RECIFE – PE, 03 DE MARÇO DE 1952)

Fotografia 12 – Inaldo Gomes da Silva (Passarinho)



Crédito: Alice Alves

Segundo percussionista da Dedilhadas, músico de formação popular, professor do Conservatório Pernambucano de Música. Fazia a percussão de efeito. Natural de Recife, não sabe definir quando e como acabou se tornando músico, quando deu conta, já estava tocando e foi “tomando gosto pela percussão e pela música”. Ressalta que sempre teve o hábito de ouvir música. Atuou na Orquestra da Rádio Jornal do Commercio, no Grupo Som da Terra e na Orquestra do Maestro Edson Rodrigues. Participou de festivais como o *Frevança* e o *Música Hoje*, realizado no Teatro de Campina Grande. Antes de entrar na Dedilhadas e no Conservatório tocava no circuito alternativo da cena musical recifense, mais ligada a uma mistura do rock com elementos regionais pernambucanos. Ao se circular por essa cena, acabou conhecendo os músicos do Som da Terra e também João Lyra. A partir desse encontro, acabou sendo convidado para se juntar a eles no grupo. Isso por volta do início dos anos 1970, nessa época Passarinho já estava inserido no mercado musical recifense. Sempre foi da música popular, como ele disse, popular no sentido de música que toca na rádio, não no sentido de música folclórica, de cultura popular, de “batuque”.

Eu sou um percussionista que não gosta muito de batuque, eu gosto de música, sabe? Muita percussão dentro da música. Só batucar não me encanta. Eu gosto de tom, melodias bonitas. Eu sempre pensei dessa forma de colocar uma percussão aqui, uma

percussão acolá. Isso me encanta. Então quando eu vim pra (sic) cá, eu já tava (sic) na profissão, mas aqui foi um universo totalmente diferente do que eu conhecia, me espantei. Com pouco conhecimento também, a verdade é essa, mas fui seguindo (Inaldo Gomes da Silva, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017).

Foi através do convite de João Lyra que entra para a Dedilhadas, Passarinho não se considera fundador do grupo, pois antes de sua entrada já haviam tido alguns ensaios, mas participou do concerto de estreia, quando ainda era Conjunto de Cordas Dedilhadas, ele participou. “Eu fui convidado porque eles estavam precisando de um percussionista, tinha Geraldo Leite, que fizesse um clima, que fizesse uns efeitos, umas coisas, dentro daquele contexto da Dedilhadas, de música nordestina. Vim pra (sic) cá e fiquei por aqui” (Inaldo Gomes da Silva, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017). Conta que, basicamente, na OCDP, tocava triângulo, pandeiro, ganzá, agogô e efeitos. Geraldo Leite era a zabumba, e nos discos também tocava caixa.

Eu acho que pra (sic) mim a Dedilhadas é muito importante. A importância é que me fez crescer como músico, me fez entender esse universo camerístico. **Me vejo como dois músicos: antes e depois da Dedilhadas. Confesso que sim. E a importância da Dedilhadas, pô, muito importante! Como diz Barza [Sérgio Barza], é o segundo grupo mais importante do Conservatório [o primeiro é a Orquestra Armorial de Câmara]. No meu coração é o primeiro mais importante, mas eu aceito. [...] As pessoas até hoje falam. Morei no Rio uma época e isso de ter tocado na Dedilhadas me favoreceu bastante. E aqui não tinha nada disso [no Recife], a gente enchia teatro, as pessoas iam nos ver, sabe** (Inaldo Gomes da Silva, entrevista à autora, 08 de novembro de 2017, grifo meu).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de escrita desta dissertação durou quase um ano. A construção dos olhares e diálogos surgiram como frutos de análises, estudos e diferentes vivências musicais e profissionais desta autora construído em mais de 10 anos de aproximação com os músicos, com o trabalho artístico criado e reverberado com e através da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

Para esta construção de trabalho, como nada foi escrito em meio acadêmico sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, foi preciso fazer um grande apanhado do que há registrado sobre o grupo. Por uma sorte que facilita os registros e a vida de quem pesquisa, grande parte dos agentes envolvidos diretamente nessa história ainda está viva, seus músicos, compositores, arranjadores e produtores. Todos eles foram consultados e fazem da elaboração desta dissertação.

Como o título da pesquisa já ressalta, compreender identidades culturais e categorias estéticas que atravessam, se consolidam e são elaboradas a história da Dedilhadas, sua caminhada, foi ponto de fundamentação. Sendo assim, construímos o trabalho trazendo de certa forma todos os sujeitos que existiram e influíram nessas elaborações artística e musicais, na memória, na história oral, nos olhares deles sobre a OCDP. Toda pesquisa e narrativa traz uma perspectiva, um ângulo de visão, a neutralidade não existe e muitos olhares e verdades são possíveis.

Como recorte de foco para desenvolvimento da dissertação, a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco a partir de seus dois discos lançados, em 1984 e em 1987. O objetivo principal era entender como a experiência e a música do grupo podem contribuir para a construção de possíveis discussões sobre identidades musicais pernambucanas e nordestinas. Para alcançar isso, mapear quem foram os agentes, os contextos históricos e políticas públicas culturais e as reverberações a partir da música da Dedilhadas foi fundamental. Música, sons e performances são entrecruzadas e atravessadas por contextos sociais, culturais, históricos, individuais, coletivos e criações de memórias e de narrativas.

Para começar, a pesquisa foi construída por um modelo qualitativo. Como fonte primeira para a sua estruturação, diversos depoimentos e/ou entrevistas semiestruturadas – captadas por áudio e por escrita – com todos os que fizeram parte diretamente da história da Orquestra Dedilhadas de Pernambuco. Abordagens bibliográfica e documental também foram utilizadas.

A primeira parte do texto foi para buscar o registro histórico e documental através das instituições que foram mais decisivas em suas atuações artísticas e profissionais: o Conservatório Pernambucano de Música e a Fundação Nacional de Artes. Para a seção em que é estudada a atuação da OCDP foram construídos os olhares sobre sua música e concepções estéticas e identitárias, por uma base teórica em que foram trabalhadas ideias e conceitos sobre identidade cultural, identidades regionais nordestinas, visões etnomusicológica e etnográfica da performance em música, sonoridade, gêneros musicais, história oral e narrativas musicais através de práticas da memória. É a parte da pesquisa que apresenta com mais ênfase todos os encaminhamentos e entendimentos culturais e etnomusicológicos dessa construção. Ainda nessa segunda parte, há um registro documental, uma espécie de revisão catalográfica da obra da Orquestra, por fonogramas, partituras, acervos, matérias de jornais e revistas. E para fechar a seção, a veia de influências da música do Movimento Armorial que dialoga com a trajetória musical do grupo.

A última parte da dissertação é construída por um viés sentimental, vivo, afetivo, de memória e de narrativas orais: são as histórias de vida dos músicos, os olhares e vivências deles, ou sobre eles, a partir da experiência de tocar na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. O título que foi escolhido traz a importância da construção dessa pesquisa pelos diálogos de todos os seus sujeitos e agentes, *Conta de lá qu'eu conto de cá: as vivências dos músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*.

Por fim, acreditamos que traçar estes caminhos para lidar com conceitos e percepções de identidades culturais e categorias estéticas na música da OCDP contribuem para que haja uma primeira entre muitas possibilidades de estudos e pesquisas sobre a o grupo. Ainda existem outros olhares de protagonismo e de atenções que podem ser trabalhados sobre esta trajetória musical. A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco atravessa e representa identidades culturais nordestinas em vários aspectos, através de várias pessoas e gerações. Existências e relações que são dinâmicas, se reinventam, são confrontadas, repensadas a cada vez que uma música da Dedilhadas é ouvida, tocada.

Para esta dissertação, a grande preocupação, como já foi dito na Introdução e agora é reforçado aqui nesta finalização, foi uma abordagem dialógica e afetiva entre “informantes” e “analistas” (Blacking, 2007). O trabalho foi conduzido com o entendimento de que não há neutralidade ou mesmo um total distanciamento tanto para quem constrói como para quem rever sua história para recontá-la a outro alguém. Com a música, não é diferente, são pessoas e visões de mundo que se entrecruzam, afetam e são afetados pelo conjunto de símbolos musicais e não-musicais que permeiam fazeres musicais. E isso, continuamos a afirmar, é tão ou mais

importante do que qualquer análise documental, para lidar com processos e estudos culturais e artísticos. É a memória construída e revivida e recontada por todos os envolvidos – que inevitavelmente vai misturar realidades, perspectivas e aceitações sobre os fatos históricos – que vai ficar, que é essencial.

E esta construção de visão sobre estes sujeitos, em diversas vivências e histórias e fazeres musicais que atravessam suas caminhadas para do registro oficial, que de fato dão base ao legado musical e ou de qualquer legado de vida dos indivíduos. Para a minha proposta enquanto pesquisadora, essa é uma das guias de motivação e de condução de trabalho das mais importantes.

REFERÊNCIAS

ACERVO PARTICULAR DE MARCO CÉSAR DE OLIVEIRA BRITO SOBRE A ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO. Via mídia digital (pendrive).

ACERVO DE SÉRGIO NILSEN BARZA SOBRE A HISTÓRIA DO CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. Via mídia digital (pendrive).

ACERVO DA BIBLIOTECA HENRIQUE GREGORI DO CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA, CATÓLOGO DE PARTITURAS ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO. Via mídia digital (pendrive).

ALBERTIM, João Paulo Barbosa de. *O cavaquinho no choro em Pernambuco*. Faculdades Integradas AESO Barros Melo: Olinda, Trabalho de Conclusão de Curso, Curso de Produção Fonográfica, 2015.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2012.

ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. *Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Música, 2009.

ALMEIDA, Cussy de. Texto de apresentação do Conjunto de Cordas Dedilhadas no programa de seu concerto de estreia. Recife: fevereiro de 1982.

_____. Texto de apresentação no encarte do disco *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1984.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. BRIGUIET & COMP. – Editores, 1942.

ANNES, Henrique José Pedro. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 23 maio 2018.

ARAÚJO, Braúlio. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Escola de Música Minami, 18 de jul. 2018.

ARCOVERDE, Adelmo de Oliveira. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 08 nov. 2017.

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), v.8, n.5, p.13-20, 2005. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/448>>. Acesso em: fev. 2018.

AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Música*, Programa de Pós-graduação, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vol. 23, n.1, p. 67-91, 2010.

Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-1/rbm23-1-04.pdf>>. Acesso em: fev. 2018.

BARZA, Sérgio Nilsen. *Conservatório Pernambucano de Música: 85 anos: uma apreciação*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2015.

_____. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: 06 nov. 2017.

BEZERRA, Amílcar Almeida. *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna*. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), Tese (Doutorado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, 250 p., 2013.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. *I Simpósio Latino-americano de Musicologia*. Curitiba, p. 198-217, 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.2/vol1.2/teoria.html>. Acesso em: fev. 2018.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. André-Kees de Moraes Schouten (Trad.). *Cadernos de campo*, São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), n.16, p. 201-218, 2007. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50064/55695>>. Acesso em: nov. 2012.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____. A política cultural & o plano das ideias. Em: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA (Coleção Cult), p. 109-132 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Politicas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: jun. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva (Coleção estudos: 20 / dirigida por J. Guinsburg), 2007.

BRITO, Marco César de Oliveira. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 19 out. 2017.

_____. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Sala particular para aulas de Marco César, 15 de novembro de 2017.

_____. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Sala particular para aulas de Marco César, 09 mar. 2018.

_____. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Sala particular para aulas de Marco César, 08 jul. 2018.

_____. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Entrevista realizada via aplicativo Whatsapp, 16 jul. 2018.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. Em: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA (Coleção Cult), p. 87-107, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Politicas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: jun. 2018.

CARRILHO, Maurício Lana. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Rio de Janeiro: 05 de maio de 2017.

CARVALHO, José Murilo de. Unificação da elite: uma ilha de letrados. Em: *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. 4ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Texto de apresentação no encarte do disco *Capiba 80 anos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 1984. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/capiba-80-anos-1984/>>. Acesso em: maio 2016.

_____. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Via ligação telefônica, 04 de junho de 2018.

_____. Email sobre o encontro e a descoberta da Dedilhadas. Depoimento concedido a Alice Emanuele da Silva Alves. Em 05 de junho de 2018.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 2010, 4ªed.

_____. Email sobre o encontro com a Dedilhadas. Depoimento concedido a Alice Emanuele da Silva Alves. Em 25 setembro de 2017.

COLEÇÃO HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO. s/d. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-herminio-bello-de-carvalho/>>. Acesso em: jul. 2018.

DA SILVA, Lêdjane Sara Alves. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 14 maio 2018.

ELIAS, Nobert. *A sociedade da corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Pedro Süsskind (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, v. 3, n. 1, p. 173-192, 2013. Disponível em: < <http://www.contemporanea.ufscar.br/>>. Acesso em: jun. 2018.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. O ensino de música no Brasil Oitocentista. *Anais do V Encontro Anual da ABEM*, Londrina, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/1595634/O_ensino_de_m%C3%BAsica_no_Brasil_oitocentista>. Acesso em: fev. 2018.

FRITH, Simon. Music and Identity. Em: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (ed.. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996, p. 108-127.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GARCIA, Tânia da Costa. FUNARTE em tempos de Hermínio Bello de Carvalho. *XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores – velhos e novos desafios. Anais ...* Florianópolis, 2015. Disponível em: <

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1447783270_ARQUIVO_anpuh_reparado.pdf>. Acesso em: fev. 2018.

_____. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set. /dez. 2017. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/issue/view/2175180309222017>>. Acesso em: jun. 2018.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático. Incluindo linguagem harmônica da música popular*. CHEDIAK, Almir (Ed.). São Paulo: Irmãos Vitale, vol. 2, 2009.

JOÃO LYRA. Disponível em: <<http://www.miomatsuda.com/press/lyraprofilepor.html>>. Acesso em: jul. 2017.

LYRA, João. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Entrevista realizada via aplicativo Skype e por ligação telefônica. Em 06 dez. 2017.

MARTIN, Peter J. Music and the sociological gaze. In: *Music and the sociological gaze: art worlds and cultural production*. Manchester and New York: Manchester University Press, p. 13-31, 2006.

MENDES, Marcos Ferreira. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Rio de Janeiro: 06 nov. 2017.

NEWTON JUNIOR, Carlos. *Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque*. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

PORTELLI, Alessandro. História Oral como gênero. Em: RIBEIRO, Maria Therezinha Janine (Trad.). *Proj. História*. São Paulo, n.22, 2001.

RANGEL, Nilton Machado. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 24 abr. 2018.

RECIFE JAZZ 2007. Disponível em: <<http://www.reciferock.com/2007/11/22/recife-jazz-2007-programacao-musical/>>. Acesso em: jul. 2017.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *Música e cultura. Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, n. 9, 2014.

ROWNLAND, Robert. Patriotismo, povo e ódio aos portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente. Em: JANCÓS, István (Org.). *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, Ed. Unijuí; FAPESP (Estudos Históricos, 50), 2003.

SARMENTO, Ewerton Brandão. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 07 nov. 2017.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, mar. 2008. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>>. Acesso em: 05 de abril de 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260>.

SHEPHERD, John. Music and Social Categories. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Ed.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003, p. 69-79.

SILVA, Inaldo Gomes da. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Recife: Conservatório Pernambucano de Música, 08 nov. 2017.

TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. Fotos: Angélica Nery. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, v.10, n.2, p. 1-12, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128>>. Acesso em: mar. 2018.

_____. A reinvenção musical do Nordeste. In: *Operação forrock*. Recife: Ed. Massangana / Fundaj, 2010.

VETROMILLA, Cleyton. Brasil, anos 1970: um estudo sobre o Instituto Nacional de Música da Funarte. *Resonancias*, vol. 21, n.40, p. 111-128, 2017.

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. Campinas: Unicamp, *Periódico Pró-posições*, n.15, v.2 (44), maio/ago. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643816>>. Acesso em: fev. 2018.

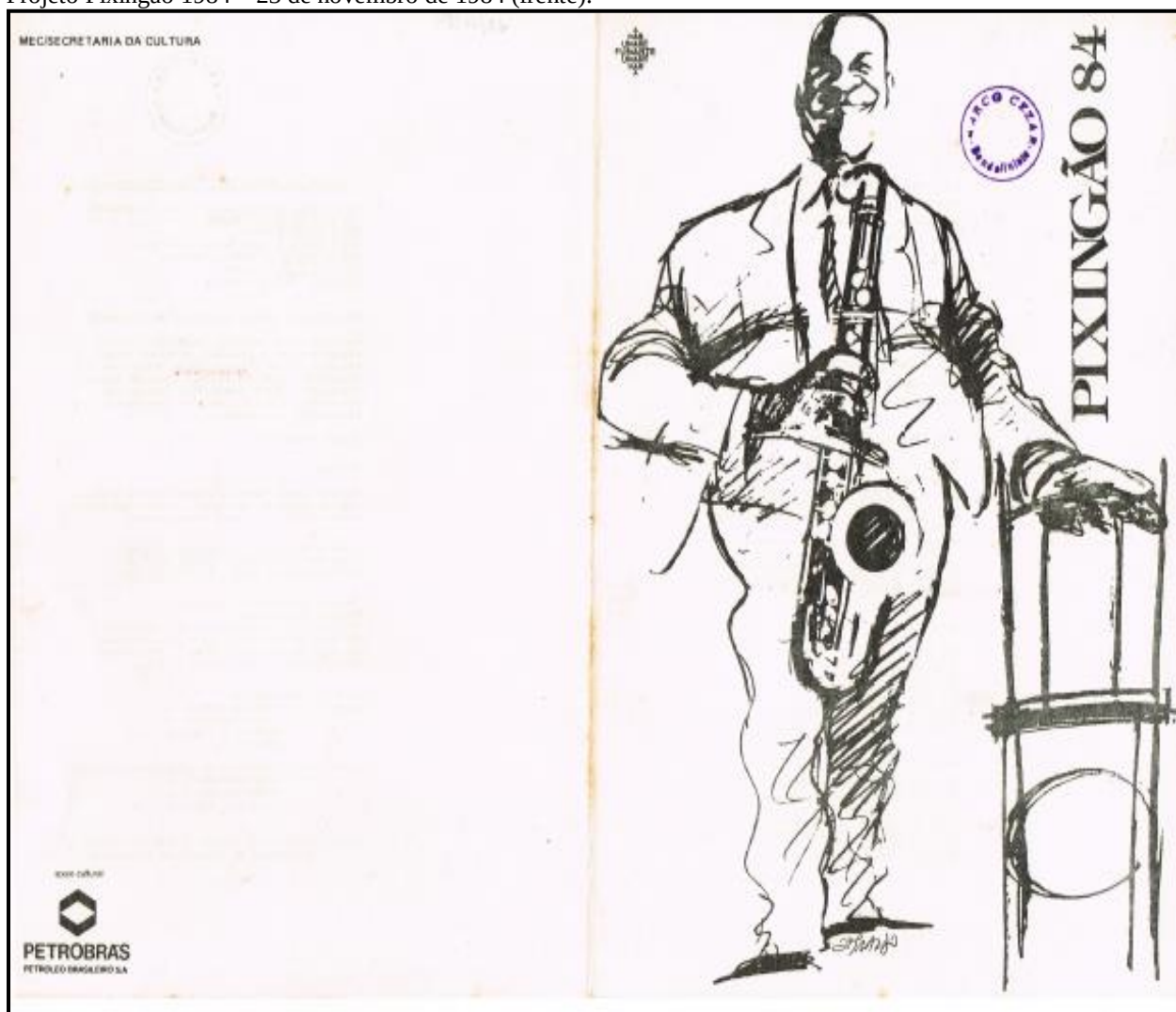
ANEXO A – ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM OS MÚSICOS DA OCDP

QUEM, ONDE E QUANDO	
1.	Vida pessoal: nome completo, data e local de nascimento, relações familiares e primeiros contatos com a música;
O QUE, COMO E POR QUE	
2.	Quando e como você decidiu ser músico?
3.	Como você aprendeu o seu instrumento ou seus instrumentos? Teve aulas de música? Se teve, como foram?
4.	Quais foram suas experiências como músico antes da Dedilhadas?
5.	Como foi sua entrada na Dedilhadas?
6.	Como era a organização das atividades da orquestra? Quantas vezes por semana ensaiavam?
7.	Como eram as relações entre os integrantes da Orquestra?
8.	Como era a relação com o Conservatório Pernambucano de Música? E com Cussy de Almeida?
9.	Como eram os ensaios?
10.	Como se escolhia o repertório?
11.	Como os arranjos eram feitos?
12.	Havia algum produtor? Como se conseguiam as apresentações?
13.	Como foi a gravação dos discos?
14.	Como foi a atuação de Maurício Carrilho e de Hermínio Belo de Carvalho junto à Dedilhadas?
15.	Como foi o final da Orquestra?
16.	Qual foi para você a importância da Dedilhadas? Na sua carreira e na música pernambucana.
17.	Tem mais alguma coisa que gostaria de dizer?

ANEXO B – MAIS REGISTROS DA DEDILHADAS

- Programas de apresentações

Projeto Pixingão 1984 – 23 de novembro de 1984 (frente).



Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Projeto Pixingão 1984 – 23 de novembro de 1984 (verso).

23/11/84



ORQUESTRA DE CORDAS DEBILITADAS DE PERNAMBUCO

Cipó branco da Maraparanã Cussy de Almeida
 100 anos de choro Capiba
 Valsa verde Capiba
 Folia terra Milton Nasquei/João Lira
 Balas romãs Domínio Popular
 Eu quero e sei Capiba
 Custódio Nelson Ferreira

ORQUESTRA DE CORDAS DEBILITADAS DE PERNAMBUCO

Henrique Asses (violão), João Lira (viola),
 Adolmo Arcoverde (violão), Milton Nasquei
 (viola e violão), Marco César (bandolim),
 Rosini Ferreira (bandolim), Ivaldo Mariel
 (bandolim), Mário Bocum Nêgo (cavaquinho),
 Marcos (contrabaixo), Geraldo (percussão),
 Passarinho (percussão).

Jacaré (cavaquinho)

MÚSICOS

Ricardo Costa (bateria), Nécio Flávio (tambor),
 Rodrigo Campello (guitarra), Acobel (percussão),
 Wilson (violão), Jacaré (contrabaixo).

Diretor Artístico: Paulo César Soares
Assistente de Direção: Rubens Gomes
Administradora: Cláudia Brito da Torraca

INA/Divisão de Música Popular
 Projeto Pixingão
 Equipe: Saul Sérgio Milner Moqueira/Paulo
 César de Resende/Maria Norton Torraca/
 Mara Carvalha/Marco Aurélio L. Mello/Daiva
 Santa/Thereseina Ney/Josénilo Paiva.

PRÓXIMOS ESPETÁCULOS

SHOW 18:30 - INÍCITA BARROCO
 GRUPO ABACUATA - MT
 GEMÊSIO & JFATILDES - GO
 LIXADO - PI

SHOW 21:00 - BATATINHA DA BACIA/PARELA/RIACHÃO
 TIÃO NATUNERA - AC
 FIMM CAMBOS - PA
 CARLINHOS CAMPEIRO - AM

AFINIO: Fundação de Cultura Cidade do Recife
Secretaria de Educação de Pernambuco


 FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Sexto Congresso da Sociedade Brasileira de Computação.

**Orquestra de Cordas Dedilhadas
de Pernambuco**

6º Congresso da
Sociedade Brasileira de Computação

Terça, 22 de Julho de 1966, 18:45 horas, Teatro Guararapes

PROGRAMA

Parte I

Concerto em Ré Maior, para Violão e Orquestra <i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Allegro</i>	Antonio Vivaldi
--	------------------------

Henrique Annes, violão

Parte II

Noites Cariocas Odeon Brejeiro Lembranças de Gravata Fim de Ano Ansiiedade Brasileirinho	Jacob Bittencourt Ernesto Nazareth Ernesto Nazareth Henrique Annes Henrique Annes Rosinal Ferreira Valdir Azevedo
---	--

Conjunto Regional da Orquestra de Cordas Dedilhadas

Parte III

Cipó Branco de Maraporama Dorinha Marcelinho no Frevo A Morte de um Valente Marcacão Dedilhado Aaa Branca Um Pernambucano no Rio Pauzeando Maki Readôira	Cassy de Almeida Dada Ivanildo Maciel Adelmo Arcoverde Nilton Rangel Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira Capiba João Lira (Anon.) Arranjo: R. Gaatalli
---	--

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

[illegible]

Fonte: acervo de Marco César de Oliveira Brito.

Revista Veja – matéria sobre o segundo disco da Dedilhadas, 13 de maio de 1987.

REVISTA VEJA. 13/05/87.

Música

Cordas em festa

Uma orquestra inova o som nordestino

As orquestras de música regional, muito comuns no Nordeste do país, costumam ser conjuntos despretensiosos que, com graça e espontaneidade, animam os bailes de clubes e festas do interior. De tempos em tempos, surge uma orquestra do gênero que ultrapassa os limites do regionalismo e tenta vãos mais ambiciosos. Foi assim, nos anos 70, com o Quinteto Violado e sua reinterpretação do folclore e com o Quinteto Armorial e seu mergulho na música renascentista. Numa das mais bem-sucedidas dessas experiências chega às lojas de discos esta semana o LP *Cordas Dedilhadas*, da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Esse grupo de doze músicos não se limita a dar arranjos fora da rotina a frevos, xotes e baiões. Ele os reveste com um tratamento de música erudita, conseguindo resultados de surpreendente qualidade.

Os músicos da orquestra são todos professores do Conservatório Pernambucano de Música. Há entre eles oito pernambucanos, dois alagoanos, um paraibano e um paulista. Quatro deles têm formação musical erudita e os demais têm larga experiência na música nordestina — seja como artistas, seja na atuação acadêmica. A singularidade da orquestra começa pela distribuição das tarefas dos músicos, semelhante às de uma orquestra de câmara convencional. O naipe de três bandolins faz as vezes dos violinos-solistas, as quatro violas de dez cordas têm as funções dos segundos violinos, o violão seria o cravo e assim por diante. Os arranjos das músicas também estabelecem paralelos com as orquestras de câmara, criando sonoridades ricas e encantadoras. "Nossa base é a música popular, temperada com recursos da música erudita e executada com instrumentos tipicamente regionais, de pau e corda", resume o violão João Lyra.

MULHER RENDEIRA — Ao abordar a canção nordestina com liberdade de fronteiras, a Cordas Dedilhadas mergulhou até mesmo na música barroca européia, uma de suas mais remotas influências. O resultado é fascinante. As melodias são leves e elegantes e se harmonizam com os tradicionais tambores e zabumbas na parte da percussão. Um dos melhores exemplos da fusão do popular

vernador de Pernambuco, Marco Maciel, para atuar na campanha do candidato à sua sucessão pelo PDS, Roberto Magalhães. Sua primeira apresentação foi no Forte das Cinco Pontas, monumento histórico de Pernambuco. "Passamos muitos meses tocando em festas de inauguração e em aniversários de filhos de políticos", lembra sem muito orgulho o percussionista Inaldo Gomes da Silva, o "Passarinho".



Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco: clima erudito

com o erudito se dá através da tradicionalíssima *Mulher Rendeira*, de Zé do Norte. O repertório da orquestra, porém, não é feito de clássicos da canção nordestina. A maioria das músicas é de autoria dos integrantes da orquestra. O principal segredo do conjunto está em não carregar demais nas tintas regionais. Assim, revela para ouvintes menos familiarizados a riqueza dessa música que freqüentemente se esconde sob percussão forte, usada para estimular os dançarinos.

Formada há cinco anos pelo violonista e professor Cussy de Almeida, a Cordas Dedilhadas caminhou graças a muito talento e a pequenos golpes de sorte — foi ouvida pelas pessoas certas na hora certa. O começo, diga-se, não foi dos mais ortodoxos. O conjunto foi reunido a pedido do então go-

vernador de Pernambuco, Marco Maciel, para atuar na campanha do candidato à sua sucessão pelo PDS, Roberto Magalhães.

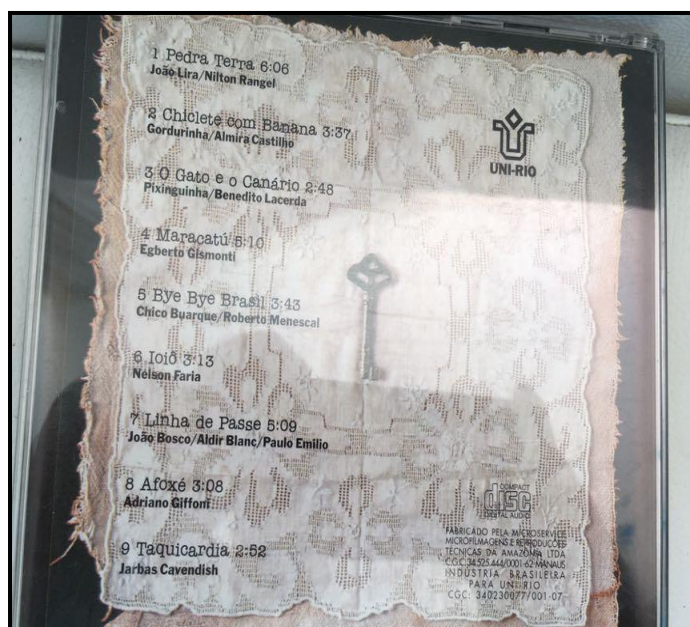
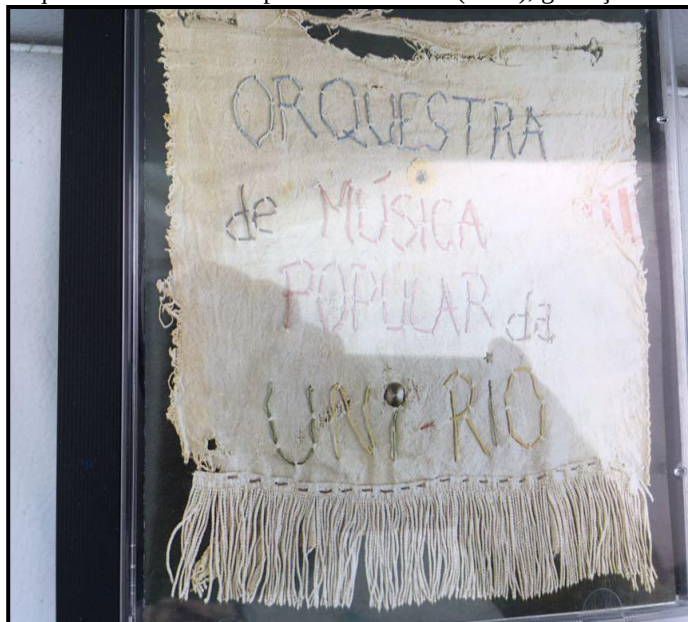
Heraldo juntou-se ao publicitário Carol Fernandes, do Recife, e saíram à cata de recursos para levar a orquestra a São Paulo. Conseguiram a verba com Francisco Araújo, dono de uma cadeia de lojas no Nordeste, que, fazendo uso da Lei Sarney para a cultura, financiou parte da produção do novo disco. Em novembro passado, a orquestra entrava no estúdio da gravadora Som da Gente, em São Paulo, e em apenas dez dias registrava as dez irretocáveis faixas do LP, que será lançado nos próximos meses em catorze outros países com os quais a gravadora mantém convênio no circuito jazzístico internacional. Com o disco, a Cordas Dedilhadas organiza agora uma extensa agenda de apresentações da qual já consta, entre junho e julho do ano que vem, uma turnê de 46 shows por cidades da França — um salto definitivo para o profissionalismo. ●



VEJA, 13 DE MAIO, 1987

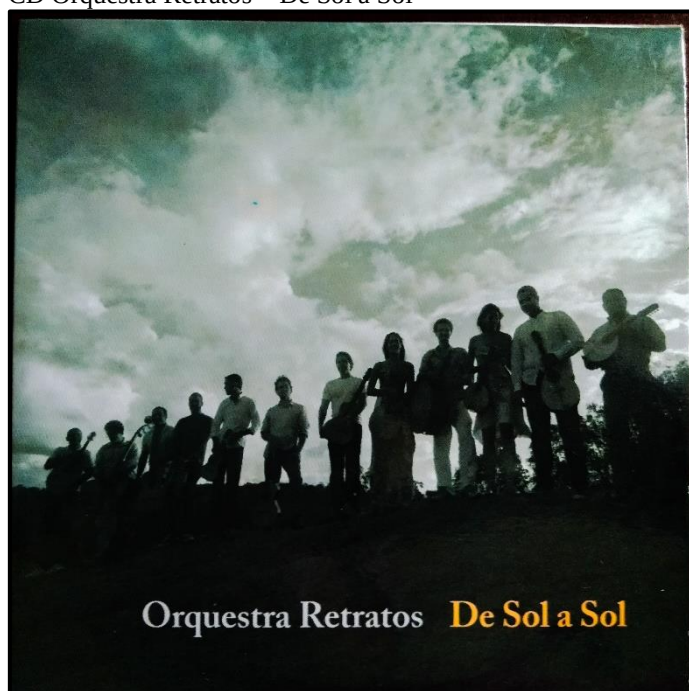
ALGUMAS REGRAVAÇÕES E INFLUÊNCIAS DA OBRA DA DEDILHADAS

Orquestra de Música Popular da UNIRIO (1996), gravação da música Pedra Terra.



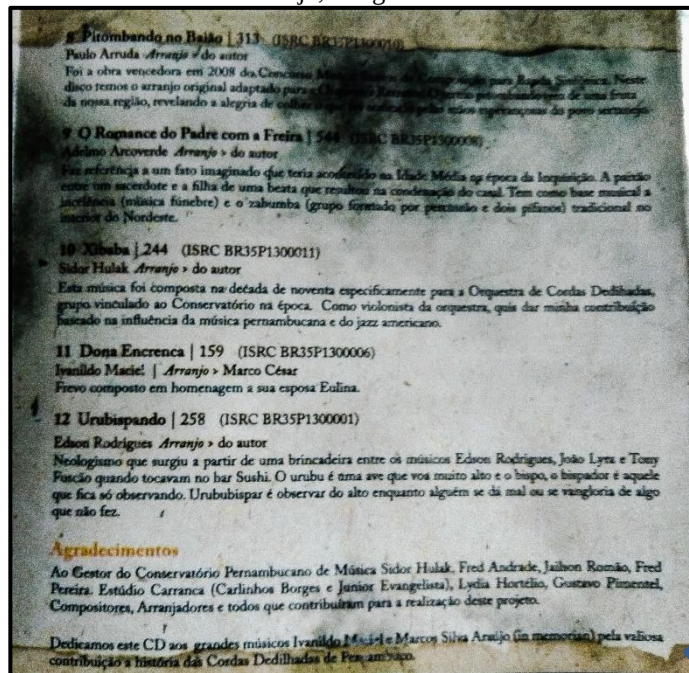
Fonte: acervo de Nilton Rangel

CD Orquestra Retratos – De Sol a Sol



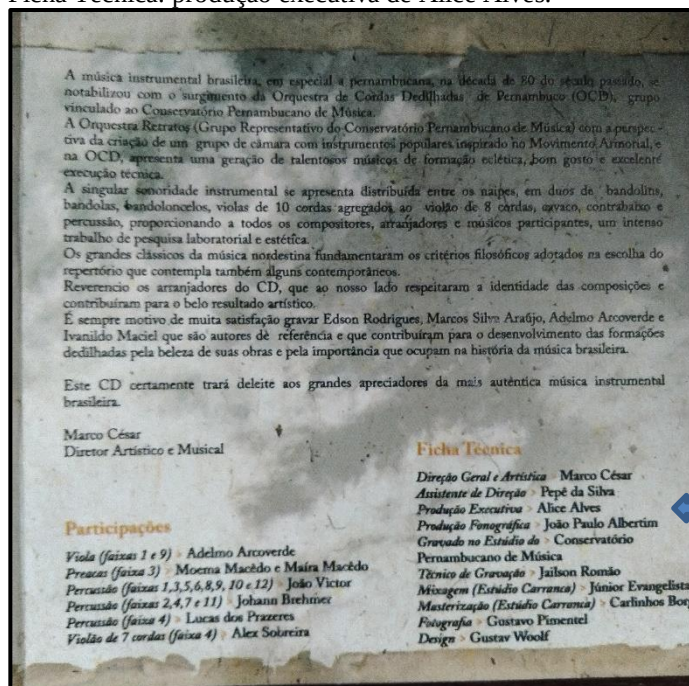
Fonte: arquivo pessoal da autora.

CD Orquestra Retratos – De Sol a Sol (encarte interno – primeira parte) Agradecimentos – CD dedicado aos músicos Ivanildo Maciel e Marco Silva Araújo, integrantes da OCDP.



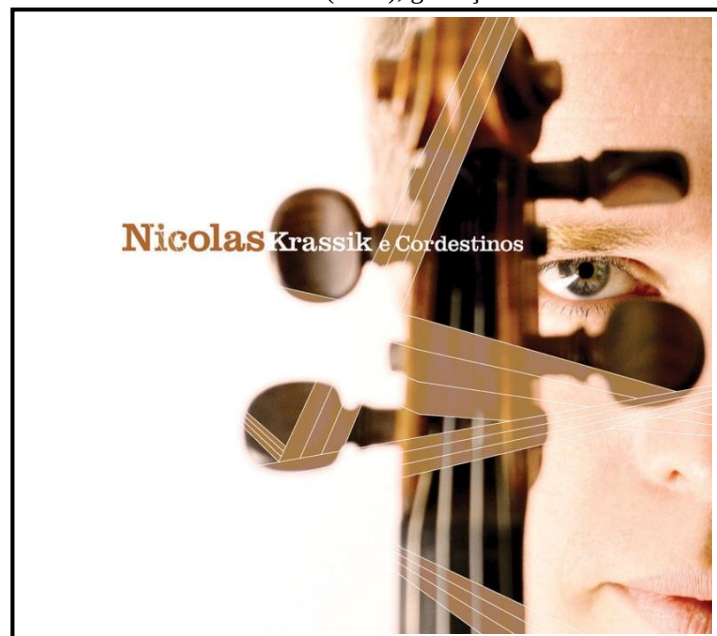
Fonte: arquivo pessoal da autora.

CD Orquestra Retratos – De Sol a Sol (encarte interno)
Agradecimentos – Marco César, diretor musical do CD e ex-integrante da OCDP ressalta a importância desse grupo para a história da Orquestra Retratos.
Ficha Técnica: produção executiva de Alice Alves.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Nicolas Krassik e Codestinos (2008), gravação da música Triunfando.



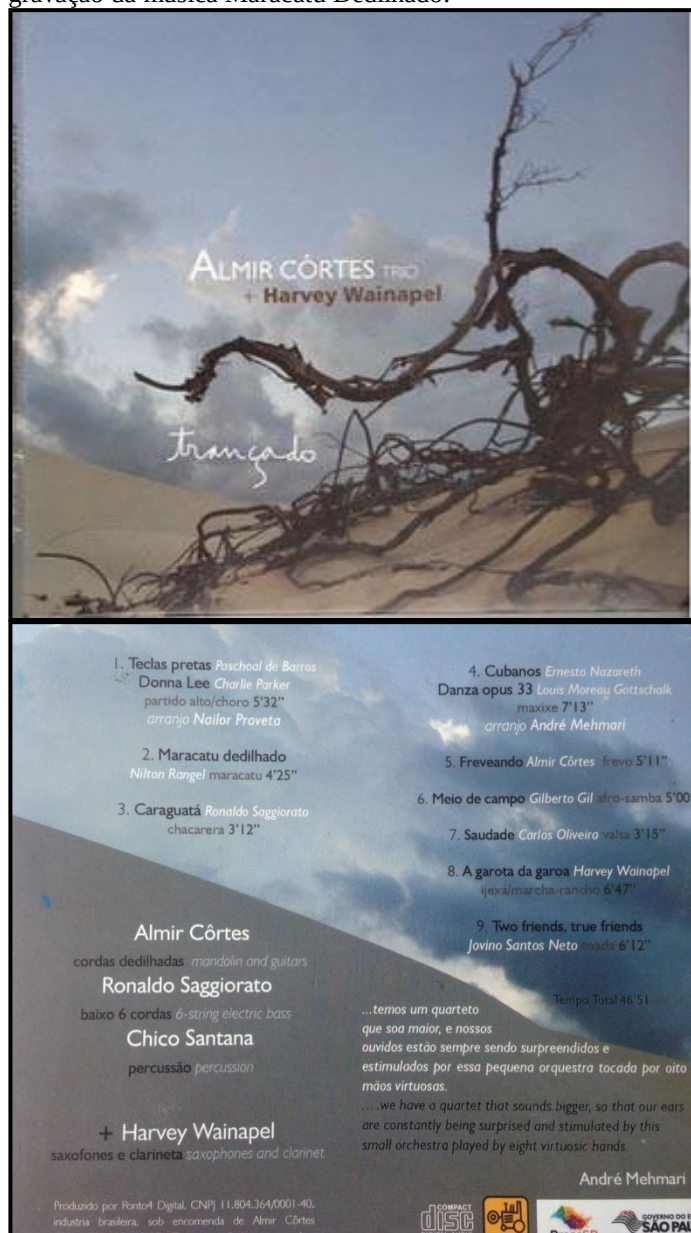
Fonte: acervo de Nilton Rangel

Harvey Wainapel – Amigos brasileiros, vol. 2 (2014), gravação da música Triunfando.



Fonte: acervo de Nilton Rangel

Almir Côrtes Trio + Harvey Wainapel, *Trançado* (2016), gravação da música Maracatu Dedilhado.



Fonte: acervo de Nilton Rangel

Publicação da música Triunfando no Songbook de Choro, vol. 3 de Almir Chediak.

Songbook

Idealizado/Created by
Almir Chediak

CHORO

Organizado/Coordinated by
Mário Sève, Rogério Souza e Dininho

3



LUMIAR
EDITORA

Songbook □ Choro

Triunfando

Marco César e João Lyra

The musical score for "Triunfando" is written in 2/4 time and consists of six systems of piano and bass staves. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and a variety of chords and melodic lines.

System 1 (Measures 1-4): The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The second measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The third measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord.

System 2 (Measures 5-8): The piano staff continues with a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The bass staff contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The second measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The third measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord.

System 3 (Measures 9-12): The piano staff continues with a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The bass staff contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The second measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The third measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord.

System 4 (Measures 13-16): The piano staff continues with a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The bass staff contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The second measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The third measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord.

System 5 (Measures 17-20): The piano staff continues with a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The bass staff contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The second measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The third measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord.

System 6 (Measures 21-24): The piano staff continues with a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The bass staff contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The second measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The third measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure contains a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord.

Publicação da música Triunfando no Songbook de Choro, vol. 3 de Almir Chediak

Songbook □ Choro

Copyright © by Marco César (50%)
by João Lyra (50%)
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

203

– Email de Henrique Cazes

25/07/2018

Gmail - Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco



Gmail

Alice Alves

Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco

Henrique Cazes

Para: Alice Alves

20 de setembro de 2017 07:06

Bom dia Alice

Aqui vão as respostas.

Qual a sua percepção sobre o que foi a sonoridade da Dedilhadas?

- Para nós da Camerata Carioca, que ouvimos pela primeira vez no hall do hotel foi um choque por diversos aspectos. Primeiro nunca tínhamos visto uma formação com 3 violas e isso dava um efeito especial devido a um "chorus" de afinação que provocavam e também pela quantidade de harmônicos que ajudavam a compactar o som do grupo. O repertório armorial (Ponteado, Maracatú, baião) nos agradou mas o encantamento mesmo ocorreu no frevo "Gostosão", que pedimos para tocarem de novo. Nos chamou a atenção também a dinâmica da percussão muito bem sincronizada com o restante do grupo.

Como foi a experiência de substituir Mário Moraes Rêgo em alguns shows? Como foi a percepção musical daquela instrumentação, dos arranjos?

- Na verdade foi na gravação de um especial na TV Educativa, tendo Turíbio Santos como convidado e um show no Teatro Carlos Gomes em Vitória-ES. Foi uma emergência. Fizemos um ensaio na Casa de Paschoal Carlos Magno, centro cultural em Santa Teresa onde a a Dedilhadas estava hospedada na tarde de um dia e no dia seguinte de manhã foi a gravação na TVE. Eu trazia a experiência da Camerata Carioca e da Orquestra de Cordas Brasileiras o que facilitou as coisas. De imediato percebi que o Mário não tocava algumas partes melódicas, ficando mais no centro de cavaquinho. Eu toquei o que era uníssono ou em vozes com os bandolins e isso mudou um pouco o timbre o grupo pois equilibrou mais bandolins e violas. Me chamou a atenção quando passei de ouvinte a executante, o quanto os arranjos eram simples mas tinham ótimo efeito. No show, além de tocar com o grupo eu acompanhei alguns choros com Turíbio, Henrique Annes e o rapaz do pandeiro (Passarinho?) e saiu bem. Foi um prazer e uma experiência inesquecível.

Como você percebeu a fluência daquela música, da representação de uma identidade cultural nordestina naquela música, da música de concerto com uma pegada de música popular e folclórica? Como você percebeu a relação timbrística daquela Orquestra?

- Para nós da Camerata (acho que todos perceberam do mesmo jeito) foi maravilhoso conhecer a Dedilhadas pois sentimos que o tanto que lutávamos para fazer um repertório original com um grupo camerístico de cordas dedilhadas tinha seu similar no universo nordestino. E essa identidade era percebida do primeiro ao último acorde, em cada frase, em cada levada. Era muito forte, tinha uma energia maior do que a gente conseguia com a Camerata Carioca. Isso mexeu com a gente. Logo em seguida passamos a tocar frevo (Jacaré de saio do Jacaré) e um baião do João Lyra, além de uma adaptação do arranjo de Mulher rendeira. Tem até uma gravação no Japão em 1985 em que a Camerata toca isso (ver Youtube).

Espero que ajude ai seu trabalho. Boa sorte

Abs
Henrique Cazes

Fonte: a autora