

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES – MÚSICA

**DE BOM JARDIM À PARIS: A VIDA E A OBRA  
DO COMPOSITOR DIMAS SEDÍCIAS**

GERMANNA FRANÇA DA CUNHA

NATAL – RN  
2002

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES – MÚSICA

DE BOM JARDIM À PARIS: A VIDA E A OBRA  
DO COMPOSITOR DIMAS SEDÍCIAS

GERMANNA FRANÇA DA CUNHA

200306215

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela Sra. Germanna  
França da Cunha e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 01/07/2002

  
Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
-orientador-

Dissertação apresentada ao  
curso de Mestrado em Artes do  
Instituto de Artes da UNICAMP como  
requisito parcial para a obtenção do  
grau de mestre em Artes – Música sob  
a orientação do Prof. Dr. Rafael dos  
Santos

NATAL – RN  
2002

UNIDADE	RE
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	C914d
V	EX
TOMBO BCI	52437
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	07/03/03
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00179844-6

BIB ID 281992

C914d

Cunha, Germanna França da  
De Bom Jardim a Paris : a vida e a obra do compositor  
Dimas Sedícias / Germanna França da Cunha. --  
Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Antonio Rafael dos Santos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Sedícias, Dimas. 2. Musica brasileira .
3. Compositores - Brasil. I. Santos, Antonio Rafael dos.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

# DEDICATÓRIA

Aos meus familiares:  
Pela força, pela paciência e por  
terem acreditado no meu esforço.

A Ranilson:  
Por todos os passos que demos juntos.

A Dimas (in memorian) e Marina Sedícias:  
Exemplo de força e dedicação.

# AGRADECIMENTOS

A Deus

Aos meus familiares

A Rafael Carvalho dos Santos

A Família Sedícias

A Antonio Barreto e Cláudia

A Ayrton Benck e Conchita

A Guilherme Cavalheiro e Danielle Gugelmo

A Rucker Bezerra e Guilherme Rodrigues

A Cleide Dorta e demais colegas do MINTER

Alba Valéria, Antonio Carlos, Cisneiros Andrade, Claudiney Carrasco,

Clóvis Pereira, Diógenes Colorau, Egon Figueroa, Fernando Hashimoto,

Glauco Andreza, Gustavo Paco, Heleno Feitosa, Johnny Johnson, José Gomes,

José Medeiros, Kelline Christine, Lenita Waldige, Mário Souto Maior, Nara Frej, Renato

Phaelante, Ronaldo Lima, Samuel Barros, Sandoval Moreno, Sérgio Campelo, Valmir Vieira

A CAPES

A Escola de Música da UFRN

A Universidade Estadual de Campinas

Professores e Funcionários de Pós-Graduação do IA-UNICAMP

A Fundação Joaquim Nabuco – PE

Orquestra Sinfônica da Paraíba

Demais amigos e colaboradores

# Sumário

<b>Resumo</b> .....	08
<b>Abstract</b> .....	09
<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1. - A Vida do Compositor Dimas Sedícias</b> .....	13
1.1. Bom Jardim e a Família Sedícias .....	15
1.2. Recife: Novos Horizontes na Rádio Jornal do Comércio.....	17
1.3. Do Recife à Capital Federal.....	20
1.4. Uma Caravana Brasileira Rumo à Europa.....	21
1.5. De Volta à Europa: Paris e o Renascimento de Um Brasileiro....	22
1.6. A SACEM e o Surgimento de Um Compositor.....	24
1.7. O Retorno: Da Cidade Luz à Veneza Brasileira.....	26
1.8. SA GRAMA: Um Efervescente Laboratório Musical.....	29
1.9. Brilhareto: Dimas Faz Dançar a “Perna de Palco”.....	32
1.10. Dimas Sedícias: O Compositor de Um “Prisma”.....	34
1.11. Silencia o Grande Compositor .....	37
<b>Capítulo 2. A Obra do Compositor Dimas Sedícias</b> .....	38
2.1. Dimas Sedícias na Europa: O Início de Uma Nova Carreira.....	39
2.2. A Música de Dimas, Segundo Dimas: Algumas Curiosidades....	40
2.3. As Novas Experiências.....	43
2.4. A Música Coral e as Grandes Parcerias.....	47
2.5. Aceitação e Reconhecimento.....	49
2.6. O Movimento Armorial e Sua Influência na Música de Dimas...	51
2.7. A Trilogia de Um Matuto .....	53
2.8. Algumas Preferências: A Música Regional .....	57
<b>Capítulo 3. Catálogo das Obras do Compositor Dimas Sedícias</b> .....	76
3.1. Índice Geral .....	77

3.2. Introdução.....	78
3.3. Unidades Classificatórias.....	81
3.4. Catálogo de Obras.....	82
3.4.1. Música Instrumental .....	82
3.4.1.1. Solos .....	82
3.4.1.2. Música de Câmara .....	85
3.4.1.2.1. Duetos .....	85
3.4.1.2.2. Trios .....	97
3.4.1.2.3. Quartetos .....	103
3.4.1.2.4. Quintetos .....	113
3.4.1.2.5. Sexteto .....	125
3.4.1.2.6. Septeto .....	126
3.4.1.2.7. Noneto .....	127
3.4.1.3. Grandes Formações .....	128
3.4.1.3.1. Grupo de Metais e Percussão .....	128
3.4.1.3.2. Grupo de Sopros e Percussão .....	130
3.4.1.3.3. Bandas de Música .....	131
3.4.1.3.4. Orquestra de Frevo e Outras Formações .....	139
3.4.1.4. Formações Específicas .....	145
3.4.1.4.1. O Grupo Sa Grama .....	145
3.4.2. Música Vocal .....	149
3.4.2.1. Músicas Para Coral .....	149
3.4.2.1.1. Sacras .....	149
3.4.2.1.2. Profanas .....	154
3.5. Índice Alfabético.....	167
3.6. Lista Cronológica.....	173
3.7. Glossário de Instrumentos.....	175
3.8. Discografia.....	181
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>188</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>189</b>

<b>Anexos</b> .....	193
I. Algumas Dedicatórias .....	194
II. Arquivos – Contatos .....	196
III. Alguns dos Grupos que Participaram das Gravações Apresentadas na Discografia deste Catálogo .....	198
IV. Entrevista com Dimas Sedícias 12/02/2001.....	200

## **Resumo.**

Este trabalho trata da vida e obra de Dimas Sedícias, compositor pernambucano praticamente desconhecido, autor de uma vasta coleção de peças escritas para as mais variadas formações musicais. O primeiro capítulo do trabalho traz uma pequena biografia do compositor. O segundo capítulo trata de sua obra e retrata o início de sua carreira como compositor e suas novas experiências. O terceiro capítulo é um catálogo que reúne grande parte de suas obras e contém informações básicas sobre cada item catalogado.

## **Abstract.**

This dissertation is about the life and work of Dimas Sedícias, an almost unknown Brazilian composer who was born in the northeastern state of Pernambuco. His output includes a large number of compositions for solo instruments as well as many different instrumental formations. The work is organized in three chapters: Chapter one is a short biography of the composer; Chapter two is about his work, the beginning of his career and new experiences as a musician; Chapter three is an annotated catalogue with the most part of his work.

# Introdução

Ao falarmos em Brasil vêm-nos, a um só tempo, imagens de um país rico em belezas naturais, complexo em sua gigantesca dimensão e esperançoso no futuro de seus filhos. Ao falarmos em nordeste brasileiro, estamos lembrando, sem dúvida, o sol causticante do sertão, a fé inabalável de um povo e a força de suas tradições culturais.

De dentro deste Nordeste brotou a criatividade e a sensibilidade aguçada de um homem simples. Dimas Sedícias, grande instrumentista, compositor e arranjador, apesar de ter convivido com a música de diversos países europeus, conseguiu manter em sua obra, segundo o pesquisador Renato Phaelante, “a marcante presença nordestina, a força da brasilidade nativa de raízes, tradição e folclore”.<sup>1</sup>

É observando a diversidade de sua obra que nos damos conta da sua ausência em nossas salas de concerto. Uma análise mais demorada nos mostra que fora do eixo Paraíba/Pernambuco, o compositor é praticamente um desconhecido. Grande parte de suas composições permanece hibernando em gavetas e arquivos, como diria ele próprio, “aguardando uma oportunidade.”

O grande propósito deste trabalho é fazer um registro das obras do compositor Dimas Sedícias, visando contribuir para a sua divulgação.

O trabalho está dividido em três capítulos sendo o primeiro deles uma pequena biografia do compositor, retratando o início de sua carreira musical, ainda em Bom Jardim, sua ida para o Recife e posteriormente, para o Rio de Janeiro. Segue-se a sua viagem para a Europa, o ingresso na Sociedade dos Autores Compositores e Editores Musicais – SACEM, o retorno ao Brasil, e suas atividades até a gravação e lançamento de seu CD Prisma.

---

<sup>1</sup> Phaelante, Renato – encarte do CD Prisma – A Música de Dimas Sedícias, LG Projetos e Produções Artísticas – Estúdio Estação do Som, Recife – PE (2000)

No segundo capítulo, que trata de sua obra, apresentamos um relato sobre o início de sua carreira como compositor, algumas curiosidades sobre seu modo de compor, as novas experiências e finalmente a aceitação e o começo do reconhecimento de sua obra. Encontramos também um pequeno relato sobre alguns dos gêneros e ritmos nordestinos sobretudo pernambucanos que o compositor utilizou em suas obras.

O terceiro capítulo é o catálogo parcial das obras de Dimas Sedícias visando uma organização racional do material coletado. Atualmente com 125 (cento e vinte e cinco) itens, o catálogo contém informações básicas sobre cada um deles. Um certo grau de dificuldade para coletar as partituras impediu a colocação do *incipit* em todos os itens. O catálogo possui uma introdução própria que visa facilitar e orientar o seu manuseio.

Para a realização deste trabalho foi necessário fazer uma coleta minuciosa de partituras. Além da pesquisa bibliográfica e discográfica, foi adotado o sistema de entrevistas, essencial para o desenvolvimento da dissertação.

Tendo em vista o pouco material registrado em fontes escritas, o depoimento pessoal, fonte de informação significativa para a pesquisa, passou a ser o principal elemento de sustentação do presente trabalho.

DIGNÍSSIMO, COM  
ESSE "FUMACÊ" NÃO DÁ  
PARA SENTIR O  
BALANÇO!...



Ao amigo DIMAS, com a  
admiração de João JOHNSON aos Avós

@DNI  
99

## Capítulo 1.

# A Vida do Compositor Dimas Sedícias

Página 12: Caricatura do compositor Dimas Sedícias feita pelo oboísta Johnny Johnson e  
gentilmente cedida para este trabalho

## 1.1 Bom Jardim e a Família Sedícias

No interior de Pernambuco, a cerca de 110km do Recife, desponta o município de Bom Jardim. Com sua economia baseada na agricultura, a cidade que era famosa por sua cultura musical guarda hoje apenas uma lembrança pálida do que foi outrora.

(...) Bom Jardim é mais ou menos como toda terra do Nordeste: já foi bom e cresceu pra baixo como rabo de cavalo (...) Bom Jardim, na minha terra, tinha duas bandas de música na cidade. E isso era muito bom porque quando existem duas bandas existe uma competição não é? (...) mas hoje não é mais assim, então o que aconteceu a Bom Jardim? Bom Jardim foi minguando, foi minguando, minguando, minguando, sumindo e sumiu, e não tem mais nada lá...<sup>1</sup>

Bom Jardim era famosa por seus compositores e por suas bandas de música, que dividiam a preferência da população. Como em quase toda cidade do interior, a escassez de opções de lazer fazia com que as bandas funcionassem como instituições aglutinadoras da população. Sob a liderança de mestres experientes e espelhando a disciplina e organização das bandas militares, das bandas civis pode-se dizer que “foram os grandes conservatórios de formação musical espalhados por todo o país”.<sup>2</sup> O gosto pela música era tanto que um ditado local dizia: “É só abrir uma porta, e de dentro sai um músico”, palavras confirmadas pelo pesquisador bom-jardinense Mario Souto Maior, quando conta, “dizem que todo mundo em Bom Jardim já nasce assim (fazendo “bico”) pra assoviar”<sup>3</sup>

No dia 18 de abril de 1930, Sexta-Feira da Paixão, nasceu o menino Dimas Segundo Sedícias. Vindo de uma família onde quase todos eram músicos, era natural que seguisse o

---

<sup>1</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>2</sup> SILVA, Leonardo Dantas. Bandas Musicais de Pernambuco – Origens e Repertório. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Sec. do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998. (p. 67).

<sup>3</sup> Mário Souto Maior em entrevista à autora – Recife, 18/06/2001

mesmo destino. O amigo Mário Souto Maior relembra, “Dimas era um menino muito levado, vivia sempre batendo numa caixa de fósforos, batendo em qualquer coisa que achasse”<sup>4</sup>

O avô materno, José de Souza Sedícias, conhecido como “Mestre Zuza”, era compositor, mestre de banda e professor de música. Entre seus alunos o mais famoso foi Levino Ferreira, compositor de vários sucessos do carnaval pernambucano, como “Último Dia” e o poema sinfônico “Cavalo Marinho”, que faz parte do repertório de grandes orquestras. A avó, Dona Lídia da Mota Silveira, também era musicista e compunha, com o marido, músicas de carnaval.

Dona Amélia Rosa do Brasil, ensinou ao filho, então com seis anos, as primeiras noções de música, embora sua educação tenha continuado de modo informal, principalmente através da convivência com pessoas como os maestros pernambucanos Nelson Ferreira, Guedes Peixoto, Guio de Moraes e o saxofonista Félix Lins de Albuquerque (Felinho).<sup>5</sup>

(...) minha mãe tocava bandolim, tocava violão. Minha mãe sabia música, então foi ela que me ensinou os rudimentos musicais, que minha mãe eu não posso dizer que era uma musicista. Não era. Era uma mulher do interior que sabia música e sabe, as pessoas do interior que sabem música são muito limitadas, não é? Agora o meu avô já sabia mais, que ele era um homem que tinha uma certa cultura (...) era mestre de banda e compunha, e ainda tinha mais uma coisa (...) havia aquela coisa do carnaval no interior. O meu avô fazia as músicas e a minha avó fazia as letras, né, ficava tudo em casa! Os ensaios eram na casa de minha avó, que era uma casa grande, e assim eu fui criado naquele ambiente (...) eu fui crescendo e me criei naquele ambiente, a música sempre presente (...)<sup>6</sup>

Tendo a princípio aprendido a tocar violão, posteriormente iniciou seus estudos de clarinete e aos doze anos de idade passou a fazer parte da banda de música de Bom Jardim. Um acidente o obrigou a parar de tocar por um bom tempo, mas o fim de sua carreira como clarinetista não impediu que, já recuperado, persistisse no intento de ser músico.

---

<sup>4</sup> Mário Souto Maior em entrevista à autora – Recife, 18/06/2001

<sup>5</sup> Nelson Ferreira, Guedes Peixoto e Guio de Moraes são músicos, compositores e regentes pernambucanos que tiveram grande atuação no cenário musical do Recife, principalmente na época de ouro do rádio. Félix Lins de Albuquerque, mais conhecido como Felinho, foi um renomado saxofonista pernambucano, famoso por criar as variações do frevo Vassourinhas. O maestro Guedes Peixoto ainda atua sobretudo no período de carnaval.

<sup>6</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

(...) houve um acidente comigo e eu passei muito tempo sem tocar e abandonei o clarinete. Passei a tocar surdo na banda de música (...) mas a minha função como surdista era bom porque eu ensinava o pessoal que tocava bombo, que tocava caixa (...) eu dizia quando devia parar, quando não parava, quando era pra dar uma pratada (...)<sup>7</sup>

Em 1947, aos dezessete anos, Dimas Sedícias deixou sua cidade e foi trabalhar no Recife, em uma fábrica de transformadores no bairro de Casa Forte. A incerteza da vida na “cidade grande” não foi suficiente para desviar o pensamento do menino de seu mais firme propósito que era, a exemplo de seus familiares, seguir a carreira musical.

## **1.2 Recife: Novos Horizontes na Rádio Jornal do Comércio**

Na década de 30, Pernambuco, que desde o século XVI alternava períodos de glória e declínio em seu desenvolvimento voltou a se impor na Região Nordeste. Durante o Estado Novo, sob o governo do interventor Agamenon Sérgio de Godoy Magalhães, representante local do “varguismo” nacional, deu-se o apogeu econômico do Estado no século XX. “Até meados dos anos 50, o Recife era incontestavelmente a principal cidade do Nordeste, por muitas décadas a terceira capital do país, como também o pólo cultural mais atuante depois de São Paulo e Rio de Janeiro”.<sup>8</sup>

Chegando ao Recife, Dimas passou a tocar nos cabarés do Centro e do Recife Velho. Uma das casas que sempre lhe vinha a lembrança era o Café Laffayette, localizado sobre o Recife

---

<sup>7</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>8</sup> TELLES, José. Do Frevo ao Manguebeat. São Paulo: Editora 34, 2000. (p.15).

Club, na Rua do Imperador, e sobre ela comentava saudoso, “O Laffayette estava para o Recife como o Nice estava para Paris (...)”<sup>9</sup>

Em 04 de julho de 1948, o então senador Francisco Pessoa de Queiróz, inaugurou no Recife a Rádio Jornal do Comércio. Na solenidade de inauguração estiveram presentes o Presidente Gaspar Dutra, o Governador Barbosa Lima Sobrinho e várias outras autoridades e lideranças políticas da região. Esta seria a primeira de uma série de emissoras que surgiram pelo interior do estado e que, posteriormente, ajudariam a compor, juntamente com dois jornais e uma rede de televisão, o sistema Jornal do Comércio, que por mais de trinta anos foi um dos mais importantes impérios de comunicação do Brasil.

A Rádio possuía o que havia de melhor e mais moderno em equipamentos e sua potência era tanta que o seu sinal alcançava toda a América do Sul, Estados Unidos e Europa. Por causa de tal fato, adotou o conhecido slogan “Pernambuco Falando Para o Mundo.” Em seis meses de funcionamento a Rádio Jornal já teria um histórico musical de fazer inveja a concorrentes do porte da Rádio Nacional e Mayrink Veiga.

Recife por essa época andava “respirando” rádio. A Jornal do Comércio e a Rádio Clube estabeleceram uma respeitosa camaradagem. Dizia-se haver espaço suficiente no mercado para ambas. Na realidade, todo o investimento do Dr. Pessoa de Queiroz tinha por objetivo fazer frente à Rádio Nacional.

Um ano após sua chegada ao Recife, com o apoio do compositor Inaldo Vilarin, Dimas foi contratado por Djalma Torres, produtor da Rádio Jornal do Comércio naquela ocasião, e passou a integrar os grupos da emissora a convite do *crooner* Antônio Rabelo.

---

<sup>9</sup> Dimas Sedícias em entrevista à Marcos Toledo – JC On Line – Editoria Caderno C– Recife, 17/02/2000  
[http://www2.uol.com.br/JC/\\_2000/1702/cc1702a.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1702/cc1702a.htm)

(...) encontrei um camarada que me perguntou – “Tu sabes tocar pandeiro?” – eu digo – Sei. – “Tu queres fazer parte de um grupo vocal?” (...) era o Vocalistas Paraguaçu. O nome da pessoa era Rabelo, Antonio Rabelo. Aí, eu fui. Entrei na Rádio Jornal do Comércio. Entrei como Pilatos entrou no Credo, nem sei como foi. Então fui cantar no grupo (...) e fui tocar pandeiro. Mas tava lá, dentro do universo da Rádio. Da Rádio que era muito grande, que hoje a gente não pode nem fazer comparação (...) Aquilo era um conservatório, aquilo era uma escola de música, era uma beleza, e os amigos começaram a me ensinar mais coisas (...) aprendi muita coisa com Felinho, não é? Felinho me ensinou muita coisa, com Mário Guedes<sup>10</sup> (...) <sup>11</sup>

A Rádio Jornal do Comércio, nessa época, apresentava os seus programas ao vivo, com a participação de vários artistas nacionais e internacionais que iam ao Recife para lá se apresentar. Além do Vocalistas Paraguaçu, haviam vários outros grupos fixos, entre eles a Orquestra Paraguay e o Regional de Luperce Miranda.<sup>12</sup>

Por volta de 1949, o paraibano Jackson do Pandeiro que integrava o elenco da Rádio como percussionista, abandonou esta função passando a investir em sua carreira como cantor. Dimas foi, então, convidado pelo maestro Nozinho<sup>13</sup> para substituí-lo.

(...) o Jackson do Pandeiro tocava pandeiro na Orquestra e no Regional de Luperce Miranda, e quando eu entrei para o conjunto Vocalistas Paraguaçu, eu fazia também cachê como eu já disse, pandeiro, com a orquestra. E o Jackson começou a cantar, que não era... o gênero dele não era esse não. Não era o rojão não, ele começou a cantar imitando o Jorge Veiga<sup>14</sup> (...) aí deixou a Orquestra e então eu fui pra Orquestra tocar pandeiro (...) <sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Mário Guedes - Mário Peixoto Guedes Alcoforado, o mesmo maestro Guedes Peixoto.

<sup>11</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>12</sup> Luperce Miranda – bandolinista e compositor pernambucano (Recife) com carreira brilhante no cenário musical brasileiro. Em 1929 criou o Regional Luperce Miranda que atuava na Rádio Clube do Brasil. Em 1946, após trabalhar na Rádio Mayrink Veiga e na Rádio Nacional, volta ao Nordeste instalando-se em sua cidade natal até 1955, quando reintegrou o elenco da Rádio Nacional (RJ). Durante sua estada no Recife atuou com seu Regional na Rádio Jornal do Comércio. (Enciclopédia da Música Brasileira, São Paulo: Art Editora: Publifolha: 1998. (p.521)).

<sup>13</sup> Manoel Alves de Oliveira (Nozinho) – saxofonista e clarinetista pernambucano, egresso da Base Aérea do Recife, especialista em ritmos caribenhos. Discípulo de Severino Araújo, assumiu em 1946 a regência da orquestra Jazz Tabajara, da Rádio Tabajara (João Pessoa, PB). Em 1948, assume a direção da Jazz Paraguay, orquestra da recém criada Rádio Jornal do Comércio.

<sup>14</sup> Jorge Veiga – cantor e compositor carioca interprete de sambas malandros e anedóticos, sobreudo sambas de breque

<sup>15</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

Na Orquestra Paraguay, passou a tocar percussão ao lado do baterista Mário Lins, ex-integrante da Orquestra Tabajara, do Maestro Severino Araújo<sup>16</sup> e que agora se encontrava na Rádio Jornal do Comércio. Mário começou a lhe ensinar as primeiras noções do instrumento. Nessa época, passou pelo Recife a “Orquestra Panamericana”, cujo maestro e arranjador era o compositor e clarinetista potiguar, K-ximbinho. Um problema com o baterista da Panamericana fez com que Mário Lins assumisse esse posto e partisse para fazer uma *tournee* pelo Brasil, deixando a Orquestra da Rádio. Mais uma vez, o maestro Nôzinho procurou Dimas e convidou-o para tocar bateria na Orquestra Paraguay.

### 1.3 Do Recife à Capital Federal

Após um curto período na Rádio Jornal do Comércio, partiu em 1950 para Salvador. Chegando lá, começou a trabalhar como baterista *free lancer* nas rádios Sociedade e Cultura. No ano seguinte, estava para ser inaugurada no Recife a Rádio Tamandaré. Atendendo ao convite de Dr. João Calmon, ele retornou para fazer parte da orquestra da Rádio e durante esse período, teve a oportunidade de trabalhar com o velho amigo e conterrâneo Levino Ferreira.

Seguindo os passos de grande parte dos músicos da época, Dimas desembarcou em 1958 no Rio de Janeiro. Nesse período trabalhou no Hotel Glória, na *Boite* Casablanca, de Carlos Machado, na Rádio Tupy, e foi *free lancer* da Rádio Nacional, da Rádio Mauá, Rádio Mayrink

---

<sup>16</sup> Severino Araújo – renomado compositor e arranjador pernambucano, que em 1937 passa a integrar o elenco da Rádio Tabajara, na Paraíba, como primeiro saxofonista e clarinetista da Orquestra Tabajara, assumindo o cargo de regente um ano mais tarde. Muda-se posteriormente para o Rio de Janeiro e em 1945 manda buscar toda a orquestra. A Orquestra Tabajara, do Maestro Severino Araújo, atua até hoje, fazendo bailes e apresentações em todo o Brasil.

Veiga, além de ter trabalhado junto a grandes nomes da música brasileira e do teatro de revista, na companhia teatral de Valter Pinto.

Foi também no Rio que fez amizade com um vizinho espanhol de nome Arturo, que trabalhava como contrabaixista na Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. O interesse pelo instrumento foi tanto que passou a ter aulas com o espanhol e logo começou a fazer trabalhos também como contrabaixista.

O Rio de Janeiro vivia a época do jazz, vivenciando shows de vários artistas americanos. Entusiasmado com a nova música Dimas, bem como muitos outros instrumentistas, passou a tocar jazz. Sobre essa época ele comentava:.

(...) quando eu fui embora pro Rio de Janeiro eu fiquei muito preso às manias da época, que era tocar jazz. No Rio de Janeiro só se falava em jazz. Foi quando chegou Dizzy Gillespie lá no Rio de Janeiro. Passou um mês. Dizzy Gillespie chegou lá no Rio e foi aquela coisa. Então foi quando os músicos se desesperaram ainda mais pra se meter a tocar jazz. E o Dizzy Gillespie gozando todo mundo, não é? Ele ria e dizia “Ah, vocês tocam a divisão da música, vocês pensam em samba. O jazz de vocês, vocês pensam muito no samba. Não é samba não, é outra coisa!” É, e eu pensava que sabia alguma coisa. Eu como tantos idiotas lá do Rio de Janeiro, metidos a tocar jazz! Tanto no Rio como em São Paulo. A gente saía do Rio pra fazer *jam session* lá em São Paulo, no Lord Hotel, que não existe mais hoje (...) <sup>17</sup>

## 1.4 Uma Caravana Brasileira Rumo à Europa

Em 1958, o Ministério da Educação e Cultura juntamente com o Ministério das Relações Exteriores e o Itamaraty resolveram enviar à Bélgica uma delegação que representasse a cultura nacional, para a inauguração do pavilhão do Brasil na EXPO 58 que se realizaria em Bruxelas.

---

<sup>17</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

Nasceu, então, a primeira “Caravana da Música Popular Brasileira”, convidada oficialmente para fazer uma tournée pela Europa.

Convidado pelo Deputado Humberto Teixeira, Dimas integrou a Caravana ao lado de Sivuca, Jackson do Pandeiro, Trio Iraquitã, Abel Ferreira, Guio de Moraes e João Pernambuco, entre outros.

Formada a Caravana, os músicos partiram para a Europa tendo como primeiro compromisso a EXPO 58. Inaugurado o pavilhão, a trupe viajou para Londres, Paris, Madri e Lisboa, atuando nas melhores casas de espetáculos da Europa e também gravando programas em várias emissoras de rádio, inclusive na BBC.

A tournée durou cerca de um mês no fim do qual a caravana retornou ao Brasil. A Europa, entretanto, não foi esquecida e os contatos feitos durante a viagem permitiram a realização de um novo sonho.

(...) tínhamos que terminar o contrato.  
Todo mundo tinha que voltar porque nós tínhamos que receber umas homenagens no Teatro Municipal e fazer uns programas, naquela época com Bibi Ferreira, Flávio Cavalcanti...era Noite de Gala, uma coisa assim. Tínhamos que voltar pra receber essas homenagens e... eu voltei, mas no mesmo ano fui convidado pra voltar pra Portugal.<sup>18</sup>

## **1.5 O Retorno à Europa: Paris e o Renascimento de Um Brasileiro**

Convidado para voltar a Portugal, ele passou a atuar no Cassino Estoril, aonde veio a trabalhar por um ano. Em 1959, conheceu Maria Glória Guedes, cantora de fados mais conhecida pelo nome artístico de Marina, com quem veio a trabalhar, e que viria a se tornar sua esposa em 1962 e mãe de seu filho Dimas Guedes Sedícias.

---

<sup>18</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

Ao receber uma proposta de trabalho de Silva Silveira, cantor brasileiro radicado na Europa, mudou-se para Paris e lá fixou residência por doze anos.

Através dos contatos do novo amigo ingressou no circuito dos bailes promovidos pelo Consulado, pela Embaixada e pela sociedade francesa. Ainda nessa época, o adido cultural da embaixada do Brasil instituiu o prêmio “Cruzeiro do Sul” para quem gravasse a melhor música brasileira. Convidado por Silveira, Dimas fez um arranjo de músicas folclóricas brasileiras, com o qual ganharam o concurso.

Em Paris, atuou no Teatro Bobino, “Salle Wagram”, no rádio e televisão francesas e fez gravações com celebridades como o cantor Charles Aznavour e a atriz Brigitte Bardot.

(...) Fazia muitos programas de televisão, muitas gravações, gravei com muita gente boa. (...) os franceses acham que a gente não sabe tocar outro tipo de música, não, só sabe o que é? É cha-cha-cha. (...) mesmo sem saber tocar bem a música cubana, eles acham que a gente sabe. Acham ou achavam que a gente sabia, e então eu me meti lá com aqueles amigos lá, com cubanos, com venezuelanos, com... lá em Paris é minado de gente de Cuba, de Porto Rico, aquele pessoal todo. Então comecei a trabalhar com eles, e aí ganhei muito dinheiro fazendo gravação.<sup>19</sup>

Por essa época, um saudoso Dimas se deu conta da importância que tinha para ele a música brasileira.

(...) Eu só vim descobrir que eu era brasileiro na França.<sup>20</sup> (...) isso aí é um processo, eu acho que... não digo nem que seja sanguíneo, mas é, é o negócio da terra, da terra com o sangue, da nossa pele com... com nossas coisas, aquilo que você ouviu. Aquilo que ficou na sua memória e que fez você gostar da terra, das coisas da terra. Então foi isso. Quando eu cheguei na França, comecei a me lembrar...?<sup>21</sup>

Movido por esse sentimento, ele tentou desenvolver um projeto de frevo que infelizmente não deu certo. Outro projeto não concretizado foi a direção musical de um filme do produtor Sacha Gordine, o mesmo de Conflitos de Amor (La Ronde, 1950) e Orfeu Negro (1959),

---

<sup>19</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>20</sup> O compositor se conscientiza de seu amor pela cultura de sua terra. *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

vencedor da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro. Com tudo certo para o início da produção, Sacha Gordine faleceu, a 8 de junho de 1968, e não se ouviu mais falar do filme.

Nada disso desanimou o músico pernambucano e outras oportunidades surgiram, ainda na França.

## 1.6 A SACEM e o Surgimento de Um Compositor

Em 1960, resolveu fazer um concurso para ingressar na Sociedade dos Autores, Compositores e Editores Musicais - SACEM. Com o auxílio do amigo italiano Alex Bianccheri, pianista de uma editora de música, ele conseguiu editar as cinco obras que eram exigidas pelo regulamento do concurso. Feitos os exames, Dimas foi aprovado na categoria de autor e compositor e tornou-se membro daquela sociedade dos autores franceses, onde registrou toda a sua produção.

(...) eu fiz inscrição pra compositor e harmonista porque lá tem a categoria de compositor melodista. Aquele que é só melodista tem que dividir com um harmonista, tem que dividir a parceria pra quem faz a harmonia. E eu esperei três meses que viesse a minha folha corrida da Interpol, a folha corrida internacional (...) nesse meio tempo eu conheci um sujeito que trabalhava... que era pianista de uma editora de música, um italiano chamado Alex Bianccheri, que era pianista, e eu disse a Alex, “Olha, vou me inscrever”, e ele disse “Tu já sabes a norma?”, eu disse “Não”, “Olha, tu tens que ter cinco músicas editadas”, “Vixe Maria, onde é que eu vou arranjar cinco músicas editadas?” Aqui no Brasil já é difícil, quanto mais lá na França, num lugar onde eu não dominava a língua, não é? (...) E ele disse: “Mas eu te arranjo, eu te arranjo porque eu sou pianista aqui das edições.” Aí veio o dia de fazer a prova. A prova é muito dura. Eles me apresentaram cinco envelopes pra eu escolher e aí eu escolhi um envelope, era... a música era um ternário, tempo de valsa (...) eles dão quatro compassos e mandam terminar a música, harmônica... Melódica e harmonicamente. Aí eu subi lá pro primeiro andar, eles trancam a gente numa sala e dizem: “Aqui tá o papel, a borracha, aqui o senhor tem tudo, e tem o piano. Quando

terminar o senhor toca aqui, o senhor tem duas horas.” Aí eu fiz e fui aprovado. (...) eu sabia mais ou menos escrever alguma coisinha e eu disse: “Olha, não importa que eu faça pra violão?”, “Não, não, pode fazer pra violão.” O piano lá, aí eu vi a melodia, segui a melodia com os acordes, segundo o violão né? E fui aprovado.<sup>22</sup>

Foi nessa época que começou realmente a sua produção como compositor. Uma das primeiras criações na França foi um samba de carnaval que ele gravou pela Barclay, e do qual foram feitas várias re-gravações. Além de compositor e instrumentista, o eclético Dimas também chegou a cantar.

(...) É uma música de carnaval, não é? O Barclay disse: “Você é capaz de cantar essa música?”, foi uma música que o Orlando Dias gravou aqui. Na música ele fazia assim: “Saravá meu pai, vou lhe dizer, vou pedir a pai de santo...”, se eu era capaz de cantar. “Mas eu quero com essa voz assim.” Aí eu treinei, treinei, com aquela voz esquisita que não era minha, aí gravei. Ele disse, “Tá bom, é isso que eu quero.”<sup>23</sup>

Desde então, ele possui mais de quarenta e cinco músicas gravadas e editadas na Europa. Vários também são os discos nos quais fez participação. Durante o tempo que esteve em Paris, lançou dois discos. Em um deles, intitulado “Dimas Et Ses Cavaquinhos”, fez vários solos com um cavaquinho presenteado por Waldyr Azevêdo, autor de vários clássicos da música popular, entre eles o conhecido “Brasileirinho”. Uma produção mais recente (1989) se intitula “Le Chant du Mond – Percussions Bresiliennes par Ney de Castro”, onde participou juntamente com Aroldo de Oliveira, tocando percussão e fazendo vocal.

Não tendo Dimas, uma educação musical formal, sempre foi um curioso preocupado em aprender. Ainda em Paris, fez amizade com Roland Rudit, professor de saxofone do Conservatório de Nantes, com quem passou a ter aulas particulares de harmonia para melhorar o seu conhecimento. Sobre essa sua preocupação, ele dizia:

---

<sup>22</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>23</sup> Ibidem.

(...) quando você é um interessado, ou melhor, quando você é um curioso, automaticamente é um interessado, não é isso? A curiosidade se transforma em interesse, e você se interessando, ouvindo, você copia os bons (...) você vai ouvindo, vai ouvindo, e sem querer você vai assimilando.<sup>24</sup>

## **1.7 O Retorno: da Cidade Luz à Veneza Brasileira.**

A morte de seu pai, o percussionista José Ferreira da Silva em 1971, fez com que o compositor voltasse ao Brasil para dar assistência à sua mãe. Já no Recife, começou a trabalhar em casas noturnas integrando as orquestras de baile dos maestros José Menezes<sup>25</sup> e Guedes Peixoto.

Continuando a carreira de compositor, conseguiu classificar suas músicas para a final do Festival Nordestino da Canção nos anos de 1972 e 1973. Ainda em 1973, no Concurso de Músicas Carnavalescas organizado pela EMPETUR, ele obteve o primeiro prêmio na categoria maracatu com a música Banzo Maracatu, e também foi vencedor na categoria frevo de rua, com a música Frevaval.

Por essa época, conheceu o pianista José Gomes, que viria a se tornar um de seus principais parceiros musicais. José Gomes, que além de professor de piano era regente, começou a fazer arranjos das músicas de Dimas para coral, inclusive a conhecida Banzo Maracatu. Essa parceria durou até o ano de 2001, sendo José Gomes o responsável por 99% dos arranjos de suas músicas para coral.

---

<sup>24</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>25</sup> José Xavier de Menezes – Regente, compositor e arranjador pernambucano de grande destaque. Na década de 50 mudou-se para São Paulo onde atuou como regente de orquestra e arranjador. Em 1960, voltou ao Recife e assumiu a direção musical da TV Rádio Clube de Pernambuco. Gravou mais de 70 músicas, dirigiu e participou de vários festivais e atualmente ainda anima, com sua orquestra, o carnaval de Pernambuco.

(...) Nos conhecemos lá na Rádio, que era o “ponto” de todos os músicos. (...) Dois anos depois, 74, nós começamos a trabalhar juntos. No restaurante “Varanda”, que ainda existe hoje. Ele como contrabaixista, eu como pianista, e tinha mais... tinha o Walter, bateria, e Doris cantava. Foi quando nós começamos a trabalhar juntos.<sup>26</sup>

Neste mesmo ano faleceu Dona Amélia Rosa, a mãe do compositor, e este, desesperado, resolveu voltar com sua esposa para a Europa. Antes de sua partida, porém, uma proposta inesperada de emprego fez com que ele permanecesse no Brasil.

Eu voltei porque eu era filho único. Meu pai morreu e eu fui obrigado a vir dar assistência a minha mãe. Voltei e me arrependi quando voltei, sabe, porque três anos depois minha mãe morreu e eu fiquei desesperado (...) Eu já estava preparado pra voltar pra França. Mamãe morreu em 1974 e quando fosse em abril de 1975 eu já tinha uma viagem... já estava mais ou menos... a viagem já estava engatilhada. Eu ia apanhar o navio em Salvador pra voltar pra França. Eu estava em casa quando Guedes, que era da Sinfônica, mandou me chamar. Pronto. Aí eu entrei na Sinfônica e fiquei aqui.<sup>27</sup>

Dimas assumiu a vaga de percussionista na Orquestra Sinfônica do Recife e logo depois recebeu o convite do maestro Guedes Peixoto para tocar os tímpanos. Integrando o quadro da Orquestra por vinte e cinco anos, ele ficou até o ano 2000, quando completou 70 anos e se aposentou.

De espírito obstinado e incansável, continuou a exercer suas atividades de compositor, arranjador e diretor musical de discos e eventos. Participou de dez Frevaças, que são festivais de música carnavalescas promovidos pela Prefeitura do Recife em parceria com outras instituições, sendo classificado em muitos e chegando a obter em um mesmo ano, mais de uma colocação. Por mais de uma vez foi diretor musical do Canta Nordeste, promovido pela Rede Globo (PE), e costumava ser convidado como assistente musical de diversos corais em tournées pela Europa.

---

<sup>26</sup> José Gomes em entrevista à autora – Recife, 09/06/2001

<sup>27</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

(...) o Canta Nordeste eu fui diretor durante dois anos, dois anos seguidos... é... e em concursos de música carnavalescas aqui, eu várias vezes ganhei primeiro lugar. Frevo, maracatu, uma porção de coisa. (...) o último Frevança eu fui o diretor musical... (...) Como compositor eu participei de todos. Em alguns fui classificado, noutros não fui, noutros tirei primeiro lugar, outros tirei segundo, outros tirei terceiro. Houve Frevança onde eu tirei música em primeiro lugar e outra em terceiro, no mesmo.<sup>28</sup>

A planejada viagem à França foi adiada por dezoito anos. Ao visitar Paris, em 1989, o compositor encontrou a cidade bastante modificada no que dizia respeito ao ambiente musical. Não havia mais o “ponto” dos músicos nos cafés, onde se reuniam para acertar os bailes e apresentações, ou mesmo para contar as últimas novidades, e grande parte dos amigos também já não morava na cidade. Todas essas mudanças entristeceram profundamente o compositor.

(...) quando eu cheguei na França, vi que tudo havia mudado. Não havia mais o ponto dos músicos, não havia mais aquela coisa, quem quisesse encontrar músico era por telefone... como é hoje aqui no Brasil. Não existe mais ponto dos músicos (...) aí eu vi que não dava mais pra voltar pra Paris. Não dava mais pra voltar pra França. Os amigos todos... havia um sujeito com que eu estudei harmonia lá, Roland Rodit, particular, ele era professor do Conservatório de Nantes, e quando eu voltei, Roland já não estava mais. Já tinha se mudado pra Avignon. Outros amigos daquela época, daquela turma que se encontrava nos cafés... (...) já não era mais aquilo. Não encontrei mais os amigos.<sup>29</sup>

No Brasil, Dimas que era dono de uma criatividade e versatilidade incomuns, seguiu compondo e fazendo arranjos para as mais variadas formações que iam desde música para banda até peças para instrumento solista.

As músicas do compositor começaram a chamar a atenção de instrumentistas em todo o país, e vários grupos como o Quinteto Brassil, o Quarteto de Trombones da Paraíba e o Quinteto Latino Americano de Sopros passaram a incluí-lo em seu repertório, gravando várias de suas peças. A grande aceitação de sua música fora de Pernambuco fazia com que o compositor ficasse um pouco desanimado quanto à execução de suas obras dentro do próprio Recife e dissesse, “em

---

<sup>28</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>29</sup> *Ibidem*.

casa ninguém dá valor à gente né? Já está na Bíblia, Jesus Cristo dizia: Ninguém é profeta em sua terra, não é?” e acrescentasse, “então, quando eu quero... eu só ouço minhas músicas quando eu vou pra fora daqui, que vou pra Brasília ou... ou pra outro lugar, porque aqui mesmo...”<sup>30</sup>

Em 1999, Dimas foi convidado para participar do Festival Internacional de Música de Brasília, para trabalhar com banda de música, convite este, renovado em 2001.

## **1.8 SA GRAMA: Um Efervescente Laboratório Musical**

Em 1995, no Conservatório Pernambucano de Música, Sérgio Campelo, professor de flauta transversal, teve a idéia de juntar uns alunos para trabalhar música erudita brasileira. Pedindo o apoio de Cláudio Moura, professor de violão, começaram a trabalhar aos pouquinhos a música de compositores populares com forte formação erudita, como Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga. A entrada de Antônio Barreto, professor de percussão e talentoso marimbista, veio dar um colorido especial ao som do grupo. E assim nasceu o Sa Grama.

Dimas foi convidado pelo amigo Sérgio Campelo para ver o grupo e imediatamente se encantou com a sua sonoridade. Propôs então que Sérgio fizesse para o grupo o arranjo de sua antiga “Suíte Matuta”, para flautas e percussão, que era formada por quatro pequenas peças: Novena, Rói-Couro, Caboclos de Orubá e Rela-Bucho.

O grande sucesso da Suíte Matuta fez com que Sérgio procurasse Dimas e pedisse uma nova composição, “Dimas, rapaz, o negócio tá bom, faz alguma coisa aí.” E ele fez, então, o Boi Babá, um pequeno auto do bumba-meu-boi. O Sa Grama que inicialmente se propunha a

---

<sup>30</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

trabalhar a música erudita, passou a se identificar cada vez mais com a música de Dimas, assumindo uma personalidade totalmente diferente da original.

(...) A nossa intenção é desenvolver uma música de câmara elaborada, baseada nos elementos da cultura popular. Quando formamos o grupo, essa linha ainda não estava definida, foi preciso encontrar com Dimas Sedícias, para que este Sa Grama surgisse.<sup>31</sup>

A aceitação foi tanta, que o produtor fonográfico Luíz Guimarães ao assistir uma apresentação do Sa Grama propôs a gravação de um disco. Dimas participou da gravação, e o disco, intitulado “Sa Grama”, foi lançado em 1998. Das dezesseis músicas gravadas, quatro eram dele.

O músico passou a compor intensamente para o grupo, ligando quase toda semana para mostrar alguma obra nova ao amigo Sérgio. Além das composições, ele também influenciou o Sa Grama no que diz respeito à execução instrumental. Embora tenha trabalhado por muitos anos com música erudita, era reconhecidamente um ótimo percussionista popular e utilizava sua experiência para trabalhar com os alunos o modo correto de executar suas obras. Sempre irreverente costumava dizer, “tira o smoking, vocês estão tocando de smoking. Parece que estão tocando na Orquestra Sinfônica!”

Não só os alunos mas também outros integrantes do grupo foram estimulados e se beneficiaram com a experiência do compositor.

(...) o estilo dele escrever me influenciou totalmente. Minha música tava mais... a minha música a princípio, não tinha nem percussão. Eu comecei a conversar com ele, eu tinha medo de escrever (...) eu sempre fui contra essa coisa de escrever o ritmo que começa e termina. Aí, eu comecei a escrever e perguntar a ele. Ele me deu muita idéia e a coisa foi funcionando (...)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Sérgio Campelo em entrevista à Janaína Lima – Jornal do Comércio – Editoria Caderno C - Recife, 20/12/1999 – [http://www2.uol.com.br/JC/\\_1999/2012/cc2012t.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2012/cc2012t.htm)

<sup>32</sup> Sérgio Campelo em entrevista à autora – Recife, 09/06/2001

Em 1999, o grupo entrou em estúdio para gravar o segundo disco e Dimas esteve presente tanto nas composições, quanto na execução. Esse disco, chamado Engenho, possui cinco composições suas.

O terceiro disco do Sa Grama foi gravado para ser a trilha sonora da minissérie "O Auto da Compadecida", produzida pela Rede Globo, numa adaptação da peça homônima do escritor paraibano Ariano Suassuna. A minissérie, segundo Sérgio Campelo, "precisava de música com características cômicas, não só nordestinas, mas, cômicas." Procurados por Guel Arraes e João Falcão, integrantes da produção, o Sa Grama apresentou algumas músicas. A obra de Dimas provocou uma identificação imediata.

(...) aqueles personagens todos precisavam de uma música que desenhasse o personagem, e três ou quatro músicas dele já foram aprovadas de imediato. Rói-Couro, a gente mostrou pro pessoal ... João Falcão, Guel Arraes, e eles aprovaram de imediato, porque era exatamente o que eles procuravam. Então, o terceiro disco do Sa Grama, que é a trilha sonora do Auto da Compadecida, também tem a forte presença dele (...)<sup>33</sup>

A música Rói-Couro também foi inserida posteriormente, na trilha sonora do filme, e em julho de 1999, foi executada durante a exibição da equipe brasileira de nado sincronizado nos Jogos Pan-Americanos, realizados em Winnipeg, no Canadá.

Tratado como uma espécie de membro honorário, ele permaneceu sempre presente no cotidiano do Sa Grama, sendo considerado mesmo, o responsável por grande parte do sucesso do grupo.

(...) a influência da música de Dimas dentro do Sa Grama é total. Eu acho que o sucesso do Sa Grama, que hoje a gente tem três discos, vai pro quarto, o sucesso do Sa Grama deve-se... grande parte à música, à composição dele.(...) tanto no início de mudança de identidade, que a gente tava trabalhando uma música erudita e terminamos que... carimbamos a personalidade do Sa Grama, ficou a cultura popular trabalhada numa linguagem mais elaborada, mais erudita.

---

<sup>33</sup> Sérgio Campelo em entrevista à autora – Recife, 09/06/2001

Mas tudo se deve a ele realmente, que trouxe essa influência (...) essa força dele, essa influência dele foi entrando no Sa Grama, não só na música, mas no jeito de escrever, no jeito de tocar e o tempo todo, isso é o que é importante de dizer, que não foi somente o momento do primeiro disco (...) A gente teve uns três anos aí, tocando, trabalhando, pesquisando, e ele sempre por perto.<sup>34</sup>

O Sa Grama trabalha atualmente na produção de seu quarto disco. No repertório selecionado se encontram três novas músicas do compositor Dimas Sedícias.

## **1.9 Brilhareto: Dimas Faz Dançar a “Perna de Palco”**

Criada em 1997 pelas bailarinas Nara Frej e Anna Miranda, a Perna de Palco é uma companhia de dança que procura representar autos e folguedos populares do Brasil, especialmente os da região nordeste.

Para o lançamento do seu primeiro CD, o Sa Grama resolveu fazer uma apresentação diferente, que pudesse ser traduzida em uma verdadeira festa. A Perna de Palco foi convidada para participar do espetáculo, o que daria início a uma parceria de sucesso. Para essa primeira apresentação, curiosamente, apenas duas das músicas escolhidas para serem coreografadas não eram de Dimas. Segundo Nara Frej, “pra quem dança, a identificação com a música de Dimas é direta”<sup>35</sup>, fato esse que pode ser comprovado nos festivais de dança que ocorrem anualmente no Recife. Segundo Sérgio Campelo, “dá pra ir durante uma semana, é um grande festival, mas se você escolher dois ou três dias, você vai ouvir o Sa Grama, especialmente a música de Dimas, em um balé de Natal, ou de Alagoas, ou de... sei lá, Sergipe...”<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Sérgio Campelo em entrevista à autora – Recife, 09/06/2001

<sup>35</sup> Nara Frej – em entrevista à autora - Recife, 09/06/2001

<sup>36</sup> Sérgio Campelo. Op. cit.

Os integrantes da Perna de Palco resolveram homenagear Dimas, produzindo um espetáculo totalmente baseado em sua obra. O projeto, encaminhado à Prefeitura do Recife, foi aprovado e teve início a escolha do material que seria utilizado. O compositor ficou encantado com a idéia e foi convidado para ajudar na escolha das músicas.

O espetáculo intitulado Brilhareto, “representa a união das composições do Maestro Dimas Sedícias com a dança, desvendada através de sua representação no palco.”<sup>37</sup> Foram apresentadas dezoito coreografias “distribuídas cronologicamente de acordo com as festas populares sagradas e profanas sob influência das raças formadoras do povo brasileiro.”<sup>38</sup> Vários ritmos foram trabalhados como o toré, o maracatu, caboclinho, boi de carnaval, coco de embolada, samba de matuto, frevo e baião.

Tudo pronto para a estréia, descobriu-se que uma das músicas do programa, o frevo canção “Dá Licença Recife”, não era de Dimas e sim, do também compositor pernambucano Getúlio Cavalcanti. Segundo Sérgio Campelo, que estava participando da produção do espetáculo, Dimas, ao ver o programa exclamou, “Vocês são loucos! Olhe o que vocês fizeram, botaram uma música que não é minha.” Sérgio respondeu, “Dimas, a culpa é sua. Eu lhe passei a lista e você não me disse nada.” No final da apresentação, conta Sérgio, Dimas subiu ao palco para agradecer a homenagem e com seu jeito informal, esclareceu o mal-entendido. “Olha, maravilhosa a homenagem a mim, mas a última música não é minha. Eu gostaria muito que tivesse sido minha, que essa música é maravilhosa. Essa música é de Getúlio Cavalcanti, mas o arranjo é meu, então, de qualquer jeito eu me sinto um autor...”

---

<sup>37</sup> Trecho retirado do texto de apresentação do folder do espetáculo Brilhareto (2000).

<sup>38</sup> Ibidem.

A música em questão foi substituída pelo frevo “Carnaval Arretado” e o espetáculo, que estreou no dia 2 de dezembro de 2000, lotou por dois dias o Teatro Apolo e foi repetido com o mesmo sucesso em janeiro de 2001 no Teatro do Parque, ambos no Recife.

A Companhia de Dança Perna de Palco já levou o espetáculo para outras cidades como São José de Belmont e atualmente acertou com a Prefeitura do Recife uma série de apresentações.

Segundo a Companhia, “o espetáculo Brilhareto é, na sua essência, uma homenagem ao compositor Dimas Sedícias que divulgou, de forma singular, a cultura musical de nosso estado (Pernambuco) no Brasil e exterior.”<sup>39</sup>

## **1.10 Dimas Sedícias: O Compositor de Um “Prisma”**

Apesar de ter várias de suas composições gravadas por grupos de câmara, e corais por todo o país, Dimas não possuía até 1999 um disco só seu, produzido no Brasil. Com a instituição do Sistema de Incentivo à Cultura, Lei nº 16.215/96, o compositor resolveu fazer um projeto para a gravação de um CD. O projeto foi apoiado pelo empresário Luiz Guimarães, da LG Projetos & Produções Artísticas. Foram escolhidas quatorze composições de estilos variados que comprovavam o potencial criativo, e a versatilidade do autor.

Em “Prisma”, ele retratou a cultura do seu Estado e as lembranças vividas em outras terras, como é o caso de “Réquiem para um Novillero”, dedicado a um novillero, um toureiro que lida com novilhos, atingido pelo animal em uma “Tarde de Toros” em Pamplona, Espanha.

---

<sup>39</sup> Trecho retirado do texto de apresentação do folder do espetáculo Brilhareto (2000).

O disco é um verdadeiro prisma musical e se traduz em uma profusão de gêneros que vão do maracatu ao choro. As músicas, ora nostálgicas, como Serenata, Luar de Vila Nova ou Minha Nostalgia, dão lugar a outras que homenageiam o sertão e sua gente, como Coisas Nossas e Adágio Sertanejo, ou àquelas inspiradas nas lendas e tradições nordestinas, como Pedra do Navio e Alamoia.

No disco, o compositor incluiu o maracatu “Mestre Giba”, parceria com o pesquisador fonográfico Renato Phaelante, e que é uma homenagem aos cem anos do nascimento do sociólogo Gilberto Freyre. Gravado anteriormente pelo grupo Sa Grama, “Mestre Giba” ganhou uma nova roupagem do versátil compositor.

Cada faixa, cuidadosamente elaborada, é uma agradável surpresa, e diferenciação é a palavra chave para Dimas até mesmo no que diz respeito à instrumentação, que reúne desde os tradicionais quintetos de sopros e de metais, a formações mais incomuns como a faixa “Luar de Vila Nova”, que é um dueto para bombardino e tuba, ou “Trompetuba”, um frevo para tuba e trompete.

O CD foi gravado no estúdio Estação do Som (PE), por instrumentistas amigos do compositor, como é o caso do Quinteto Brassil, Quarteto de Trombones da Paraíba, Quinteto Latino-Americano de Sopros, Quinteto Staccato, os Trios Muremuré e Muçambê, e tantos outros.

Por ocasião da gravação do CD, veio a Pernambuco o Professor Raymond Stewart, tubista da Orquestra Sinfônica de New York e do Meridian Arts Ensemble. Dimas conheceu o professor e compôs para ele o solo “Raymond, My Friend”. Raymond Stewart, agradecido se dispôs a gravar o solo para que este fizesse parte do disco.

O amigo Renato Phaelante foi convidado para compor o encarte do disco e lá escreveu, “Homem viajado, tendo convivido com a música de diversos países europeus, Dimas continua

grande em sua simplicidade. Descendente de músicos talentosos, sua produção eclética de características universais, têm, no entanto, em sua estrutura, a marcante presença nordestina, a força da brasilidade nativa de raízes, tradição e folclore.”<sup>40</sup>

O CD “Prisma, A Música de Dimas Sedícias”, foi lançado no dia 18 de março de 2000, na Fundação Joaquim Nabuco<sup>41</sup>, como parte das comemorações do centenário do nascimento de Gilberto Freyre, autor de Casa Grande e Senzala, e a música “Mestre Giba”, servirá de trilha sonora para um CD-Room que está sendo produzido sobre o escritor.

O disco saiu com uma tiragem de três mil cópias e propostas de re-edição na Holanda e Estados Unidos. Sobre isso o compositor dizia, “vendendo somente aqui, estaria vendendo ferro a ferro, dada a qualidade das músicas dos autores pernambucanos.”

Em entrevista ao jornalista Marcos Toledo, do Jornal do Comércio, Dimas disse “ver através de Prisma, não apenas sete cores, mas sete notas e a fusão das mesmas provocam infinitas tonalidades, tais quais os pigmentos.”<sup>42</sup>

Sobre a música de Dimas, Phaelante acrescenta, “É essa a música de Dimas Sedícias, envolta em cor de universo, de gente, de gosto para todos os gostos, de sonoridade capaz de agradar, como se diz popularmente, a Deus e ao mundo.”<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Renato Phaelante – encarte do CD Prisma, A Música de Dimas Sedícias (2000)

<sup>41</sup> Fundação Joaquim Nabuco – instituição pernambucana que se dedica a pesquisas socio-culturais

<sup>42</sup> Dimas Sedícias em entrevista à Marcos Toledo – Jornal do Comércio – Editoria Caderno C - Recife, 20/12/1999 – [http://www2.uol.com.br/JC/\\_2000/1702/cc1702b..htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1702/cc1702b..htm)

<sup>43</sup> Renato Phaelante. Op. cit.

## 1.11 Silencia o Grande Compositor

No dia 06 de setembro de 2001, no Recife, morre o nosso compositor. Faleceu em sua residência, no bairro Jardim São Paulo, cercado pelos cuidados de sua esposa Marina, do filho Dimas, das primas Lili e Elena e tantos outros amigos.

O maestro, que passou um período internado no Hospital Universitário Oswaldo Cruz (Recife), em momento algum deixou que a doença superasse o seu espírito musical.

Neste ano, havia sido convidado para apresentar uma palestra sobre música folclórica e popular no 33º Festival de Inverno da UFMG e planejava com o amigo Sérgio Campelo, a inclusão de várias obras suas no novo CD do grupo Sa Grama.

Deixou-nos aos 71 anos, no momento em que começava a colher os louros de uma vida devotada à música, e no auge de sua carreira como compositor. Fica-nos o exemplo de sua luta, sua determinação, e a lembrança de seu espírito brincalhão e inovador, nos presenteando com algumas das mais surpreendentes criações da música brasileira.

A obra certamente permanecerá, eleita pelas futuras gerações. Do criador, poderemos dizer então que não morreu, e sim, como diria o grande Nelson Ferreira: "...partiu para a eternidade, deixando em sua cidade um mundo de saudade sem igual!"<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Trecho retirado do frevo canção Evocação nº 3, do maestro e compositor pernambucano Nelson Ferreira.

## Capítulo 2.

# A Obra do Compositor Dimas Sedícias



## 2.1 Dimas Sedícias na Europa: O Início de Uma Nova Carreira

O pernambucano Dimas Sedícias considerava iniciada sua carreira como compositor no ano de 1960, época em que morava em Paris. Não tendo frequentado uma instituição de ensino musical, desenvolveu o seu conhecimento tomando por base os rudimentos teóricos que lhe foram ensinados por sua mãe, a bandolinista Amélia Rosa, e a sua natural personalidade criativa e observadora.

Reconhecido por possuir uma grande desenvoltura como instrumentista da área popular, era natural que sua carreira como compositor se desenvolvesse seguindo este mesmo estilo.

Em Paris, segundo suas próprias palavras, o compositor descobriu que era brasileiro, e sua primeira composição naquela cidade foi um samba de carnaval, produzido pela gravadora Barclay.

Bem, a minha primeira (composição), lá na França, (...) por incrível que pareça, não foi um sucesso mas foi um pequeno êxito. Um samba de carnaval que eu fiz, coisa assim. Gravei, e eu sei que houveram muitas gravações lá, houveram muitas gravações dessa música (...)<sup>1</sup>

De suas obras em solo francês sabe-se muito pouco, mas segundo o pesquisador Renato Phaelante em seu livro *MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-Músico-Fonográfica (1920/1995)*<sup>2</sup>, Dimas possuía obras gravadas e editadas em vários países da Europa.

Este fato é comprovado pelo também pesquisador Mário Souto Maior, quando fala sobre o compositor e se mostra impressionado com sua grande versatilidade.

---

<sup>1</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>2</sup> Phaelante, Renato. *MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-Músico-Fonográfica (1920/1995)* Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1997.

(...) Um belo dia, estou em casa quando ele me chega com uma pilha de discos assim (mostra a altura). Eu olhei assim... “É Dimas, não é?”, ele disse “É”. Tinha uns dez ou quinze anos que eu não via Dimas. “Eu vim lhe mostrar, não é lhe presentear por que eu só tenho esses, os discos que eu gravei.” (...) por todo país que ele andava, ele gravava disco. Então ele tem disco gravado na Alemanha, na França, em Portugal... Ele compunha fados, a música do lugar, ele fazia. Nunca vi uma versatilidade desse jeito (...)<sup>3</sup>

Muitas de suas obras foram gravadas pela Barclay, sendo interpretadas por sua esposa, a cantora de fados, Marina Guedes Sedícias.

Na França, o compositor era membro de uma sociedade de autores franceses, a SACEM (Sociedade de Autores, Compositores e Editores Musicais), e lá, mantinha registrada grande parte do que produziu em quarenta e um anos como compositor.

## **2.2. A Música de Dimas, Segundo Dimas: Algumas Curiosidades**

Dimas Sedícias voltou ao Brasil e aqui, passou a compor utilizando-se dos mais variados gêneros musicais, especialmente os nordestinos.

Apesar de ter deixado Bom Jardim há cinquenta e quatro anos, o compositor acreditava que essa sua preferência fosse um reflexo dos dezessete anos vividos na cidade e dizia “Olhe, a infância, a infância e a adolescência marcam muito. Marcam muito mesmo (...). As experiências retratam no meu comportamento, as coisas que eu via lá, em Bom Jardim.”<sup>4</sup>

Suas obras em sua grande maioria baseiam-se nas manifestações folclóricas de Pernambuco, como o caboclinho, a ciranda e principalmente o maracatu. O interesse do

---

<sup>3</sup> Mário Souto Maior em entrevista à autora – Recife, 18/06/2001

<sup>4</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

compositor por este gênero vinha desde a infância, por influência de seu pai, o percussionista José Ferreira da Silva.

O maracatu... o maracatu foi muito marcante em minha vida, lá em Bom Jardim, porque eu... havia um maracatu muito antigo lá em Bom Jardim, que chamava *Dois de Ouros*, e que meu pai reviveu em 1939. O fundador havia morrido já há muitos anos e meu pai reviveu esse maracatu, e isso me marcou muito, não é? <sup>5</sup>

Um outro gênero muito trabalhado pelo compositor foi o frevo, com o qual participou e ganhou vários festivais de música em Pernambuco. Ele escreveu vários frevos de rua e frevos canção e era notório o seu fascínio por este gênero, e sua preocupação pela maneira como o frevo vinha sendo executado.

(...) o frevo para mim é uma música para ser analisada, uma música para se ouvir. (...) Vocês devem notar que todo frevo tem a sua parte... aquela primeira parte lá, a introdução, e tem uma parte mais melodiosa, uma parte mais romântica, não é isso? Então é aí que eu acho que não deve ser tocado tão rápido pra que as pessoas digiram, para que as pessoas absorvam bem a qualidade da música, como é a música. Mas se tocar rápido, ninguém sabe nada, então eu sempre fui contra esses frevos tocados tão rápido. (...) Perde o *balanço*. Depois, o músico não toca bem, não pode tocar bem. Uma coisa que é feita para tocar em 132, 134 por aí assim, pra tocar em 150 fica uma porcaria, não é? O sujeito não sabe como respirar, não sabe como emitir o som, não sabe nada. O que eu acho é isso, então, perde, como perdeu muito. <sup>6</sup>

Dimas impressionava pelo sentimento que conseguia imprimir em sua obra. Ao ser indagado sobre a maneira como compunha suas músicas, confessava bem humorado que preferia escrever peças que não fossem muito longas para não cansar a audiência, pois quando esta começava a se mexer na cadeira era sinal que a música já estava *enchendo o saco*. O compositor dizia seguir um conselho existente na letra de uma canção do francês Charles Aznavour.

É... então eu me espelho muito em uma música do Charles Aznavour. A letra dele que dizia assim, “é preciso saber deixar a mesa depois de comer”, porque nem todo mundo sabe deixar a mesa depois que come. Então, eu me baseio nessas coisas. Muito curta também não é bom mas... deixa saudades, “ô, porque

---

<sup>5</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>6</sup> *Ibidem*.

não fez maior?” E se a música é muito longa... “ô mas aquilo não há quem suporte”, quando a gente pensa que vai terminar... mesmo que as sinfonias de Haydn, não é? <sup>7</sup>

Através de sua obra podemos muitas vezes ver em Dimas o retrato de um contador de casos. Muitas delas relatam acontecimentos, ou homenageiam algum conhecido, como é o caso de *300 Léguas* que narra a história de um conterrâneo seu que todos os anos ia ao Juazeiro pagar uma promessa feita ao Padre Cícero.

(...) É porque lá em Bom Jardim havia um sujeito que ia a pé todos os anos pro Juazeiro. (...) Pagar promessa, ele ia. Fez uma promessa que enquanto pudesse ia pro Juazeiro a pé. Olha que de Bom Jardim pro Juazeiro é muito. Ai eu não sei quanto é, por isso botei o nome de 300 Léguas, não é? Não sei quanto é de Bom Jardim a... 300 léguas... uma légua são seis quilômetros (...) são mil e oitocentos quilômetros... talvez não seja isso não. (...) E quando voltava soltava os foguetes, que havia chegado em paz, que tinha voltado em paz, (...) de forma que eu fiz até a letra. Aquilo tinha até letra... <sup>8</sup>

Os títulos de suas músicas muitas vezes também são uma clara demonstração da criatividade e bom humor do compositor. Segundo ele próprio, depois que a música estava pronta é que ele via qual seria o título adequado. Indagado sobre *Nas Quebradas do Canguengo*, uma peça sua para quarteto de trombones, ele confessou que *Canguengo* era um riacho que havia perto de sua cidade, o que vinha a comprovar a sua forte ligação com Bom Jardim.

Ao participar do Festival Internacional de Música de Brasília de 2000, foi questionado sobre o título de uma obra sua para trompete e triângulo. A peça, dedicada ao amigo trompetista Ayrton Müzel Benck Filho, chamava-se *Benckianas Nordestinas*. O compositor então, de forma irreverente, explicou o ocorrido.

Aí me perguntaram, “Mas Benckianas? Porque?”  
Aí eu respondi, foi até um trompetista que me perguntou. Eu disse, “Olha, Villa-Lobos não botou Bachianas? E ninguém perguntou a Villa-Lobos porque Bachianas. Então, Benckianas é um amigo meu que toca trompete e se chama Ayrton Benck, que por sinal é

---

<sup>7</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>8</sup> Ibidem.

daqui de Brasília. Fica até o título parecido um pouco, não é?" É, Bachianas Brasileiras, eu botei Benckianas Nordestinas, pronto!<sup>9</sup>

Apesar de sua obra ser predominantemente regionalista, Dimas Sedícias também compôs obras que se utilizavam de uma linguagem mais moderna, como é o caso de *Raymond, My Friend*, dedicada ao professor Raymond Stewart, tubista da Orquesra Sinfônica de New York e do Meridian Arts Ensemble. Nesta música, Dimas abandonou o regionalismo fugindo, de modo surpreendente, ao seu estilo costumeiro.

É porque ele era americano, então eu disse, eu vou pensar, vou explorar o tuba na sua parte mais grave e na sua parte mais aguda, não é? Ele sendo professor de tuba e tendo bom conhecimento... aí eu fiz. A música foi feita para ele. Não tem nada a ver com os meus princípios matutos.<sup>10</sup>

### 2.3. As Novas Experiências

A partir da década de 60, o Rio de Janeiro e São Paulo passaram a ser os centros para onde convergiam os grandes artistas do país. Com o surgimento dos festivais de música popular brasileira, a indústria fonográfica nacional inicia uma nova era. “A grande vitrine passou definitivamente a ser a TV. Não havia sobrevivência fora dela e dos festivais, que tinham o poder de levar alguém ao estrelato ou a desgraça numa simples eliminatória.”<sup>11</sup> Com a decadência dos programas de rádio, começaram a desaparecer as big-bands mantidas pelas emissoras. Dimas, que gostava muito de compor para esse tipo de formação, passou a ter dificuldades em encontrar um grupo que pudesse executar suas músicas. Desestimulado, deixou de compor para big-bands

---

<sup>9</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> TELES, José. Do Frevo ao Mangubeat. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2000., (p. 100)

alegando que “a música não foi feita hibernar, a música foi feita para ser tocada.” Para ele, “fazer uma música e deixá-la na gaveta, é melhor não fazer”.<sup>12</sup>

Esta situação obrigou o compositor a buscar outras alternativas para continuar a escrever. Sendo muito conhecido no ambiente musical do Recife, circulava em quase todos os lugares onde se fazia música e grande era o seu círculo de amizades. Através do Conservatório Pernambucano de Música e Orquestra Sinfônica do Recife, pôde entrar em contato com músicos de outros estados, principalmente Paraíba, e essas novas amizades fizeram com que o compositor conquistasse um outro espaço para divulgar sua música. Esta popularidade permitiu que ele compusesse e fizesse arranjos para vários grupos como a Banda Sinfônica da Cidade do Recife, Quinteto Brassil, Quarteto de Trombones da Paraíba, Quinteto Latino-Americano de Sopros, entre outros.

O ambiente acadêmico do Conservatório Pernambucano e os amigos instrumentistas foram um incentivo para que ele começasse a compor músicas de câmara. O compositor passou a escrever a pedido dos amigos ou de acordo com os instrumentistas disponíveis para executar as peças, sempre tomando cuidado para que sua música não ficasse esquecida.

Dimas, que além de percussionista tocava violão e contrabaixo elétrico, possuía uma grande intimidade com os instrumentos de sopro, herança de suas experiências como músico de banda e big-band. Este fator contribuiu para que a quase totalidade de sua obra fosse voltada para este tipo de instrumento. Uma certa insistência do tubista Valmir Vieira, professor da Universidade Federal da Paraíba e integrante do Quinteto Brassil, fez com que Dimas passasse a compor para a tuba. Muitas foram as obras dedicadas a este instrumento.

---

<sup>12</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

O compositor gostava de fazer novas experiências e escreveu várias peças de para formações não muito convencionais, como é o caso do frevo *Trompetuba*, para tuba e trompete. Outras obras interessantes são *Corda e Caçamba* e *Coisa Rara*, para trompete e caixa-clara, e tuba e duas caixas respectivamente. Ainda se pode citar *Benckianas Nordestinas*, para trompete e triângulo, dedicada ao trompetista Ayrton Benck, integrante do Quinteto Brassil, *Fiesta en Molledo*, para flauta e fagote, *Tubafonia*, para duas tubas e triângulo e *Juca e Juquinha*, para flautim e tuba, dedicadas ao tubista Valmir Vieira, também do Brassil, , *Luar de Vila Nova*, para tuba e bombardino e *Surutuba*, para tuba e caixa-clara, ambas dedicadas ao tubista Estevam Vieira integrante da Orquestra Sinfônica do Recife, *Donaldeando*, para trombone, duas tubas e percussão, dedicada ao tubista americano Donald Smith e agora com uma nova versão para trio de trombones e bocal, gravada pelo Quarteto de Trombones da Paraíba. A criatividade do compositor não tinha limites, como podemos comprovar no choro *Bachianito*, para flauta e fagote, nos duetos para trombone *Tête-à-tête* e *TU+EU=NÓS*, este último dedicado aos trombonistas Sandoval Oliveira e Radegundis Feitosa, integrantes do Quarteto de Trombones da Paraíba e Quinteto Brassil respectivamente, em *Pentagrama*, para quatro trompas e tuba, e no dueto *Itaporanga*, dedicado ao fagotista Heleno Feitosa e ao oboísta José Medeiros Rocha Neto, ambos amigos do compositor.

Segundo ele próprio, essa nova linha desenvolvida se devia ao fato de ser mais gratificante compor para grupos pequenos porém, formados por pessoas que se dispunham a tocar sua música.

(...) Ah, eu vou dizer a você porque. Porque pra você escrever... eu gostava muito, e gosto, de escrever para big-band. Mas é uma dificuldade. Porque não há big-band. É difícil você juntar cinco saxofones, quatro trompetes, quatro trombones, piano, baixo, bateria, percussionista... é muito difícil você juntar. (...) É, antigamente era mais fácil. Porque? Porque haviam as estações de rádio que tinham esses músicos contratados. Faziam parte da orquestra das estações de rádio. Era

mais fácil para você escrever, para você escrever e ouvir aquilo que você tocava, ao passo que hoje não existe mais essa coisa, essas bandas. Não existe nada e é difícil. (...) Então eu pensei, eu disse “não, quer saber de uma coisa? Vou fazer pra essas coisas assim. Faço pra tuba e tímpano, tuba e caixa, trompete e duas caixas...”<sup>13</sup>

Além deste trabalho, Dimas compôs várias obras especialmente para o grupo Sa Grama, do amigo Sérgio Campelo. O trabalho do grupo, voltado para a música regionalista, principalmente a música pernambucana, era totalmente apoiado pelo compositor. O grupo, composto por flautas, clarinete, contrabaixo, violão, viola nordestina, percussão, marimba e vibrafone, funcionava como um verdadeiro laboratório, onde o compositor podia exercitar livremente sua criatividade e desenvolver sua escrita para os instrumentos de percussão melódica. Tendo um grande carinho pelo grupo, ele achava que o Sa Grama era um projeto que tinha vindo para dar certo.

O Sa Grama é aquilo que você vê, Não é? Foi um grupo que deu certo, foi um conjunto que começou... foi um grupo que começou com seriedade (...). E onde se trabalha com seriedade se vê um resultado bom. O Sa Grama... o Sa Grama tem tudo para crescer (...) Eles tem de ir pra fora, ou pelo menos passar uma temporada fora, Rio de Janeiro, São Paulo e exterior.<sup>14</sup>

Apesar de suas composições fazerem parte do repertório de muitos grupos, principalmente da Paraíba e Pernambuco, e de receber constantemente pedidos de amigos para que lhes compusesse uma peça, o próprio Dimas dizia não julgava boa a sua música.

(...) Eu não... eu não julgo minha música boa, não. Porque... vou dizer uma coisa, quando eu... eu não posso ouvir uma música minha quatro ou cinco vezes. Quando eu começo a ouvir, já fico arrependido. Digo, “não, eu não devia ter feito isso, devia ter feito... esse pedaço não está bom.” Então eu não gosto de ouvir muito minha música não, sabe, que cada vez que eu ouço, eu encontro defeito (...)<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

Muito embora a grande aceitação de sua obra pelo público e pelo meio musical provasse exatamente o contrário, o compositor costumava dizer com a humildade inerente aos grandes:

(...) É preciso que botem algum defeito, porque se não botam defeito naquilo que é meu, se não acham defeito, então eu fico pensando que sei alguma coisa, entendeu? É preciso que botem algum defeito. Eu digo, “Mas é verdade! Da próxima vez eu não erro.”<sup>16</sup>

## **2.4 A Música Coral e as Grandes Parcerias**

Em fins de 1957 chegou a cidade do Recife o acordeonista e pianista José Gomes. Natural de Caruaru, o músico veio contratado pela Rádio Jornal do Comércio, para tocar no Conjunto Regional daquela emissora. José Gomes conheceu o compositor por volta de 1971 e dois anos depois, começam a trabalhar juntos. Por essa ocasião, Dimas atuava como contrabaixista e José Gomes como pianista, e este seria o primeiro de muitos trabalhos que fariam juntos.

José Gomes, além de trabalhar como instrumentista, também era regente de um dos corais mais antigos do estado de Pernambuco, o Coral São Pedro Mártir, da cidade de Olinda.

Por volta de 1980, Dimas deu início a uma parceria de sucesso, quando mostrou ao amigo um maracatu com o qual ganhou o primeiro lugar em um concurso de músicas carnavalescas promovido pela Prefeitura do Recife, e pediu que este fizesse um arranjo para coral. A música em questão era o Banzo Maracatu, e o sucesso foi tanto, que esta passou a figurar no repertório de grandes corais por todo o Brasil.

---

<sup>16</sup> Dimas Sedícias em entrevista à autora – Recife, 12/02/2001

Após esta peça, muitas outras vieram, de forma que Dimas Sedícias notório compositor de música instrumental, passou a ser conhecido também por suas peças para coral.

Além do pianista José Gomes, ele contava com a parceria de vários outros pernambucanos ilustres em algumas letras de suas composições. Uma de suas parceiras mais constantes era Selma Barbosa, cantora e poetisa pernambucana, esposa de José Gomes, com quem Dimas compôs O Divino, Surpresa de Natal, Serenata e Jesus de Itamaracá entre outras.

Com o poeta Joel Santos compôs Lá Vem Jaraguá, Louvando Nagô, e Eu Só Quero Cirandar, com o também compositor Romero Amorim surgiram Pé-de-Camurça e Cabana. A poetisa Miriam Brindeiro escreveu Prelúdio à Santa Cecília, e o compositor e regente Manoel Bezerra, Tota Pulchra. A poetisa Marieta Borges, o compositor Bráulio de Castro e o cantor e médico Fernando Azevedo se encarregaram de Canção de Natal, Adeus de Caboclinho e Primaveras de Abril, respectivamente.

Em 1996, Dimas teve a idéia de juntar parte de suas obras para coral em cinco cadernos editados por ele próprio. Cada caderno continha cinco músicas. Para homenagear José Gomes, fez questão de colocar em cada um deles a peça *Cantares*, composta pelo amigo para o IV Brasil Cantat - 1996, um festival de corais que se realizou no Recife. Além do *Cantares*, obra que deu nome aos cadernos, estes traziam maracatus, cirandas e caboclinho, entre outros gêneros, que são uma marca registrada do compositor.

Sobre o seu trabalho, Dimas fez um pequeno comentário na introdução de cada caderno.

Com muita dedicação e muito amor tenho me prendido às coisas da minha terra, sobretudo, no que diz respeito à Música.

Veza por outra, afasto-me das profundezas das minhas raízes, procurando respirar outros ares musicais, desta maneira, ser mais eclético na forma de compor.

Posso até mesmo dizer que estou começando a enxergar uma luzinha ao longe, muito longe mesmo, porém, se não me for possível chegar à claridade total, o que eu

tenho feito até agora, em termos musicais, já está demasiado bom para mim, pois, a escuridão total ficou para trás<sup>17</sup>

## 2.5 Aceitação e Reconhecimento

A obra do compositor que se dizia admirador e defensor convicto das *coisas de sua terra*, só agora começou a conquistar um espaço no cenário musical brasileiro. O cunho predominantemente regionalista desperta o interesse de instrumentistas em todo o país. Até 2001, ano de seu falecimento, Dimas era presença quase obrigatória em Festivais como os de Brasília, Curitiba e Campos do Jordão.

Os grupos que divulgam sua obra são unânimes ao relatar a grande aceitação de sua música e até a surpresa que suas inovações provocam no público.

(...) Dimas teve uma grande importância pro Quinteto. As peças dele fazem um sucesso danado. É impressionante.<sup>18</sup>

(...) Com o Sa Grama eu acho que aí, ele teve um laboratório não de percussão, mas de grupo de câmara, que tem levado suas obras a nível nacional. Além disso ele também já tem uma repercussão a nível nacional com as outras obras levadas por outros grupos camerísticos.<sup>19</sup>

Não só aqui no Brasil, particularmente no Nordeste, mas no exterior, o pessoal tem aquela curiosidade. Primeiro pelo título da música, que ele sempre coloca um título assim, bem folclórico, né, explorando a nossa região. E o estilo que ele escreve é aboio, maracatu, frevo... porque ele é nessa linha de pesquisar todo o estilo nordestino. Então o pessoal fica assim, surpreso porque “trombone tocando isso?”, que as vezes as pessoas acham que grupo armorial é que faz esse tipo de música.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Dimas Sedícias - trecho retirado de seus cadernos *Cantares*, “Nota do Autor”

<sup>18</sup> Valmir Vieira, tubista do Quinteto Brass’il, em entrevista à autora – Recife, 09/01/2001

<sup>19</sup> Antônio Barreto, integrante do grupo Sa Grama, em entrevista à autora – Recife, 23/01/2001

<sup>20</sup> Sandoval Oliveira, coordenador do Quarteto de Trombones da Paraíba, em entrevista à autora – Recife, 11/01/2001

A música de Dimas Sedícias, descoberta recente entre instrumentistas brasileiros, já ultrapassa fronteiras e começa a ter aceitação junto a especialistas internacionais. O tubista Raymond Stewart, integrante da Orquestra Sinfônica de New York e do Meridian Arts Ensemble, inclui a peça *Raymond, My Friend* em seu repertório camerístico, fato comprovado pelos inúmeros programas dos recitais enviados ao compositor. Sua peça *Trompetuba*, citada pelo trompetista Luis Cláudio Engelke em sua tese de doutorado pela Universidade de Towson, foi editada pela Phonomusic, de New York. Não só a sua música instrumental tem se destacado. Dimas também é presença constante no repertório de vários corais. Sua peça *Banzo Maracatu*, editada nos Estados Unidos pela Brazilian Music Enterprises – BME, foi gravada pelo Coral da Universidade Estadual de Londrina (PR), Coral 25 de Julho, Porto Alegre (RS), Coral da Petrobrás, Novo Hamburgo (RS), Madrigal do Recife (PE), Madrigal da UNICAP (PE), Grupo Vocal Habitasom, Aracajú (SE), Orquestra Meninos de São Caetano (PE), entre outros, ultrapassando atualmente a marca de doze gravações.

O potencial criativo de Dimas, sua competência como músico e arranjador e a empatia provocada por sua música, inspiraram Jarbas Maciel a escrever no prefácio do caderno de músicas para coral, Cantares nº 3.

(...) A Música Nordestina nasceu neste nosso chão bruto e constituirá, sempre, o miolo mais profundo, muitas vezes quase imperceptível, da música brasileira mais autêntica.

A música coral de Dimas Sedícias, como de resto toda a sua produção musical, que vai do jazz ao armorial, passando pela música popular e a música erudita, está toda ela espontaneamente inscrita nessa perspectiva. É música boa, que nada tem de incidental, mas que, sem prejuízo do seu inegável valor estético e artístico, realiza a cada compasso, em cada frase, o resgate de tudo aquilo que é mais característico e fundamental na música de nossa gente.

## 2.6 O Movimento Armorial e sua Influência na Música de Dimas

Durante a década de 40, em Pernambuco, surgiram as primeiras reflexões e estudos sobre o que viria a ser o Movimento Armorial. Fundado e organizado pelo escritor e pesquisador paraibano Ariano Suassuna, o Movimento buscava resgatar a cultura nacional e tinha como um dos objetivos propor uma arte brasileira baseada nas raízes populares. Neste intento, Suassuna contava com a colaboração de um grupo de intelectuais e estudiosos.

O Movimento expressou-se inicialmente através da música de Antônio José Madureira, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Capiba; na pintura de Francisco Brenand; do teatro de Ariano Suassuna; do romance de Maximiano Campos; da poesia de Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly; da gravura de Gilvan Samico; do desenho de Fernando José Torres Barbosa; do cinema de George Jonas; da escultura de Fernando Lopes e da arquitetura de Arthur Lima Cavalcanti.<sup>21</sup>

O nome armorial, é explicado pelo próprio Suassuna em seu livro sobre o movimento.

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passai a emprega-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantadores” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Nóbrega, Ariana. A Música no Movimento Armorial. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música).

<sup>22</sup> Suassuna, Ariano (1974, p.9) in A Música no Movimento Armorial. Ariana Nóbrega, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música, p.39).

A cultura popular, segundo a visão armorial, seria um elemento fundamental na construção da nacionalidade. O movimento lutava contra descaracterização da cultura brasileira e defendia a “preservação da cultura regional como fator primordial para que se mantivesse a identidade do país.”<sup>23</sup>

O Nordeste, sobretudo o sertão, era considerado uma região privilegiada por se manter imune a influências externas e por sua riqueza de costumes antigos, representativos do caráter nacional. Os artistas formadores do Movimento pretendiam criar uma arte erudita partindo das raízes populares e com influências ibéricas, e se utilizavam da cultura popular para fazer suas recriações e transformações.

O Movimento Armorial, iniciado oficialmente em 18 de outubro de 1970 com uma exposição de artes plásticas e um concerto realizado na Igreja de S. Pedro dos Clérigos (Recife – PE), teve seu fim em 1981, quando Ariano Suassuna em carta aberta publicada no Diário de Pernambuco anunciou seu afastamento da literatura. Segundo a carta, o movimento transformava-se desde então em uma referência histórica ou um posicionamento individual.<sup>24</sup>

Quando Dimas Sedícias chegou ao Brasil, em 1971, após longo período em Paris, encontrou o Movimento Armorial em uma fase bastante produtiva.

Embora não tenha participado ativamente do Movimento, ele, que sempre foi um defensor da cultura nordestina, incorporou em sua música alguns elementos do armorial. Em algumas de suas peças constatamos a presença da escala nordestina (escala com o quarto grau aumentado e o sétimo grau abaixado), o uso de sínopes, a utilização de instrumentos típicos,

---

<sup>23</sup> Nóbrega, Ariana. A Música no Movimento Armorial. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música, p.44).

<sup>24</sup> Santos (1995, p.29) in A Música no Movimento Armorial. Ariana Nóbrega, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música, p.49).

como o marimbau e o emprego de diferentes ritmos populares, entre outros. Em sua música também foram representadas algumas figuras características do Nordeste através de seus aboios de vaqueiro, cantigas de cego e da utilização de fórmulas de cantoria em suas composições (*Coisas do Agreste, A Ceguinha Jesuína, Trilogia Matura*, respectivamente).

Outras características também podem ser encontradas na música de Dimas, entre elas, a utilização de instrumentos pouco convencionais como cocos e arremedos, ou até mesmo, martelinhos de brinquedo e rói-róis (*Coisas do Agreste, Mãe Uiara, Riacho Encantado*).<sup>25</sup> O improvisado, a reprodução de sons da natureza e os ruídos de feira, também acharam seu espaço na música do compositor (*Impressões, Mãe Uiara e A ceguinha Jesuína*).

Embora tenha sido constante no que diz respeito à utilização da notação tradicional, o mesmo não aconteceu quanto à forma musical, podendo-se encontrar em seu trabalho, muitas obras cujo desenvolvimento é livre, como por exemplo, *Raymond, My Friend*.

## 2.7 A Trilogia de Um Matuto

A *Trilogia Matuta* é uma suíte em três movimentos para quinteto de metais, composta no Recife em 1985. Sua instrumentação original é para dois trompetes, dois trombones, tuba e acompanhamento de percussão (tímpanos, ganzá, queixada, caixa-clara, triângulo e marimbau).

---

<sup>25</sup> Cocos: instrumento que se constitui em duas metades do endocarpo de um coco (quenga), que podem ser percutidas uma contra a outra, ou em uma superfície dura.

Arremedos: apitos artesanalmente feitos em madeira e que imitam (arremedam) o canto dos pássaros. Muito comum no Nordeste, o arremedo é usado pelos caçadores para atrair as aves.

Martelinho de brinquedo: nada mais é, do que um martelinho plástico muito usado pelas crianças durante o carnaval, e que ao ser percutido produz um som de buzina.

Rói-rói: brinquedo infantil, composto por um cilindro pequeno e raso de cartolina fechado em uma das extremidades e atado a uma varinha de madeira através de um cordão. Ao segurar a varinha e girar rapidamente o cilindro, obtém-se o som que deu origem ao nome do brinquedo.

Em 1995, esta peça foi gravada pelo Quinteto Brass'il em seu CD Brassil Plays Brazil (Brass Music from Northeastern Brazil)<sup>26</sup>. Os direitos de editoração foram cedidos a FUNARTE.

Esta peça é, segundo Ayrton Benck<sup>27</sup> a melhor peça de Dimas para quinteto de metais. Sobre ela, o próprio compositor declarou: “Sem nenhuma pretensão, procurei retratar o que temos, o que somos e o que fazemos na nossa região, em termos de música.”

Na Trilogia Matuta, Dimas, de forma engenhosa, traz para a música a forma da cantoria. O primeiro movimento, intitulado *Peleja*, retrata uma luta poética entre os cantadores nordestinos, um desafio improvisado entre dois repentistas muito comum e apreciado tanto na zona rural quanto na urbana. A *Peleja* está dividida em três partes: a Introdução, o Quadrão, e o Martelo<sup>28</sup>.

Na Introdução, quinze compassos escritos em 2/4, o compositor reproduziu o começo da cantoria, onde os desafiantes afinam suas violas. Os trompetes e a tuba imitam a afinação das primas e bordões respectivamente, seguidos pelos trombones, que imitam a afinação das cordas médias.

Segue-se o Quadrão, dividido em duas partes. O primeiro trompete (cantador 1) inicia a cantoria (vinte e dois compassos), e pode ser dividida supostamente em quatro versos de oito sílabas, obedecendo a seguinte forma:

Verso / acompanhamento de viola / verso / verso / verso / acompanhamento de viola.

---

<sup>26</sup> CD Brass'il Plays Brazil (Brass Music From Northeastern Brazil) – gravado em João Pessoa, 1995. Gravadora Nimbus (Inglaterra) – NI 5503

<sup>27</sup> Ayrton Benck é o atual primeiro trompete do Quinteto Brass'il. (UFPB)

<sup>28</sup> Segundo Câmara Cascudo, o Quadrão são versos dialogados, tipos que os cantadores profissionais do Nordeste apresentam nas provas públicas e exibições de cantorias. É o aumentativo de quadra, e caracteriza-o o canto alternado, verso a verso. Quando no Mourão ou Trocado, cada cantador dirá dois versos ou mais. O Martelo são versos de dez sílabas, com 6, 7, 8, 9, e 10 linhas. Sua fórmula geral é ABBAACCDDC. Martelo agalopado possui fórmula ABCDB. (Dicionário do Folclore Brasileiro, 1984, p.745 e 561)

Ex.:

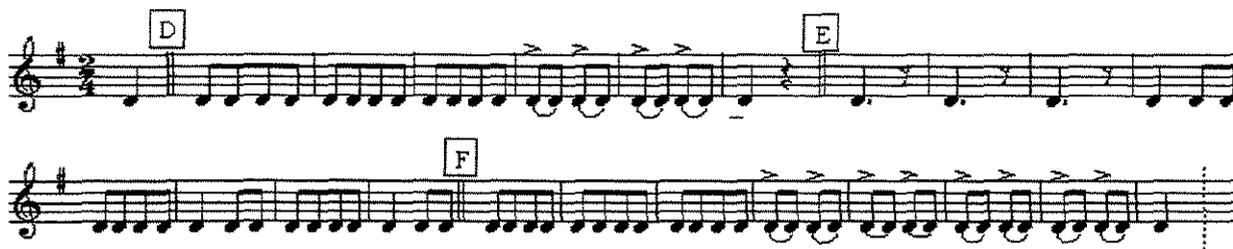
Enquanto o primeiro trompete faz o solo, o segundo mantém a nota Ré, em um acompanhamento de colcheias.

Ex.: Trompete II

Na segunda parte do Quadrão, o segundo trompete é o solista (cantador 2). Esta parte se desenvolve de forma semelhante à primeira.

Ex.:

Ex.: Trompete I



A terceira parte da *Peleja* é o *Martelo*. Solado em dueto pelos trombones, o *Martelo* pode ser dividido em três períodos de oito compassos, contendo duas frases em cada um. Finaliza com sete compassos, dos quais os três últimos voltam à temática inicial da afinação das violas. Comparado com o martelo cantado, o martelo de Dimas, escrito em compasso 6/8 e supostamente composto por seis versos de oito sílabas, poderia ser enquadrado na categoria de martelo agalopado, diferindo deste pelo fato de que, segundo Câmara Cascudo, os martelos são decassílabos.<sup>29</sup>

O segundo movimento, *Bendito Matuto* é, segundo Dimas, “o Benedictus da missa cantada que chegou à zona rural através de fazendeiros muito católicos e beatos, que nas respectivas residências rezavam novenas dedicadas `Nossa Senhora e ao Sagrado Coração de Jesus.”<sup>30</sup>

O *Bendito* tem início com um dueto de trompetes tocando em terças, acompanhados pelos trombones. Após os trompetes, o primeiro trombone sola a melodia propriamente dita, evocando as vozes masculinas do coro, e a música segue em uma sucessão de solos, até que o *Bendito* chega ao fim em um tutti brilhante. Podemos observar a utilização da escala nordestina (quarto grau aumentado e sétimo grau abaixado).

<sup>29</sup> Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1984 (p.561).

<sup>30</sup> Texto encontrado junto à partitura da *Trilogia Matuta*, datifografado pelo próprio compositor. Sem indicação de data.

Ex.:

The image shows a musical score for three instruments: Trompetes (Trumpets), Trombones, and Tuba. The score is written in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Trombones and Tuba part is marked with accents (>) and dynamic markings (f). The Trompetes part has several downward-pointing arrows above it, indicating specific notes or dynamics.

O *Entra, Mateus!*, terceiro movimento desta peça, se refere ao bumba-meu-boi, uma das mais conhecidas manifestações folclóricas do Brasil, e está dividido em duas partes: loa e dança. Inicia-se com uma parte lenta (nove compassos) solada pelo trombone, seguida por um *allegro* em 2/4. Após o *allegro*, o tema inicial (loa) é repetido pelos trombones e tuba.

A segunda parte é a dança do cavalo marinho, um dos personagens do bumba-meu-boi. Em tempo *Presto*, caracteriza-se pelo sincopado e pela presença marcante da percussão. O movimento termina com um *tutti fortíssimo*.

## 2.8. Algumas Preferências: A Música Regional

Podemos constatar na obra de Dimas Sedícias uma verdadeira miscelânea musical. Seu ecletismo pode ser comprovado ao observar-se cuidadosamente o seu trabalho. Apesar de possuir entre suas composições inúmeras valsas, choros, maxixes, sambas e baiões, a música de sua terra parece ter exercido sobre ele um absoluto fascínio. Maracatus, caboclinhos, cirandas, aboios, frevos, cantigas de cego entre outros, serviram como motivos para suas criações e alguns deles foram descritos a seguir, a fim de proporcionar uma pequena visão deste fantástico universo.

## Aboio

Segundo o pesquisador Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*<sup>31</sup>, o aboio é um canto de improviso entoado pelos vaqueiros quando conduzem suas boiadas. É marcado apenas por vogais, sendo as palavras empregadas apenas em sua finalização, quando normalmente se ouve: “hê boi.... hê boi...”

A utilização do canto para conduzir o gado é uma prática comum em todo o mundo. Em algumas regiões de Portugal as toadas de aboiar possuem letra e são respondidas em coro. No sertão do Brasil, entretanto, o aboio é sempre um canto solo, entoado livremente. Não possui letra, frases, não é cantado em versos e a flexibilidade na execução juntamente com as interjeições do aboiador tornam praticamente impossível uma notação musical exata.

Segundo o pesquisador Juvêncio Mendonça, seria mais fácil “figurar o aboio no ritmo livre do canto gregoriano.... é um dos raros tipos de música subjetiva, que se amolda ao clima, às vozes.”<sup>32</sup>

O aboiar é um costume antiqüíssimo, utilizado para acalmar e conduzir a boiada para as pastagens ou o curral e também para orientar os vaqueiros dispersos durante as pegadas de gado, além de fazer esquecer as longas jornadas cruzando os sertões.

Dentre as obras catalogadas encontramos algumas peças baseadas no aboio e podemos citar “Nas Quebradas do Canguengo”, para quarteto de trombones e “Coisas do Agreste – Aboio de Vaqueiro”, para quinteto de metais. Nos dois exemplos podemos notar a ausência de barras de compasso e a utilização do 4º grau elevado e do 7º grau abaixado, que são características da música nordestina..

---

<sup>31</sup> Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1984 (p.21).

<sup>32</sup> Mendonça, Juvêncio in *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984 (p.22).

Ex. 1 – Nas Quebradas do Canguengo (solo de 2º trombone)



Ex. 2 – Coisas do Agreste – Aboio de Vaqueiro (solo de 1º trompete)

Lento com expressão de aboio



## Cantiga de Cego

Uma das figuras mais tradicionais ainda hoje nas cidades nordestinas é o cego que pede esmolas. Marginalizados pela sociedade, costumam perambular pelas ruas e portas de igrejas. O cego pedinte muitas vezes vaga pelas feiras livres, em festividades ou porta em porta, guiados por uma criança, geralmente da família.

Muitas vezes com o acompanhamento de algum instrumento musical como a viola, sanfona ou rabeca, entre outros, os cegos cantam geralmente a sua própria tragédia humana, rogando aos céus pela luz dos seus olhos. A variedade dos cantos e letras é enorme e normalmente dotadas de um profundo senso de religiosidade.

Segundo o musicólogo Domingos de Azevedo Ribeiro em seu livro *Cantigas de Cego*, “a quadrinha popular é, quase sem exceção, a forma poética usada nas toadas pelos cegos cantadores.”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ribeiro, Domingos de Azevedo. *Cantigas de Cego*. João Pessoa: Rigrafic Ltda, 1992

Em sua peça *A Ceguinha Jesuína*, Dimas reproduz o ambiente sonoro de uma feira livre como uma introdução para as quadras cantadas pela solista, que se acompanha pelo chacoalhar de um caneco de alumínio contendo moedas para marcar o ritmo do canto.

Ex. 3 – Cantiga de Cego – A Ceguinha Jesuína.

Meu senhor que vai pas-sar-do Filho da Vir-gem Ma-ria Co-ra-ção a-ben-ço-a-do Que en-xer-ga luz do dia

Texto:

Meu sinhô qui vai passando  
 Filho da Virgem Maria  
 Coração abençoado  
 Que enxerga a luz do dia

Uma esmola eu to pedindo  
 Peço por Santa Luzia  
 Se eu tivesse a minha vista  
 Ai, ai esmola eu não pedia

### Bumba-Meu-Boi:

Durante o período que vai de meados de dezembro a seis de janeiro, ocorre em todo o Brasil o chamado *Ciclo Natalino*, que são as festas em comemoração ao nascimento de Jesus Cristo. É muito comum nessas festividades, a presença de autos que são, segundo Câmara Cascudo, “formas teatrais de enredo popular, com bailados e cantos tratando de assunto religioso ou profano.”<sup>34</sup> A simplicidade da linguagem e o enredo de fácil compreensão fizeram com que o auto se tornasse desde o século XVI, um importante aliado na catequese dos índios brasileiros pelos padres jesuítas.

<sup>34</sup> Cascudo, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1984 (p.115).

Alguns autos vieram de Portugal, como a *chegança de cristãos e mouros*, outros possuíam elementos portugueses (músicas, versos, assuntos, etc.), mas eram construídos no Brasil, como os *fandangos e marujadas*.

Dos autos populares o mais nacional é o bumba-meu-boi, considerado pelo pesquisador Hermilio Borba Filho como “o mais puro dos espetáculos populares nordestinos, pois embora nele se notem algumas influências européias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros”.<sup>35</sup>

O Dicionário do Folclore Brasileiro aponta as últimas décadas do século XVIII como provável época de surgimento do bumba-meu-boi. Originado, segundo o pesquisador José Ribamar Sousa dos Reis,<sup>36</sup> das atividades ligadas à pecuária, ele possivelmente migrou do litoral, engenhos de açúcar e fazendas de gado para o interior do país.

O bumba-meu-boi possui um grande número de personagens como o vaqueiro Mateus e sua esposa Catirina, o Capitão montado no cavalo marinho e proprietário do boi, o Bastião, o valentão, a burrinha, o médico, o morto-vivo, a ema, entre outros. Embora as figuras principais do bumba-meu-boi apareçam sempre, algumas personagens, bem como danças e músicas vão variando e adquirindo particularidades de cada Estado em que acontecem. O folguedo também é conhecido como boi surubi e boi calemba (NE), boi-bumba (AM), boi-de-reis (PA), boi-de-janeiro e boi-da-manta (MG), boi-de-reisado (AL), e boi-de-mamão (SC) entre outros.

A diversidade de nomes não altera o enredo do boi, que é o mesmo em quase todo o país: a negra Catirina, grávida, deseja comer a língua do boi mais bonito da fazenda. Cansado de ser importunado pela esposa, Mateus lhe faz a vontade e foge. O capitão, que é o dono da fazenda,

---

<sup>35</sup> Filho, Hermilio Borba. Apresentação do Bumba-Meu-Boi. Recife: Editora Guararapes, 1982 (p.5).

<sup>36</sup> Reis, José Ribamar Sousa dos. Bumba-Meu-Boi (O Maior Espetáculo Popular do Maranhão). Recife: Massangana, 1984 (p.8).

manda prender o fugitivo e segue-se a representação de rezas e outros artificios na tentativa de dar vida ao boi. Finalmente, este levanta e todos os personagens dançam na festa pela sua ressurreição.

O bumba-meu-boi, originalmente fazendo parte do ciclo natalino, também é largamente difundido no período carnavalesco e junino (este último sobretudo no Maranhão).

Baseado no auto do bumba-meu-boi, Dimas compôs o seu *Mini Auto do Boi-Babá*, onde retrata a vida, morte, testamento e ressurreição do boi. Inicialmente um solo de tenor convida o boi para dançar no carnaval. Aceito o convite, o boi dança até cair. Segue-se uma encenação onde o solista conclui que o boi está morto. Após um lamento por sua morte, o tenor anuncia o testamento e a partilha do boi, que permanece no chão. Repentinamente, surge uma figura feminina que pede licença para fazer novo exame e descobre que ele não está morto. Após o diagnóstico o boi levanta e todos recomeçam a dançar.

Ex. 4 – Bumba-meu-boi (loa) - Mini Auto do Boi-Babá

Lento Ad libitum

Tenor - solo

O ga-lo can-tô quando amanhe - ceu O meuboi ber-zô quem ouvin fui eu te ale-vanta boi

vamos va-di - ã te pre- pa ra boi que nós vai dan - çá te en-faí ta boi que hoje é carna - vá

## Ciranda:

A ciranda pernambucana começou a ser observada na cidade de Goiana, de onde migrou principalmente para o litoral. Segundo Gustavo Côrtes, em seu livro *Dança, Brasil! Festas e Danças Populares*<sup>37</sup>, as esposas de pescadores costumavam dançar e cantar ciranda na praia, enquanto esperavam o retorno de seus maridos.

O *Dicionário do Folclore Brasileiro* traz a seguinte definição: “dança infantil de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos.”<sup>38</sup> Embora de origem portuguesa, a ciranda fixou-se em Pernambuco e é considerada atualmente uma das manifestações mais características de sua cultura.

A ciranda é dançada em círculos que giram para um só lado, com os participantes de mãos dadas. Diferente do resto do país, onde a ciranda é dança de criança, a ciranda pernambucana não faz distinção de participantes. O espírito democrático da ciranda pode ser comprovado na música *Minha Ciranda*, do compositor José Lourenço Barbosa (Capiba), que diz:

“Minha ciranda não é minha só  
Ela é de todos nós  
A melodia principal quem guia  
É a primeira voz

Pra se dançar ciranda  
Juntamos mão com mão  
Formando uma roda  
Cantando uma canção.”

A principal figura da ciranda é o mestre cirandeiro, encarregado do canto que pode, às vezes, ser um refrão improvisado que é repetido pelos demais participantes. A “orquestra” da

<sup>37</sup> Côrtes, Gustavo. *Dança Brasil! Festas e Danças Populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000 (p.94).

<sup>38</sup> Cascudo, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1984 (p.285).

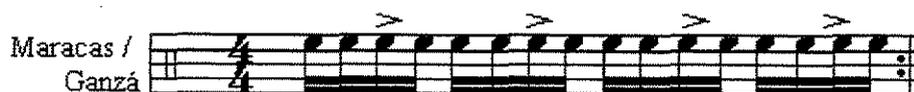
ciranda é composta por instrumentos de sopro, normalmente trombone ou saxofone, e instrumentos de percussão como tarol, surdo ou zabumba, maracá e ganzá.

As letras das cirandas podem abordar qualquer tema e muitas delas tratam de assuntos relacionados ao mar e a praia. As melodias são escritas em compasso quaternário sendo que o primeiro tempo, bem marcado pelo surdo, corresponde ao movimento executado com o pé esquerdo na dança. A ciranda tem andamento moderado permitindo aos participantes executar movimentos que imitam os movimentos das ondas do mar. O surdo marca os quatro tempos do compasso sendo o primeiro um toque solto e os demais, toques abafados com a mão sobre a pele do instrumento. O ganzá e a maracá fazem ritmo constante com acentuação no contratempo.

Ex. 5 – Ritmo de ciranda (tarol e surdo)



Ex. 6 – Ritmo de ciranda (maracá e ganzá)



Um dos mestres cirandeiros mais famosos foi Antonio Baracho, do município de Abreu e Lima (PE), cuja ciranda já se apresentava no Recife por volta de 1961.

Atualmente encontramos na Ilha de Itamaracá (PE), Maria Madalena Correia do Nascimento, cirandeira famosa mais conhecida como Lia de Itamaracá, que teve seu nome

imortalizado em música gravada por Terezinha Calazans cuja letra dizia: “Esta ciranda quem me deu foi Lia, que mora na ilha de Itamaracá...”

Na obra de Dimas Sedícias encontramos várias cirandas compostas principalmente para quarteto vocal. Entre elas destacamos *Jesus de Itamaracá* e *Eu Só Quero é Cirandar*.

## **Caboclinho:**

Uma das mais belas manifestações do carnaval pernambucano, o caboclinho (ou cabocolinho) também é uma das mais antigas danças existentes no Brasil. Seu primeiro registro data de 1584 e foi feito pelo padre jesuíta Fernão Cardim.<sup>39</sup>

Segundo o pesquisador Gustavo Côrtes<sup>40</sup> os caboclinhos de outrora costumavam visitar o adro das igrejas para homenagear os reis negros do maracatu com a apresentação de danças e cantos. A pesquisadora Katarina Real<sup>41</sup> classificou o caboclinho como um auto, uma dança dramática que simulava lutas guerreiras, trabalhos agrícolas ou rituais de caça, lembrando a vida dos índios.

Os caboclinhos atuais são grupos trajados de índio, com cocares e saiotes de penas, trazendo vários adereços nos braços e tornozelos, colares de dente de animais e contas e espelhos espalhados por toda a indumentária. Carregam consigo vários apetrechos como apitos, pequenos machados, preácas (arco e flecha de madeira) e lanças.

Os personagens principais são o cacique ou rei, a índia chefe ou rainha, o pajé, o matruá, os caboclos e caboclas, o capitão e o tenente, meninos e meninas, porta-estandarte e os caboclos de baque (os músicos).

---

<sup>39</sup> Côrtes, Gustavo. Dança Brasil! Festas e Danças Populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000 (p.92).

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Real, Katarina. O Folclore no Carnaval do Recife. Recife: Massangana, 1990 (p.93).

Cada caboclinho possui estrutura e características próprias embora o desfile normalmente seja baseado em duas alas onde os participantes fazem evoluções elaboradas.

O conjunto dos músicos que acompanha os caboclinhos é formado, geralmente, por quatro instrumentistas tocando pífano ou inúbia (pequeno flautim de taquara), mineiros, tarol e surdo. Além desses instrumentos, os participantes desfilam marcando o ritmo com os estalidos das preácas.

Embora hajam várias coreografias, atualmente a dança é conhecida genericamente por toré. Existem diferentes andamentos para o toque, sendo o mais lento chamado de perré e o mais rápido, toque de guerra.

Em suas composições Dimas utilizou muito o toque dos caboclinhos, principalmente o toque de guerra como podemos ver em seu *Adeus de Caboclinho*. Em *Caboclos de Orubá* (Suíte Matuta), ele representou um caboclinho existente na região de Bom Jardim e que segundo o compositor era completamente diferente dos caboclinhos do Recife.

Ex. 7 – Toque de guerra, utilizado em *Adeus de Caboclinho*.



Ex. 8 - Toque utilizado em *Caboclos de Orubá*.



## La Ursa:

A brincadeira da la ursa encontrada em várias cidades nordestinas parece ter sua origem durante a Idade Média. Neste período era comum na Europa que os menestréis e *jongleurs* viajassem pelas feiras e festivais de aldeias e vilas conduzindo animais como macacos, cães, leões e principalmente ursos para encenar seus espetáculos e lutas. Eram comuns também, aqueles que dispensavam os ursos verdadeiros e vestiam fantasias para imitar o animal.

Odívio da Cunha,<sup>42</sup> em seu *Ursos e Maracatus*, em Contraponto, 1948, comenta que o urso teria provavelmente sido trazido para o Brasil durante o período colonial, quando os artífices italianos, peritos na metalurgia do cobre, vieram montar os engenhos de açúcar. Este seria o motivo pelo qual até os dias de hoje o “domador” também pode ser conhecido como “o italiano”.

O urso de carnaval possui basicamente duas figuras principais, que são o próprio urso, vestido com um macacão velho coberto de estopa, agave ou tiras de pano, e uma máscara de urso feita de *papier-maché*, e o domador. Encarregado de conduzir o urso pela coleira ou corda amarrada na cintura, o domador conduz um chicote ou varinha para disciplinar o animal. Os ursos mais elaborados possuem mais personagens, que variam de acordo com cada agremiação. Frequentemente aparecem o caçador, um porta estandarte, balizas, malabarista e um “arrecadadô” (função muitas vezes acumulada pelo domador).

A la ursa é acompanhada por uma “charanga” composta de sanfona, triângulo, bombo, reco-reco e pandeiro. De acordo com os recursos financeiros da agremiação a “orquestra” do urso pode ser mais elaborada, sendo acrescida de instrumentos de sopros e cordas, surdo e tarol. A sanfona, contudo, é o único instrumento indispensável.

---

<sup>42</sup> Cunha, Odívio. Urso e Maracatus, em Contraponto (1948) in O Folclore no Carnaval do Recife. Katarina Real, Recife: Massangana, 1990 (p.115).

A la ursa é uma brincadeira muito popular entre as crianças nordestinas, que durante o carnaval juntam-se para percorrer as ruas e pedir dinheiro de porta em porta. A estrutura deste urso infantil é bastante simples, constituída apenas de urso, domador e uma pequena “charanga” formada por crianças batendo em latas que poder seguir ou não cantando o refrão: “a la ursa que dinheiro, quem não der é pirangueiro.”

Dimas registrou a la ursa pernambucana em sua peça *Pé-de-Camurça*, para quarteto vocal, e posteriormente em uma versão para o grupo Sa Grama, que gravou as obra em seu quarto CD. (a ser lançado)

## **Coco:**

Folguedo popular bastante difundido no Nordeste, o coco parece ter sua origem nos cantos entoados pelos negros de Palmares, enquanto ocupados quebrando cocos, e apenas posteriormente passou a ritmo dançado. Embora a influência africana seja visível, a disposição coreográfica em círculos ou fileiras é semelhante a dos bailados indígenas.

O coco espalhou-se por todo o norte e nordeste do país à partir de Alagoas e Pernambuco sendo encontrado tanto no litoral quanto no interior.

Dança popular de ritmo bem sincopado, o coco possui inúmeras variações. Segundo a pesquisadora Oneyda Alvarenga,<sup>43</sup> podem ser classificados segundo os instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, coco de zambê), a forma do texto poético (coco de décima, coco de oitava), o lugar em que é executado ou a que o texto se refere (coco de usina, coco de praia), o processo poético-musical (coco de embolada).

---

<sup>43</sup> Alvarenga, Oneyda. Comentários a Alguns Cantos e Danças do Brasil. Revista do Arquivo Municipal, LXXX, 219 São Paulo, in Dicionário do Folclore Brasileiro. Câmara Cascudo, Rio de Janeiro: Ediouro, 1984 (p.292).

Quanto à forma o coco se divide em estrofe e refrão. Formada a roda, o cantador (tirador de cocos) inicia a cantoria. As estrofes, quase sempre em frases de sete sílabas podem ser tradicionais ou improvisadas em contraste com o refrão que é fixo e cantado pelos integrantes da roda, que enquanto dançam, podem marcar o ritmo com palmas.

O conjunto de instrumentos utilizado para acompanhar o coco é formado em maioria absoluta por instrumentos de percussão como o bombo, pandeiro, ganzá e cuíca.

Uma das variantes do coco, o coco de zambê, é dançada apenas por homens. O zambê é encontrado na comunidade de Cabeceiras, localizada na praia da Barra de Cunhaú, RN. Esta comunidade permaneceu esquecida durante muito tempo, e só agora esta variante do coco está sendo melhor pesquisada.

O coco de embolada é uma variante do coco, sem coreografia. Normalmente é cantado em duplas, com acompanhamento de pandeiro ou ganzá. Os “emboladores” são personagens comuns nas feiras nordestinas onde fazem a alegria dos espectadores. Os seus versos podem conter “causos”, romances ou desafios, visando a desmoralização do seu companheiro.

Um dos cantores que mais divulgou o coco foi o paraibano Jackson do Pandeiro. Natural de Alagoa Grande, aos seis anos de idade já acompanhava sua mãe Flora Mourão que também cantava cocos pelas feiras do interior do Estado.<sup>44</sup> O trabalho de Jackson do Pandeiro influenciou grandes nomes da MPB, como Alceu Valença, Moraes Moreira, Zé Ramalho entre outros.

Dimas baseou-se no ritmo do coco de embolada para compor algumas de suas obras, como é o caso de *Três Cocos*, para dois trompetes e tuba.

---

<sup>44</sup> Moura, Fernando. Paraíba Nomes do Século- Jackson do Pandeiro. João Pessoa: A União, 2000 (p.21).

## Maracatu

Os negros trazidos para o Brasil à partir de 1538 pertenciam a diversas tribos ou regiões da África. Ao chegarem aqui, procuraram continuar com seus usos e costumes reunindo-se em torno de seus chefes, executando seus cantos e danças e praticando suas religiões. Essas diversas etnias eram mantidas misturadas para que não fossem promovidas desordens e insurreições.

A partir da segunda metade do século XVII, os negros começaram a ser admitidos como classe dentro de irmandades ligadas à Igreja. As irmandades tinham o triplo caráter de entidade religiosa, órgão beneficente e clube recreativo, e era a única maneira encontrada pelas camadas mais pobres de ter uma participação mais efetiva na vida da sociedade colonial.

Durante este período havia um costume chamado “Instituição do Rei do Congo”, onde os negros, escravos ou não, elegiam e homenageavam um rei negro. Esse costume, conveniente ao “senhor branco” por permitir um melhor controle da escravaria, contava também com o beneplácito da Igreja Católica. Após a eleição, havia o ato solene de coroação e posse nos adros das igrejas no dia de Nossa Senhora do Rosário. Cada comarca ou distrito paroquial possuía seu rei e rainha que eram coroados pelo pároco da freguesia.

Segundo Guerra-Peixe, em seu livro *Maracatus do Recife*,<sup>45</sup> arquivos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de Santo Antônio, registram a nomeação de reis e rainhas “Angola” no Recife desde 1624, tendo esse costume chegado até o final do século XIX.

A abolição da escravatura pôs fim a coroação dos Reis do Congo uma vez que não havia mais a necessidade de um rei para manter a ordem e subordinação entre os negros que lhe fossem sujeitos.

---

<sup>45</sup> Guerra-Peixe. Maracatus do Recife. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980 (p. 24).

Com o fim dessa instituição, restou apenas o Auto dos Congos, cuja parte principal consistia na representação de peça teatral com músicas e danças próprias. A decadência desse auto fez com que a parte de representação fosse excluída, restando apenas a tradição do cortejo, que deu origem ao atual Maracatu.

O Maracatu foi migrando para os festejos carnavalescos, onde figura como peça importante no carnaval pernambucano. Atualmente há dois tipos de Maracatu: o Maracatu de Baque Solto e o Maracatu de Baque Virado, sendo este último o mais antigo.

O maracatu de baque virado, cuja presença é mais marcante na zona urbana, mantém em seu cortejo uma estrutura semelhante àquela dos antigos cortejos para homenagear os reis do congo.

Segundo Guerra-Peixe,<sup>46</sup> as apresentações eram promovidas pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito acontecendo nos pátios das igrejas de Recife, Olinda e Itamaracá, e os integrantes deste maracatu eram de origem africana, devotos dos cultos afro-brasileiros da linha Nagô.

No cortejo do maracatu de baque virado, além das figuras principais do rei e rainha, podem ser encontradas as damas-de-paço, que portam as “calungas” durante o desfile, as damas-de-honra, príncipe e princesa, ministro, embaixador, duque e duquesa, conde e condessa, conselheiro, soldados, vassalos, baianas, lanceiros, porta-estandarte, guarda-coroa, corneteiro, baliza, secretário, caboclos de pena e os batuqueiros.

A boneca, figura fundamental do cortejo, chamada de calunga é apontada por Guerra-Peixe,<sup>47</sup> como representante dos antepassados dos negros, podendo ser de ambos os sexos. Seus nomes relembram as antigas cortes portuguesas. O Maracatu Elefante possui três bonecas feitas

---

<sup>46</sup> Guerra-Peixe. Maracatus do Recife. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980 (p. 23).

<sup>47</sup> *Ibidem*.

de madeira duríssima provavelmente de origem africana, e que segundo informações, datam da fundação do grupo (1800). São elas: Princesa Dona Emília, Princesa Dona Leopoldina e Dom Luís.

A música do maracatu, cantada por um tirador de loas, chama-se toada e têm início e fim determinados pelo som de um apito.. Pode-se observar a tradição de canto a uma voz, o diálogo entre solista e coro, e outra vezes o canto inteiramente em conjunto. Inicialmente representando uma nação negra exilada cantando “saudades” da África, a música do maracatu passou a incorporar novos elementos à medida que aquela nação passou a se constituir em “nação brasileira.” Do Maracatu inicial, todavia, ainda são conservados vários cantos.

A orquestra do maracatu de baque virado é composta apenas por instrumentos de percussão. Os instrumentos utilizados são: gonguê, tarol, caixa-de-guerra, alfaia marcante, alfaia meia, e alfaia repique. Alguns maracatus utilizam também o xequerê.

Em seu livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe registra a existência de dois baques (toques) tradicionais: o virado e o luanda. Segundo ele “no primeiro, admite-se variações rítmicas, no segundo, as variações são recusadas pois sua significação religiosa é muito relevante.”<sup>48</sup>

Atualmente alguns toques são identificados com nomes próprios como baque de parada, baque de martelo, e baque de marcação.

O maracatu (baque virado) foi um dos ritmos mais utilizados por Dimas em suas composições. O toque fascinante dos tambores fez parte de sua vida desde a infância e influenciou profundamente a sua obra. Inúmeros foram os maracatus compostos para as mais variadas formações e entre eles podemos citar: Banzo Maracatu, Banzo de Malungo, Louvando Nagô, Rainha Ximbei e Rei Midubá, Mestr Gíba e Burundanga.

---

<sup>48</sup> Guerra-Peixe. Maracatus do Recife. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980 (p. 73).

## Frevo

Na segunda metade do século XVIII foram criadas as bandas de música nos regimentos militares de Recife, Olinda e Goiana.<sup>49</sup> No final do século XIX era comum que as bandas do Corpo da Guarda Nacional, popularmente conhecida como Espanha, por ter como mestre o espanhol Pedro Francisco Garrido e do 4º Batalhão de Artilharia, popularmente conhecida como O Quarto, desfilassem pelas ruas do Recife executando seus dobrados e marchas. À frente de cada banda seguiam levas de capoeiras simpatizantes, provocando badernas e incentivando disputas acirradas e violentas que muitas vezes terminavam em morte.

O frevo teve sua origem nos dobrados, marchas e maxixes das bandas militares, apoiado desde o início nas fanfarras constituídas por instrumentos de metal. Segundo Valdemar de Oliveira<sup>50</sup>, foi invenção dos compositores de música ligeira, feita para o carnaval, que queriam proporcionar ao povo mais animação nos festejos de Momo. Esta intenção veio ao encontro do gosto popular, que queria música barulhenta e animada para extravasar sua alegria.

O capoeira, por essa época considerado “fora-da-lei”, passou a disfarçar os seus movimentos de luta e no decorrer do tempo, a música que ganhava características próprias passou a ser acompanhada por um bailado inconfundível de passos soltos e acrobáticos. Música e dança completavam-se de forma tal que é impossível dizer “se o frevo, que é a música trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo”.<sup>51</sup>

O nome *frevo* é uma corruptela de *ferver* e surgiu da linguagem do povo, que pronunciava simplesmente *frever*. De *frever* o termo derivou para *frevo*, significando efervescência, agitação. De acordo com Carlos da Fonte Filho, a primeira referência à palavra

---

<sup>49</sup> Saldanha, Leonardo Vilaça. Elementos Estilísticos Tipicamente Brasileiros na “Suíte Pernambucana de Bolso” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda). Campinas: UNICAMP, 2001 (Dissertação, Mestrado em Artes - Música)

<sup>50</sup> Oliveira, Valdemar de. Frevo Capoeira e Passo. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971 (p.11).

<sup>51</sup> *Ibidem*.

frevo na imprensa foi feita em 12 de fevereiro de 1908 pelo Jornal Pequeno, data que ficou conhecida como o Dia do Frevo.<sup>52</sup>

O frevo foi se diversificando ao longo do tempo e a década de 30 serviu de base para sua divisão em Frevo-de-Rua, Frevo-de-Bloco e Frevo-Canção.

Mais conhecido simplesmente como frevo, o frevo-de-rua se diferencia dos outros tipos, pela ausência de letra. É feito unicamente para ser dançado. Pode-se distinguir três tipos de frevo de rua: o frevo de abafo ou de encontro é aquele em que predominam os instrumentos de metais principalmente o trompete e trombone, o frevo coqueiro, com notas agudas distanciando-se do pentagrama, e o frevo ventania, constituído quase exclusivamente por semicolcheias, pelo menos na introdução.

O frevo-de-bloco tem sua origem ligada a dos blocos carnavalescos, surgidos das reuniões de familiares dos bairros de São José e Boa Vista (Recife), nos idos da década de 20. Segundo Valdemar de Almeida, a sua introdução é pura jornada de pastoril, sendo esta, a modalidade mais ingênua, mais singela e sentimental do frevo.<sup>53</sup> Um apito seguido de um acorde uníssono de toda a orquestra, anuncia o início do frevo de bloco cuja orquestra é composta por pau e corda podendo englobar clarinete, flauta, gaita e percussão e coral.

Nesta categoria revelaram-se nomes do porte de Nelson Ferreira (Evocação nº 1) e os Irmãos Valença (Saudade).

O frevo canção possui uma primeira parte introdutória instrumental com características do frevo autenticamente pernambucano, rasgado, desabrido, furioso que, se amenizando, abre

---

<sup>52</sup> Filho, Carlos da Fonte. Espetáculos Populares de Pernambuco. Recife: Bagaço, 1999 (p.198)

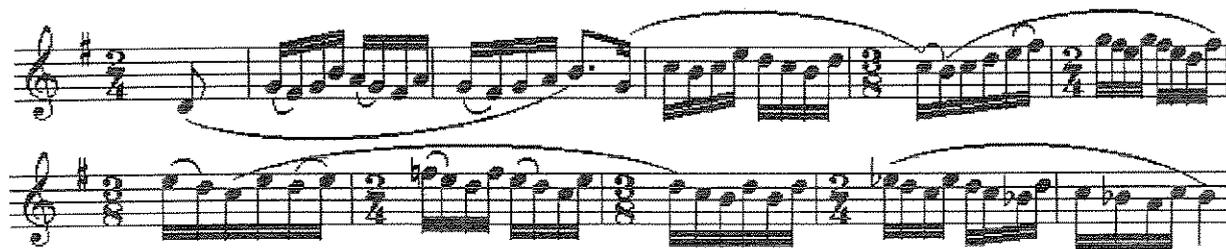
<sup>53</sup> Oliveira, Valdemar. Frevo Capoeira e Passo. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971 (p.36).

passagem para o canto. O frevo canção, de andamento vivo, tem sua parte cantada iniciando ou acabando em estribilhos.<sup>54</sup>

Ex: Hino de Pitombeira (Alex Caldas), Hino de Elefante (Clídio Nigro).

Dimas compôs muitos frevos e com eles participou de vários festivais chegando a obter boas colocações e a ganhar alguns deles. Seu espírito criativo, contudo, levou-o a compor alguns frevos surpreendentes, como é o caso de *Garatuja*, para quinteto de metais cuja alternância entre os compassos 3/8 e 2/4, é uma curiosa inovação.

Ex. : Garatuja



<sup>54</sup> Oliveira, Valdemar. Frevo Capoeira e Passo. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971 (p.36).

## Capítulo 3.

# Catálogo das Obras do Compositor Dimas Sedícias



# ÍNDICE GERAL

Introdução	78
Unidades Classificatórias	81
Catálogo de Obras	82
Índice Alfabético	167
Lista Cronológica de Obras	173
Glossário de Instrumentos	175
Discografia	181

# Introdução

O pernambucano Dimas Sedícias, em quarenta e um anos de atividades como compositor, produziu um vasto repertório dedicado aos mais variados instrumentos e grupos musicais. A extensão de sua obra e o fato de muitas músicas estarem dispersas, dificultaram imensamente a coleta dos títulos. Das composições feitas durante o período em que este morou na Europa, apenas uma foi encontrada e catalogada. Estes, entre outros fatores contribuíram para que o presente catálogo não contenha a obra do compositor em sua totalidade. Para facilitar sua compreensão e manuseio, algumas informações se fazem necessárias.

Este catálogo apresenta seis partes. A primeira parte é uma subdivisão das peças em *Unidades Classificadorias*. Esta seção se divide em dois grupos: *Música Instrumental e Música Vocal*. A segunda seção, que é a seção principal, é o *Catálogo de Obras* propriamente dito, contendo informações básicas sobre a obra do compositor. A terceira e quarta parte são, respectivamente, um *Índice Alfabético*, que remete o leitor à seção principal e um *Índice Cronológico*. A quinta parte é um *Glossário de Instrumentos*, que trata dos instrumentos utilizados nas obras catalogadas e a sexta parte é uma pequena *Discografia* do compositor.

Alguns critérios foram adotados:

- O grupo *Música Instrumental* possui quatro subdivisões: Solos, Música de Câmara, Grandes Formações e Formações Específicas.

- No item *Música de Câmara* foram catalogadas as obras compostas para dois até nove instrumentos.
- No item *Formações Específicas* estão as obras compostas para o grupo Sa Grama, cuja formação é pouco convencional e servia como laboratório para novas experiências do compositor.
- Identificada a partitura original, será usado o termo “transcrição” para as partituras posteriormente escritas. Na impossibilidade de identificar a partitura que deu origem às demais, emprega-se o termo “versão” para todas elas.
- As obras originais, suas transcrições e as versões possuem entradas individuais no *Catálogo de Obras*.
- Para os instrumentos pouco convencionais, foram criadas abreviaturas específicas. Para os instrumentos convencionais, foram utilizadas as abreviaturas correntes na linguagem musical.
- Na ausência da indicação de data e local de composição da obra na partitura, empregou-se a expressão *S.ind.* (Sem indicação).
- Os dados encontrados no item *Classificação*, são em sua maioria indicações do próprio compositor. O termo *Desenvolvimento livre* foi utilizado para as peças que não possuem uma classificação definida.
- Algumas obras trazem a duração exata obtida em gravação. As obras não gravadas ou cuja gravação não pôde ser localizada trazem o símbolo “c.” indicando duração aproximada, obtida através de cronometragem.
- O item *Localização* indica onde as partituras foram encontradas. Utilizou-se N.L. para indicar as partituras não localizadas.

- O item *Gravação* foi omitido quando não se conseguiu catalogar qualquer gravação da peça.
- Não consta no catálogo o incipit de todas as obras uma vez que muitas delas foram coletadas em publicações e discos, sem que as partituras fossem localizadas.
- O número de compassos indicados no incipit corresponde ao total de compassos escritos na partitura não levando em consideração os sinais de repetição.
- Na categoria *Orquestra de Frevo e Outras Formações*, para os frevos que não se conseguiu as partituras para conferir a instrumentação, utilizou-se a indicação *Orquestra de Frevo*, que compreende uma formação composta por metais (4 tpts, 4 tbns), palhetas (5 sax), contrabaixo ou tuba, bateria, percussão e guitarra. (O número de instrumentistas de sopros está sujeito a variações).
- Na categoria Música Vocal – Músicas para Coral, subdividida em Sacras e Profanas utilizou-se a indicação SATB para indicar o quarteto vocal (soprano, contralto, tenor, baixo).
- No Índice Alfabético a indicação CDS 01 (tpt) tem o seguinte significado: CDS - Catálogo de Dimas Sedícias, 01 – a peça é a primeira peça do catálogo, (tpt) – é uma composição para trompete.

As obras de Dimas Sedícias são registradas na Sociedade dos Autores, Compositores e Editores Musicais – SACEM (França - Paris)

# Unidades Classificatórias

## A – MÚSICA INSTRUMENTAL

### I – SOLOS

### II - MÚSICA DE CÂMARA

01 – Duetos

02 – Trios

03 – Quartetos

04 – Quintetos

05 – Sexteto

06 – Septeto

07 - Noneto

### III – GRANDES FORMAÇÕES

01 – Grupo de Metais e Percussão

02 – Grupo de Sopros e Percussão

03 – Banda de Música

04 – Orquestra de Frevo e Outras Formações

### IV – FORMAÇÕES ESPECÍFICAS

01 - O Grupo SA GRAMA

## B – MÚSICA VOCAL

### I – MÚSICAS PARA CORAL

01 – Sacras

02 - Profanas

# A – MÚSICA INSTRUMENTAL

## I – SOLOS

### 1. Apenas Um Trompete Solitário

Musical score for 'Apenas Um Trompete Solitário'. The score is written for a single trumpet in 3/4 time. It begins with a 'Carlenza' section marked *f*. The tempo is 'um poco animato' with a metronome marking of  $\text{♩} = 126$ . The score includes dynamic markings *p* and *mf*, and performance instructions 'menos' and 'poco mosso'. The piece concludes with a repeat sign and the marking '121c.'.

Data e local de composição: Recife, 12 de outubro de 1995  
Instrumentação: Trompete  
Classificação: Valsa  
Extensão: Lá<sub>2</sub> à Dó<sub>5</sub>  
Duração: c. 4'00"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

### 2. Clari-Vidências

#### 1º Movimento: Quebrantos

Musical score for 'Clari-Vidências'. The score is written for a clarinet in C major, 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Adágio' and a metronome marking of  $\text{♩} = 76$ . The score includes dynamic markings *p*, *mf*, and *f*, and performance instructions like accents and slurs. The piece concludes with a repeat sign and the marking '27c.'.

## 2º Movimento: Parece, mas não é

Andante  $\text{♩} = 84$

58c.

The image shows a musical score for a clarinet. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 84 beats. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf'.

Data e local de composição:	Recife, maio de 1999
Instrumentação:	Clarinete
Classificação:	Desenvolvimento livre
Extensão:	Mi <sub>2</sub> à Sol <sub>5</sub>
Duração:	1º mov.: c. 1'23" 2º mov.: c. 1'50"
Localização:	Arquivo particular da Profª Alba Valéria

## 3. Poema a Uma Rosa

Data e local de composição:	S. ind.
Instrumentação:	Violão
Classificação:	Valsa
Duração:	3'16"
Localização:	N.L.
Gravação:	CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000) Gravada por Fábio Delicato (ver Discografia)
Dedicatória:	Dedicada a Amélia Rosa do Brasil

## 4. Raymond, My Friend

Largo  $\text{♩} = 60$

36c.

The image shows a musical score for a guitar. It consists of a single staff in bass clef. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 60 beats. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Data e local de composição: Recife, 24 de julho de 1999  
 Instrumentação: Tuba  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Extensão: Fá<sub>1</sub> à Fá<sub>3</sub>  
 Duração: 3'45"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira  
 Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
 Gravada por Raymond Stewart  
 (ver Discografia)  
 Dedicatória: Dedicada ao prof. Raymond G. Stewart, tubista da  
 Orquestra Sinfônica de New York e do Meridian Arts  
 Ensemble.

## 5. TUBA, Filho da “Pauta”



Data e local de composição: Recife, fevereiro de 1998  
 Instrumentação: Tuba  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Extensão: Sol<sub>1</sub> à Sol<sub>2</sub>  
 Duração: c. 3'06"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira  
 Dedicatória: Dedicada ao tubista André Lindolpho dos Santos

## II - MÚSICA DE CÂMARA

### 01 – DUETOS

#### 6. Bachianito

Musical score for 'Bachianito' featuring Flauta and Fagote. The score is in 2/4 time, marked Allegro with a tempo of 126. The Flauta part is in the treble clef, and the Fagote part is in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *f*. The piece concludes with a fermata and the number 64c.

Data e local de composição: Recife, novembro de 1998  
Instrumentação: Flauta e fagote  
Classificação: chorinho  
Extensão: Flauta: Fá#<sub>3</sub> à Sol<sub>5</sub>  
Fagote: Ré<sub>1</sub> à Re<sub>3</sub>.  
Duração: c. 3'12"  
Localização: Arquivo particular da Prof<sup>a</sup> Maria da Conceição Casado Benck

#### 7. Benckianas Nordestinas

##### 1º Movimento: Violaria

Musical score for 'Benckianas Nordestinas' featuring Trompete and Triângulo. The score is in 2/4 time, marked Allegro with a tempo of 126. The Trompete part is in the treble clef, and the Triângulo part is in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece concludes with a fermata and the number 70c.

## 2º Movimento: Ladainha Matuta

## 3º Movimento: Mamulengo

Data e local de composição:	Recife, outubro de 2000
Instrumentação:	Trompete e triângulo
Classificação:	1º mov.: Moda de viola 2º mov.: Ladainha matuta 3º mov.: Desenvolvimento livre
Extensão:	Lá <sub>2</sub> à Lá <sub>4</sub> .
Duração:	1º mov.: c. 2'20" 2º mov.: c. 1'54" 3º mov.: c. 2'30"
Localização:	Arquivo particular do Prof. Ayrton Benck
Comentários:	Segundo o próprio compositor, o primeiro movimento da peça, uma moda de viola, "Não deve ser tocada como música erudita, e sim, com safadeza." O segundo movimento, uma ladainha, tem início com o trompete imitando sinos de igreja e a execução do triângulo em toda a peça obedece a indicações específicas na partitura.
Dedicatória:	Dedicada ao trompetista Ayrton Benck

## 8. Choramingado

Adágio  $\text{♩} = 72$

Oboé *p* *f* Solo

Fagote *p* *f* Solo

76c.

Data e local de composição: Recife, junho de 1996  
Instrumentação: Oboé, fagote (acompanhamento de violão, contrabaixo)  
Classificação: Choro  
Extensão: Oboé: Si<sub>2</sub> à Ré<sub>5</sub>.  
Fagote: Mi<sub>1</sub> à Sol<sub>3</sub>.  
Duração: c. 3'58"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Heleno Feitosa  
Comentários: Não foram localizadas as partituras de violão e contrabaixo.

## 9. Coisa Rara

Adágio  $\text{♩} = 72$

Tuba

Cx. Cl. *pp* *mp* *p* *mf*

Cx. Surd. *mf* *p*

34c.

Data e local de composição: Recife, setembro de 1999  
Instrumentação: Tuba, caixa-clara, caixa surda  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Extensão: Sol<sub>1</sub> à Ré<sub>3</sub>.  
Duração: c. 3'21"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira

## 10. Corda e Caçamba

Andante  $\text{♩} = 96$

Trompete

Caixa-clara

86c.

Data e local de composição: Recife, janeiro de 1999  
 Instrumentação: Trompete e caixa-clara  
 Classificação: Desenvolvimento livre finalizando com frevo  
 Extensão: Si<sub>2</sub> à Ré<sub>5</sub>.  
 Duração: c. 3'40"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

## 11. Engelkeana Agrestina

Andante  $\text{♩} = 96$

Trompete

Triângulo

77c.

Data e local de composição: Recife, outubro de 2000  
 Instrumentação: Trompete e triângulo  
 Classificação: Baião  
 Extensão: Trompete: Lá<sub>2</sub> à Mi<sub>5</sub>.  
 Duração: c. 2'32"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Ayrton Benck  
 Dedicatória: Dedicada ao trompetista Luís Engelke

## 12. Fiesta em Molledo

Musical score for 'Fiesta em Molledo' featuring Flauta and Fagote. The score is in 2/4 time and includes a section marked 'A'. The Flauta part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Fagote part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark 'A' is placed above the Flauta staff at the beginning of the second system. The page number '123c.' is located at the bottom right of the score.

Data e local de composição: Recife, junho de 1999  
Instrumentação: Flauta e fagote  
Classificação: Valsa  
Extensão: Flauta: Ré#<sub>3</sub> à Sol<sub>5</sub>  
Fagote: Ré<sub>1</sub> à Mi<sub>3</sub>.  
Duração: c. 7'30" (♩ = 120)  
Localização: Arquivo particular do Prof. Gustavo de Paco de Géa

## 13. Itaporanga

Musical score for 'Itaporanga' featuring Oboé and Fagote. The score is in 2/4 time and includes a section marked 'Solo' for the Oboé. The Oboé part starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The Fagote part starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The page number '51c.' is located at the bottom right of the score.

Data e local de composição: Recife, setembro de 1999  
Instrumentação: Oboé e fagote  
Classificação: Chorinho  
Extensão: Oboé: Fá<sub>3</sub> à Sib<sub>4</sub>.  
Fagote: Ré<sub>1</sub> à Si<sub>2</sub>.

Duração: c. 3'16"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Heleno Feitosa  
 Dedicatória: Dedicada ao fagotista Heleno Feitosa e ao oboísta José Medeiros Rocha Neto, naturais de Itaporanga, PB.

## 14. Juca e Juquinha

Data e local de composição: Recife, 24 de novembro de 1995  
 Instrumentação: Tuba e flautim  
 Classificação: Desenvolvimento livre finalizando com um “tempo de mazurca”  
 Extensão: Flautim: Mi<sub>3</sub> à Lá<sub>5</sub>  
 Tuba: Sol<sub>1</sub> à Ré<sub>3</sub>.  
 Duração: c. 3'30" / Tempo de mazurca c. 1'32".  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira  
 Comentários: Segundo relatos do compositor ao tubista Valmir Vieira, esta peça conta a história de Juquinha (flautim) e seu avô Juca (tuba). O avô, que está dormindo após almoçar uma feijoada, é acordado pelo Juquinha e juntos saem para passear. A tuba faz os primeiros roncões do avô em pedais bem graves e o flautim com seus floreios, representa o Juquinha tentando acordá-lo. O passeio tem início em um zoológico, onde os instrumentos insinuam alguns animais e termina em um parquinho, que é representado por uma mazurca final.  
 Dedicatória: Dedicada ao tubista Valmir Vieira

# 15. Luar de Vila Nova

Andante  $\text{♩} = 88$

Euphonium  
Tuba

*mf* cresc. *f*

*mf* cresc. *f*

80c.

Data e local de composição: Recife, agosto de 1998  
 Instrumentação: Euphonium C (bombardino), e tuba C  
 Classificação: Valsa  
 Extensão: Bombardino: Lá<sub>1</sub> à Sol<sub>3</sub>  
 Tuba: Sol<sub>1</sub> à Lá<sub>2</sub>  
 Duração: 3'44"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira  
 Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
 Radegundis Feitosa (bombardino) e Estevam Vieira (tuba) (ver Discografia)  
 Dedicatória: Dedicada ao tubista Estevão Vieira

# 16. Matina

Largo  $\text{♩} = 50$

Tuba

Violão

*f* rit...

*p.* rit...

A Tpo.

103c.

Data e local de composição: Recife, fevereiro de 2000  
Instrumentação: Tuba e guitarra espanhola (violão)  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Extensão: Tuba: Dó#<sub>1</sub> à Ré<sub>3</sub>  
Duração: c. 3'58"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira

## 17. Minha Nostalgia

Data e local de composição: Paris, 1967  
Instrumentação: Violão e flauta  
Classificação: Valsa  
Duração: 4'24"  
Localização: N.L.  
Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
Fábio Delicato (violão) e Frederica Bourgeois (flauta)  
(ver Discografia)  
Comentários: Esta música, composta em Paris (1967), serviria de tema principal para um filme do qual o compositor seria o diretor musical. Com a morte do produtor, o filme foi esquecido e a música permaneceu “hibernando” durante 32 anos, “aguardando uma oportunidade.”

## 18. Mutreta (para duas clarinetas)

Andante ♩ = 80

77c.

Data e local de composição: Recife, julho de 1986  
Instrumentação: 2 clarinetes  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Extensão: Clarinete I: Mi<sub>2</sub> à Ré<sub>5</sub>..  
Clarinete II: Mi<sub>2</sub> à Ré<sub>5</sub>..  
Duração: c. 2'09"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ronaldo Ferreira de Lima

## 19. 96 (Deboche para duas clarinetas)

The image shows a musical score for two clarinets. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo marking of  $\text{♩} = 126$  and a dynamic marking of  $mf$ . The second system has dynamic markings of  $p$  and  $f$ . The score ends with a double bar line and the number 72c.

Data e local de composição: Recife, agosto de 1990  
Instrumentação: 2 clarinetes  
Classificação: Choro  
Extensão: Clarinete I: Sol<sub>2</sub> à Ré<sub>5</sub>.  
Clarinete II: Fá#<sub>2</sub> à Sol<sub>4</sub>.  
Duração: c. 2'58"  
Localização: Arquivo particular da Profª Alba Valéria

## 20. Réquiem Para Um Novillero

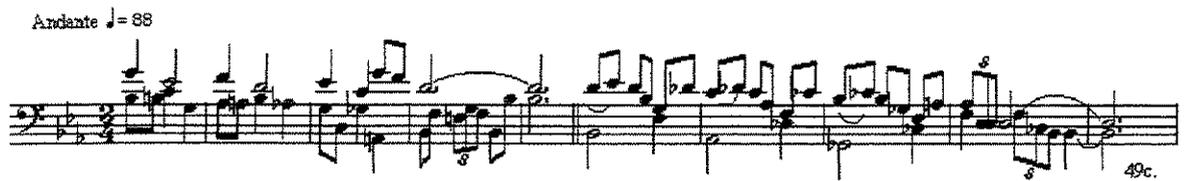
Musical score for Trompete and Violão. The score is in 3/4 time, marked 'Largo' with a tempo of 58. It includes a section labeled 'A' and ends with a double bar line and the number '37c.'

Data e local de composição:	Recife, 1980
Instrumentação:	Trompete e violão
Classificação:	Desenvolvimento livre
Extensão:	Trompete: Si <sub>2</sub> à Lá <sub>4</sub> .
Duração:	5'23"
Localização:	Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias
Gravação:	CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000) Wilson Pimentel (trompete) e Dimas Sedícias (violão) (ver Discografia)
Dedicatória:	No CD Prisma, o compositor escreve: Música dedicada a <i>um Novillero</i> ( toureiro que lida com novilhos) que foi colhido pelo animal numa "Tarde de Toros" em Pamplona, Espanha.

## 21. Serenata

Data e local de composição:	S. ind.
Instrumentação:	Versão para violoncelo e piano
Classificação:	Canção
Duração:	3'31"
Localização:	N.L.
Gravação:	CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000) Marisa Johnson (violoncello) e José Gomes (piano) (ver Discografia)
Comentários:	Esta peça originalmente escrita para quarteto de clarinetes também possui versão para violão e violino, e para coral. (ver CDS 123)

## 22. Tête-à-tête



Data e local de composição: Recife, dezembro de 1996  
Instrumentação: 2 trombones  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Extensão: Trombone I: Sol<sub>1</sub> à Sib<sub>3</sub>.  
Trombone II: Mib<sub>1</sub> à Solb<sub>3</sub>.  
Duração: c. 1'35"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Sandoval Moreno  
Gravação: Gravada no terceiro CD do Quarteto de Trombones da Paraíba (à ser lançado).

## 23. Trompetuba

Musical score for 'Trompetuba' in treble clef, 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 126. The score is for Trompete and Tuba. The Trompete part features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*. The Tuba part features a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *p*. The piece ends with a double bar line and the marking '48c.'.

Data e local de composição: Recife, setembro de 1998  
Instrumentação: Trompete C e tuba C  
Classificação: Frevo  
Extensão: Trompete: Lá<sub>2</sub> à Lá<sub>4</sub>.  
Tuba: Sol<sub>1</sub> à Lá<sub>2</sub>.  
Duração: 2'01"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira  
Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
Ayrton Benck (trompete) e Valmir Vieira (tuba)  
(ver Discografia)

## 24. TU + EU = NÓS

Andante  $\text{♩} = 76$

32c.

Data e local de composição: Recife, novembro de 1996  
Instrumentação: 2 trombones  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Extensão: Trombone I:  $\text{Mi}_2$  à  $\text{Si}_3$ .  
Trombone II:  $\text{Si}_1$  à  $\text{D}_3$ .  
Duração: c. 3'00"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Sandoval Oliveira  
Gravação: Gravado no terceiro CD do Quarteto de Trombones da Paraíba (à ser lançado)  
Dedicatória: Dedicada aos trombonistas Sandoval Oliveira e Radegundis Feitosa.

## 02 – TRIOS

### 25. Adágio Sertanejo

#### 1º Movimento: Adágio Sertanejo

Flauta  
Clarinete  
Fagote

Adágio ♩ = 66

26c.

#### 2º Movimento: Sombra e Água Fresca

Flauta  
Clarinete  
Fagote

Andante ♩ = 84

63c.

Data e local de composição:	Recife, agosto de 1997
Instrumentação:	Flauta / piccolo, clarinete e fagote
Classificação:	1º mov.: Desenvolvimento livre 2º mov.: Maxixe
Extensão:	Flauta: Ré <sub>3</sub> à E <sub>5</sub> / Piccolo: Fá <sub>3</sub> à Fá# <sub>5</sub> Clarinete: Mí <sub>2</sub> à Dó# <sub>5</sub> Fagote: Ré <sub>1</sub> à Sib <sub>3</sub> .
Duração:	3'33"
Localização:	Arquivo particular da Profª Maria da Conceição Casado Benck
Gravação:	CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000) Gravada pelo Trio Muçambê (ver Anexo III e Discografia)

Comentários:

Segundo o compositor, o primeiro movimento retrata o sertão com sua terra seca e sol inclemente. O segundo movimento anuncia o mês de janeiro com suas chuvas, transformando o cenário desolador em campinas verdes. "Tudo é alegria".

Dedicatória:

Dedicada a Conchita Benck

## 26. Coisas Nossas nº 2 (Suíte em 3 Movimentos)

### 1º Movimento: Agreste

Musical score for the first movement, "Agreste". The score is written for Flautas (Flutes) and Tímpanos (Timpani). The tempo is marked as  $\text{♩} = 76$ . The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system shows the Flautas part with a first ending bracket and a second ending bracket. The Tímpanos part has a steady eighth-note pattern. The second system shows the Flautas part with a section marked 'A' and the Tímpanos part continuing with the eighth-note pattern. The score ends with the marking "86c."

### 2º Movimento: Pitiguary

Musical score for the second movement, "Pitiguary". The score is written for Flautas (Flutes) and Percussão (Percussion). The tempo is marked as Allegro  $\text{♩} = 120$ . The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The Flautas part features a complex, fast-moving melodic line with many beamed notes. The Percussão part has a steady eighth-note pattern. The score ends with the marking "61c."

### 3º Movimento: Xumbregado

Data e local de composição: Recife, junho de 1993  
Instrumentação: 3 flautas, tímpanos, tambor, triângulo e ganzá  
Classificação: 1º mov.: Finaliza com um coco lento  
2º mov.: Arrasta-pé (marchinha junina)  
3º mov.: Samba matuto  
Extensão: Flautas: Dó#<sub>3</sub> à Dó#<sub>5</sub>.  
Duração: 6'52"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Gustavo de Paco de Géa  
Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
Gravada pelo Trio Mururé. Acompanhamento: Antônio Barreto, Dimas Sedícias, Gilberto Campello (percussão)  
(ver Anexo III e Discografia)  
Dedicatória: Dedicada ao flautista Gustavo de Paco de Géa

## 27. Eu e Outros (Moi et les Autres)

Data e local de composição: Recife, maio de 1996  
 Instrumentação: Trombone, tímpanos, lixa  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Extensão: Trombone: Mi<sub>1</sub> à Lá<sub>3</sub>.  
 Duração: c. 4'40"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Fernando Hashimoto  
 Dedicatória: Dedicada ao trombonista Jacques Mauger.

## 28. Parabéns, Jesus!

Andante  $\text{♩} = 92$

Trompete Solo  
 Trombone *mf*  
 Tuba *mf*

77c.

Data e local de composição: Recife, 22 de dezembro de 1999  
 Instrumentação: Trompete Bb, trombone e tuba C  
 Classificação: Valsa  
 Extensão: Trompete: Dó#<sub>3</sub> à Mi<sub>4</sub>  
 Trombone: Si<sub>1</sub> à Mi<sub>3</sub>  
 Tuba: Sol<sub>1</sub> à Lá<sub>2</sub>.  
 Duração: c. 2'30"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias  
 Comentários: Na partitura o compositor escreveu “para o período natalino”, e há a indicação de uma letra, composta por Selma Barbosa. O texto não foi localizado.

## 29. Surutuba

Tuba I  
 Tuba II  
 Caixa-clara

DC

Tuba II  
 Tuba I  
 Tuba I  
 Tuba II

54c.

Data e local de composição: Recife, janeiro de 1997  
 Instrumentação: 2 Tubas e caixa-clara com vassourinhas  
 Classificação: Frevo  
 Extensão: Sol<sub>1</sub> à Mi<sub>3</sub>.  
 Duração: c. 2'00" (♩ = 126)  
  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira  
 Dedicatória: Dedicada ao tubista Estevão Vieira

## 30. Três Cocos

68c.

Data e local de composição: Recife, abril de 1991  
 Instrumentação: 2 trompetes e tuba  
 Classificação: coco  
 Extensão: Trompetes: Sib<sub>2</sub> à Sol<sub>4</sub>.  
 Tuba: Sib<sub>1</sub> à Dó<sub>3</sub>.  
 Duração: c. 3'13" (♩ = 126)  
  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

# 31. Tubafonia (Suíte)

## 1º Movimento: Banguê

Adágio  $\text{♩} = 66$

Tuba I  
Tuba II  
Triângulo

27c.

## 2º Movimento: Seresta

Mosso Meno

Tuba I  
Tuba II  
Triângulo

51c.

## 3º Movimento: Bucho-com-bucho

Andante  $\text{♩} = 88$

Tuba I  
Tuba II  
Triângulo

75c.

Data e local de composição: Recife, setembro de 2000  
 Instrumentação: 2 tubas e triângulo  
 Classificação: 1º mov.: Desenvolvimento livre  
 2º mov.: Seresta  
 3º mov.: Baião  
 Extensão: Mi<sub>1</sub> à Re<sub>3</sub>.  
 Duração: 1º mov.: c. 1'35"  
 2º mov.: c. 2'00"  
 3º mov.: c. 1'55"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira

## 03 – QUARTETOS

### 32. Canção para Raquel

Trombones I, II

Trombones III, IV

56c.

Data e local de composição:	Recife, novembro de 1989
Instrumentação:	3 trombones tenores, trombone baixo
Classificação:	Canção
Duração:	c. 2'51"
Localização:	Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)
Gravação:	Gravado no terceiro CD do Quarteto de Trombones da Paraíba (à ser lançado)
Comentários:	Esta peça é dedicada a Raquel Vinhas Silva, afilhada do compositor.

## 33. Coisas Nossas nº 1

### 1º Movimento: Boi de Carro

Musical score for Trombone I and Trombones II, III, IV. The score is in 2/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 70$ . It features a section marked 'Solo' for Trombone I, starting at measure 45c. The dynamic markings include *f* and *mf*.

### 2º Movimento: Véspera de Vaquejada

Musical score for Trombones I, II and Trombones III, IV. The score is in 2/4 time with a tempo marking of *Allegretto*. It features a section marked 'A' starting at measure 64c. The dynamic marking is *f*.

Data e local de composição: Recife, dezembro de 1994  
Instrumentação: 3 trombones tenores, trombone baixo  
Classificação: 1º mov.: Aboio  
2º mov.: Maracatu  
Duração: 1º mov.: c. 1'30"  
2º mov.: c. 1'25"  
Localização: Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)

## 34. Donaldeando

Musical score for Bombardino, Tuba I, Tuba II, and Reco-reco. The score is in 2/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 134$ . It features sections marked 'A' and 'B' starting at measure 56c. The dynamic markings include *f* and *p*.

Data e local de composição: Recife, novembro de 1995  
 Instrumentação: Bombardino ou trombone, 2 tubas e reco-reco  
 Classificação: Baião  
 Duração: c. 3'24"  
 Localização: Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)  
 Gravação: Inexistente para esta formação.  
 Comentários: Esta peça, em versão autorizada pelo compositor para três trombones e bocal, foi gravada pelo Quarteto de Trombones da Paraíba em seu terceiro disco. (à ser lançado)  
 Dedicatória: Dedicada ao tubista Donald Smith

## 35. Frevóide

Allegro  $\text{♩} = 120$

Trombones I, II  
 Trombones III, IV

61c.

Data e local de composição: S. ind.  
 Instrumentação: 3 trombones tenores, trombone baixo  
 Classificação: Frevo  
 Duração: c. 1'51"  
 Localização: Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)

## 36. Gogóia

Musical score for 'Gogóia' featuring Clarinetes I, II and Clarinete III/Clarone. The tempo is marked as  $\text{♩} = 70$ . The score includes dynamic markings such as *f* and *p*. The piece concludes with the marking 64c.

Data e local de composição: Recife, abril de 1990  
Instrumentação: 3 clarinetes e clarone  
Classificação: Cantiga  
Duração: 2'38"  
Localização: Arquivo particular da Profª Alba Valéria

## 37. Ilusão (Modinha Brasileira)

Musical score for 'Ilusão (Modinha Brasileira)' featuring Clarinetes I, II and Clarinete II/Clarone. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*. The piece concludes with the marking 38c.

Data e local de composição: Recife, agosto de 1991  
Instrumentação: Versão para 3 clarinetes e clarone  
Classificação: Modinha  
Duração: c. 2'35" ( $\text{♩} = 76$ )

Localização: Arquivo particular da Profª Alba Valéria  
Comentários: Ilusão também é encontrada na versão para quinteto de sopros, em cuja partitura está indicada a existência de letra, com autoria de M. Luiza Barbosa. Esta letra, contudo, não foi encontrada. (ver CDS 54)

## 38. Impressões

(Quarteto de Bateria com Acompanhamento de Percussão)

Musical score for 'Impressões' featuring Xilofone, Bateria I, II, Bateria III, IV, and Percussão. The score is in 4/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The Xilofone part starts with a *pp* dynamic and includes a *ff* section. The Bateria I, II and Bateria III, IV parts feature complex rhythmic patterns with *pp* and *ff* dynamics. The Percussão part includes a *fp* section. The score ends with a rehearsal mark 47c.

Data e local de composição: Recife, dezembro de 1996  
Instrumentação: 4 baterias, xilofone, queixada, agogô, bombo e pandeiro  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: S. ind.  
Localização: Arquivo particular do Prof. Antônio Barreto

## 39. Na Baraúna

Musical score for 'Na Baraúna' featuring Clarinetes I, II and Clarinete III Clarone. The score is in 2/4 time. The Clarinetes I, II part starts with a *f* dynamic and includes a *p* section. The Clarinete III Clarone part starts with a *f* dynamic and includes a *p* section. The score ends with a rehearsal mark 53c.

Data e local de composição: Recife, agosto de 1991  
 Instrumentação: 3 clarinetes e clarone  
 Classificação: Frevo  
 Duração: c. 2'28" (♩ = 126)  
 Localização: Arquivo particular da Profª Alba Valéria

## 40. Nas Quebradas do Canguengo

The musical score is for Trombones I, II, III, and IV. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The first two staves (I, II and III, IV) show a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to mezzo-forte (*mf*), then forte (*f*), and finally fortissimo (*ff*). The bottom two staves show a bass line with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Data e local de composição: Recife, março de 1988  
 Instrumentação: 3 trombones tenores, trombone baixo  
 Classificação: Aboio / Baião  
 Duração: 4'50"  
 Localização: Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)  
 Gravação: CD Parequedista, Quarteto de Trombones da Paraíba (1999)  
 Quarteto de Trombones da Paraíba  
 Acompanhamento : Glauco Andreza (bateria)  
 (ver Anexo III e Discografia)

## 41. No Segredo

Musical score for 'No Segredo' featuring three clarinets and a clarinet. The score is written for Cl. I, II, Cl. III, and Cln. It includes dynamics such as *f* and *mf*, and a 'Solo' marking. The piece is marked with a first ending bracket and ends with the measure number 48c.

Data e local de composição: Recife, agosto de 1991  
Instrumentação: 3 clarinetes e clarone  
Classificação: Maxixe  
Duração: c. 1'40" (♩ = 92)  
Localização: Arquivo particular da Profª Alba Valéria

## 42. Os Quatro do Após-Collapso

Musical score for 'Os Quatro do Após-Collapso' featuring four trombones. The score is written for Trombone I and Trombones II, III, IV. It includes dynamics such as *f* and *mf*, and a 'Solo' marking. The tempo is marked as ♩ = 70. The piece ends with the measure number 49c.

Data e local de composição: Recife, abril de 1991  
Instrumentação: 3 trombones tenores, trombone baixo  
Classificação: Chorinho  
Duração: 2'15"  
Localização: Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)  
Gravação: CD 4 + Uns – Quarteto de Trombones da Paraíba (abril / 1995)

Gravado por: Quarteto de Trombones da Paraíba  
Acompanhamento: Glauco Andreza (bateria)  
(ver Anexo III e Discografia)

## 43. 4 + Uns

The image shows a musical score for the piece '43. 4 + Uns'. It consists of four staves: Trombones, Tuba, Timpanos, and Bateria. The Trombones staff has a dynamic marking of *f* and includes a section marked 'Solo' with a *mf* dynamic. The Tuba staff also has a *f* dynamic and a 'Solo' section. The Timpanos staff has a *f* dynamic and a 'Solo' section. The Bateria staff has a *f* dynamic and a 'Solo' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked with a 2/4 time signature. The page number '63c.' is visible at the bottom right of the score.

Data e local de composição: S. ind.  
Instrumentação: 3 trombones tenores, trombone baixo (com acompanhamento de tuba C, piano, tímpanos, bateria, ganzá)  
Classificação: Choro  
Duração: 2'19"  
Localização: Arquivo do Quarteto de Trombones da Paraíba (UFPB)  
Gravação: CD 4 + Uns – Quarteto de Trombones da Paraíba (abril 1995)  
CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
Gravado pelo Quarteto de Trombones da Paraíba  
Acompanhamento: Glauco Andreza (bateria)  
(ver Anexo III e Discografia)

# 44. Suíte Matuta

## 1º Movimento: Rela-Bucho

Flautas

Percussão

66c.

Detailed description: This musical score is for the first movement, 'Rela-Bucho'. It features two staves: the top staff for Flautas (Flutes) and the bottom staff for Percussão (Percussion). The music is in 2/4 time and consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines. The percussion part includes various rhythmic figures, some marked with 'x' for specific sounds. The flute part has a melodic line with some grace notes and slurs. The page number '66c.' is located at the bottom right of the score.

## 2º Movimento: Rói-Couro

Cadenza

Flauta

Percussão

$\text{♩} = 90$

47c.

Detailed description: This musical score is for the second movement, 'Rói-Couro'. It features two staves: the top staff for Flauta (Flute) and the bottom staff for Percussão (Percussion). The music is in 2/4 time. The flute part begins with a 'Cadenza' section, indicated by a double bar line and a fermata. The tempo is marked as  $\text{♩} = 90$ . The percussion part has a rhythmic accompaniment. The page number '47c.' is located at the bottom right of the score.

## 3º Movimento: Novena

Allegretto

Flautas

Percussão

*f*

*p*

1. 2.

41c.

Detailed description: This musical score is for the third movement, 'Novena'. It features two staves: the top staff for Flautas (Flutes) and the bottom staff for Percussão (Percussion). The music is in 2/4 time and is marked 'Allegretto'. The flute part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first and second ending, labeled '1.' and '2.'. The percussion part has a rhythmic accompaniment. The page number '41c.' is located at the bottom right of the score.

#### 4º Movimento: Caboclos de Orubá

Flautas  $\text{♩} = 130$

Percussão

71c.

- Data e local de composição: Recife, maio de 1993
- Instrumentação: Flautas, piccolo (acompanhamento de percussão: ganzá, reco-reco, triângulo, tambor)
- Classificação: 1º Mov. Arrasta-pé (marchinha junina)  
2º Mov. Samba matuto  
3º Mov. Novena  
4º Mov. Caboclinho
- Duração: 1º Mov.: c. 2'13"  
2º Mov.: c. 2'30"  
3º Mov.: c. 1'51"  
4º Mov.: c. 2'46"
- Localização: Arquivo particular da Profª Maria da Conceição Casado Benck
- Gravação: Inexistente para esta formação.
- Comentários: Esta peça também é encontrada em transcrição para o grupo Sa Grama. (ver CDS 100)

## 04 – QUINTETOS

### 45. Alamoia

Andante ♩ = 64

Xu á — Xu á

A 12 B

Trompa

*ff* *mf* *mf*

100c.

Musical score for Trompa of 'Alamoia'. The score is in 2/4 time, marked 'Andante' with a tempo of ♩ = 64. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piece begins with a dynamic of *ff* and includes two marked sections, A and B. Section A is 12 measures long. The score concludes with a dynamic of *mf* and a rehearsal mark '100c.'

- Data e local de composição: Recife, março de 1997
- Instrumentação: Versão para oboé, flauta, clarinete, fagote e trompa
- Classificação: Desenvolvimento livre
- Duração: 4'13"
- Localização: Arquivo do Quinteto Latino-Americano de Sopros
- Gravação: Inexistente para esta formação.
- Comentários: Só foi localizada a parte de trompa. Também é encontrada nas versões para quinteto de clarinetes e para coral. (ver CDS 46 / CDS 110)

### 46. Alamoia

Andante ♩ = 104

Clarinetes  
Clarone

81c.

Musical score for Clarinetes and Clarone of 'Alamoia'. The score is in 2/4 time, marked 'Andante' with a tempo of ♩ = 104. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piece begins with a dynamic of *ff* and includes two marked sections, A and B. Section A is 12 measures long. The score concludes with a dynamic of *mf* and a rehearsal mark '81c.'

- Data e local de composição: Recife, outubro de 1998
- Instrumentação: Versão para 4 clarinetes e clarone
- Classificação: Desenvolvimento livre
- Duração: 4'13"
- Localização: Arquivo particular da Profª Alba Valéria
- Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)

Comentários:

Gravado pelo Quinteto Staccato (ver Anexo III e Discografia)

Peça baseada na lenda da Alamoia, entidade sobrenatural que aparece na ilha de Fernando de Noronha. Segundo Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, A Alamoia (corruptela de alemã), aparece sob forma de mulher jovem, branca, loura e nua tentando os pescadores e caminhantes desavisados para em seguida matá-los. A música inicia com o canto dos pescadores seguido pelo da sereia e termina com a morte do pescador Manu.

Alamoia também é encontrada na versão para quinteto de sopros e para coral. (ver CDS 45 / CDS 110)

## 47. Berceuse para Cecília

The image shows a musical score for 'Berceuse para Cecília' for a brass quintet. The score is written for four staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The tempo is marked as quarter note = 112. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *f<sup>800</sup>*. There are 'Solo' markings above the Trompa and Trombone staves. The score ends with a double bar line and the number 54c.

Data e local de composição: Recife, janeiro de 1985  
Instrumentação: 2 trompetes, trombone, trompa, tuba  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: 1'47"  
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil  
Gravação: CD Brassileiro – Brass Music From Northeastern Brazil (Maio 1996)  
Gravado pelo Quinteto Brassil (ver Anexo III e Discografia)

Comentários: Dedicada à Maria Cecília Vinhas Silva

## 48. Burundanga

Pesante

Trompetes  
Trompa  
Trombone  
Tuba

74c.

- Data e local de composição: S. ind, 1983  
Instrumentação: 2 trompetes, 2 trombone, tuba C  
Classificação: Maracatu  
Duração: 2'58"  
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil  
Gravação: CD "Brassil" toca Brasil (1992)  
Gravado pelo Quinteto Brassil (ver Anexo III e Discografia)
- Comentários: No arquivo do Quinteto Brassil, esta peça encontra-se transposta para a formação tradicional de quinteto de metais (2 trompetes, trombone, trompa e tuba).

## 49. Cacareco

$\text{♩} = 80$

Trombone  
Timpano  
Percussão

Solo

117c.

- Data e local de composição: Recife, julho de 1985  
Instrumentação: Trombone, tímpanos, queixada, caixa-clara, triângulo e

Classificação: prato suspenso  
 Desenvolvimento livre  
 Duração: S. ind.  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Sandoval Moreno

## 50. Carro de Boi

Data e local de composição: S. ind. 1982  
 Instrumentação: Oboé, flauta, clarinete, fagote e trompa  
 Classificação: S. ind.  
 Duração: S. ind.  
 Localização: Arquivo do Quinteto Latino-Americano de Sopros  
 Comentários: Apenas a partitura de flauta foi localizada.

## 51. Coisas do Agreste (Aboio de Vaqueiro)

Data e local de composição: Recife, setembro de 1994  
 Instrumentação: 2 trompetes, trombone, trompa, tuba, cocos  
 Classificação: Aboio / baião  
 Duração: c. 3'50"  
 Localização: Arquivo do Quinteto Brassil

## 52. Em Família

Musical score for 'Em Família' featuring three staves: Trompetes (Trumpets), Trombones, and Tuba. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piece is marked with a '67c' at the end.

Data e local de composição: Recife, fevereiro de 1985  
 Instrumentação: 2 trompetes, 2 trombones, tuba C  
 Classificação: Frevo  
 Duração: c. 2'03"  
 Localização: Arquivo do Quinteto Brassil

## 53. Garatuja

Musical score for 'Garatuja' featuring three staves: Tpt I, II (Trumpets I and II), Trb. (Trombone), and Tba. (Tuba). The score is written in 2/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piece is marked with a '50c' at the end.

Data e local de composição: S. ind. 1982  
 Instrumentação: 2 trompetes, 2 trombones, tuba C

Classificação: Frevo  
 Duração: 1'09"  
 Localização: Arquivo do Quinteto Brassil  
 Gravação: CD Brasileiro – Brass Music From Northeastern Brazil  
 (Maio 1996)  
 Gravado pelo Quinteto Brassil  
 Acompanhamento: Glauco Andreza (bateria e percussão)  
 (ver Anexo III e Discografia)  
 Comentários: Esta peça foi escrita originalmente sem percussão.

## 54. Ilusão (Modinha Brasileira)

Larghetto  $\text{♩} = 66$

65c.

Data e local de composição: S. ind.  
 Instrumentação: Versão para oboé, flauta, clarinete, fagote e trompa  
 Classificação: Modinha  
 Duração: c. 3'58"  
 Localização: Arquivo do Quinteto Latino-Americano de Sopros  
 Comentários: Na partitura está indicada a existência de letra, com autoria de M. Luiza Barbosa. Esta letra, bem como as partes de clarinete, fagote e trompa não foram localizadas.  
 Esta peça também é encontrada na versão para 3 clarinetes e clarone (Recife, ago. 1991) (ver CDS 37)

## 55. Pedra do Navio

Musical score for 'Pedra do Navio' featuring Flauta, Oboé, and Trompa. The tempo is marked as  $\text{♩} = 65$ . The score shows three staves: Flauta (top), Oboé (middle), and Trompa (bottom). The Flauta and Oboé parts feature complex, rapid passages with many slurs and accents. The Trompa part has a more rhythmic, steady accompaniment. The score ends with a double bar line and the page number 95c.

Data e local de composição: S. ind.  
Instrumentação: Oboé, flauta, clarinete, fagote e trompa  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: 4'49"  
Localização: Arquivo do Quinteto Latino-Americano de Sopros  
Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
Gravado por: Quinteto Latino-Americano (PB)  
(ver Anexo III e Discografia)

Comentários: A música, segundo o compositor, é baseada em uma lenda existente em Bom Jardim que conta a história de um dilúvio que inundou toda a região. Os habitantes foram salvos por um anjo em um grande barco. Quando as águas baixaram, o barco encalhou no alto de uma pedra. O anjo desapareceu e o barco petrificou transformando-se na "Pedra do Navio".  
As partituras de fagote e clarinete não foram localizadas.

## 56. Pentagrama

Musical score for 'Pentagrama' featuring Trompas and Tuba. The tempo is marked as *Largo*  $\text{♩} = 60$ . The score shows two staves: Trompas (top) and Tuba (bottom). The Trompas part features a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents. The Tuba part has a more rhythmic, steady accompaniment. The score ends with a double bar line and the page number 63c.

Data e local de composição: Recife, setembro de 1997  
Instrumentação: 4 Trompas e tuba

Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: c. 5'50"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Valmir Vieira

## 57. Percus-sound

Adágio  $\text{♩} = 76$

A estalar os dedos B

Tpts

Cor.

Trb.

Tba.

Janzá

Data e local de composição: Recife, janeiro de 1996  
Instrumentação: 2 trompetes, trombone, trompa, tuba e ganzá  
Classificação: Maracatu / baião  
Duração: 2'53"  
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil  
Gravação: CD Prisma, a Música de Dimas Sedícias (2000)  
Gravado por: Quinteto Brassil  
Acompanhamento: Glauco Andreza (percussão)  
(ver Anexo III e Discografia)

## 58. Sanfonaria (Samba de Forró)

Flauta  
Cadenza  
Oboé  
Trompa  
Fagote

58c.

Data e local de composição: Recife, 1999  
Instrumentação: Oboé, flauta, clarinete, fagote e trompa  
Classificação: Baião  
Duração: c. 2'20"  
Localização: Arquivo do Quinteto Latino-Americano de Sopros  
Comentários: A parte de clarinete não foi localizada.

## 59. 300 Léguas

Moderato ♩ = 72

Trompetes  
Trombones  
Tuba

77c.

- Data e local de composição: Recife, julho de 1983
- Instrumentação: 2 trompetes, 2 trombones e tuba
- Classificação: Baião / maracatu
- Duração: 2'43"
- Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
- Gravação: CD Brasileiro – Brass Music From Northeastern Brazil (Maio 1996)  
Gravado pelo Quinteto Brassil  
Acompanhamento: Glauco Andreza (bateria e percussão) (ver Anexo III e Discografia)
- Comentários: Originalmente sem percussão  
No arquivo do Quinteto Brassil, esta peça encontra-se transposta para a formação tradicional de quinteto de metais (2 trompetes, trombone, trompa e tuba).

# 60. Trilogia Matuta

## 1º Movimento: Peleja (Quadrão e Martelo)

Musical score for the first movement, Peleja (Quadrão e Martelo). The score is written for Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a rehearsal mark "8º" at the beginning. The page number "89c" is visible at the bottom right.

## 2º Movimento: Bendito Matuto

Musical score for the second movement, Bendito Matuto. The score is written for Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro". The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and a rehearsal mark "67c" at the end. The page number "67c" is visible at the bottom right.

## 3º Movimento: Entra Mateus! (Bumba-meu-boi: Loa e Dança)

Musical score for the third movement, Entra Mateus! (Bumba-meu-boi: Loa e Dança). The score is written for Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked "Lento" for section A and "Allegro" for section B. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and rehearsal marks "A" and "B". The page number "68c" is visible at the bottom right.

Data e local de composição: Recife, janeiro de 1985  
 Instrumentação: 2 trompetes, 2 trombones, tuba C, 3 tímpanos, ganzá, marimbau, triângulo, caixa-clara e queixada  
 Classificação: 1º mov.: Quadrão e Martelo  
 2º mov.: Bendito  
 3º mov.: Bumba-meu-boi  
 Duração: 6'36"  
 Localização: Arquivo do Quinteto Brassil  
 Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil (Março 1995)  
 Gravado pelo Quinteto Brassil  
 Acompanhamento: Glauco Andreza (bateria e percussão) (ver Anexo III e Discografia)  
 Comentários: No arquivo do Quinteto Brassil, esta peça encontra-se transposta para a formação tradicional de quinteto de metais (2 trompetes, trombone, trompa e tuba).

## 61. Trompete Sem Concerto

The musical score for 'Trompete Sem Concerto' is written for five brass instruments and percussion. It is divided into two sections: 'Lento' and 'Allegro'. The 'Lento' section starts with a forte (f) dynamic and features a complex melodic line for the first trumpet. The 'Allegro' section begins with a piano (p) dynamic and features a more rhythmic, syncopated melody. The percussion part includes a complex pattern of accents and dynamics, with a final forte (f) dynamic and a 66c. marking.

Data e local de composição: Recife, 1986  
 Instrumentação: 2 trompetes, 2 trombones, tuba, tímpano e triângulo, prato suspenso, caixa-clara com vassourinhas  
 Classificação: Choro  
 Duração: c. 2'22"  
 Localização: Arquivo particular do Prof. Ayrton Benck

# 05 – SEXTETO

## 62. Mãe Uiara

The musical score for 'Mãe Uiara' consists of five staves. The top staff, 'Selva I', features bird sounds labeled 'Pássaros' and 'Canários'. The second staff, 'Selva II', includes 'Maracas' and 'Água'. The third staff, 'Selva III', features 'claves/cocos' and 'sapos' (frogs). The fourth staff, 'Voz', contains vocal lines with lyrics 'rolinhas' and 'rolinhas'. The bottom staff, 'Pratos, Apitos, Timpano', provides the rhythmic accompaniment. A vertical line labeled 'A' is positioned at the end of the first system. The page number '28c.' is located at the bottom right of the score.

Data e local de composição: Brasília, janeiro de 2001  
Instrumentação: Voz (soprano), tímpanos, prato, apitos, maracás, claves, cocos, efeitos de água, pássaros, canário, rolinha e sapo  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: S. ind  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

## 06 – SEPTETO

### 63. Cascavel e Xique-Xique (Ensaio)

Allegro  $\text{♩} = 120$

Bombardino

Tubas

Tímpanos

Reco-reco  
Queixada

Agogô

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

58c.

Data e local de composição: Recife, maio de 1990  
Instrumentação: Bombardino, 2 tubas, tímpanos, agogô, reco-reco e queixada  
Classificação: Baião  
Duração: c. 5'13"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

# 07 – NONETO

## 64. O Galo na Chapa Quente

The image shows a musical score for the piece 'O Galo na Chapa Quente'. It consists of five staves: Tpt. I, II; Cor.; Trb. I, II, III; Tba. I, II; and Perc. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including dynamics (f, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. A vertical bar line is present at the beginning of the second measure.

66c.

Data e local de composição: Recife, junho de 1986  
Instrumentação: 2 tpt, 3 trb, cor, tba e percussão  
Classificação: Frevo  
Duração: c. 4'05"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

# III – GRANDES FORMAÇÕES

## 01 – GRUPO DE METAIS E PERCUSSÃO

### 65. Fanfarra Breve

The image shows a musical score for 'Fanfarra Breve'. It consists of four staves: Trompete I / Trompa I, Trombone I / Tuba, Tímpanos, and Percussão. The tempo is marked as quarter note = 90. The score begins with a key signature of one flat and a common time signature. The first staff (Trompete I / Trompa I) starts with a dynamic marking of *ff*. The second staff (Trombone I / Tuba) also starts with *ff*. The third staff (Tímpanos) starts with a dynamic marking of *p*. The fourth staff (Percussão) starts with a dynamic marking of *ff*. The score ends with a measure containing a double bar line and the marking '30c.'.

Data e local de composição: Recife, março de 1985  
Instrumentação: 4 tpt, 4 trb, 3 cor, tuba, 3 timp, cx.cl., bombo e prato  
Classificação: Fanfarra  
Duração: c. 2'29"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

## 66. Metalofônico

The image shows a musical score for the piece 'Metalofônico'. It consists of four staves: Trompete I / Trompa I, Trombone I / Tuba, Tímpanos, and Bateria / Percussão. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 116 (♩ = 116). The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score is marked with a forte 'f' dynamic. A double bar line is present after the first measure. The piece ends with a fermata over the final note, which is marked '52c.'.

Data e local de composição: Recife, dezembro de 1989  
Instrumentação: 4 tpt, 4 trb, 4 corn in F, baixo C, timp, bat. e percussão  
Classificação: Frevo  
Duração: c. 2'27"  
Localização: Arquivo particular do Prof. Ranilson Farias

## 02 – GRUPO DE SOPROS E PERCUSSÃO

### 67. Prisma

The image shows a musical score for the piece 'Prisma'. It consists of five staves: Flautim, Metais I, Metais II, Timp., and Perc. The score is in common time (C) and has a tempo marking of quarter note = 70. The key signature has two flats (Bb and Eb). A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure of the Flautim staff. The percussion part includes dynamics such as *pp*, *ff*, *p*, *f*, and *ff*. The score ends with a measure marked '94c'.

Data e local de composição: Recife, 18 abril de 1981  
Instrumentação: Picc, 4 tpt, 4 trb, 4 cor, tuba Bb, xil, 4 timp, bbo (ou bateria de jazz no solo), cx.cl, e pratos, pandeiro, reco-reco e agogô, gongo chinês e triângulo  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: S. ind.  
Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte

## 03 – BANDA DE MÚSICA

### 68. Chorinho para Renata

Musical score for 'Chorinho para Renata' for a band. The score is written for four staves: Madeiras (Woodwinds), Metais I (Metals I), Metais II (Metals II), and Bateria Percussão (Drums Percussion). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score consists of 8 measures. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The metals I and II play a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The drums play a simple pattern with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line and the word '81c.' in the bottom right corner.

Data e local de composição: Recife, S. Ind.  
Instrumentação: Sax alto solista, picc, fl, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 4 tpt, 4 trb, 3 cor, Bb, tba, bat, percussão  
Classificação: Choro  
Duração: S. ind.  
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

# 69. Coisas Nossas (Suíte)

## 1º Movimento: Serenata (Modinha)

Madeiras I  
Madeiras II  
Saxsolista  
Palhetas

37c.

## 2º Movimento: A Ceguinha Jesuína (Recife, set., 1994)

Guia

Efeitos :

Tema/Oboé

Clarinetes Clarone

Bacia com água

pp Falar ad libitum

f

pp Falar ad libitum

pp

54c (Intr. 6c. efeitos)

## 3º Movimento: Chapéu de Palhinha

- Data e local de composição: Recife, S. ind.
- Instrumentação: 2 fl, ob, req, fg, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 4 tpt, 4 trb, 4 cor, Bb, tba, bat, percussão de efeito, triângulo, caneco de cego
- Classificação: 1º mov.: Modinha  
2º mov.: Cantiga de cego
- Duração: S. ind.
- Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife
- Comentários: O segundo movimento também faz parte da peça "Aspectos de Uma Feira" gravada pelo grupo Sa Grama. (ver CDS 93)  
Não foi localizada a partitura do terceiro movimento

## 70. Frevo Concertado (para Clarineta e Banda de Música)

Andante  $\text{♩} = 80$

Madeiras  
Metais I  
Metais II  
Clarinete Solo  
Percussão

menos  
calmo  
p mf f

140c.

Data e local de composição: Recife, janeiro de 1996  
 Instrumentação: Clarinete solista, picc, 2 fl, 2 ob, fg, req, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 4 tpt, 4 trb, 4 cor, tba, cx.cl, bbo, prato, triângulo  
 Classificação: Frevo  
 Duração: c. 3'49"  
 Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife  
 Comentário: Composição sobre um tema de Dinamérico Sedícias

## 71. Lengalenga

Guia  
Bateria

Solo maracas / reco-reco

62c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Instrumentação: Fl, ob, req, cl, sax A, sax bar, sax T, tpt, trb, cor, Bb, tba, cx.cl, bbo, prato, maracas, reco-reco, agogô

Classificação: S. ind.  
Duração: c. 4'33" (♩ = 120)  
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 72. Maxixeando

Musical score for 'Maxixeando' featuring four staves: Madeiras, Metais I, Metais II, and Percussão. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The percussion part includes a bass drum and snare drum. The score is marked with a page number '76c.' at the bottom right.

Data e local de composição: Recife, junho de 1992  
Instrumentação: Picc, fl, ob, req, fg, 3 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 4 tpt, 4 trb, 3 cor in F, Bb in C, tba in C e Bb, cx.cl, bbo, prato, percussão  
Classificação: Maxixe  
Duração: c. 5'02" (♩ = 92)  
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 73. Nina

*Alegro*

Madeira  
Metais I  
Metais II  
Bateria

129c.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Nina'. It is written for four parts: Madeira (woodwinds), Metais I (brass I), Metais II (brass II), and Bateria (drums). The tempo is marked 'Alegro'. The score shows the first few measures of the piece, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Madeira part has a treble clef, Metais I has a treble clef, Metais II has a bass clef, and Bateria has a drum set icon. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Data e local de composição: Recife, 1981  
Instrumentação: Fl, picc, req, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 4 tpt, 4 trb, 4 cor, Bb, tba, bat, triângulo, tubf.  
Classificação: Valsa-jazz  
Duração: c. 3'23" (♩ = 130)  
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 74. Patrícia

Palhetas  
Metais  
Baixos  
Bateria

70c.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Patrícia'. It is written for four parts: Palhetas (woodwinds), Metais (brass), Baixos (bass), and Bateria (drums). The score shows the first few measures of the piece, with a key signature of two flats (Bb) and a common time (C) signature. The Palhetas part has a treble clef, Metais has a treble clef, Baixos has a bass clef, and Bateria has a drum set icon. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'. A section labeled 'A' is indicated above the Palhetas part.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Instrumentação: Fl, req, cl, cln, fg, sax A, sax bar, sax T, tpt, trb, cor, Bb, tba, cx.cl, bbo, prato, triângulo  
 Classificação: S. ind.  
 Duração: S. ind.  
 Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 75. Rodolphe e Eu

The image shows a musical score for the piece 'Rodolphe e Eu'. It consists of four staves: Maderas (Woodwinds), Metais I (Brass I), Metais II (Brass II), and Bateria (Percussion). The score is in common time (C) and begins with a dynamic marking of *ff*. The tempo is marked 'Allegro' and later changes to 'rallenta...'. The percussion part includes a drum set with a snare drum and cymbals. The score ends with a double bar line and the number '71c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Instrumentação: Picc, fl, req, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 3 cor, 4 tpt, 4 trb, Bb, baixo, bat, percussão (pandeiro)  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 3'35" (♩ = 120)

Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

Comentários: Esta peça é uma homenagem compositor a um célebre método de solfejo. Segundo informações de alguns músicos, Rodolphe era o nome do autor de um método de solfejo datado do final do século IX, que era muito utilizado nas bandas e escolas de música do interior do Nordeste. O compositor, que talvez tenha utilizado este método, baseou-se em uma das lições para compor esta peça para a Banda da cidade de Paulista (PE). Estas informações foram colhidas oralmente, e não foi encontrado um exemplar do método para comprovar a sua veracidade.

## 76. Uma “Banda” da Tuba (Divertimento para Tuba e Banda de Música)

$\text{♩} = 90$

Madeiras  
Metais I  
Metais II  
Bateria

120c.

Data e local de composição: Recife, setembro de 1991  
 Instrumentação: Tuba C (solista), 2 fl, req, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 3 cor, 4 tpt, 4 trb, Bb in C, tba, prato, bbo, cx. cl e triângulo  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: S. ind.  
 Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 77. Você e o Mar

Madeiras  
Metais I  
Metais II  
Bateria

87c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Picc, fl, req, 4 cl, cln, 2 sax A, sax bar, 2 sax T, 5 tpt, 5  
trb, 3 cor, Bb, tba, bat, percussão  
Classificação: Samba  
Duração: S. ind.  
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 04 – ORQUESTRA DE FREVO E OUTRAS FORMAÇÕES

### 78. Adeus de Caboclinho

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Voz, coral, flautas, viola, marimba, bombo, ganzá  
Classificação: Caboclinho  
Duração: 3'40"  
Localização: N.L.  
Gravação: CD Paranambuco– Maracatu e Caboclinho – Claudionor Germano (2000) (ver discografia)  
Comentários: Dimas Sedícias em parceria com Bráulio de Castro  
Também encontrado na versão para coral (ver CDS 109)

### 79. Atotô Badi

Data e local de composição: Recife, S. ind., 2000  
Instrumentação: Voz, congas, agogô  
Classificação: Batuque africano  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Batuque criado pelo compositor para um dos números de dança do espetáculo “Brilhareto” (Cia. De Dança Perna de Palco – Recife, PE).

### 80. Banzo de Malungo

Data e local de composição: Recife, 1982  
Instrumentação: S. ind.  
Classificação: Maracatu  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Também encontrado na versão para coral (ver CDS 111)  
Referência a esta obra pode ser encontrada no livro “MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-

Músico-Fonográfica 1920 – 1995” do pesquisador Renato Phaelante, Editora Massangana – FUNDAJ. 1997

## 81. Banzo Maracatu

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Voz, coral, caixa, alfaia, agogô, tumbadora  
Classificação: Maracatu  
Duração: 3’23”  
Localização: N.L.  
Gravação: CD Paranambuco– Maracatu e Caboclinho – Claudionor Germano (2000) (ver discografia)  
Comentários: Também encontrado na versão para coral e para banda (ver CDS 112)

## 82. Carnaval Arretado

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Referência a esta obra pode ser encontrada no folder do espetáculo “Brilhareto” (Cia. De Dança Perna de Palco).

## 83. Desalmado

Data e local de composição: Recife, 1982  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo de rua  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Referência a esta obra pode ser encontrada no livro “MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-Músico-Fonográfica 1920 – 1995” do pesquisador Renato Phaelante, Editora Massangana – FUNDAJ. 1997

## 84. Dimasiado

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo de rua  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Gravação: LP Frevança – III Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu (1982)  
Gravado pela Banda de Frevo da Cidade do Recife  
(ver discografia)  
Comentários: Também encontrado nas versões para coral e para banda

## 85. Faísca

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo canção  
Duração: 2'41"  
Localização: N.L.  
Gravação: CD Recifrevoé - vol. 3 (1998)  
Gravado pela Orquestra do Maestro Duda e Nonô Germano  
(ver discografia)  
Comentários: Parceria com Bráulio de Castro  
Arranjo de Clóvis Pereira

## 86. Frevaval

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo de rua  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Referência a esta obra pode ser encontrada no livro "MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-Músico-Fonográfica 1920 – 1995" do pesquisador Renato Phaelante, Editora Massangana – FUNDAJ. 1997

## 87. Frevologia

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo de rua  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Referência a esta obra pode ser encontrada no livro “MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-Músico-Fonográfica 1920 – 1995” do pesquisador Renato Phaelante, Editora Massangana – FUNDAJ. 1997

## 88. Louvando Nagô

Data e local de composição: Recife, 1982  
Instrumentação: S. ind.  
Classificação: Maracatu  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Também encontrado na versão para coral (ver CDS 119)  
Referência a esta obra pode ser encontrada no livro “MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio-Músico-Fonográfica 1920 – 1995” do pesquisador Renato Phaelante, Editora Massangana – FUNDAJ. 1997

## 89. O Frevo É Nosso Meu Bem

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo  
Duração: 2'59"  
Localização: N.L.  
Gravação: CD Série “20 Super Sucessos – História do Carnaval – Claudionor Germano vol.2”  
Sucessos originais remasterizados – Ed. Arco-Íris (ADDAF)  
Gravado por: Claudionor Germano. Part. Especial: Sueli Galindo (ver discografia)  
Comentários: Dimas Sedícias em parceria com Édson Rodrigues

## 90. Pirrita

Data e local de composição: Recife, S. ind., 2000  
Instrumentação: Voz, pandeiro, berimbau, congas, flautas  
Classificação: Toque de capoeira  
Duração: S. ind.  
Localização: N.L.  
Comentários: Composição feita especialmente para o espetáculo "Brilhareto" (Cia. De Dança Perna de Palco – Recife, PE).

## 91. Potokinha

The image shows a musical score for the piece 'Potokinha'. It consists of four staves: Clarinetes / Saxofones (top), Trompetes / Trombones, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). There are two first endings marked '1.' and '2.' in the Clarinetes/Saxofones part. The piece ends with the number '86c.' in the bottom right corner.

Data e local de composição: Recife, abril de 1989  
Instrumentação: *Big band* (4 cl, cln, 2 sax A, 2 sax T, sax bar, 4 tpt, 4 trb, piano, baixo, bat)  
Classificação: Choro  
Duração: c. 5'43" ( $\downarrow = 72$ )  
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife

## 92. Um Frevo Pra Ela

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Orquestra de frevo  
Classificação: Frevo canção  
Duração: 2'15"  
Localização: N.L.  
Gravação: CD VII Recifrevo – Seleto produções Fonográficas.  
(1995)  
Gravado pela Orquestra do Maestro Duda, interprete  
Toinho. (ver discografia)  
Comentários: Dimas Sedícias em parceria com Fernando Azevedo

## IV – FORMAÇÕES ESPECÍFICAS

### **01 – O GRUPO SA GRAMA**

#### **93. Aspectos de Uma Feira**

**1º Mov: Alba (Alvorada)**

**2º Mov: Ceguinha Jesuína**

**3º Mov: Maria, Maria, Maria**

Data e local de composição: Recife, dezembro de 1997  
Instrumentação: Voz (murmúrio), voz (canto), flauta, flauta in G, clarinete, viola nordestina, violão, contrabaixo, vibrafone, pandeiro, prato chuveiro, caneco com moedas, nheco-nheco, ganzá  
Classificação: 1º mov.: Desenvolvimento livre  
2º mov.: Cantiga de cego  
3º mov.: Embolada  
Duração: 5'33"  
Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: CD Engenho - Sa Grama (Jul/Ago/Out – 1999)  
Participação especial: Eliuza Vieira (voz) e Dimas Sedícias (ganzá) (ver Anexo III e Discografia)  
Comentários: Na partitura original consta o título: "Dois Aspectos de Uma Feira"  
O 2º movimento também faz parte da suíte "Coisas Nossas". (ver CDS 69)

#### **94. Boi Babá**

##### **(Mini-Auto do Bumba-Meu-Boi)**

**Loa e Dança**

**Morte do Boi**

**Testamento (Partilha)**

**Ressurreição (Final)**

Data e local de composição: Recife, outubro de 1997  
Instrumentação: Voz, flautas, clarinete, violões, contrabaixo, marimba, surdo pequeno, ganzá de PVC, queixada, triângulo  
Classificação: Bumba-meu-boi  
Duração: 4'48"  
Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: CD Sa Grama (Fev – 1998) (ver Anexo III)  
Participação especial: Dimas Sedícias (percussão e narração) (ver discografia pág.)  
Também encontrada na versão para coral (ver CDS 113)

## 95. Mestre Giba

Data e local de composição: Recife, 1999  
Instrumentação: Voz, flauta baixo, flautim, clarinete, clarone, viola nordestina, violão, contrabaixo, marimba, alfaia, gonguê, pilão, chicote, bombinho, ganzá  
Classificação: Maracatu  
Duração: 3'19"  
Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: CD Engenho - Sa Grama (Jul/Ago/Out – 1999)  
Participação especial: Kelly Benevides (canto), Crisóstomo Santos (clarone) e Dimas Sedícias (ganzá, bombinho, pilão, chicote, coro dos escravos) (ver Anexo III e Discografia)  
Comentários: Parceria Dimas Sedícias e Renato Phaelante

## 96. No Badraguado do Triângulo (Brilhareto)

Data e local de composição: Recife, fevereiro de 1999  
Instrumentação: Flautas, flautim, clarinete, violões, contrabaixo, marimba, reco-reco, ganzá e tambor médio  
Classificação: S. ind.  
Duração: 1'30"  
Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: Peça gravada no quarto CD do grupo Sa Grama (à ser lançado)

Comentários: O nome da peça foi posteriormente mudado pelo próprio compositor para “Brilhareto”, em referência a um espetáculo de dança homônimo feito em sua homenagem.

## **97. Papagaio de Papel (Pipa)**

Data e local de composição: Recife, outubro de 1998  
Instrumentação: Flautas, flautim, clarinete, violões, contrabaixo, marimba, reco-reco, ganzá, prato chuveiro e bombo  
Classificação: S. ind.  
Duração: S. ind.  
Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: Peça gravada no quarto CD do grupo Sa Grama (à ser lançado)

## **98. Pé de Camurça (La Ursa)**

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Instrumentação: Flautins, clarinete, violão, viola nordestina, contrabaixo, marimba, triângulo, zabumba e reco-reco  
Classificação: La ursa  
Duração: S. ind.  
Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: Peça gravada no quarto CD do grupo Sa Grama (à ser lançado)  
Comentários: Dimas Sedícias em parceria com Romero Amorim  
Também encontrado na versão para coral

## **99. Riacho Encantado**

Data e local de composição: Recife, julho de 1998  
Instrumentação: Flautas, flauta baixo, clarinete, violão, viola nordestina, contrabaixo, marimba, rói-rói, bacia d'água, martelinhos de brinquedo  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: 4'44"

Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: CD Engenho - Sa Grama (Jul/Ago/Out – 1999)  
Participação especial: Dimas Sedícias (ganzá)  
(ver Anexo III e Discografia)

## 100. Suíte Matuta

**1º Movimento: Novena**  
**2º Movimento: Rói-Couro**  
**3º Movimento: Caboclos de Orubá**  
**4º Movimento: Rela-Bucho**

Data e local de composição: 1º mov.: Recife, janeiro de 1999  
2º mov.: Recife, 1993  
3º mov.: Recife, maio de 1993  
4º mov.: Recife, maio de 1998

Instrumentação: Flautas, flauta G, flautim, clarinete, violão, viola nordestina, contrabaixo, surdo pequeno, triângulo, ovinhos (\*), ganzá, flechas, apito

Classificação: 1º Mov: Novena  
2º Mov: Samba Matuto  
3º Mov: Caboclinho  
4º Mov: Arrasta-pé (marchinha junina)

Duração: 1º Mov: 1'30"  
2º Mov: 1'50"  
3º Mov: 2'18"  
4º Mov: 1'48"

Localização: Arquivo do grupo Sa Grama  
Gravação: CD Sa Grama (Fev – 1998)  
Participação especial: Dimas Sedícias (percussão)  
(ver Anexo III e Discografia)

Comentários: (\*) originalmente escrito para pandeiro  
Na partitura original consta o título "Os Caboclos de Orubá"  
Esta peça também é encontrada na versão para trio de flautas e percussão. (ver CDS 44)

# B – MÚSICA VOCAL

## I - MÚSICAS PARA CORAL

### 01 - SACRAS

#### 101. Alegria, Nasceu Jesus

$\text{♩} = 116$

*mf* Bem Bem Bé - lém Em Bé - lém nas - ceu Je - sus Bé - lém sus

*mf* Bem Bem Bem Bem Bé - lém Bé - lém Em Bé - lém nas - ceu Je - sus Bé - lém sus

66c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Arranjo: José Gomes  
Instrumentação: SATB  
Classificação: Desenvolvimento livre  
Duração: c. 3'15"  
Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

#### 102. Aleluia

*Maiestoso*  $\text{♩} = 160$

Orgão

Coral

A - le lu - ia A - le lu - ia A - le lu - ia

34c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Instrumentação: Órgão e SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 1'00"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

## 103. Bendito Matuto

Musical score for 'Bendito Matuto'. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a *mf* dynamic and includes a section marked *mp*. The vocal line includes the lyrics: "Ben-dito Ben-di-to Ben-di-to Nome de Je-sus". A first ending bracket labeled "I." is present at the end of the vocal line. The score concludes with the page number "51c."

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: Versão para SATB  
 Classificação: Bendito  
 Duração: c. 2'45"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

## 104. Glória

Musical score for 'Glória'. The score is in 4/4 time with a tempo marking of "Andante" and a quarter note = 100. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a section marked *mp*. The vocal line includes the lyrics: "Gló-ria Gló-ria Gló-ria Gló-ria na ter-ra e no céu. Gló-ria Gló-ria Gló-ria. Can-te-mos Gló-ria ao Se-nhor." The score concludes with the page number "22c."

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Arranjo: José Gomes  
Vozes: SATB  
Classificação: Glória  
Duração: c. 1'47"  
Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

## 105. Glória a Deus

Maestoso ♩ = 96

Gló ria Gló ria Gló ria à Deus nas al tu ras

10c.

The image shows a musical score for a piece titled '105. Glória a Deus'. The score is written on two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 96 (♩ = 96). The lyrics are 'Gló ria Gló ria Gló ria à Deus nas al tu ras'. The score ends with a double bar line and the number '10c.' below it.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Arranjo: José Gomes  
Vozes: SATB  
Classificação: Glória  
Duração: c. 0'45"  
Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

## 106. O Divino

$\text{♩} = 92$

The musical score for 'O Divino' is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 92. The second system includes the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ho je é di a de fes ta Nas ceu ra pe que no me ri no.' The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines. The score is marked with dynamics like *mf* and *mp*. A rehearsal mark 'A' is placed above the second system.

Ho je é di a de fes ta Nas ceu ra pe que no me ri no.

Ho je é di a de fes ta Nas ceu ra pe que no me ri no.

81c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 2'42"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

## 107. Prelúdio à Santa Cecília

Adágio  $\text{♩} = 69$

The musical score for 'Prelúdio à Santa Cecília' is presented in two systems. The tempo is marked as Adágio, quarter note = 69. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: 'A roma na nasceu. Nobreza em do tes e be le za.' The piano part features a complex, flowing accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with dynamics like *mf* and *mp*. A rehearsal mark 'A' is placed above the second system.

A roma na nasceu. Nobreza em do tes e be le za.

A ro ma na nasceu. Nobreza em do tes e be le za.

A roma na nasceu. No breza em do tes e be le za.

A ro ma na nasceu. No breza em do tes e be le za.

54c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 4'50"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Myriam Brindeiro

## 108. Tota Pulchra

Largo  $\text{♩} = 56$

To — ta pul chra pul chraes Ma ri — a. Et ma cu la o — ri gi na — lis non est in te. ———

To — ta pul chra pul chraes Ma ri — a. Et ma cu la o — ri gi na — lis non est in te in in te.

31c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 4'07"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com M. Bezerra

## 02 – PROFANAS

### 109. Adeus de Caboclinho

Musical score for 'Adeus de Caboclinho'. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 140. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with lyrics 'tu tu tu ruru tu tu ru tururu tu ru tu tu tu ruru tu tu ru tururu tu ru tu tu tu ruru tu' written below it. The bass line consists of eighth notes with lyrics 'hõu hõu hõu hõu hõu hõu hõu hõu' written below it. The piece ends with a double bar line and the number '112c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Arranjo: José Gomes  
Vozes: Versão para SATB  
Classificação: Caboclinho  
Duração: c. 1'45"  
Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
Comentários: Parceria com Bráulio de Castro  
Também encontrado na versão para orquestra de frevo  
(ver CDS 78)

### 110. Alamoá

Musical score for 'Alamoá'. The score is in 2/4 time, starting with a tempo of quarter note = 80 and changing to quarter note = 66. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody starts with the instruction 'con espressione' and includes lyrics 'Xuaá xuaá' and 'A la moa A la moa A la moaá la moaá la moa'. The bass line includes lyrics 'moaá la mo a A la mo a A la moaá la moaá la moa'. The piece ends with a double bar line and the number '96c. (Intr. tenor solo - 27c.)'.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: Versão para SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 4'35"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Também encontrado na versão para quinteto de clarinetes e quiteto de sopros. (ver CDS 45 / Cds 46)

## 111. Banzo de Malungo

The image shows a musical score for 'Banzo de Malungo'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in treble clef with a tempo marking of 'Andante' and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). Below the vocal line is a piano accompaniment in bass clef, marked 'grave', with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part includes a series of 'tumba' notes, with some marked 'mf' and 'f'. The second system continues the vocal line with lyrics in Portuguese: 'Não mais sees cula na noi te um grí to de dor — Nemmais es tala o chi co te do ru de fei tor'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score ends with a measure marked '69c'.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: Versão para SATB  
 Classificação: Maracatu  
 Duração: c. 4'00"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Também encontrado na versão para orquestra de frevo (ver CDS 80)

# 112. Banzo Maracatu

Andante  $\text{♩} = 68$

Ton tinton tin ton tinton tin

segua  
4c.

Maracatu maracatu maraca maraca maracatu maraca tu maraca tu maraca maraca

Foi de Luan da queize trazerampra cá. Vira moer ca na pra sinhô branco e sinhá.

maraca tu maracatu maracatu maraca maraca maracatu Vira moer ca na pra sinhô branco e sinhá.

92c. (Intr. 8c.)

- Data e local de composição: Recife, S. ind.
- Arranjo: José Gomes
- Vozes: Versão para SATB
- Classificação: Maracatu
- Duração: c. 2'47"
- Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes
- Gravação: Foram feitas 13 gravações dessa música. Alguns interpretes foram: Agnaldo Silva, Banda de São Caetano, Noite Ilustrada, Claudionor Germano, Dimas Sedícias. O arranjo para coral foi gravado por: Coral da Universidade Federal de Londrina (PR), Madrigal do Recife, Coral 25 de Julho (Porto Alegre-RS), Madrigal da UNICAP (PE), Grupo Vocal Habitasom (Aracaju-SE), Coral da PETROBRÁS (Novo Hamburgo-RS)
- Comentários: Música editada nos Estados Unidos por BME (Brazilian Music Enterprises)  
Também encontrado na versão para orquestra de frevo e banda (ver CDS 81)

## 113. Boi-Babá (Mini-Auto do Bumba-Meu-Boi)

Lento Ad libitum

Tenor - solo

O galo can-tô quando amanise - ceu O meu boi ber-rô quem curtiu fui eu te ale-vanta boi  
vamos va-di - á te pre - pa ra boi que nós vai dan - çá te en-fei ta boi que hoje é carna - vá

138c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: Versão para SATB  
 Classificação: Bumba-meu-boi  
 Duração: S. ind.  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Gravação: Inexistente para esta formação.  
 Comentários: Também encontrada na versão para o grupo Sa Grama (ver CDS 94)

## 114. Cabana

Animato  $\text{♩} = 132$

Mi nha ca - ba na se quei mou  
 Tu do que entinha se a ca - bou

Mi nha ca - ba na se quei mou  
 Tu do que entinhase a ca - bou tum tum tum tum tumtumtum

123c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 2'08"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Romero Amorim

## 115. Canção de Natal

Musical score for "Canção de Natal". The score is in 4/4 time with a tempo of  $\text{♩} = 58$ . It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes the lyrics "Blom blim blom blim blom blim blom blim" and "ô". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. A "cresc." marking is present above the vocal line. The score ends with a double bar line and the number "93c." in the bottom right corner.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Canção  
 Duração: c. 4 30"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Mariete Borges

## 116. Eu Só Quero Cirandar

Musical score for "Eu Só Quero Cirandar". The score is in 4/4 time and is divided into two sections. The first section is marked "Moderato" with a tempo of  $\text{♩} = 112$ . The second section is marked "Meno" with a tempo of  $\text{♩} = 88$ . The score features two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes the lyrics "Es ta ci ran da quem me deu foi Li a que mora na I lha de ta ma ra cá Esta ci cá. Eu vou à pra ia mas não me quei mo. Não vou pra á gua nem vou me mo lhar. Eu vou à pra ia dan çar ci ran da. Eu vou pra I lha de I ta ma ra cá." The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score ends with a double bar line and the number "51c." in the bottom right corner.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Ciranda  
 Duração: c. 3'26"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Joel Santos

## 117. Jesus de Itamaracá

♩ = 92

Gló ria Gló ria Gló ria Gló ria

The musical score is written for SATB voices and piano. It features a 2/4 time signature and a tempo of quarter note = 92. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'Gló ria Gló ria Gló ria Gló ria' and a piano accompaniment with a 'Percussão' (percussion) part marked with 'x' symbols. The second system shows the vocal line with the lyrics 'Quem foi que dis se que o pe que ni no Jesus nasceu em Belém de Ju dá' and a piano accompaniment. A first ending bracket labeled 'A' is present over the final measures of the vocal line. The score concludes with the number '46c.' at the bottom right.

Percussão

Boum Boum Boum Boum Boum Boum

Quem foi que dis se que o pe que ni no Jesus nasceu em Belém de Ju dá

Boum Boum Boum Quem foi que dis se que o pe que ni no Nasceu Jesus em Be lém de Ju dá

46c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Ciranda  
 Duração: c. 2'22"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

# 118. Lá Vem Jaraguá

Moderato  $\text{♩} = 108$

The musical score for 'Lá Vem Jaraguá' is written in 2/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 108). It consists of two systems. The first system features a vocal line with lyrics 'tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi' and a piano accompaniment with 'don don dongon don don dongon dondon dondon don don don don don don dongon don don dongon dondon don dondon don'. The second system starts with a vocal line marked '(voz aberta) Vem Zé Vem Zé' and lyrics 'tchi tchi tchi'. Below this, the lyrics 'Me ni na que tá me cha man do quem sou eu pra ir lá?' are written. The piano accompaniment continues with 'don don don don dongon don don dongon dondon don dondon don don don don don dondon don'. The score ends with the marking '77c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Bumba-meu-boi  
 Duração: c. 2'10"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Joel Santos

# 119. Louvando Nagô

Andante  $\text{♩} = 92$

The musical score for 'Louvando Nagô' is written in 2/4 time with a tempo of Andante (♩ = 92). It features three vocal lines and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Cam bin da vé ia As sobeteu pa vi ão. Le vanta tua bandeira. Defende tua na ção. Cam bin da as so be teu pa vi ão. Le vanta tua bandeira. De fen de tua na ção. Cam bin da as so be teu pa vi ão. Le vanta tua bandeira. De fen de tua nação.' The piano accompaniment includes dynamics like 'mf' and 'f'. The score ends with the marking '40c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: Versão para SATB  
 Classificação: Maracatu  
 Duração: 2'35"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Joel Santos  
 Também encontrado na versão para orquestra de frevo  
 (ver CDS 88)

## 120. Macchiavéllica

Valsa Jazz ♩ = 170

Too too ru too too ru too too ru uá too too ru too too ru too too ru uá bá dá.

Too too too too too too too too uá too too too too too too too uá bá dá.

78c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Valsa-jazz  
 Duração: c. 2'41"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Selma Barboza

# 121. Pé-de-Camurça

♩ = 132

The musical score is written for SATB voices and piano. It begins with a tempo marking of ♩ = 132. The first system features a vocal melody with lyrics: "Fãm fãm fã nhã fã nhã fãinhã fãinhã fãinhã fãinhã fã digui din diguidin diguidin diguidin digui din digui dindigui dindin din digui". The piano accompaniment consists of rhythmic patterns. A section marked 'A' starts with a *rit.* marking and the lyrics "Din din din din din din din".

(vozes bem rachadas) A la ursa quer dinheiro quem não der é pi ragueiro. Ala guero.

The second system continues the vocal melody with lyrics: "din digui din digui din digui din digui din digui din din digui din". The piano accompaniment includes a section marked 'B' with a *rit.* marking and the lyrics "ô". The score concludes with first and second endings for the vocal line and a final piano accompaniment chord.

120c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: Versão para SATB  
 Classificação: La ursa  
 Duração: c. 4'38"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Romero Amorim  
 Também encontrado na versão para o grupo Sa Grama  
 (ver CDS 98)

# 122. Primaveras de Abril

$\text{♩} = 160$

The image shows a musical score for the piece 'Primaveras de Abril'. It consists of two staves, a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as quarter note = 160. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the vocal line with lyrics 'Ruru ru ru ru ru ru ru ru too á U' and the piano accompaniment. The second system contains the vocal line with lyrics 'A bril a pri ma ve ra che gou em flor. O sol i lu mi nan do esse bos que azul.' and the piano accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. There are also performance markings like *v* and *U*.

Ruru ru ru ru ru ru ru ru too á U A bril a pri ma ve ra che gou em flor.  
O sol i lu mi nan do esse bos que azul.

Ru ru ru — ru ru ru ru too á U A bril a pri ma ve ra che gou em flor.  
O sol i lu mi nan do esse bosque azul.

84c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Arranjo: José Gomes  
Vozes: SATB  
Classificação: Valsa  
Duração: c. 3' 18"  
Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
Comentários: Parceria com Fernando Azevedo

## 123. Rainha Ximbei e Rei Midubá

Lento  $\text{♩} = 56$   solo baritono



Si lén cio e mui ta aten ção à cor te e toda a na ção. Hoje é di a de  
fes ta e nós vai coro á a Ra i nha Xim bei eo Rei Midu bá.  
Nós vai coro á U Rei Midu bá.

31c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
Arranjo: José Gomes  
Vozes: SATB  
Classificação: Maracatu  
Duração: c. 3'35"  
Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes

# 124. Serenata

♩ = 48 U ————— Ô ————— U ————— Foi

U —————  
Foi  
Foi um a mar

Ô ————— U ————— Foi um a mar tão sin

um a mar tão sin ce ro e pu ro cla ro como um lu ar.

um a mar tão sin ce ro e pu ro cla ro como um lu ar cla ro como um lu ar um lu ar

um a mar tão sin ce ro e pu ro cla ro como um lu ar.

ce ro um a mar tão sin ce ro e pu ro cla ro como um lu ar.

53c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Canção  
 Duração: c. 2'30"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Selma Barboza  
 Também encontrado na versão para violoncelo e piano  
 (ver CDS 21)

# 125. Surpresa de Natal

♩ = 88

La la la la la la la la la — La la la la la la la la la —  
 La la la la la la la la la — La la la la la la la la la —  
 La la la la la la la la la — La la la la la la la la la —  
 La la la la la la la la la — La la la la la la la la la —

Brilham as es tre las. Já chegou o Na tal. Tu do en fei ta do com fi tas e bro cal

40c.

Data e local de composição: Recife, S. ind.  
 Arranjo: José Gomes  
 Vozes: SATB  
 Classificação: Desenvolvimento livre  
 Duração: c. 2'00"  
 Localização: Arquivo particular do pianista José Gomes  
 Comentários: Parceria com Selma Barbosa

## Índice Alfabético

01. Adágio Sertanejo – CDS 25 (fl, cl, fg)
02. Adeus de Caboclinho – CDS 78 (orq. Frevo) / CDS 109 (coral)
03. Alamoia – CDS 45 (quint.sopr.) / CDS 46 (4cl, cln) / CDS 110 (coral)
04. Alegria, Nasceu Jesus - CDS 101 (coral)
05. Aleluia – CDS 102 (coral)
06. Apenas Um Trompete Solitário – CDS 01 (tpt solo)
07. Aspectos de Uma Feira – CDS 93 (Sa Grama)
08. Atotô Badi - CDS 79 (orq. frevo)
09. Bachianito – CDS 06 (fl, fg)
10. Banzo Maracatu – CDS 81 (orq. frevo) / CDS 112 (coral)
11. Banzo de Malungo – CDS 80 (orq. frevo) / CDS 111 (coral)
12. Benckianas Nordestinas – CDS 07 (tpt, tgl)
13. Bendito Matuto – CDS 103 (coral)
14. Berceuse Para Cecília – CDS 47 (quint. metais)
15. Boi Babá (Suíte) – CDS 94 (Sa Grama) / CDS 113 (coral)
16. Burundanga – CDS 48 (quint. metais)
17. Cabana – CDS 114 (coral)
18. Cacareco – CDS 49 (tbn, perc)

19. Canção de Natal – CDS 115 (coral)
20. Canção Para Raquel – CDS 32 (quart. Tbn)
21. Carnaval Arretado – CDS 82 (orq. frevo)
22. Carro de Boi – CDS 50 (quint. sopros)
23. Cascavel e Xique-Xique (ensaio) – CDS 63 (Bb, tba, perc)
24. Choramingado – CDS 08 (ob, fg, vlão, ctb)
25. Chorinho para Renata – CDS 68 (banda)
26. Clari-Vidências – CDS 02 (cl)
27. Coisa Rara – CDS 09 (tba, cx.cl)
28. Coisas do Agreste (Aboio de Vaqueiro) – CDS 51 (quint. Metais)
29. Coisas Nossas (Suíte) – CDS 69 (banda)
30. Coisas Nossas nº 1 – CDS 33 (quart. Tbn)
31. Coisas Nossas nº 2 (Suíte em 3 movimentos) – CDS 26 (fl, perc)
32. Corda e Caçamba – CDS 10 (tpt, cx.cl)
33. Desalmado – CDS 83 (orq. frevo)
34. Dimasiado – CDS 84 (orq. frevo)
35. Donaldeando – CDS 34 (Bb, tba, perc)
36. Em Família – CDS 52 (quint. metais)
37. Engelkeana Agrestina – CDS 11 (tpt, tgl)
38. Eu e Outros (Moi et les Autres) – CDS 27 (tbn, perc)

39. Eu Só Quero Cirandar – CDS 116 (coral)
40. Faisca – CDS 85 (orq. frevo)
41. Fanfarra Breve – CDS 65 (metais, perc)
42. Fiesta em Molledo – CDS 12 (fl, fg)
43. Frevaval – CDS 86 (orq. frevo)
44. Frevo Concertado - CDS 70 (cl, banda)
45. Frevóide – CDS 35 (quart. tbn)
46. Frevologia – CDS 87 (orq. frevo)
47. Garatuja – CDS 53 (quint. metais)
48. Glória – CDS 104 (coral)
49. Glória a Deus – CDS 105 (coral)
50. Gogóia – CDS 36 (cl, cln)
51. Ilusão (Modinha Brasileira) – CDS 37 (3cl, cln) / CDS 54 (quint. sopros)
52. Impressões – CDS 38 (perc)
53. Itaporanga – CDS 13 (ob, fg)
54. Jesus de Itamaracá – CDS 117 (coral)
55. Juca e Juquinha – CDS 14 (tba, picc)
56. Lá Vem Jaraguá – CDS 118 (coral)
57. Lengalenga – CDS 71 (banda)

58. Louvando Nagô – CDS 88 (orq. frevo) / CDS 119 (coral)
59. Luar de Vila Nova – CDS 15 (Bb, tba)
60. Machiavellica – CDS 120 (coral)
61. Mãe Uiara – CDS 62 (canto, perc)
62. Matina – CDS 16 (tba, gt esp)
63. Maxixeando – CDS 72 (banda)
64. Mestre Giba – CDS 95 (Sa Grama)
65. Metalofônico – CDS 66 (metais, perc)
66. Minha Nostalgia – CDS 17 (fl, vlão)
67. Mutreta (para duas clarinetas) – CDS 18 (cl)
68. Na Baraúna – CDS 39 (cl, cln)
69. Nas Quebradas do Canguengo – CDS 40 (quart. tbn)
70. Nina – CDS 73 (banda)
71. No Badraguado do Triângo – CDS 96 (Sa Grama)
72. No Segredo – CDS 41 (cl, cln)
73. 96 (Deboche para duas clarinetas) – CDS 19 (cl)
74. O Divino – CDS 106 (coral)
75. O Frevo é Nosso Meu Bem – CDS 89 (orq. frevo)
76. O Galo na Chapa Quente – CDS 64 (metais, perc)
77. Os Quatro do Após-collapso – CDS 42 (quart. tbn)

78. Papagaio de Papel (Pipa) – CDS 97 (Sa Grama)
79. Parabéns, Jesus! – CDS 28 (tpt, tbn, tba)
80. Patrícia – CDS 74 (banda)
81. Pé de Camurça (La Ursa) – CDS 98 (Sa Grama) / CDS 121 (coral)
82. Pedra do Navio – CDS 55 (quint. sopros)
83. Pentagrama – CDS 56 (cor, tba)
84. Percus-sound – CDS 57 (quint. metais, perc)
85. Pirrita – CDS 90 (voz, perc.)
86. Poema a Uma Rosa – CDS 03 (vlão)
87. Potokinha – CDS 91 (big band)
88. Prelúdio à Santa Cecília – CDS 107 (coral)
89. Primaveras de Abril – CDS 122 (coral)
90. Prisma – CDS 67 (sopros, perc)
91. 4 + Uns – CDS 43 (quart. tbn)
92. Rainha Ximbei e Rei Midubá – CDS 123 (coral)
93. Raymond, My Friend – CDS 04 (tba)
94. Réquiem Para Um Novillero – CDS 20 (tpt, vlão)
95. Riacho Encantado – CDS 99 (Sa Grama)
96. Rodolphe e Eu – CDS 75 (banda)

97. Sanfonia (Samba de Forró) – CDS 58 (quin. Sopros)
98. Serenata – CDS 21 (vlc, pf) / CDS 124 (coral)
99. Suíte Matuta – CDS 44 (fl., picc, perc) / CDS 100 (Sa Grama)
100. Surpresa de Natal – CDS 125 (coral)
101. Surutuba – CDS 29 (tba, perc)
102. Tête-à tête – CDS 22 (tbn dueto)
103. Tota Pulchra – CDS 125 (coral)
104. Três Cocos – CDS 30 (tpt, tba)
105. 300 Léguas – CDS 59 (quint. metais)
106. Trilogia Matuta – CDS 60 (quint. metais)
107. Trompete Sem Concerto – CDS 61 (quint. metais, perc)
108. Trompetuba – CDS 23 (tpt, tba)
109. Tuba, Filho da “Pauta” – CDS 05 (tba)
110. Tubafonia (Suíte) – CDS 31 (tba, tgl)
111. TU + EU = NÓS – CDS 24 (tbn)
112. Uma “Banda” da Tuba – CDS 76 (banda)
113. Um Frevo Pra Ela – CDS 92 (orq. frevo)
114. Você e o Mar – CDS 77 (banda)

## Lista Cronológica de Obras

- 1967 - Minha Nostalgia
- 1980 - Réquiem Para Um Novillero
- 1981 - Nina
  - Prisma
- 1982 - Banzo de Malungo
  - Carro de Boi
  - Desalmado
  - Garatuja
  - Louvando Nagô
- 1983 - Burundanga
  - 300 Léguas
- 1985 - Berceuse Para Cecília
  - Cacareco
  - Em Família
  - Fanfarra Breve
  - Trilogia Matuta
- 1986 - Mutreta (Para Duas Clarinetas)
  - O Galo na Chapa Quente
  - Trompete Sem Concerto
- 1989 - Canção Para Raquel
  - Metalofônico
- 1990 - Cascavel e Xique-Xique (Ensaio)
  - Gogóia
  - 96 (Deboche para Duas Clarinetas)
- 1991 - Na Baraúna
  - No Segredo
  - Os Quatro do Após-Collapso
  - Três Cocos
  - Uma "Banda" da Tuba
- 1992 - Maxixeando
- 1993 - Caboclos de Orubá (Os Caboclos de Orubá)
  - Rói-Couro (Samba Matuto)
- 1994 - Coisas do Agreste (Aboio de Vaqueiro)
  - Coisas Nossas n° 1
- 1995 - Apenas Um Trompete Solitário
  - Donaldeando
  - Juca e Juquinha
- 1996 - Choramingado
  - Eu e Outros (Moi et les Autres)
  - Frevo Concertado
  - Impressões

- Percus-sound
- Tête-à-tête
- TU + EU = NÓS
- 1997 - Adágio Sertanejo
- Aspectos de Uma Feira (Dois Aspectos de Uma Feira)
- Boi Babá (Suíte)
- Pentagrama
- Surutuba
- 1998 - Alamo
- Bachianito
- Luar de Vila Nova
- Papagaio de Papel (Pipa)
- Rela-Bucho
- Riacho Encantado
- Trompetuba
- TUBA, Filho da “Pauta”
- 1999 - Clari-Vidências
- Coisa Rara
- Corda e Caçamba
- Fiesta em Molledo
- Itaporanga
- Mestre Giba
- No Badraguado do Triango (Brilhareto)
- Novena
- Parabéns, Jesus
- Raymond, My Friend
- 2000 - Benckianas Nordestinas
- Engelkeana Agrestina
- Matinas
- Tubafonia (Suíte)
- 2001 - Mãe Uiara

## Glossário de Instrumentos

AGOGÔ ( Ag. )

APITOS

BAIXO (tuba)

BATERIA ( Bat. )

BOMBARDINO / EUPHONIUM ( Bb. )

BOMBINHO

BOMBO ( Bbo. )

CAIXA – CLARA ( Cx.Cl. )

CAIXA SURDA

CLARINETE (Cl.)

CLARONE (Cln.)

CLAVES

CONTRABAIXO (Ctb.)

FAGOTE (Fg.)

FLAUTA (Fl.)

FLAUTA BAIXO

FLAUTA EM SOL

FLAUTIM / PICCOLO (Picc.)

GANZÁ

GONGO CHINÊS

GUITARRA (Guit.)

GUIARRA ESPANHOLA (violão) (Guit. Esp.)

MARACÁS

MARIMBA (Mar.)

OBOÉ (Ob.)

PANDEIRO

PIANO (Pf.)

PRATO CHUVEIRO

PRATO SUSPENSO

RECO – RECO

REQUINTA (Req.)

SAX ALTO (Sax A.)

SAX TENOR (Sax T.)

SAX BARÍTONO (Sax Bar.)

SURDO PEQUENO

TAMBOR

TAMBOR MÉDIO

TÍMPANO (Timp.)

TRIÂNGULO

TROMBONE (Trb.)

TROMPETE (Tpt.)

TROMPA (Cor.)

TUBA (Tba.)

VASSOURINHAS

VIBRAFONE (Vib.)

VIOLA NORDESTINA

VIOLÃO (Vião)

VIOLONCELO (Vlc.)

XILOFONE (Xil.)

## Instrumentos Exóticos

ALFAIA (Alf.)

Originalmente chamado de zabumba, a alfaia é um tambor de madeira com peles de couro e tensionado por cordas, utilizado nos maracatus. Os tambores tradicionais são fabricados do tronco da macaíba, com aro de jenipapeiro. O nome alfaia é originado da faia, outro tipo de madeira com a qual é construído. Três são os tipos de alfaia utilizados nos maracatus: a alfaia marcante, responsável pela marcação do ritmo, a alfaia meia, e a alfaia repique.

BACIA D'ÁGUA

Literalmente, uma bacia com água. O executante ao mexer na água com as mãos produz ruídos que imitam o som de água corrente (riacho).

CANÁRIOS

Apitos que imitam o canto dos canários

CANECO COM MOEDAS

Caneco de alumínio preparado com arame e pequenos pedaços de metal, que simula o barulho produzido por moedas no caneco dos cegos que cantam e pedem esmolas nas feiras nordestinas

## CHICOTE

Instrumento de percussão formado por duas peças retangulares de madeira. As peças são conectadas em uma das extremidades por um pedaço de couro ou uma dobradiça. Ao serem percutidas uma contra a outra, reproduzem o estalido do chicote.

## COCOS

Instrumento que se constitui em duas metades do endocarpo de um coco (quenga), que podem ser percutidas uma contra a outra ou em uma superfície dura.

## FLECHAS

Instrumento de percussão em formato de arco e flecha utilizado tradicionalmente na execução de caboclinhos. O arco e flecha também é conhecido por preáca.

## GANZÁ DE PVC

Instrumento de formato semelhante ao ganzá tradicional e corpo feito de cano PVC.

## GONGUÊ

Tipo de agogô grande de uma ou duas campanas. O instrumento, percutido com uma baqueta de madeira, é de importância fundamental na execução de maracatus.

## LIXA

Instrumento de percussão constituído de dois pedaços de madeira com um dos lados recobertos por uma lixa. Produz som característico quando esfregados um contra o outro.

## MARIMBAU

Instrumento formado por duas latas fixadas em cada extremidade de uma tábua, por sobre as quais passa um ou dois arames. Ao mesmo tempo que percute o arame com uma varinha, o instrumentista, com a outra mão, desliza sobre este um frasquinho de vidro a fim de obter variação do som emitido. Bastante comum nas feiras das pequenas cidades nordestinas, o instrumento, em uma versão menos primitiva, aparece em muitas obras de caráter armorial.

## MARTELINHOS DE BRINQUEDO

Martelinho plástico encontrado em lojas de brinquedo, muito comum na época de carnaval. Ao ser percutido, o martelinho produz um apito.

## NHECO – NHECO

Brinquedo infantil em formato de martelo que ao ser agitado produz um som semelhante a murmúrios.

## PÁSSAROS

O termo utilizado pelo compositor para indicar apitos variados que imitam o som de pássaros.

## PILÃO

Literalmente um pilão de madeira. Utensílio doméstico muito comum nas cidades do interior do Nordeste para pilar grãos. O pilão é utilizado pelo compositor como instrumento musical visando reproduzir exatamente o som dos grãos sendo pilados.

## QUEIXADA

Originalmente é o conjunto formado pelo maxilar inferior de um jumento, dessecado e ainda com os dentes. Ao ser percutida a queixada, os dentes vibram produzindo um som característico. O

instrumento é mais conhecido atualmente em sua versão industrializada, fabricado em madeira e metal.

### RÓI – RÓI

Brinquedo infantil muito comum no Nordeste, utilizado como instrumento de percussão de efeito. O rói-rói nada mais é que um cilindro pequeno e raso, feito geralmente de papelão e com uma das extremidades fechadas. O cilindro é atado a uma varinha de madeira através de um cordão. Ao segurar a varinha e girar rapidamente o cilindro, obtem-se o som que deu origem ao nome do brinquedo.

### ROLINHA

Nome usado pelo compositor para designar o apito que imita o canto da rolinha.

### SAPO

Reco-reco grave utilizado pelo compositor para imitar o cochar de sapos.

### TUBOFONE (Tubf.)

Conjunto de tubos de metal dispostos lado à lado e tocados com baquetas de madeira recobertas de couro.

### ZABUMBA

Tambor com largura variável e diâmetro que vai de 16 a 20 polegadas. O instrumento, que possui duas peles, é suspenso por um talabar passado pelos ombros do executante. A pele superior é tocada com uma baqueta, geralmente revestida de feltro ou meia, e a inferior, com uma varinha chamada *bacalhau*. O zabumba é um dos instrumentos básicos para a execução de vários gêneros musicais nordestinos.

## Discografia

<b>TÍTULO:</b>	Adágio Sertanejo
<b>INTERPRETE (S):</b>	Trio Muçambê
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Adeus de Caboclinho (parceria com Bráulio de Castro)
<b>INTERPRETE (S):</b>	Claudionor Germano
<b>GRAVADORA:</b>	(Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Paranambuco (Maracatus e Caboclinhos) - 199.006.723 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	2000

<b>TÍTULO:</b>	Alamoia
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quinteto Staccato
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Aspectos de Uma Feira
<b>INTERPRETE (S):</b>	Grupo SA GRAMA Participação especial: Eliuza Vieira (voz) / Dimas Sedícias (ganzá)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Engenho – LG 000.016 Estúdio do Conservatório Pernambucano de Música – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999

<b>TÍTULO:</b>	Banzo de Malungo
<b>INTERPRETE (S):</b>	Agnaldo Silva
<b>GRAVADORA:</b>	Rozenblit Ltda.
<b>GRAVAÇÃO:</b>	LP Frevença – III Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu
<b>ANO:</b>	1982

<b>TÍTULO:</b>	Banzo Maracatu
<b>INTERPRETE (S):</b>	Agnaldo Silva
<b>GRAVADORA:</b>	Rozenblit Ltda.
<b>GRAVAÇÃO:</b>	LP Carnaval Recife – LP 60.061
<b>ANO:</b>	1974

<b>TÍTULO:</b>	Banzo Maracatu Arr. José Gomes
<b>INTERPRETE (S):</b>	Coral da Universidade de Londrina Regência: Othonio Benvenuto
<b>GRAVADORA:</b>	S. ind.
<b>GRAVAÇÃO:</b>	LP Coral da Universidade de Londrina – 33 rpm Estéreo UEL 02
<b>ANO:</b>	1982

<b>TÍTULO:</b>	Banzo Maracatu
<b>INTERPRETE (S):</b>	Claudionor Germano
<b>GRAVADORA:</b>	(Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Paranambuco (Maracatus e Caboclinhos) - 199.006.723 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	2000

<b>TÍTULO:</b>	Berceuse Para Cecília
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quinteto Brass'il
<b>GRAVADORA:</b>	Nimbus
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Brasileiro – NI 5503 Concert Hall of The Nimbus Foundation - Inglaterra
<b>ANO:</b>	1996

<b>TÍTULO:</b>	Boi Babá (Suite)
<b>INTERPRETE (S):</b>	Grupo SA GRAMA Participação especial: Dimas Sedícias (percussão e narração)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD SA GRAMA – LG 000.007 Estúdio do Conservatório Pernambucano de Música – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1998

<b>TÍTULO:</b>	Burundanga
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quinteto Brass'il
<b>GRAVADORA:</b>	COMEP
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Brass'il Toca Brasil – 6592-7

	<b>Igreja de São Francisco – João Pessoa, PB</b>
<b>ANO:</b>	<b>1992</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Coisas Nossas n° 2</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Trio Mururé</b>
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	<b>LG Projetos &amp; Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei n° 16.215/96)</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE</b>
<b>ANO:</b>	<b>1999 (ano de lançamento - 2000)</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Dimasiado</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Banda de Frevos da Cidade do Recife</b>
<b>GRAVADORA:</b>	<b>Rozenblit Ltda.</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>LP Frevança – III Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu – LP 8005 – A</b>
<b>ANO:</b>	<b>1982</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Faísca</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Nonô Germano / Orquestra do Maestro Duda</b>
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	<b>Carlos Fernando Apoio: Prefeitura Municipal do Recife e TV Jornal do Comércio</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>CD Recife Frevoé – vol.3 Estúdio Estação do Som – Recife, PE</b>
<b>ANO:</b>	<b>1998</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Garatuja</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Quinteto Brass'il</b>
<b>GRAVADORA:</b>	<b>Nimbus</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>CD Brassileiro – NI 5503 Concert Hall of The Nimbus Foundation - Inglaterra</b>
<b>ANO:</b>	<b>1996</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Luar de Vila Nova</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Radegundis Feitosa (bombardino) Estevão Vieira (tuba)</b>
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	<b>LG Projetos &amp; Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei n° 16.215/96)</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE</b>
<b>ANO:</b>	<b>1999 (ano de lançamento - 2000)</b>

<b>TÍTULO:</b>	Mestre Giba (parceria com Renato Phaelante)
<b>INTERPRETE (S):</b>	Grupo SA GRAMA Participação especial Kelly Benevides (canto), Crisóstomo Santos (clarone), Dimas Sedícias (percussão)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Engenho – LG 000.016 Estúdio do Conservatório Pernambucano de Música – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999

<b>TÍTULO:</b>	Minha Nostalgia
<b>INTERPRETE (S):</b>	Fábio Delicato (violão) Frederica Bourgeois (flauta)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Nas Quebradas do Canguengo
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quarteto de Trombones da Paraíba
<b>GRAVADORA:</b>	CPC - UMES
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Paraquedista – CPC 521 SG Studio - João Pessoa, PB
<b>ANO:</b>	1999

<b>TÍTULO:</b>	O Frevo é Nosso Meu Bem (parceria com Édson Rodrigues)
<b>INTERPRETE (S):</b>	Claudionor Germano (participação especial Sueli Galindo)
<b>GRAVADORA:</b>	Polydisc (68379835) (2:59) Ed. Arco-Íris (ADDAF) Remasterizado no SOMAXTER
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Série “20 Super Sucessos / História do Carnaval” Claudionor Germano vol. 2” – Polydisc 470.372
<b>ANO:</b>	1999

<b>TÍTULO:</b>	Os Quatro do Após-Collapso
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quarteto de Trombones da Paraíba
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	Som da Terra
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD 4 + Uns – 199.000.974 SG Studio e ao vivo no Cine Bangüê – João Pessoa, PB
<b>ANO:</b>	1995

<b>TÍTULO:</b>	Pedra do Navio
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quinteto Latino - Americano
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Percus-sound
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quinteto Brass' il
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Poema à Uma Rosa
<b>INTERPRETE (S):</b>	Fábio Delicato (violão)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	4 + Uns
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quarteto de Trombones da Paraíba
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	Som da Terra
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD 4 + Uns – 199.000.974 SG Studio e ao vivo no Cine Bangüê – João Pessoa, PB CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1995 / 1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Raymond, My Friend
<b>INTERPRETE (S):</b>	Raymond Stewart (tuba)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Réquiem Para Um Novillero
<b>INTERPRETE (S):</b>	Wilson Pimentel (trompete) Dimas Sedícias (violão)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Riacho Encantado
<b>INTERPRETE (S):</b>	Grupo SA GRAMA Participação especial: Dimas Sedícias (ganzá)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Engenho – LG 000.016 Estúdio do Conservatório Pernambucano de Música – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999

<b>TÍTULO:</b>	Serenata
<b>INTERPRETE (S):</b>	Marisa Johnson (violoncelo) José Gomes (piano)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1999 (ano de lançamento - 2000)

<b>TÍTULO:</b>	Suíte Matuta
<b>INTERPRETE (S):</b>	Grupo SA GRAMA Participação especial: Dimas Sedícias (percussão)
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	LG Projetos & Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD SA GRAMA – LG 000.007 Estúdio do Conservatório Pernambucano de Música – Recife, PE
<b>ANO:</b>	1998

<b>TÍTULO:</b>	300 Léguas
<b>INTERPRETE (S):</b>	Quinteto Brass'il
<b>GRAVADORA:</b>	Nimbus
<b>GRAVAÇÃO:</b>	CD Brassileiro - NI 5503 Concert Hall of The Nimbus Foundation - Inglaterra
<b>ANO:</b>	1996

<b>TÍTULO:</b>	<b>Trilogia Matuta</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Quinteto Brass'il</b>
<b>GRAVADORA:</b>	<b>Nimbus</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>CD Brass'il Plays Brazil – NI 5462 Joao Pessoa, PB</b>
<b>ANO:</b>	<b>1995</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Trompetuba</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Ayrton Benck (trompete) Valmir Vieira (tuba)</b>
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	<b>LG Projetos &amp; Produções Artísticas (Sistema de Incentivo à Cultura – Lei nº 16.215/96)</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>CD Prisma. A Música de Dimas Sedícias – LG 000.017 Estúdio Estação do Som – Recife, PE</b>
<b>ANO:</b>	<b>1999 (ano de lançamento - 2000)</b>

<b>TÍTULO:</b>	<b>Um Frevo Pra Ela (Dimas Sedícias / Fernando Azevedo)</b>
<b>INTERPRETE (S):</b>	<b>Toinho / Orquestra do Maestro Duda</b>
<b>PRODUTOR FONOGRAFICO:</b>	<b>Seleto Produções Fonográficas</b>
<b>GRAVAÇÃO:</b>	<b>LP IV Recifrevo – LP 107.749 Estúdio do Conservatório Pernambucano de Música - Recife, PE</b>
<b>ANO:</b>	<b>1995</b>

## Considerações Finais

Ao longo dos anos, Pernambuco tem sido palco de uma intensa atividade artística, sobretudo musical. Berço de algumas das mais belas manifestações culturais de nosso país, o estado orgulha-se de exportar nomes de grande representatividade no cenário musical brasileiro. Alceu Valença, Mestre Ambrósio, maestro Duda. Sa Grama, e tantos outros, unem-se a ilustres desconhecidos na tarefa de representar sua cultura.

Dimas Sedícias foi um desses. Nascido de um povo que sempre soube defender suas convicções, mostrou-se possuidor de uma surpreendente força criadora. Durante este trabalho pôde-se observar o seu amor e sua dedicação à música, bem como sua grande perseverança em um aperfeiçoamento constante.

Dimas viveu, respirou música. O fruto de seu trabalho pode ser encontrado na presente dissertação, que procura, antes de tudo, dar uma pequena contribuição para a história da música brasileira, a biografia e a catalogação ainda que parcial de sua obra, servindo como um “ponto de partida” para pesquisas futuras.

## Bibliografia

- ADATO, Joseph; JUDI, George ( Comp. e Ed.). The Percussionist's Dictionary. U.S.A.:  
Belwin-Mills Publishing Corp., 1984.
- BENNET, Roy. Forma e Estrutura na Música. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,  
1988.
- CARVALHO, Nelly; MOTA, Sophia Karlla; BARRETO, José Ricardo Paes. Dicionário do  
Frevo. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte, ed.  
Itatiaia, 1984.
- CÔRTEZ, Gustavo Pereira. Dança, Brasil! Festas e Danças Populares. Belo Horizonte:  
Editora Leitura, 2000.
- FERREIRA, Ascenso. Ensaio Folclóricos. Recife, Secretaria de Educação do Estado de  
Pernambuco, DSE / Dept. de Cultura, 1986. ( organização, apresentação e notas:  
Roberto Benjamin ).
- FILHO, Carlos da Fonte. Espectáculos Populares de Pernambuco. Recife: Bagaço, 1999.
- FILHO, Hermilo Borba. Apresentação do Bumba-Meu-Boi. Recife: Editora Guararapes Ltda.,  
1982.
- GUERRA-PEIXE. Maracatus do Recife. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale

Editores, 1980.

MARCONDES, Marcos Antônio. (editor) Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. Reimpr. da 2ª edição. São Paulo: PubliFolha, Art Editora LTDA, 1998

MOURA, Fernando. Paraíba Nomes do Século – Jackson do Pandeiro (Série Histórica 32). João Pessoa: A União, Superintendência de Imprensa e Editora, 2000.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2001.

MUSEU VILLA-LOBOS. Villa – Lobos, sua obra – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Museu Villa – Lobos, 1989.

NÓBREGA, Ariana. A Música no Movimento Armorial. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música).

OLIVEIRA, Gilson. Um Prisma Chamado Dimas Sedícias. [Prisma] *Manguenius – Sua Revista Manguie na Internet* [online]. 2000, [citado 05 jan 2001]. Disponível na Internet: <http://www.zaz.com.br/manguenius/bandas/ctudo-chamada-dimas1.html>.

---

\_\_\_\_\_. Um Prisma Chamado Dimas Sedícias. [Desconhecido Ilustre] *Manguenius – Sua Revista Manguie na Internet* [online]. 2000, [citado 05 jan 2001]. Disponível na Internet: <http://www.zaz.com.br/manguenius/bandas/ctudo-chamada-dimas2.html>.

---

\_\_\_\_\_. Um Prisma Chamado Dimas Sedícias. [Berço de Ouro Musical]

- Manguenius – Sua Revista Mangue na Internet* [online]. 2000, [citado 05 jan 2001]. Disponível na Internet: <http://www.zaz.com.br/manguenius/bandas/ctudo-chamada-dimas3.html>.
- OLIVEIRA, Valdemar. Frevo, Capoeira e “Passo”. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.
- PHAELANTE, Renato. MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea Bio – Músico - Fonográfica 1920-1995. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1997.
- \_\_\_\_\_. Encarte do CD Prisma, A Música de Dimas Sedícias. LG Projetos & Produções Artísticas, 1999/2000.
- REAL, Katarina. O Folclore no Carnaval do Recife. 2ª edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1990.
- REIS, José Ribamar Sousa dos. Bumba-Meu-Boi, o Maior Espetáculo Popular do Maranhão. Recife: Massangana, 1984.
- RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Cantigas de Cego. João Pessoa: RIOGRAFIC Editora Ltda., 1992.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça. Elementos Estilísticos Tipicamente Brasileiros na “Suíte Pernambucana de Bolso” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda). Campinas: UNICAMP, 2001 (Dissertação, Mestrado em Artes – Música).
- SILVA, Leonardo Dantas. Bandas Musicais de Pernambuco: Origens e Repertório. Recife:

Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

SIQUEIRA, José. O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil. João Pessoa: s. ind., 1981

STEPHAN, Cláudio. Percussão: visão de um brasileiro. 2ª edição. São Paulo: Editora Novas Metas LTDA, 1986.

TELES, José. Do Frevo ao Manguebeat. São Paulo: Editora 34, 2000

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular de Índios Negros e Mestiços. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1972.

---

Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1975.

TOLEDO, Marcos. Talento do maestro Dimas Sedícias ganha força no CD Prisma. Jornal do Comércio. 17 Fev. 2000: Editoria Caderno C [online]. Disponível na Internet: [http://www2.uol.com.br/JC/\\_2000/1702/cc1702a.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1702/cc1702a.htm)

# ANEXOS

Anexo I – Algumas Dedicatórias

Anexo II – Arquivos – Contatos

Anexo III – Alguns dos Grupos Que Participaram das Gravações  
Apresentadas na Discografia deste Catálogo

Anexo IV – Entrevista com Dimas Sedícias (12/02/2001)

# ANEXO I

## Algumas Dedicatórias e Comentários Encontrados nas Partituras

1. Adágio Sertanejo – Prezada Conchita, aqui está a música que você me pediu, não sei se está de acordo com as suas pretensões. Dentro das minhas possibilidades procurei fazer algo “potável”. Com dedicação. Tenho a certeza de que você encontrará músicas muito melhores e piores; porém, igual... você jamais escutará.
2. Coisas Nossas Nº 2 – “Esta música é dedicada ao meu amigo PACO , o mais nordestino dos porteños.”
3. Corda e Caçamba – “Não é a melhor, não é a pior, não há igual.”
4. Donaldeando – “Esta modesta e despretensiosa composição é dedicada ao mestre Donald Smith, professor de tuba.”
5. Engelkeana Agrestina – “Esta música é dedicada ao Dr. Luis Engelke.”
6. Eu e Outros (Moi et les Autres) – “Ce morceau est dédié à Jacques Mauger.”
7. Itaporanga - “Esta música é dedicada aos dois irmãos (safados), Bobó e Costinha, matutos de Itaporanga.”
8. Juca e Juquinha – “Ao professor Valmir Vieira, com os cumprimentos e admiração de Dimas.”
9. Luar de Vila Nova – “Se a poluição permitir”
10. Maxixeando – “Aos Apedeutas: Apesar do verbo ser MAXIXAR, eu tenho o livre arbítrio de usar esta grafia no gerúndio do referido verbo, pois, assim como existem verbos

irregulares, defectivos, anômalos, etc...,este pode ser um verbo SEDICIEIRO. Tenho dito.”

11. Poema à Uma Rosa – À minha mãe Amélia Rosa “in memoriam”
12. Raymond, My Friend – “Raymond, esta pequena peça para TUBA (solo) não é a melhor, não é a pior, porém, você não encontrará igual. Ela é dedicada a você.”
13. Surutuba – “Estevam, a você que já tem passaporte pernambucano, este frevô é dedicado a você.”
14. Trilogia Matuta (Peleja) – “Caros amigos, ensaiem, compreendam o que eu fiz e quis expressar. Não julguem antes de saberem o que eu procurei fazer com amor. Se a música for boa, toquem-na, se não, mandem de volta ao compositor.”
15. TUBA, Filho da “Pauta”- “Dedicada ao meu amigo (excelente TUBISTA): André Lindolpho dos Santos.”
16. TU+EU=NÓS – Este DUETO é dedicado aos amigos: SANDOVAL MORENO E RADEGUNDIS FEITOSA, “trombonistas TROMBONISTAS.”

## ANEXO II

### Arquivos – Contatos

Para este trabalho, foi necessária a colaboração de várias entidades e particulares abaixo relacionados que gentilmente cederam partituras para o desenvolvimento da pesquisa.

1. Alba Valéria – Dept. de Artes da UFPB – Campus II – Campina Grande, PB (0xx83) 310 1219
2. Antonio Barreto – Conservatório Pernambucano de Música – Recife, PE (0xx81) 3231 3315
3. Ayrton Benck – Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83) 216 7123
4. Banda Municipal da Cidade do Recife – Teatro do Parque, Recife PE (0xx81) 3222 5253
5. Fernando Hashimoto – Dept. de Música da UNICAMP – Campinas, SP (0xx19) 3788 7485
6. Grupo Sa Grama – [www.sagrama.com.br](http://www.sagrama.com.br)
7. Gustavo de Paco de Géa - Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83) 216 7123
8. Heleno Feitosa – Escola de Música da UFRN – Natal, RN (0xx84) 215 3605
9. Maria da Conceição Casado Benck – Dept. de Música da UFPE – Recife, PE (0xx81) 3271 8318
10. Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte – Fundação José Augusto – Natal, RN (0xx84) 211 4101

11. Quarteto de Trombones da Paraíba - Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83 ) 216 7123 / 235 6843 – [www.qtpb.cjb.net](http://www.qtpb.cjb.net)
12. Quinteto Brass'il - Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83) 216 7123
13. Quinteto Latino-Americano de Sopros - Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83) 216 7123 e-mail: [rieiros@uol.com.br](mailto:rieiros@uol.com.br)
14. Ranilson Farias – Escola de Música da UFRN – Natal, RN (0xx84) 215 3605
15. Ronaldo Ferreira de Lima - Escola de Música da UFRN – Natal, RN (0xx84) 215 3605
16. Sandoval Oliveira - Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83) 216 7123 / 235 6843
17. Valmir Vieira - Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa, PB (0xx83) 216 7123

## ANEXO III

### ALGUNS DOS GRUPOS QUE PARTICIPARAM DAS GRAVAÇÕES APRESENTADAS NA DISCOGRAFIA DESTE CATÁLOGO

**Trio Muçambê (formação 1999)**

Conchita Benck (flauta)

Arimatéia Formiga (clarinete)

Heleno Feitosa (fagote)

**Trio Mururé (formação 1999)**

Gustavo Paco, Conchita Benck, Sérgio Campello (flautas)

(Dimas Sedícias, Antônio Barreto, Gilberto Campello: acompanhamento - percussão)

**Quarteto de Trombones da Paraíba (formação 1995)**

Sandoval Oliveira, Gilvando Pereira, Roberto Ângelo, Rogério Lima

(Glauco Andreza – bateria)

**Quarteto de Trombones da Paraíba (formação 1999)**

Sandoval Oliveira, Gilvando Pereira, Roberto Ângelo, Stanley Bernardo

(Glauco Andreza – bateria)

**Quinteto Staccato (formação 1999)**

Ériston Gustavo, Carlos André, Crisóstomo dos Santos, Eirson Oliveira, Deividy Batista

(clarinetes)

**Quinteto Brass'il (formação 1992)**

Nailson Simões, Anôr Luciano (trompetes)

Cisneiro Andrade (trompa)

Radegundis Feitosa (trombone)

Valmir Vieira (tuba)

Glauco Andreza (bateria/percussão)

**Quinteto Brass' il (formação 1995/1996)**

Nailson Simões, Ayrton Benck (trompetes)  
Cisneiro Andrade (trompa)  
Radegundis Feitosa (trombone)  
Valmir Vieira (tuba)  
Glauco Andreza (bateria/percussão)

**Quinteto Brass' il (formação 1999)**

Ayrton Benck, Gláucio Xavier (trompetes)  
Cisneiro Andrade (trompa)  
Radegundis Feitosa (trombone)  
Valmir Vieira (tuba)  
Glauco Andreza (bateria/percussão)

**SA GRAMA (formação 1998/1999)**

Sérgio Campello, Frederica Bourgeois (flautas)  
Jônatas Zacarias (clarinete)  
Cláudio Moura (viola nordestina e violão)  
Fábio Delicato (violão)  
Thiago Fournier (contrabaixo)  
Antônio Barreto (marimba, vibrafone e percussão)  
Neide Alves, Gilberto Campello (percussão)

## ANEXO IV

### ENTREVISTA COM DIMAS SEDÍCIAS

Bula:

- E = Entrevistador (a)
- D = Dimas Sedícias

**Entrevista com Dimas Sedícias, compositor e percussionista pernambucano**  
**Realizada por: Germanna Cunha**  
**Recife, 12/02/2001**

**E. – Dimas, como é a sua terra, Bom Jardim?**

D. – Bom Jardim é mais ou menos como quase toda terra do Nordeste: já foi bom e cresceu pra baixo, como rabo de cavalo. (...) Bom Jardim, na minha terra, tinha duas bandas de música na cidade. E isso era muito bom porque quando existem duas bandas existe uma competição, não é? Existem aqueles aficionados que até brigam, né. É como um clube de futebol, “era” como um clube de futebol, mas hoje não é mais assim, então o que aconteceu a Bom Jardim? Bom Jardim foi minguando, foi minguando, minguando, minguando, sumindo, e sumiu, e não tem mais nada lá...

**E. – Não tem mais banda em Bom Jardim?**

D. – É, parece que tem uns doze ou quinze músicos que tocam de ouvido.

**E. – Qual foi a última vez que você foi lá, em Bom Jardim?**

D. – Ah! Já faz muito tempo e me decepcionei. E espero não voltar lá.

**E. – Dimas, você se vê influenciado na sua obra com relação a Bom Jardim? A sua entrada na música foi por causa disso, das bandas? Como é que foi?**

D. – Foi, foi, porque qualquer músico do interior se não passou por uma banda de música não teve um princípio musical, no interior, não é assim? Quem não passou por uma... quem não entrou em uma banda de música não, não teve nenhuma formação musical, e muitas vezes, sem ter formação musical muito embora muito precária como é no interior, mas a banda dá um incentivo muito grande não é? Dá um incentivo, incentiva muito as pessoas, e a gente se sente incentivado daquilo que a gente ouvia porque tudo aquilo está aqui (na cabeça), não é? Tudo que a gente ouvia está aqui, que a gente pensava que era muito bom, que era muito bonito. Talvez fosse. Pra época seria muito bom, pra nossa idade e tudo. Pra hoje não é mais, não é? Talvez seja por isso que eu chego lá e não consigo escutar, não é? Talvez seja por isso, mas não acredito que seja por isso não, porque uma banda onde haviam trinta músicos e hoje só tem doze...

**E. – Você começou com quantos anos, tocando?**

D. – Ah, muito cedo.

**E. – Que instrumento?**

D. – Rapaz, a minha vida...

**E. – Como é que você foi pra percussão, que ano foi?**

D. – É o seguinte, minha mãe começou a me ensinar música. Primeiro eu aprendi em casa, né, com minha mãe, que minha mãe tocava bandolim, tocava violão. Minha mãe sabia música, então foi ela que me ensinou os rudimentos musicais, que minha mãe eu não posso dizer que era uma musicista. Não era. Era uma mulher do interior que sabia música e sabe, as pessoas do interior que sabem música são muito limitadas, não é? Agora o meu avô já sabia mais, que ele era um homem que tinha uma certa cultura. Ele era coletor, era um homem que fazia uma porção de coisas, era mestre de banda e compunha, e ainda tinha mais uma coisa muito boa porque meu

avô... havia aquela coisa do carnaval no interior. O meu avô fazia as músicas e a minha avó fazia as letras, né, ficava tudo em casa! Os ensaios eram na casa de minha avó, que era uma casa grande, e assim eu fui criado naquele ambiente (...) eu fui crescendo e me criei naquele ambiente, a música sempre presente, não é?

**E. – E qual era instrumento que você...**

D. – Era violão, o violão. Aí depois passei a tocar clarinete, mas acontece que houve um acidente comigo e eu passei muito tempo sem tocar e abandonei o clarinete. Passei a tocar surdo na banda de música, né? De clarinete passei a tocar surdo, mas a minha função como surdista era bom porque eu ensinava o pessoal que tocava bombo, que tocava caixa, não sei o que mais, eu dizia quando devia parar, quando não parava, quando era pra dar uma pratada, aquelas coisas assim.

Aí eu vim embora pr'aqui, quando eu vim-me embora pr'aqui, cheguei aqui com dezessete anos, dezessete anos. Tinha algum conhecimento de pessoas daqui que iam lá em Bom Jardim, e encontrei um camarada que me perguntou “Tu sabes tocar pandeiro?” eu digo, “Sei.” “Tu queres fazer parte de um grupo vocal?”

**E. – Como era o nome desse grupo?**

D. – Era o *Vocalistas Paraguaçu*. O nome da pessoa era Rabelo, Antônio Rabelo. Aí, eu fui. Entrei na *Rádio Jornal do Comércio*. Entrei como Pilatos entrou no Credo, nem sei como foi. Então eu fui cantar no grupo. Era em vozes, né, um grupo vocal, e fui tocar pandeiro. Mas tava lá, dentro do universo da Rádio. Da Rádio que era muito grande, que hoje a gente não pode nem fazer comparação porque você nem conhece, né, nunca ouviu, nenhum de vocês aqui ouviram o que era aquilo. Aquilo era um conservatório, aquilo era uma escola de música, era uma beleza, e os amigos começaram a me ensinar mais coisas, né, eu por exemplo, eu aprendi muita coisa com Felinho, não é? Felinho me ensinou muita coisa, com Mário Guedes...

**E. – Quem era Felinho?**

D. – Felinho era um flautista da Sinfônica, foi o que criou as variações de *Vassourinhas*, não é? E Felinho era saxofonista muito bom, solista, e ele me ensinou muita coisa. Aí eu comecei a tocar bateria, né, é um caso até muito... aí havia o baterista da Rádio Jornal do Comércio, e eu tocava pandeiro nos Vocalistas Paraguaçu e também tocava pandeiro na orquestra da Rádio, não é? Tocava junto do baterista e ali estava sempre ele me ensinando, o baterista. Era o Mário Lins. Conheceu o Mário Lins, lá em João Pessoa?

**E. – Em João Pessoa?**

D. – É. Mário Lins morreu, até.

**E. – Não conheci.**

D. – E Mário Lins começou a me ensinar alguma coisa, mas Mário Lins era muito rebelde. Tão rebelde que ele havia tocado na Orquestra Tabajara, lá no Rio de Janeiro, teve uma briga com Severino Araújo e chamou Severino Araújo de *quadrado*, “Você é um quadrado, não quero mais tocar na sua banda, não sei o que mais, na sua orquestra”, e... e deixou, e foi embora. Severino botou pra fora. Foi quando ele veio pr'aqui, e me ensinou. Mas nesse meio tempo que ele estava aqui, passou por aqui uma orquestra chamada *Orquestra Panamericana*. Era de uma Argentina que cantava muito bem, e os músicos eram todos brasileiros. Músicos ótimos, entre eles K-Ximbinho, né? K-Ximbinho era quem fazia os arranjos, era quem regia a banda e tudo. Quando

chegou aqui, Mário Lins, esse baterista, encontrou-se com eles (...). Houve um problema com o baterista lá na zona do baixo meretrício, não é, que um camarada quis matá-lo por causa de uma mulher, aí ele foi embora. Deixou a Orquestra aqui e foi embora, senão ele morria, não é? Aí Mário Lins deixou a estação de rádio e entrou nessa orquestra. A orquestra se foi, e foi excursionar pelo Brasil todo, aí o Nozinho, que era da Orquestra (da Rádio), me convidou para tocar bateria. Eu disse, “Mas rapaz, eu não sei tocar bateria”, “Não, você vai tocar bateria”. Aí então, eu comecei a tocar. E tem um caso muito sério porque o Milton Paraíso era o primeiro violinista lá da orquestra, uma vez ele fez, “Menino, está muito forte, toque mais piano.” Eu não sabia tocar piano porque quem não sabe tocar um instrumento é dominado por ele, né, e só se sabe se o músico é bom, o percussionista ou qualquer músico, é quando domina o instrumento. Quando é que ele domina? Quando sabe tocar o pianíssimo, né? Se não sabe tocar piano, é dominado pelo instrumento, não é? Aí, até que Milton Paraíso se aborreceu e disse, “Menino, tu pra chegares ao nível da merda tens que subir muito.” Ele disse assim, na vista de todo mundo. Eu fiquei com uma vergonha danada, né, e fiquei até aborrecido com ele. Tempos depois, quando eu fui embora pra Europa que voltei, quando eu cheguei aqui, em 71, encontrei Milton Paraíso na Sinfônica, e ele “Oi, Dimas, como é que foi?”, “Olhe Milton, eu tenho uma coisa pra agradecer a você.”, “O que é?”, “Eu acho que você nem se lembra de uma vez que você disse (que) pra eu chegar no nível da merda tinha que subir muito, uma bronca que você me deu, que eu não sabia tocar piano. Aquilo me serviu muito de incentivo.”

**E. – Dimas, quem era que regia a Orquestra da Rádio?**

D. – Nozinho, era Nozinho. Regia a parte popular e Vicente Fittipaldi a parte lírica, a parte como é? Erudita.

**E. – Qual era a formação da Orquestra?**

D. – Eram três pistons, dois trombones, quatro saxofones, quatro violoncelos, entre eles o Ítalo Babini, que depois foi pra Sinfônica de Boston, haviam aqueles italianos todos que vieram pra Rádio Jornal do Comércio, haviam seis violinos, seis primeiros, quatro segundos e... uma coisa assim. Tinha oboé, tinha fagote, que era Mário Cândia, havia flauta, flautim, tinha até tímpano lá (...).

**E. – Deixe-me perguntar uma coisa, voltando pra Bom Jardim...**

D. – Você tá muito interessada em Bom Jardim.

**E. – Levino Ferreira era de onde?**

D. – De Bom Jardim.

**E. – Você conheceu Levino Ferreira?**

D. – Muito, ele só vivia na minha casa, na casa do meu avô, não é?

**E. – Levino Ferreira te influenciou de alguma forma?**

D. – Deve ter influência... deve ter influência...

**E. – Tem algum compositor, alguma música que você costumava ouvir que te influenciou, ou não, é o conjunto de tudo?**

D. – É, é, o Levino, inclusive até uma irmã do Levino morava lá na casa do meu avô, e ele vivia sempre lá. Todas as músicas que ele fazia aqui, primeiro levava lá pra Bom Jardim, que era a terra dele, né? Todos os frevos que ele fazia, levava lá pra Bom Jardim. Bom Jardim era quem primeiro tocava os frevos dele. Mesmo antes de serem gravados.

**E. – Ele foi maestro da banda?**

D. – Foi.

**E. - Na sua época?**

D. – Não, na minha época não, foi muito antes, em 1919, 19... por aí assim, eu tenho até fotografia.

**E. – Mas trabalhar junto, você nunca trabalhou?**

D. – Trabalhei com ele aqui, na Rádio Tamandaré.

**E. – Dimas, o seu avô regia a banda em Bom Jardim?**

D. – É, regia, escrevia, compunha...

**E. – Como era o nome dele?**

D. – Mestre Zuza, ele era conhecido como Mestre Zuza.

**E. – E o nome da banda?**

D. – Ah... o nome da banda... na época do vovô... eu tenho em casa a história, eu estou esquecido como se chamava... mas eu me lembro...

**E. – É aquela foto que você me mostrou?**

D. – Mostrei, né?

**E. – A foto antiga que você me mostrou?**

D. – Qual é? Aquela bem antiga? Muito antiga?

**E. – É.**

D. – Aquela é de 1884, é... já naquela época haviam duas bandas de música. Havia a Jagode e a Samaritana. 1884. Bom Jardim tinha duas bandas de música com quinze músicos. Devia ser um saco de gatos não é, aquilo não é, mas pra época devia ser muito bom, não é?

**E. – Dimas, e lá em Bom Jardim já começou essa história de composição?**

D. – Não, não. Eu só vim descobrir que eu era brasileiro na França. Quando eu fui morar na França, porque quando eu fui embora pro Rio de Janeiro, eu fiquei muito preso às manias da época, que era tocar jazz. No Rio de Janeiro só se falava em jazz. Foi quando chegou Dizzy Gillespie lá no Rio de Janeiro. Passou um mês. Dizzy Gillespie chegou lá no Rio e foi aquela coisa. Então foi quando os músicos se desesperaram ainda mais pra se meter a tocar jazz, não é? E o Dizzy Gillespie gozando todo mundo, não é? Ele ria e dizia, “Ah, vocês tocam a divisão da música, vocês pensam em samba. O jazz de vocês, vocês pensam muito no samba. Não é samba não, é outra coisa!” É, e eu pensava que sabia alguma coisa. Eu como tantos idiotas lá do Rio de Janeiro, metidos a tocar jazz, não é? Tanto no Rio como em São Paulo. A gente saía do Rio pra

fazer *jam section* lá em São Paulo, no Lord Hotel, que não existe mais hoje, é o hotel... tô esquecido do nome do hotel. Esse hotel (Lord Hotel) foi transformado nesse outro hotel e, aí fui-me embora pra França. Quando eu cheguei na França é que fui descobrir que eu era brasileiro, que eu era do Nordeste. Aí comecei a fazer alguma coisa, não é?

**E. – Quer dizer então que o período que você começou com as composições foi na França?**

D. – Na França, é. Porque eu fiz um concurso pra entrar na Sociedade dos Autores, né, porque lá não é como aqui, não. Lá a gente se inscreve e é muito rígido, uma rigidez horrível. Primeiro a gente faz a inscrição, depois tem que apresentar uma folha corrida da polícia, da Interpol, folha corrida internacional, e demora três meses para chegar, não é, que eles fazem lá.

**E. – Você foi pra França com um grupo não foi?**

D. – Fui.

**E. – Era a proposta de tocar o que? Música brasileira?**

D. – Era só música brasileira, porque nós fomos... fomos enviados pelo Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores e o MEC.

**E. – Que ano era esse Dimas?**

D. – 1958. Foi, foi a 1ª Caravana de Música Popular Brasileira. Oficial, não é? A primeira caravana oficial da música popular brasileira, que era Sivuca, era o Trio Iraquitã, Abel Ferreira, Guio de Moraes, eu...

**E. – Como você foi morar na França?**

D. – O cantor de uma orquestra que saiu daqui, uma orquestra chamada *Fom-Fom*, que era da Rádio Nacional, muito famosa lá no Rio de Janeiro, eles foram embora e Mário Fom-Fom morreu na Grécia. Eles continuaram a orquestra com o nome de Orquestra Copacabana. Um dos integrantes era irmão do técnico de futebol Zezé Moreira, Aderbal Moreira, que também tocou na Rádio Nacional depois quando voltou para o Brasil. O cantor, lá na Grécia, se casou com uma grega, se separou dela e foi-se embora pra Paris, e ficou morando lá, em Paris. Lá, ele tinha muitos contatos com o pessoal da Embaixada, do Consulado... Esse pessoal fazia muitas festas lá, pra Embaixada, pro Consulado, e sabe, o Consulado tem prestígio, e ele então começou a fazer festas, começou a fazer bailes na sociedade francesa, né? Quando eu cheguei lá ele me chamou pra ficar e eu disse “Eu fico”, aí fiquei trabalhando com ele. Nessa época, havia um adido cultural na Embaixada do Brasil, era o filho de um general, Denis, foi muito famoso aqui, na época da repressão. Ele era filho do general e ele era coronel, tenente-coronel do exército. Ele foi ser adido cultural na Embaixada do Brasil, e lá, instituiu o prêmio *Cruzeiro do Sul*, pra quem gravasse a melhor música brasileira, submetida a um... a apreciação, não é? Aí, esse Silvío Silveira, esse cantor, disse, “Olha rapaz, vamos entrar nesse negócio. Vamos fazer isso aí.” Aí eu fiz, nós fizemos, quem fez o arranjo até fui eu, não é, de músicas folclóricas brasileiras, músicas incluindo músicas de Minas, músicas daqui, e uma porção de coisas, e fizemos e o disco ganhou o primeiro lugar, e ele ganhou o prêmio, o *Cruzeiro do Sul*, não é?

**E. – Quem era a comissão julgadora, Dimas?**

D. – Não sei quem era, não sei quem era.

**E. – Quem resolvia era o Ministério, era o Consulado?**

D. – O Consulado, é. Eles convocaram uma comissão, agora não sei se era formada de... eu sei que nessa comissão até o Guilherme de Figueiredo, irmão do Figueiredo, Guilherme de Figueiredo que era poeta e tudo, irmão do general Figueiredo, tava lá. Esse pessoal dava muito trabalho pra gente, sabe?

**E. – Você recorda qual foi sua primeira composição?**

D. – Rapaz, eu... não sei, não estou bem lembrado qual foi. (...) Bem, a minha primeira, lá na França, que eu fiz, por incrível que pareça, não foi um sucesso mas foi um pequeno exito. Um samba de carnaval que eu fiz, coisa assim. Gravei e eu sei que houveram muitas gravações lá, houveram muitas gravações dessa música (...).

**E. – Qual a gravadora, Dimas?**

D. – Barclay.

**E. – Dimas, sobre esse ambiente, nas Rádios, foi um movimento bem forte não é? Acho que toda Rádio tinha orquestra, não?**

D. – Muito, na Paraíba, que a Paraíba sempre foi menor que Pernambuco, em Natal tinha...

**E. – Essa que você participou era da Rádio Jornal?**

D. – Da Rádio Jornal do Comércio e da Rádio Tamandaré.

**E. – Rádio Jornal e Rádio Tamandaré. As apresentações eram sempre ao vivo?**

D. – Sempre ao vivo.

**E. – Que ano foi isso Dimas, isso era que década?**

D. – Isso aí foi... a Rádio Jornal do Comércio foi de 48, eu fiquei aqui de 48 à 50, fiquei dois anos lá, depois fui pra Salvador, pra Rádio Sociedade. A Tamandaré estava pra inaugurar aqui, aí eu fui chamado (de volta ao Recife).

**E. – Em 50 você foi pra Salvador?**

D. – É, pra Rádio Sociedade. Sabe onde é, não é? Lá na rua Carlos Gomes.

**E. – Você foi tocar?**

D. – Fui, fui. Eu trabalhei na Rádio Sociedade, mas não era empregado não, eu era *free lancer*, né?

**E. – Tocava bateria ou tocava percussão?**

D. – É, tocava bateria.

**E. – Você se considera compositor a partir de quando?**

D. – A partir da França, mesmo.

**E. – Só a partir de 58?**

D. – A partir de ... eu comecei a fazer em 1960. 60, 61 por aí.

**E. – A viagem que você foi pra França, que você foi com a Caravana da Música Popular, você já estava no Rio nessa época, não é? Você foi pra França e depois voltou pro Brasil antes de ir pra ficar morando lá?**

D. – É... eu... porque nós tínhamos que terminar o contrato. Todo mundo tinha que voltar porque nós tínhamos que receber umas homenagens no Teatro Municipal e fazer uns programas, naquela época com Bibi Ferreira, Flávio Cavalcanti... era Noite de Gala, uma coisa assim. Tínhamos que voltar pra receber essas homenagens e... eu voltei, mas no mesmo ano fui convidado pra voltar pra Portugal, não é?

**E. – Essa Caravana da Música Popular, o que foi isso?**

D. – Ah, isso aí foi um movimento do MEC, Ministério da Educação e Cultura, e do Itamaraty, foi... a Caravana saiu daqui, do Brasil, para inaugurar o pavilhão do Brasil na EXPO 58 de Bruxelas, então nós fomos a Bruxelas, depois fomos a Londres, ficamos um mês e tanto lá. Gravamos lá em Londres, na BBC, e não sei o que mais, e outras emissoras. Ficamos lá em Londres, depois fomos a Paris, depois fomos a Madri e Lisboa, essas coisas, por todo canto naqueles mundos.

**E. – No Rio você trabalhava aonde?**

D. – No Rio de Janeiro? Ah, no Rio de Janeiro eu trabalhava no Hotel Glória, na Rádio Tupi, era *free lancer* da Rádio Nacional, na Rádio Mauá, Rádio Mayrink Veiga...

**E. – Sempre como baterista ou baterista e percussionista?**

D. – Não, aí eu aprendi contrabaixo com um espanhol chamado Arturo, que era meu vizinho e tocava na Sinfônica do Rio de Janeiro, contrabaixo. Aí, quando tinha trabalho de bateria, eu fazia bateria, quando não tinha, eu acabava fazendo contrabaixo, então eu fazia barba, cabelo e bigode, não é? É... mas eu me virava bem. Aí fui convidado para voltar para o *Cassino do Estoril*, né? (em Portugal)

**E. – Aí você ficou quanto tempo no Cassino?**

D. – Fiquei um ano lá, no *Cassino*.

**E.- Aí foi pra França?**

D. – Aí fui-me embora pra França.

**E. – Quanto tempo na França?**

D. – Passei doze anos lá.

**E. – Tocando aonde, na França? Livre, *free lancer*?**

D. – Livre, é. Fazia muitos programas de televisão, muitas gravações, gravei com muita gente boa.

**E. – Sempre música brasileira, Dimas, ou outras coisas?**

D. – É... porque... não era tudo não, porque os franceses acham que a gente não sabe tocar outro tipo de música, não, só sabe o que é? É cha-cha-cha, porque naquela época, né, só sabe a música sul-americana, não é, e a música brasileira. Mesmo que a gente... mesmo sem saber tocar bem a música cubana, eles acham que a gente sabe. Acham, ou achavam, não é, que a gente sabia, e

então eu me meti lá com aqueles amigos lá, com cubanos, com venezuelanos, com... lá em Paris é minado de gente de Cuba, de Porto Rico, aquele pessoal todo. Então comecei a trabalhar com eles, e aí ganhei muito dinheiro, né, fazendo gravação.

**E. – Foi nessa época que você casou?**

D. – Não, eu me casei muito antes, mas fui infeliz com o casamento, não é? Fui-me embora. Eu conheci minha mulher em Portugal, minha atual mulher, em 59. (...) E ainda estou com ela, e já me casei e tudo, temos filhos e tudo.

**E. – Como é o nome dela, Dimas, de sua esposa?**

D. – O nome dela é Maria Glória, mas a família chama Marina, e eu chamo também Marina, né?

**E. – Você voltou porque, pro Brasil?**

D. – Eu voltei porque eu era filho único. Meu pai morreu e eu fui obrigado a vir dar assistência a minha mãe, né? Voltei e me arrependi quando voltei, sabe, porque três anos depois minha mãe morreu, e eu fiquei desesperado, “o que eu vim fazer aqui, nesta porcaria?”, eu dizia “vou voltar pra França.” E eu já estava preparado pra voltar pra França. Mamãe morreu em 1974 e quando fosse em abril de 1975 eu já tinha uma viagem... já estava mais ou menos... a viagem já estava engatilhada. Eu ia apanhar o navio em Salvador pra voltar pra França. Eu estava em casa quando Guedes, que era da Sinfônica, mandou me chamar, não é? Pronto. Aí eu entrei na Sinfônica e fiquei aqui.

**E. – Agora, na França você não ia conseguir mais oportunidades? Você não pensou nisso? O que fez você ficar? Você consegue responder hoje depois desses anos todos?**

D. – Ah, é o seguinte, eu voltei na França somente dezoito anos depois, sabe?(...) E quando eu cheguei na França, vi que tudo havia mudado. Não havia mais o ponto dos músicos, não havia mais aquela coisa, quem quisesse encontrar músico era por telefone... como é hoje aqui no Brasil. Não existe mais ponto dos músicos, não é?

**E. – Qual era o ponto, aqui? Era o Jornal?**

D. – Lá na... perto da Rádio Jornal do Comércio, lá na Rua do Imperador. (...) E acontece que... quando eu voltei em Paris, aí eu vi que não dava mais pra voltar pra Paris. Não dava mais pra voltar pra França. Os amigos todos... havia um sujeito com quem eu estudei harmonia lá, Roland Rodit, ele era professor do Conservatório de Nante, e quando eu voltei, Roland já não estava mais. Já tinha se mudado para Avignon. Outros amigos daquela época, daquela turma que se encontrava nos cafés, “Vamos fazer baile”, “Ah, vamos, tem um baile, vamos fazer comigo”, “Vamos trabalhar, vamos em tal lugar, vamos em *La Bordeaux*”, (...) já não era mais aquilo. Não encontrei mais os amigos.

**E. – Aconteceu um processo então semelhante ao daqui, não é?**

D. – É, é.

**E. – Dimas, essa fase de *big-bands* no Rádio foi até que ano? Você sabe?**

D. – Me parece que foi até... eu já não estava mais aqui, não é, eu já não estava mais aqui. Me parece que foi até... entre 65 e 68 por aí assim.

**E. – Foram se extinguindo as orquestras?**

D. – É... ou 70 por aí assim. As estações de rádio foram se acabando como se acabaram na França, tudo se acabou no mundo todo, não é?

**E. – Ficou alguma coisa registrada, Dimas, das orquestras da época? Você conhece algum registro, gravação?**

D. – Não sei se tem, não sei se tem mesmo porque você sabe que ... nós somos...

**E. – Era a Rozemblit, aqui, não era?**

D. – Não, Rozemblit não existia naquela época.

**E. – Você chegou a fazer gravações aqui?**

D. – Não, na Rozemblit? (...) Ah... só quando já estava no final. Quando eu cheguei, quando eu voltei, em 71.

**E. - E antes, nesse período de 40 a...**

D. – Não, fiz no Rio de Janeiro, muitas gravações. Muitas gravações com Guio de Moraes, né, com a Orquestra de Guio de Moraes.

**E. – Salvador também não?**

D. – Salvador não tinha nada.

**E. – E no Recife também não tinha? Gravadora, nada?**

D. – Não. É que tudo era no Rio de Janeiro, não é?

**E. – Então, essa música tá perdida, não é? Esse período de música... só tem as partituras e olhe lá, não é?**

D. – É. O que era do Rio de Janeiro e São Paulo tem, não é, lá. Mas pr'aqui não tem, porque primeiro, veja só, isso aqui é um lugar onde a memória é tão desprestigiada, que todo o acervo musical da Rádio Clube... o acervo musical da Rádio Clube só era comparado à Rádio Nacional do Rio de Janeiro e Rádio Tupi, de São Paulo. O acervo musical, músicas eruditas, músicas clássicas... música erudita e música popular.

**E. – Quem era o arranjador, Dimas, na época, o arranjador à frente da orquestra? Tinha vários ou tinha um que encabeçava?**

D. – Havia, havia. Havia arranjadores aqui. Havia o Carnera, por exemplo, que era compositor de frevo, trompetista.

**E. – O próprio Levino?**

D. – Levino não. Ele não fez, ele não fez arranjo pra Rádio, não.

**E. – Só fazia frevo.**

D. – Nelson Ferreira, não é, isso porque o Nelson Ferreira era o dono de tudo, não é?

**E. - Era? Ele passou a ter uma influência muito grande?**

D. – A Rádio Clube passou, inaugurou em 1932, trinta e não sei que mais, e Nelson Ferreira era o diretor artístico. Ele começou como diretor artístico da Rádio Clube e morreu como diretor artístico. Que dizer, já não existia mais, né, a estação da Rádio Clube, que era pioneira, não é? É... o Nelson Ferreira começou e o Rádio, como é, morreu também com o Nelson Ferreira sendo o diretor. Aí entrou a Rozemblit. Nelson Ferreira foi diretor da Rozemblit, então só se fazia o que Nelson Ferreira queria.

**E. – Dimas, e como era que funcionava a orquestra? Tinha aquele programa em horário tal, se apresentava com aqueles artistas que vinham de fora...?**

D. – Toda semana vinha um artista de fora, vinha um... naquela época o bolero estava em voga, não é, e então toda semana vinha uma cantora cubana, vinha um cantor mexicano, vinha um chileno, vinha não sei que mais, vinha argentino...

**E. – Aquela cantora famosa, cubana, como é o nome dela?**

D. – A Célia Cruz? Não, quem veio foi uma que antecedeu Célia Cruz, que era muito boa, que gravava pra SICO, pra Discos SICO. Estou esquecido como é o nome dela. Era uma cantora extraordinária, veio, até gravou aqui também na época do Nelson Ferreira. Bienvenido Granda... Então, isso aqui, a coisa maior somente que era aquela coisa que Nelson Ferreira era o chefe, era o dono de tudo e só aparecia quem ele quisesse. Uma prova é que as músicas de Levino Ferreira só começaram a ser gravadas aqui muito tempo depois, muito tempo depois, porque foi pedido por um camarada dele, “Maestro, vamos gravar um frevo do Levino,” porque os frevos do Levino eram gravados lá no Rio de Janeiro (...).

**E. – Dimas, descobri semana passada um disco que você fez em Paris, que Barreto tem, com ritmos daqui, com outra pessoa, você cantando lá...**

D. – Ah, certo. Com ritmos é, foi com o Ney de Castro. Mas eu fiz muita coisa, até cantar eu cantei, menina (...).

**E. – Como clarinetista você não tem nada registrado, não?**

D. – Não, não. Deus me livre! Olha, foi um caso muito sério, até cantando eu gravei.

**E. – Lá em Paris?**

D. – É, precisava. É uma música de carnaval, não é? O Barclay disse, “Você é capaz de cantar essa música?”, era uma música que o Orlando Dias gravou aqui. Na música ele fazia assim, “Sarava meu pai, vou lhe dizer, vou pedir a pai de santo...”, se eu era capaz de cantar. “Mas eu quero com essa voz assim.” Aí eu treinei, treinei, com aquela voz esquisita, que não era minha, né, aí gravei. Ele disse, “Tá bom, é isso que eu quero.”

**E. – Dimas, voltando pra Orquestra Sinfônica, foi Guedes quem te chamou?**

D. – Foi.

**E. - Pra participar da Orquestra, aí você, você já entrou como timpanista?**

D. – Olha, eu não entrei como timpanista, eu entrei como percussionista, aí o Guedes me mandou tocar tímpano. Aí eu fui sem nunca ter tocado, que eu nunca estudei tímpano, nunca estudei nada, mas é... o ouvido, né? Tímpano é ouvido. Por exemplo, agora eu via lá em Brasília o timpanista

com o afinador (...) eu nunca precisei de afinador. (...) “Ô, me dá o *lá* aí,” me dava o *lá* e eu afinava. O diapasão tá aqui (no ouvido).

**E. – Dimas e o estudo... estudo assim de composição? Você chegou a estudar com alguém, aqui?**

D. – Não, não. É... foi a experiência.

**E. – Só teve aquelas aulas de harmonia com aquele professor, na França?**

D. – Com Roland Rodit, mas tive as aulas com ele. (...) É. Então, o que ele me ensinou, alguma coisa eu já sabia, sabe? Porque, porque quando você é interessado, ou melhor, quando você é um curioso, automaticamente é um interessado, não é isso? A curiosidade se transforma em interesse, e você se interessando, ouvindo, você copia os bons, você ouve. Não é aquele negócio “dize com quem andas que eu te direi quem és”, né, então você vai ouvindo, vai ouvindo e sem querer você vai assimilando, né?

**E. – Mas assim, o processo criativo tem que ter muita música ligada às coisas daqui da região, não é?**

D. – Isso aí é um processo, eu acho que... não digo nem que seja sangüíneo, mas é, é o negócio da terra, da terra com o sangue, da nossa pele com... com nossas coisas, aquilo que você ouviu, não é? Aquilo que ficou na sua memória e que fez você gostar da terra, das coisas da terra. Então foi isso. Quando eu cheguei na França, comecei a me lembrar, né?

**E. – Dimas você veio pro Recife pra fazer música mesmo, pra trabalhar com música? Já era sua idéia quando saiu de Bom Jardim?**

D. – Era, era mas quando eu vim, eu vim trabalhar numa fábrica de transformadores, não é?

**E. – Você já saiu com a idéia “Vou pra lá trabalhar na fábrica de transformadores mas eu quero ser músico?”**

D. – É, é.

**E. – Isso com quantos anos? Dezoito?**

D. – Dezesete. Fui trabalhar numa fábrica de transformadores lá em *Casa Forte*.

**E. – Dimas, e a história que você chegou a substituir Jackson do Pandeiro?**

D. – Foi na Rádio Jornal do Comércio, porque o Jackson do Pandeiro tocava pandeiro na Orquestra e no Regional do Luperce Miranda, e quando eu entrei para o conjunto *Vocalistas Paraguaçu*, eu fazia também cachê como eu já disse, pandeiro, com a orquestra. E o Jackson começou a cantar, que não era... o gênero dele não era esse não, não é? Não era o rojão não, ele começou a cantar imitando o Jorge Veiga, e ele cantava o repertório de Jorge Veiga, aí deixou a orquestra e então eu fui pra orquestra tocar pandeiro. Foi aquela coisa, que depois chegou o Mário Lins, e não sei o que mais... Ele nem conhecia a Almira Castilho naquela época, né, só depois que eu vim pra Tamandaré (Rádio) é que ele conheceu Almira Castilho e fez aquela dupla com ela.

**E. – E sobre a SACEM, Dimas? Deixe eu fazer uma pergunta sobre a SACEM. Você entrou na SACEM quando?**

D. – Entrei em... 1960. Eu fiz minha inscrição, esperei três meses. (...)

**E. – Então você já compunha em 60, ou arranjava...**

D. - Espere lá que eu vou dizer... então eu entrei lá na SACEM, e eu fiz inscrição pra compositor e harmonista, porque lá tem a categoria de compositor melodista. Aquele que é só melodista tem que dividir com um harmonista, tem que dividir a parceria pra quem faz a harmonia. E eu esperei três meses que viesse a minha folha corrida da Interpol, não é, a folha corrida internacional. E eu conheci nesse meio tempo um sujeito que trabalhava, que era pianista de uma editora de música, um italiano chamado Alex Bianccheri, que era pianista, e eu disse a Alex, “Olha, vou me inscrever”, e ele disse “Tu já sabes a norma?” eu disse “Não”, “Olha, tu tens que ter cinco músicas editadas”, “Vixe Maria, onde é que eu vou arranjar cinco músicas editadas?” Aqui no Brasil já é difícil, quanto mais lá na França, num lugar onde eu não dominava a língua, não é? “Como é que eu vou fazer?” E ele disse, “Mas eu te arranjo, eu te arranjo porque eu sou pianista aqui das edições.” Aí veio o dia de fazer a prova. A prova é muito dura. Eles me apresentaram cinco envelopes pra eu escolher, né, aí eu escolhi um envelope, era... a música era um ternário, tempo de valsa, não é, que eles dão quatro compassos e mandam terminar a música, harmônica, como é, melódica e harmonicamente. Aí eu subi lá pro primeiro andar, eles trancam a gente numa sala e dizem, “Aqui tá o papel, a borracha, aqui o senhor tem tudo, e tem o piano. Quando terminar, o senhor toca aqui, o senhor tem duas horas.” Aí eu fiz, e fui aprovado.

**E. – Você nem tinha tido aulas com Roland Rodit?**

D. – Com o Roland Rodit? Não, não.

**E. – Seu conhecimento só era de aprender na rua?**

D. – É aí eu sabia mais ou menos escrever alguma coisinha e eu disse “Olha, não importa que eu faça pra violão?”, “Não, não. Pode fazer pra violão.” O piano, lá, aí eu vi a melodia, segui a melodia com os acordes, segundo o violão, né. E fui aprovado. (...) Um sujeito, que tinha sido um antigo músico, tocava saxofone, chamado François... não, Pierre Leclerc. Ele ficou gostando de mim. Eu tive sorte porque também trabalhava lá a irmã de Catarina Valente, ouviu falar de Catarina Valente? É uma alemã com italiano. O pai italiano, a mãe alemã. Catarina Valente fez milhares de... era um sucesso, e a irmã dela, Nina Valente, tocava lá, e a Nina também me protegeu, porque ela gostava de mim, não é? Claro que a gente tem que ter uma proteção, não é? E o Leclerc disse “Faça seis músicas que eu edito.” E ele mesmo foi meu padrinho, que eu tinha que ter um padrinho não é, e ele foi quem garantiu por mim.

**E. – Quais foram as músicas?**

D. – Não me lembro, não.

**E. – E as edições? Você tem em casa?**

D. – Devo ter, se tiver deve estar da cor do chão. Já faz muito tempo.

**E. – Até hoje você registra as partituras lá, não é?**

D. – Mando, mando.

**E. – Para fazer o registro você manda a partitura? O manuscrito? Como é o registro?**

D. – É, agora... ou eu mando a partitura, não é, que ainda tem um boletim que você escreve, não sei o que mais, assina, (...) ou então em CD. Agora é mais fácil, CD ou fita. Você manda e eles deixam lá. Já agora está mais fácil porque antigamente não, antigamente era muito difícil. Tudo mudou.

**E. – E sobre os festivais, Dimas? Você ultimamente está indo para os festivais, fazer sua música.**

D. – É, faço, mas aqui... você diz os cursos, né?

**E. – Os cursos.**

D. – É, mas aqui há muitos festivais de música, não é? Muitos. Festivais de Música do Nordeste...

**E. – Este é de música popular, não é, que você fala?**

D. – É de música popular.

**E. – Aquele do *Canta Nordeste*?**

D. – É, o *Canta Nordeste* eu fui diretor durante dois anos, dois anos seguidos... é...e em concursos de músicas carnavalescas aqui, eu várias vezes ganhei primeiro lugar, não é? Frevo, maracatu, uma porção de coisa... agora, foi tão bom que até hoje eu nunca recebi um tostão de nada que foi gravado nesses festivais. Frevança, dez anos de Frevença, nunca recebi um centavo como compositor, aqui no Brasil.

**E. – Como compositor... e tem muita coisa, não é?**

D. – É. Agora mesmo... o *Auto da Compadecida* tem umas três músicas minhas, lá. Até hoje eu só recebi os direitos autorais foi da minissérie, R\$600,00 (seiscentos reais)... foi no ano passado (...).

**E. – Este filme foi premiado agora.**

D. – É? Foi premiado?

**E. – No Festival de Cinema de Petrópolis. Foi o melhor ator... melhor diretor...**

D. – Mas não teve melhor música.

**E. – Mas Dimas, e no cartaz, não sai nem o seu nome?**

D. – Não. No filme sai, no final de tudo. (...) Meu amigo olhe, aquilo ali é um caso sério. A Globo quando telefonou pra mim, que queria botar (as músicas na minissérie), e não sei o que mais, aí ele diz “Olha, nós temos tanto, temos R\$350,00 pra cada música,” aí eu disse, “Mas é tão pouco!”, “Olha, se você não quiser, tem quem faça aqui por R\$100,00.” Entendeu como é? (...) E agora recebi duzentos e tanto... (...) da Natasha, né, que a Natasha gravou a trilha sonora do *Auto da Compadecida*, né, é pela BMG. (...) A Natasha Discos, lá em São Paulo, aliás eles me mandaram R\$235,00.

**E. – Voltando aos festivais, Dimas, você participou de dez Frevanças?**

D. – Todos os... não, o último Frevança eu fui o diretor musical... Como compositor eu participei de todos. Em alguns fui classificado, noutros não fui, né, noutros tirei primeiro lugar, outros tirei

segundo, outros tirei terceiro. Houve Frevança onde eu tirei música em primeiro lugar e outra em terceiro, no mesmo.

**E. – E esses festivais que você está indo, em Brasília... você está indo lá pra trabalhar com percussão?**

D. – É, com percussão, eu fui trabalhar com banda de música (...)

**E. – Quais os anos que você...**

D. – 99 e agora (2001)

**E. – Aí você trabalha...?**

D. – Eu preparo os percussionistas pra banda de música, mas acontece que ninguém quer, os preguiçosos. São sim, são preguiçosos, não querem, porque eles só querem aquelas bandas de tocar em baile (...). Aí, resultado, ninguém sabe balançar um ganzá, ninguém sabe tocar um reco-reco, ninguém sabe nada. Bom, isso porque a banda de música requer um... requer um... regras, não é? A banda de música requer regras, e você não pode fazer o que quer, você tem que tocar de acordo com... tem que aprender a tocar de acordo com, com o universo da banda, né?

**E. – E aqui, Dimas, como está a Banda ( da Prefeitura)?**

D. – A Banda está boa aqui. A Banda está boa sobretudo no que diz respeito aos percussionistas, porque tem bons bateristas, e tendo bons bateristas, né, já é, já é muito bom..

**E. – Você trabalha aqui na Banda?**

D. – Não, não.

**E. – Você está aposentado agora, não está?**

D. – Estou.

**E. – Pela Prefeitura, da Sinfônica?**

D. – É, é.

**E. – Você foi agora pra França, pra Paris, pra Portugal visitar os familiares. No nível musical, o que é que...**

D. – Ah, mas eu fui na SACEM. Eu só estive agora cinco dias em Paris, que eu precisava ir lá na SACEM, né, acertar... registrar essas músicas do Auto da Compadecida, né, essas coisas todas.

**E. – Dimas, e o Sa Grama?**

D. – O Sa Grama é aquilo que você vê, não é? Foi uma coisa que deu certo, foi um conjunto que começou... foi um grupo que começou com seriedade, não é? E onde se trabalha com seriedade se vê um resultado bom. O Sa Grama... o Sa Grama tem tudo pra crescer, agora se ficar aqui, eu não creio que eles cresçam mais não. Eles tem de ir pra fora, ou pelo menos passar uma temporada fora, Rio de Janeiro, São Paulo e exterior.

**E. – Você está compondo muito, não é, pra eles?**

D. – É, eu faço alguma coisa pra eles. Eles agora vão preparar o terceiro disco, não é? Estão preparando o terceiro disco e tenho duas músicas, eu tenho duas músicas já, *Papagaio de Papel*, que é pipa, e tenho uma la ursa.

**E. – Pé-de-Camurça?**

D. – É.

**E. – Eu ia perguntar uma coisa engraçada aqui, é que as vezes nas músicas você bota o ritmo, o nome do ritmo que você bota é o nome da peça... por exemplo, isso aqui o que é? Ah, isso aqui é um rela-bucho.**

D. – É, eu boto... é... por exemplo o rela-bucho, o que é rela-bucho? É aqueles bailes...

**E. – É um forró?**

D. – É, de pessoas de baixa, de baixa reputação. O que é? É esfregar o bucho, não é? Relando o bucho.

**E. – Mas aí, você usa isso aí como sendo...**

D. – Como sendo um título, não é?

**E. – Você usa como sendo um ritmo, rela-bucho?**

D. – Sim.

**E. – Como se fosse um forró, não é isso?**

D. – Sim.

**E. – Você vê alguma diferença de um forró pro rela-bucho? Você faz essa diferença?**

D. – Não.

**E. – É só pra caracterizar algo assim, mais regionalista?**

D. – É.

**E. – O negócio é... forró, isquenta-muié, e rela-bucho são nomes mais que se referem à mesma linha, ao mesmo estilo?**

D. – É. São nomes que se dão. Muitas vezes essas coisas se transformam como é o caso do maracatu, porque maracatu, maracatu à rigor, é a nação, não é? É o grupo, não é, é a nação, é o maracatu. Agora, depois foi transformado em ritmo, não é? E “um maracatu” é o ritmo do maracatu, mas aquilo na época era *batuque de maracatu*.

**E. – É batuque?**

D. – É, é o batuque de maracatu, mas ficou como o samba. Virou um ritmo, como o samba. Samba é a mesma coisa. Antigamente quando eu era pequeno, eu ouvia que minha avó dizia “Fulana de tal, aquilo é uma perda, aquilo só quer saber de samba.” Quer dizer que só queria viver de baile, né? Eu fui a um samba quer dizer eu fui a um baile. É, então as coisas de acordo com o tempo vão sendo transformadas, né, vai havendo... umas coisas se transformam em outras coisas.

**E. – Esse envolvimento seu com o maracatu aconteceu aqui, ou já havia lá em Bom Jardim?**

D. – O maracatu... o maracatu foi muito marcante em minha vida lá em Bom Jardim, porque eu... havia um maracatu muito antigo lá em Bom Jardim, que chamava Dois de Ouros, e que meu pai reviveu em 1939. O fundador havia morrido já há muitos anos e meu pai reviveu esse maracatu, e isso me marcou muito, não é?

**E. – Seu pai também era músico?**

D. – Era, percussionista. Era a família toda, todo mundo. Por parte de pai e parte de mãe. Eu não nasci... eu não nasci de uma mulher, nasci de uma lira.

**E. – Quer dizer alguma coisa mais, Dimas? Você entendeu o que vou fazer, não é? Vou fazer uma biografia, uma biografia sua...**

D. – Eu sei que é... é a tese, não é?

**E. – É, vai ser um catálogo, parecido com o de Engelke, sobre as obras, só sobre obras suas. E sua biografia.**

D. – Eu sei, é. Eu se fosse você não fazia, não, porque eu não tenho, eu não tenho... eu não sou lá essas coisas. Mas pra mim é uma honra que pessoas como você, até aquele rapaz de lá de Minas Gerais, como é que é o nome? Anor, também quer fazer com coisas minhas e tem outro rapaz lá de Vitória, não é, não é ele que vai fazer também o mestrado?

**E. – Ele está fazendo.**

D. – Eu não... eu não julgo minha obra boa, não. Porque... vou dizer uma coisa, quando eu ... eu não posso ouvir uma música minha quatro ou cinco vezes. Quando eu começo a ouvir, já fico arrependido. Digo, “não, eu não devia ter feito isso, devia ter feito... esse pedaço não está bom.” Então eu não gosto de ouvir muito minha música não, sabe, que cada vez que eu ouço, eu encontro defeito. Dizem que Michelangelo era assim também, né, não, não, Leonardo Da Vinci. Não gostava de nada que fazia. Tinha lá suas razões, ele sabe porque. Mas eu fico muito satisfeito, Germanna, de você ter me escolhido, porque não é todo mundo que tem esse privilégio de ser tema de uma tese, não é? Tema de uma tese? Está certo isso? Espero que você seja muito feliz, espero que a comissão que vai analisar ou que vai julgar, que o faça de forma sensata e justa. Também gostaria que eles fossem muito francos, que não jogassem muito confete, não. É preciso que bote algum defeito, porque se não botam defeito naquilo que é meu, se não acham defeito, então eu fico pensando que sei alguma coisa, entendeu? É preciso que botem algum defeito. Eu digo, “Mas é verdade! Da próxima vez eu não erro.”

**E. – Dimas, 300 Léguas você fez pensando na sua ida pro Rio?**

D. – Não. É porque lá de Bom Jardim havia um sujeito que ia a pé todos os anos pro Juazeiro.

**E. – Pagar promessa?**

D. – Pagar promessa, não é? Ele ia. Fez uma promessa que enquanto pudesse ia pro Juazeiro à pé. Olha que de Bom Jardim pro Juazeiro é muito. Ai eu não sei quanto é, por isso botei o nome de 300 Léguas, não é? Não sei quanto é de Bom Jardim a... 300 léguas... uma légua são seis quilômetros, é muita coisa, não é, três vezes seis dezoito, mil e... são mil e oitocentos quilômetros, né, talvez não seja isso não.

**E. – 300 Léguas é a história desse senhor?**

D. – É. É que ele ia. Ia sempre, né, todo ano ele ia...

**E. – Pagar promessa pra Padre Cícero.**

D. – É, e quando voltava, soltava os foguetes, não é, que havia chegado em paz, que tinha voltado em paz e tudo, aquela coisa, de forma que eu fiz até letra, não é? Aquilo tinha até letra, né?

**E. – Ah, eu não conhecia, não.**

D. – É, eu fiz uma letra, sim.

**E. – E onde está a letra?**

D. – Tá lá em casa, eu não sei onde é que está.

**E. – E Garatuja, Garatuja é... Nepomuceno... você sabe que Nepomuceno tem uma peça chamada Garatuja...**

D. – Sei, é.

**E. – Foi por causa dele?**

D. – Não, não.

**E. – Foi porque?**

D. – Não, porque eu pensei mesmo em garatujas, né?

**E. – Em algo diferente.**

D. – É. Porque eu só boto títulos em minhas músicas depois que elas estão prontas. Sabe como é, estão prontas, aí eu vejo o título que é adequado. Aquilo que eu acho que é adequado, não é? Então eu faço assim.

**E. – E Berceuse para Cecília, Cecília é sua filha?**

D. – Não, é... não conhece Toinho, lá da Orquestra Sinfônica?

**E. – Conheço.**

D. – Pois é, eu sou padrinho da Cecília, não, da...da Cecília, não da... da...é Cecília? É, Cecília? Parece que é, eu sou padrinho da menina, não é, eu sou compadre dele, aí botei o nome de Berceuse pra, pra Cecília. Agora eu fiz pra Raquel também, uma música que tem pra trombone, não é, é não sei o quê pra Raquel.

**E. – Que Raquel?**

D. – Que é filha dele, a que é minha afilhada, né? Cecília não é minha afilhada, não, é a Raquel.

**E. – Eu acho que essa eu peguei com o Sandoval. Aí tem umas que são assim, No Badraguado do Triângulo...**

D. – Ah, No Badraguado, sabe o que é badraguado? É a batida.

**E. – E Nas Quebradas do Canguengo?**

D. – Ah, Canguengo é um riacho que tem lá em Bom Jardim. Chama-se Canguengo. Fica numas montanhas, não sei se você já ouviu... aí eu botei. Canguengo é um riacho que tem lá.

**E. – De uma certa maneira você passou dezessete anos em Bom Jardim...**

D. – Dezessete anos, é.

**E. – Mas esses dezessete anos ficaram muito marcados na sua memória porque você...**

D. – Muito, muito.

**E. – Você sempre coloca aí essas memórias de Bom Jardim, apesar de você já ter aí seus setenta anos. Você tem cinquenta e três anos fora de casa mas de uma certa maneira iso aí fica impresso.**

D. – Porque isso me marcou muito. Olhe, a infância, a infância e a adolescência marcam muito, marcam muito mesmo.

**E. – Então você acha que as suas experiências da infância e da adolescência é que retratam muito a sua obra?**

D. – É, é. As experiências retratam no meu comportamento, as coisas que eu via lá, em Bom Jardim.

**E. – Aquela música de tuba que você fez pro americano já é uma linguagem mais moderna, mais contemporânea. Que é que te deu ali?**

D. – É. Ah, aquilo ali foi o seguinte...

**E. – O próprio *Percus-sound* já é uma coisa mais... já não é mais tão regionalista, a linguagem.**

D. – É, não é. Apesar de ter qualquer coisa regionalista lá, não é? Apesar de ter. (...) Mas a... o *Raymond*, o *Raymond, My Friend* eu fiz da seguinte maneira, eu aproveitei a vinda dele aqui, aí disse, “como eu tenho um disco, eu tô fazendo um disco, então eu faço essa música,” quer dizer, já fui com segundas intenções. Eu faço essa música, ofereço a ele e peço a ele pra gravar, e ele vai gravar. Como de fato, eu só paguei mesmo os dois dias de hotel, não é, que ele ficou à mais, aqui. Eu fiz e dediquei a música a ele.

**E. – E a linguagem, Dimas, porque você optou por essa linguagem? Por ele ser um americano? Porque você pensou nesse estilo um pouco diferente? Porque a gente nota que já é uma coisa totalmente diferente, foge ao que é Dimas.**

D. – É, foge muito. Foge ao meu estilo, é.

**E. - Porque? Você pensou em que, ali?**

D. – É porque ele era americano, não é, então eu disse, eu vou pensar, vou explorar o tuba na sua parte mais grave e na sua parte mais aguda, não é? Ele sendo professor de tuba e tendo bom conhecimento, não é, aí eu fiz. A música foi feita para ele, né? Não tem nada a ver com os meus princípios matutos.

**E. – Qual a receptividade de sua música, lá em Brasília?**

D. – É muito boa, muito boa. Eu, por exemplo, fiz uma música pra quatro trompas e uma tuba que foi muito bem aceita. Foi tocada da outra vez. E tocam lá pro Rio Grande do Sul, pro Rio de Janeiro... porque o pessoal pede cópia, não é, e tocam muitas vezes eu nem sei onde tocam, não é?

**E. – O pessoal toca direito, como você acha que tem que ser?**

D. – Não, não é que não toquem direito é... sabe que a música é uma fala, não é. A música, pra mim, é uma fala, e... eles falam, a gente compreende mas não se fala com o sotaque, não é, é preciso ter o sotaque. Tocam mas não tem o sotaque, ou melhor, tocam não, dizem, não é, porque tocar é dizer, não é? Eu fiz uma música agora pra duas tubas e um triângulo. (...) Agora essa aí é muita coisa do Nordeste, muita coisa daqui, muita coisa minha.

**E. - Dimas, uma curiosidade, porque essa formação que você escolheu agora, escrevendo para trompete e triângulo, tuba... assim, não muito convencional?**

D. - Ah, eu vou izer a você porque. Porque pra você escrever... eu gostava muito, e gosto, da escrever pra *big-band*. Mas é uma dificuldade porque não há *big-band*. É difícil você juntar cinco saxofones, quatro trompetes, quatro trombones, piano, baixo, bateria, percussionista... é muito difícil você juntar. É muito difícil.

**E. – Antigamente era mais fácil, não é, Dimas?**

D. – É, antigamente era mais fácil. Porque? Porque haviam as estações de rádio que tinham esses músicos contratados. Faziam parte da orquestra das estações de rádio. Era mais fácil para você escrever, para você escrever e ouvir aquilo que você tocava, ao passo que hoje não existe mais essas coisas, essas bandas. Não existe nada e é difícil, então... a música não foi feita pra hibernar, a música foi feita pra ser tocada, você fazer uma música e deixar na gaveta, é melhor não fazer, né? Então eu pensei, eu disse, “não, quer saber de uma coisa? Vou fazer pra essas coisas assim. Faço pra tuba e tímpano, tuba e caixa, trompetes e duas caixas...”

**E. – E aquela *Benckianas*, que você fez pro Ayrton?**

D. – É, são três aspectos... violaria, ladainha...

**E. – Isso aí é moda de viola?**

D. – É, é uma viola, não é (...) e isso tem que ser tocado... não é tocar como se fosse a música erudita não, isso é uma música que tem que ser tocada com safadeza, não é? (...) Sempre pensando em terceiras intenções. (...) Aí me perguntaram, “Mas *Benckianas*? Porque?” Aí eu respondi, foi até um trompetista que me perguntou. Eu disse, “Olha, Villa-Lobos não botou *Bachianas*? E ninguém perguntou a Villa-Lobos porque *Bachianas*. Então, *Benckianas* é um amigo meu que toca trompete e se chama Ayrton Benck, que por sinal é daqui de Brasília. Fica até o título parecido um pouco, não é?” É, *Bachianas Brasileiras*, eu botei *Benckianas Nordestinas*, pronto!

**E. – Dimas, você acha que as pessoas não sabem mais tocar frevo, mesmo aqui, em Recife? (...) Você acha que a gente está perdendo, ou perdeu esse sotaque?**

D. – Olha, talvez seja uma falta de informação, porque o Eleazar de Carvalho dizia uma coisa muito interessante, ele dizia, “Nem tanto à terra, nem tanto ao mar”, se lembra que ele falava isso, né, o Eleazar? “Nem tanto à terra, nem tanto ao mar,” quer dizer, nem muito forte, nem

muito piano, nem uma coisa nem outra, não é, vamos fazer dentro do que deve ser feito. Por exemplo, o frevo, o frevo quando passou a ter os bailes de carnaval, que começaram a dizer, “Ah, isso é frevo de salão,” começaram a tocar o frevo muito mais rápido do que devia então, sabe, quando você quiser tocar uma música mal feita, bote muita nota porque você erra e ninguém sabe, não é, não é isso? A pressa não é inimiga da perfeição? Então, é isso aí. Isso é na minha concepção. Quando os frevos começaram a ser tocados nos bailes, então, claro que eles tinham que ser mais rápidos, não é, por causa daquele alvoroço, aquele frenesi, aquela coisa toda. Mas acontece que perde, que perde muita coisa porque o frevo tem... o frevo para mim é uma música para ser analisada, uma música para se ouvir, muito embora existam frevos que o pessoal toca que são frevos que não tem qualidade (...). Vocês devem notar que todo frevo tem a sua parte... aquela primeira parte lá, a introdução, e tem uma parte mais melodiosa, uma parte mais romântica, não é isso? Então é aí que eu acho que não deve ser tocado tão rápido pra que as pessoas digiram, para que as pessoas absorvam bem a qualidade da música, como é a música. Mas se tocar rápido, ninguém sabe nada, então eu sempre fui contra esses frevos tocados tão rápido (...).

**E. – Perde o *balanço*?**

D. – Perde, perde o *balanço*. Depois, o músico não toca bem, não pode tocar bem. Uma coisa que é feita para tocar em 132, 134 por aí assim, pra tocar em 150 fica uma porcaria, não é? O sujeito não sabe como respirar, não sabe como emitir o som, não sabe nada. O que eu acho é isso, então, perde, como perdeu muito.

**E. – Dimas, uma curiosidade que eu tenho, o frevo antes era tocado pelas bandas, não era? As bandas de música?**

D. – Era.

**E. – Como foi que começou, mais ou menos, essa estrutura de *big-band*? Porque agora é o que prevalece mais, não é? Essa estrutura de *big*?**

D. – É, não sei quando houve essa transição mas foi com os bailes, porque as bandas não faziam baile, então, nos bailes eles foram tirando os clarinetes, foram tirando as trompas, né, foram tirando... aí deixaram somente aquela formação.

**E. – Aí veio também a questão ...**

D. – Da guerra?

**E. – Da guerra, do Glenn Miller, a influência toda...**

D. – É, aí veio a guerra, não é, que a guerra, de qualquer maneira influenciou muito na música orquestral brasileira, muito, muito, muito mesmo. Então veio a guerra e aqueles arranjos já começaram a ser mais elaborados, porque antigamente, nas bandas de música, eles pegavam dez trompetes e dez trombones e não sei o que mais, que você pode notar ainda que quando eles começam no frevo (...) porque são muitos, às vezes atacam muito desiguais, acho que você já viu, né?

**E. – Aí, na sua opinião o frevo perdeu quando passou a..., ou ganhou?**

D. – Quando passou pra *big-band*?

**E. – Quando passou pra *big-band*.**

D. – Ganhou, ganhou na qualidade orquestral. Também na... porque sabe, uma coisa tocada com oito trompetes, todos os trompetes não tocavam bem, aí esta coisa, dez trombones, os dez trombonistas não tocavam bem, então, quando passou a ser três ou quatro, então já se passou a perceber mais a anacruse... porque? Porque já não haviam muitos a tocar desigual, não é isso?

**E. – Dimas, muito obrigada pela entrevista.**

D. – De nada, Germanna, você manda!