



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Cantos, cantiga e lamento: sincretismo religioso e
brasilidade em quatro obras para violoncelo e piano de
José Siqueira**

Leonardo Gomes de Mesquita

João Pessoa - PB
2025



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Cantos, cantiga e lamento: sincretismo religioso e
brasilidade em quatro obras para violoncelo e piano de
José Siqueira**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música, área de concentração Práticas Interpretativas, linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Leonardo Gomes de Mesquita

Orientador: Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino

**João Pessoa - PB
2025**



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: “Cantos, cantiga e lamento: sincretismo religioso e brasilidade em quatro obras para violoncelo e piano de José Siqueira”.

Mestrando(a): Leonardo Gomes de Mesquita

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:


Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Orientador/UFPB


Dra. Eurides de Souza Santos
Membro Interno ao Programa/UFPB


Dr. Kalim Dirceu Álvares Campos
Membro externo à Instituição/OSRN

João Pessoa, 9 de julho de 2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M582c Mesquita, Leonardo Gomes de.

Cantos, cantiga e lamento : sincretismo religioso e
brasilidade em quatro obras para violoncelo e piano de
José Siqueira / Leonardo Gomes de Mesquita. - João
Pessoa, 2025.

183 f. : il.

Orientação: Felipe José Avellar de Aquino.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Violoncelo. 2. José Siqueira - Compositor. 3.
Interpretação musical. 4. Sincretismo religioso. I.
Aquino, Felipe José Avellar de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 780.614.334(043)

Agradecimentos

À minha família, que apoiou incondicionalmente a minha iniciação na música e a continuação dos estudos acadêmicos.

À minha noiva Maria Rita, pelo apoio emocional durante o curso e pela elaboração do programa de Recital de Mestrado.

Agradeço de forma especial ao meu professor e orientador Felipe Avellar de Aquino, que foi primordial na construção da minha trajetória artística e profissional, ao longo de 10 anos. Pacientemente, sempre esteve empenhado em criar um ambiente acadêmico que incentivasse a pesquisa e o estudo em música, que, certamente, me influenciou desde os momentos iniciais no curso de extensão em violoncelo da UFPB em 2015, até o presente momento. Além do aprendizado em sala de aula, guardarei os conselhos de vida e as palavras de apoio passadas a mim, assim como suas demonstrações de apoio aos estudantes, principalmente, aos jovens músicos do interior que correm atrás do seu sonho artístico, como eu.

Aos membros da banca examinadora do exame de qualificação e defesa dessa dissertação, Kalim Dirceu Alvarez Campos (OSRN) e a Prof. Eurides de Souza dos Santos (UFPB), que contribuíram para o resultado final desse trabalho.

Aos violoncelistas Marcelo Salles e a Cláudia Grosso, por disponibilizarem um importante material para realização de parte dessa pesquisa, localizado no acervo de Iberê Gomes Grosso. Pela gentileza ao passar informações relevantes de forma clara, e por serem bastante prestativos respondendo a todos os e-mails.

Ao professor e violoncelista Hugo Pilger, pelas conversas, informações e envio de material para a pesquisa, além de diálogos esclarecedores sobre o compositor e a música brasileira.

Aos pianistas Héber Jamim e Danilo Jatobá, pelos inúmeros ensaios, e por terem aceitado me acompanhar no Recital. Também, pelo auxílio de ambos no processo de construção das edições das obras, especialmente Héber Jamim, que contribuiu de maneira fundamental na elaboração da parte de piano das Três Cantigas para Iemanjá.

À Universidade Federal da Paraíba e o Programa de Pós-Graduação em Música, por tornar possível a construção de pesquisas dessa natureza, valorizando a relevância da preservação do legado composicional de Siqueira.

À Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ), por fomentar essa pesquisa através do fornecimento de bolsa de estudo.

Resumo

Além de duas sonatas para violoncelo e piano, o compositor paraibano José Siqueira (1907-1985) escreveu também um conjunto de obras para esta mesma formação, que inclui *Elegia* (1934); *Cantiga de Cego e Choro* (1949); *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1949) e *Três Cantigas para Iemanjá* (1963), vinculadas a diferentes períodos musicais de sua vida, que carregam, como cunho temático-composicional, formas de expressão, manifestações e linguagens presentes na pluralidade cultural do Brasil, bem como à estética da música romântica europeia tardia, que puderam ser captadas em seu desenvolvimento artístico. É sobre este repertório que trata a presente pesquisa, ao mesmo tempo em que busca apontar os referidos elementos através de abordagens estéticas e interpretativas do repertório, a partir das referências iniciais à linguagem europeia, ao desenvolvimento dos conceitos empregados nos Sistemas Trimodal e Pentatônico (Siqueira, 1981a, 1981b), associados às tradições orais do Nordeste brasileiro, como também ao universo musical presente nos rituais das religiões de matrizes africanas. Através da elaboração de edições críticas e de performance, busca-se, também, a difusão do trabalho e do legado composicional de Siqueira para o violoncelo, principalmente no que diz respeito ao resgate das obras que se encontravam perdidas ou esquecidas e, portanto, ausentes em programações de concertos. No que tange às possibilidades interpretativas, abordamos os conceitos de Starker (2004), Epstein (1995) e Cone (1968), além da Teoria da Expressividade Métrica de Aquino e Aquino (2021) e Aquino (2024). Diante disso, o levantamento de propostas interpretativas também é realizado mediante discursões que associam a linguagem composicional de Siqueira com compositores que percorreram os mesmos gêneros musicais. Além disso, com o intuito de gerar novas possibilidades de representação da música para violoncelo do compositor, busca-se aproximar a linguagem idiomática do instrumento com elementos culturais de religiosidade e brasilidade, de maneira que ressalte sua relevância, bem como os aspectos de uma linguagem tão pouco comum na literatura do instrumento.

Palavras-chaves: José Siqueira. Violoncelo. Interpretação musical. Brasilidade. Sincretismo religioso.

Abstract

Besides writing two sonatas for cello and piano, the Paraíba born composer José Siqueira (1907-1985) also composed a set of works for this same instrumentation. This includes an *Elegia* (1934), the *Cantiga de Cego e Choro* (1949); an instrumental version based on the same titled song *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1949); and the *Três Cantigas para Iemanjá* (1963). Works linked to different musical periods of his life, which carry, as thematic-compositional nature, forms of expression, manifestations, and languages present in the cultural plurality of Brazil, as well as his earlier compositional style, based on the aesthetics of the late European romantic music. Hence, a repertoire that has certainly captured his overall artistic development. Thus, the present research deals with Siqueira's short pieces for cello and piano above mentioned, at the same time that seeks to point out the presence of those elements—through aesthetic and interpretative approaches—that capture the development of his concepts regarding the use of the Trimodal and Pentatonic Systems (Siqueira, 1981a, 1981b). This is associated to the oral traditions of the Brazilian Northeast, as well as to the musical universe present in the religious rituals of African origin found in that part of the country. By producing both a critical and a performance edition of these works, we aim to disseminate Siqueira's work and compositional legacy for the cello, notably rescuing works that had been either lost or forgotten and therefore absent from concert programs. Regarding interpretative possibilities within this repertoire, we have based our discussion on the concepts of Starker (2004), Epstein (1995) and Cone (1968), as well as the Metric Expressivity Theory developed by Aquino and Aquino (2021) and Aquino (2024). Thus, interpretative questions have been raised through discussions that associate Siqueira's compositional language to other composers who have covered the same musical genres. In addition, to generate new possibilities for representing this composer's cello music, we aim to bring the idiomatic language of the instrument closer to cultural elements of Brazilianness and religiosity, in a way that highlights its relevance and a few aspects of a language that is so uncommonly explored in the cello literature.

Keywords: José Siqueira. Cello. Musical interpretation. Brazilianness. Religious syncretism.

Lista de figuras

Figura 1 - Decreto de aposentadoria compulsória à servidores de cargo público, regido pelo Ato Complementar nº 39 do AI-5.....	23
Figura 2. Tabela com os modos do Sistema Trimodal e seus correspondentes.....	26
Figura 3. Tabela com os modos derivados do Sistema Trimodal e seus correspondentes Eclesiásticos.....	27
Figura 4. Primeira forma de se constituir um acorde pentatônico.....	29
Figura 5. Forma de se constituir um acorde pentatônico menor.....	30
Figura 6. Segunda maneira de se constituir um acorde pentatônico.....	30
Figura 7. Anton Arensky: III -Elegia, piano trio no. 1 (1894)	38
Figura 8. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-13)	39
Figura 9. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 51-61)	39
Figura 10. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-9)	41
Figura 11. Fauré: Élégie para violoncelo e piano (1880), (comp. 1-6)	41
Figura 12. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-19)	42
Figura 13. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-18)	42
Figura 14. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 15-16)	43
Figura 15. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 20-29)	44
Figura 16. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 27-28). Material melódico rebuscado constantemente na seção B	44
Figura 17. Fauré: Élégie para violoncelo e piano (1880), (comp. 29-33)	45
Figura 18. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 27-33)	45
Figura 19. Fauré: Elegia para violoncelo e piano (1880), (comp. 50-53)	46
Figura 20. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, I mov. (comp. 3-6/ 48-49/ 76-80)	55
Figura 21. O Cego. <i>Ensaaios sobre a música brasileira</i>	56
Figura 22. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro (1949), (comp. 1-19)	56
Figura 23. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, (comp. 38-41)	57
Figura 24. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, (comp. 1-5)	57
Figura 25. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, (comp. 48-52) em comparação com exemplo do Modo Real II e seu derivado menor	58
Figura 26. Exemplo de Cantiga de Cego citado por Oneyda Alvarenga, no livro <i>Música Popular Brasileira</i> (1982)	59

Figura 27. Semelhanças entre a Cantiga de Cego de José Siqueira e os exemplos citados por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga	61
Figura 28. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, I – mov. (comp. 48-52). Pontos de criação de gestos agógicos	63
Figura 29. José Siqueira: Suíte Sertaneja, II mov. Aboio (comp. 1 – 17), Destaque das notas do Modo Real I (Mixolídio Eclesiástico)	63
Figura 30. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 1 – 5), Condução da linha do baixo	68
Figura 31. Ernesto Nazareth: Odeon (Tango brasileiro). (comp. 1 – 5), Condução da linha do baixo	69
Figura 32. Exemplo de acorde dominante secundário em forma diminuta e a téttrade dominante em C maior	70
Figura 33. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 1 – 10), acordes dominantes, dominantes secundários e diminutos	71
Figura 34. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 26 – 28), Anacruse em movimento escalar ascendente	72
Figura 35. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 32 – 33), Anacruse em cromatismo descendente	72
Figura 36. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 68 – 76), Anacruse em cromatismo ascendente	72
Figura 37. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 70 – 72), Finalização 1-5-1, descendente	73
Figura 38. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 70 – 72), Finalização 1-5-1 ascendente	73
Figura 39. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 70 – 72), Finalização 1-5-1 ascendente e descente	74
Figura 40. Tresillo em notação ocidental convencional	74
Figura 41. Variante do Tresillo em notação ocidental convencional	75
Figura 42. “Síncope característica”	75
Figura 43. Ritmo de habanera	75
Figura 44. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 33 – 35). Presença do ritmo de habanera	76
Figura 45. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 41 – 44). Presença da “síncope característica”	76

Figura 46. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 68 – 77). Presença da “síncope característica” no piano	77
Figura 47. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 68 – 77). Agrupamento de “síncofes características”	77
Figura 48. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 68 – 77). Possível forma de escrita através do emprego de células rítmicas da “síncope característica”	78
Figura 49. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 57 – 58). Referência ao ritmo do pandeiro	79
Figura 50. Exemplo da batida de pandeiro no Choro/Samba	79
Figura 51. Chorinho (1950), José Siqueira	79
Figura 52. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1948) (comp. 5-8)	96
Figura 53. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1948) (comp. 3-4)	97
Figura 54. Nota de dedicatória da obra de Siqueira à Iberê Gomes Grosso (1951)	99
Figura 55. Cópia de N.F. Portugal (1949). Parte de violoncelo	100
Figura 56. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1948) (comp. 1-4). Estrutura rítmica principal realizada pelo piano no início da obra	102
Figura 57. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-3) Estrutura rítmica principal realizada pelo violoncelo no início da obra	102
Figura 58. Padrões sonoros dos instrumentos no toque de Ijexá	103
Figura 59. Toque de <i>Ijexá</i>	103
Figura 60. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-2)	103
Figura 61. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-7). Outro padrão rítmico na voz do violoncelo que correspondente aos demais instrumentos dos rituais do Candomblé	104
Figura 62. Toque <i>ibim</i> , associado a Oxalá. Em destaque, o padrão rítmico executado pelo gã que acompanha o toque	104
Figura 63. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-2). Apresentação da linha-guia pelo violoncelo	106
Figura 64. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 18). Semelhança rítmica entre a melodia do violoncelo e a linha-guia	106
Figura 65. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 22-32)	107
Figura 66. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 28-32)	108
Figura 67. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 4-6)	108
Figura 68. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 23-25)	109

Figura 69. Programa do dia 24 de junho de 1963: Festival comemorativo pelos 30 anos de Siqueira como compositor	111
Figura 70. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963) (comp. 1-10)	117
Figura 71. Exemplos das escalas e acordes pentatônicos de Sol (maior e menor)	118
Figura 72. José Siqueira: Três cantigas para Iemanjá. Comp. (1-3), utilização do Sistema Pentatônico nas escalas e acordes do piano	118
Figura 73. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I - Iemanjá Sofá (comp. 1-10)	120
Figura 74. Toque de <i>Jicá</i> realizado através de dois dos atabaques do quarteto instrumental do Candomblé, <i>Rumpi e lé</i> , relacionado com o motivo melódico do violoncelo no comp. 22 no primeiro movimento da obra de Siqueira	122
Figura 75. Comparativo entre as células rítmicas no fragmento melódico da obra de Siqueira com o toque de <i>Jicá</i>	122
Figura 76. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I - Iemanjá Sofá (comp. 36-48)	123
Figura 77. José Siqueira: I Sonata para violoncelo e piano (1964), I - mov (comp. 1-5)	124
Figura 78. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I - Iemanjá Sofá (comp. 56-48).....	124
Figura 79. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I – Iemanjá Sofá (comp. 83-86).....	125
Figura 80. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, II – Iemanjá Etú (comp. 46-49).....	127
Figura 81. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, II – Iemanjá Etú (comp. 1-4).....	128
Figura 82. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, II – Iemanjá Etú (comp. 1-14).....	129
Figura 83. H. Villa-Lobos: O Canto do Cisne Negro (1917), (comp. 36-48)	129
Figura 84. José Siqueira: Suíte Sertaneja para violoncelo e piano, II – Aboio (comp. 1-4) ..	130
Figura 85. Padrões sonoros do <i>rumpi</i> e do <i>lé</i> no toque <i>ramunha</i>	132
Figura 86. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 1-3). Referência aos ritmos do toque <i>ramunha</i>	132
Figura 87. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 4-16). Tema apresentado pelo violoncelo	134
Figura 88. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê. Comparação com o toque <i>Xanxam cu rundu</i>	134
Figura 89. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 4-11). Presença do Modo Real I	134
Figura 90. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 20-23). Presença do Modo Real I	135
Figura 91. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 34-8). Presença do Modo Real II	136

Figura 92. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 41-43). Ideia melódica que se repete	136
Figura 93. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 40-46). Deslocamento da ideia motívica	137
Figura 94. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, I – Cantiga de Cego (comp. 55-60) ...	140
Figura 95. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I – Iemanjá Sofá (comp. 23-33). Cópia manuscrita	142
Figura 96. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I – Iemanjá Sofá (comp. 23-26). Elabo- ração do compasso 26 e 27 por Héber Jamim	142
Figura 97. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 1-20). Ausência do ritornelo na cópia manuscrita	143
Figura 98. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 16-17). Proposta de adição do ritornelo nas edições	143

Lista de tabelas

Tabela 1. Relação das obras para violoncelo de José Siqueira	9
Tabela 2. Estrutura da obra <i>Elegia</i> (1934) para violoncelo e piano de Siqueira.....	39
Tabela 3. Estrutura do segundo movimento da obra <i>Cantiga de Cego e Choro</i> (1949) para violoncelo e piano de Siqueira	67
Tabela 4. Comparação entre a versão para canto e piano da obra <i>Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá</i> (1948), com a versão para violoncelo e piano (1949).....	101

SUMÁRIO

Introdução	5
Capítulo 1 - José Siqueira: perfil biográfico e suas teorias estético-composicionais	15
1.1. Perfil biográfico	15
1.2. O Sistema Trimodal.....	25
1.3. O Sistema Pentatônico	28
Capítulo 2 - A <i>Elegia para violoncelo e piano</i> no âmbito da primeira fase do compositor ...	31
2.1. A influência da música europeia.....	31
2.2. <i>Elegia</i> (1934)	34
Capítulo 3 - A fase nacionalista de José Siqueira e a <i>Cantiga de Cego e Choro</i>	47
3.1. Contextualização da fase.....	47
3.2. A Cantoria nas tradições orais nordestinas	48
3.3. <i>Cantiga de Cego e Choro</i> (1949)	51
Capítulo 4. Regionalismo e elementos das religiões afro-brasileiras na música de Siqueira...	82
4.1. Contextualização do período.....	82
4.2. Siqueira e a música do Candomblé.....	83
4.3. A canção <i>Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá</i> (1948) e a relação música-poesia entre Siqueira e o poeta Jorge de Lima.....	91
4.4. <i>Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá para Violoncelo e Piano</i> (1949)	98
4.5. <i>Três Cantigas para Iemanjá</i> (1963)	110
4.5.1. <i>Iemanjá Sofá</i>	115
4.5.2. <i>Iemanjá Etú</i>	125
4.5.3. <i>Iemanjá Mangerê</i>	131
5. Reflexões sobre o processo de elaboração das edições críticas e de performance	137
Considerações finais.....	145
Referências	148
APÊNDICE – Programa de Recital de Mestrado	158
ANEXO A – Localização da cidade de Conceição na Paraíba.....	159
ANEXO B – Mensagem do violoncelista Marcelo Salles.....	160
ANEXO C – Edição de Performance das obras <i>Cantiga de Cego e Choro; Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá</i> e <i>Três Cantigas para Iemanjá</i>	164

1. Introdução

O presente trabalho dá seguimento à pesquisa sobre a obra de José Siqueira (1907-1985) para violoncelo, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), notadamente pelo Grupo de Pesquisas em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas da UFPB e pelo Laboratório de Estudos Interpretativos (LEI-UFPB), ambos coordenados pelo Prof. Dr. Felipe Avelar de Aquino. Trabalho iniciado ainda em 2015 e que culminará, em 2028, com o estudo da obra completa para violoncelo do compositor paraibano, incluindo tanto o repertório para violoncelo e piano como para violoncelo e orquestra. Em nosso caso, a pesquisa tem como objetivo geral a realização de um estudo exploratório, analítico-interpretativo e de contextualização histórica de quatro obras compostas para violoncelo e piano de José Siqueira, a saber: *Elegia* (1934), *Cantiga de Cego e Choro* (1949), *Rei é Oxalá*, *Rainha é Iemanjá* (1949) e *Três Cantigas para Iemanjá* (1963). Desta forma a pesquisa tem o intuito de explorar as possibilidades técnico-interpretativas deste repertório a partir de análises e estudos sobre os elementos presentes na linguagem composicional, como também os gêneros explorados por Siqueira, sendo possível demonstrar o desenvolvimento estilístico-composicional em um recorte de 29 anos no qual as obras foram escritas.

Ao mesmo tempo, o estudo busca promover o resgate destas obras, através da elaboração de edições críticas e de performance, que visam contribuir para o desenvolvimento do estudo sobre a literatura violoncelística brasileira e a difusão do trabalho artístico do compositor paraibano. O trabalho de edição também tem a proposta de disponibilizar as edições do repertório tratado na pesquisa, assim como as publicações dos registros fonográficos e de vídeo das obras. Diante disso, a pesquisa objetiva levantar propostas interpretativas, através de discussões que relacionam a estética composicional de Siqueira com outros compositores que exploraram os mesmos gêneros musicais presentes nas respectivas obras. Além disso, busca-se contextualizar a música de Siqueira dentro da linguagem idiomática do violoncelo, concomitante à legitimidade dos elementos culturais de brasilidade — incluindo a presença de características do sincretismo religioso — que venham demonstrar a importância e as dimensões de uma linguagem musical até então pouco explorada no violoncelo que, conseqüentemente, geraram novas possibilidades de representação da música do compositor para o instrumento.

No primeiro capítulo, a pesquisa se direciona para os primeiros momentos da trajetória de Siqueira como compositor, ainda em sua formação no Instituto Nacional de Música,

bem como o início de seus estudos formais, quando foi orientado por compositores e regentes que tiveram suas carreias firmadas sob forte estética da música europeia. Neste capítulo, a pesquisa aborda como a influência da linguagem musical de seus mentores levaram Siqueira a desenvolver uma linha estilístico-composicional nesta direção, durante a década de 1930, quando a primeira obra objeto da presente pesquisa foi escrita — *Elegia para violoncelo e piano* (1934). Nitidamente, pode-se observar a influência da música francesa do final do século XIX na escrita de Siqueira, e, a partir desse ponto, torna-se possível relacionar a obra do compositor paraibano com a de compositores como Gabriel Fauré (1845-1924) e sua *Élégie para violoncelo e piano* (1880), como também de compositores brasileiros que seguiram essa mesma linguagem composicional, a exemplo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) — no que diz respeito à linguagem musical francesa — e Henrique Oswald (1852-1931), cuja influência do alto romantismo alemão é bem presente.

No segundo capítulo, o enfoque da pesquisa engloba a inclinação de Siqueira para o nacionalismo musical, mais especificamente sobre como o compositor incorporou as distintas manifestações culturais presentes nas diferentes regiões brasileiras em sua música. Neste sentido, são empregados os trabalhos de autoria do próprio Siqueira, intitulados *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (1981) e o *Sistema Pentatônico Brasileiro* (1981) — que abordam o sistema Trimodal e o sistema Pentatônico — frutos de suas pesquisas e estudos no Nordeste brasileiro e que constituem as principais referências sobre as tradições orais nordestinas e manifestações religiosas das religiões de matrizes africanas, presentes em três das obras objeto deste estudo. Para isso, a pesquisa contextualiza os conceitos interpretativos presentes nas práticas tradicionais da música nordestina observadas por Siqueira, bem como a capacidade do compositor em fundir os elementos tradicionais da cultura nordestina com uma música tipicamente de origem carioca, como o Choro. Assim, a obra tratada nesse capítulo é a *Cantiga de Cego e Choro* (1949) para violoncelo e piano. Também são abordados autores que exploram a vida e obra de Siqueira durante esse período composicional, como Joaquim Ribeiro em seu livro *Maestro José Siqueira: O artista e o líder* (1963), além de escritores e musicólogos que se preocuparam em estudar as atividades culturais e musicais do Brasil da época, a exemplo de Mário de Andrade (1893-1945) e Oneyda Alvarenga (1911-1984). Neste contexto, a pesquisa se apoia em trabalhos de outros pesquisadores da UFPB, a exemplo de Silva (2023) que aborda a universalidade e o dualismo nas obras de Siqueira, a partir de um estudo interpretativo da *II Sonata para violoncelo e piano* (1972); além de Vieira (2006), que discorre com detalhes sobre a vida e obra do compositor em sua atuação política e social, além de apresentar uma análise tripartite da *Suíte Sertaneja para violoncelo e piano* (1949).

No terceiro capítulo, o trabalho explora o universo da música religiosa do Candomblé e a estética regionalista como interesse artístico de Siqueira. É nesse momento que se pode observar a aplicação do Sistema Pentatônico na escrita do compositor, uma vez que foi através de suas visitas aos terreiros de Candomblé em Salvador que Siqueira pôde notar a presença do elemento composicional pentatônico na atmosfera melódica dos rituais (Siqueira, 1981). Destaca-se nesse capítulo, a obra vocal intitulada *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1948), baseada no poema homônimo de Jorge de Lima (1893-1945), e que teve sua versão para violoncelo elaborada em 1949, no entanto, estreada apenas em 2024, na Sala Radegundis Feitosa da Universidade Federal da Paraíba, no programa de recital de mestrado, por esse pesquisador.¹ A outra obra de Siqueira discutida no mesmo capítulo e associada à este mesmo eixo composicional, são as *Três Cantigas para Iemanjá* (1963). Alguns pesquisadores que desenvolveram seus trabalhos dentro dessa temática, também são mencionados nesse capítulo, como Santos (2016) que busca, através do seu estudo, a compreensão e relação da última fase composicional de José Siqueira e que discorre com clareza sobre a fase regionalista do compositor, com vistas a resgatar os elementos da cultura nordestina em sua essência, agregados à influência de componentes da música neoclássica presentes em uma obra para violoncelo e orquestra de cordas intitulada *Recitativo, Ária e Fuga* (1972); Cardoso (2006) que aborda a importância dos aspectos musicais, mais especificamente os componentes rítmicos, intrínsecos no universo religioso do Candomblé, com enfoque na música instrumental realizada dentro dos rituais sagrados dessa religião e a estreita comunicação desses elementos musicais com a atmosfera espiritual.

De modo geral, pretende-se definir o estilo composicional de Siqueira em suas diversas fases, desde seu perfil de escrita universal, ligado à estética da música europeia do romantismo tardio, às vertentes Nacionalista e Regionalista, responsáveis pela promoção dos diferentes perfis culturais da música brasileira. Características que, muitas vezes, aparecem sobrepostas, independentemente da fase composicional do autor. Por outro lado, a partir de um levantamento biográfico e estilístico, essa pesquisa também procura estabelecer como o nacionalismo musical de Siqueira se distingue daquele de seus contemporâneos, inclusive quanto à exploração do sincretismo religioso, presente principalmente nas obras que contextualizam as religiões e culturas de matrizes africanas.

No que tange às possibilidades interpretativas, são empregados os trabalhos de Starker (2004), Epstein (1995) e Cone (1968), além da Teoria da Expressividade Métrica de

¹ Ver programa de recital de mestrado no Apêndice desta dissertação.

Aquino e Aquino (2021) e Aquino (2024), que se desenvolve a partir de um estudo analítico sobre elementos métricos, rítmicos, controle de andamento e possibilidades de manipulação do pulso, além de elementos estruturantes intrínsecos na música, como ferramenta para construção de propostas interpretativas, que servem para uma compreensão aprofundada da estrutura e contextos musicais das obras abordadas nessa pesquisa.

Siqueira, em sua trajetória composicional, deixou um número relevante de obras compostas para violoncelo, mais precisamente 18 obras, distribuídas nas formações violoncelo e piano; violoncelo e orquestra; violoncelo e orquestra de cordas e o II Concerto Painel Sonoro para Violoncelo, Piano, Harpa, Percussão e Orquestra de Harmonia, o que demonstra o potencial artístico e a versatilidade do compositor na escrita para o instrumento. As obras para violoncelo de Siqueira têm sido objetos centrais de pesquisas acadêmicas voltadas para o estudo do compositor, além de ocupar mais espaço na programação de concertos atuais. Consequentemente sua obra para violoncelo tem alcançado maior reconhecimento no cenário musical brasileiro. Através dessa importante atuação dos pesquisadores e intérpretes, o papel de preservação da identidade musical do compositor é mantido como forma de resguardo de sua memória. Com este mesmo objetivo, através de pesquisa documental, foi possível elaborar uma nova relação de obras para violoncelo de José Siqueira, conforme abaixo, contendo informações adicionais e novas obras localizadas ao longo dessa pesquisa. Alguns catálogos existentes sobre a obra musical de Siqueira, foram envolvidos no processo da pesquisa documental, como a série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980); *The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works* (2018), catálogo online elaborado pelos violoncelistas e pesquisadores Germán Marcano e Horácio Contreras; extrato das obras para violoncelo e piano do catálogo organizado pela Academia Brasileira de Música (2022) sobre Siqueira, cedido pelo professor Hugo Pilger (UNIRIO), além de catalogações elaboradas pelos pesquisadores Vieira (2006), Santos (2016) e Silva (2021). Nesta lista atualizada de obras para violoncelo de Siqueira incluímos informações sobre datas de composição, dedicatórias, estreias e outras informações que consideramos relevantes. Estes dados se tornaram viáveis, por meio de consultas a acervos públicos e pessoais, livros, documentos e materiais cedidos por violoncelistas, pesquisadores e estudiosos da obra de Siqueira que são mencionados no decorrer desse trabalho. A seguir, a relação de obras para violoncelo do compositor:

Relação de obras para Violoncelo de José Siqueira		
Título e instrumentação	Ano de composição	Informações
<i>Meditação</i> para violoncelo e piano	1932	<p>Fontes: Citada por <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018); Ribeiro (1963, p. 235) e Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Dedicatória: ao violoncelista Newton Pádua.</p> <p>Estreia: 22 de outubro de 1932 no Palace Hotel por Newton Pádua (vlc) e Arnold Gluckmann (pno).</p> <p>Edição: Carlos Wehrs e Cia.</p> <p>Gravação: Projeto “Passado musical”, Selo da gravadora Odeon, por Newton Pádua (vlc) e Luiz Amabile (pno), (Anterior a 1966).</p> <p>Versão para trombone e piano, CD “José Siqueira – Música de Câmara”, por Sandoval Moreno (tbn) e Josélia R. Vieira (pno), (2010).</p> <p>Performances: Executada em 07 de dezembro de 1932 na Rádio Clube do Brasil por Newton Pádua (vlc) e Arnold Gluckmann (pno).</p> <p>Executada em 1º de junho de 1938 no SLM da Escola Nacional de Música, por Newton Pádua (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno).</p>
<i>Terceira Dança Brasileira</i> para violoncelo e piano	1932	<p>Fonte: Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Estreia realizada em 22 de outubro de 1932 no SLM da Escola Nacional de Música, por Newton Pádua (vlc) e Arnold Gluckmann (pno).</p> <p>Performances: Executada em 29 de junho de 1938 no SLM na Escola Nacional de Música, por Newton Pádua (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno).</p>
<i>Elegia</i> para violoncelo e orquestra de cordas e versão para violoncelo e piano	1934/1938	<p>Fontes: Citada por Ribeiro (1963, p. 235); <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018) e Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Versão original para violoncelo e orquestra de cordas estreada em 25 de julho de 1934 no SLM na Escola Nacional de Música, por Newton Pádua (vlc) e a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.</p> <p>Versão para violoncelo e piano estreada em 15 de julho 1938 pela Rádio Tupi por Newton Pádua (vlc) e Oswaldo Borba (pno).</p> <p>Edição: Carlos Werhs e Cia (Versão para violoncelo e piano).</p> <p>André Cardoso (2022), Programa SINOS (Versão para violoncelo e orquestra de cordas).</p> <p>Gravação: Projeto “Passado musical”, Selo da gravadora Odeon, por Newton Pádua (vlc) e Luiz Amabile (pno).</p> <p>Versão para violoncelo e orquestra de cordas, por Hugo Pilger (vlc) e Orquestra Sinfônica da UFRJ, no SLM, pro-</p>

		<p>jeto SINOS, 2021.</p> <p>Leonardo Gomes de Mesquita (vlc) e Danilo Jatobá (pno), Recital de Mestrado, 17 de outubro de 2024, Sala Rade-gundis Feitosa na UFPB. Disponível em: https://surl.lu/vtcvru</p> <p>Performances: Executada em 7 de agosto de 1938 no SLM da Escola Nacional de Música, por Newton Pádua (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno).</p>
<i>Divagações</i> para violoncelo e piano	1938	<p>Fontes: Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Partituras: Manuscritos autógrafos das partituras localiza-dos na Biblioteca Alberto Nepomuceno.</p> <p>Performances: Executada em 29 de junho de 1938 no SLM da Escola Nacional de Música por Newton Pádua (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno).</p>
<i>Noite de Inverno</i> para violoncelo e piano	1947	<p>Fontes: Citada por <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018); Churchill (1987, p. 99) e Ribeiro (1963, p. 235) catalogada como Noite invernal; Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia e performance: Estreada por Eurico Costa (vlc) e Octávio Maul (pno) no SLM da Escola Nacional de Música em 10 de setembro de 1947.</p>
<i>Toada</i> (transcri-ção para violon-celo e piano)	1947	<p>Fontes: Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Estreada por Joseph Schuster (vlc) e Edward Ma-tos (pno) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 6 de abril de 1947.</p> <p>Obs: Obra original para orquestra de cordas; segundo o Catálogo da Acadêmica Brasileira de Música (2022) a transcrição para violoncelo foi autorizada pelo autor e ela-borada pelo violoncelista Eugen Ranevsky.</p> <p>Partituras: Somente a cópia do manuscrito disponibilizada por Eugen Ranevsky e localizada na Biblioteca Alberto Nepomuceno.</p> <p>Performances: Executada por Ernesto Xancó (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno) no Auditório da ABI em 26 de agosto de 1947.</p>
<i>Louvação</i> (Transcrição para violoncelo e piano)	1948	<p>Fontes: Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Estreada por Eugen Ranevsky (vlc) e Francisco Mignone (pno) no festival José Siqueira promovido pela Sociedade Artística Internacional em 31 de agosto de 1949, no SLM da Escola Nacional de Música.</p> <p>Obs: A obra se trata de um movimento da suíte “Uma festa na roça” (1943) de Siqueira, que foi adaptada para violon-celo e piano.</p> <p>Performances: Executada por Atilio Ranzato (vlc) e Al-ceo Bocchino (pno) no SLM da Escola Nacional de Música em 23 de maio de 1949.</p>

<i>Cantiga de Cego e Choro</i> para violoncelo e piano	1949	<p>Fontes: Citada por Churchill (1987, p. 99); <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018), Catalogado como Cantiga de Cego e Dança, disponível em: https://surl.li/wegkbz</p> <p>Ribeiro (1963, p. 235), catalogado como Cantiga de Cego e Dança; Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Estreada por Eugen Ranevsky (vlc) e Francisco Mignone (pno) no festival José Siqueira promovido pela Sociedade Artística Internacional em 31 de agosto de 1949, no SLM da Escola Nacional de Música.</p> <p>Edição e partituras: Edição crítica e de performance por Leonardo Gomes de Mesquita, dissertação de mestrado (2025); Manuscritos autógrafos localizados na Biblioteca Alberto Nepomuceno, cedido a esta pesquisa através do pesquisador Marcelo Moreno.</p> <p>Gravação: Leonardo Gomes de Mesquita (vlc) e Danilo Jatobá (pno), Recital de Mestrado, 17 de outubro de 2024, Sala Radegundis Feitosa na UFPB. Disponível em: https://surl.li/ywitbw</p> <p>Performances: Executada por Jacques Ripoche (vlc) e Alceo Bocchino (pno) no SLM da Escola Nacional de Música em 13 de setembro de 1952; executada por Antônio Meneses (vlc) e Gilberto Tinetti (pno) na Sala Cecília Meireles em 22 de julho de 1981.</p>
<i>Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá</i> para violoncelo e piano	1949/1951	<p>Fonte: Versão para violoncelo e piano citada no catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Dedicatória: Versão para canto e piano dedicada a Vasco Mariz (1948).</p> <p>Versão para violoncelo e piano dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso (1951).</p> <p>Estreia e gravação: Versão para violoncelo e piano estreada por Leonardo Gomes de Mesquita (vlc) e Danilo Jatobá (pno), Recital de Mestrado, 17 de outubro de 2024, Sala Radegundis Feitosa na UFPB. Disponível em: https://surl.li/xddgpp</p> <p>Edição: Versão para violoncelo e piano editada por Leonardo Gomes de Mesquita, Dissertação de Mestrado (2025).</p>
<i>Suíte Sertaneja</i> para violoncelo e piano	1949	<p>Fontes: Citada pela Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980) e Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Estreada por Eugen Ranevsky (vlc) e Francisco Mignone (pno) no festival José Siqueira promovido pela Sociedade Artística Internacional em 31 de agosto de 1949, no SLM da Escola Nacional de Música.</p> <p>Dedicatória: Ao violoncelista Atillio Ranzato.</p> <p>Partituras: Cópia manuscrita por N.F. Portugal em fevereiro de 1949, localizada na Biblioteca Alberto Nepomuce-</p>

		<p>no.</p> <p>Gravação: CD “José Siqueira – Música de Câmara” por Edvanny Klebia Silva (vlc) e Josélia Ramalho Vieira (pno). Duo Quanta, por Raiff Dantas Barreto (vlc) e Paulo Gazzaneo, CD YB music (2002).</p> <p>Projeto “os artistas da casa”, Programa Municipal de Incentivo a Cultura (PMIC), por Kayami Satomi (vlc) e Grazie Almeida (pno) (2022). Disponível em: https://surl.li/elwfgi</p> <p>Performances: Festival 30 anos de composição de José Siqueira, realizado em junho de 1963, Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Eugen Ranevsky (vlc) e Violeta Kundert (pno).</p>
I Concerto para Violoncelo e Orquestra	1952	<p>Fontes: Citado por <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018) e Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980).</p> <p>Dedicatória Ao violoncelista Aldo Parisot.</p> <p>Estreia: Orquestra Sinfônica Nacional e Iberê Gomes Grosso (vlc).</p> <p>Gravação: Selo Corcovado CDE-8.</p>
<i>Três Cantigas para Iemanjá</i> para violoncelo e piano	1963	<p>Fontes: Citada por Churchill (1987, p. 99); <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018) e Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Gravação: Selo Corcovado CDE-12, “Iberê Gomes Grosso Interpreta José Siqueira e José Vieira Brandão”, Iberê Gomes Grosso (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno). Leonardo Gomes de Mesquita (vlc) e Heber Jamim (pno), Recital de Mestrado, 17 de outubro de 2024, Sala Rade-gundis Feitosa na UFPB. Disponível em: https://surl.li/ykhesg</p> <p>Edição: Edição crítica e de performance por Leonardo Gomes de Mesquita, dissertação de mestrado (2025); Manuscrito autógrafo somente da parte de violoncelo, localizado na Biblioteca Alberto Nepomuceno.</p> <p>Performances: Festival de 30 anos de composição de José Siqueira, realizado em 24 de junho de 1963, Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Eugen Ranevsky (vlc) e Violeta Kundert (pno).</p>
I Sonata para violoncelo e piano	1964	<p>Fontes: Citada por Churchill (1987, p. 99); <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018) e Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Estreia: Estreada por Iberê Gomes Grosso (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno) em 30 de outubro 1968 no SLM da Escola de Música da UFRJ.</p> <p>Partituras: Manuscrito autógrafo da parte de violoncelo localizado no Acervo pessoal de Iberê Gomes Grosso; cópia do manuscrito autógrafo digital da parte de violoncelo localizado na Biblioteca Alberto Nepomuceno; cópia da partitura por F. Paes de Oliveira datado em setembro de</p>

		<p>1987.</p> <p>Gravação: Selo Corcovado CDE-12, “Iberê Gomes Grosso Interpreta José Siqueira e José Vieira Brandão”, Iberê Gomes Grosso (vlc) e Ilara Gomes Grosso (pno).</p>
Concertino para Violoncelo e Orquestra de Cordas	1971	<p>Fontes: Citado por <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018); Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980) e notas do programa da estreia da obra por Antônio Del Claro (Silva, 2023, p. 19).</p> <p>Dedicatória: ao violoncelista David Geringas.</p> <p>Estreia: III Bienal de Música Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1979. Antônio Del Claro (vlc).</p>
II Sonata para violoncelo e piano	1972	<p>Fontes: Citada por <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018); Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980) e Catálogo da Academia Brasileira de Música (2022).</p> <p>Dedicatória: a Mstislav Rostropovich.</p> <p>Edição e partituras: Edição crítica e de performance por Marcelo Moreno, dissertação de mestrado (2023); cópia das partituras localizadas no Acervo de Iberê Gomes Grosso; manuscrito autógrafo da partitura e cópia da parte de violoncelo por F. Paes de Oliveira em junho de 1972, localizado na Biblioteca Alberto Nepomuceno.</p> <p>Estreia: Sala Radegundis Feitosa na UFPB, 30 de abril de 2022 por Marcelo Moreno (vlc) e Lucas Bojikian (pno), disponível em: https://surl.li/mgevje</p>
<i>Recitativo, Ária e fuga</i> para Violoncelo e Orquestra de Cordas	1972	<p>Fontes: Citada pela Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980).</p> <p>Dedicatória: Ao violoncelista Marcio Malard.</p> <p>Estreia: Por Fabio Presgrave (vlc) em 2005 na cidade de Belém do Pará (Santos, 2013, p. 5).</p> <p>Gravação: Selo Paulus, Camerata Fukuda e Fabio Presgrave (vlc), São Paulo, 2006 (Santos, 2013, p. 5).</p>
II Concerto Painel Sonoro para Violoncelo, Piano, Harpa, Percussão e Orquestra de Harmonia	1972	<p>Fontes: Citado por <i>The Sphinx Catalog of Latin-American Cello Works</i> (2018) e pela Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980).</p> <p>Dedicatória: a Mstislav Rostropovich.</p> <p>Estreia: Orquestra de Sopros da UFRJ na Sala Cecília Meireles, 14 de julho, por Marcus Ribeiro (vlc), regência de Marcelo Jardim e Flávio Augusto (pno). Disponível em: https://surl.li/qtvwrh</p>

III Concerto para Violoncelo e Orquestra	1978	Fontes: Série “compositores brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores (1980).
--	------	--

Relação das obras para violoncelo de José Siqueira.

Capítulo 1

José Siqueira: perfil biográfico e suas teorias estético-composicionais

1.1. Perfil biográfico

Nascido em 24 de junho de 1907 na cidade de Conceição, Vale do Piancó, José de Lima Siqueira, sertanejo do alto sertão paraibano, é considerado um dos mais importantes compositores do Nordeste brasileiro do século XX.² Reconhecido internacionalmente como regente e compositor, também se destacou como educador, contribuindo de maneira significativa para a criação e desenvolvimento da música e cena artística brasileira de seu tempo ao disseminar a música brasileira internacionalmente, tendo atuado em países como a antiga União Soviética, Portugal, Estados Unidos, França e Itália. Desta forma, atuou no sentido de dar voz, dignidade e identidade à atividade do músico no Brasil, notadamente em momentos de crise política, a exemplo do período da ditadura militar, tempo em que a luta pelos direitos e liberdade de expressão eram contínuos. Assim, criou a Ordem dos Músicos do Brasil (1960), permitindo que profissionais da música atuassem de forma regulamentada por Leis Federais. Foi colaborador e um dos responsáveis pela criação da Orquestra Sinfônica Nacional, no ano de 1940 — hoje chamada Orquestra Sinfônica Brasileira — um dos mais importantes conjuntos orquestrais brasileiros.

Muitas das características presentes na produção composicional de Siqueira estão diretamente relacionadas às suas origens, como também à sua formação inicial. Siqueira era filho de um Mestre da Banda Cordão Encarnado de sua cidade natal, João Batista de Siqueira Cavalcanti, que também era advogado provisionado, profissão essa que dava o sustento à sua família (Ribeiro, 1963, p. 18 e Vieira, 2006, p. 19).³ Ribeiro afirma que foi através do contato direto com a banda Cordão Encarnado que Siqueira aprendeu a tocar diversos instrumentos, dentre eles o saxofone, barítono, bombardino e tuba. O autor destaca que o trompete foi o instrumento em que o compositor demonstrou maior aptidão (Ribeiro, 1963, p. 22).

² Ver localização da cidade de Conceição na Paraíba nos Anexos desta dissertação.

³ Advogado que não possuía formação acadêmica em Direito, mas tinha autorização para exercer a profissão em primeira instância, pelo órgão do Poder Judiciário.

Desde cedo, José Siqueira já denotava, através de sua própria família, sinais de ideais de união e valorização da cultura, além de ver exemplos de liderança e disseminação de conhecimento, principalmente por parte de seu pai e sua irmã que contribuíram para a formação educacional de parte dos moradores de Conceição (Vieira, 2006, p. 19-20). Na verdade, José Siqueira foi alfabetizado por sua irmã, de nome Armênia, devido à escassez de escolas na região, que teve a iniciativa de abrir uma escola para suprir essa deficiência educacional da região (Ribeiro, 1963, p. 20 e Vieira, 2006, p. 20).

Em sua cidade natal, José Siqueira demonstrou seu espírito e postura de liderança ao ficar à frente de algumas bandas da região, ao mesmo tempo em que ocupou o posto de maestro da banda da cidade de Bonito de Santa Fé. Da mesma forma, também atuou como músico do grupo musical Patos de Espinhara, regida por seu próprio irmão João Batista Siqueira, que também viria a se tornar importante compositor e musicólogo, com carreira no Rio de Janeiro.

No ano de 1923, a convite de seu amigo pessoal, José Pereira — herdeiro e líder político da cidade de Princesa Isabel e que se tornara o político mais influente da região — José Siqueira foi convidado para ser o regente da banda daquela cidade, depois de apenas três anos de emancipação política do município (Vieira, 2006, p. 21). Foram algumas figuras progressistas e vanguardistas como a do Coronel José Pereira e do professor Waldemar Emidio Miranda, que incentivaram a formação do caráter e, certamente, influenciaram para a construção do perfil visionário que José Siqueira adotou por toda sua vida.⁴ Aspectos refletidos em sua produção musical, mas também em suas ações de empreendedor artístico.

Foi durante sua Juventude, mais precisamente no ano de 1925, que José Siqueira ingressou no Exército brasileiro e serviu no 22º Batalhão de Caçadores, na cidade de João Pessoa, quando foi admitido como 1º trompetista da Banda de Música (Ribeiro, 1963, p. 46). Alguns fatos históricos que tiveram destaque na história do Brasil durante o período em que José Siqueira estava alistado também fizeram o compositor despertar para uma consciência democrática e adotar para si princípios políticos de líderes revolucionários de seu tempo. Um dos movimentos que mais influenciaram o jovem compositor naquele tempo foi a Coluna Prestes, que buscava romper o regime oligárquico estabelecido, até então prevalecidos desde 1920 com a República Velha. Este movimento foi liderado pelo militar e político Luiz Carlos Prestes, conhecido como Cavaleiro da Esperança, e, juntamente a ele, as tropas que o seguiam

⁴ Segundo Vieira (2006, p. 22), o pernambucano Waldemar Emídio Miranda foi uma figura presente no meio cultural de Princesa Isabel que chegou a cidade no início dos anos 20 e fundou o grupo literário Joaquim Inojosa, onde pode trazer e divulgar novas ideias vindas de São Paulo, através da Semana de Arte Moderna de 1922.

durante a marcha, formadas pelo Exército, policiais estaduais, pessoas contratadas como guarda-costas por coronéis e cangaceiros. Este movimento aconteceu apenas três meses após José Siqueira ter sido admitido no 22º Batalhão de Caçadores e, logo, foi ordenado a reprimir o movimento revolucionário que acontecia em diversos estados do Brasil.

Assim, após passar pelos estados do Mato Grosso e de Goiás, o movimento chegou finalmente no Nordeste, no estado do Maranhão, onde o batalhão que José Siqueira servia se estruturou para agir em contradição ao movimento. A mobilização das tropas não obteve sucesso e o batalhão em que servia não teve êxito em parar a Coluna Prestes (Antunes, 2007, p. 36). Desta forma, na revista *Brasiliiana*, o autor afirma:

O Presidente da República, Artur Bernardes, para desencadear importante investida contra a Coluna, mobilizou o 22º Batalhão de Caçadores da Paraíba. Entre os soldados do 22º B.C. estava um moço do sertão, apenas 18 anos de idade, que teve que trocar seu trompete por um fuzil. O nome do trompetista sertanejo: José de Lima Siqueira. José Siqueira, felizmente, não conseguiu pegar Prestes. Também não tiveram sucesso na caçada, felizmente, nenhum jagunço, nenhum policial, nenhum cangaceiro, nem o batalhão em que servia aquele que, 15 anos depois, viria a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira (Antunes, 2007, p. 36).

José Siqueira observou todo esse movimento comunista de perto e pôde observar os ideais de liberdade, igualdade e democracia que eram defendidos por seus apoiadores, principalmente quando atentamos para as reformas educacionais e, conseqüentemente, culturais que esse movimento assegurava buscar. De certa forma o compositor se viu representado, pois via na arte e na música, nitidamente, esses ideais que almejava alcançar à todas as classes sociais, por meio da educação e difusão da cultura, já que a arte também prega princípios de liberdade. Neste sentido, Vieira (2006) afirma que José Siqueira tinha fortes inclinações ao comunismo, embora nunca houvesse se autodeclarado, e que aquele movimento liderado por Luiz Carlos Prestes representava um simbolismo de seus ideais, já outrora definidos com o cangaço, mas numa proporção e grau expressivamente maior. Desta forma, Vieira afirma que “Siqueira encontra no comunismo o que faltava aos heroicos cangaceiros: uma bandeira cívica” (Vieira, 2006, p. 24).

Logo após ter completado seu tempo de serviço militar, José Siqueira, aos vinte anos de idade, se muda para o Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos em harmonia, regência e composição de maneira regular e disciplinada. Na cidade do Rio de Janeiro, Siqueira encontrava-se obrigado a se alojar em uma vila militar que ficava próxima ao bairro de Realengo. Nesse bairro, situava uma importante escola militar que estava realizando concursos para a seleção de músicos que iriam compor a banda dessa escola (Ribeiro, 1963, p. 59-60).

Assim, Siqueira concorreu à vaga de primeiro trompete da banda através deste concurso que foi realizado apenas um dia após sua chegada ao Rio de Janeiro. Sobre a Banda Sinfônica da Escola Militar de Realengo, Ribeiro discorre sobre a formação e seus idealizadores.

A instituição dessa banda na escola de formação de cadetes representava, na verdade, uma das mais expressivas iniciativas da gestão do General Setembrino de Carvalho, quando exerceu as funções de Ministro de Guerra. Foi, realmente, uma notável criação, digna dos altos foros de nossa tradição militar. A música sempre acompanhou a milícia. Toda vida militar foi ritmada por toques musicais: o toque da alvorada, o toque do silêncio etc. Até mesmo nas batalhas, os toques se fazem ouvir, quer nas avançadas, quer nas retiradas. Existe uma história sonora das forças armadas, com seus hinos, com as suas marchas, com seus dobrados, enfim, com um grande conjunto de sugestões musicais. A ideia de uma Banda Sinfônica na Escola Militar vinha ao encontro de uma tradição arraigada que sempre ligou o soldado à música, que sempre integrou o militar, à arte musical (Ribeiro, 1963, p. 60).

Assim, após a realização do referido concurso, Siqueira foi nomeado para servir na Banda Sinfônica da Escola Militar de Realengo na condição de doublé do primeiro trompetista solista. De fato, o contato com uma importante banda sinfônica, já em seus primeiros dias no Rio de Janeiro, se tornou um relevante fator, que contribuiu para seu futuro interesse pela música de concerto.

Para Antunes (2007, p. 36) durante a formação acadêmica de Siqueira, pode-se destacar dois importantes mentores que exerceram forte influência em sua formação musical: o professor, compositor e regente Francisco Braga (1868-1945) e o pianista, compositor, regente e professor Walter Burle Marx (1902-1990). Foi através desses mentores que Siqueira obteve o diploma de graduação em regência, composição e piano, em 1933, no Instituto Nacional de Música. Ambos considerados figuras importantes no cenário musical brasileiro, vinculados ao Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro. Diante disso, podemos citar alguns exemplos do perfil de seus professores em território nacional, como Francisco Braga, que vinha a ser um dos regentes mais ativos no Brasil e primeiro maestro da orquestra do Instituto Nacional de Música, em 1923. De destaque internacional, o compositor Walter Burle Marx que, além de ter sido aluno de Henrique Oswald (1852-1931), estudou piano em Berlim com Karl Heinrich Barth.⁵ Fundou a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, em 1930, e, no Instituto Nacional de Música, foi o primeiro professor do curso de regência.

⁵ Importante pianista europeu. Lecionou outros pianistas renomados mundialmente como Arthur Rubinstein (1887-1982).

Após um ano da obtenção do diploma de graduado pelo Instituto Nacional de Música, Siqueira começou a ministrar aulas de teoria e instrumentação após ser contratado pelo próprio instituto onde iniciou seus estudos (Silva, 2023, p. 24). Assim, entre 1934 e 1935, finalmente Siqueira foi nomeado para o cargo de docente na condição de professor de composição e regência, após prestar concurso para o Instituto Nacional de Música. Desta forma, Siqueira não apenas investiu tempo em seu próprio desenvolvimento musical e pessoal, como também passou a contribuir como docente do próprio instituto que estruturou sua formação como músico, regente e compositor. Desta forma, resgatou, em suas memórias, toda sua formação humana e educacional, herança proporcionada por sua família. Diante disso, como gesto de retribuição, trouxe sua família para o Rio de Janeiro naquele mesmo ano e, com isso, seus irmãos, João Batista e Augusto puderam também obter uma instrução musical formal, através do apoio e incentivo de José Siqueira (Ribeiro, 1963, p. 79-80). Desta forma, João Batista acabou por se tornar compositor e musicólogo, enquanto Augusto se tornou professor de música (Churchill, 1987, p. 96).

A vida profissional de Siqueira como compositor começou no ano de 1933, talvez por estar envolvido em um ambiente acadêmico bastante ativo e pela forte influência de seus mentores — que firmaram suas respectivas carreiras na Europa — Siqueira acabou por adotar uma linguagem pautada no romantismo tardio, em sua primeira fase composicional. Essa maneira de escrever perdurou até 1943. Neste espaço de tempo, ele viveu novas experiências em território fluminense e pôde ter contato direto com as manifestações culturais e musicais presentes naquele ambiente. Sobre isso, Ribeiro (1963, p. 65) afirma que Siqueira, em suas andanças pelo litoral do Rio de Janeiro, buscou repouso em praias fluminenses que pudessem revigorar suas energias de uma movimentada rotina de trabalho e de estudos. Desta forma, o autor menciona o fato de Siqueira ter conhecido de perto as manifestações culturais praianas presente nas festas de São Pedro, comemoradas pelos pescadores da praia de *Itacuruçá*. Assim, Siqueira apreciou os ritmos de uma dança chamada “chiba”, expressão tradicional dos pescadores do litoral, que se tornou fonte relevante para composição de seu poema sinfônico *Os pescadores na praia de Itacuruçá* (Ribeiro, 1963, p. 65-66).⁶ Nota-se através disso que Siqueira, em suas primeiras vivências naquele local, viria a buscar rumos diferentes em suas vertentes composicionais. Desta forma, seu contato com uma tradição cultural fundamentalmente brasileira despertaria o desejo em recorrer a temas nacionais em sua produção compo-

⁶ Dança tradicional do norte de São Paulo e litoral sul do Rio de Janeiro. Dança sapateada realizada por damas e cavalheiros em pares que cantam ao ar livre, acompanhados por violas, violões e pandeiros (Cascudo, 1998, p. 922).

sicional. Nesse contexto, Antunes reforça a relevância do contato de Siqueira com elementos da cultura nacional daquela região, notadamente quanto a música de origem das comunidades afro-brasileiras.

Seus andanças no Rio o levam a terreiros de macumba, grupos de choro e ritmos africanos que, mais tarde, se manifestariam espontaneamente em suas grandiosas produções, tais como a ópera *Gimba* e o oratório fetichista *Candomblé*. Em sua primeira saída da Guanabara, para descanso, buscou as praias de Itacuruçá. Com os pescadores humildes e com o folclore praiano das terras fluminenses, tomou um banho de brasilidade. Inspirado nesse ambiente, escreveu o poema sinfônico *Os pescadores na praia de Itacuruçá*. (Antunes, 2007, p. 36)

A sua visão de resgate dos elementos de brasilidade que retratam a história de um povo, de uma cultura e a origem de suas tradições, reforçavam o intuito do compositor em ressaltar a existência de uma rica linguagem multicultural que, anos mais tarde, refletiria em suas obras. Para Ribeiro (1963, p. 62) o contato com as manifestações culturais, realidade nos subúrbios cariocas, contribuiu para que Siqueira pudesse captar a música que constituía o ambiente artístico de solo Guanabara. Como compositor e trompetista, os gêneros musicais populares que transitavam entre as camadas populares mais distantes do centro urbano do Rio de Janeiro se tornou alvo de seu interesse artístico. O caráter social do compositor somado à sua preocupação em transmitir as diferentes expressões musicais negligenciadas pela elite musical naquele tempo contribuíram para a formação dos ideais de valorização e a busca pelo reconhecimento da música nacional produzidas nas classes mais baixas da realidade brasileira. Alguns gêneros populares no âmbito musical daquela região, captados por Siqueira, se mostravam originalmente descritivos, uma vez que integravam o contexto das regiões periféricas do Rio de Janeiro. Sobre a influência dessa linguagem musical popular na música de Siqueira, Ribeiro discorre:

Esse lirismo suburbano, com as modinhas das serenatas e com os “choros” das festinhas familiares, deixaria traços em sua obra musical no futuro. Não poderia perder esse lastro puro e simples que o seu gênio criador auscultara na mocidade (Ribeiro, 1963, p. 62).

A seriedade de Siqueira com os estudos acadêmicos não interrompeu seu interesse em explorar o universo cultural que fazia parte de sua realidade, uma vez que aquele território rico em expressões artísticas abriu novas possibilidades para a construção do seu perfil enquanto compositor.

No âmbito acadêmico, uma figura muito importante na iniciação de Siqueira como compositor foi o maestro Paulo Silva (1982-1967) que auxiliou em seu ingresso na Escola de Música e aprofundou seus estudos em harmonia, contraponto e fuga (Antunes, 2007, p. 36). Foi neste momento de sua vida que Siqueira demonstrou sua capacidade de liderança artística. Assim, ele fundou a Orquestra Euterpe, juntamente com sua esposa, a soprano Alice Ribeiro. Apresentaram concertos aclamados, tornando-se os primeiros a se apresentar na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (Antunes, 2007, p. 36).

O sentimento nacionalista de Siqueira não integrou unicamente seu caráter como artista, uma vez que constantemente se manifestava na defesa da construção dos direitos trabalhistas da categoria dos músicos brasileiros. Sobre isso, Antunes firma que Siqueira formou-se em direito pela Universidade do Brasil,⁷ o que posteriormente viria a se refletir em sua capacidade de liderança artística em prol da defesa da classe musical (Antunes, 2007, p. 36).

Assim, no ano de 1939, Siqueira já havia ocupado importantes espaços em sua trajetória profissional no Rio de Janeiro, tendo se tornado professor da Escola Nacional de Música. Foi neste momento que sua ligação com o nacionalismo começava a tomar maiores proporções. Foi através de experiências vividas no Theatro Municipal, na tentativa de assistir a concertos, em que muitas vezes era impedido, que a necessidade de criação de uma orquestra que se propunha a levar a música de concerto para o povo de todas as classes lhe veio à tona. Diante disso, o compositor buscou quebrar de vez o elitismo na música com a ideia de criação de uma orquestra sinfônica direcionada para o povo.

A oportunidade de realização do sonho chegou com a vinda de refugiados da guerra que eclodira na Europa. Entre os refugiados recém-chegados estavam vários músicos de valor, entre eles Eugen Szenkar. A ideia de criação de uma orquestra, por outro lado, animou os músicos cariocas a partir do grande sucesso dos concertos, no Rio de Janeiro, da *National Broadcasting Company*, sob a batuta de Arturo Toscanini. Em 1940, com o apoio do renomado maestro Szenkar que, por sua vez, dependia enormemente da hospitalidade carioca, foi fácil mobilizar os 104 músicos que integrariam a primeira formação da Orquestra Sinfônica Brasileira (Antunes, 2007, p. 37).

Com a OSB criada em 1940, o Theatro Municipal passou a realizar concertos sinfônicos abertos à população do Rio de Janeiro. Dentro do projeto da orquestra, além dos frequentes concertos ao público, existia a promoção de trabalhos educativos para jovens, concursos para novos compositores, cursos de educação musical e oportunidade para estudo fora do

⁷ Antigo nome da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

país, através da concessão de bolsas de estudos (Vieira, 2006, p. 26). Assim, importantes músicos foram beneficiados com o auxílio de bolsas no exterior, promovidos pelo projeto da OSB, a exemplo do maestro cearense Eleazar de Carvalho (1912-1996) e do renomado violoncelista potiguar Aldo Parisot (1918-2018).

Na verdade, sua preocupação era de expandir a música brasileira com a criação de um corpo orquestral que representasse a nação e que buscasse servir como uma ferramenta educacional, a fim de levar a música de concerto a todas as classes sociais, ou seja, a democratização das artes. Sobre isso Vieira discorre:

Algumas atividades da orquestra caracterizam esta tendência aberta e popular: concertos aos domingos para o povo; concertos no cinema Rex em horário matutino; concursos para jovens compositores brasileiros; curso de educação musical, ao lado de concertos; curso de estética musical destinado aos músicos [...] (Vieira, 2006, p. 26).

Mariz (2000, p. 272), afirma que a projeção artística de Siqueira começou a salientar no cenário musical brasileiro através da sua iniciativa em constituir a Orquestra Sinfônica Brasileira, uma vez que a capital do país — Rio de Janeiro — estava sem atividades de um corpo orquestral definitivo há mais de dez anos.

Com o cargo de presidente da OSB, Siqueira alcançou projeção e reconhecimento internacional através do sucesso alcançado rapidamente pela orquestra, o que possibilitou mais tarde, a abertura das portas das salas de concertos e orquestras internacionais para o compositor. A partir disso, a convivência com a música fora do Brasil se tornou realidade para Siqueira.

Foi durante a década de 1940 que Siqueira começou a levar a música brasileira no âmbito internacional, ao visitar países como Estados Unidos, Itália, Polônia e União Soviética. Notadamente, este último foi o maior alvo de suas visitas, uma vez que teve grande parte de suas obras reconhecidas naquele país. Ao mesmo tempo, Siqueira contava com a participação da esposa, Alice Ribeiro, como solista, que estreou algumas de suas importantes obras durante as turnês. Foram nessas ocasiões, à frente de orquestras em que regia suas próprias obras, que o compositor se viu com a responsabilidade artística de representar a música brasileira no exterior. Antunes (2007, p. 38) afirma que até a segunda metade da década de 1950, a vida profissional de Siqueira foi intensificada na carreira de regente, estando à frente de importantes orquestras em vários continentes.

Desta feita, foi durante uma longa estadia de Siqueira no exterior que ocorreu um golpe contra o compositor, organizado por cerca de 50 músicos da OSB, guiados por posições políticas contrárias à dele, que acabou por promover seu afastamento do cargo de presidente da orquestra em 1962 (Antunes, 2007, p. 38-39).

Como se sabe, a década de 1960 no Brasil foi marcada pela censura, repressão e, no âmbito político, pela ruptura dos preceitos democráticos, a partir da instauração da ditadura militar em 1964. Devido às suas posições políticas, em que o acusaram de ser comunista, Siqueira foi também obrigado a aposentar-se compulsoriamente de seu cargo como professor da Escola Nacional de Música, a partir do Ato Institucional nº 5, no ano de 1968.



Figura 1. Decreto de aposentadoria compulsória à servidores de cargo público, regido pelo Ato Complementar nº 39 do AI-5.

Fonte: Imagem extraída da revista *brasiliiana* (Antunes, 2007, p. 39).

Na figura 1, podemos perceber o nome do sociólogo e político Florestan Fernandes (1920-1995) — listado juntamente ao de Siqueira — defensor das políticas públicas e dos ideais que visavam a democratização da educação como direito fundamental da formação humana. Outros importantes nomes que sofreram perseguição e censura durante o regime militar no Brasil, por lutarem em prol dos mesmos ideais democráticos, são os do antropólogo e sociólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) e do educador e filósofo Paulo Freire (1921-1997).

Sobre as ações do AI-5 contra Siqueira, Vieira afirma:

As ações políticas de José Siqueira e suas diversas visitas aos países comunistas fizeram com que José Siqueira fosse acusado de ser comunista pelo regime militar de 1964. Por diversas vezes foi intimado a depor. As autoridades aposentam-no compulsoriamente do cargo de professor da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro e o proíbem de reger, alegando que a orquestra sob seu comando seria capaz de executar o Hino da Internacional Socialista (Vieira, 2006, p. 27).

Diante de todos esses acontecimentos, Siqueira não sucumbiu aos atos do regime militar que lhe repreendia. Do contrário, manteve revigorada sua força empreendedora e criativa. Assim, criou a Orquestra de Câmara do Brasil, organismo artístico em que esteve à frente como maestro entre 1967 e 1968. Já na década de 1970, estreou obras importantes com essa orquestra, a exemplo de seu segundo Concerto para Violino e Orquestra, a Cantata *Portugal* e o Concertino para Violoncelo e Orquestra de Câmara.

Desta forma, Siqueira lutou contra o medo, a injustiça e a insatisfação de ver seu país tomado pelo subdesenvolvimento e colonialismo cultural. Expressou de diversas maneiras essa indignação através de sua música e em suas ações enquanto artista brasileiro. Também foi voz para outros artistas e compositores que, como ele, sofreram censura diante de toda aquela realidade que contribuía para o declínio artístico e social do país.

Diante disso, pode-se afirmar em parte, que uma das explicações para a ofuscação de seu prestígio como artista brasileiro se deu pelo fato da forte intervenção política do regime militar que se manteve até 1984, ou seja, apenas um ano antes de sua morte. Consequentemente, nota-se atualmente um presente estado de esquecimento da sua obra e de sua memória. No entanto, Siqueira conquistou seu lugar e sua relevância artística dentro do Brasil, demonstrando ser uma figura reconhecida e singular enquanto compositor, empreendedor e, sobretudo, um democrata no exercício da profissão. Sua obra certamente representa grande valor para a música nacional. A respeito disso, Antunes afirma:

A vida e a obra de José Siqueira se constituem como um verdadeiro monumento que deve estar integrado, e sempre lembrado, na galeria das glórias na-

cionais. Sua música, sempre revelando um domínio técnico extraordinário, está impregnada daquele sabor nacional que caracteriza o criador universalista. O intrépido e genial nordestino soube captar o sentimento nacional que caracteriza o povo cordato e criativo que, ainda hoje, tem esperanças nas mudanças sempre sonhadas (Antunes, 2007, p. 42).

Diante dos fatos históricos e políticos que marcaram a perseguição, censura e silenciamento da figura musical de Siqueira, por anos de sua trajetória artística no Brasil, que se perpetua até os dias atuais, torna-se substancial a existência da continuidade de estudos acerca de sua obra composicional. Nesse contexto, as pesquisas devem objetivar a promoção da memória e do legado artístico do compositor paraibano, em primeiro plano, buscando contextualizar sua relevância para a música brasileira, especialmente em âmbito regional, através da contribuição na defesa das tradições culturais do Nordeste brasileiro.

Segundo Antunes (2007, p. 47) Siqueira foi vítima de um acidente vascular cerebral que o privou de reger, ensinar ou compor música por alguns anos. No dia 22 de abril de 1985, na cidade do Rio Janeiro, José Siqueira veio a falecer, aos 77 anos de idade.

1.2. O Sistema Trimodal

Foi a partir de estudos e pesquisas sobre as tradições orais nordestinas que em seu livro, *O Sistema modal na música folclórica do Brasil* (1981), Siqueira abordou a existência de três modos específicos que serviram de base para a constituição do Sistema Trimodal. Dessa forma, ele pôde organizar e estabelecer os elementos composicionais destas tradições e, ao mesmo tempo, incorporar à sua escrita. Os modos observados por Siqueira, tanto na música vocal quanto instrumental do Nordeste brasileiro, correspondiam aos modos gregos e eclesiásticos, com algumas alterações em suas configurações, que os faziam singulares, segundo a concepção do próprio compositor. Siqueira (1961, p. 104) afirma que a utilização dessas escalas por compositores brasileiros serviria para evidenciar as tendências melódicas essencialmente brasileiras com o intuito de formar um *sistema modal* de perfil nacional, que até então não havia sido sistematizado.

Desta forma, Siqueira classificou esses três modos como Modos Reais ou modos nordestinos, que correspondiam, sistematicamente, aos Modos Eclesiásticos Mixolídio e Lídio. O Modo Real I, corresponde ao modo Mixolídio Eclesiástico e o Modo Real II ao Lídio Eclesiástico. O Modo Real III, diferente dos demais, segundo o autor, não possui um corres-

pondente histórico. De acordo com Siqueira (1981, p. 7), esse modo é formado pela junção dos Modos Reais I e II (Mixolídio e Lídio) ou simplesmente da alteração ascendente do 4º grau do modo Mixolídio (Silva, 2013, p. 29). Esse terceiro modo, também chamado por Siqueira de “modo misto” ou Modo Nacional, em sua perspectiva, seria o modo, por excelência, que melhor representaria o perfil da música nordestina. No entanto, a escala constituída pela existência intervalar de quarta aumentada e sétima menor já se fazia presente no âmbito composicional de alguns compositores europeus do século XX, como Bela Bartók e Maurice Ravel, conforme apontado por Silva (2023, p. 45), Peixoto (2021) e Ramalho (2021). Essa afirmação reforça ainda mais o fator de influência musical da estética europeia na música de Siqueira, quando destacamos os compositores citados, e que ressalta a capacidade criativa do compositor brasileiro em combinar elementos da linguagem europeia com as tradições melódico-harmônicas das expressões culturais do Nordeste brasileiro.

Modos do Sistema Trimodal	Modos Eclesiásticos Correspondentes	Exemplos dos modos com o centro Dó
Modo Real I	Mixolídio	
Modo Real II	Lídio	
Modo Real III	“Modo misto”, sem correspondente histórico	

Figura 2. Tabela com os modos do Sistema Trimodal e seus correspondentes, segundo a concepção de Siqueira (1981, p. 5).

No estudo sobre o Sistema Trimodal, Siqueira (1981) aborda com clareza a constituição das escalas empregadas nas tradições orais do Nordeste, a partir da combinação de materiais composicionais coletados em suas pesquisas. Esse sistema organizacional teve como objetivo definir a maneira de compor dentro de parâmetros nacionais, conforme por ele chamados (Silva, 2013, p. 29). Daí a relevância do trabalho de sistematização destes elementos, que bem traduzem a escrita do compositor, como também se constituiu em material de ensino, conforme adotado por ele mesmo em palestras e cursos ministrados. Acerca do Sistema Trimodal de Siqueira, Silva afirma:

O Sistema Trimodal não propõe nenhum material novo, mas sim a combinação não usual de materiais já existentes e amplamente utilizados por compositores que comumente empregam materiais sonoros de caráter nacional em suas

obras. A base do Sistema Trimodal, um sistema que se aplica somente ao parâmetro altura, são três modos: o primeiro é o mixolídio eclesiástico, o segundo é o lídio eclesiástico e o terceiro é um modo misto, formado pela alteração ascendente do 4º grau do modo mixolídio (Silva, 2013, p. 29).

Por outro lado, sobre os modos que compõem seu Sistema Trimodal, Siqueira (1981, p. 3) afirma que podem existir, em certos momentos, a interferência de notas que sugerem a existência de novos modos, por ele classificados como modos derivados, que diferem dos modos reais, por iniciarem uma terça menor em relação à nota base. Também sobre isso, Silva (2013, p. 29) afirma que “cada modo possui um derivado, com âmbito de uma terça menor abaixo, analogamente às tonalidades relativas do sistema tonal”.

Os modos derivados do Sistema Trimodal, adotam, portanto, a seguinte configuração com seus correspondentes dos modos eclesiásticos: Modo Derivado I (Frígio dos Modos Eclesiásticos); Modo Derivado II (Dório dos Modos Eclesiásticos); Modo Derivado III (sem correspondente histórico).

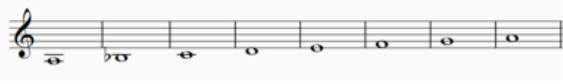
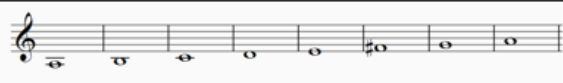
Modos derivados do Sistema Trimodal	Modos Eclesiásticos Correspondentes	Exemplos dos modos com o centro em lá
Modo Derivado I	Frígio	
Modo Derivado II	Dório	
Modo Derivado III	“Modo misto”, sem correspondente histórico	

Figura 3. Tabela com os modos derivados do Sistema Trimodal e seus correspondentes Eclesiásticos, segundo a concepção de Siqueira (1981, p. 5).

Nas tradições orais nordestinas, Siqueira observou a existência de um elemento considerado autêntico, que tinha como estrutura melódica as chamadas escalas nordestinas, aspecto que adotou como base para a construção do Sistema Trimodal. Assim, notou que se tratava de um potencial melódico que viria a ser representativo da cultura nordestina, e, ao mesmo tempo, característico da sonoridade de sua música. Da mesma forma, Siqueira estudou alguns dos gêneros musicais da região, notadamente as tradicionais Cantigas de Cego, além dos Pregões e os Aboios que são típicas cantorias que ocorrem em todo o Nordeste brasileiro.⁸ Neste sentido, o próprio Siqueira afirma:

⁸ Cantos ou canções criadas por trabalhadores em feiras no interior do Nordeste brasileiro, que buscavam chamar a atenção da clientela que passava na frente dos comércios.

É sem dúvida nas cantigas de cego que vamos encontrar um grande potencial melódico tipicamente brasileiro. Elas são tão tristonhas e geralmente calcadas nas escalas nordestinas em que nos baseamos para erigir o *Sistema Trimodal Brasileiro*. Aliás tais escalas são frequentes tanto nas cantigas de cego, como nos pregões, nos aboios, nos desafios e nos acalantos (Siqueira, 1961, p. 129).

O autor destaca o potencial melódico existente em gêneros da música oral nordestina e enfatiza, principalmente, a estrutura melódica das cantigas de cego que serviram de base para formulação do Sistema Trimodal.

Seguindo essas vertentes composicionais nacionalistas, além de utilizar como ferramenta composicional o seu próprio Sistema Trimodal, Siqueira também buscou a fusão de outros estilos e gêneros musicais do território brasileiro, às vezes combinados em uma mesma obra. Talvez com o propósito de mostrar a diversidade cultural brasileira em suas composições.

De fato, pode-se afirmar que Siqueira era um compositor de múltiplas faces artísticas, fato que se reflete diretamente em sua produção musical. Assim, pode-se observar em seu trabalho, *O Sistema modal na música folclórica do Brasil*, que Siqueira aborda os parâmetros composicionais que, segundo sua perspectiva artística, devem ser empregados por compositores brasileiros que objetivam espelhar as diferentes expressões artísticas que conferem o caráter nacional da música brasileira (Siqueira, 1981, p. 1). Diante disso podemos apontar que a preocupação em mostrar a abrangência multicultural do Brasil combinada até mesmo com elementos universais da música foi, talvez, um de seus principais atributos enquanto compositor.

1.3. O Sistema Pentatônico

Em suas excursões em Salvador, na Bahia, onde teve contato direto com o ambiente cultural e religioso do Candomblé, o próprio Siqueira afirma que o material colhido durante um mês de viagem naquele lugar foi substancial para a formulação do intitulado *Sistema Pentatônico brasileiro* (1981). Embora o compositor já tivesse experienciado a existência da música nagô anteriormente, em suas vivências no Rio de Janeiro. Sobre o Sistema Pentatônico brasileiro, Andrade (2011) afirma:

Esse sistema é resultado das suas observações nos “terreiros de candomblé” em Salvador onde constatou que boa parte das músicas ali executadas, tinham

uma linguagem pentatônica. É certo que vários povos já utilizavam esse tipo de escala, dentre os principais, a China e o Japão (Andrade, 2011, p. 24).

Nesta sistematização, Siqueira definiu normas para o uso das escalas pentatônicas em elementos que compõem a música, uma vez que em outros lugares do mundo, as escalas pentatônicas eram exploradas somente no contexto melódico, de maneira monódica e monorrítmica. Assim, Siqueira (1981) aborda a temática:

Pareceu-me inútil estabelecer normas para o uso das escalas pentatônicas, na composição das melodias, na harmonia delas recorrentes e na polifonia, assunto de que não cogitaram os grandes tratadistas nacionais e estrangeiros (Siqueira, 1981, p. 1).

Em seu livro, *Sistema Pentatônico brasileiro* (1981), Siqueira aborda as formas de aplicação das escalas pentatônicas e define a possibilidade de aplicação tanto na concepção horizontal, quanto vertical da música. Nas escalas, o método organizacional sugerido no Sistema Pentatônico, classifica dois modelos: maiores e menores. Nas maiores, tomando como base a escala diatônica tradicional, nota-se a ausência do 4º e 7º graus em sua composição; nas menores, como base o modelo menor tradicional, a ausência do 2º e 6º graus. Siqueira (1981, p. 2) afirma que a composição das escalas pentatônicas são de cinco notas, sem quaisquer existências de cromatismo entre elas. No Sistema Pentatônico de Siqueira, o método organizacional dos acordes pentatônicos sugere a sobreposição de notas que constituem as próprias escalas maiores e menores para formar, conseqüentemente, os acordes maiores e menores.

Para Siqueira (1981, p. 3-4) existem duas formas organizacionais para os acordes pentatônicos, sendo a primeira forma estabelecida através da junção de um intervalo de quinta justa ao acorde perfeito maior, de forma que esse intervalo crie com a fundamental e o 5º grau do acorde, intervalos de segundas maiores ascendentes.



Figura 4. Primeira forma de se constituir um acorde pentatônico, segundo Siqueira (1981, p. 3).

Siqueira ainda afirma que pode se agregar, seguindo basicamente a mesma lógica, um intervalo de quinta justa a um acorde perfeito menor, desde que forme com fundamental e o 5º grau do acorde, intervalos de segundas maiores descendentes.



Figura 5. Forma de se constituir um acorde pentatônico menor, segundo Siqueira (1981, p. 3).

A outra forma que Siqueira aborda para se constituir um acorde pentatônico se dá através da transformação da escala pentatônica em acorde pentatônico, ou seja, através do empilhamento das notas que compõem as escalas pentatônicas.



Figura 6. Segunda maneira de se constituir um acorde pentatônico, segundo Siqueira (1981, p. 4).

Desta forma, Silva (2013, p. 55) afirma que, além das formas de constituir os acordes pentatônicos, segundo Siqueira, também é possível concedê-los através do acréscimo de um acorde Trimodal, e pelo empilhamento de mais de uma escala pentatônica. Veremos mais adiante, em uma das obras objeto da presente pesquisa, a presença dessas possibilidades de acordes.

Capítulo 2

A Elegia para violoncelo e piano no âmbito da primeira fase do compositor

2.1. Influência da música europeia

José Siqueira talvez tenha sido um dos principais compositores brasileiros de seu tempo, considerado uma das figuras mais proeminentes na defesa das tradições nordestinas, conforme verificado em sua produção musical. Em seu tempo, foi reconhecido nacional e internacionalmente, não apenas como compositor, mas também como professor, musicólogo e regente, que dedicou grande parte de sua vida em resgatar e estudar a música brasileira em sua essência, buscando captar a diversidade cultural brasileira e, ao mesmo tempo, reproduzi-la em suas obras. Desta forma, Siqueira soube transitar e mesclar desde a música erudita à música popular, ao incorporar tal diversidade em sua música. Estes aspectos fizeram dele um compositor singular no que diz respeito à representação da diversidade de manifestações culturais da música brasileira. Durante sua trajetória composicional, sua música se inclinou para diferentes vertentes estéticas. Como se realizasse um constante experimento estilístico-composicional, sem, no entanto, se preocupar em se fixar a uma única corrente estética. Essas diferentes abordagens se iniciaram a partir de seus estudos formais — no seu contato com os mentores do curso de composição, regência e piano do Instituto Nacional de Música — e o conduziram a construir sua carreira composicional a partir da estética tradicional da música europeia, mas que o levaram a abraçar uma forte estética que retratasse o regionalismo musical nordestino. Para Mariz (2000, p. 274), a partir da década de 1940, Siqueira começa a buscar novos rumos composicionais vinculados à música nacional com o objetivo de valorizar as manifestações populares do solo brasileiro. Sobre esse período da vida de Siqueira, Ribeiro discorre:

Via nas manifestações da música popularesca, da música popular e da música folclórica o substrato da alma nacional. Conhecer a música do povo, para êle [sic], era também uma forma de conhecer o Brasil na sua espontaneidade criadora (Ribeiro, 1963, p. 68).

O autor descreve também que, nesse momento da vida, o compositor caminhava sobre duas realidades paralelas: a presença da música erudita intrínseca em seus estudos for-

mais e seu contato com toda manifestação popular de fora da academia, que atuava como fonte de suas inspirações (Ribeiro, 1963, p. 70).

O período de estudos e pesquisas sobre a música tradicional do Nordeste brasileiro se intensificou a partir do final da década de 1940, quando é cunhado o termo “nordestino essencial”, que marca sua fase regionalista, fundamental na criação de seus sistemas de composição, notadamente, o Sistema Trimodal (Mariz, 2000, p. 273). Neste sentido, este autor nos norteia acerca dos períodos composicionais de Siqueira, ao afirmar:

A produção do compositor paraibano pode ser dividida em três períodos bem distintos: o primeiro, universalista, até 1943; o segundo, nacionalista talvez demasiadamente direto, de 1943 a 1950; e o terceiro, nordestino essencial, pela aplicação do sistema a que deu o nome de Trimodal (Mariz, 2000, p. 273).

Apesar do delineamento das fases composicionais, conforme descrito por Mariz, pode-se observar uma imprecisão na distinção dessas fases, uma vez que a produção do compositor paraibano abrange múltiplas facetas culturais que se apresentam muitas vezes sobrepostas. Além disso, atentamos para uma relevante característica composicional de Siqueira — no que diz respeito à atemporalidade de sua escrita — através de uma escrita livre que transita entre diferentes estéticas, gêneros, estilos musicais, independente da fase composicional.

Em sua escrita para violoncelo, verificamos a característica da atemporalidade ainda mais evidentemente. A maior parte de seu repertório violoncelístico é marcado por múltiplas estéticas e diversidade estilística, que transitam livremente independente do período composicional. Sobre isso, Silva menciona:

Deste modo, compreendemos que seria difícil encapsular José Siqueira em meras fases composicionais, já que o compositor apresenta pluralidade e flexibilidade em suas obras para violoncelo. Ou seja, Siqueira demonstra sua facilidade em escrever em diversos estilos, quase que simultaneamente (Silva, 2023, p. 35).

De fato, a obra de Siqueira para violoncelo demonstra, de forma nítida, a presença da pluralidade linguística da escrita do compositor, através da unificação cultural de elementos nacionais e universais que resultam na coexistência desses componentes. Como exemplo disso, menciona-se a obra *Recitativo, Ária e fuga* para violoncelo e orquestra de câmara (1972), que apresenta elementos neoclássicos do Barroco — ou mais precisamente, neobarrocos — mesclados com a estética da música nordestina. Ao considerarmos a data de composição da obra, nota-se que ela não corresponde historicamente à primeira fase composicional de

Siqueira, o que reforça a atemporalidade composicional (Santos, 2016, p. 19). Nesse contexto, ainda podemos citar outras obras para violoncelo que apresentam, em seus títulos e estrutura, menções a formas clássicas da música de concerto europeia, mas que fazem claras referências às manifestações culturais e religiosas brasileiras. Como exemplo disso, cita-se a *I Sonata para violoncelo e piano* (1964) que traz referências à divindade Iemanjá, que é cultuada nas religiões afro-brasileiras (Silva, 2024, p. 3); *II Sonata para violoncelo e piano* (1972), dedicada ao violoncelista russo Mstislav Rostropovich (1927-2007), que apresenta dois movimentos contrastantes intitulados *Aboio e Samba de Engrenagem*, fazendo alusão a dois elementos musicais distintos da expressão cultural e da música popular brasileira, além de apontar fortes influências da música do compositor Benjamin Britten (1913–1976), especificamente a sua terceira Suíte também dedicada a Rostropovich (Silva, 2024). Nesse bojo, pode-se também citar o *I Concerto para violoncelo e orquestra* (1952), o *Concertino para violoncelo e orquestra de cordas* (1952); o *II Concerto Painel Sonoro para violoncelo e orquestra* (1972), dedicado à Rostropovich; e o *III Concerto para violoncelo e orquestra* (1978).

Os aspectos técnico-composicionais de uma escrita modernista, bem como os ideais de representação e expressão das culturas regionais de um país, foram conceitos adotados por compositores que buscavam a importância de se mostrar as manifestações populares presentes na história de um povo. Diante disso, Siqueira se mostrou inclinado a esses conceitos, trazendo esse viés para sua música de concerto. Sobre a influência dessa estética composicional, Silva discorre:

Este mesmo conceito estético foi empregado por compositores do séc. XX, a exemplo de Shostakovich, Kodály, Bartók, dentre outros; e bastante empregado na música brasileira de concerto. Isto mostra a importância das expressões populares musicais na construção de uma estética modernista na música de concerto (Silva, 2023, p. 37).

Já no início da década de 1930, mais precisamente no ano de 1932, a obra *Meditação* para violoncelo e piano foi composta, demonstrando os primeiros traços da linguagem da música de concerto europeia na escrita para violoncelo de Siqueira. Anos mais tarde, a *Elegia* composta em 1934, sob o mesmo viés, confirmaria ainda mais esses traços. A proximidade estética de ambas ganhou espaço dentro de uma mesma edição de partitura elaborada por editores da fundação *Carlos Wehrs e Cia*, situada no Rio de Janeiro.

A despeito da realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e da liderança estética de Mário de Andrade e de H. Villa-Lobos, o Brasil ainda se encontrava em busca de uma

identidade musical própria.⁹ Desta forma, Siqueira, assim como parte dos compositores brasileiros da época, sofria forte influência dos compositores daquele continente, como o da escola francesa e, mais notadamente, do compositor Claude Debussy (1862-1918). Conforme apontado por Silva (2023, p. 28), exemplo disso está na obra intitulada *Debussy* (1949) para canto e piano que aponta referências da linguagem musical do compositor francês, com texto de Manuel Bandeira, reforçando a característica de Siqueira em fundir elementos culturais distintos. Pode-se ir além e afirmar que não apenas Debussy, mas compositores como Beethoven, Brahms e outros eram fonte de inspiração e admiração por parte de Siqueira (Santos, 2016). Sobre isso, Silva (2023, p. 28) afirma que existe um destaque do compositor Béla Bartók (1881-1945), que era citado e referenciado por Siqueira com grande frequência.

Em seu papel como artista, compositor e músico brasileiro Siqueira buscou disseminar e representar a música brasileira em suas mais distintas formas. Assim, Siqueira adotou para si a obrigação de retratar estes elementos da forma mais autêntica possível. Mesmo sendo um compositor influenciado pela estética da música proeminentemente de outro continente, enquanto linguagem, ele não deixava de lado a sua missão de representar a música brasileira. Ao mesmo tempo, a presença de referências religiosas interligadas a gêneros da música europeia também foi objeto composicional de Siqueira. A primeira obra discutida em nossa pesquisa, observa-se o perfil universal de Siqueira, tratando de um gênero europeu tradicionalmente lírico, ligado à liturgia de religiões ocidentais, através de uma linguagem instrumental que aborda diversos elementos ligados ao gênero.

2.2. Elegia (1934)

Em 1933, um ano antes da composição da *Elegia* Siqueira concluiu seus estudos no Instituto Nacional de Música. Naquele momento, pode-se considerar que a influência europeia em sua música ainda era fortemente presente, destacando-se principalmente a estética da música romântica francesa, muito provavelmente, por influência de seus professores durante o curso. A *Elegia* foi escrita originalmente para violoncelo e orquestra de cordas e teve sua estreia em 25 de julho de 1934, no mesmo ano que foi composta.¹⁰ O feito ocorreu durante um concerto no salão Leopoldo Miguez da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo como solista o violoncelista Newton Pádua, amigo de Siqueira, à frente

⁹ Ver Aquino (2021).

¹⁰ Segundo o Dicionário de Música de Harvard, elegia é um poema lamentoso ou uma composição musical de caráter fúnebre (Apel, 1974). Desde o surgimento na Grécia antiga, a partir do termo *elegos*, e seus derivados *elegeion* e *elegeia*, seu significado faz referência à cantos ou canções lutuosas (Corrêa, 2015, p. 65).

da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do próprio compositor.¹¹ Na verdade, a ocasião tratava-se de um concerto dedicado integralmente às obras do compositor (Cardoso, 2022, p. 6). O violoncelista Newton Pádua também realizou estreia de obras de Siqueira dedicadas à ele, a exemplo da obra *Meditação*, citada anteriormente. Já a versão para violoncelo e piano teve sua primeira audição em 15 de julho de 1938 em programa da Rádio Tupi no Rio de Janeiro, com o mesmo Newton Pádua ao violoncelo e o pianista Oswaldo Borba. Anos mais tarde, o violoncelista, juntamente com o pianista Luiz Amabile, também realizaram o registro fonográfico, através da gravadora Odeon, no Rio de Janeiro, em um LP que consta tanto a *Elegia* quanto a *Meditação*, o que claramente demonstra a aproximação dessas duas obras de Siqueira para violoncelo com a estética europeia. A gravação foi realizada através do projeto *Passado musical*, provavelmente antes do ano de 1966, não constando a data exata da gravação.¹² O violoncelista Newton Pádua também realizou gravações de obras de outros compositores brasileiros que escreveram dentro do gênero elegia, a exemplo da obra do compositor Lorenzo Fernández, *Nocturno Elegíaco*, op. 26 (1924) para violoncelo e piano.

A *Elegia* composta apresenta uma estética clara de música europeia ocidental e uma estrutura típica da música romântica francesa, o que aponta para a forte influência recebida por Siqueira naquele momento. Dentre os compositores da escola francesa do período, destaca-se Gabriel Fauré (1845-1924), que no ano de 1880 compôs a marcante *Élégie*, Op. 24, originalmente escrita para violoncelo e piano. Obra que mais tarde foi orquestrada pelo próprio compositor e que ganhou relevância no repertório do instrumento e cuja projeção certamente serviu de inspiração para alguns compositores brasileiros escreverem obras semelhantes, a exemplo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Henrique Oswald (1852-1931). Apesar da distinção na linguagem estilístico-composicional entre estes, é notável o emprego comum de certos elementos estruturais que definem a elegia enquanto gênero musical.

Neste sentido, a *Élégie* (1915) para violoncelo e piano de Heitor Villa-Lobos, foi escrita dentro de uma estética modernista, motivada pela influência da música moderna francesa naquela fase específica do compositor brasileiro, ou seja, anterior à sua primeira viagem

¹¹ O violoncelista Newton Pádua (1894-1966) estreou importantes obras da literatura brasileira do violoncelo, a exemplo da *Bachianas Brasileiras* No.1 e do 1º *Concerto para violoncelo e orquestra* (1915) de Heitor Villa-Lobos.

¹² Projeto de parceria entre a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com o Laboratório de Automação de Museus, Bibliotecas Digitais e Arquivos e patrocínio da Petrobras. O projeto visou o resgate da memória musical brasileira a partir do acervo da Biblioteca Nacional que possuía milhares de discos antigos que continham o repertório que fazia parte da história do Brasil. A partir desse vasto acervo sonoro, o projeto promoveu a difusão do conhecimento através de pesquisas e preservação da memória da música brasileira.

à Paris. Já na Elegia (1896) de Henrique Oswald, percebe-se uma corrente estética e estilística do século XIX, por esse motivo notamos maior aproximação com a *Élégie* de Fauré.¹³

The Oxford Dictionary of Music (2013) define elegia como uma canção ou música instrumental de lamento pela morte de alguém, ou relacionado a algum evento de caráter melancólico. Para Boyd (2001), as elegias podem constituir cenários de poemas ou uma peça instrumental que estão associadas ao lamento pela perda de alguém. O autor afirma que o uso do termo moderno das elegias tem sido cada vez mais frequente nos versos sobre lamento intimamente ligado aos poetas. Na literatura clássica, as elegias tem sua construção feita a partir de versos hexâmetros e pentâmetros alternados, enquanto na música a canção de lamento ou nênia,¹⁴ seu termo relativo pode ser o treno (Corrêa, 2015, p. 65).¹⁵

Neste sentido, Corrêa ainda afirma:

Em termos latos, a voz elegíaca parte do lamento pela perda ou ausência; a seguir, louva o passado e finalmente encontra consolação no futuro, que se fará em face do que foi feito antes. Ao longo de sua história, esse gênero pode ser caracterizado em três momentos: a elegia clássica (desde gregos e latinos até o século XVIII), a romântica a incorporar a noção da perda sem a vinculação imediata e necessária com a morte, e a moderna, pautada por uma sensação de desespero e de desconsolação (Corrêa, 2015, p. 66).

Boyd (2001) menciona que os compositores do século XIX, principalmente nas obras vocais da poesia romântica alemã, consideravam a elegia mais como forma de expressão de suas reflexões sobre a morte do que como a poesia voltada a homenagear a memória de um amigo ou herói falecido. Compositores como Brahms (1833-1897) e Mahler (1860-1911), percorreram esse viés conceitual, em obras como *Schicksalslied* (1868-1871), *Nänie* (1881) e *Vier ernste Gesänge* (1896) de Brahms e *Kindertotenlieder* (1901-1904) e *Das Lied von der Erde* (1908-1909) de Mahler, baseadas em poemas elegíacos (Boyd, 2001). Boyd ainda menciona o importante fato do uso da palavra “elegia” nos títulos de obras puramente instrumentais a partir do final do século XIX. Nas elegias, segundo Corrêa (2015, p. 66), a representação de outros tipos de sentimentos não somente associados à ideia de morte também se mostram presentes. Seu significado pode estar ligado a sentimentos de raiva, medo, insatisfação e

13 O pianista e compositor brasileiro Henrique Oswald, foi uma figura importante dentro do cenário brasileiro daquela época. Foi diretor do Instituto Nacional de Música (antigo nome da Escola de Música da UFRJ), tendo sido professor de Walter Burle Marx (1902-1990), que, por sua vez, foi professor de Siqueira em sua fase inicial como compositor no mesmo instituto. Podemos notar, desta forma, uma proximidade entre as elegias de Henrique Oswald e Siqueira, quanto à sua linguagem romântica, o que sugere uma possível influência de Walter Burle Marx na formação inicial da carreira de Siqueira como compositor.

14 Sinônimo de elegia. Tem definição literária de lamentação fúnebre e, na música, uma canção melancólica (Corrêa, 2015, p. 65).

15 . “Treno é um lamento fúnebre e um canto lacrimoso na música” (Corrêa, 2015, p. 65).

sensações de desconsolação diante das eventualidades da era moderna. Esses aspectos começaram a tornar partes das características conceituais da elegia a partir da segunda metade do século XIX.

Nas Elegias, o elemento religioso também é uma vertente conceitual explorada. Em sua forma musical ou poética, ela se mostra presente em celebrações religiosas. Sobre isso, Silva afirma:

Na Grécia, desenvolve-se como forma poética, já no século VII a.C., sendo usado o dístico elegíaco em inscrições ou em poemas cantados ao som da flauta. Quanto aos temas tratados pelas elegias eram muito variados: celebrações religiosas, feitos militares, dedicatórias, epitáfios etc. (Silva, 2010, p. 83).

Na obra de Siqueira é possível notar temas religiosos abordados no âmbito de gêneros musicais tradicionais. A partir dessa relação, podem-se observar obras que abrangem elementos das religiões africanas, apresentados em formas e gêneros musicais clássicos, como o oratório, a cantata e a ópera. A exemplo disso, citam-se a cantata *Xangô* (1954); o oratório *Candomblé* (1958) e a ópera *Gimba* (1960). Siqueira também explorou temas que fazem referência religiosa através do uso de elementos musicais e culturais característicos do ambiente nordestino. Em sua ópera *Compadecia* (1960), faz do uso de personagens que representavam a aparição de divindades, como Jesus Cristo e a Nossa Senhora, além de retratar temas regionais do Nordeste brasileiro, a partir do texto de Ariano Suassuna. Ademais, Siqueira enfatiza a forte ligação do sertanejo com as santidades do Catolicismo. Diante disso, é possível relacionar o interesse de Siqueira em percorrer temas religiosos com a conexão entre elegia e a temática religiosa, como uma de suas formas de expressão.

Na música europeia do século XIX e XX, pode-se identificar no repertório camerístico instrumental, a presença do gênero elegia, onde inicialmente a voz do violoncelo desenvolve temas principais. A exemplo disso, na figura 3, cita-se o terceiro movimento do *Trio no. 1 em Ré menor* para piano, violino e violoncelo (1894) de Anton Arensky (1861-1906).

III. ELEGIA.

The image shows a musical score for Anton Arensky's 'III - Elegia, piano trio no. 1 (1894)'. The score is for Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is 'Adagio'. The Violoncello part is marked 'con sordino' and 'mf'. The Piano part is marked 'p'. The score shows the first few measures of the piece, with the Violoncello playing a melodic line and the Piano providing harmonic support.

Figura 7. Anton Arensky: III -Elegia, piano trio no. 1 (1894).

Link para performance: <https://www.youtube.com/watch?v=RzIxjO1oZXA>

Alguns relevantes violoncelistas compositores do século XIX e XX que percorreram o gênero elegia em suas composições para o instrumento também podem ser mencionados. A exemplo, destacam-se a *Élégie* para violino ou violoncelo e piano, op. 10 (1894), do violoncelista e compositor francês Daniël van Goens (1858-1904) e a *Elégie* para violoncelo e piano (1937) do importante violoncelista francês Paul Tortelier (1914-1990).

Em sua *Elegia*, Siqueira captura elementos típicos das canções tristes e ltuosas e as representa no violoncelo através de constâncias melódicas que sugerem o caráter lamentoso e melancólico característico desse gênero. Partindo para a análise da obra, observa-se as questões estruturais que aproximam a *Elegia* de Siqueira da estética proposta pela linguagem musical europeia do final do século XIX. Como característica principal das estruturas melódicas das elegias desse período, nota-se na abordagem composicional de Siqueira a ênfase do elemento de repetição, que torna fundamental a necessidade de reafirmação de motivos melódicos no desdobramento da obra. Nas figuras 5 e 6, pode-se notar a repetição das constâncias melódicas na voz do violoncelo que reforçam o sentido do gênero.



Figura 8. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-13).
Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=sku4eWQRZrk>



Figura 9. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 51-61).

A expressividade lírica presente na natureza da obra nos remete claramente ao caráter vocal. Observa-se, desta forma, a marca de expressão *molto espressivo* indicada pelo compositor, mais convictamente nos primeiros compassos do violoncelo onde o tema principal é apresentado, como também na recapitulação do tema, no comp. 51, reforçando o componente sentimental da obra. As repetições do material melódico e a ideia lamentosa dentro do tema proposto na voz do violoncelo se repetem em diversos pontos da obra. Embora em alguns momentos os fragmentos melódicos apresentem algumas variações rítmicas, a estrutura fraseológica permanece a mesma.

Propõe-se para uma visualização geral da estrutura da obra na seguinte tabela:

Estrutura da Obra		
Seção	Andamento e marca de expressão	Transições
Seção A – 26 compassos	<i>Lentamente e molto espressivo</i>	<i>Crescendo e accellerando</i>
Seção B – 8 compassos	<i>Allegro con brio e Più animato</i>	<i>Allargando molto</i>
Seção C – 16 compassos	Tempo I	Permanece <i>a tempo</i>
Recapitulação da Seção A e final – 12 compassos	<i>Molto espressivo</i>	<i>Longe e molto rit. dim.</i>

As indicações de mudança de andamento devem ser precisamente executadas pelo intérprete para garantir a sensação de fluidez e continuidade da obra. Na obra de Siqueira as mudanças de caráter — aspecto relevante das elegias — acontecem de maneira rápida, uma vez que cada seção tem breve duração e isso reforça a natureza curta da obra. Ainda assim, Siqueira capta as importantes características estruturais presentes nas Elegias em uma obra que dura aproximadamente quatro minutos. Nas elegias românticas, as constâncias melódicas que se repetem, apesar de obedecerem a mesma estrutura fraseológica, podem indicar significados diferentes quando retomadas e estarem diretamente ligadas a diferentes sentimentos e sensações que formam a característica mutável e complexa desse gênero.

Através de abordagens interpretativas, busca-se analisar a obra de Siqueira mediante em um comparativo com a *Élégie* do compositor Gabriel Fauré. Diante das duas obras, nota-se uma proximidade conceitual e composicional para uma melhor compreensão e construção interpretativa. Sobre isso, Metcalf (2020) discorre sobre a obra de Fauré e aponta questões voltadas ao elemento interpretativo. Para Metcalf, o conceito romântico da *Élégie*, empregado por Fauré caminha sob o viés que aborda diferentes mudanças de estado emocional e variações de caráter que podem ser notados na dinâmica estrutural da obra, cabendo ao intérprete o papel de compreender e definir esses significados. Sobre isso a autora discorre:

Uma elegia é um tributo, uma lembrança comovente de uma alma que partiu. A Elegia de Fauré, embora cheia de profunda tristeza, também tece tensões de raiva e rendição. Ele revela momentos radiantes que lembram tempos mais felizes, tornando-se uma peça mutável e complexa. O trabalho do intérprete é de compreender o significado dessa melodia e justificar cada faceta (Metcalf, 2020, p. 4, tradução nossa).¹⁶

Paralelamente, nos primeiros compassos da obra de Siqueira observam-se uma breve introdução sincopada que sustentam harmonicamente, como uma espécie de plano de fundo, a melodia expressa pelo violoncelo nos compassos seguintes. Na *Élégie* de Fauré é possível notar a mesma ideia estrutural apresentada no acompanhamento, além da ênfase na repetição dos acordes e de células monorrítmicas.

¹⁶ “An elegy is a tribute, a poignant remembrance of a departed soul. Fauré's *Elegie*, though filled with profound sadness, also weaves in strains of anger and surrender. It bespeaks radiant moments reminiscent of happier times, making it a mutable and complex piece. The performer's job is to comprehend this melody's meaning and justify each facet” (Metcalf, 2020, p. 4).



Figura 10. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-9).

Figura 11. Fauré: Élégie para violoncelo e piano (1880), (comp. 1-6).

Fonte: Metcaf (2020, p. 1).

Link para performance da obra: https://www.youtube.com/watch?v=_hUJKqHTOEI

Na Élégia de Fauré, a repetição do tema principal proposto na voz do violoncelo é distribuída ao longo de quatro compassos e aparece quatro vezes no decorrer da obra, em diferentes seções. Como proposta interpretativa, Metcaf analisa os quatro momentos em que essa melodia aparece e sugere a atenção por parte do intérprete às diferentes indicações de dinâmica. A autora discorre sobre a importante condução fraseológica na primeira aparição do tema que deve ser executada como uma linha contínua e ininterrupta e enfatiza o grau de importância na primeira execução do tema para uma interpretação adequada da obra (Metcaf, 2020, p. 4).

Na obra de Siqueira, percebe-se que o tema principal constituído de oito compassos, se repete três vezes ao longo da obra, e apresenta alterações em pequenos fragmentos rítmicos e finais de frases mais prolongados, em algumas repetições. A exemplo disso, apon-

ta-se um fragmento do tema principal que se repete nos comps. 7 e 15, que apresentam terminações de frase distintas.



Figura 12. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-19).

Embora os três momentos de aparição da constância melódica apresentem a mesma dinâmica em piano, a presença de alterações rítmicas e direcionamentos de frase dissemelhantes tornam claras suas distinções. Para o âmbito interpretativo, a diferenciação entre uma constância melódica e outra é de fundamental importância para a compreensão das mudanças de caráter expressos em cada frase. Como proposta interpretativa, o uso de distintos tipos vibrato e conduções de frases podem ser realizadas através de diferentes pontos de contato e velocidade de arco. Metcaf menciona que “a elegia é triste, mas também nobre” e reforça o uso técnico do vibrato como artifício interpretativo, podendo ser mais amplo ou mais curto, de forma que melhor diferencie essas formas de caráter (Metcaf, 2020, p. 4).



Figura 13. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 1-18).

Nas marcações em vermelho expostas na figura 13, propõem-se, como primeira aparição do tema, uma condução fraseológica que direcione para a nota fá sustenido, que por

sua vez aparece como sendo o sétimo grau na tonalidade de Sol menor. A ênfase nessa nota se torna importante pois nesse contexto gera-se tensão tonal que denota também o caráter de tensão no início da obra. Sugere-se, também, para o contexto interpretativo desse momento, a proposta de definição de *legato* por Lee (2009, p. 29-30) pautado no tema inicial da Elegia da Sonata em dó maior para violoncelo e piano de Britten. O autor aponta, como possibilidade interpretativa, que a indicação de *legato* escrito pelo compositor na melodia do violoncelo pode ser pensada como uma forma de continuidade da linha melódica, evitando, assim, a interrupção fraseológica durante as trocas de direção de arco. É possível aplicar essa proposta na obra de Siqueira, ao considerarmos que no tema inicial, entre os comps. 3 e 4; 5 e 6, as frases exigem uma sustentação melódica semelhante entre os compassos.

Na segunda aparição do tema, observa-se uma diminuição na tensão gerada nos primeiros compassos. Nesse momento, sugere-se a escolha de um ponto de contato que valorize um contraste timbrístico com o início, obedecendo a mesma proposta de *legato*. Na segunda metade da frase que se inicia no comp. 15, esta é direcionada através de um crescendo para um registro mais agudo. Nesse momento, percebe-se a presença de um *tenuto* que torna possível para o intérprete ter a liberdade de um prolongamento do tempo. Através desse gesto agógico, o intérprete pode criar direcionamento para o ápice da frase, que, por sua vez, acontece na primeira nota do comp. 16. A ideia desse gesto agógico pode ser interpretada segundo a abordagem de Starker (2004), que discorre sobre o conceito de *rubato* e como esse gesto possibilita enfatizar de maneira mais livre as mudanças harmônicas e tensões de frase, sem desconstruir a estrutura da frase.

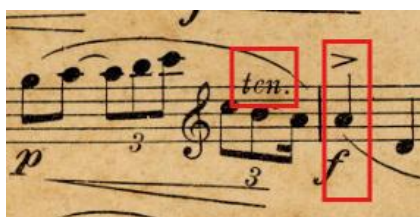


Figura 14. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 15-16).

Na próxima seção, contrastante, nota-se a mudança quase que repentina para um andamento mais rápido (*Allegro com brio*), seguido de *Più animato*, o uso de figuras rítmicas mais ágeis e a constante presença de acentos dentro da dinâmica fortíssimo, tanto na voz do violoncelo quanto no acompanhamento que intercalam na mesma intensidade, sugerem uma mudança quase súbita de caráter da obra. Esses aspectos correspondem a uma das principais

características das Elegias românticas do século XIX, aspectos que podem ser notados, inclusive, na obra mencionada de Fauré.



Figura 15. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 20-29).

Nessa seção de caráter intenso e enérgico é possível observar um padrão melódico que é frequentemente rebuscado até o final da obra. Esse padrão é pela primeira vez antecedido por uma seção cromática e de bastante tensão que faz a ponte entre a seção A e B.



Figura 16. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 27-28). Material melódico rebuscado constantemente na seção B.

Os dois compassos que antecedem a Seção B (*Allegro con brio*), apontam as indicações de *crescendo e accelerando*, que ocorrem em um espaço de tempo breve até a chegada do novo andamento proposto. Um dos desafios interpretativos da obra encontra-se nos pontos em que o intérprete precisa ligeiramente se adaptar às mudanças de seções, que acontecem através de curtas transições.

Pela maior extensão nas seções da obra de Fauré em relação a de Siqueira, percebe-se que as transições também acontecem em maiores espaços de tempo, embora a ideia de estrutura geral seja semelhante (A-B-A). Observa-se então, um trecho da *Élégia* de Fauré que apresenta transição semelhante para a seção intermediária da obra, com a existência de cromatismos em fragmentos melódicos que promovem a ideia de tensão e que antecedem um novo caráter.

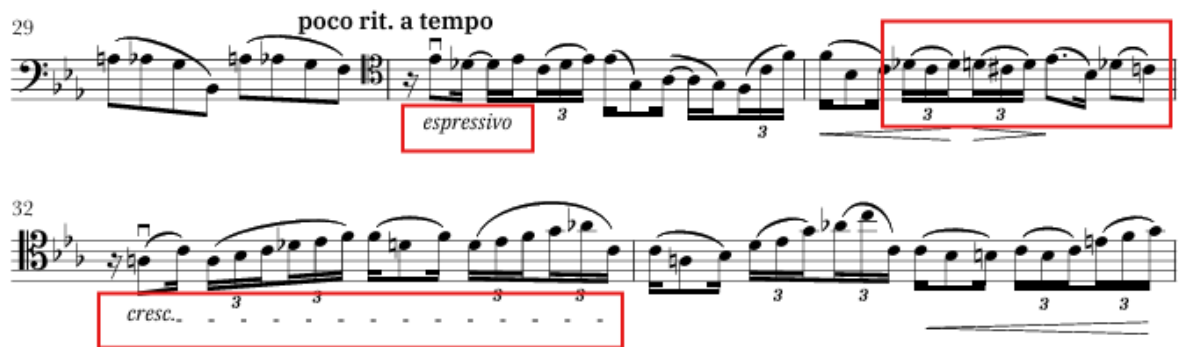


Figura 17. Fauré: Élégie para violoncelo e piano (1880), (comp. 29-33).
Fonte: Metcaf (2020, p. 13).

Para uma melhor compreensão interpretativa das indicações de *acelerando*, *ritardando* e *alargando*, que permeiam as transições da *Elegia* de Siqueira, cita-se os autores Aquino e Aquino (2021) sobre a questão de *timing* em música no contexto de controle de pulso e construção de organicidade de uma frase musical. Toma-se como exemplo a transição da seção B para C na *Elegia* de Siqueira, onde o uso da indicação *Allargando molto* é realizada em um espaço de tempo curto de dois compassos.



Figura 18. José Siqueira: Elegia para violoncelo e piano (1934), (comp. 27-33).

Nesse ponto, torna-se substancial para o intérprete a criação de um senso métrico que seja regido pelas menores subdivisões do tempo a partir do pulso interno (Aquino e Aquino, 2021, p. 7). Essa construção é fundamentada no objetivo de se obter fluidez nas frases transitórias e garantir organicidade entre as seções. A mesma abordagem vale para as transições pautadas em *accelerando*, como também no final da obra, onde Siqueira define as expressões *longe*, *molto ritardando* e *diminuendo*. Correspondentemente, na *Élégie* de Fauré o compositor define a indicação de *morendo* ao final da obra, sugestivamente ligado ao caráter central do gênero.



Figura 19. Fauré: Elegia para violoncelo e piano (1880), (comp. 50-53). Metcaf (2020, p. 13).

Metcalfe (2020, p. 11) discorre sobre a marca de expressão de Fauré afirmando que *morendo* não está somente ligado à questão de volume, mas também ao senso rítmico e métrico. A música sugere um desaceleramento progressivo que é direcionado ao último acorde da música. Mesmo não apresentando marcas tradicionais de mudanças progressivas de andamento como *ritardando* ou *alargando*, subentende-se que o termo sugestivo *morendo* está ligado claramente a ideia interpretativa de alargamento do tempo. Nesse contexto pode-se aplicar, também, a obra de Fauré, a abordagem sobre criação de controle de pulso e senso métrico explanada por Aquino e Aquino (2021).

Através dessa abordagem interpretativa, torna-se possível a integralização dos aspectos ligados à construção do senso métrico e a flexibilidade do tempo, com as possibilidades de expressão dos múltiplos traços dentro de uma elegia que são compreendidas através das transições e mudanças de caráter. A direta associação desses dois pontos contribuem para uma execução bem estruturada e que melhor expresse os conceitos do gênero.

Capítulo 3

A fase nacionalista de José Siqueira e a *Cantiga de Cego e Choro*

3.1. Contextualização da fase

Foi a partir do ano de 1943, depois de realizações profissionais como compositor e regente, que Siqueira passou a adotar como seu principal estilo composicional uma forte estética nacionalista. Com isso, a valorização dos gêneros essencialmente brasileiros, a exploração de temas que discorrem sobre as diferentes expressões culturais nacionais e, em particular, as nordestinas, se tornaram o foco de suas concepções. Sobre isso, Santos (2016, p. 10) afirma que, “a partir de 1943 [Siqueira] passou a valorizar os elementos nacionais em suas obras, tornando-se um grande expoente da música nacionalista”. Sobre a escola nordestina de composição, e a forma de representação de sua região de origem, Santos também ressalta, “É durante a segunda fase composicional que Siqueira afirma-se como expoente da escola nordestina, escrevendo obras para todos os gêneros musicais” (Santos, 2016, p. 10). Provavelmente, uma terminologia por ele mesmo criada.

Vale salientar que, na década de 1940, o Brasil passava por forte influência dos movimentos nacionalistas liderados por Mário de Andrade, já a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Sobre isso, Ramalho (2022) discorre:

Como outros compositores de sua época, Siqueira foi fortemente influenciado pelo movimento modernista brasileiro, como consequência da Semana de Arte Moderna de 1922 e sua ideia de uma identidade cultural exclusivamente brasileira (Ramalho, 2022, p. 2, tradução nossa).¹⁷

As múltiplas manifestações culturais e a busca pela definição e identidade cultural brasileira eram o foco dos artistas, escritores e pensadores daquela época. Assim, Siqueira acabou por seguir uma corrente vanguardista nacionalista. Dentre muitas possibilidades, também pelo fato do multiculturalismo existente no país, Siqueira soube expressar elementos culturais, a partir de gêneros musicais em que via grande potencial de representatividade da música brasileira. Dentre esses elementos, foi na tradição oral nordestina que Siqueira mais se viu representado, pois se trata de uma expressão proeminente de suas origens.

¹⁷ “Like other composers of his time, Siqueira was strongly influenced by the Brazilian Modernist movement that was the consequence of the Week of Modern Art of 1922 and its idea of a uniquely Brazilian cultural identity” (Ramalho, 2022, p. 2).

3.2. A Cantoria nas tradições orais nordestinas

No Nordeste brasileiro, as tradições orais possuem ramificações poéticas abrangentes. Dentro de um complexo universo cultural, algumas definições como a da poesia cantada em versos tornam-se possíveis de serem delineadas quando consideramos seus gêneros, subgêneros e as características funcionais que as distinguem. A cantoria, como forma de tradição oral nordestina, tem relevante importância, pois retrata através da fala ou do canto, uma história ou cultura, visando a preservação de valores, que podem atravessar gerações (Pinheiro; Damasceno, 2022, p. 3).

Neste sentido, os autores discorrem sobre uma das marcantes características dos cantadores, talvez a mais importante, responsável por transmitir a arte em suas múltiplas expressões:

[...] uma das características dos cantadores é o fato de estarem em movimento constante, se deslocam para onde a cantoria chamar, até mesmo os que não vivem profissionalmente dela o fazem, porém com menos frequência e de acordo com a disponibilidade de seu trabalho formal. Essa fluidez e movimentação constante é um atributo nato da cantoria o que talvez até dificulte definir sua origem o que não é nosso objetivo, assim ela se faz grande, se projeta no mundo e o abrange em seus versos, enquanto poética cumpre o papel de comunicar e a arte em suas diferentes expressões é universal, ainda mais quando se trata do canto (Pinheiro; Damasceno, 2022, p. 3).

Dentre os poetas que formam as tradições orais nordestinas, os cantadores contemplam então, uma classe de artistas que vagueiam pelo sertão nordestino, utilizando-se de seus cantos e do ofício de recitar versos como meio de sustento. A cultura dos cantadores ainda é viva e pode ser observada no cotidiano brasileiro, a exemplo daqueles que cantam em locais públicos como mercados, praias e praças de cidades do Nordeste brasileiro.

No Brasil, na maioria das vezes os cantadores, também chamados de repentistas, utilizam violas ou rabecas como instrumentos acompanhadores (Cascudo, 1968, p. 141-153). Para Linenburg (2017) a relação da rabeca com a cegueira, no contexto dos cantadores do Brasil, pode ser associada, igualmente, a função dos violinos para os cegos cantadores da Península Ibérica desde o século XVII. Desta forma, a associação direta da rabeca como instrumento principal de acompanhamento dos cegos pedintes se fortaleceu historicamente quando a maioria dos cantadores do Nordeste que utilizavam esse instrumento como acompanhamento eram deficientes visuais (Linenburg, 2014, p. 9).

Nas tradições orais do Nordeste brasileiro, as cantorias têm valor significativo enquanto manifestação cultural, assim como a literatura de cordel e outros gêneros que se apro-

priam do canto ou da fala como forma de expressão. Como gênero poético musical, as cantorias apresentam formas complexas e padrões bem elaborados.

No Nordeste, o gênero *cantoria* possui um sistema organizacional dividido em subgêneros e espécies. Nesta direção, Camacho (2004, p. 70) define que os aspectos da cantoria nordestina são divididos através de sua natureza e funcionalidade, podendo ser de caráter narrativo, quando se refere ao ato de cantar versejando ao utilizar como base a literatura (Romances, Desafio, Xácaras) ou por meio de disputa poética entre cantadores (*duelos ou pelejas*) e versos improvisados por um único cantador, como nas cantigas de pedintes.¹⁸ Neste sentido, é importante ressaltar que os cantadores, de modo geral, possuem sólido conhecimento de literatura, nas quais as poesias cantadas têm suas bases firmadas nessa vertente artística.

Quando a cantoria sertaneja não transita através de versos improvisados por um único cantador ou por meio de disputa poética, os temas mais frequentes discorrido nos cantos permeiam entre a descrição do próprio cenário de existência dos cantadores, bem como suas lutas pela sobrevivência na condição de trabalhador cantador; episódios de lutas dos cangaceiros com a polícia; sátiras políticas; descrição da natureza sertaneja. Esses temas, as vezes cantados ao mesmo tempo, por dois cantadores que duelam poeticamente entre si, constituem a maior parte da narrativa cantada (Casculo, 1968, p. 127).

Na cantoria nordestina existe uma linha tênue que separa o grau de relevância do texto e da música propriamente dita, embora para os cantadores ambas as formas de expressão caminhem juntas para a mesma finalidade. A poesia na cantoria nordestina adota alguns aspectos musicais importantes, que, para o sujeito que canta, ganham posição de destaque. Em primeiro plano, a reprodução do conteúdo poético se apresenta através da capacidade de fluência do ritmo dos versos cantados, bem como a flexibilidade métrica durante a solfa.¹⁹ Elementos musicais como afinação — na relação voz e o instrumento que acompanha — qualidade timbrística na linha melódica da voz e precisão rítmica do acompanhamento, ficam em segundo plano. Nota-se, na cantoria, um destaque maior na transmissão da mensagem poética cantada.

No contexto da performance dos cantadores nordestinos, a literatura transmitida oralmente, bem como a prática da vocalidade nos textos se mostram diretamente associadas com a dinâmica interpretativa desse gênero, que se fundamenta sobre os frágeis limites entre o

¹⁸ Os Romances, Xácaras e Desafios, são subgêneros da cantoria narrativa ou improvisada, sendo as Xácaras dramáticas e os Romances épicos (Camacho, 2004, p. 70). Os desafios podem ser narrativos ou improvisados, as vezes como forma de “duelo poético” entre cantadores, ou como forma de livre de espontaneidade poética do cantador.

¹⁹ Na cantoria, a solfa é o momento de liberdade da métrica poética por parte do cantador. Nesse momento não há acompanhamento musical (Linemburg, 2014, p. 7).

conteúdo de autoria do cantador e sua própria interpretação. Afirma-se então, que o papel artístico do cantador se completa quando sua obra atinge o estágio final do processo criacional — a transmissão. Segundo Zhumtor (1993, p. 139) “a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória”, ou seja, adota o importante papel de transmissão e preservação de uma história a partir da memória do intérprete, ao mesmo tempo em que faz parte do processo de criação. O autor ainda destaca que a tradição quando parte do processo de transmissão oral de contínua criação é definida como “movença”.²⁰ A *movença dos textos*, percorrido por Zhomthor instaura a possibilidade de duas perspectivas interpretativas: a ideia interna do texto (escritura) e a externa (quando transmitida oralmente), gerando então um duplo dialogismo.

Já os cegos cantadores nordestinos formam uma classe que, dentro das tradições orais, relacionam a deficiência visual com música e que ganhou seu espaço artístico através de longos anos de construção de repertórios específicos e tipificados a essa associação. Para Linenburg (2022, p. 59-60), o arquétipo do poeta-cantor desprovido do sentido da visão, se estabeleceu como categoria cultural em diferentes partes do globo, e sua construção veio a partir de manifestações culturais distintas a partir de cada região. O autor menciona a descrição histórica dessa tradição no Brasil, onde os cegos poetas-cantadores se apresentam em praças públicas e feiras, utilizando a viola ou rabeca como instrumentos de acompanhamento, ou as vezes até mesmo cantando *a capella*. A origem da arte da cantoria no Brasil, mais recorrente nas tradições nordestinas, surgiu através da influência da cultura de povos de países da Europa, onde a tradição do cego poeta-cantador já se fazia presente desde o século XV. Na Península Ibérica, nota-se a existência de “cantores de gesta”, que faziam parte da classe dos “*jograis*” cegos, que historicamente, na Europa do século XV a XVII, se tornaram populares por constituírem um repertório singularmente reconhecido nesse âmbito artístico (Zhomtor, 1993, p. 58).²¹ Em Portugal e na Espanha, o termo *arte de ciego* ou *romances de ciegos* era empregado aos *ciegos violinistas* ou *copleros* que utilizavam violinos, violas ou *vièlles* para acompanhamento de seus versos cantados (Zhomtor, 1993, p. 58; Linenburg, 2022, 59-60).²²

²⁰ Termo definido por Zhomthor (1993, p. 144) que significa criação contínua. Possibilita a criação a partir tanto da percepção interpretativa da escritura, quanto da transmissão oral.

²¹ Cantares de gesta ou chansons de geste, é um gênero literário que surgiu na França por volta do século XI e XII e que ficou popular em toda a Europa. Se trata de um conjunto de poemas épicos em versos.

²² Poetas da Península Ibérica que escreviam, cantavam e vendiam romances e outras poesias.

3.3. Cantiga de Cego e Choro (1949)

A Cantiga de Cego e Choro para violoncelo e piano foi escrita no 1949 e teve sua estreia no mesmo ano da composição em um festival dedicado integralmente às obras de José Siqueira, promovido pela Sociedade Artística Internacional, em 31 de agosto de 1949. O festival aconteceu no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e a obra em questão foi estreada pelo violoncelista Eugen Ranevsky e o pianista e compositor Francisco Mignone. Na ocasião, a *Suíte Sertaneja* (1949) também foi executada pelos mesmos músicos. O fato de ambas estarem na mesma programação do festival ressalta a proximidade estética das mesmas, por se tratar de referências às manifestações da tradição oral nordestina. No âmbito das tradições da música nordestina, vale destacar que a *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano foi também composta no ano de 1949, sendo, até hoje, uma das obras mais tocadas de Siqueira.

Nota-se no título da obra a intenção de Siqueira em explorar a fusão de gêneros musicais populares brasileiros. Através de dois movimentos contrastantes, Siqueira combina a Cantiga de Cego, subgênero das cantorias nordestinas, que surgiu no estado do Rio Grande do Norte, com o Choro, um gênero que surgiu por volta do século XIX, no Rio de Janeiro. Ambos os gêneros retratam definições culturais de cada região, retratando suas respectivas origens, que tomam como ponto de partida a formação histórica desses gêneros, a partir da mescla de tradições musicais da Europa com a música essencialmente brasileira.

As Cantigas de Cego, incluídas nas cantorias nordestinas, formam uma categoria específica dentro do gênero, mas que não difere dos outros tipos de cantorias quanto a sua forma poética e propostas dentro do viés de tradição oral. O termo *Cantiga de Cego*, refere-se às cantorias em versos reproduzidas por pessoas com deficiência visual e associada aos cantadores cegos que, segundo Cascudo (2005, p. 129), são acompanhados por outras pessoas que os auxiliam e os guiam em suas peregrinações. Na tradição oral nordestina, antes de tudo, qualquer cantador tem como base fundamental da cantoria o atributo da criatividade poética por meio da improvisação, que no universo da cantoria foi intensificada na relevante tradição dos repentistas. Para Mota (2002, p. 13-14), a habilidade de improvisar, natural dos repentistas, é um dever de qualquer cantador independente do subgênero dentro das cantorias nordestinas. Por exemplo, um cantador especialista em versejar romances ou contos de figuras importantes do Nordeste brasileiro ou um cantador que se destaca nos duelos poéticos, deve ter a capacidade de improvisar a partir de seus próprios versos. No caso dos cegos cantadores, a

capacidade natural de elaborar e cantar versos próprios em situações distintas, se apresenta com mais assiduidade.

Na história dos cegos cantadores, algumas figuras importantes como Sinfrônio Pedro Martins, conhecido por cego Sinfrônio, citado por Mota, aparecem com destaque nessa expressão artística.²³ O autor aponta algumas características que fizeram de Sinfrônio um cantador de destaque entre os cegos cantadores, como a capacidade de expressar vastos temas que constituíam seus versos em romances, cantigas ou desafios. Como cego cantador, Sinfrônio possuía um atributo que é recorrente dessa tradição oral, a capacidade de resgatar na memória uma diversidade de temas, histórias e vivências próprias. Essa importante característica se perpetua na natureza dos cegos cantadores, ganha evidência talvez pela ausência do sentido da visão, embora não de forma geral entre essa classe de cantadores. O vasto repertório de Sinfrônio no qual ele constantemente rebuscava em sua memória, durante a execução de suas cantorias, vinham de folhetos que sua mulher lia até o cantador se sentir capaz de recitá-los de memória (Mota, 2002, p. 9). Sobre Sinfrônio, Mota ainda discorre:

[...]eu possuía a certeza de ter diante de mim admirável profissional do canto, arrastado a esse gênero de vida beduína, não somente por motivo da cegueira que o inibia [sic] de mistéres outros, mas ainda por natural tendencia de aproveitamento do excelso dom com que a Natureza o compensára da perda da visão; quando percebeu que eu já estava capacitado do valimento de seu estro, Symphronio começou a falar-me dos cantadores que tivera de enfrentar em suas ininterruptas peregrinações (Mota, 2002, p. 16-17).

Ainda sobre cegos cantadores que contribuíram para preservação e disseminação da tradição cantada no bojo da oralidade nordestina, citam-se Aderaldo Ferreira de Araújo e Pedro Pereira da Silva.²⁴ Ambos os cantadores popularmente receberam pseudônimos hoje considerados pejorativos de “Cego Aderaldo” e “Cego Oliveira”, respectivamente, dentro da história dos cegos cantadores do Nordeste brasileiro. Nesse contexto, pode-se também mencionar as figuras femininas de Francisca Conceição Barbosa, Maria das Neves Barbosa (1945-2017) e Regina Barbosa, conhecidas como “As ceguinhas de Campinha Grande”.

Nas cantorias de cego, o aspecto funcional, ou seja, para qual finalidade o canto é exprimido são maneiras que tornam possível a diferenciação entre um tipo de cantoria e outra. Os aspectos musicais não variam, uma vez que dentro das cantorias, independentemente para

²³ Sinfrônio Pedro Martins (Cego Sinfrônio), nasceu por volta de 1880 na cidade de Fortaleza (CE), figura importante no universo da cantoria nordestina, segundo Mota, Sinfrônio era um “perito improvisador” e dono de um vasto repertório retido em sua boa memória (Mota, 2002).

²⁴ Aderaldo Ferreira de Araújo (Cego Aderaldo) foi um poeta popular, natural de Crato (CE), destacado na história das cantorias nordestinas por sua destreza em improvisos e rimas na tradição repentista. Pedro Pereira da Silva (Cego Oliveira), também natural de Crato (CE), foi um compositor e rabequista (Linemburg, 2014, p. 5).

qual objetivo os cegos cantadores se expressam, o elemento musical que compõem os tipos de cantorias não se altera. Por exemplo, o cego cantador que sobrevive através de seu subjetivo produto musical, que transforma seus versos cantados em sua forma de sustento, pode cantar desafios, romances, cantigas e dominar a arte do improviso, da mesma forma que outro cego cantador que não depende da sua cantoria como forma de sobrevivência e que canta profissionalmente com o único propósito de transmissão do conteúdo histórico-cultural das tradições nordestinas. Por fim, a diferenciação se encontra nos objetivos impostos por cada cantador. Para Linenburg (2022), os cegos poeta-cantores compartilham uma série de características que podem variar dependendo das tradições culturais no contexto de cada indivíduo, mas que se notam padronizadas na prática da cantoria.

Expressões envolvendo poesia, narração de histórias, canto –improvisados ou memorizados– com acompanhamento por algum instrumento musical realizado pelo mesmo indivíduo representam uma prática bastante difundida, com registros históricos bastante antigos –alguns com mais de dois mil e quinhentos anos– em diversas regiões do globo (Linenburg, 2022, p. 61).

O autor ainda menciona algumas diferentes atribuições funcionais que podem ser associadas aos cegos cantadores, como fator de diferenciação entre eles, como aqueles que têm vínculos religiosos e incorporam responsabilidades religiosas em seus cantos; o cego poeta-cantador que vaga de cidade em cidade a mendigar; ou aquele cantador que recebe para entreter seus patrões (Linenburg, 2022, p. 61).

Cascudo descreve dois exemplos de cenários ambientados por cegos cantadores, enquanto discorre sobre o contexto no qual estão inseridos.

Nas festas religiosas ainda é fácil encontrar-se um cantador, cercado de curiosos, historiando as guerras de Carlos Magno ou a lenda Pedro Cem. Junto, em cima duma esteirinha, está um pires para moedinhas. As vezes o cantador é cego. Traz a mulher como guia e vigilante testemunha. Horas e horas passa ela acorçada, imóvel, olhos baixos, esperando o fim do trabalho. Em Acarí, durante meia noite, via a figura melancólica de um cego, tocador de harmonia, narrando os romances de Garcia ou o ataque de Lampião a Mossoró. Junto, enrolada numa velha colcha desbotada, hirta, espectral, completamente imóvel, sem o menor som, sem um mais leve sinal de vida, a cabeça curvada como escondida, a mulher fazia sentinela ao pobre mendigo que cantava heroísmos, arrancadas, vida livre, afoita e largada, pelo mundo... (Cascudo, 2005, p. 127).

Siqueira encontrou nas Cantigas de Cego um gênero musicalmente valioso, dotado de grande qualidade melódica e, talvez, o mais autêntico das tradições cantadas do Nordeste brasileiro, tanto em sua forma, que carrega a simplicidade dos cantadores, quanto no seu

poder artístico de aproximar, em níveis mais profundos, o intérprete de sua própria obra. Nas Cantigas de Cego, o produto musical de quem as canta, geralmente são resultados das próprias vivências ou sua própria realidade descrita em versos. Diante desse fato, observa-se uma ênfase na subjetividade artística dos cantadores, que se desenvolve desde o início do processo de criação dos versos até o momento de transmissão através do canto. As Cantigas de Cego, enquanto forma improvisada, confirma com mais precisão a característica subjetiva do artista, pois corresponde aos impulsos criativos mais singulares de cada cantador. Pode-se considerar, então, que a Cantiga de Cego é um gênero musical descritivo, em sua maior parte, constituído pela poesia em forma de música, ligada à parcialidade de cada sujeito cantador. É da tradição desses cantadores ligados ao gênero Cantiga de Cego, como forma de trabalho, pedir esmolas em locais públicos, como mercados e portas de igrejas para fim de sustento financeiro.

A complexidade na definição musical desse gênero se encontra justamente nessa subjetividade. Os cantadores cantam de sua própria forma, com seus próprios padrões. Essa relatividade interpretativa reflete no gênero, trazendo certa dificuldade na delimitação dos padrões da cantoria. Apesar desse fato, pesquisadores do gênero, como Siqueira, Mário de Andrade (1893–1945), Oneyda Alvarenga (1911–1984), notaram determinados padrões musicais na estrutura dos cantos entoados pelos cegos cantadores, que abordaremos nesse capítulo. Através dos resultados dessas definições, tornou-se possível também a representação desses cantos através da música instrumental, como fez Siqueira e outros compositores brasileiros, contribuindo diretamente para a popularização desse gênero de tradição oral pelo Brasil.

Na Cantiga de Cego e Choro para violoncelo e piano de Siqueira, a apresentação do tema, no primeiro movimento, que representa o canto expressado nessa tradição oral é dada pela voz do violoncelo no terceiro compasso. A construção melódica é dividida em intervalos de frase de quatro compassos e meio, na primeira parte da obra. Na entrada do violoncelo, Siqueira escreve *doloroso*, que se subentende a maneira de expressão do canto de pessoas deficientes visuais que pedem esmolas. Diante dessa afirmativa, pode-se ainda fazer a ligação dessa indicação de expressão dada por Siqueira, com a árdua realidade de condição de trabalho dessas pessoas.

No primeiro movimento da obra de Siqueira, cada material melódico apresentado pelo violoncelo nas letras A, C e D, apresentam termos que podem expressar as características dos cantos correspondentes ao gênero Cantiga de Cego. Nas letras A e D, tema e recapitulação, respectivamente, a estrutura melódica está calcada sobre os Modos Reais I e II do Sistema Trimodal, e não apresenta mudanças na voz do violoncelo, confirmando a característica de constância melódica e monótona, peculiar desse tipo de cantoria.

A figura seguinte, extraída do primeiro movimento da obra, mostra as indicações de expressão definidas em três momentos que o violoncelo exprime os cantos abordados.



Figura 20. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro*, I mov. (comp. 3-6/ 48-49/ 76-80).
 Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=uAiq8KjT IQ>

Segundo o próprio Siqueira (1961, p. 129), esses cantos são descritos, geralmente, como tristonhos e provido de grande potencial melódico. A característica melancólica, ou até mesmo tristonha, descrito por Siqueira, pode ser interpretado não somente considerando o contexto árduo da vida do cantador nordestino, mas também através do efeito técnico das estruturas modais e suas derivadas menores, explicadas por Siqueira. Veremos a aplicação desses conceitos mais adiante.

Mário de Andrade, pesquisador das tradições orais do Brasil, em sua obra *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), utiliza alguns exemplos musicais de cantorias típicas encontrados na música de tradição oral nordestina. Sobre isso, Linenburg afirma que Mário de Andrade foi um significativo expoente da cultura oral brasileira, que deixou em seus arquivos importantes materiais referentes as tradições orais do Nordeste brasileiro colhidos pelo compositor José Mozart de Araújo (1904-1988).²⁵

Em seu Arquivo, no IEB-USP, encontra-se uma caixa com documentos, sob o título “Toadas de Cego” (MA-MMA-110, Caixa 183). Dentro dela, o fôlio MA-MMA-110-02 corresponde a uma carta do compositor José Mozart de Araújo, datada de 28.11.1934, Rio, na qual o remetente explica que envia cantigas de cego, que “foram recolhidas por mim, em Itapipoca, no Ceará (Linenburg, 2014, p. 5).

A figura 19, mostra um pregão nordestino com o título O Cego, catalogado por Mário de Andrade juntamente de outros “cantos de trabalho”. O autor classifica o exemplo de canto como pregão e menciona “Este canto maravilhoso me comunicado por Lionel Silva esquecido no texto, é o único documento brasileiro que conheço em que o hipolídio está sistematizado” (Andrade, 1972, p. 149), o autor faz menção à existência do modo hipolídio, que é equivalente ao modo mixolídio, frequente nas melodias das Cantigas de Cego. Podemos

²⁵ Musicólogo, compositor e professor brasileiro. Foi diretor da Rádio MEC e um dos responsáveis pela criação da Orquestra Sinfônica Nacional ao lado de Siqueira.

então comparar um dos exemplos da obra de Mário de Andrade, *O Cego*, com o primeiro movimento da *Cantiga de Cego e Choro* de Siqueira, figura 20, e destacar as semelhanças na utilização dos modos típicos da música oral nordestina, como também a semelhança dos respectivos contornos melódicos.



Figura 21. *O Cego*. *Ensaaios sobre a música brasileira* (Andrade, 1972, p. 149).

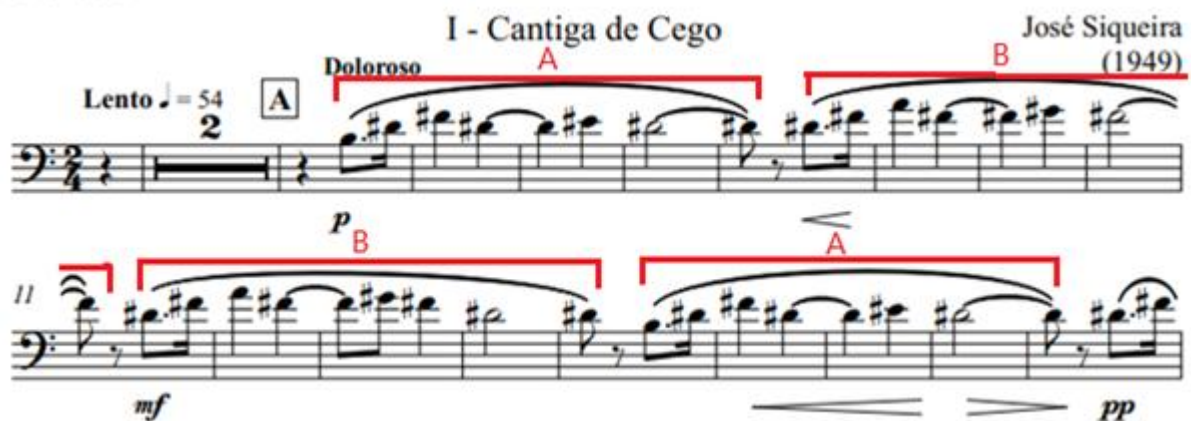


Figura 22. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro* (1949), (comp. 1-19).

Na figura 19, o exemplo colhido por Mário de Andrade apresenta em sua estrutura melódica — dividida em duas partes, A e B — as configurações intervalares que correspondem, respectivamente, aos modos Lídio eclesiástico e seu derivado, segundo a perspectiva de Siqueira, discorrida no Sistema Trimodal. Na obra de Siqueira, figura 20, a configuração aparece através da organização ABBA, sendo A o modo que corresponde ao Lídio, e B o modo Mixolídio. Nota-se o uso frequente do Modo Nacional, em praticamente todo o primeiro movimento, tanto no âmbito melódico pelo violoncelo, quanto harmônico, pelo acompanhamento. Para Alvarenga (2000, p. 193) a combinação das inflexões modais Lídia e Mixolídia em uma mesma linha melódica é uma prática comum na música do nordeste brasileiro. O autor aponta a presença dessa bimodalidade em estruturas melódicas dentro de uma mesma seção no segundo concerto para violino e orquestra de Camargo Guarnieri.

Na figura 21, a partir do comp. 38, segunda parte do primeiro movimento, observa-se um nítido exemplo de uma escala descendente em duas oitavas, executada pelo violoncelo, que confirma a proposta do Modo Nacional do Sistema Trimodal.



Figura 23. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro*, (comp. 38-41).

No acompanhamento executado pelo piano, o caráter repetitivo que sugere a representação dos instrumentos que acompanham as Cantigas de Cego, também apresenta harmonicamente os modos do Sistema Trimodal, porém com as relações intervalares dos modos sobrepostas. A utilização do campo harmônico do Sistema Trimodal com o uso da superposição de intervalos de segundas, quartas e quintas, o uso de quartas aumentadas e sétimas menores, são características harmônicas das propostas abordadas por Siqueira em seu sistema organizacional de modos nordestinos. Para Silva (2013, p. 31) a utilização de acordes constituídos dessa natureza intervalar visava buscar uma estética composicional mais distante da sintaxe tonal. A autora aponta que a utilização de tricordes, tetracordes e pentacordes era uma proposta já recorrente entre compositores que firmavam suas concepções em uma corrente estilística moderna afastada do neoclassicismo e menciona Debussy, Bartók e Hindemith como exemplos.

Na figura 22, identifica-se a presença do Modo Real II (Lídio Eclesiástico) em forma de acordes consecutivos.

Figura 24. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro*, (comp. 1-5).

Um outro exemplo de utilização dos Modos Reais e seus derivados em modo menor, ainda no primeiro movimento da Cantiga de Cego e Choro, está na seção marcada como letra C. Neste ponto, Siqueira utiliza a expressão *Sentimental*, sobre a melodia do violoncelo, que por sua vez é construída no modo menor, derivado do Modo Real II (Lídio) com centro em Lá. Em termos tonais, o modo menor utilizado seria equivalente à escala de fá sustenido menor com o sexto grau aumentado.

The figure displays three musical staves. The top staff is a snippet of the original melody, marked with a box 'C' and the word 'Sentimental' above it. It includes a 'rit.' (ritardando) marking and dynamic markings 'p e Tempo' and 'mf'. Two specific intervals are highlighted with red boxes. Below this, two staves illustrate the modal components: 'Modo Real II (Lídio) com centro em Lá' and 'Modo Derivado menor'. Both of these staves also have red boxes highlighting the same intervals as the original melody, demonstrating the modal derivation.

Figura 25. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro*, (comp. 48-52) em comparação com exemplo do Modo Real II e seu derivado menor.

Oneyda Alvarenga, em seu livro *Música Popular Brasileira* (1982), menciona também, no capítulo intitulado como “Cantos de trabalho” — no qual a Cantiga de Cego e o Aboio encontram-se inseridos — um exemplo de Cantiga de Cego colhido, segundo a autora, pela missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938, na cidade de João Pessoa. Segundo Alvarenga (1982, p. 259) “Cantos de trabalho” constituem-se apenas uma categorização e não propriamente definido como gênero musical — ainda que, dentro deste bojo, possam, de fato, haver gêneros musicais específicos — mas uma tradição cantada que servia de acompanhamento durante os trabalhos, ligados em sua maioria a atividades urbanas e rurais. Acredita-se que esses cantos regularizavam e coordenavam os movimentos mecanizados dos trabalhadores, aumentando assim a produção. A autora define que “as Cantigas de Cego são em geral tristonhas e monótonas, muito europeias de caráter” (Alvarenga, 1982, p. 268), pelo fato de que, em parte, as Cantigas de Cego estão calcadas sobre

alguns modos menores derivados dos Modos Reais do Sistema Trimodal. Sobre isso, a autora equipara, funcionalmente, as Cantigas de Cego com os Pregões, já citados por Siqueira e Mário de Andrade, uma vez que ambas as tradições orais, classificadas como Cantos de Trabalho, baseiam-se na prática comum de se obter qualquer resultado financeiro ou de alguma necessidade específica do sujeito que canta, expressada no texto ou na letra cantada.

Alvarenga menciona ainda que o costume de pedir esmolas por meio de cantorias é uma prática geralmente ligada aos cegos pedintes, diretamente relacionando à Cantiga de Cego. Então, como um exemplo da herança do chamado “canto de pedinte”, de origem portuguesa, e que se tornou popular no nordeste brasileiro (Alvarenga, 1982, p. 268). Desta forma, ao relacionarmos a Cantiga de Cego de autoria de Siqueira com o exemplo colhido na Paraíba, mencionado por Alvarenga em seu livro, nota-se uma acentuada semelhança melódica e estrutural, que confirma o caráter desse gênero musical. Ao adicionarmos o exemplo citado por Mário de Andrade nessa relação, esses padrões musicais ficam mais nítidos e fortalecem ainda mais a proposta dessa tradição oral.

No exemplo de Cantiga de Cego citado por Alvarenga em seu livro *Música Popular Brasileira* (1982), visualiza-se a presença do Modo Real I, com o centro do modo na nota Fá sustenido, que se encaixa na proposta do Sistema Trimodal, além dos elementos musicais já citados por Siqueira e Mário de Andrade.



Figura 26. Exemplo de Cantiga de Cego citado por Oneyda Alvarenga, no livro *Música Popular Brasileira* (1982).

No exemplo citado por Alvarenga (1982, p. 268) a presença do texto abaixo do exemplo musical descreve a narrativa em forma de súplica de um cego cantador que pede esmola.

Meu irmão que vai passando
 Com saúde e alegria
 Favorece o pobre cego
 Que não vê a luz do dia

Deus lhe pague a santa esmola
 Com saúde e alegria
 Deus lhe dê felicidade
 A toda a sua família

A partir de uma análise comparativa dos três exemplos, tornam-se nítidas algumas referências musicais que são correspondentes e reforçam os padrões empregados naturalmente nesses cantos. Dentre essas referências, cita-se com ênfase, o elemento melódico, que constitui o potencial característico dessa tradição oral. Nos três exemplos, o emprego dos três Modos Reais que estabelecem o Sistema Trimodal, definido por Siqueira, estão nitidamente presentes, onde pode-se observar, também, nas melodias citadas a existência de seus derivados, de caráter menor, que por sua vez justifica a descrição “tristonha” nas Cantigas de Cego, mencionada pelos autores citados.

Metricamente, os exemplos trazem também uma constância, tanto na fórmula de compasso definida, quanto no direcionamento das frases. As frases tomam pontos de partida, geralmente, em caráter anacrústico, e sua ideia é finalizada no meio do compasso, dando surgimento, em seguida, a uma nova frase com mesma estrutura. Esse padrão métrico repetitivo, sustenta o caráter monótono das cantigas de cego e reforçam a ideia de persistência contida da fala cantada do cego pedinte.

As Cantigas de Cego naturalmente são lentas e quase livres metricamente. Alguns compositores definem na indicação de marca de expressão, como nos exemplos citados, alguns termos específicos, como *Recitado*, *Devagar*, *Doloroso* e *Livre*, acompanhados da caracterização de andamento *Lento*.

No que diz respeito ao aspecto rítmico, identificam-se alguns padrões na escolha de figuras rítmicas, juntamente ao texto cantado, como por exemplo, o emprego de figuras curtas e pontuadas no início das frases. Já nos finais de frases, figuras prolongadas. Um fato interessante de se observar, comum aos três exemplos relacionados, a presença de pausa de colcheia nos finais de frases. Além de delinear cada frase, também funciona como uma preparação para a próxima frase a ser cantada. Diante dessa observação, pode-se entender que essa pausa é, na verdade, uma articulação fraseológica, que representa as respectivas respirações. Como pode ser visto nas Cantigas de Cego da obra em questão, como também nos exemplos coletados por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, respectivamente.

The image displays a musical score for the song "O Cego" by José Siqueira. The score is written in 2/4 time and G major. It begins with a piano introduction marked "Lento" (54 bpm) and "Doloroso". The melody is characterized by a series of eighth-note patterns, some of which are highlighted with red boxes. The lyrics are: "Meu ir - mão que vai pas - san - do Com sa - u - de e a - le - gri - a Fa - vo - re - ce - po - bre ce - go Que não vê a luz do di - a". The score includes dynamics such as *f*, *mf*, and *pp*, and a "Nordeste" label. The score is marked with a "Lento, recitado." tempo and a "Devagar - livre" tempo. The score is marked with a "Nordeste" label.

Figura 27. Semelhanças entre a Cantiga de Cego de José Siqueira e os exemplos citados por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga.

Mesmo com os evidentes padrões musicais observados nas Cantigas de Cego, Siqueira afirma que a utilização de recursos e materiais de caráter nacional como figuras rítmicas características da música brasileira, temas e melodias do folclore nacional, acompanhamentos típicos da cultura popular, o uso de contrapontos observados na música popular e o uso de instrumentos específicos não eram suficientes para conferir um caráter nacional nas obras (Siqueira, 1981, p. 1). Mário de Andrade por sua vez complementa Siqueira afirmando que existe uma insuficiência dos recursos nacionais para uma caracterização mais concreta de uma obra nacional (Andrade, 1972, p. 54). Embora Andrade também afirme que na tradição oral nordestina — notadamente nas cantigas de cego, pregões e aboios — existe um material melódico profícuo calcado sobre escalas e fragmentos melódicos, a partir de escalas regionais — que podem ser utilizados para definir o perfil nacional de uma obra.

Segundo Siqueira (1961, p. 129), o material melódico presente nas cantorias nordestinas — aboios, pregões, acalantos e desafios — que serviram como base para criação do Sistema Trimodal, apresentavam semelhanças estruturais pela utilização dos mesmos Modos Reais que podemos notar também nas Cantigas de Cego. Diante disso, torna-se possível a

comparação de duas diferentes cantorias dentro da tradição oral nordestina que foram utilizadas por Siqueira em suas composições para violoncelo.

Na *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano, o segundo movimento tem como título *Aboio* e apresenta juntamente à indicação de andamento, a expressão “sem rigor de tempo”. Para Vieira (2006, p. 88), a expressão indicada por Siqueira em sua obra está associada com a forma de canto dos boiadeiros, que apresenta caráter cadenciado. A autora sugere em suas considerações interpretativas, a possibilidade de ser flexível com a métrica propondo prolongamento de notas na linha melódica do violoncelo que aproxime a característica de liberdade desse tipo de cantoria.

A presença da expressão “sem rigor de tempo”, no entanto, aparece também no *Choro*, segundo movimento da *Cantiga de Cego e Choro*. Nesse contexto, o compositor busca inteirar essencialmente o intérprete das possibilidades de flexibilidade métrica que não somente estão ligadas ao caráter vocal, mas também a gêneros tipicamente instrumentais, como o *Choro*. Diante disso, pode-se pensar que essa expressão é utilizada como um pressuposto interpretativo que conduz o intérprete a incorporar gestos agógicos, podendo relacionar-se diretamente com a possibilidade de moldar o tempo, guiando-o a compreensão do caráter imposto na música. Sobre isso Aquino e Aquino (2021, p. 14) afirmam que para o resultado de uma experiência musical convincente, algumas decisões musicais como a criação de gestos, organização de seções e delineamento da forma musical se tornam cruciais durante a construção de uma performance.

Sobre o conceito de métrica e tempo, Aquino e Aquino discorrem sobre a importância da maneira como o intérprete determina o andamento e métrica durante a construção da performance musical.

Independentemente da fórmula de compasso escrita pelo compositor, o intérprete é responsável por definir o tempo e pulsação em sua interpretação. Uma postura que certamente afetará a forma como a música responderá em seu aspecto final (Aquino e Aquino, 2021, p. 6).

Nessa perspectiva, pode-se pensar que a forma como criamos os gestos agógicos nas cantigas de cego, também está associado com a característica de liberdade dos cantos dos cegos pedintes. Diante disso, podemos analisar o motivo principal do primeiro movimento da obra em questão, tomando como base a criação desses gestos como possibilidade de compreensão das características do gênero. Importante destacar dois pontos nos quais é possível estabelecer os conceitos de Starker (2004) sobre *rubato* e agógica, bem como as ideias de Brunello (2016) sobre liberdade interpretativa através da criação de *rubatos* que ocorrem na parte

fraca do tempo (contratempus) e que contemplam tanto o som quanto o silêncio em música. Na figura a seguir, destacam-se as notas mi sustenido e sol sustenido, que correspondem às notas características dos Modos I e II do Sistema Trimodal. A realização de *rubato* nesses pontos, pode contribuir para determinação do sentido de liberdade empregado nos cantos. Nesse contexto, podemos sugerir, também, a criação de resistência métrica nas pausas de colcheia que separam as frases.



Figura 28. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro, I* – mov. (comp. 48-52). Pontos de criação de gestos agógicos.

Tanto na *Cantiga de Cego* quanto no *Aboio* da *Suíte Sertaneja* nota-se o emprego composicional do Sistema Trimodal, apresentado nas estruturas melódicas do violoncelo. O Modo Real I, correspondente ao Modo Mixolídio Eclesiástico, está presente nas constâncias melódicas na parte do violoncelo do *Aboio*, enquanto no primeiro movimento da *Cantiga de Cego e Choro*, a utilização desse modo compõe sempre a segunda metade da estrutura de cada frase. Dessa forma, podemos aplicar os mesmos conceitos de *rubato* no *Aboio* da *Suíte Sertaneja*.

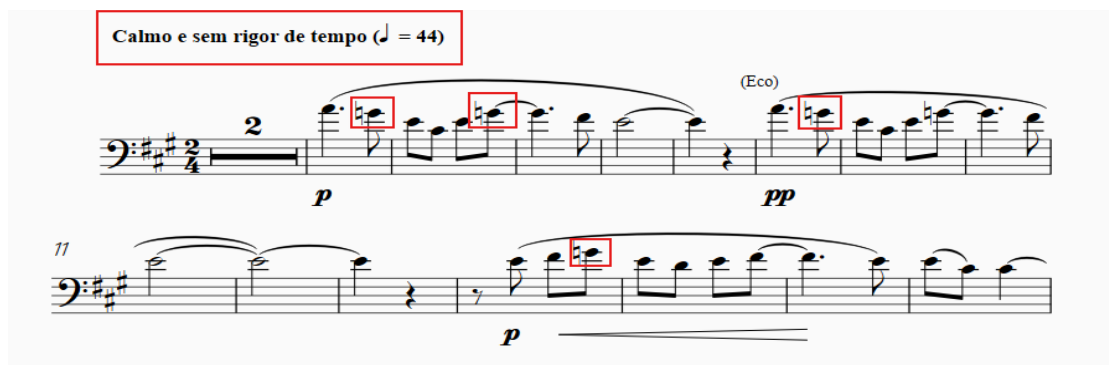


Figura 29. José Siqueira: *Suíte Sertaneja, II* mov. *Aboio* (comp. 1 – 17), Destaque das notas do Modo Real I (Mixolídio Eclesiástico).

Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=c4pqTxP3deY>

Importante notar que, ao tratar da cantoria tradicional nordestina em suas obras, como exemplo do canto do boiadeiro e a cantoria dos cegos, Siqueira sistematiza sua escrita relacionando a proximidade dessas duas formas de cantorias. Entre as duas obras, observa-se semelhanças que vão desde as questões do uso modal à organização das estruturas fraseológicas.

cas intercaladas por respirações; indicações de expressão sugestivas a interpretação do caráter dos cantos e a monotonia melódica dada através das repetições do material melódico.

Na *Cantiga de Cego e Choro*, obra construída em dois movimentos contrastantes, Siqueira deixa bem clara a sua intenção em representar o conteúdo musical e o material melódico da tradição oral nordestina, no primeiro movimento. Diante disso, a *Cantiga de Cego*, assim como nos Aboios e nos Pregões, descritos pelo próprio compositor como um grande potencial melódico, foi o gênero escolhido para contrastar com o Choro tão característico das músicas de salão carioca. Uma obra provavelmente pensada para um público internacional, que retrata duas expressões culturais tão contrastantes de nosso país, mas que é aqui tratado e combinado de maneira coesa e musicalmente coerente. Dentro dessa esfera, a obra *Cantiga de Cego e Choro* demonstra, através da escolha de duas representações díspares de manifestações culturais do mesmo país, que não estabelece relações conceituais nem históricas entre os gêneros musicais selecionados, mas que exatamente por essa razão a obra ganha importante significado simbólico, gerado através da agregação dos valores culturais de diferentes regiões brasileiras.

Uma das primeiras aparições do Choro se deu quando vários grupos de “chorões” no Brasil tocavam músicas de origem europeia como a Polca, Valsa, Schottisches, Quadrilha. Enquanto no século XX, o Choro é intimamente ligado às danças populares como o Maxixe, Samba e gêneros musicais como as Modinhas, que tiveram forte ascensão musical naquela época (Béhague, 2001). Essas formas de dança foram bastante exploradas entre os anos de 1930 e 1940, quando grupos como a banda da velha guarda de Pixinguinha, buscavam retratar esses elementos através da improvisação, que por vezes se mostravam bastante virtuosas e criativas.²⁶ Através disso, consideramos o Choro um gênero misto, repleto de estruturas rítmicas e melódicas características de músicas oriundas de diversos países (Béhague, 2001). Para Alvarenga (1982, p. 345), o Choro é, de forma geral, um conjunto instrumental urbano que geralmente é constituído de um solista que predominam instrumentos de sopro (flauta, clarinete, saxofone) e instrumentos acompanhadores que são, em sua maioria, violões e cavaquinhos. A autora também menciona que pelo costume luso-brasileiro de usar palavras no diminutivo, o gênero Choro pode também ser chamado de *chorinho*. Alguns importantes nomes, como o já mencionado Pixinguinha, contribuíram para estruturação musical do Choro e for-

²⁶ Grupo que Alfredo da Rocha Viana (Pixinguinha) era arranjador musical nos anos de 1931-1933. Nesse grupo ele experimentava arranjos que eram destinados à compositores de Samba naquela época, como Ary Barroso, João de Barro e Lamartine Babo.

mulação dos procedimentos estilísticos que determinaram as propriedades do gênero ao longo dos anos, desde seu surgimento. Sobre isso, Savè discorre

A escrita para piano de Nazareth, a estruturação dos conjuntos de choro por Callado, Benedito Lacerda e Canhoto, as pesquisas e gravações de Jacob, e as orquestrações de Pixinguinha, por exemplo, contribuíram para organizar muitos dos procedimentos recorrentes na música dos chorões. Tais procedimentos — padrões formais, fraseológicos, rítmicos, melódicos, harmônicos e interpretativos — são aqueles que caracterizam seu estilo musical (Savè, 2016, p. 1-2).

Dessa forma, podemos comparar a estrutura do gênero musical Choro, tendo como base sua forma mista composta de gêneros variados, com a forte característica composicional de Siqueira em fundir elementos musicais e culturais díspares em uma mesma obra.

Embora a definição de duas vertentes culturais contrastantes por Siqueira nos movimentos da Cantiga de Cego e Choro demonstre representações distintas da realidade musical brasileira, pode-se notar algumas semelhanças conceituais entre os gêneros que tornam possível um entendimento e a construção de um sentido geral da obra. Através disso torna-se viável uma explicação para escolha desses diferentes gêneros por parte do compositor, a partir de questões voltadas ao elemento interpretativo.

Como já desenvolvido anteriormente, as cantorias dentro das tradições orais nordestinas possuem essencialmente a característica vocal como veículo interpretativo de suas narrativas que por sua vez se apresentam em grande parte de maneira subjetiva, improvisada (*duelos e pelejas*) e de constante criação por parte do intérprete. Na prática das tradicionais rodas de Choro, alguns desses componentes interpretativos, bem como a oralidade presente em sua origem e o vasto universo interpretativo que contempla a individualidade de cada performer “chorão” se apresentam evidentemente em coerência com os elementos das cantorias nordestinas. Savè (2016, p. 3) menciona a existência de regras formais e técnicas dentro de cada gênero musical que são repassadas através de metodologias próprias, como tratados teóricos ou manuais, e menciona que no Choro a transmissão dessas regras é feita por meio da tradição oral. Nesse contexto, a respeito da prática do Choro, Souza afirma:

O Choro é um gênero da música popular que nasceu de uma prática predominantemente oral, tem a improvisação como um de seus aspectos marcantes e se caracteriza por não exigir em sua performance a leitura da partitura (Souza, 2013, p. 127).

Diante dessas observações, pode-se pensar que Siqueira buscou a criação de um diálogo direto entre dois gêneros distintos, mas que através de conceitos que se parecem,

tornou-se possível a aproximação dos mesmos para a elaboração da obra. Com isso torna-se possível comparar, por exemplo, a subjetividade e liberdade presentes nas narrativas das Canções de Cego ou nos *duelos* e *pelejas* dos cantores nos desafios, com as infinitas possibilidades presentes na prática virtuosística improvisada pelos intérpretes nas rodas de Choro. Sobre os aspectos musicais no contexto da roda de Choro, Souza (2013, p. 127) discorre sobre a presença desses elementos em outras manifestações culturais brasileiras:

Marcadas pelos duelos, brincadeiras e jogos musicais, a Roda de Choro tem a performance repleta de elementos extramusicais que influenciam no momento do desempenho. Os duelos acontecem no momento que um instrumentista começa a desafiar o outro – o que transforma a música em um tipo de jogo caracterizado por improvisos, quebra da rítmica e aumento de andamento. Esses duelos encontram-se presentes em outras manifestações culturais brasileiras, como capoeira, samba de roda, umbigada (Souza, 2013, p. 127).

Diante disso, é possível incluir o universo das cantorias nordestinas como uma manifestação cultural que partilha certas características interpretativas que são realidades do Choro, o que ressalta uma possível intenção de Siqueira em associar ambos os gêneros. Além disso, alguns aspectos rítmicos intrínsecos no Choro como o *Tresillo*, incorporam diferentes tradições culturais brasileiras como o samba de roda baiano, o coco nordestino, os maracatus pernambucanos e grande parte da música de tradição oral brasileira (Sandroni, 2001, p. 22).²⁷ O autor ainda menciona a presença desse ritmo em toques associados às divindades afro-brasileiras.

Por se tratar de um gênero musical misto, repleto de ritmos e melódicas oriundas de outros países em fusão com estilos musicais brasileiros, o Choro tradicional teve sua estruturação consolidada entre as primeiras décadas do século XX até metade do mesmo século. Para Valente (2014, p. 35), as polcas, comuns em salões das cortes europeias, tiveram suas partituras introduzidas na sociedade do Rio de Janeiro do segundo império e foram reproduzidas por grupos de Choro que, mais tarde, se tornaram polcas brasileiras, e, em consequência, a formação do Choro tradicional. O autor menciona que a forma estrutural das polcas — *forma rondó* — foi então uma relevante característica que foi passada adiante e incorporada a estrutura formal do Choro.

Através da realização de uma análise estrutural do segundo movimento da obra, identifica-se a seguinte forma musical: AA-B-A-C-A-D-A, representada na tabela seguinte:

²⁷ Para Sandroni (2001, p. 22) O *Tresillo* foi um termo empregado por musicólogos cubanos para definir um aspecto rítmico frequente na música do seu país. O autor afirma que o padrão rítmico também é recorrente na música de diferentes países da América, principalmente onde houve a importação de povos africanos escravizados, como o Brasil.

Secções	Compassos
A	1 -17
A	17 - 32
B	33 - 40
A	41 - 56
C	57 - 72
A	73 - 88
D	89 - 105
A	106 - 124

Desta forma, Siqueira nitidamente apresenta a clássica forma *Rondó* com o desenvolvimento de seções (B, C e D) que intercalam sempre com o tema principal (A), que é retomado frequentemente. Coerentemente, cada seção é desenvolvida dentro de 16 compassos, com exceção de B, que dura 8 compassos. O que corresponde claramente ao padrão do Choro tradicional, como já mencionado. Sobre a estrutura do Choro tradicional, Valente discorre:

O choro tradicional possui, na maioria das vezes, três partes, denominadas de A, B e C, apresentadas sempre com repetição. Estas partes, ou temas, são sempre contrastantes, e expressamos essa forma da seguinte maneira: AA-BB-A-CC-A. Esse padrão consiste, geralmente, nessas três partes que mencionamos acima: A, B e C, com 16 compassos cada uma. Encontramos várias exceções neste padrão, por exemplo, nos choros formados por duas partes, ou então, em partes que excedem os 16 compassos tradicionais (Valente, 2014, p. 36).

Para Almada (2006, p. 8) o Choro, assim como estilos musicais correlatos (polca, xote, maxixe instrumental, tango brasileiro e a valsinha) também adotam a clássica *forma rondó*. Esses gêneros, como já mencionados por Béhague (2001), tiveram forte influência na formação do Choro entre os séculos XIX e XX.

A escolha da tonalidade de Dó maior para segundo movimento da obra, pode estar relacionado ao que Almada (2006) discorre em seu livro. O autor menciona que, tradicionalmente, os compositores optavam preferencialmente a escolha de tonalidades que utilizassem o maior número de cordas soltas possíveis nos instrumentos acompanhantes, a fim de resultar em uma sonoridade conjunta mais “natural” de maneira que contribuísse para uma performance mais fluida de todo o grupo.

Em relação às questões harmônicas no Choro, enfatizam-se abordagens relacionadas à progressão de acordes e à condução dos baixos, que são elementos essenciais para caracterização desse estilo musical. A prática das inversões de acordes na linguagem do Choro trouxe para esse gênero musical importante função, geralmente associada aos instrumentos

que acompanham melodias (Valente, 2014, p. 45). Nesse contexto, diversas composições de Choros passaram a salientar a linha formada pelos baixos, chamada de condução dos baixos.

No início do segundo movimento da Cantiga de Cego e Choro, Siqueira apresenta uma progressão de acordes realizada pelo acompanhamento do piano, que corresponde à ideia de condução dos baixos, recorrente nos Choros tradicionais. Essa mesma ideia é reconhecida em composições de Ernesto Nazareth (1863-1934) e Pixinguinha (1897-1973).²⁸ A estética desse movimento também possui semelhanças com a obra do importante flautista Joaquim Callado (1848-1880).²⁹

A fim de comparação, relacionemos o início do segundo movimento da Cantiga de Cego e Choro de Siqueira com uma das emblemáticas obras de Ernesto Nazareth intitulada *Odeon (Tango brasileiro)* (1910), onde pode-se identificar o emprego da condução dos baixos como aspecto composicional importante desse estilo. É interessante apontar que a comparação da obra de Siqueira objeto dessa pesquisa com a de Ernesto Nazareth se torna possível em virtude da proximidade estilística de ambas, uma vez que o caráter idiomático do piano, transparente em grande parte do trabalho de Ernesto Nazareth, pode ser relacionado com a escrita pianística de Siqueira dentro dessa estética.³⁰

II - Choro

9

Allegretto $\text{♩} = 92$ (Sem grande rigor de tempo - Rubato)

Figura 30. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 1 – 5), Condução da linha do baixo.

²⁸ Importante pianista brasileiro que transitou com excelência entre a música erudita e popular brasileira, deixando muitas obras essencialmente instrumentais dedicadas ao piano. Pinto (1936, p. 55) menciona a presença de Ernesto Nazareth em bailes e festas onde outros grandes “chorões” tocavam, como Chiquinha Gonzaga, J. Christó e Costinha.

²⁹ “Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o seu valor, na sua flauta, quando em bailes, serenatas (que eram feitas em plena rua pois naquele tempo eram permitidas não havendo intervenção da polícia)” (Pinto, 1936, p. 11). Joaquim Antônio da Silva Callado, foi um compositor e flautista brasileiro considerado o percussor do Choro e criador do Choro carioca no Rio de Janeiro durante o império.

³⁰ Dentro dessa perspectiva, pode-se citar, também, a obra para piano intitulada *Chorinho* (1950) de Siqueira, composta um ano depois da Cantiga de Cego e Choro.

ODEON
Tango Brasileiro

Música: ERNESTO NAZARETH
Letra: HUBALDO MAURICIO

Figura 31. Ernesto Nazareth: Odeon (Tango brasileiro). (comp. 1 – 5), Condução da linha do baixo.

Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=UWtmW7tejrI>

A prática de condução da linha do baixo durante as progressões de acordes está associada, geralmente, ao mais popular instrumento de acompanhamento nas rodas de Choro — o violão de sete cordas — com presença crucial em outros estilos musicais brasileiros, como o samba. Sobre isso Valente discorre:

A função dos baixos dentro dos grupos tradicionais é feita quase que exclusivamente pelo violão de sete cordas. Este violão é bem diferente do violão comum, tanto na estrutura como na sonoridade. A primeira diferença é que ele possui cordas de aço e a outra é a sua sétima corda: que é afinada em Dó, uma terça maior abaixo da corda mais grave do violão comum, que é Mi. Esta corda é muitas vezes tocada com dedeira no polegar, produzindo um volume mais intenso, característica do instrumento. Recentemente, passaram-se a utilizar cordas de náilon, empregando técnica e sonoridade semelhantes ao do violão clássico (Valente, 2014, p. 66).

É nítido, em ambas as obras, o emprego do desenho harmônico efetuado pela linha do baixo, atuando como uma segunda melodia em contraponto com a melodia principal entre as progressões de acordes. Nota-se também o emprego da célula rítmica de colcheia pontuada que, para Valente (2014, p. 59), é uma característica rítmica muito comum nos tangos brasileiros, gênero que possui estreitas semelhanças com o Choro. Para Pereira e Rocha (2021, p. 9) na obra de Ernesto Nazareth “Odeon”, a condução da linha do baixo executada pela mão esquerda do piano é construída a partir da célula rítmica constante em ritmo pontuado, complementadas por acordes em contraponto. Essa ideia é recorrente em quase toda a

obra. Os autores também afirmam que este elemento pode ser observado em várias polcas europeias. Na obra de Siqueira, conforme a figura 28, é possível notar precisamente o emprego da mesma ideia abordada por Pereira e Rocha (2021, p. 9). Sobre a prática de condução dos baixos no Choro, Valente (2014, p. 66) afirma que no meio popular, essa técnica de condução de harmonia ficou conhecida como “baixaria”. O autor afirma também, que no Choro tradicional, aproximadamente até metade do século XX, o gênero nunca foi reconhecido por explorar harmonias mais complexas, ou seja, geralmente não apresentava em sua composição acordes com extensões, como os de 7ª, 9ª, 11ª, por exemplo (Valente, 2014, p. 38). Almada (2006) e Valente (2014) afirmam que, como parte das características harmônicas do Choro, a funcionalidade dos acordes pode ser classificada em maiores, menores, diminutos e dominantes, sendo comum nas tonalidades maiores o V grau aparecer com a sétima dominante. Além disso, os autores mencionam a existência de acordes dominantes secundários que podem também ser diminutos e possuir a função de anteceder qualquer grau da escala. Sobre isso Valente discorre:

Acordes dominantes secundários: acordes dominantes que podem preceder qualquer grau da escala. Na tonalidade de C maior, o dominante secundário do acorde do segundo grau, no caso Dm7, é o A7; já o dominante secundário do acorde do terceiro grau, Em7, é o B7 e assim por diante (Valente, 2014, p. 40).

Na obra de Siqueira em questão, o tema A que é recorrido com frequência durante a extensão da peça, apresenta acordes com sétima dominante que aparecem no V grau (tétrade dominante), além, também, de acordes com sétima no II grau. Os acordes dominantes secundários que ocorrem na parte do piano correspondem à forma diminuta, conforme os modelos abordados por Almada (2006) e Valente (2014).

C#º - Vº/II Dominate secundário (diminuto)



G7 - V (tétrade dominante)



Figura 32. Exemplo de acorde dominante secundário em forma diminuta e a tétrade dominante em C maior, segundo a concepção de Almada (2006, p. 7).

Allegretto $\text{♩} = 92$ (Sem grande rigor de tempo - Rubato)

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 92 beats per minute, and a note '(Sem grande rigor de tempo - Rubato)'. The key signature has one sharp (F#). The score is in 2/4 time. The Violoncello part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*). The Piano part is marked *p cantabile*. Several chords are highlighted with red boxes and labeled in red: 'C' (C major), 'Dm7' (D minor 7), 'G7' (G dominant 7), and 'C#°' (C# diminished). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

Figura 33. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 1 – 10), Acordes dominantes, dominantes secundários e diminutos.

O aspecto melódico empregado nas linhas que correspondem à parte do violoncelo, demonstra possibilidade de o compositor ter elaborado a linha melódica do movimento a partir de ideias estruturadas em concepções pianísticas, ou em algum instrumento de natureza melódica, comum em performances do Choro, como flauta ou trompete. Isso se justifica pela existência de componentes técnico-composicionais associados à linguagem desses instrumentos, como o frequente uso de saltos intervalares extensos; construção melódica baseada em arpejos; mudanças de posição súbitas dentro de diferentes registros, aspectos que fogem ao idiomatismo do violoncelo. Desta forma, na obra para violoncelo e piano, a existência desses elementos composicionais, que são naturais para instrumentos solistas na roda de Choro, nas constâncias melódicas do violoncelo torna a obra desafiadora e virtuosística para o intérprete, tendo em vista o contexto idiomático do instrumento. Diante disso, ao considerar a proximidade da escrita de Siqueira com a de Ernesto Nazareth e o recorrente emprego dos elementos composicionais supracitados como base para a construção melódica do violoncelo, pode-se afirmar que, possivelmente o segundo movimento da Cantiga de Cego e Choro, foi escrita sob uma perspectiva pianística por parte do compositor. Talvez, esta dificuldade técnica justifique a ausência de registros fonográficos da obra.

Sobre a estrutura melódica do Choro, Valente (2014, p. 45) diz que a maioria das constâncias melódicas estão associadas à natureza do instrumento para qual a melodia foi

composta, ou seja, dentro do Choro, a escrita melódica geralmente é idiomática ao instrumento envolvido.

Primeiramente, Valente (2014) define a importância dos fragmentos melódicos que compõem o início e o fim das melodias do Choro e destaca que um dos fatores mais tipicamente característicos do gênero consiste na utilização da anacruse para início das frases. O autor evidencia que as melodias antecedidas por anacruse com três semicolcheias são as mais encontradas no contexto melódico do Choro

O grupo de semicolcheias pode vir de um movimento escalar ascendente ou descendente, de um cromatismo, de uma bordadura ascendente ou descendente, ou de um arpejo, mesclando salto com graus conjuntos ou com notas repetidas (Valente, 2014, p. 45-46).

Em algumas melodias encontradas nas seções que compõem o segundo movimento da Cantiga de Cego e Choro de Siqueira é possível notar o uso dessas anacruses características.



Figura 34. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 26 – 28), Anacruse em movimento escalar ascendente.



Figura 35. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 32 – 33), Anacruse em cromatismo descendente.



Figura 36. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 68 – 76), Anacruse em cromatismo ascendente.

Os elementos composicionais que formam as inúmeras possibilidades melódicas do Choro são decorrentes da prática de improvisação comum desse gênero. Nesta prática é natural o acréscimo de variantes melódicas e rítmicas desenvolvidas através da repetição dos temas e a partir da criação do próprio intérprete no momento da performance. Sobre isso, Souza afirma que o modelo paráfrase, oriundo do *Jazz*, é uma das formas mais frequentes de improvisação no universo do Choro

No modelo de Paráfrase a improvisação é o ornamento da melodia original, desse modo a melodia fica reconhecível. Nesse padrão de improvisação a estrutura harmônica fica inalterada e os ornamentos aparecem discretamente ou podem abranger uma reformulação da melodia (Souza, 2013, p. 131).

Nas finalizações das frases, alguns fragmentos melódicos característicos, também adotam padrões que, historicamente, segundo Valente (2014), estão associados à influência europeia, possivelmente das polcas, que foram integralizadas na formação do Choro tradicional. O autor explica que as finalizações de frases mais comuns nas abordagens melódicas do Choro são: arpejo do I grau ascendente; arpejo do I grau descendente e finalização baseada na progressão tônica–dominante–tônica. Para esses exemplos, Valente (2014) cita obras de relevantes compositores como Pixiguinha, Callado, Waldir Azevedo (1923-1980), K-Ximbinho (1917-1980) e outros.

Observa-se no Choro de Siqueira, o terceiro exemplo (finalização de tônica – dominante – tônica) citado por Valente, recorrente nas maiorias das terminações de frase, tanto na linha melódica do violoncelo quanto do piano,



Figura 37. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 70 – 72), Finalização 1-5-1, descendente.



Figura 38. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 70 – 72), Finalização 1-5-1 ascendente.



Figura 39. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 70 – 72), Finalização 1-5-1 ascendente e descendente.

A fim de compreensão dos aspectos rítmicos frequentes no universo do Choro, propõe-se a análise de três formas rítmicas padronizadas e recorrentes na música brasileira, mencionadas por Papolli e Prado (2019, p. 1), a saber: *tresillo*, sincopa característica e ritmo de habanera.

Como mencionado anteriormente, abordaremos o ritmo *tresillo* de origem cubana. Para Sandroni (2001, p. 22) algumas importantes variantes rítmicas decorrentes da introdução do ritmo *tresillo* no Brasil no final do século XIX e início do século XX e em outros países da América, foram suficientes para o autor formular o termo “Paradigma do tresillo”. Segundo o autor, esse padrão rítmico constitui grande parte dos acompanhamentos de peças populares impressas de Ernesto Nazareth e outros compositores contemporâneos. Neste caso, o padrão rítmico é composto de um ciclo de oito subdivisões, podendo ser 3+3+2 e, segundo Sandroni, pode ser representado em notação ocidental convencional da seguinte maneira:



Figura 40. Tresillo em notação ocidental convencional, segundo Sandroni (2001, p. 22).

Sandroni (2001) também menciona um importante fato de que, em boa parte da música oral brasileira, é possível notar a forte presença de padrões rítmicos que comportam a configuração 3+3+2. Diante disso, pode-se pensar que Siqueira, em sua *Cantiga de Cego e Choro*, possivelmente quis relacionar ambos os gêneros através de um fator cultural comum que compartilham a mesma origem de determinados ritmos que comportam essa configuração.

A presença do ritmo *tresillo* na música brasileira entre os séculos XIX e XX, gerou, consequentemente, outras variações desse ritmo que se destacaram na caracterização de

diferentes gêneros brasileiros, como o maxixe ou “tango brasileiro”, samba e o Choro. A variante mais importante encontrada, segundo Sandroni (2001), é a seguinte:



Figura 41. Variante do Tresillo em notação ocidental convencional, segundo Sandroni (2001).

Essa variante ganhou o termo “síncope característica”, conforme cunhado por Mário de Andrade, pelo fato de ter se tornado recorrente em gêneros da música brasileira (Sandroni, 2001, p. 23). Desta feita, a “síncope característica” ou síncope brasileira é resultado de uma subdivisão dos grupos ternários do *tresillo* para 1+2 (Valente, 2014, p. 57). Sandroni (2001), por outro lado, afirma que o que era visto, por Mário de Andrade, como uma “síncope” dentro do compasso, poderia ser visto simplesmente como uma subdivisão básica dos grupos ternários do *tresillo*.



Figura 42. “Síncope característica”, segundo Sandroni (2001).

A outra importante variante do *tresillo*, mencionado por Sandroni (2001) como ritmo fortemente difundido por diferentes gêneros da música brasileira e, por Papolli e Prado (2019, p. 1), como padrão recorrente no Choro, foi o ritmo de habanera.

Conhecida também como “ritmo de tango” por estar vinculado ao gênero até início do século XX, o ritmo cubano em questão é uma referência à “habanera” uma das importantes manifestações culturais em forma de música e dança, daquele país (Sandroni, 2001, p. 24). No ritmo de habanera, a subdivisão de 1+2 acontece apenas no segundo grupo ternário do *tresillo*.



Figura 43. Ritmo de habanera, segundo Sandroni (2001).

Embora cada constância rítmica apresentada constitua diferenciações métricas como finalidade de se chegar à caracterização de determinados gêneros musicais do ponto de

vista “formal”, Sandroni (2001) afirma que os três ritmos abordados apresentam critérios culturais de equivalência e que é possível seus conceitos se apresentarem intercambiáveis.

O Choro, por se tratar de um gênero misto, formado pela fusão de diferentes gêneros, no século XIX, serviu como uma fórmula geral para expressar a música “tipicamente brasileira”, de matéria rítmica “sincopada” e caracterizadora.

Em sua *Cantiga de Cego e Choro*, Siqueira utiliza possivelmente como referência, algumas variações do *tresillo*, bem como a “síncope característica” em diferentes frases desenvolvidas nas seções de sua obra. Inicialmente, sugere-se atentar ao comp. 33, seção B, onde é possível notar o ritmo de habanera executado pela mão esquerda do piano.



Figura 44. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 33 – 35). Presença do ritmo de habanera.

Nesse momento, o piano realiza o ritmo de habanera através da condução do baixo. É possível, desta forma, notar a presença de acordes que intercalam o ritmo e ao mesmo tempo realizam progressão harmônica. No início da obra é possível observar o emprego dessa característica de maneira similar.

Já no retorno da seção A, comp. 41, com o tema inicial apresentado pelo piano, o violoncelo realiza, em *pizzicato*, células rítmicas referentes a “síncope característica” em forma de acompanhamento. Esse é o único momento do movimento em que o violoncelo apresenta ritmos associados à condução dos baixos, em forma de acompanhamento. A célula rítmica executada pelo violoncelo não se apresenta estritamente igual à escrita da “síncope característica”, mas comporta os mesmos valores métricos.



Figura 45. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 41 – 44). Presença da “síncope característica”.

Já no ritmo realizado pelo piano a partir do comp. 73, a síncope se apresenta na forma tradicional de escrita.

The image displays a musical score for two instruments: Piano (Pno.) and Violoncello (Vc.). The Piano part is shown in two systems. The first system (measures 73-77) features a complex rhythmic pattern with syncopation, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 78-82) shows a continuation of the pattern, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part (measures 74-82) features a melodic line with a crescendo marking. Red boxes highlight specific syncopated rhythms in both parts.

Figura 46. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro, II mov.* (comp. 68 – 77). Presença da “síncope característica” no piano.

Já na seção D, comp. 89, pode-se entender que o ritmo apresentado pelo violoncello e pela mão esquerda do piano, seja um agrupamento da chamada “sincopas características”, uma vez que o padrão rítmico escrito também pode ser pensado através de ligaduras de prolongamento entre cada célula rítmica. Ambas as formas produzem o mesmo efeito “sincopado”, sendo, portanto, correspondentes, independente da escrita composicional.

The image displays a musical score for two instruments: Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.). The Violoncello part (measures 89-93) features a melodic line with a crescendo marking. The Piano part (measures 89-93) features a complex rhythmic pattern with syncopation, marked with a piano (*p*) dynamic. Red boxes highlight specific syncopated rhythms in both parts.

Figura 47. José Siqueira: *Cantiga de Cego e Choro, II mov.* (comp. 68 – 77). Agrupamento de “sincopas características”.



Figura 48. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 68 – 77). Possível forma de escrita através do emprego de células rítmicas da “síncope característica”.

Ainda no contexto rítmico do Choro, um importante componente musical se mostra presente nas tradicionais rodas desse gênero brasileiro, dessa vez quanto ao elemento rítmico-percussivo. Os padrões rítmicos ou a condução rítmica realizada pelo pandeiro, no meio popular recebe o nome de “levada” (Valente, 2014, p. 69). Neste sentido, o autor discorre sobre este instrumento tão presente nas rodas de Choro e sobre a dificuldade de se grafar, na escrita tradicional ocidental, instrumentos de percussão de altura indeterminada, como o próprio pandeiro. Embora a escrita em partitura do pandeiro seja limitada às indicações rítmicas e de articulações, Valente propõem uma forma de exemplificar a transcrição do pandeiro.

Podemos exemplificar a batida básica do pandeiro usando duas linhas: na superior escreve-se a linha das platinelas (som de metal), na inferior a linha da batida na pele abafada (som mais agudo), e no espaço abaixo dessas linhas, a batida na pele solta (som mais grave) (Valente, 2014, p. 70).

Contudo, o próprio autor destaca que, geralmente, na prática do Choro, os instrumentistas de percussão dispensam o uso de partituras em suas performances, ao tempo em que reforça que os mesmos têm conhecimento da métrica, antecipadamente, bem como das repetições dos demais elementos característicos ao Choro (Valente, 2014, p. 70).

Desta forma, na seção C do segundo movimento da obra de Siqueira, é possível notar claramente a referência rítmica do pandeiro empregada na melodia expressa pelo violoncelo. Nesse momento, a nota fá que é repetida sempre no segundo e terceiro tempos dos grupos de semicolcheias, contrasta com a condução melódica do baixo, executada no primeiro e quarto tempos das mesmas. Nesse momento é possível notar a mesma referência rítmica pautada, também, na parte do piano.



Figura 49. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, II mov. (comp. 57 – 58). Referência ao ritmo do pandeiro.

Pode-se tomar como base o modelo de transcrição proposto por Valente (2014), para definir que, no exemplo da obra de Siqueira, figura 47, a nota fá que é repetida durante todo o trecho, corresponde à batida das referidas platinelas, enquanto a linha melódica do baixo (primeiro e quarto tempos das semicolcheias) estão associadas aos sons agudos e graves realizados pelas batidas na pele do pandeiro, de acordo com o exemplo de Valente (2014, p. 70) abaixo.



Figura 50. Exemplo da batida de pandeiro no Choro/Samba (Valente, 2014, p. 70).

Na obra *Chorinho* (1950), de Siqueira, composta no mesmo período da *Cantiga de Cego e Choro*, é possível destacar um exemplo similar quanto ao emprego de padrões rítmicos do pandeiro na escrita para piano do compositor.³¹



Figura 51. *Chorinho* (1950), José Siqueira.

³¹ Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=hHbU0HBfQdI>

Diante das esferas temáticas que abordam os elementos composicionais do Choro, além dos seus conceitos e influências, deve-se considerar que o contexto mais relevante no universo desse gênero é aquele que aborda as concepções interpretativas ou, a performance propriamente dita dos intérpretes do Choro. Reflexões dentro desse bojo temático tornam-se cruciais para a compreensão de um gênero que é, antes de tudo, essencialmente voltado à prática da interpretação. Diante disso, a construção de uma ideia musical, no Choro, é estabelecida a partir de parâmetros baseados na posição do intérprete, bem como sua individualidade, forma de expressão e atuação. Isso posto, o gênero possibilita, livremente, a criação de diferentes concepções subjetivas a partir da perspectiva de cada performer. Sobre isso Souza menciona

O Choro é um gênero essencialmente interpretativo, visto que viabiliza a liberdade e infinitas possibilidades de “leituras”. Tal liberdade contribui para recriações e releituras e é essa particularidade do gênero que o mantém vivo (Souza, 2013, p. 128).

Ao longo dos anos, as tradições de performances no Choro mantiveram a vivacidade do gênero através de números variados de interpretações, nas quais, ficam estabelecidas a identidade de cada intérprete “chorão”. Paralelo a isso, surgem discursões a respeito das limitações da notação musical dentro do gênero. Para Souza (2013, p. 127), os elementos composicionais prescritos na partitura tornam-se quase irrelevantes no momento da performance do Choro, pois é a partir desse pensamento que entra em vigor o papel do intérprete, que, por sua vez, moldará sua performance exprimindo a identidade enquanto “chorão”. Na música, de forma geral, a notação musical é definida como um conjunto de símbolos e regras que preservam o conteúdo musical escrito mediante as concepções de um compositor, sendo, portanto, segundo Aquino e Aquino (2021, p. 4) a forma de expressão artística mais dependente da ação de um performer. A partir disso, pode-se afirmar que, no Choro, a dependência da atuação do intérprete é ainda mais acentuada, pois o distanciamento da notação musical, significa total valorização da identidade musical do instrumentista, que, para Souza (2013, p. 128), essa característica revela a idoneidade de um instrumentista na linguagem do Choro. Ademais, o autor menciona dois elementos interpretativos, fundamentais para uma performance bem desempenhada, fundamentais para qualquer instrumentista de Choro — virtuosismo e expressividade. Para Souza, o equilíbrio desses elementos se torna essencial para o sucesso na performance. Neste sentido, afirma:

Outros elementos que configuram a performance e interpretação do Choro são o virtuosismo e a expressividade. O primeiro (técnica) tem muita importância no Choro, sen-

do um dos elementos que estabelecem critérios para uma boa performance. Percebe-se que o próprio repertório apresenta diversos níveis de dificuldade – certo número de obras que poucos são os músicos capazes de tocar. Todavia, para um bom desempenho na prática do gênero é necessário que além de virtuose, o instrumentista seja expressivo (Souza, 2013, p. 128).

Embora seja importante enfatizar o destaque do perfil do intérprete no contexto do Choro, alguns procedimentos composicionais e interpretativos foram historicamente introduzidos neste gênero musical, de maneira que a prevalência desses elementos se tornou necessária entre uma performance e outra. Estes estão intrínsecos no Choro como consequência da influência de outros gêneros, portanto, necessários para a continuidade da caracterização desse estilo musical. Para Savè, as características composicionais e interpretativas da música europeia do século XVIII e XIX, contribuíram para a construção dos padrões recorrentes na música dos chorões, bem como de outros estilos musicais brasileiros que induziram a formação anteriores ao Choro, como a modinha, lundu, maxixe e tango. Sobre os elementos composicionais e interpretativos da música europeia na formação do Choro, Savè discorre

[...] tais como o fluxo melódico em motto perpétuo, a *inegalité* e o baixo-contínuo do estilo barroco; a quadratura em frases de quatro compassos e a estrutura harmônica tonal do classicismo; a flexibilidade rítmico-melódica mais acentuada e as texturas harmônicas do romantismo; além da forma rondó das danças e de contornos melódicos ondulantes (Savè, 2016, p. 8).

O autor salienta que essas influências também podem estar relacionadas ao fato de alguns solistas e compositores importantes no processo histórico de estruturação do Choro terem obtido formação acadêmica em instituições de ensino vinculadas à estética da música europeia, como o renomado flautista Joaquim Callado, na Escola de Música da UFRJ (Savè, 2016, p. 8). Da mesma forma, o pianista Ernesto Nazareth também obteve formação acadêmica nessa vertente estilística. Coerentemente, o fato de parte da escrita de Siqueira estar aproximada a desses compositores, se confirma, talvez, em sua formação acadêmica, que se deu também na mesma instituição do flautista Joaquim Callado.

Capítulo 4

Regionalismo e elementos das religiões afro-brasileiras na música de Siqueira

4.1. Contextualização do período

Na década de 1950 Siqueira demonstrou-se bastante ativo dentro do cenário musical brasileiro. Foi, na verdade, a partir dessa década, em que musicólogos como Mariz (2000) definiu a fase composicional de Siqueira conhecida como nordestino essencial.³² Período em que estabeleceu conexões com outros artistas, escritores e poetas, e pôde basear os elementos de suas composições a partir de temas nacionais já abordados por outros autores. No escopo dessa visão artística, o compositor considerava fundamental um conhecimento prévio de um roteiro poético, literário e folclórico que despertasse inspiração para compor, de maneira que garantisse representar o caráter da música brasileira. Naquele momento de sua carreira, Siqueira já havia feito viagens em tournées para a Europa, em países como Portugal, Espanha e União Soviética. Esse último, visitado com mais frequência devido à sua inclinação política ao comunismo, se tornou um importante espaço de liberdade artística para o compositor, já que sofria, no Brasil, fortes perseguições pela ditadura militar da época, que o impedia de reger muitas de suas obras. Sendo assim, algumas de suas importantes obras vieram a ser estreadas e publicadas em território soviético. Siqueira esteve também à frente, como maestro, de orquestras nos Estados Unidos, Canadá, como também na França, Itália, Portugal e outros países europeus, o que demonstrou seu interesse em difundir a música brasileira em diversos continentes.

Quanto às suas ações político-musicais no Brasil, Siqueira tinha uma visão voltada ao incentivo do fortalecimento da classe trabalhista dos músicos no Brasil, além de defender o rompimento do monopólio da música somente para as classes altas brasileira. Através disso, o compositor esteve à frente de algumas ações políticas, voltadas ao âmbito musical, de relevância no Brasil, desde a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira. A exemplo, podemos citar a criação da fundação da Sociedade Artística Internacional, em 1946, que tinha o objetivo de criar um núcleo de intercâmbio entre artistas nacionais e internacionais; a criação da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, em 1949, que teve uma breve existência. Ademais, na

³² Termo descrito por Mariz (2000) para classificar a terceira fase composicional de Siqueira entre os anos de 1950 e 1985.

ausência de orquestras para divulgação da música sinfônica no Brasil, fundou o chamado Clube do Disco (Vieira, 2006, p. 27).³³ Além disso, em 1960, mantendo sua dedicação em defender a classe artística brasileira, esteve à frente da criação da Ordem dos Músicos do Brasil (Vieira, 2005, p. 6).

A década de 1950 foi o momento em que Siqueira atingiu seu ápice em sofisticação musical, após aperfeiçoar seus conhecimentos musicais fora do Brasil (Santos, 2016, p. 13). Desenvolveu-se solidamente, depois de estudar musicologia por dois anos na Universidade de Sorbonne, além de cursos de regência e composição no Conservatório de Paris. Sobre essas afirmações, Santos aponta:

Note que a origem do estilo mais sofisticado de composição se deu na década de 1950, período em que Siqueira estudou com Messiaen, compositor que também teve como discípulos Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Por esta produção tão significativa, é considerado um dos mais importantes representantes do nacionalismo musical brasileiro (Santos, 2016, p. 13).

Foi também durante a década de 1950 que Siqueira, através de seus estudos sobre as tradições nordestinas, pôde observar pessoalmente e direcionar parte de seus interesses em explorar culturas oriundas de religiões de matrizes africanas, que já eram historicamente vinculadas ao Brasil desde o século XVI. Assim, a principal religião afro-brasileira explorada dentro do campo composicional foi o Candomblé, mas vemos também menções da religião Xangô em suas obras, conforme relatado adiante.

4.2. Siqueira e a música do Candomblé

É sabido que as tradições orais do nordeste brasileiro, bem como a música produzida pelas religiões afrobrasileiras, foram o maior foco de estudo composicional de Siqueira naquele momento de sua vida. A partir disso, pesquisas de campo do próprio Siqueira, se tornaram frequentes, o que reforçou seu interesse em observar de perto as múltiplas expressões artísticas peculiares a cada região por ele visitada.

O próprio Siqueira, em sua primeira excursão em contato com as religiões de origem africana, no estado da Bahia, pôde levantar alguns pontos importantes acerca da estruturação musical e dos costumes culturais praticados naquele lugar. A principal religião observada por Siqueira na cidade de Salvador (BA) foi o Candomblé, que mais tarde ganharia o

³³ Rádio destinada a divulgação de obras de compositores brasileiros.

mesmo título de uma obra emblemática, que marcaria seu momento inicial como compositor vinculado a essa tradição religiosa, o oratório homônimo, *Candomblé*, composto em 1957. A respeito disso, Siqueira (1981, p. 6) afirma:

[...] passei um mês visitando e gravando os mais famosos Candomblés, de riqueza melódica transbordante e de complexidade rítmica quase insuperável, observei que a totalidade das melodias desses Candomblés é concebida, tomando por base escalas pentatônicas (Siqueira, 1981, p. 6).

A excursão a Salvador, no entanto, não foi o primeiro contato de Siqueira com a música do Candomblé. A realização dos estudos dos componentes musicais presentes na linguagem da música nagô sucedeu-se através da idealização do próprio Siqueira alguns anos antes da sua visita à Bahia. Segundo Ribeiro (1963, p. 62), Siqueira residiu em uma região mais afastada do centro do Rio de Janeiro, o que possibilitou de estabelecer contatos com distintas manifestações e expressões culturais da periferia daquela cidade. A presença da música afro-brasileira em terreiros situados nos subúrbios do Rio de Janeiro fazia parte da gama de manifestações culturais percebidas por Siqueira, embora parte dos elementos religiosos que mantinham a integridade e pureza das religiões se perdiam no meio de tanta movimentação artística daquela região. No entanto, Ribeiro afirma que a atmosfera musical e os principais aspectos da música nagô, bem como a preservação da herança africana contida na transmissão cultural, foram componentes importantes observados no primeiro contato do compositor, que viriam a servir de inspiração e fonte de futuros trabalhos. Sobre o contato de Siqueira com a música afro-brasileira em território carioca, Ribeiro menciona:

Sentiu que, ali, encontrara raízes de futuras composições, inspiradas nessa herança afro-brasileira que sobrevivia, na sua originalidade, no torrão carioca. A descoberta da macumba trouxe-lhe também esplêndidas sugestões para a sua arte, que já desabrochava (Ribeiro, 1963, p. 64).

O Candomblé, no Brasil, é dividido a partir do termo “nação”, que é usado para distinguir as variadas vertentes dessa religião de matriz africana. Cada nação do Candomblé possui traços específicos que as distinguem, apesar de existirem fatos históricos em comum entre elas, como a preservação da identidade africana e a formação do sincretismo religioso, gerado pela junção de tradições originárias da África, com elementos da cultura indígena brasileira e manifestações religiosas de origem europeia, a exemplo do Catolicismo. Dos elementos que as distinguem, os mais evidentes são o dialeto, a liturgia dos rituais, os toques designados aos diferentes tipos de divindades e o tipo de instrumentos empregados nessas músicas. Definidas a partir de diferentes povos de origem africana trazidos ao Brasil, as nações do

Candomblé adotam padrões singulares, principalmente, quando falamos do culto a divindades as quais cada uma se associa diferentemente. No Candomblé de nação *nagô* ou *Ketu* (*queto*), as divindades cultuadas recebem o nome de *orixás*; no Candomblé de nação *jeje* cultua-se os *voduns*; e as nações *congo-angola*, os *inquices* (Castro, 1976, p. 211). Apesar da nação *Ketu* (*queto*) ou *nagô*, ser a mais numerosa e popular no Brasil, todas as nações do Candomblé partilham de um mesmo fator histórico em sua formação no Brasil — o tráfico intenso de povos do continente africano para o Brasil.

Sobre o famoso Candomblé de nação *Ketu*, Vasconcelos (2010, p. 19) menciona:

O candomblé queto é basicamente uma religião afro-brasileira de culto a divindades chamadas “orixás”, que se manifestam - entre outras formas - através do transe de possessão, propiciando o “axé”, seu princípio religioso fundamental. Surgida na Bahia em meados do século XIX, difundiu-se por todo o Brasil [...]

Acredita-se que em sua excursão, Siqueira tenha tido contato com a música realizada no Candomblé de *Ketu* ou *nagô*, pela especificidade do repertório musical no contexto voltado ao culto a orixás, e pela predominância dessa nação no território de Salvador (BA), local de sua expedição. Sobre os aspectos da música *nagô*, Siqueira (1981, p. 6) discorre que as estruturas melódicas dos cantos são geralmente monódicas e calcadas em escalas pentatônicas. Ele menciona, também, a presença de instrumentos tradicionalmente africanos nos acompanhamentos.

Como é sabido, os candomblés da Bahia, trazidos da África pelos negros que aqui se tornaram escravos, conservam, integralmente as tradições dos países de origem, donde se conclui que os povos africanos empregavam e ainda hoje empregam, escalas pentatônicas em suas melodias e que sua música é monódica ou monorrítmica, que utilizam os três atabaques e o agogô vindo, também, da África, que, nesse último estágio, o da música-monorrítmica, ela é mais rica e mais variada do que a música dos povos asiáticos (Siqueira, 1981, p. 6).

No Candomblé de nação *Ketu* ou *nagô*, considerada a maior e mais popular dentre as nações do Candomblé, a música instrumental é definida tradicionalmente por instrumentos de percussão, cuja presença nos rituais sagrados é de fundamental importância, uma vez que a comunicação com as divindades por eles cultuadas — os orixás — são feitas através de ritmos específicos atribuídos a cada orixá. Sobre a música cultuada na religião *nagô*, Cardoso (2006, p. 46) afirma que é atribuída uma condição especial aos praticantes, que cumprem a função de músicos nos rituais, ou seja, a importante função de comunicação. Para a religião

nagô, os próprios instrumentos utilizados são considerados sagrados, pois transcendem a condição de meros objetos que reproduzem sons (Cardoso, 2006, p. 46). Para a religião *nagô*, a música por eles cultuada vai além da concepção estética dos rituais sagrados, pois cumpre um papel comunicativo com as divindades, se tornando um elemento essencial nas liturgias.

Os instrumentos de percussão de origem Africana citados por Siqueira em sua excursão, correspondem ao padrão de quarteto, presentes no Candomblé de *Ketu* ou *nagô*. Siqueira cita a existência do padrão de *três atabaques* e um *agogô* nos rituais por ele observados, o que reforça a possibilidade de que o Candomblé que Siqueira visitou em sua viagem a Salvador (BA) tenha sido o Candomblé de nação *nagô*, que certamente viria a influenciar na elaboração de obras com esse cunho temático. Desta forma, o quarteto instrumental dos rituais do Candomblé, citados por Siqueira, constituem também a principal formação instrumental utilizada, por tradição, nas estruturas rítmicas das cantigas do Candomblé. Por outro lado, a música associada a esse quarteto instrumental é definida dentro da religião *nagô*, como toque (Cardoso, 2006, p. 58).³⁴

Sobre a definição do tradicional quarteto de instrumentos de percussão observado por Siqueira no Candomblé de nação *nagô*, Cardoso (2006, p. 4) discorre:

Por questões didáticas, divido os instrumentos musicais do candomblé em dois grupos: os instrumentos de fundamentos e o quarteto instrumental. Os critérios eleitos para se chegar a essa divisão foram: a frequência com que os instrumentos aparecem nos rituais e as organizações sonoras advindas desses instrumentos. Isto é, nos rituais de candomblé, como se verá, por estarem associados a divindades específicas, os instrumentos de fundamento aparecem com menos assiduidade do que o que se denominou quarteto instrumental. Tendo esse último, digamos, um caráter mais geral, sua presença é mais constante nos rituais. As organizações sonoras resultantes dos instrumentos de fundamento também não se apresentam tão complexas e variadas quanto as do quarteto (Cardoso, 2006, p. 47).

Quando partimos para a música vocal que integra os rituais *nagôs*, os orixás, também recebem determinadas associações musicais, assim como nos toques relacionados com a música instrumental. As manifestações vocais atribuídas ao Candomblé, especificamente o Candomblé de *Ketu*, por se tratar referencialmente de consagrações aos orixás, são entendidas a partir das tradições vocais referentes a rituais distintos, ou seja, para definir o tipo de canto empregado, deve-se considerar cada momento da sagrada liturgia ritualista. Nas manifestações musicais dos rituais do *Ketu*, o elemento vocal nem sempre está associado aos instru-

³⁴ Padrões ritmos específicos executados por instrumentos de percussão durante as cerimônias religiosas do Candomblé. Cada estrutura rítmica é associada a um tipo diferente de orixá.

mentos que acompanham, assim como a música instrumental em determinados pontos dos rituais podem aparecer com a ausência dos cantos. A dança, importante aspecto dos rituais, também é um elemento que corresponde a música, mas não se apresenta no total processo das manifestações nagô (Cardoso, 2006, p. 176).

Para uma melhor compreensão do processo musical ritualístico do Candomblé, enfatiza-se um dos fundamentos principais do rito religioso presente na religião nagô, o *Axé*. Como princípio fundamental dessa religião, o *Axé* está relacionado com a energia responsável pela vitalidade, capaz de gerar, transmitir e acumular força, que perpetua sob humanos e até mesmo objetos. É um termo também relacionado com a confirmação de um indivíduo que pertence a determinada casa ou linhagem religiosa (Vasconcelos, 2010, p. 41).

Como força propiciadora de energia durante os rituais, o *Axé* no Candomblé, está também diretamente ligado ao elemento interpretativo da música, uma vez que a espiritualidade da música praticada durante os rituais ora atinge elevados picos de energia, gerando certa euforia nos praticantes, ora transitam em momentos de maior introspecção, que visam sobretudo o alcance e equilíbrio dessa forma de energia espiritual. Dentro do contexto interpretativo em música, considera-se que a força propulsora, capaz de gerar energia para diferenciação de caráter calmo e agitado, por exemplo, dentro de uma mesma obra, parte de gestos conduzidos pelo intérprete, e que, como agente principal para a construção dessa interpretação, a condição do intérprete afeta diretamente o resultado interpretativo da obra. Sobre a função do intérprete no produto final de uma performance, Aquino e Aquino (2021, p. 5) afirmam

Assim, levando em consideração que o intérprete é responsável por delinear contornos, formas e gestos por meio do agrupamento de notas, bem como por estabelecer desenhos melódicos claros que são construídos sobre pilares harmônicos, assumimos que o intérprete pode ser visto como um verdadeiro arquiteto do som. Aquele que é responsável pela construção de frases elaboradas a partir de concepções musicais sólidas (Aquino e Aquino, 2022, p. 5).

Por esse prisma, pode-se considerar que o princípio do *Axé*, força carregada de energia espiritual, enquadra-se como elemento interpretativo capaz de conduzir e alterar o caráter expresso na performance musical, através de postura gestual musical e condição do intérprete durante os ritos das religiões. A capacidade até mesmo de somar forças ao indivíduo, através da presença e posse das divindades, no caso — característica fundamental do *Axé* nos rituais do Candomblé — pode influenciar diretamente na performance musical do candomblecista, e, conseqüentemente, no resultado sonoro da música.

O princípio do *Axé*, fundamento dos candomblecistas, é onipresente em todas as formas de expressão dentro da conjuntura ritualística, seja nos toques, na música vocal, nas danças ou qualquer outra atividade, fazendo-se como o principal fator na atividade ritualística de uma casa de Candomblé.

Ainda sobre os aspectos da música vocal produzidas nos rituais nagô, podemos classificar como um dos principais agentes condutores do *Axé*, os cantos religiosos, também chamados religiosamente de “Cantigas”. No Candomblé o termo “Cantiga” é empregado não como gênero musical, mas referente ao tipo de música mais complexa reproduzida na liturgia do Candomblé, sendo, portanto, a música que emprega a presença vocal, instrumental e à associação com as respectivas danças. Na música vocal, em particular, adota-se como principal característica de diferenciação, o tipo de canto para qual divindade é consagrada. De forma geral, as Cantigas diferenciam-se por sua finalidade e para qual divindade é designada.

Dentro no universo ritualista do Candomblé, as cantigas fazem parte da maioria das atividades internas e externas das casas onde são cultuadas essa religião. As festas ritualísticas, quando acontecem abertamente ao público, são chamadas de *Xirê*, enquanto o culto aos orixás recebe uma sequência de cantigas que são divididas em dois momentos.³⁵ No primeiro, os orixás são invocados com cantigas destinadas propriamente a cada orixá. Após a presença deles no corpo do indivíduo que o recebe, a segunda parte da festa é marcada pelas danças coreografadas, que são executadas segundo a narrativa de cada orixá e por eles executadas (Silva, 2009, p. 82). Nessa ocasião ritualística, o grau de importância de cada participante ou divindade, não entra em contexto, pois para a realização do *Xirê* torna-se substancial a presença de cada elemento envolvido, coexistindo igualitariamente. Segundo Silva (2009, p. 82), no *Xirê*, um número igual de cantigas é designado para cada orixá, que pode variar de três a sete cantigas, executadas conforme a entrada de cada orixá.

No aspecto musical, as Cantigas mais comuns, aquelas que são diretamente atribuídas aos orixás nas festas e rituais, apresentam em sua composição a unificação dos elementos das canções entoadas através do texto, das danças coreografadas e a música instrumental — denominadas de toques. Nesse tipo de cantiga, os temas principais contextualizam os contos míticos sobre a história vivida no passado dos orixás, e sobre suas trajetórias e experiências no continente africano. No Candomblé, a narrativa dada através dos cânticos, na maioria das vezes, conta um episódio da vida de um orixá representado através da dança, mas o fator que liga estreitamente o homem com as divindades — nesse caso os orixás — vem através do

³⁵ Termo que significa dançar, brincar ou roda de danças. Termo também usado para definir a sequência de cantigas destinadas a cada orixá.

fator mitológico existente como componente primordial de compreensão da realidade humana que, sobretudo no Candomblé, como religião formada a partir de múltiplas culturas e crenças, torna-se imprescindível (Silva, 2009, p. 71).

Cardoso (2006), classifica alguns tipos de Cantigas do Candomblé e descreve seus processos rituais. O autor afirma que em muitos casos, nas Cantigas do Candomblé, os cantos podem apresentar-se isoladamente nos rituais, sem o acompanhamento de danças, como por exemplo as “Cantigas de folha” que são executadas, geralmente, durante as iniciações, associada ao orixá das folhas, *Ossaim*, através do uso de plantas específicas no Candomblé (Cardoso, 2006, p. 175). Já as “Cantigas de bori”, relacionadas a paz e equilíbrio espiritual das pessoas, podem ser realizadas com pessoas ainda não iniciadas ao Candomblé. Essa cantiga é destinada a estabelecer o elo entre o material e o espiritual. Essa cantiga é associada ao orixá *Ori*. No Candomblé, as Cantigas também se referenciam às tradicionais atividades ritualistas comuns dessa religião, como por exemplo, as “Cantigas de matanças”, importante ritual do Candomblé, onde o sacrifício de animais específicos renova as forças dos orixás a quem são oferecidos. Essa cantiga é dirigida a vários orixás, como *Esú*, *Ogun*, *Ossossi*, *Osanyin*, *Omolú*, *Osumaré*, *Xangô*, *Logun Edé*, *Yemanjá*. Através da expressão vocal, essa cantiga descreve todo o processo, desde a execução do animal oferecido como sacrifício, até a retirada dos órgãos e limpeza do sangue. Por outro lado, as “Rezas”, tipo de Cantiga que, no Candomblé, não apresenta acompanhamento instrumental, são de suma importância nos rituais de iniciação. Desta forma, têm um próprio estilo de execução (Cardoso, 2006, p. 175).

Na música vocal do Candomblé, as Cantigas, em sua maioria, são acompanhadas pela mesma configuração instrumental estabelecidas na música instrumental — os toques — ou seja, o quarteto instrumental composto de *três atabaques e um agogô*, porém empregados na única função de acompanhar as Cantigas. Nessa ocasião, o canto entoado e os movimentos das danças que seguem a narrativa do texto cantado, se sobressaem, em grau de relevância, aos instrumentos que acompanham, durante aquele momento específico do ritual.

Sobre a função dos toques quando utilizados para acompanhar as cantigas, Cardoso (2006, p. 247) discorre:

Quando o toque é utilizado para acompanhar as cantigas de candomblé, a especificidade do toque se dilui consideravelmente. Dessa forma, por exemplo, o *aderé* que comumente está associado a *Ogum*, também é utilizado para acompanhar uma canção de *Oxalá*; o *ijexá*, toque de *Oxum*, acompanha cantigas de quase todos os outros orixás; e assim ocorre com vários toques. Nesses casos, o toque perde a exclusividade com a divindade a qual comumente está associado e a canção passa a ser o referencial da divindade, homenageada através do canto (Cardoso, 2006, p. 247).

Na liturgia cantada do Candomblé, alguns cantos também podem aparecer sem instrumentos rítmicos de acompanhamento, como é caso das louvações (*orikis* em iorubá), as preses (*adura*), saudações (*ibas*) e os encantamentos (*ofós*) (Barros, 2000, p. 56).

Na música exclusivamente instrumental, os toques, são realizados por instrumentos de percussão de origem africana, como já mencionados, e são diferenciados, também, pelo contexto do ritual empregado e as divindades destinadas — os orixás —, assim como nas cantigas, que recebem intitulações específicas, de acordo com os padrões rítmicos associados com cada orixá. Como, por exemplo, o *Runtó*, toque relacionado ao orixá Oxumaré; *Tonibodê*, toque relacionado a Xangô; *Torim euê*, toque designado a Ossaim. Desta forma, os toques não apresentam associação aos cantos, quando são usados nos inícios dos rituais, por exemplo (Cardoso, 2006, p. 176). Esse tipo de toque, quando é ligado diretamente aos orixás por intermédio da dança — as divindades dançam conforme os ritmos estabelecidos nos toques a elas designados — pelo fato de não se ter associação com os cantos, o fator rítmico dos instrumentos de percussão torna-se o principal elemento musical na ocasião do ritual. No Candomblé, os músicos, também responsáveis pela organização dos rituais, quando abertos ao público, recebem o nome de *ogãs* e, de acordo com o grau de experiência de cada ogã, são definidas as funções para cada instrumento do quarteto instrumental do Candomblé. Nos toques, os instrumentos musicais, sejam acompanhando as Cantigas ou exercendo a função principal de comunicação com as divindades, também recebem nomes específicos definidos através da natureza dos instrumentos e de suas funcionalidades.

Além dos instrumentos que formam o tradicional quarteto da música do Candomblé, existem outros instrumentos, que podem ser classificados a partir do seu grau de particularidade dentro dos rituais. Esses instrumentos estão intimamente ligados a orixás específicos, o que tornam a presença deles menos constantes nos rituais do que o tradicional quarteto. Sobre esses instrumentos pouco usuais, Cardoso (2009, p. 47) os classifica de instrumentos de fundamentos e os numera em cinco: o arô, o cadacorô, xerê, um sino (sem nome específico) e o adjá.

A ausência da música instrumental no Candomblé, em determinados momentos de seus ritos, representa um número pequeno dentro das práticas religiosas cultuadas nas casas, isso se justifica pela importância da agregação dos elementos que, como um todo, correspondem ao protocolo essencial da liturgia voltada para a consagração de cada divindade. Assim, a necessidade de coexistência entre os componentes do canto, dança e instrumentação, na maior parte das cerimônias religiosas do candomblé, reforçam o fato da frequência desses três ele-

mentos como um todo, aparecerem com mais assiduidade nos rituais. Ao mesmo tempo, as ocasiões em que somente um desses componentes é disposto a cumprir a funcionalidade ritualística de toda uma cerimônia, acentua exclusivamente a própria significância desses elementos.

A religião do Candomblé, mesmo com as definições já abordadas nessa pesquisa, se constitui em um vasto universo místico e multicultural. A definição exata dos eventos, costumes, significados e a liturgia empregadas, torna-se impossível mesmo quando consideramos o grau de complexidade presente nos detalhes de um único ritual. O momento presente da conexão humana com as divindades, a energia transmitida pelo *Axé*, a devoção de cada indivíduo nas práticas religiosas, formas de expressão como a música, dança e outras, são exemplos de elementos dinâmicos contidos no Candomblé, que o torna imprevisível e às vezes inexplicável.

A partir disso, Siqueira se preocupou ainda mais em apresentar a música cultuada nas religiões afro-brasileiras tão pouco explorada. Desta forma, menções a orixás cultuados nas religiões do Candomblé passaram a ser título de muitas de suas obras, principalmente em sua obra vocal, confirmando a preocupação do compositor em enfatizar a língua nagô, a fim de representar com mais autenticidade a proposta idiomática desses fenômenos religiosos.³⁶

4.3. A canção *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1948) e a relação música-poesia entre Siqueira e o poeta Jorge de Lima

Em seu livro *A Canção de Câmara Brasileira* (2002), Mariz cita duas obras características de Siqueira que discorrem sobre temática de religiões de matrizes africanas no âmbito da escrita vocal. Uma dessas canções é a cantata *Xangô* (1954), com subtítulo “Cantata Negra”. A outra canção é justamente a obra em questão, a canção *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, composta em 1948, originalmente para canto (baixo) e piano.³⁷

Segundo Mariz (2002), a obra foi dedicada por Siqueira ao próprio Mariz que, no ano de 1956, em seu disco *Recital de canções Brasileiras de câmara*, ele interpreta a melodia principal do baixo, e de outras dentro da mesma formação camerística de distintos composito-

³⁶ Iorubá-nagô é um dos idiomas falados por povos da Nigéria e alguns países da África Central, além de ser o idioma de religiões de matrizes africanas que cultuam orixás.

³⁷ Link para performance: <https://www.youtube.com/watch?v=-iNwyxE0Bo>

res brasileiros. “Lembro também a excelente canção *O Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, a mim dedicada e por mim gravada, de belo efeito dramático” (Mariz, 2002, p. 143).

Siqueira, inspirado pelos versos do influente poeta e romancista de seu tempo, Jorge de Lima (1893-1953), capta em sua obra as diversas expressões culturais, as simbologias, terminologias e elementos tradicionais da cultura afro-brasileira eternizados pelo poema *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, escrito em 1947.³⁸ O poema, uma vez que faz parte da segunda fase de sua carreira como poeta, chamada “fase nordestina” ou “nativista”, explora a necessidade de renovação e exaltação da literatura nacional e do que compunha o perfil cultural brasileiro. Sua segunda fase é marcada pela utilização de uma escrita em versos livres, linguagem coloquial, representação de elementos afro-brasileiros, temas religiosos e folclóricos, e a retratação da realidade do cotidiano brasileiro. Essas propostas vieram de influências do Movimento Modernista de 1922, aderidas pelo poeta em sua fase nordestina em 1925 (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 3-4).

Jorge de Lima, assim como Siqueira, teve distintas fases em sua carreira como escritor e poeta. Cada fase compõe características distintas entre si, que se contrastam por sua estrutura, forma e a temática abordada. Pode-se citar, como exemplo, a relação contrastante entre sua primeira fase, chamada de “parnasiana”, caracterizada por uma linguagem cientificista e voltada às formas clássicas (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 3-4), com sua segunda fase nordestina e vanguardista, que rompe com as estruturas formais e adere aos motivos e temáticas que retratam o caráter nacional de forma livre.

Apesar das divergências contidas entre períodos que marcaram cada momento artístico na trajetória de ambos os artistas brasileiros, nota-se que a preocupação em valorizar cada elemento de brasilidade se perpetua em todas as fases. Com isso, as semelhanças de caráter, o espírito nacionalista e regionalista, além do senso de construção de uma identidade nacional, são elementos presentes nas obras de ambos, independentemente de seu período composicional. Obedecendo ao momento histórico de criação das obras, os ideais que calcavam a música e a literatura brasileira naquele tempo, naturalmente pode-se observar semelhanças entre os trabalhos de cada artista. Essas são notadas desde a escolha de temas comuns à cultura brasileira até a escolha de linguagens, símbolos e conceitos que melhor expressassem a natureza de nossa cultura. Diante disso, tornou-se cada vez mais natural o diálogo direto entre as formas de artes daquele momento.

³⁸ Poeta e romancista do modernismo brasileiro.

Essa prática logo tornou-se comum entre poetas e compositores, e o trabalho de Jorge de Lima pôde alimentar a imaginação e inspiração de compositores relevantes, dentre eles Siqueira, José Guerra Vicente (1906-1976) e Babí de Oliveira (1908-1993).³⁹

A relação entre música e literatura, e a integração das artes como meio de expressão, foram ideais adotados por Jorge de Lima, que fazia dele um poeta peculiar. Sua notoriedade se deu de forma significativa ao percorrer complexos rumos literários e por se mostrar em constante transformação artística até o final de sua carreira. Sobre o poeta, Almeida-Abi e Sperber afirmam:

O poeta Jorge de Lima foi um dos representantes da linha experimentalista do Modernismo e do vanguardismo estético. Buscava afritivamente meios de expressão, o que resultou em experiências multidimensionais, principalmente no grande esforço por aproximar a literatura do ritmo da música e da visão concentrada da pintura, provocando uma integração das artes. Mostras disso são seus trabalhos de fotomontagem e suas pinturas (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 3).

Ao remeter à memórias de uma infância marcada pela observação de paisagens do que antes eram os tradicionais engenhos, o poeta Jorge de Lima capta precisamente, através de sua escrita, na obra *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, os elementos que representam a realidade contida pela presença dos povos escravizados e a dura injustiça social presente no contexto da escravidão no Brasil, até o final do século XIX. Segundo *Cândido* (1964), a obra supracitada faz analogia temática às religiões afro-brasileiras e às figuras de orixás importantes dentro dessa cultura, ao negro africano no Brasil e sua clama por justiça, proteção e liberdade. Dentro desse contexto, o autor também recorda seu convívio com esses elementos durante sua juventude, uma vez que era descendente de senhores de engenho, o que possibilitou ainda mais sua aproximação com essa temática.

A seguir o poema *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, de Jorge de Lima:

REI É OXALÁ, RAINHA É IEMANJÁ

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
 Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
 Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
 Eu cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
 Porque a vós respeito,
 e a vós peço vingança
 contra os demais aleguás e capiângos brancos,

³⁹ Compositora natural de Salvador – BA, defendeu a difusão das manifestações culturais brasileiras em suas obras, fazendo parte da corrente de compositores nacionalistas (Alvim, 2012).

Agô!
 que nos escravizam, que nos exploram,
 a nós operários africanos
 servos do mundo,
 servos dos outros servos
 Oxalá, Iemanjá, Ogum!
 Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!

O poema é recheado de elementos que moldam a relação direta do contexto escravocrata no Brasil com a prática de culto aos orixás das religiões afro-brasileiras, estabelecidas através das tradições culturais vindas dos povos africanos escravizados no Brasil. Sob essa perspectiva, o poeta enfatiza questões sociopolíticas historicamente enraizadas dentro da questão da escravidão. Para destacar esses pontos, o poeta une alguns recursos específicos que dão sentido, ritmo, forma e caráter à temática. Esses recursos vão desde a utilização de palavras nativas da cultura africana em sua língua original, aos usos de rimas, vogais e suas sintaxes, que transmitem sons simbólicos Almeida-Abi e Sperber (2008). A respeito desse ponto, os autores afirmam:

Palavras que podem remeter ao falar ritualístico do candomblé ou da macumba; toda a cadência da estrutura rítmica do poema pode ainda ser associada ao som grave dos tambores do terreiro, que ajudam a invocar as entidades, assim como faz o poeta: “Eu cumba vos dou curau” / “Porque a vós respeito” / “e a vós peço vingança” / “contra os demais aleluás e capiangoos brancos” (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 5).

Na poesia, o estudo do léxico é uma ferramenta de auxílio que contribui para uma compreensão mais objetiva do sentido de uma expressão ou até mesmo de todo um texto.⁴⁰ A partir desse raciocínio, na música também se analisa o conjunto de pequenos fragmentos melódicos e rítmicos que dão sentido a uma frase, além do estudo do texto e os significados das palavras, no caso de obra essencialmente vocal. Essa prática se torna fundamental para a compreensão da obra, o que afeta diretamente em sua interpretação.

A música vocal de Siqueira ocupa uma categoria de destaque na sua produção artística. Siqueira explorou com afinidade a música vocal e apresentou um número significativo de obras em diversos estilos e formações instrumentais. Sobre a música vocal do compositor, Queiroz (2013) descreve:

A obra vocal de Siqueira é um capítulo à parte em sua produção musical. Além de dezenas de canções escritas para voz e piano, compôs canções para

⁴⁰ O estudo léxico aborda o conjunto das palavras e expressões de uma língua.

solista e grupos de câmara, Cantatas, Oratórios, grandes obras com presença de solistas e coro, além de duas óperas [...] (Queiroz, 2013, p. 35).

Além de Jorge de Lima, textos de outros importantes poetas brasileiros ganharam vida musical nas canções de Siqueira. Dentre eles, Ronald de Carvalho (1893-1935), Cecília Meireles (1901-1964), Guerra Duval (1872-1947) e Murilo Araújo (1894-1980). Destaca-se, também, a figura de Manuel Bandeira (1886-1968) na criação de obras que tratam de temas indígenas e negros, a exemplo da canção *Macumba do Pai José* (1970) (Queiroz, 2013, p. 37).

Para representar com clareza cada componente temático do poema de Jorge de Lima, Siqueira adaptou recursos intrínsecos da música de câmara vocal, como forma de expressão para esses componentes. Com isso, sua proposta para musicar o poema parte de decisões que objetivavam melhor retratar o ambiente do poema. Essas escolhas foram baseadas desde a definição do registro vocal apropriado para a voz; relação temática entre o poema e a música produzida nas casas do Candomblé; uso de escalas típicas da música do Candomblé, flexibilidade métrica na linha melódica do canto — característica dos cantos das religiões nagô — padrões rítmicos repetitivos no acompanhamento, representando os toques tradicionais de cada orixá, executado pelos instrumentos graves de percussão típicos dos rituais do Candomblé; além das acentuações em palavras específicas, que reforçam a importância da língua nativa da cultura africana no texto.

Siqueira associa o eu-lírico a figura do negro escravizado — operário e servo dos senhores de engenho — e faz menção à forma de manifestação, expressada em primeira pessoa, através de uma tessitura grave e em tonalidade menor. No decorrer da obra, o personagem principal faz uma espécie de súplica e clama aos orixás por proteção à dura realidade vivida no contexto da escravidão da “raça”.

Orixás aparecem dentro do texto formando rimas. Suas citações são sempre seguidas de afirmações mitológicas que os engrandecem e que estabelecem suas relações (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 5). Sobre isso o autor discorre:

Como Oxalá é rei e Iemanjá é rainha e mãe, entre esses dois versos há uma relação rítmica, que suplanta ou que dá o tom musical ao estabelecimento de uma ligação, a uma relação de sentido entre ambos: “Rei é Oxalá que nasceu sem se criar / Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar” (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 5).

Dentre os orixás que aparecem, cita-se *Iemanjá*, *Oxalá* e *Ogum*, conforme a figura a seguir.



Figura 52. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1948) (comp. 5-8).
 Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=-iNwyexE0Bo>

A valorização do campo semântico do poema reflete diretamente na música e torna-se uma importante ferramenta interpretativa. Sobre o emprego de alguns termos específicos da cultura afro-brasileira contido no texto da obra, Almeida-Abi e Sperber (2008) afirmam:

Palavras de um outro campo semântico presentes no poema refletem a opção por termos relacionados à macumba, ao candomblé e à cultura popular do Brasil, juntando-as para criar uma atmosfera de senzala do engenho e do próprio engenho (Almeida-Abi e Sperber, 2008, p. 7).

Na obra, é importante ressaltarmos a valorização do aspecto rítmico, uma vez que a ligação temática com a música cultuada no Candomblé caminha necessariamente por esse viés musical. Nota-se a intenção de Siqueira em relacionar as funções melódicas com os padrões rítmicos do acompanhamento, apresentadas tanto no canto quanto na parte do piano. Notam-se alguns fragmentos rítmicos do acompanhamento que surgem na linha melódica. Na música do Candomblé é natural que exista uma estreita relação entre o aspecto rítmico presente nas linhas-guias dos toques com as sílabas cantadas nos idiomas tradicionais africanos (Graeff, 2014, p. 17).

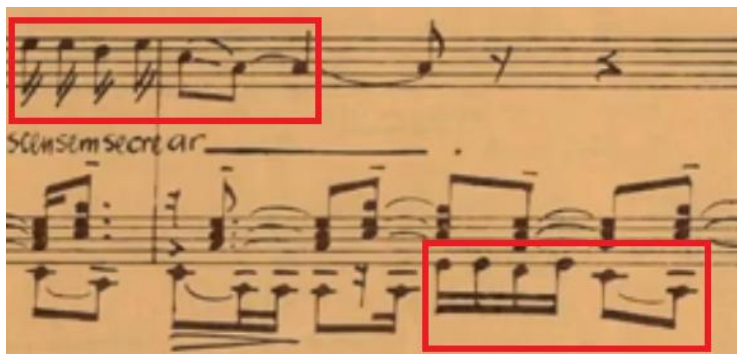


Figura 53. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1948) (comp. 3-4).

Assim, o material melódico empregado no canto ressalta o conteúdo rítmico do acompanhamento em determinados momentos. Através disso, Siqueira evidencia a relação do canto e as constâncias rítmicas colocadas no piano, que devem ser claramente associadas. Nota-se que essa estrutura organizacional se perpetua no desenvolvimento da obra. Diante disso, após considerar a natureza estrutural, bem como os padrões monorrítmicos e a temática abordada no canto, encontramos uma forte relação com as características das cantigas do Candomblé. Nesta obra, Siqueira buscou captar musicalmente o cenário típico de um ritual do Candomblé, com a apresentação de fragmentos rítmicos dos toques executados pelo atabaque mais grave do quarteto instrumental. O ritmo dos toques — referente às figuras de *Iemanjá*, *Oxalá* e *Ogum*, orixás citados no poema de Jorge de Lima — aparecem tanto no canto, quanto no piano. Sobre a relação dos aspectos rítmicos com o canto na música do Candomblé, Candemil discorre:

Portanto, independentemente do processo de acomodação rítmica, ou seja, se é a linha guia que acompanha o canto, ou o contrário, o fato é que toda melodia de uma cantiga está de alguma forma ritmicamente estruturada. Sendo assim, partindo da premissa de que a linha-guia é a referência rítmica, podemos pensar que as notas da melodia de um determinado cântico do candomblé ketu devem estar alinhadas com o toque do gã ou do agogô (Candemil, 2020, p. 9).⁴¹

Portanto, as constâncias melódicas presentes nos cantos do Candomblé, bem como as linhas-guia definidas pela instrumentação padrão nos rituais, podem estar interligadas ou associadas de alguma forma. Na obra de Siqueira é possível notar esse contexto rítmico, possivelmente captado pelo compositor ao observar os rituais religiosos. Veremos esses aspectos rítmicos no capítulo seguinte.

⁴¹ Instrumento do quarteto do Candomblé que possui timbre metálico e que cumpre a função de estabelecer padrões rítmicos não variáveis durante os rituais (Cardoso, 2006, p. 53). A linha rítmica do gã ou agogô serve como guia e referência tanto para os demais instrumentos quanto para o canto (Lühning, 1990, p. 110).

4.4. Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá, para Violoncelo e Piano (1949)

No ano de 1949, um ano após a composição da obra para canto e piano, o próprio Siqueira elaborou a versão para violoncelo e piano. Tal iniciativa talvez tenha se dado pela tentativa de expansão da música instrumental dentro da temática afro-brasileira, uma vez que sua obra na versão original foi muito bem recebida dentro do contexto temático, segundo Mariz (2002).

Assim, a versão para violoncelo e piano além de expressar com clareza a proposta temática da concepção vocal original, abrange a abertura de outros caminhos interpretativos possibilitados pela natureza próprio instrumento. Fatores como a relação timbrística e a semelhança quanto aos registros e tessitura, são pontos importantes na construção interpretativa. Além das relações musicais entre as versões, Siqueira dedicou a versão instrumental dessa obra, ao seu amigo, o violoncelista brasileiro Iberê Gomes Grosso (1905-1983). Através de documentos localizados no acervo privado do violoncelista, situado na cidade de Brasília (DF) e cedidos por Cláudia Grosso Couto, neta de Iberê Gomes Grosso, exclusivamente para essa pesquisa, consta uma página de dedicatória do compositor ao violoncelista datada em 20 de novembro de 1951. Considera-se então, que dois anos após Siqueira escrever a versão instrumental da obra, ele viria a dedicá-la ao amigo. Salientando que todo o material dessa obra, desde documentos e partituras, foi enviado especialmente para o desenvolvimento dessa pesquisa pelo guardião do acervo de Iberê Gomes Grosso, o violoncelista Marcelo Salles.

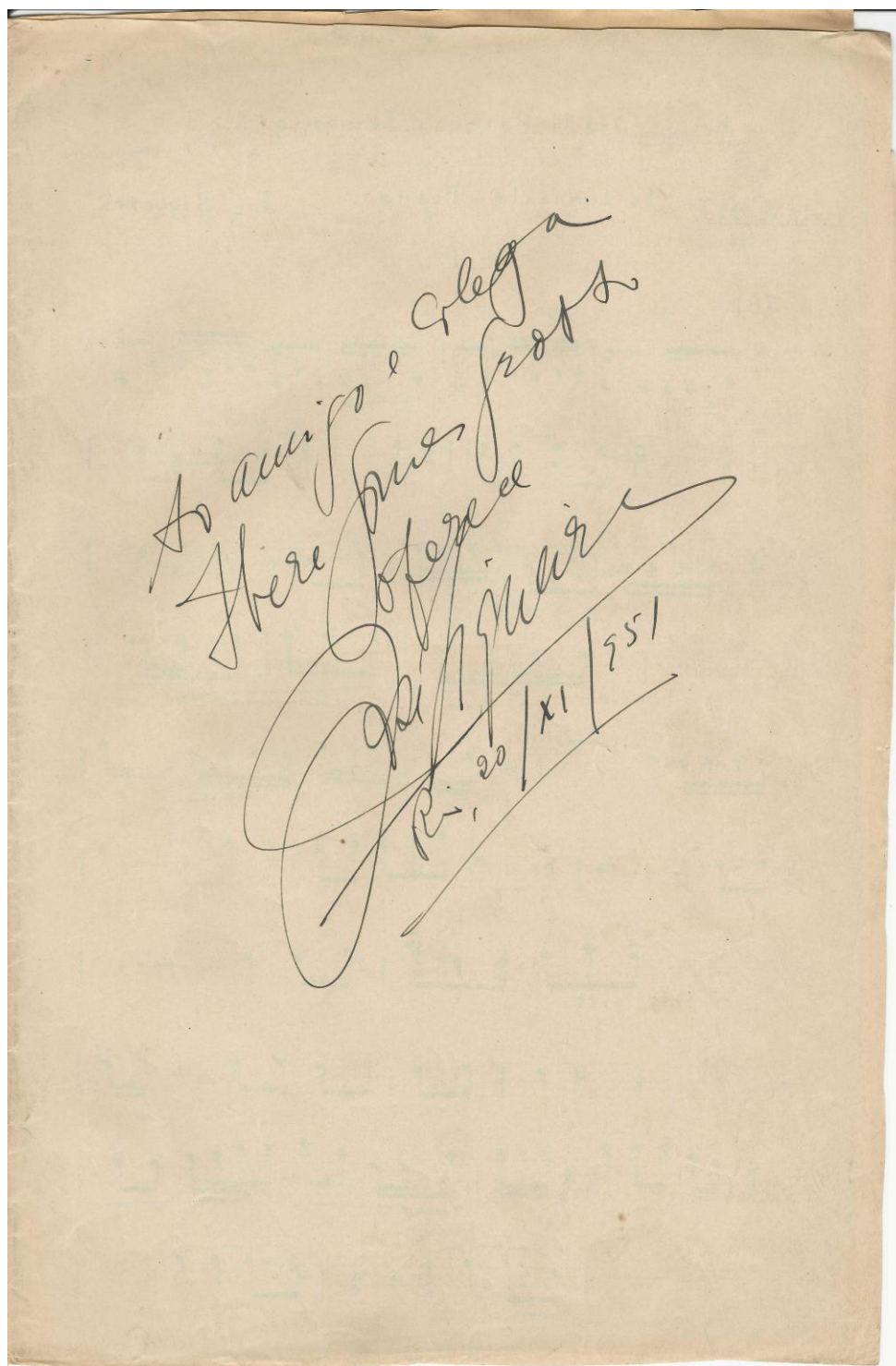


Figura 54. Nota de dedicatória da obra de Siqueira à Iberê Gomes Grosso (1951).

Segundo Marcelo Salles, o material cedido para esta pesquisa é uma cópia feita por N.F. Portugal, no Rio de Janeiro, em 1949, ano que a versão para violoncelo da obra foi composta. A página de dedicatória que consta no documento cedido, sugere que Siqueira guardou essa versão para violoncelo por dois anos até ser dedicada a seu amigo, o violoncelista Iberê Gomes Grosso, em 1951.

Marcelo Salles, afirma que as partes de violoncelo e piano estão sem marcações ou indicações que foram utilizadas, e que o material se encontrava, por muitos anos, abaixo de outros livros e partituras, que confirma o aspecto desgastado da grafia das notas.

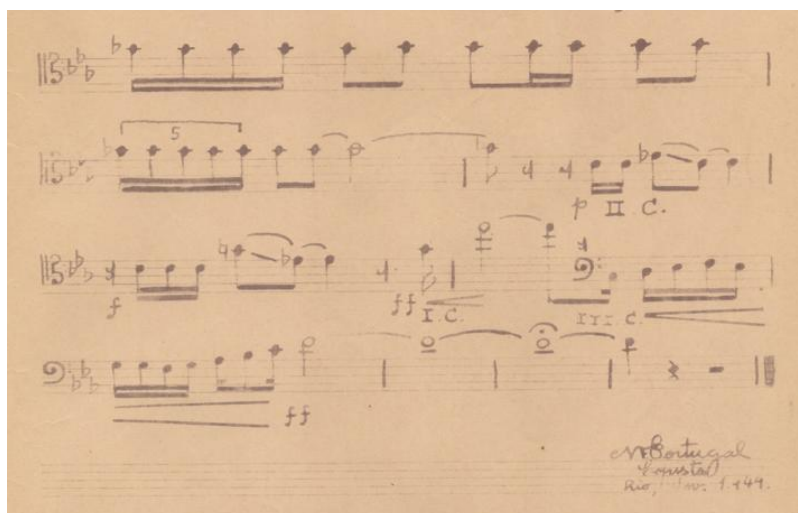


Figura 55. Cópia de N.F. Portugal (1949). Parte de violoncelo.

Observa-se na cópia dedicada a Iberê Gomes Grosso, o aspecto da grafia das notas e das linhas do pentagrama quase totalmente apagadas e a ausência de qualquer anotação por parte do violoncelista. A confirmação do guardião do acervo, Marcelo Salles, de que permaneceu guardada esse tempo todo, aponta para o fato de que a obra possivelmente nunca foi estreada. Através dessa pesquisa, a obra em questão pôde ter a sua possível estreia ao integrar o repertório do recital de mestrado, realizado no dia 17 de outubro de 2024, por este pesquisador.⁴²

A notável relação entre Siqueira e Iberê Gomes Grosso, mostrava o quanto ambos visavam a divulgação da música brasileira, um como compositor e maestro e o outro como relevante intérprete do violoncelo. Algumas importantes obras para violoncelo de José Siqueira, tiveram suas estreias marcadas pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso, como por exemplo, o *I concerto para violoncelo e orquestra* (1952), dedicado ao violoncelista Aldo Parisot; a *I Sonata para violoncelo e Piano* (1964) e as *Três Cantigas para Iemanjá* (1963), essas duas últimas gravadas na mesma ocasião.

Como violoncelista, Iberê Gomes Grosso contribuiu significativamente para o cenário musical brasileiro, através de estreias e importantes registros de obras de compositores como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Henrique Oswald, José Vieira Brandão, Radamés Gnattali, dentre outros. Como pedagogo, Iberê lecionou a violoncelistas brasileiros

⁴² Link para a performance: https://www.youtube.com/watch?v=BV1k_PWxSfw

importantes, como Aldo Parisot, Antônio Del Claro, Márcio Carneiro, Márcio Malard. Sua ênfase no ensino do violoncelo, associada à difusão da música brasileira, no entanto, geraram certa despreocupação na preservação de seu próprio acervo. Segundo Marcelo Salles, Iberê tinha o hábito de entregar material pessoal a seus alunos ou colegas, e geralmente não retinha essas cópias. Diante disso, acredita-se que muitas obras a ele dedicadas, assim como seu material de estudo pessoal, se perderam. Outro fator consistia na dificuldade de se fazer cópias naquela época, sendo mais prático para o violoncelista a disponibilização dos autógrafos originais das obras. Como resultado, hoje localiza-se um número pequeno de material em seu acervo pessoal. É importante ressaltar que ao considerar a quantidade de obras a ele dedicadas, além de estreias e registros de performances, seu acervo poderia se configurar em uma significativa fonte histórica de preservação de sua memória e dos seus contemporâneos.

Ao traçarmos uma comparação entre as versões da obra, observamos que na versão para violoncelo e piano existe uma maior alternância dos modelos rítmicos entre as vozes. É possível notar essas transições na linha melódica do violoncelo já na primeira parte da música. Diante disso, pode-se afirmar que não se trata de uma simples transcrição de uma obra, mas de uma nova versão/estruturação que apresenta mudanças, notadamente na linha do violoncelo. Para uma melhor visualização, atenta-se para a seguinte tabela:

Versão para canto e piano	Versão para violoncelo e piano
<ul style="list-style-type: none"> • O Piano inicia os dois primeiros compassos da obra com a estrutura rítmica principal. • A melodia expressa pelo canto, inicia no comp. 3. • A obra tem um total de 34 compassos. 	<ul style="list-style-type: none"> • O violoncelo inicia os dois primeiros compassos da obra apresentando a estrutura rítmica principal • No comp. 3, o violoncelo realiza, em contraponto com o piano, outra estrutura rítmica com notas duplas sincopadas (ausente na versão para canto). • A melodia expressa na linha melódica do violoncelo, referente ao canto, inicia no quinto compasso. • A obra tem um total de 36 compassos.

No início da obra, o violoncelo apresenta a estrutura rítmica do piano já mencionada anteriormente na versão para canto. A diferença mais nítida entre as versões, está justa-

mente nesse ponto. Essa estrutura rítmica, possivelmente faz referência ao ritmo do instrumento mais grave da família percussiva do Candomblé. Esse instrumento, denominado *Alabê* — atabaque *Rum* — inicia as cerimônias religiosas e é responsável por sempre apresentar qual o próximo ritmo a ser tocado na sequência das cantigas (Candemil, 2020, p. 4). Diferente da versão para canto, a introdução é realizada pelo violoncelo, nos primeiros dois compassos e se estende para o piano no terceiro e quarto compassos, gerando um efeito de continuidade rítmica que perpetua em quase toda a obra.

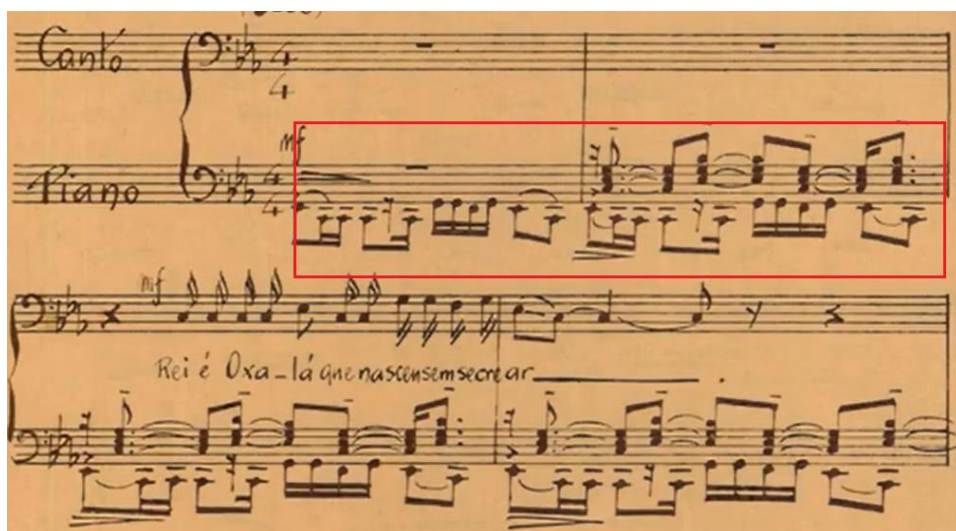


Figura 56. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1948) (comp. 1-4). Estrutura rítmica principal realizada pelo piano no início da obra.



Figura 57. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-3) Estrutura rítmica principal realizada pelo violoncelo no início da obra.

Link para a performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=BV1kPWxSfw>

A estrutura rítmica apresentada nesse momento, faz referência a um toque que é utilizado para acompanhar praticamente todas as cantigas destinadas aos orixás do Candomblé. O toque em questão é o *Ijexá*, que é comumente associado ao orixá Oxum, mas que é possível notar sua frequência em cantigas a Ogum e ao Oxalá mais novo — Oxaguiã — (Cardoso, 2006, p. 354). Pode-se concluir que a menção a diferentes orixás reforça a atitude de Siqueira em determinar um toque específico que represente de forma geral todos os orixás. Nessa perspectiva, a possível referência do compositor ao toque *Ijexá* torna-se ainda melhor empregado quando se observa a escolha como o toque principal em quase toda a extensão da obra. Pode-se então analisar algumas correspondências rítmicas ao toque de *Ijexá* na estrutura rítmica principal da obra de Siqueira.

Transcrição 6.23

I e II – *padrões sonoros do rumpi e lé, no ijexá.*



Figura 58. Padrões sonoros dos instrumentos no toque de Ijexá (Cardoso, 2006, p. 353)



Figura 59. Toque de Ijexá (Cardoso, 2006, p. 353)



Figura 60. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-2).

Assim como abordado anteriormente, a entrada da voz principal com a melodia sobre os primeiros versos do poema apresenta fragmentos dessa estrutura rítmica, que por sua vez está ligado ao toque em questão. Na versão para violoncelo essa melodia aparece apenas

no quinto compasso, enquanto na versão para canto e piano essa melodia é apresentada mais cedo, já no terceiro compasso.

No comp.3, o violoncelo complementa harmonicamente os acordes com outros padrões rítmicos que correspondem aos demais instrumentos do quarteto percussivo do Candomblé — os atabaques e o gã — que completam a atmosfera musical dos ritos.



Figura 61. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-7). Outro padrão rítmico na voz do violoncelo que corresponde aos demais instrumentos dos rituais do Candomblé.

Nesse padrão rítmico, é possível identificar uma relação com fragmentos do toque *ibim*, atribuído ao orixá Oxalá, presente na obra. Esse toque possui uma característica de andamento lento, associado ao mais velho Oxalá, chamado de Oxalufã (Cardoso, 2006, p. 342). Neste sentido, o autor menciona que o caráter lento condiz com a natureza idosa do orixá. Nesse aspecto, através das referências existentes, pode-se pensar que o andamento lento e a presença de fragmentos do toque designado a esse orixá são definidores do caráter da obra. Observa-se, então, na figura 62, a irregularidade dos ritmos sincopados do toque *ibim*, mais especificamente com as frases executadas pelo gã.

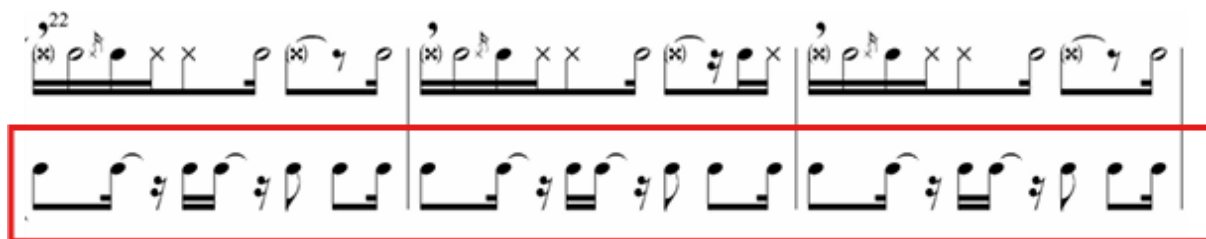


Figura 62. Toque *ibim*, associado a Oxalá. Em destaque, o padrão rítmico executado pelo gã que acompanha o toque. (Cardoso, 2006, p. 348).

Segundo Cardoso, os acentos métricos irregulares presentes na linha rítmica do gã, que acompanha a frase-base do *ibim*, estão associados com as passadas dos pés de Oxalá durante a dança, em concordância com a característica anciã da entidade, que anda devagar e

curvado, de forma descompassada. Podemos notar esses mesmos aspectos métricos no exemplo rítmico da obra de Siqueira. Sobre isso, podemos afirmar que esse aspecto de irregularidade métrica que foge dos padrões de escrita ocidental forma uma das principais características da vertente musical africana. Nesse bojo, Sandroni (2001, p. 18) menciona que a rítmica africana é aditiva, ou seja, as durações de cada constância rítmica resultam do agrupamento de unidades binárias e ternárias, não possuindo divisor comum, como a rítmica ocidental, o que reforça o aspecto citado.

A presença do violoncelo realizando a parte rítmica, como é o caso do ritmo que faz referência ao toque de *ibim*, apresenta um pouco das possibilidades da versão instrumental, sobretudo quando se trata de uma estrutura rítmica com notas duplas que diferenciam as duas versões. As constâncias rítmicas empregadas mantêm fidelidade à polirritmia presente nas expressões africanas, bem como acentuações deslocadas e textura sonora análoga aos cultos religiosos. A repetição contínua dessas constâncias rítmicas está presente, historicamente, nas formações dos modelos rítmicos que, dentro da música do Candomblé, está associado do menor elemento musical dos toques às formas mais complexas. Esses modelos rítmicos podem ser denominados como linha-guia e, geralmente, servem de suporte rítmico para as cantigas do Candomblé, onde têm sua execução através dos instrumentos de percussão (Candemil, 2020, p. 3). Ademais, Candemil e Kubik (2004) afirmam que normalmente as músicas oriundas das manifestações religiosas de matrizes africanas, apresentam uma estrutura rítmica cíclica que rege as linhas-guia e configuram um caráter circular. Posto isso, podemos pensar que essa concepção cíclica da música africana reflete, possivelmente, no sistema estrutural circular das diferentes práticas culturais populares realizadas no formato de rodas. A exemplo disso, apontam-se as cantigas do Candomblé que originalmente formam rodas para cada Orixá durante o *Xirê*, bem como outros gêneros que possuem raízes africanas como o Samba de roda; o Choro, que adota a estrutura de roda de Choro; o Coco de Roda, que possui influência afro-Indígena; além de danças como a capoeira e o Jongo, que são praticadas com esta formação circular.

Sobre a música recorrente da África Ocidental, alguns autores como Kubik (1979) e Lacerda (2014), observaram a existência de padrões métricos e determinantes, formados por uma sequência de *beats* que são repetidos em constância e que servem, na maioria das vezes, de orientação rítmica para os participantes.

Sobre o conceito de linha-guia dentro da música do Candomblé, Candemil menciona:

Em se tratando de músicas de comunidades tradicionais afro-brasileiras, visualizo que a linha-guia é uma espécie de regência rítmica mental e corporal, interna e externa, flexível e elástica, que organiza a questão temporal (Candemil, 2020, p. 6).

Na obra em questão, a linha-guia que serve de base para o desenvolvimento de outros ritmos e para o sustento das melodias cantadas ao longo do desenvolvimento da obra, aparece logo no início, através da referência ao toque *Ijexá*, como abordado anteriormente.



Figura 63. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 1-2). Apresentação da linha-guia pelo violoncelo.

No decorrer da obra, a linha-guia apresentada inicialmente pelo violoncelo, é utilizada como material base de desenvolvimento para as outras seções da obra. Sua apresentação é de fundamental importância para o desenvolvimento de constâncias rítmicas e melódicas derivadas de sua composição. A exemplo, podemos citar um fragmento melódico realizado pelo violoncelo no comp. 18 que apresenta semelhança rítmica com a linha-guia, que por sua vez, aparece na parte do piano.

Figura 64. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 18). Semelhança rítmica entre a melodia do violoncelo e a linha-guia.

A partir do comp. 23, uma nova seção é iniciada e apresenta caráter recitativo através da presença de diálogos intensos entre as vozes. Nesse momento, sugere-se que o

elemento textual presente na narrativa do poema seja integrado à interpretação. O caráter de tensão musical que é apresentado em concordância com a expressividade dos versos, nessa seção, é desenvolvido através de indicações de dinâmica e acentos equivalentes à fonética natural das palavras.⁴³

22

Quasi Recitativo.
(Senza rigore di tempo)

<sf

mf II.C.

f

28

p II.C.

31

f

ff

Figura 65. José Siqueira: *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1949) (comp. 22-32).

A repetição constante da nota Sol bemol no violoncelo reforça o elemento vocal enquanto evidencia a importância do texto da versão original da obra. Neste caso, é de significativa importância considerar a atmosfera e o contexto presentes na letra da versão para canto e piano. Inicialmente, a voz do violoncelo caminha sob o seguinte verso: “Que nos escravizam e nos exploram”, o compositor sugere que esse trecho seja enfatizado musicalmente. Na próxima aparição da mesma constância melódica, dessa vez mais estendida, sugere-se atenção para os versos: “A nós operários africanos, servos do mundo, servos de outros servos”. Para esse momento, propõe-se a ênfase na intensidade expressiva, em coerência com a indicação de dinâmica forte e com o caráter gerado pelo texto. Nas próximas repetições melódicas pode-se seguir a mesma lógica interpretativa, nos quais os nomes dos três orixás abordados são enfatizados através da utilização expressiva de glissandos descendentes. O acento agudo presente na palavra *Oxalá* é destacado no ápice da frase, bem como as frases seguintes onde o mesmo fundamento se aplica a palavra *Iemanjá* e *Ogum*. Sugere-se então a realização de acentos nesses pontos específicos.

⁴³ Algo similar com outras obras de caráter fortemente nacionalista, na qual a acentuação natural do idioma reflete na acentuação rítmica da obra, ver Aquino (2004) [PER MUSI – Revista Acadêmica de Música - n. 10, 102 p., jul - dez, 2004.]

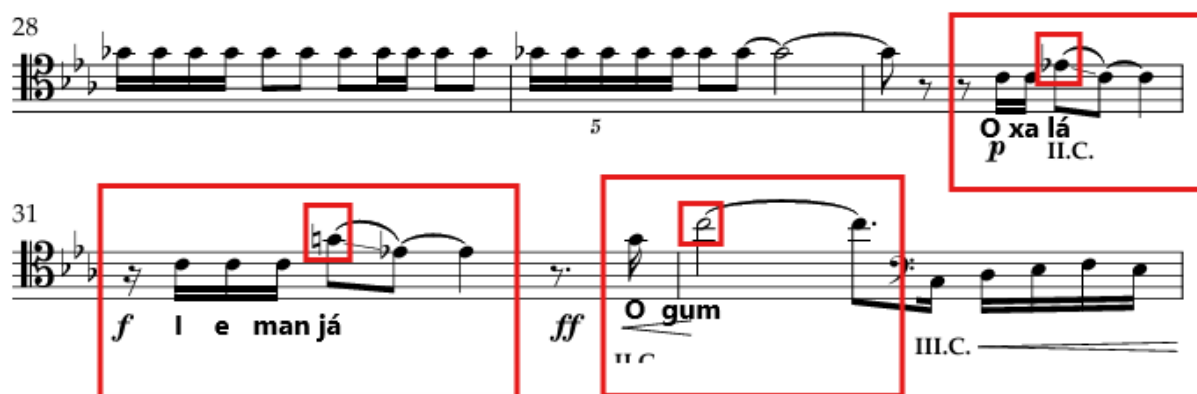


Figura 66. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949), (comp. 28-32).

Nessa seção da obra, atenta-se para a expressão “*Senza rigore di tempo*”, indicação frequente em boa parte das obras de Siqueira e que permite fazer associação com a liberdade métrica presente nas cantigas do Candomblé. Desta forma, a linha-guia é retomada na parte do piano nos últimos compassos da obra e reforça sua importância rítmica na definição do caráter dessas cantigas.

No contexto melódico, observa-se a aplicação das escalas pentatônicas, tanto nos padrões rítmicos da linha-guia, quanto nas melodias que representam a parte poética e textual da música.



Figura 67. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 4-6).

A frase melódica executada pelo violoncelo, no quinto e sexto compassos, está estruturada na escala pentatônica de Dó menor. Nota-se que a escala parte da sua fundamental até sua dominante e retorna para a fundamental, com a ausência do segundo grau da escala correspondendo à estrutura da pentatônica menor. Na melodia expressa, através dos ritmos da

linha-guia, podemos também perceber a existência da escala pentatônica de Dó menor. No decorrer da música, é notável a ausência do sexto grau da escala nas melodias, o que mostra outra característica das escalas pentatônicas, que por sua vez compõem o universo musical da música do Candomblé, segundo a concepção do próprio Siqueira (1981).

Nessa obra, Siqueira também aplica conceitos composicionais do Sistema Trimodal, mais especificamente no âmbito harmônico. A partir da seção que se inicia no comp. 23, como discutido, pode-se observar um caráter de tensão gerado através do conteúdo textual cantado. Em complemento a isso, o compositor apresenta acordes trimodais formados pela alteração de graus que afirmam a proposta desse sistema, especificamente através da sobreposição de quartas aumentadas e sétimas menores. O intuito de Siqueira, com isso, foi de criar tensão harmônica, de forma que melhor integrasse o caráter da seção. Assim, Siqueira aborda, em seu Sistema Trimodal, os conceitos harmônicos dos tratados de harmonia moderna, no qual apontou se distanciar da maneira convencional de se elaborar acordes como na harmonia tradicional (Siqueira, 1981, p. 10).

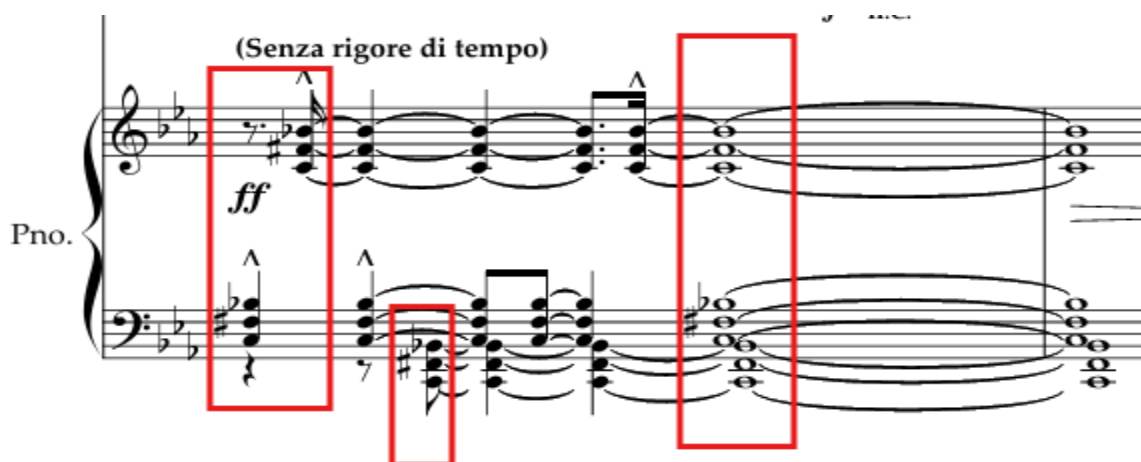


Figura 68. José Siqueira: Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949) (comp. 23-25).

Esse padrão harmônico dos acordes do piano, conforme a figura 68, permanece constante durante os trechos em que o violoncelo enfatiza a nota Sol bemol, mesmo com a mudança para outro acorde, o padrão intervalar permanece o mesmo. Somente após o fim da seção no comp. 30, os acordes retornam ao seu estado tradicional no campo harmônico de Dó menor, de forma a se caminhar para a retomada do tema inicial da obra.

A descoberta da versão para violoncelo e piano da obra foi um ponto importante para essa pesquisa, uma vez que se trata de uma adição a literatura do violoncelo brasileiro e

um trabalho composicional de Siqueira que sequer havia sido executado ou divulgado. Diante desse fato, é válido ressaltar a importância da estreia da obra por parte desse pesquisador.

4.5. Três Cantigas para Iemanjá (1963)

A obra para violoncelo e piano foi fruto das pesquisas de Siqueira no território de Salvador/BA, e segundo o próprio compositor, escrita tendo como base o sistema pentatônico. A obra foi composta em 1963, mesmo ano em que Siqueira celebrava 30 anos como compositor. Em junho do mesmo ano, um festival dedicado integralmente às suas obras foi realizado no Rio de Janeiro, através de uma parceria entre a Escola Nacional de Música, o Museu Nacional de Belas Artes e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na ocasião, algumas obras tiveram sua primeira audição mundial e o festival pôde contar com concertos sinfônicos e camerísticos realizados pela Orquestra Sinfônica Brasileira, além da participação de solistas internacionais. Assim, a diversidade linguística presente na música de Siqueira pôde ser contemplada durante o evento. Obras que abordam desde gêneros tradicionais da música de concerto europeia às tradições nordestinas e à religiosidade afro-brasileira, foram apresentadas com igual grau de importância. Durante um dia de concerto camerístico do festival, a obra em questão recebeu uma de suas primeiras performances públicas, interpretada pelo violoncelista e professor da Escola de Música Nacional, Eugen Ranevsky e sua esposa Violeta Kundert ao piano. Não somente essa obra para violoncelo foi interpretada nessa ocasião, como também a *Suíte Sertaneja* (1949) foi executada pelos mesmos músicos. Ademais, as obras de Siqueira que tratam da temática afrobrasileira receberam um significativo número de performances durante o festival.

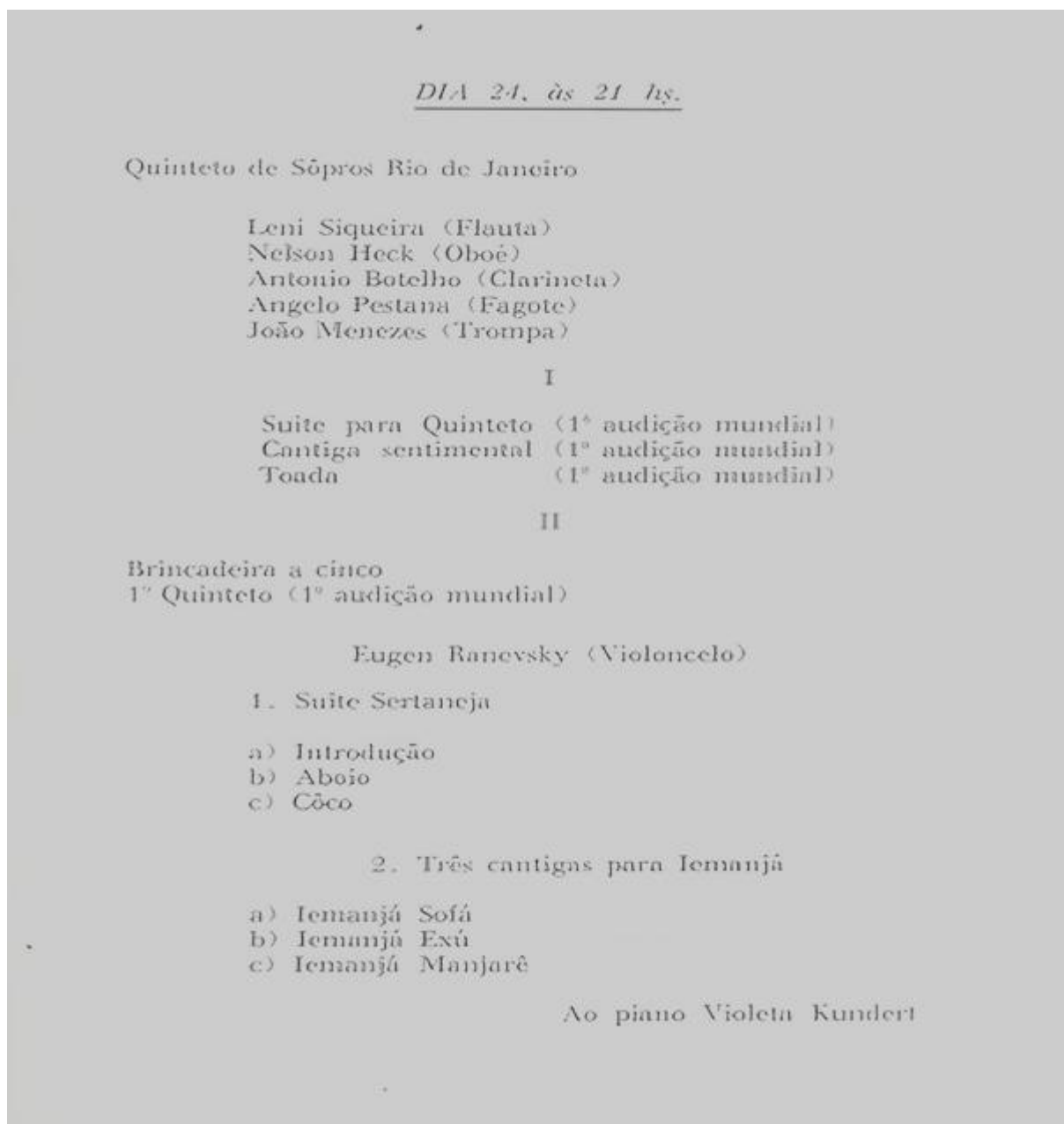


Figura 69. Programa do dia 24 de junho de 1963: Festival comemorativo pelos 30 anos de Siqueira como compositor.

Fonte: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal, Museu do Estado do Rio de Janeiro.

Outra obra objeto dessa pesquisa dentro da mesma esfera composicional, *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1948) para canto e piano, também foi apresentada durante um dia do festival voltado a música vocal de Siqueira.

Na contracapa do disco que contém a gravação das *Três Cantigas para Iemanjá*, realizada pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso e sua irmã Ilara Gomes Grosso, ao piano, Siqueira deixa uma curta nota sobre a origem da obra, e menciona ter tido como fonte de inspiração para a composição a tradicional manifestação cultural da *puxada do xaréu* na praia de

Itapuã, em Salvador (BA). “Os motivos musicais que inspiraram este pequeno tríptico, foram ouvidos durante a puxada do Xaréu, na encantadora praia de Itapoã, em São Salvador, Bahia” (Siqueira, 1963, p. 2). O compositor ainda deixa uma nota sobre a divindade Iemanjá, referenciada na obra, e discorre que “Iemanjá, na mitologia negra, significa “Deusa do mar” ou o próprio mar divinizado”.

Historicamente, no litoral sul da cidade de Salvador (BA), a tradição da pesca era tida como uma das principais fontes de renda, nas quais trabalhadores negros — africanos, escravizados e servos de proprietários de centros pesqueiros — visavam a busca, principalmente, de uma espécie de peixe chamada de *xaréu*, que no comércio daquela época, tinha valor comercial.⁴⁴ A tradicional atividade de pesca do *xaréu*, realizada primordialmente por povos escravizados estabelecidos na Bahia, tem estreita ligação com a religiosidade afro-brasileira, uma vez que acreditavam que as divindades cultuadas pelos pescadores, tinham o poder de trazer bons resultados para as pescas. Durante a pesca do *xaréu*, mais especificamente no final da atividade — momento de puxar as redes jogadas ao mar — entoavam-se cantigas ao som de ritmos dos atabaques, com danças coreografadas que, através de movimentos repetitivos, coordenavam o trabalho dos pescadores. Esse tradicional momento cultural e religioso ficou conhecido como *puxada da rede de xaréu*. Sobre isso, Braga menciona:

Os africanos, escravos dos proprietários das armações, foram, sem dúvida, os primeiros pescadores de xaréu. Eles transportaram para esta atividade o seu ritmo, as suas cantigas, a fê nas suas divindades, que são capazes de tornar a pesca abundante desde que convenientemente atendidas. E não é raro encontrar um pescador a se lastimar pela falta do peixe na rede, atribuindo a sua escassez ao descontentamento dos deuses africanos conhecidos na Bahia (Braga, 1970, p. 43).

Dentre as divindades cultuadas, enfatiza-se a forte presença de Iemanjá, chamada também de mãe d’água pelos pescadores, no contexto religioso. A forte ligação de Iemanjá com o mar e a importante atribuição como defensora dos trabalhadores que garantem a sobrevivência pelo mar, é uma relação criada pela ancestralidade africana, na qual a representação era mais voltada aos rios de águas doces e que, através de suas transformações, na formação cultural afro-brasileira, passou a abranger também os mares e as atividades de pesca em água salgada (Bastide, 2001, p. 341 -342; Vasconcelos, 2010, p. 56). Sobre a transformação da representatividade de Iemanjá no Brasil, Aguiar menciona:

⁴⁴ Espécie de peixe marítimo que tinha valor no comércio. A atividade de pesca do xaréu está ligada tradicionalmente à cultura e religiosidade dos pescadores africanos que habitavam a capital da Bahia.

Assim, se na África seu culto está centrado nas águas doces, no Brasil, Iemanjá se torna a divindade do mar, das águas salgadas. É a protetora dos pescadores, sendo cantada em verso e prosa por artistas de várias partes do país, em melodias que ressaltam suas principais características: a maternidade, a feminilidade e a proteção amorosa a todos aqueles que procuram construir com esta divindade uma relação de proximidade ou de devoção (Aguilar, 2014, p. 1163).

Na tradição, Iemanjá, como o principal orixá associada à natureza dos mares e rios, recebia presentes dos pescadores como forma de pedido ou agradecimento pela fartura das pescas. Em decorrência do sincretismo religioso, no Brasil, a figura de Iemanjá recebe datas comemorativas que são relacionadas com as festividades católicas designadas à Nossa Senhora, a exemplo da data 2 de fevereiro, quando é celebrado a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, assim como a figura da rainha do mar, em festividades diferentes, porém como divindades historicamente associadas.

Durante a manifestação cultural da *puxada de rede de xaréu*, a música que adota a função de mecanização do trabalho dos pescadores, também consagra a figura de Iemanjá, que por sua vez é consagrada nas cantigas, nos toques dos atabaques e na dança do Candomblé.

Ao longo da pesquisa de campo realizada por Siqueira em Salvador (BA), que não se limitou aos terreiros do Candomblé, as praias do litoral sul daquela cidade foram, também, fonte de suas pesquisas. Notadamente, em razão da presença da música religiosa intrínseca em diferentes atividades em forma de manifestações culturais. Segundo Silva (2024, p. 13), a atividade da pesca na praia de Itapuã em Salvador (BA) foi fonte de inspiração para obras de Siqueira no escopo temático das religiões de matrizes africanas, ao considerar a crença religiosa dos pescadores e a súplica por proteção da divindade Iemanjá, nas pescas em alto mar.

Nossa pesquisa demonstra que grande parte das composições de Siqueira, na verdade, carrega o cunho temático das religiões originárias da África, um elemento que está fortemente ligado à música vocal. Isso se dá pela importância de se ressaltar a acentuação, ritmos e métrica da língua nativa, além da simbologia presente na fala e nas palavras. Diante disso, o gênero Cantiga, ligado estreitamente ao elemento vocal, foi empregado por diversos compositores, de modo a melhor definir musicalmente esta abordagem temática. Santos (2022), sobre as canções afro-brasileiras e sua ligação com a religiosidade, afirma:

Quando pensamos em canções afro-brasileiras, é imprescindível fazer uma ligação com a religiosidade que está nelas presente, trazendo consigo expressões e uma linguagem própria, que a caracteriza e faz com que as pessoas que a praticam se reconheçam em sua coletividade (Santos, 2022, p. 51).

Entre os anos de 1956 e 1957, a partir de sua pesquisa sobre as tradições afro-brasileiras, Siqueira compõem um conjunto de 12 canções, divididas em quatro ciclos. Cada ciclo apresenta três cantigas destinadas a um orixá diferente do Candomblé, todas inteiramente escritas na língua Iorubá, com textos originários retirados dos cultos religiosos. Neste sentido, Siqueira define esses ciclos como Três Cantigas para Obá (“Ô guarinxá ê lô”, “Airá monilê” e “Ê airá da qué”); Três Cantigas para Oxumaré (“Oxumarê elê malê”, “Cobegirô” e “Oxumarê Loquerê”); Três Cantigas para Oxóssi (“Êuê, êué fibô”, “Araiê odê” e “Agôgôrô”); Três Cantigas para Omolu (“Ôlôtalabê”, “Ôlôringena” e “E felê felê de badiró”) (Santos, 2019, p. 22).

Os quatro ciclos são designados para quatro orixás diferentes, figuras divinas tradicionais presentes na história do Candomblé, e que são indispensáveis nos rituais. Essas divindades são cultuadas através do processo sequencial de cantigas do ritual do Candomblé — Xirê — como previamente discutido, e especificamente no Candomblé de Ketu. O que reforça o fato de que essa nação, em particular, foi a observada por Siqueira em sua excursão. No Xirê, o número mínimo de cantigas destinadas a cada orixá contemplado é de três, sendo exatamente o número adotado por Siqueira em seu ciclo de canções para cada orixá, o que corresponde ao número de cantigas para Iemanjá em sua obra para violoncelo.

Ainda sobre os ciclos de canções supracitadas, Santos (2019) apresenta sua perspectiva:

[...] uma primeira análise das partituras leva a crer que toda a parte musical é criação original do compositor, livremente inspirada em seus estudos sobre as tradições populares, visto que não há referência em seus manuscritos a qualquer utilização de material “folclórico”, como era de hábito enunciar. As frases melódicas, por sua vez, guardam uma regularidade e desenho que remetem às frases clássicas de quatro compassos, apontando para uma emulação, por parte do compositor de canção de concerto, dos gestos musicais observados durante os cultos (Santos, 2019, p. 23).

Na obra para violoncelo e piano, em foco, Siqueira divide a estrutura em três breves movimentos: I - Iemanjá Sofá, II - Iemanjá Etú, III — Iemanjá Mangerê. Neste caso, a menção à Iemanjá, *Yêyé omo ejá* em iorubá, figura religiosa de muita relevância na religião do Candomblé, aparece presente em cada movimento, e seu nome é acompanhado de termos vinculados a significados distintos ou características que associam a tipos diferentes de Iemanjás. Sabe-se que, Iemanjá é um orixá cultuado em diversas religiões dentre as matrizes africanas, nas quais suas múltiplas definições e características obedecem às crenças de cada expressão.

A partir das religiões que buscam expressar seu significado, surgem designações como rainha do mar, senhora das águas, mãe dos seres, como uma sereia encantada ou como a figura feminina que usa vestes azuis e é rodeada pelas ondas (Anastácio, 2019, p. 35). Segundo Vasconcelos (2010, p. 56) a figura de Iemanjá é, para muitos, a mãe de diversos orixás do panteão *nagô-queto* que se tornou uma divindade de grande relevância nesse contexto religioso. No Brasil, a figura de Iemanjá, bem como sua definição, passou por processos de transformações a partir do sincretismo religioso. Sua simbologia nas religiões afro-brasileiras está ligada à representação do poder feminino, associada ao plantio, colheita e à pesca. Aspectos que são cultuados como gratidão pelos fiéis das religiões, simbolizando fartura (Barros, 2006, p. 39).

Dentro do repertório violoncelístico brasileiro da década de 1960, a temática de religiões afro-brasileiras foi captada por outros compositores e expressas pelo violoncelo em suas obras, a exemplo do compositor Marlos Nobre (1939), em sua obra originalmente escrita para canto e piano chamada Beiramar, mas que foi adaptada para violoncelo e piano, e foi intitulada Três Cantos para Iemanjá (1968). No mesmo direcionamento, Marlos Nobre também busca a representação do orixá Iemanjá com o mesmo sistema de organização composicional da obra de Siqueira, que segue o padrão estrutural de três movimentos distintos, com terminologias diferentes para Iemanjá em cada movimento. Curiosamente, outra obra, com a mesma temática, escrita na década de 1960.

4.5.1. Iemanjá Sofá

Em sua obra para violoncelo e piano, Siqueira intitula o primeiro movimento de Iemanjá *Sofá*. O termo *Sofá*, possivelmente faz referência a uma das diferentes Iemanjás, especificamente a mais velha delas, que também é cultuada no Candomblé de *Ketu*. Na mitologia, *Iemanjá Sobá* comanda as regiões mais profundas dos oceanos, sua simbologia está nas espumas brancas do mar e sua dança é venerável e lenta (Sima, 2012).

Assim como Siqueira, outros compositores brasileiros como Camargo Guarnieri pesquisaram presencialmente as manifestações religiosas na cidade de Salvador (BA), o que possibilitou criação de coleções e registros da música religiosa daquele local. Em 1937, Camargo Guarnieri, através de pesquisa de campo, pôde estudar e registrar as cantigas de diversos tipos de Candomblé, além de outras manifestações populares como o Samba rural, roda, rancho, reisado e outros (Candemil, 2020, p. 2). Na coleção de Camargo Guarnieri, catalogado como a melodia nº 201, nota-se a presença de um cântico intitulado *Yemanjá Sóba*, que

segundo Candemil (2020, p. 14), trata de uma cantiga para Iemanjá colhido em um ritual do Candomblé de *Ketu* pelo compositor. Pode-se então associar o termo *Sobá*, a uma das Iemanjás cultuadas no Candomblé de *Ketu*, com mais frequência na cidade de Salvador (BA), e que, possivelmente a designação para essa forma de Iemanjá foi ouvida por Siqueira durante os rituais de oferendas que eram realizados durante as tradições religiosas na beira do mar, conforme abordado nos capítulos anteriores.

Ao partimos para questões analítico-interpretativas do primeiro movimento da obra, observa-se que inicialmente Siqueira determina um andamento não muito movido e quase recitativo e sugere o caráter como “sem rigor de tempo”. Essa expressão indicada por ele, presente em várias de suas obras, sugere ao intérprete a possibilidade de poder moldar a métrica estabelecida na partitura, visando gerar sensos de resistência rítmica e exploração de gestos agógicos em pontos específicos. Esse aspecto interpretativo permeia as cantigas tradicionais do Candomblé, onde o caráter vocal, diferente dos instrumentos que acompanham as cantigas, não apresenta sensos métricos estritamente precisos, sendo possível notar certa flexibilidade na estrutura rítmica e melódica dos cantos.

No primeiro movimento, as estruturas fraseológicas obedecem a um sistema organizacional de composição semelhante às cantigas do ritual *Xirê* do Candomblé. Cada cantiga do *Xirê* destinada a um orixá diferente, adota esse mesmo sistema, unificando a estrutura geral do ritual. Essas estruturas são baseadas em forma de responsório, onde o pai de santo, responsável pela casa, apresenta o canto, e em forma de resposta, o coro, formado pelos demais membros candomblecistas, cantam em seguida, gerando um diálogo musical.⁴⁵ Sobre a estrutura das cantigas do *Xirê*, Silva menciona:

Outrossim, observou-se nos estudos de caso que muitas cantigas são puxadas pelo próprio pai de santo. Na sua maioria são cantos estruturados na forma de responsórios que é uma maneira de organização musical circular, onde uma pessoa canta um estribilho e um coro canta, alternadamente com o estribilho, um refrão; como se houvesse um diálogo musical com perguntas e respostas sendo que, geralmente, esta estrutura se repete para cada Orixá até a finalização do *xirê* (Silva, 2009, p. 79).

Assim, Siqueira apresenta, nos primeiros compassos da obra, a configuração fraseológica das cantigas do Candomblé através de breves diálogos entre o violoncelo e o piano. A construção das frases tem como base a proposta do Sistema Pentatônico do compositor, que perpetua sob a parte do piano, através da apresentação da escala pentatônica de Sol menor,

⁴⁵Pai de santo, babalorixá em Iorubá, é um termo designado ao sacerdote de sexo masculino no Candomblé responsável por liderar os rituais e guiar os membros da comunidade.

distribuídas melodicamente no primeiro compasso e harmonicamente, em acordes no segundo e terceiro compassos. As frases marcadas pelas letras A e B, como mostra a figura 70, correspondem à voz do piano e violoncelo, respectivamente, e retrata claramente o esquema estrutural de “pergunta e resposta” desenvolvida alternadamente entre as vozes, conforme a estrutura dos responsórios.

Edição Crítica e Revisão:
Leontino Gomes de Mesquita

Andantino - Sem rigor de tempo

Violoncelo

Piano

Vc.

Pno.

A

B

B

José Siqueira (1963)

Figura 70. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963) (comp. 1-10).

Link para a performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=VxpwNQsb0Pc>

No decorrer do primeiro movimento, o compositor estabelece com certa frequência, o diálogo musical presente nessa configuração fraseológica das cantigas do Candomblé.

Ao partirmos para uma análise da estrutural geral do primeiro movimento, percebe-se a aplicação das propostas idealizadas por Siqueira em seu *Sistema Pentatônico* (1981) em praticamente todo o movimento, tanto na concepção horizontal quanto vertical da música. Assim, a presente pesquisa sugere a elaboração de exemplos que melhor aproximem os dois trabalhos de Siqueira — obra objeto dessa pesquisa e seu *Sistema Pentatônico*. Os exemplos nos sugerem, para um melhor entendimento estrutural das escalas e acordes pentatônicos, a utilização das tonalidades definidas por Siqueira. Neste caso, opta-se pelo emprego das tonalidades de Sol Maior e Sol menor, percorridas no primeiro movimento.



Figura 71. Exemplos das escalas e acordes pentatônicos de Sol (maior e menor), baseadas na proposta do Sistema Pentatônico de Siqueira (1981).

The image shows a musical score for 'Três cantigas para Iemanjá' by José Siqueira. The tempo is marked 'Andantino - Sem rigor de tempo'. The score is for Violoncelo and Piano. The piano part features a pentatonic scale in G minor, which is highlighted with a red box. The scale is played in a descending motion, starting from the 5th degree (Bb) and moving down to the 1st degree (G). The scale is then repeated in the next measure, also highlighted with a red box. The piano part is in 2/4 time, and the violoncello part is in 2/4 time.

Figura 72. José Siqueira: Três cantigas para Iemanjá. Comp. (1-3), utilização do Sistema Pentatônico nas escalas e acordes do piano.

Na introdução apresentada pelo piano, Siqueira desenvolve a escala pentatônica de Sol, a partir do 5º grau, e cria um gesto de caráter anacrústico, que é direcionado ao próximo compasso, onde são apresentados os acordes. Essa ideia inicial apresentada pelo piano, aparece com frequência no decorrer do primeiro movimento, sempre em sua forma pentatônica, alternando entre o violoncelo e o piano. Os acordes que sobressaem ao primeiro gesto, apresentam os graus que correspondem estruturalmente a escala pentatônica de Sol menor.

Neste caso, o intérprete pianista deve se ater inicialmente à indicação “sem rigor de tempo” sugerida por Siqueira em diálogo com o violoncelo na primeira seção da música. O gesto inicial do piano, bem como suas repetições no decorrer da introdução, pode ser visto como gestos anacrústicos que progridem melodicamente em direção às linhas melódicas do violoncelo. Diante disso, torna-se substancial para o pianista a criação progressiva desses gestos anacrústicos a partir de impulsos gerados sempre na primeira nota de cada escala dessa seção. Sobre isso, pode-se pensar que a percepção de um gesto que estabelece uma anacruse

expandida e direciona a frase para uma nova seção, cria naturalmente um senso de progressão melódica (Matthay, 1913 e Cone, 1968). Para Aquino e Aquino (2021, p. 7) a concepção desses gestos anacrústicos expandidos cria um sentido de progressão de frase, conforme explicado por Cone (1968) e Matthay (1913). Estes, na verdade, são aspectos que contribuem para o sentido de fluidez e organicidade na execução musical (Aquino, 2024).

A mesma abordagem sobre a criação de gestos anacrústicos expandidos, na introdução do piano, pode ser aplicada nas frases executadas pelo violoncelo em alternância. Uma vez que consideramos o diálogo contínuo entre as vozes. Assim, os gestos anacrústicos do violoncelo são construídos a partir do uso de harmônicos em *glissando* que intercalam e complementam harmonicamente as seções pentatônicas do piano, por meio de intervalos de quintas justas. A escolha de tonalidade para mostrar os registros naturais do violoncelo foi fundamental para estabelecer um caráter vocal e de amplitude sonora no início da obra. Assim, pode-se relacionar o caráter desses gestos com a voz do pai de santo, que lidera as cantigas nos rituais. O uso de harmônicos, que iniciam duas oitavas acima do registro das cordas soltas e que correspondem naturalmente às cordas lá e ré do violoncelo, reforçam essa ideia. O mesmo conceito se aplica entre os comps. 9 e 12, antes do início da seção cadenciada do violoncelo. Já a partir do comp. 12, o violoncelo apresenta uma seção de caráter livre e recitativa, onde o uso constante de cordas soltas e harmônicos nos registros agudos do instrumento se fundamentam sobre a escala pentatônica de Dó maior.

Desta forma, tomando como base a gravação da obra contida no LP gravado pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso e a pianista Ilara Gomes Grosso, propõe-se uma sugestão interpretativa para esse momento que viabiliza o intérprete a iniciar a seção de forma lenta e recitativa, podendo adicionar um *acelerando* ao compasso 17, antes da dinâmica forte. Deve-se, também, considerar a possibilidade de flexibilidade métrica e a criação de gestos agógicos, a partir da indicação “Sem rigor de tempo”, expressa pelo próprio compositor.



Figura 73. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963), I — Iemanjá *Sofá* (comp. 1-10).

Nessa seção cadenciada, sugere-se como possibilidade interpretativa a criação de impulsos que dão direcionamento e sentido às frases. Durante a execução, propõe-se um impulso na nota dó, correspondente à corda solta do violoncelo, para a criação de um contorno fraseológico que inicia na nota dó e finaliza na nota sol, concluído no compasso seguinte, conforme indicado pela fermata. Como resultado desse gesto, obtém-se naturalmente um agrupamento dos dois compassos, o que gera fluidez e continuidade da frase, como sendo o compasso, a unidade métrica primária e não o pulso (Aquino e Aquino, 2021, p. 7). Essa ideia se enquadra no conceito de hipermétrica, que pode ser compreendida a partir dos estudos de Epstein (1955), e das definições de Cone (1968). Nos compassos seguintes, aplica-se a mesma ideia gestual dentro da dinâmica piano, que é finalizada na nota dó, em dinâmica forte, após a proposta de *acelerando* no compasso 17.

Ainda dentro do contexto dos gestos anacrústicos expandidos, Aquino e Aquino (2021, p. 7) evidenciam que algumas introduções lentas podem ser vistas como estruturas anacrústicas em grande escala, que se direcionam a uma seção mais rápida. Na *Segunda Sonata* para violoncelo e piano (1972) de Siqueira observa-se essas estruturas anacrústicas presentes na relação entre o primeiro e segundo movimentos, pensadas como Introdução e Allegro respectivamente (Silva, 2023, p. 102). Desta forma, Silva menciona que embora os movimentos sejam antagônicos, a introdução pode ser vista como uma preparação para o segundo movimento. Na obra objeto dessa pesquisa, pode-se pensar algo semelhante, ao levar em consideração a presença de uma seção lenta e recitativa de caráter cadenciado, que se estende por 21 compassos. Essa seção pode ser pensada como uma estrutura anacrústica que caminha para uma nova seção, onde o caráter métrico e rítmico é regularizado através da estabilização do

andamento. Pode-se, então, definir essa seção como uma introdução que aponta para seção seguinte.

Após a introdução da obra, Siqueira apresenta um novo segmento em diálogos com a apresentação de um material melódico específico, que é enfatizado e constantemente reafirmado por ambas as vozes ao longo do movimento.

Nas cantigas do Candomblé, a presença de constâncias rítmicas e melódicas, geralmente estão associadas a algum toque ou canto específico utilizados para a comunicação direta a alguma divindade. Nesse caso, relacionados aos orixás, como já mencionado anteriormente. Desta forma, a recorrente exposição do padrão melódico e rítmico que surge no comp. 22 reafirma a relação da obra de Siqueira com a liturgia das cantigas do Candomblé. Segundo Cardoso (2006, p. 9), os toques, representados pelos instrumentos musicais, são constituídos a partir da repetição constante de ritmos e padrões sonoros dos ritos dos Candomblé. A partir disso, pode-se afirmar que Siqueira faz forte referência em sua obra aos toques presentes nos ritos do Candomblé, mais especificamente ao toque de *Jicá*, associado a Iemanjá (Silva, 2024, p. 7). Neste sentido, Vasconcelos (2010, p. 56) menciona que, dentre os toques relacionados aos orixás do culto *queto*, do ponto de vista musical, o toque de *Jicá*, associado a Iemanjá, é um dos mais marcantes e representativos. Para Lühning (1990) a palavra *Jicá* vem do termo ‘*ijika*’ que no Candomblé de *jeje* significa ‘ombro’ e marca uma característica peculiar dos movimentos dos ombros, conforme realizados nas danças durante os rituais onde esse toque é executado.

Por outro lado, Cardoso (2006, p. 116) menciona que nos ritos do Candomblé o ritmo dos toques de *Jicá* e *acacaumbó*, estão associados à Iemanjá, divindade das águas salgadas. Para Silva (2024, p. 7) a presença do toque de *Jicá* no primeiro movimento das *Três Cantigas para Iemanjá* apresenta-se de maneira modificada por Siqueira, que faz alusão ao ritmo através da utilização de uma fórmula de compasso simples e binária, uma vez que o ritmo do toque é tradicionalmente entendido através de compasso composto, mais precisamente na fórmula de compasso 6/8.

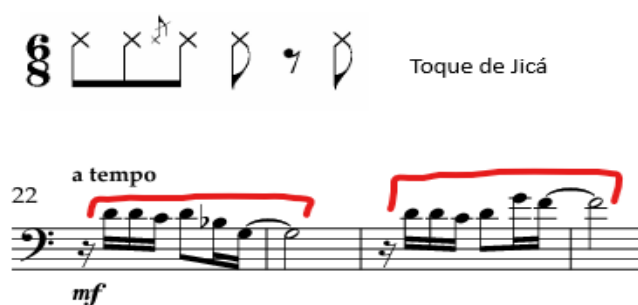


Figura 74. Toque de *Jicá* realizado através de dois dos atabaques do quarteto instrumental do Candomblé, *Rumpi e lê*, segundo Cardoso (2006, p. 333)⁴⁶ relacionado com o motivo melódico do violoncelo no comp. 22 no primeiro movimento da obra de Siqueira.



Figura 75. Comparativo entre as células rítmicas no fragmento melódico da obra de Siqueira com o toque de *Jicá*.

A forma de apresentação das fórmulas de compassos diferentes e a redução dos valores das figuras rítmicas, como observado por Silva (2024), entre o padrão elaborado por Siqueira em sua obra e o padrão tradicional do ritmo de *Jicá* do Candomblé, não compromete o significado nem a descaracterização do toque. Segundo Cardoso, as variações existentes sobre o mesmo toque é um fator natural da música do Candomblé, uma vez que o mesmo toque pode ser realizado por diferentes músicos, apresentando diferenças que são decorrentes de cada performance individual. O autor ainda menciona:

Contudo, essas diferenças não são resultado de elaborações complexas que poderiam resultar na descaracterização do toque. O mais provável é que as diferenças entre as execuções de músicos distintos se deem em decorrência do processo de aprendizagem (Cardoso, 2006, p. 117).

Segundo Pérez Fernández (1988, p. 10), a reconstrução ou adaptação de uma melodia ternária para padrões binários é uma prática comum e historicamente recorrente na África Ocidental. Segundo o autor o processo de transformação dos ritmos que abrange tanto as constâncias melódicas dos cantos quanto os ritmos empregados pelos instrumentos de percussão, é decorrente do processo de colonização da América e seu desenvolvimento.

⁴⁶ *Rumpi* é o atabaque de tamanho médio entre os atabaques do quarteto instrumental do Candomblé. *Lê* é o mais agudo e menor dos atabaques (Cardoso, 2006, p. 55).

A fim de ressaltar a relevância da constância rítmica no desdobramento da obra de Siqueira e a frequência com que esses padrões se repetem em comunicação entre o violoncelo e o piano, atenta-se a partir da seção que se inicia no comp. 40. Nesse momento o diálogo entre as vozes torna-se ainda mais estreito, de modo que os mesmos materiais melódicos e rítmicos são colocados em contraponto entre as vozes, gerando a estrutura de um cânone.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) from 'Três Cantigas para Iemanjá' by José Siqueira. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 36, marked 'Cedendo' and 'a tempo'. The Vc. part has a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The Pno. part has a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 43. The Vc. part has a triplet of eighth notes. The Pno. part has a triplet of eighth notes. Red boxes highlight the triplet patterns in the first system, and orange boxes highlight the triplet patterns in the second system.

Figura 76. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963), I - Iemanjá *Sofá* (comp. 36-48).

Na seção que inicia a partir do comp. 59, uma ideia de caráter sincopado é desenvolvida por 10 compassos. Essa ideia é antecedida pela referência rítmica ao toque de *jicá*, dessa vez transposta melodicamente para Si bemol menor. A configuração rítmica sincopada dessa seção, bem como as acentuações deslocadas, as mudanças contínuas de fórmula de compasso e o aspecto rítmico na parte de piano, possuem semelhança com a estrutura composicional exposta na I Sonata para violoncelo e piano do próprio compositor. De acordo com Silva (2024, p. 7), o fato de ambas as obras fazerem parte da gravação contida no mesmo registro fonográfico em LP, reforça as referências à divindade Iemanjá compartilhadas e expostas em ambas as obras. Atenta-se então para o exemplo na figura 77, extraída do trabalho de Silva (2014, p. 6) sobre a I Sonata para violoncelo e piano de Siqueira.

Figura 77. José Siqueira: I Sonata para violoncelo e piano (1964), I - mov (comp. 1-5).
Fonte: Silva (2024, p. 6).

Para Silva (2024), o tema da I Sonata possui caráter sincopado e está calcado sob modo derivado II com centro em Ré. Já na seção da obra de Siqueira em questão, não identificamos a presença de nenhum modo do Sistema Trimodal, pois é nítido a recorrência de cromatismos nas concepções melódicas, aspecto que foge dos conceitos trimodais. No entanto, as definições supracitadas são coerentes e apontam com clareza para a aproximação das obras. Atenta-se para a figura seguinte.

Figura 78. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963), I - Iemanjá *Sofá* (comp. 56-48).

Um aspecto semelhante acontece entre os comps. 83-86, onde é possível notar a ênfase no elemento cromático nas semicolcheias. Essa mesma ideia foi anteriormente apresentada nos comps. 61-63 em forma de tercinas.



Figura 79. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963), I – Iemanjá *Sofú* (comp. 83-86).

Coerentemente, nessa seção, também é possível notar alternâncias de fórmulas de compasso, bem como acentuações rítmicas na parte do piano. Essa seção antecede a recapitulação do tema principal, no qual novamente a referência ao ritmo do toque de *jicá* é retomado à melodia central.

4.5.2. Iemanjá Etú

No segundo movimento, Siqueira menciona, ao lado da palavra Iemanjá, a palavra *Etú*, que faz referência a um importante animal dentro do universo Candomblecista. Nos rituais de oferenda aos orixás, Etú é a denominação da galinha da angola que é preparada e oferecida à figura de Iemanjá, em forma de alimento. O sacrifício desse animal também está ligado principalmente aos rituais de inicialização ao Candomblé. Segundo Barros (2006, p. 38), no Candomblé, os principais animais oferecidos a Iemanjá são animais fêmeas, como por exemplo galinhas, cabras e patos, como símbolo de sua feminilidade. O universo ritualístico do Candomblé, não somente limitado aos terreiros, tem forte ligação com elementos da natureza. No caso de Iemanjá no Brasil, por exemplo, as águas do mar bem com as regiões litorâneas, fazem parte do sagrado espaço dessa religião que envolve qualquer processo ritualístico voltado a esse orixá. Sobre isso, Aguiar menciona:

Nas religiões afro-brasileiras, as divindades africanas possuem forte relação com a natureza. Ou melhor, elas são consideradas suas representações, como o vento, as águas doces e salgadas, as florestas, o arco-íris, as folhas, entre outras manifestações. Todos os rituais destinados a estas divindades nos terreiros envolvem este espaço, seja na preparação das oferendas, no processo de iniciação, nas obrigações religiosas ou até no momento último, ou seja, na morte.

Em tudo existe esse diálogo entre o sagrado e a natureza, pois ela é a fonte do sagrado no candomblé (Aguiar, 2014, p. 1162).

Nesse contexto, pode-se também pensar em uma outra divindade muito popular e cultuada dentro das religiões de Candomblé e Umbanda, o orixá *Exú*. Na mitologia, esse orixá é o mensageiro e o intermediador da comunicação entre os homens e os orixás. Essa divindade é vista como o mais humano dos orixás e o responsável por transportar súplicas dos homens para depositar aos pés do altar divino de outros orixás, como Iemanjá (Almeida, 2022). Nesse contexto, é comum nos rituais do Candomblé a menção à *Exú* e a oferenda da galinha da Angola, ou *Etú*, como símbolo de renovação espiritual entre elo humano e as energias divinas.

Dos três movimentos presente na obra, o segundo movimento, *Iemanjá Etú* é o que melhor representa o contexto vocal expressivo das cantigas presentes nesses rituais, conforme observado por Siqueira nas praias da cidade de Salvador (BA). Pode-se, desta forma, contextualizar que nesse movimento, o compositor buscou captar os elementos dos cantos entoados pelos fiéis durante as cantigas nos sagrados rituais de oferenda a Iemanjá. Esses cantos realizados pelos devotos, geralmente à beira mar, eram acompanhados de oferendas de alimentos e outros acessórios específicos como espelhos, perfumes e joias destinados a Iemanjá, no sentido de consagrar, agradecer ou mesmo na forma de súplica por proteção e outros benefícios.

No início do segundo movimento, Siqueira escreve *Andante calmo*. Desta forma, a natureza tranquila desse movimento de caráter vocal parece estar ligada a um canto bastante expressivo, calcado na estrutura pentatônica de Sol em quase todo o movimento. Este, na verdade, apresenta curta extensão e pode ser facilmente organizado estruturalmente na forma ABA. Desta forma, pode-se afirmar que a melodia expressa no canto do violoncelo em A e na sua recapitulação apresentam essencialmente em sua estrutura a proposta das melodias pentatônicas que, segundo Siqueira (1981), se assemelham às estruturas melódicas das músicas oriundas de povos asiáticos, recorrentes na China antiga e Japão anterior a Segunda Guerra Mundial (Siqueira, 1981, p. 1). No entanto, Siqueira afirma que a música por ele observada no Candomblé era constituída de maior complexidade rítmica e que, diferente da música asiática, comporta em suas melodias o suporte rítmico mais variado dos acompanhamentos.

Com exceção da seção contrastante B, que apresenta constantes modulações em curto espaço de tempo, as melodias expressas pelo violoncelo ausentam em toda sua extensão as notas dó e fá, correspondentes ao quarto e sétimos graus de Sol Maior, respectivamente, reforçando a proposta pentatônica. Para Lühning (1990, p. 182), as estruturas melódicas das

cantigas do Candomblé, em sua maioria, se baseiam em escalas pentatônicas de tons inteiros, enquanto apenas uma minoria destas cantigas está estruturada a partir de escalas com a presença de semitons. A autora menciona, também, que em alguns casos “pode-se observar uma ampliação da escala pentatônica original, através da introdução de uma sensível, ou de semitons” (Lühning, 1990, p. 182). Através disso, podemos melhor compreender a presença de cromatismos na seção contrastante B do segundo movimento da obra em questão, considerando o contexto melódico das tradicionais cantigas do Candomblé.



Figura 80. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963), II – Iemanjá Etú (comp. 46-49).

Como já mencionado em capítulos anteriores, o caráter das cantigas do Candomblé é constituído de formas cíclicas e circulares, no qual, basicamente as linhas rítmicas dos toques que acompanham as cantigas apresentam padrões monorrítmicos que geram ideia de continuidade. Nesse movimento, apesar do elemento melódico ser mais evidenciado do que o aspecto rítmico, a lógica composicional da linha do acompanhamento sugere nitidamente a mesma ideia circular tradicional das cantigas. Observa-se, então, na parte do piano, sequências contínuas da escala pentatônica ascendente de Sol Maior em cada unidade de tempo dos compassos.

The image shows a musical score for 'Iemanjá Etú' by José Siqueira. The score is in 2/2 time and marked 'Andante Calmo'. It features three staves: Violoncello (Cello), Piano, and Violoncello (Cello). The Piano part is highlighted with red boxes, showing a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure.

Figura 81. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá (1963), II – Iemanjá Etú (comp. 1-4).

Para destacar o caráter circular frequente nos acompanhamentos das cantigas, propõe-se como decisão interpretativa, a aplicação do conceito de hipermétrica abordado por Cone (1968). Nesse ponto, esse conceito pode ser perfeitamente empregado para criar a sensação cíclica, que, por sua vez, pode ser realizada através do agrupamento dos pulsos de cada compasso, pensando em apenas um impulso por compasso. Com isso, permite-se criar conexões fraseológicas entre os gestos realizados pela mão esquerda e direita do pianista, resultando em uma textura sonora fixa que complementa a melodia expressa pelo violoncelo.

Esse conceito também é válido para as constâncias melódicas do violoncelo. Diante disso, sugere-se ao intérprete incorporar o mesmo sentido fraseológico definido pelo pianista nos primeiros dois compassos da obra, antes da melódica central. Dessa forma, pensar no agrupamento de pulsos, realizando um impulso por compasso, pode contribuir para criar conexão entre as frases que se desenvolvem a cada quatro compassos.



Figura 82. José Siqueira: *Três Cantigas para Iemanjá* (1963), II – *Iemanjá Etú* (comp. 1-14).

Através dessas definições sobre pulso em música, o resultado sonoro pode chegar mais próximo do caráter proposto nas frases de uma cantiga. Para Aquino (2024), os elementos que definem o caráter estabelecido em uma frase, bem como os resultados expressivos e a possibilidade de criar gestos musicais estão diretamente ligados à forma de como determinamos o pulso em música.

Na literatura violoncelística brasileira, nota-se a existência de obras que comportam as mesmas definições de caráter cíclico e que, conseqüentemente, poderíamos aplicar os conceitos de hipermétrica e agrupamentos de pulsos nas abordagens interpretativas. Na obra *O Canto do Cisne Negro* (1917) de Heitor Villa-Lobos, a construção da linha do acompanhamento, na parte do piano, aborda uma estrutura composicional semelhante ao segundo movimento da obra de Siqueira. O importante fator de ambas as obras tratarem da expressão de caráter vocal, permite ainda mais a aproximação dos conceitos interpretativos que tentam evidenciar o sentido de continuidade das frases.



Figura 83. H. Villa-Lobos: *O Canto do Cisne Negro* (1917), (comp. 36-48).

Link para performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=PdEArvRgRL0>

Como reforço da ideia de circularidade presente na obra de Villa-Lobos, o compositor ainda descreve a expressão “*Sempre ondulando*”. Assim como na obra de Siqueira, cabe ao intérprete a realização de movimentos intermitentes nos contornos melódicos do acompanhamento, de forma que seja possível a produção de um efeito circular, sem fragmentação entre os grupos de quiálteras.

Um outro exemplo no qual a proposta de caráter cíclico é pautada no acompanhamento de forma semelhante a obra em questão, encontra-se no segundo movimento da *Suíte Sertaneja* do próprio Siqueira. Embora as obras sejam de períodos distintos, pode-se notar semelhanças evidentes entre elas. Além das referências ao aspecto vocal, o segundo movimento da *Suíte Sertaneja* apresenta, também, uma introdução de dois compassos pelo piano, que antecede a melodia do violoncelo. A linha melódica contínua realizada pelo piano se assemelha com a obra em questão até mesmo pela forma como o compositor estabelece a grafia dos contornos melódicos — agrupamentos de oito semicolcheias.

II - ABOIO

Calmo e sem rigor de tempo (♩ = 44)

Figura 84. José Siqueira: *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano, II – Aboio (comp. 1-4).

Dessa forma, podemos entender que o segundo movimento da obra em questão, de fato, se trata de uma obra de caráter vocal, uma vez que esses conceitos empregados podem ser relacionados, sobretudo quando a comparamos com outras obras de Siqueira escritas dentro desse contexto.

4.5.3. Iemanjá Mangerê

No terceiro movimento da obra, Siqueira faz menção ao termo *ómanjéré*, e o intitula Iemanjá *Mangerê*. Esse termo encontra-se na cantiga em iorubá *Iemanjá odô ómanjéré*, que significa “Iemanjá do rio somos seus filhos”, citada no livro *Cantando para os orixás* (1997) do autor Altair Bento de Oliveira. Neste livro, o autor fala sobre as cantigas populares desenvolvidas a partir da difusão do idioma Iorubá no Brasil, que veio a partir do tráfico maciço de povos africanos escravizados e as religiões de matrizes africanas instauradas no Brasil.⁴⁷ “Tais cantigas representavam de forma concisa todo o universo cultural nagô, contido nas lendas dos orixás, na exaltação de suas características, atributos e virtudes além de remeterem diretamente à história dos nagôs africanos” (Oliveira, 1997, p. 1).

Nesse movimento, é possível observar a presença de um caráter agitado e enérgico. Desta forma, Siqueira evidencia o aspecto rítmico através da presença de acentos deslocados. Também é possível notar padrões rítmicos por toda a extensão do movimento, que remetem aos toques percussivos dos instrumentos das cantigas do Candomblé.

Nos primeiros compassos do movimento, nota-se um padrão rítmico apresentado pela mão esquerda do piano, que é recapitulado no final do movimento. Esse padrão, na verdade, é uma possível referência ao toque *Ramunha*, que, segundo Cardoso (2006, p. 260), é um toque que adota também os nomes de *avaninha* e *avamunha*, tem caráter de ritmo acelerado e que está associado à entrada e saída dos fiéis que receberam ou não a incorporação dos orixás nos rituais do Candomblé. O autor, assim, também menciona que o toque pode ser utilizado como acompanhamento das cantigas, o que reforça o possível emprego desse toque na obra de Siqueira. Nas cantigas, esse toque é realizado apresentando algumas variações rítmicas dos instrumentos *rumpi* e *lé* do quarteto de instrumental do Candomblé.

⁴⁷ Idioma nativo dos povos negros nagô, que foram transportados da África para o Brasil na condição de escravizados e tiveram grande parte do desembarque na Bahia, onde a maioria das religiões trazidas por esses povos foram instauradas e sincretizadas com as religiões já presentes no Brasil.

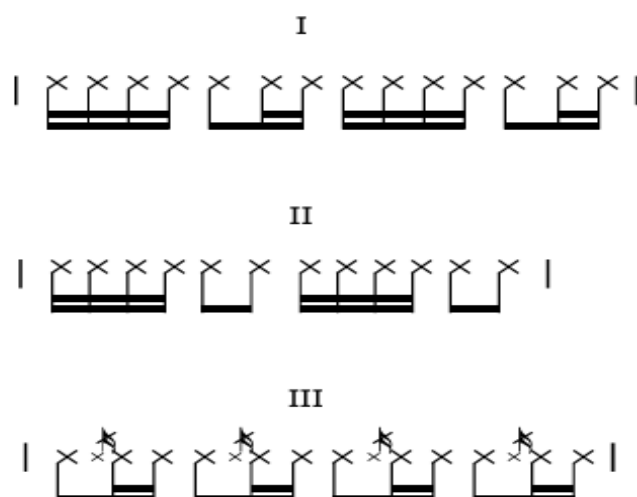


Figura 85. Padrões sonoros do *rumpi* e do *lé* no toque *ramunha*, segundo Cardoso (2006, p. 262).

Figura 86. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 1-3). Referência aos ritmos do toque *ramunha*.

Siqueira utiliza, para o desenvolvimento das constâncias rítmicas do piano, fragmentos dos três padrões sonoros, complementados pelos acordes em dinâmica forte e acentuados do violoncelo em pizzicato. Para a execução dos pizzicatos no violoncelo, sugere-se que sejam realizados de forma arpejada, utilizando o polegar da mão direita para o primeiro acorde e o indicador para cima e para baixo no segundo, terceiro e quarto acordes, de forma que o caráter rítmico e acentuado ganhe projeção sonora.

No segundo tempo do segundo compasso, a mão direita do piano apresenta pela primeira vez o tema que é constantemente rebuscado no decorrer do movimento. Na parte do

violoncelo, ele aparece pela primeira vez no sexto compasso, logo após apresentação pelo piano. Esse motivo temático também faz referência a um toque específico dos instrumentos que acompanham as cantigas do Candomblé, o *Xanxam cu rundu*. Esse toque, por sua vez, não está associado diretamente a Iemanjá, mas ao orixá *Oxum*, que na lenda é uma amiga inseparável de Iemanjá. Segundo Aguiar (2014, p. 1166), na mitologia dos orixás, Iemanjá é designada como mãe de Oxum, e essa relação está associada aos encontros do mar com os rios, onde Iemanjá tem domínio das águas como um todo. Dentro desse contexto, Cardoso discorre sobre o toque associado a Oxum:

Associada, então, as águas doces, os gestos de Oxum, em conjunto com o *xanxam cu rundu*, representam esse orixá se banhando, brincando com as águas, se movimentando dentro de um rio [...] O balanço de seu corpo simboliza o de uma pessoa movimentada pela correnteza (Cardoso, 2006, p. 232).

Sobre isso, então, ao considerar o contexto que relaciona o toque *Xanxam cu rundu* ao orixá Oxum e a ligação desse orixá a Iemanjá, vemos que existe concordância com o sugestivo título estabelecido por Siqueira, no terceiro movimento de sua obra. Assim o termo *Mangerê*, associado às águas doces dos rios e à agitação gerada pelo movimento das correntezas, sugerem um nítido contexto interpretativo que define o caráter agitado da obra. Sobre a relação entre Iemanjá e Oxum e suas formas de culto no Brasil, Aguiar discorre:

Também como Iemanjá, a divindade africana, Oxum, possui um culto bastante popular no Brasil. Dona das águas doces, dos rios e nascentes, Oxum é a divindade do amor, da maternidade, da fertilidade e do ouro. Na África, esta divindade tem seu culto presente no rio do mesmo nome, Oxum, que fica na região da Nigéria... (Aguiar, 2014, p. 1163).

Importante ressaltar como representação dos ritmos acelerados e sincopados, a presença da dança simbolizada pelo orixá *Oxum*. Pode-se, então, verificar referências a esse toque no motivo temático do terceiro movimento da obra de Siqueira, conforme a figura 87.



Figura 87. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 4-16). Tema apresentado pelo violoncelo.



Figura 88. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê. Comparação com o toque *Xanxam cu rundu*. Exemplo do toque extraído de Cardoso (2006, p. 324).

Melodicamente, o recorrente tema principal do terceiro movimento apresenta o Modo Real I, conforme abordado por Siqueira em seu Sistema Trimodal. Pode-se, desta forma, notar isso nesse padrão melódico, desde a primeira aparição na linha melódica do piano e, consecutivamente, na voz do violoncelo. Para entender a utilização desse modo no motivo principal do terceiro movimento, pode-se pensar na estrutura modal do modo mixolídio eclesiástico, correspondente do Modo Real I, partindo da nota dó. Percebe-se, desta forma, a redução do sétimo grau (nota si) que corresponde à nota si bemol.



Figura 89. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 4-11). Presença do Modo Real I.

A presença dos modos do Sistema Trimodal no desdobramento desse movimento é um importante traço que o distingue dos demais movimentos da obra. Assim, a existência deste sistema, fortemente ligado à música tradicional nordestina, bem como às cantorias das tradições orais do Nordeste brasileiro apresenta uma nova atmosfera estrutural, em termos composicionais, já que a obra está calcada quase que inteiramente na abordagem do Sistema Pentatônico, como mostra o desenvolvimento do primeiro e segundo movimentos. Desta forma, refletimos sobre a visão de agregação de expressões culturais, característico de Siqueira, como reflexo das múltiplas linguagens culturais, musicais e religiosas presentes no Nordeste brasileiro. Em uma obra voltada para as manifestações das religiões de matrizes africana, observamos a singularidade da música de Siqueira, que viabilizou a fusão de vertentes estilísticas e representativas de uma mesma região. Observa-se, então, que o resultado das pesquisas regionais de Siqueira o levou ao desenvolvimento de ambos os sistemas como ferramentas representativas de diferentes culturas. Tomando como base a obra em questão, pode-se pensar que a aplicação composicional desses sistemas foi um fator de relevância que possibilitou a união entre a religiosidade e o regionalismo como forma de expressão.

Desta forma, na seção que se inicia no comp. 20, o piano executa a ideia do tema principal em oitavas paralelas, desta vez modulado para fá sustenido maior enquanto desenvolve estruturalmente a ideia a partir do Modo Real I. Assim como no início do movimento, o violoncelo complementa harmonicamente, através de pizzicatos formados por quintas sobrepostas, que contemplam as quatro cordas do instrumento.

The image shows a musical score for measures 20-23. The top staff is for Violoncello (Vc.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). In measure 20, the Pno. staff has a melodic line starting on F#4, moving up stepwise. A red box highlights this line, and a red arrow points to its beginning. Above the Pno. staff in measure 20, the text "Modo Real I" is written in red. In measures 21-23, the Vc. staff has pizzicato chords (pizz.) consisting of stacked fifths (F#4-C#5, G#4-D#5, A#4-E5, B4-F#5). These chords are highlighted with red boxes. The Pno. staff continues with a melodic line in measures 21-23.

**Figura 90. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 20-23).
Presença do Modo Real I.**

Os acordes realizados pelo violoncelo a partir do comp. 22 a 26, definem a mudança na progressão harmônica e influencia diretamente no sentido melódico apresentado pelo piano, através da complementação melódica vertical. Nesse contexto, Starker (2004) discorre sobre as concepções horizontais (melódicas), verticais (harmônicas) e os elementos rítmicos que, variadamente combinados, podem influenciar na construção e entendimento da estrutura musical. Neste sentido, Aquino e Aquino (2021, p. 5-6) complementam essa ideia afirmando que a estrutura vertical (acordes) de uma obra musical é também formada por linhas melódicas que reforçam as ideias de tensão e resolução da frase musical.

A partir do comp. 35, observa-se a seção estruturada no Modo Real II em lá maior. A presença da nota ré sustenido no comp. 37 afirma o emprego desse modo.



**Figura 91. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 34-8).
Presença do Modo Real II.**

O restante da seção, que complementa o uso do Sistema Trimodal, é finalizado no comp. 48. Nesse momento observa-se maior foco no aspecto rítmico, evidenciado pela presença constante de síncopes, acentos e frases deslocadas. A partir do comp. 42, observa-se uma ideia motívica que se repete quatro vezes nessa seção, sempre realocada para uma unidade de tempo diferente. Por se tratar de uma frase deslocada — através do chamado deslocamento métrico — sua ideia é basicamente a mesma, porém a realização é capaz de gerar sentidos e sensações diferentes quando iniciada nos tempos fortes ou fracos dos compassos.



**Figura 92. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 41-43).
Ideia melódica que se repete.**



Figura 93. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 40-46). Deslocamento da ideia motívica.

Para o intérprete, a identificação do deslocamento da ideia motívica, metricamente posicionada de maneira distinta em cada repetição, torna relevante salientar o aspecto métrico-organizacional na performance. Diante disso, sugere-se a criação de impulsos musicais que marquem o ponto de partida da ideia musical, concomitante aos gestos de repouso fraseológicos que definam os finais de frase. Desta forma, o resultado sonoro certamente influenciará na construção de uma noção métrica e percepção de pulso bem definida, tanto na perspectiva do intérprete quanto do ouvinte. Haja visto que, para Matthay (1913) e Aquino e Silva (2021, p. 4), a maneira como o intérprete organiza mentalmente os impulsos recorrentes na música e a interpretação precisa dos padrões rítmicos presentes em uma composição é o que pode definir a validação de uma performance.

5. Reflexões sobre o processo de elaboração das edições críticas e de performance

Motivado pelo objetivo de preservação da obra musical e memória de Siqueira, a elaboração das edições críticas e de performance de três das obras objeto dessa pesquisa faz parte de um necessário processo de resgate, que tem sido cada vez mais constante em pesquisas sobre este compositor. Neste sentido, é sabido que a maior parte da obra musical de Siqueira ainda se encontra na forma de manuscritos e, como parte das pesquisas recentes em performance, que visam a difusão de suas obras, a prática da elaboração de edições vem sendo cada vez mais vinculadas ao desenvolvimento de pesquisas com foco nas abordagens interpretativas. Esse importante complemento tem se tornado essencial para a promoção e viabilização pública do legado musical do compositor paraibano, com vistas ao resgate e preservação da memória e produção composicional de Siqueira.

Como parte do processo de editoração, pode-se afirmar que, o contato constante com as obras bem como as contínuas análises técnicas, beneficiam diretamente a construção da performance, uma vez que os intérpretes possuem a capacidade de obter conhecimento dos detalhes que integram toda a extensão das obras. É, portanto, a partir do objetivo de se apre-

sentar novas proposições, que reflitam diretamente no contexto interpretativo, que as propostas das edições críticas e de performance foram construídas. Nesse contexto, o estudo documental das obras, a contextualização histórica e a captação dos elementos musicais que elas carregam também contribuíram de maneira relevante para a construção das edições, cujo objetivo maior se constitui na difusão deste repertório.

Na verdade, pode-se comparar o trabalho de um editor ao de um intérprete, quando levamos em consideração o seu cuidado e as eventuais intervenções dentro de uma obra, por mínimas que sejam. Sobre isso Silva menciona:

Podemos considerar que toda obra que venha sofrer qualquer influência, mesmo que de forma discreta, já não consiste mais em um texto original. Nesta perspectiva, percebemos que seria inevitável a não interferência editorial, se considerarmos que, da mesma forma que o intérprete, o editor também evidencia suas próprias decisões. Entretanto, esta interferência editorial deve ter como objetivo, por exemplo, os aspectos que venham a colaborar de forma relevante e positiva para a edição como também para a performance (Silva, 2023, p. 97).

Assim, no caso dessa pesquisa, na qual as edições críticas sofrem interferência direta do editor-intérprete, através de eventuais ajustes, pode-se afirmar que o processo crítico de edição de uma obra influencia diretamente na elaboração final da edição de performance que, por sua vez, contemplará as ideias do intérprete, a partir do registro composicional.

Assim, por meio das edições elaboradas no presente trabalho, buscamos a viabilização e a relação dos elementos composicionais com o elemento interpretativo, a exemplo da condução de frases, por meio da escolha de aspectos que melhor aproximem as interpretações dos gêneros e elementos culturais presentes nas obras. Para as edições, tornou-se substancial, além das análises de manuscritos e eventuais correções das edições críticas, as abordagens de performance construídas ao longo das orientações e das aulas de violoncelo com o orientador da presente pesquisa, prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino.

A notação musical, por mais abrangente que possa ser, não fundamentam por completa as ideias do compositor. Diante desse fato, enquadra-se o papel imprescindível do intérprete, que se torna responsável por incluir determinados parâmetros interpretativos que não podem ser inteiramente representados na escrita ou notação musical. Para Aquino e Aquino (2021), é a partir das limitações da notação musical que o intérprete passa a refletir sobre parâmetros interpretativos, durante um processo de construção interpretativa de uma obra musical. Sobre isso, os autores ainda discorrem:

Como a música se constitui em arte temporal, a notação musical pode ser descrita sucintamente como uma linguagem formada por uma série de códigos e símbolos, que

são decodificados a partir de regras, normas e conceitos que as governa (Aquino e Aquino, 2021, p. 4).

Desta feita, na música, o papel do intérprete diante da notação musical é o de elevar as suas questões subjetivas, a partir da preservação do conteúdo escrito e as instruções dadas pelo compositor. Assim, é através dessa codependência que uma obra musical se torna completa.

No material coletado para o desenvolvimento da pesquisa, a obra *Elegia*, em particular, é a única que apresenta edição prévia. Desse modo, torna-se desnecessário a elaboração de uma nova edição, uma vez que o material se apresenta legível e bem preservado, ainda que fora de catálogo. Dentre o grupo de obras selecionadas nessa pesquisa, a *Elegia* apresenta a data de composição mais antiga, enquanto as demais obras, escritas posteriormente, não possuem edições, sendo constituídas apenas de cópias manuscritas do autor, nas quais podemos identificar eventuais erros de cópia, além de estética visual de difícil compreensão para o intérprete. Sobretudo, este processo se faz necessário diante da dificuldade de acesso público a este repertório. Considera-se, então, que a razão pela qual as obras posteriores à *Elegia*, e outras obras que não são vinculadas à estética europeia, carecem de edições, se justifica pela premissa de que existe, na verdade, certa resistência ou preconceito por parte da elite musical brasileira, notadamente naquela época, que marginalizava as expressões culturais das camadas populares e a música que não era produzida sob o viés tradicional e hegemônico. Assim, a maior parte da produção composicional de Siqueira é voltada à promoção da diversidade cultural da música brasileira, tratando de temas como as diferentes manifestações religiosas presentes no Brasil, gêneros populares, cultura afro e indígena, além das tradições nordestinas. Aspecto que reforça ainda mais a discriminação, que acarretou o apagamento de boa parte de sua obra composicional.

No decorrer dessa pesquisa, a elaboração das edições críticas — baseada no estudo dos manuscritos — e de performance — construída a partir da performance das obras — da *Cantiga de Cego e Choro*, *Três Cantigas para Iemanjá* e *Rei é Oxalá*, *Rainha é Iemanjá*, foram produzidas, tomando como base, sugestões interpretativas por parte do pesquisador e do orientador, além do auxílio técnico e analítico dos pianistas que participaram da performance deste repertório e consequente elaboração das edições. Através dessas, destaca-se sempre a importância do resgate dessas obras através da performance e seus respectivos registros, uma vez que parte do seu desconhecimento se deu em razão de suas posições políticas, o que acabou por retirar suas obras da programação de concertos — como prova de verdadeira censura ideológica ocorrida no período da ditadura militar, reavivada em tempos recentes. Con-

sequentemente, acarretou ausência de reconhecimento do compositor e de seu trabalho, aspecto que se estendeu mesmo após sua morte. Assim, a elaboração das presentes edições contribui tanto para o reconhecimento tardio do compositor, quanto para expansão da literatura musical brasileira para o violoncelo, uma vez que se trata de obras que se encontravam parcialmente perdidas e ausentes dos programas de concertos.

O processo de edição da obra *Cantiga de Cego e Choro* se deu inicialmente através de análises e estudos interpretativos do material cedido à pesquisa, mesmo antes dela ser iniciada. As edições críticas e de performance foram completadas pouco tempo antes do recital. Como mencionado, a obra apresenta elevado grau de demandas técnicas, tanto para o violoncelo quanto para o piano. Esse aspecto tornou-se ainda mais agravado pelas condições de seu manuscrito, que possui certa ilegibilidade, principalmente em trechos específicos, nos quais demandam atenção e esforço técnico dos intérpretes.



Figura 94. José Siqueira: Cantiga de Cego e Choro, I – Cantiga de Cego (comp. 55-60).

Assim, em seções nas quais a parte do piano se observa a existência de acordes de quatro ou cinco notas, como na figura 94 acima, pode-se notar certa instabilidade do aspecto visual na caligrafia de Siqueira. Diante desse fato, a elaboração da edição da obra tornou-se um desafio constante, até chegar em seu produto final. Esse mesmo aspecto de dificuldade de

entendimento acontece em distintos lugares ao longo da obra, bem como em pontos críticos onde os intérpretes certamente teriam dificuldades de manter uma leitura fluida a partir da leitura do manuscrito. Nessa pesquisa, as propostas da elaboração das edições a partir do manuscrito viabilizam, além da preservação e difusão da obra, a possibilidade de os intérpretes terem acesso a um material que possui uma estética de notação moderna e que garante uma leitura fluida e nítida da mesma, e que seja fiel às intensões do compositor. Por outro lado, a edição de performance da obra constitui de sugestões de arcadas e dedilhados, a partir da experiência da performance, registrada e disponibilizada na plataforma YouTube, que objetiva facilitar a interpretação, bem como guiar o intérprete a melhor compreensão dos elementos culturais das tradições e expressões do Nordeste brasileiro e dos elementos que compõem o Choro carioca que contextualizam a obra.

Já a obra *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, como discorrido em capítulos anteriores, possui uma cópia manuscrita que permaneceu guardada por muito tempo, com a ausência de qualquer performance. A elaboração das edições críticas e de performance da obra aconteceu em curto espaço de tempo, uma vez que a obra apresenta curta extensão. A existência da versão original para canto e piano certamente pôde auxiliar durante a correção de trechos onde o material apresentava desbotamento das notas ou das linhas do pentagrama. A proposta das edições dessa obra se motivou também por se tratar de uma adição à literatura violoncelística brasileira, uma vez que a obra foi descoberta e estreada ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa.

Por outro lado, o processo de editoração da obra *Três Cantigas para Iemanjá* se deu em um espaço de tempo maior, em razão da ausência da parte de piano, que se encontra perdida. A formulação da partitura de piano se fez necessário durante a pesquisa e seu desenvolvimento foi possível através do auxílio direto do pianista colaborador Héber Jamim que utilizou como referência o registro fonográfico de Iberê Gomes Grosso e Ilara Gomes Grosso da obra para elaboração da parte de piano, a partir da transcrição da mesma, baseada no registro deste duo. Na verdade, a gravação contida no registro fonográfico cedido para a pesquisa apresentava auditivamente a obra soando meio tom acima da tonalidade original, em razão da distorção de áudio que algumas vitrolas apresentavam ao aumentar a velocidade de reprodução. Além disso, no primeiro movimento da obra, nos comps. 26 e 27, o registro apresenta uma falha em que o reprodutor reconhece o erro e realiza um salto de agulha que acarreta a ausência do compasso 26 e parte do compasso 27. Assim, juntamente com o pianista Héber Jamim, tratamos de transcrever a parte de piano para tonalidade original em correspondência

com a parte de violoncelo previamente existente, o que auxiliou na identificação e correção da falha dos compassos 26 e 27, de forma que não comprometesse a obra.



Figura 95. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I – Iemanjá Sofá (comp. 23-33). Cópia manuscrita.

Figura 96. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, I – Iemanjá Sofá (comp. 23-26). Elaboração do compasso 26 e 27 por Héber Jamim.

No segundo movimento da obra, como parte da proposta da edição, as adições das marcas de dinâmicas na parte de piano foram estabelecidas mediante as dinâmicas presentes na parte manuscrita do violoncelo, complementadas pelo registro fonográfico. Vale ressaltar

que, especialmente nesse movimento, o piano adota um importante papel de acompanhamento para o canto expresso pelo violoncelo, sendo fundamental que as dinâmicas permaneçam coerentes entre as partes de ambos os instrumentos.

No manuscrito cedido à pesquisa, nota-se também um erro presente no terceiro movimento da obra, intitulado *Iemanjá Mangerê*, na qual a parte do violoncelo não consta um ritornelo no comp. 17, que deveria voltar ao início do movimento. Baseado no registro fonográfico de Iberê Gomes Grosso e Ilara Gomes Grosso, constatamos o ritornelo precisamente no compasso 17. Assim, a inclusão do ritornelo nas propostas das edições como parte da obra torna-se substancial, pois trata-se de uma adição de números de compassos. De acordo com o registro fonográfico, propõe-se, além do ritornelo, a adição de casas 1 e 2 como forma organizacional da repetição.



Figura 97. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 1-20). Ausência do ritornelo na cópia manuscrita.



Figura 98. José Siqueira: Três Cantigas para Iemanjá, III – Iemanjá Mangerê (comp. 16-17). Proposta de adição do ritornelo nas edições.

Importante observar que o fato de a parte de piano permanecer perdida até os dias atuais levou alguns pesquisadores a cogitarem que a obra poderia ter sido escrita para violoncelo solo. A exemplo disso, pode-se citar o autor Prieto (1998, p. 299) que menciona a *Três Cantigas para Iemanjá* em seu livro, catalogada por ele como se escrita para violoncelo solo.

Considerações finais

A linguagem musical de José Siqueira abrange distintas ramificações que podemos comparar, inclusive, com a formação histórica da cultura brasileira, sua origem e influências, que, através desse singular compositor, pôde ser representada notavelmente em sua obra. Por meio de sua música, as expressões populares são transparecidas como forma de preservação da vitalidade cultural do Brasil. No caso das obras objeto dessa pesquisa, essas expressões são retratadas através da formação camerística violoncelo-piano, mostrando as possibilidades da linguagem popular brasileira dentro do idiomatismo dessa formação.

A presente pesquisa apresenta um recorte composicional do amplo repertório para o violoncelo de José Siqueira. Um conjunto de obras que demonstra uma parte do potencial artístico desse importante compositor paraibano, que amplia e enriquece a literatura brasileira para o instrumento. A partir desse recorte, torna-se possível retratar a história de vida e a trajetória artística de Siqueira, tanto a partir dos primeiros contatos com as expressões culturais populares de sua região natal — alto sertão da Paraíba — através das tradicionais bandas de música, quanto suas vivências no Rio de Janeiro e as experiências musicais internacionais. Além disso, pode-se pensar, através dos gêneros captados para as obras, que a construção do perfil artístico de Siqueira, ao longo de sua vida, mostra sua importante característica como compositor atemporal, preocupado com a promoção dos atributos culturais que refletissem a imagem de seu país, independente do estilo de escrita vinculado a determinado período composicional, ademais, mostrando que, também, as influências da universalidade, podem estar presentes positivamente nesse contexto. Diante disso, refletimos sobre as características de um compositor que teve a vida marcada por influências da linguagem da música popular, notadamente, quando percebemos que as obras em questão apresentam aspectos que espelham essas influências, a exemplo do primeiro movimento obra *Cantiga de Cego e Choro*, que retrata o espírito do sertanejo que carrega sua história e vivências. Também nesse bojo, mencionam-se os múltiplos estilos musicais que formam, por exemplo a brasilidade presente no Choro, além da difusão de expressões religiosas presentes no Brasil, como a espiritualidade da música do Candomblé, captada pelo compositor. Importante frisar a importância das iniciativas de Siqueira em promover, por meio da música, religiões que passaram por processo de sincretismo religioso, como forma de combate a intolerância religiosa, sobretudo durante o período da ditadura militar.

A relevância do resgate dessas manifestações culturais vivas, por parte de Siqueira, também levanta outras reflexões sobre a visão democrática do compositor, que valorizava as culturas negligenciadas pela elite musical brasileira. Sobre isso, quando pensamos em gêneros como o Choro e a música do Candomblé, em que a classe de músicos trabalhadores que atuavam nesse âmbito artístico eram, predominantemente, pessoas negras, pobres ou de classe baixa, observamos que esses cargos, em sua maioria, não interessavam à classe alta brasileira daquela época. Importante ressaltar que justamente, essa classe de trabalhadores era fortemente defendida por Siqueira.

Representar as expressões populares de seu país através da música, independente do contexto histórico-político, mostra verdadeiramente o perfil de um compositor que, acima de tudo, se preocupava em preservar o conteúdo cultural característico de sua nação. É, também, através desse pensamento de Siqueira que essa pesquisa se motiva, se fazendo ainda mais necessário o resguardo de sua memória e legado composicional para história da música brasileira, sobretudo ao considerarmos, também, seu grau de relevância como figura musical paraibana. Com isso, foram idealizadas as edições críticas e de performance das obras, em conjunto com as propostas interpretativas, viabilizando publicamente seu trabalho e mantendo viva sua relevância artística. O conjunto de obras de Siqueira selecionadas para essa pesquisa compõem um material profícuo e significativo em favor da literatura do violoncelo no Brasil, não devendo fazer jus ao estado de esquecimento em que até então se encontravam. Além da viabilização das partituras editadas das obras, essa pesquisa aponta a importância de trazer novamente esse repertório camerístico resgatado aos palcos, para que, através dessa promoção, possa ser mais vezes executado, assim como seu repertório sinfônico para o violoncelo. Nesse contexto, ressalta-se, novamente, a importância da descoberta e estreia da versão para violoncelo e piano da obra *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*, através dessa pesquisa, como forma de adição à literatura brasileira do instrumento, além da reconstrução da obra *Três Cantigas para Iemanjá* que se encontrava esquecida, tanto pela ausência de parte de seu material, como também, certamente, por razões políticas que cesuravam a cultura afro-brasileira naquela época.

O estudo dessas quatro obras curtas para violoncelo e piano de José Siqueira complementa um necessário segmento de pesquisas sobre o compositor realizado no estado da Paraíba — região de origem do compositor — onde tem se instaurado, nos últimos anos, um relevante centro de estudos e pesquisas sobre o artista. Como resultado, essa pesquisa dá continuidade a esta importante teia de conhecimento construída nessa região, que, embora contemple uma significativa produção acadêmica atualmente, ainda carece de mais aprofunda-

mento de sua obra como um todo, uma vez que se trata da produção composicional do mais importante compositor da região. Sobre isso, ampliar o reconhecimento da obra de Siqueira, assim como a conservação de seu patrimônio artístico, é de fundamental dever de pesquisas que se concentram nessa área. Esse importante papel, que deve ir além do âmbito acadêmico, se justifica na importância de valorização e difusão da memória de um artista brasileiro digno de grande reconhecimento.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Janaina Couvo Teixeira Maia de. *No caminho das águas tem presentes no rio, tem festa no mar: o hibridismo cultural nas festas de Iemanjá e Oxum em Salvador e Aracaju*. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Maringá – UEM. Maringá, 2024.
- ALMEIDA-ABI, Fabiana Rached de; SPERBER Suzi Frankl. *REI É OXALÁ, RAINHA É IEMANJÁ*, Religiosidade e revolução em Jorge de Lima. UNAR - Revista Científica do Centro Acadêmico de Araras (ISSN 1982-4920), Araras, SP, v.2, n.1, p. 3-9, 2008.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Editora: Da Fonseca, Rio de Janeiro, 2006.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri. Série Estudos, Porto Alegre, v. 5, p. 183-256, 2000.
- ALVARENGA, Oneyda. Melodias registradas por meios não mecânicos. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1946.
- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- AMADO, Paulo Vinícius. *A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia* Belo Horizonte, 2014. Dissertação (Mestrado em música, etnomusicologia). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2014.
- ANÁSTACIO, Rafael Gaspar. *O violoncelo na obra de Marlos Nobre: Um estudo sobre o Desafio II e Três Cantos de Iemanjá*. Belo Horizonte, 2019. Dissertação (Mestrado em música, performance musical). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2019.
- ANDRADE, Danilo Cardoso de. *Concertino para contrabaixo e orquestra de câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo*. 157 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas - Contrabaixo). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2011.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANTUNES, Jorge. *José Siqueira: Música, Brasilidade, Indignações e Lutas*. In: Dossiê José Siqueira. Revista Brasileira: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música. Número 25. P. 35-42. junho de 2007.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition: revised and enlarged. The belknap Press of Harvard University Press. Harvard University, Cambridge/ MA, 1974.
- AQUINO, Felipe Avellar de; AQUINO Sandra Cabral de. *Questão de timing: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa*. In: XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM*, 2021.

AQUINO, Felipe Avellar de. *O Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo Op. 8 de Zoltán Kodály: aspectos analíticos e suas implicações interpretativas* [PER MUSI – Revista Acadêmica de Música - n. 10, 102 p., jul - dez, 2004.]

AQUINO, Felipe Avellar de. "Metric Expressivity: An Introduction." *Music & Musical Performance: An International Journal*. Issue 5, article 4 (March 2024): 1–29.

AQUINO, Felipe Avellar de. A voice for Brazil. *The Strad*, Londres, v. 132, n. 1575, julho 2021

BARBOSA, Jessica Luane de Paula, *IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA: relato de experiência da construção interpretativa de seis canções*. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado profissional em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018.

BARROS, Cristiane Amaral de. Iemanjá e Pomba-Gira: imagens do feminino na Umbanda. Juiz de Fora, 2006. 303 fls. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

BASTIDE, ROGER. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora / Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

BRANDÃO, Dolores. Conversas, envio de material e informações sobre a obra *Três cantigas para Iemanjá*. Gmail. Biblioteca Alberto Nepomuceno. 18 de dezembro de 2023.

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. José Siqueira: catálogo de obras. Coordenação: Ariede Maria Migliavacca, Luís Augusto Milanesi e Paulo Affonso M. Ferreira. Colaboração Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da UESP, Universidade de Brasília e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Depto. de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1980. n.p. (Compositores brasileiros: catálogo de obras, [v. 42])

BÉHAGUE, Gerard. "Choro." In *Grove Music Online*, 2001. Accessed 11 Dec. 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005679>.

BOYD, M. (2001). *Elegy*. Grove Music Online. Retrieved 28 Nov. 2024, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008701>.

BRUNELLO, Mario. *Silencio: palabras a contratiempo*. Barcelona: Comanegra, 2016.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2609>.

CÂNDIDO, Antônio. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CAMACHO, Vania. *As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina*. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música - v. 9, 129 p, jan - jun, 2004.

CASTRO, Y. P. de. Antropologia e linguística nos estudos afro-brasileiros. Afro-Ásia, Salvador, n. 12, 1976.

CASCUDO, L.C. Vaqueiros e Cantadores. Editora Ediouro: Grupo coquetel, Rio de Janeiro, 1968.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 10a ed. São Paulo: Ediouro, 1998.

CARDOSO, André. Série Música Brasileira para orquestra de cordas: Elegia para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira. Rio de Janeiro/RJ, 2022. Sistema Nacional de Orquestras Sociais do Brasil – SINOS. Disponível em: <https://artedetodagente.com.br/sn-repertorio-sinos/elegia/>

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. Salvador/BA, 2006. 402 f. Tese (doutorado em Música, Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia - UFBA. Salvador/BA, 2006.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.

CHURCHILL, Mark Charles. *Brazilian cello music: A guide for performing musicians*. 209 f. Tese de doutorado (Doctor of Musical Arts - DMA). Hartt School of Music, University of Hartford, Connecticut, EUA, 1987.

ELEGY, Elegie.” In The Oxford Dictionary of Music, 6nd: ed. Rev., edited by Joyce Kennedy, Michael Kennedy and Tim Rutherford-Johnson. *Oxford Music Online*, from: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2985?rskey=U2WNKT&result=2901>

EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, the brain, and performance*. Londres: Schirmer Books, 1995.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. La binarizacion de los ritmos ternários africanos en América Latina. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura: revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, v. 9. 2014.

JÚNIOR, Marcos Elias de Oliveira. Localização de Conceição na Paraíba. 2 de Abril de 2019. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brazil_Para%C3%ADba_Concei%C3%A7%C3%A3o_location_map.svg

KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. *Revista de Antropologia*, São Paulo, FFLCH/USP, 1979.

_____. Zum Verstehen afrikanischer Musik. 2a edição (1984). Wien: Lit, 2004.

LACERDA, Marcos Branda. *Música Instrumental no Benim: repertório Fon e Música Batá*. São Paulo: EdUSP. 2014.

LINEMBURG, Jorge. Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. São Paulo, 2014.

_____. *Cegueira e rabeca: instrumentos de uma poética*. Editora quebra ventos, Florianópolis, 2017.

LINEMBURG, Jorge. *A visão do cego: reflexões sobre a recorrência do arquétipo cego poeta-cantor em contextos históricos e geográficos diversos*. Artigo da Revista Dialnet. Universidade Rioja, Espanha, 2023.

LEE, Jeong-A. *Benjamin Britten's Sonata in C for Cello and Piano, Op. 65: A Practical Guide for Performance*. Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, Denton-TX, 2009.

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. 1990. 249 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

_____, Angela. *A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia*/ Angela Lühning (tradução de Raul Oliveira). – Salvador: EDUFBA, 2022.

MARCANO, Germán; CONTRERAS, Horacio. The Sphinx Catalog of Latin American Cello Works. Sphinx Organization. Detroit/MI, 2018. Disponível em: <https://www.sphinxmusic.org/latin-american-cello-works>

MATTHAY, Tobias. *Musical interpretation: its laws and principles, and their application in teaching and performing*. Boston: Boston Music Co., 1913.

MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 6ª edição ampliada e atualizada. P. 271-276, 2000.

METCALF, Laura. *Élégie – Gabriel Fauré. Tonebase cello workbook*, 2020. From: https://tonebase-cello-client.s3.amazonaws.com/enrichment/workbooks/faure_-_elegie_-_laura_metcalf_-_tonebase_cello_workbook.pdf

_____. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. 7a Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza. ABC Editora, 2002 [1921].

MORELEMBAUM, Henrique. Programa do Teatro Municipal: Festival José Siqueira - 30 anos de composição. Museu do Estado do Rio de Janeiro: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal. Rio de Janeiro/RJ, 1963. Disponível em: <https://surl.li/fyyglr>

OLIVEIRA, Lais Luana Santos. A interpretação de *Três cantos de Iemanjá para violoncelo e piano* de Marlos Nobre através do olhar dos ritmos afro-brasileiros presentes na obra. Natal, 2020. Dissertação (Mestrado em música, processos e dimensões da produção artística). Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal, 2020.

OLIVEIRA, Altair Bento de. Cantando para os Orixás. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

PEREIRA, Luiz Filipe Moreira; ROCHA Sílvia Rodrigo de Moura. *Choro*: um movimento de transição da música nacional. In: Revista ponto de vista. ISSN: 1983-2656, N. 10 – vol. 1. Universidade Federal de Viçosa – UFV, disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RPV/article/view/11816/6562>.

PEIXOTO, Fabio Silva. José Siqueira and the Concertino for Violin and Chamber Orchestra (1972) through the lens of his Trimodal System: analysis and revised edition of his piano reduction. Boston – EUA, 2021. 178 p. Tese (Doutorado. Doctor of Musical Arts). Boston University, College of Fine Arts, Boston, Estados Unidos da América, 2021.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*: reminiscências dos chorões antigos. 1ª edição. Rio de Janeiro, 1936.

PILGER, Hugo. Conversas, envio de material e informações sobre todas as obras abordadas nesta pesquisa. Whatsapp. João Pessoa -PB, 4 de fevereiro de 2025.

PRIETO, Carlos. *The adventures of a cello*. Translated by: Elena Murray; foreword by Álvaro Mutis. University of Texas, 2006.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. *A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira*: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para interpretação. João Pessoa, 2013. 279 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

RAMALHO, Marcel. Folkloric Nationalism and Essential Nationalism in José Siqueira's *Loanda* and *Maracatu*: elements of the Maracatu tradition and interpretative suggestions. *Per Musi* no. 42. 2022.

RIBEIRO, Hudson de Souza. *Concertino para clarinete e orquestra de câmara de José de Lima Siqueira*: uma abordagem interpretativa. Natal, 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em música, práticas interpretativas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal, 2016.

SALLES, Marcelo. Conversas, envio de materiais e informações sobre a obra *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* para violoncelo e piano e o Acervo de Iberê Gomes Grosso. Gmail. João pessoa, 15 de janeiro de 2024.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Ed: Jorge Zahar, UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

SANTOS, Roberta Regina dos. *Recitativo, Ária e Fuga para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e interpretativas*. João Pessoa, 2016. 99 p. Dissertação (Mestrado em música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2016.

SANTOS, Amanda Rafaela da Cunha. *Canções Afro-Brasileiras para canto e piano: um estudo interpretativo de obras selecionadas*. Évora, 2022. Dissertação (Mestrado em música, interpretação). Universidade de Évora – Escola de Artes. Évora, 2022.

SANTOS, Lenine Alves; MAIA, Jonas dos Santos. (2019). *Cantigas para Orixás: quatro ciclos para canto e piano de José Siqueira*. In: I congresso e III jornada Africanas da UFRJ. Escola de música da UFRJ, 18, 19 e 20 set.

SAVÈ, Mário. *Choro: gênero ou estilo?* In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Aynara Dilma Vieira da. *Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira*. João Pessoa, 2013. 167 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em musicologia). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2013.

SILVA, Marcelo Moreno da. *Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira: construção das edições crítica e de performance da II Sonata para Violoncelo e Piano*. João Pessoa, 2023. 185 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2023.

SILVA, Marcelo Moreno da. *I Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira: um estudo analítico e sugestão de edição*. In: XXXIV Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2024. Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2638/public/2638-10032-1-PB.pdf

SILVA, Marcelo Moreno da; AQUINO, Felipe Avellar de. Questões de Timing aplicadas à interpretação da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira. In: XXXII Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2022. Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2022. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1169/public/1169-5720-1-PB.pdf

SILVA, Marcelo Moreno da; AQUINO, Felipe Avellar de. José Siqueira e Mstislav Rostropovich: um encontro possível. *Per Musi*. [S. l.], v. 25, p. 1–19, 2024. DOI: 10.35699/2317-6377.2024.51180. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/51180>. Acesso em: 2 jun. 2024.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar de; PRESGRAVE, Fabio Soren. *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Editora Urbana, 2012. v. 600. 72p.

SILVA, Sara Jane da. *O CANTO DE OYÁ NO CANDOMBLÉ KETO*: Um estudo dos aspectos culturais e etnomusicológicos. Dissertação (mestrado em comunicação). Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, 2009.

SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude*: Quarta série. Rio de Janeiro, 1953.

_____. *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

_____. *Sistema Pentatônico Brasileiro*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SIMAS, Luiz Antonio. Iemanjá para os devotos de ocasião. 2012. Disponível em: <https://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2012/12/iemanja-para-os-devotos-de-ocasio/>

SOUZA, Grazielle M. L. de. *Prática do Choro*: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação. Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 123-134.

STARKER, Janos. *The world of music according to Starker*: A memoir. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI*: estruturas, performances e improvisação. 343 p. Tese (Doutorado em música). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2014.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. *AXÉ, ORIXÁ, XIRÊ E MÚSICA*: Estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. Tese (Doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, 2010.

VACCARI, Pedro Razzante. “foi numa noite calma”: por uma interpretação das oito canções populares brasileiras de José Siqueira sob uma perspectiva sócio-histórica. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, 2012. Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, 2012. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2591>.

VIEIRA, Josélia Ramalho, *José Siqueira, um líder musical*. In Congresso Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005. Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite*. 176 f. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2006.

WEISMAN, Karen (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy* (2010; online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2012), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199228133.001.0001>, accessed 15 Nov. 2024.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Partituras consultadas

ARENSKY, Anton. *Piano Trio No. 1 in D minor*, op. 32. Leipzig: Bosworth & Co., n.d. [1898]. Plate B. & Co. 2355.

BRITTEN, Benjamin. *Sonata in C major* para violoncelo e piano, op. 65 (1961). Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/471397830/Britten-cello-sonata-pdf>

GOENS, Daniël Van. *Elegy* para violino ou violoncelo e piano, op. 10 (1894). Paris: J. Hamelle, n.d. (ca.1894). Plate J. 3951 H. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP90086-PMLP184666-van_goens_elegie_op._10.pdf

METCALF, Laura. *Élégie – Gabriel Fauré*. Tonebase cello workbook, 2020. Tonebase cello edition. From: https://tonebase-cello-client.s3.amazonaws.com/enrichment/editions/faure_-_elegie_-_laura_metcalf_-_tonebase_cello_edition.pdf

NAZARETH, Ernesto. *Odeon (tango brasileiro)*, 1910. Rio de Janeiro. Ed. *Reedição - São Paulo*: E.S. Mangione, 1946, 1968.

SILVA, Marcelo Moreno da. Proposta de edição da obra *Suíte Sertaneja* para Violoncelo e Piano de José Siqueira. In: XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. Disponível em: <https://anppomcongressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/624/369>.

SIQUEIRA, José: *Elegia*: para violoncelo e cordas. Material cedido pelo violoncelista Raiff Dantas Barreto. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1967.

_____, José: *Elegia*: para violoncelo e piano. Material cedido pelo professor e violoncelista Hugo Pilger. Editora: Carlos Werhs & Cia, Rio de Janeiro.

_____, José: *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* para canto e piano. Cópia de NF. Portugal, 1948. Instituto Piano Brasileiro: Projeto canção brasileira, 2022.

_____, José: *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* para violoncelo e piano. Cópia de NF. Portugal, 1949. Partitura cedida para essa pesquisa através de Marcelo Salles e Claudia Grosso, 2024.

_____, José. *Chorinho* (1950). Acervo casa do Choro: catálogo de partituras. Cópia da edição elabora pela Sociedade Artística Internacional. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_10041.pdf

VILLA-LOBOS, Heitor. *O canto do cisne negro* (1917). Primeira edição. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1917. Plate AN-2138. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/O_canto_do_cisne_negro%2C_W122%2C_123_\(Villa-Lobos%2C_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/O_canto_do_cisne_negro%2C_W122%2C_123_(Villa-Lobos%2C_Heitor))

KREIN, Alexander. *Elegy* for piano trio, op. 16, (1913). Moscow: P. Jurgenson, n.d. [1914]. Plate 37857. From: [https://imslp.org/wiki/Elegy%2C_Op.16_\(Krein%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Elegy%2C_Op.16_(Krein%2C_Aleksandr))

Registros fonográficos

ARENSKY, Anton. *Piano Trio No. 1 in D minor*, op. 32. Interpretado por Sol Gabetta (violoncelo) e Irina Zahharenkova (piano). HMF Productions. Solsberg Festival 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RzIxjO1oZXA>

BRITTEN, Benjamin. *Sonata in C major* para violoncelo e piano, op. 65. Interpretada por Mstislav Rostropovich (violoncelo) e Benjamin Britten (piano) em julho de 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=40jR8hGXpN4>

FAURÉ, Gabriel. *Élégie*, op.24 (1880). Performed by Daniel Gaisford (Cello) and Josefina Melgar (Piano). From: https://www.youtube.com/watch?v=_hUJKqHTOEI

GOENS, Daniël Van. *Elegy* para violino ou violoncelo e piano, op. 10 (1894). Interpretada por Settimio Guadagni (violoncelo) e Angela Massini (piano). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqMaS9dpeC4>

NAZARETH, Ernesto. *Odeon (tango brasileiro)*, 1910. Interpretada por Paul Barton (piano). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UWtmW7tejrI>

SANTOS, Alcino e outros. José Siqueira: *Elegia* para violoncelo e piano; *Meditação* para violoncelo e piano. Selo Odeon. Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964. Rio de Janeiro, 1982. 5v. disponível em https://acervobndigital.bn.gov.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=17504

SIQUEIRA, José. *Elegia para violoncelo e orquestra de cordas* (1934). Interpretada por Hugo Pilger e a Orquestra Sinfônica da UFRJ (cordas). Gravação realizada para o Sistema Nacional de Orquestras Sociais – SINOS. Rio de Janeiro/RJ, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nKPRYJnz-ak>

_____, José. *Três Cantigas para Iemanjá*. 1963. Gravadora – Clube do Disco. (Gravação recuperada e disponibilizada em formato “mp3” a partir do LP com selo do Corcovado, pela Biblioteca Alberto Nepomuceno, especialmente para a pesquisa).

_____, José. *Chorinho* (1950). Interpretado por Homero de Magalhães. Série “Por dentro das partituras” – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHbU0HBfQdI>

_____, José. *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1948). Interpretada por Vasco Mariz (baixo) e Piera Brizzi (piano). Série “Projeto Canção Brasileira” - Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-iNwyexE0Bo>

_____, José. José Siqueira – Música de câmara. Josélia R. Vieira, piano; Edvany Klébica Silva, violoncelo; Sandoval Moreno, trombone; Maria Leopoldina Onofre, flauta; Amarílis de

Rebuá, soprano; Renata Simões, violino; José Henrique Martins, piano. João Pessoa: SG Studio Digital, 2010. 1 CD (55:00).

_____, José: Suíte Sertaneja para violoncelo e piano. Projeto “os artistas da casa”, Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC), por Kayami Satomi (violoncelo) e Grazie Almeida (piano), 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c4pqTxP3deY>

TORTELIER, Paul. *Elegy* para violoncelo e piano (1937). Interpretada por Şölen Dikener (violoncelo) e Yeşim Dikener (piano). Gravação de estreia mundial da obra. USA, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rE8yyCkAPAc>

VILLA-LOBOS, Heitor. *O canto do cisne negro* (1917). Interpretado por Steven Isserlis (violoncelo) e Thomas Ades (piano). CD: Cello World, faixa 8: Song of the Black Swan, W122, 1998.

KREIN, Alexander. *Elegy* for piano trio, op. 16, (1913). CD “Krein: Songs From the Ghetto and Other Chamber Music” interpretado por Jonathan Powell (piano), Adam Summerhayes (violino) e Joseph Spooner (violoncelo), 2006.

APÊNDICE

Programa de Recital de Mestrado

PROGRAMA

JOSÉ SIQUEIRA (1907 - 1985)

- Elegia (1934)
- Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá (1949/1951) *Estreia Mundial
- Cantiga de Cego e Choro (1949)

I - Cantiga de Cego

II - Choro

Pianista: Danilo Jatobá

- Três Cantigas para Iemanjá (1963)

I - Iemanjá Sofá

II - Iemanjá Etú

III - Iemanjá Mangerê

Pianista: Héber Jamim

H. VILLA-LOBOS (1887-1959)

- Sonata para Violoncelo e Piano No.2, Op. 66 (1916)

I - Allegro moderato

II - Andante cantabile

III - Scherzo

IV - Allegro vivace sostenuto

Pianista: Danilo Jatobá

As obras selecionadas para o presente recital são uma representação das múltiplas faces culturais brasileiras, distribuídas e incorporadas na linguagem desses dois grandes compositores brasileiros.

O repertório contempla desde as tradições orais típicas da cultura nordestina como as Cantigas de Cego, as cantigas religiosas presentes nas religiões de matrizes africanas, até a música instrumental popular do Brasil, como o Choro carioca. Além disso, ambos os compositores enfatizaram, em suas obras, a importância da fusão cultural não somente em horizontes nacionais, mas abrangendo também suas influências universais, como a música francesa e russa, que fizeram parte da trajetória artística desses compositores.

Das obras apresentadas, uma é de primeira audição e outras, reestreas, que apontam a necessidade de resgate das mesmas e de expansão e difusão da literatura violoncelística brasileira.



Universidade Federal da Paraíba

Valdiney Gouveia
Reitor

Liana Albuquerque
Vice-reitora

Centro de comunicação, Turismo e Artes

Ulisses Silva
Diretor

Fabiana Cardoso
Vice-diretora

Departamento de Música

Cisneiro Soares de Andrade
Chefe

Programa de Pós-Graduação em Música

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Coordenador

José Henrique Martins
Vice-Coordenador

Ian Nichola de Araújo
Secretário

Coordenação da Sala Radegundis Feitosa

Eduardo Lima

Apoio: Lamusi/CCTA

Recital de mestrado LEONARDO DE MESQUITA

17 de outubro de 2024

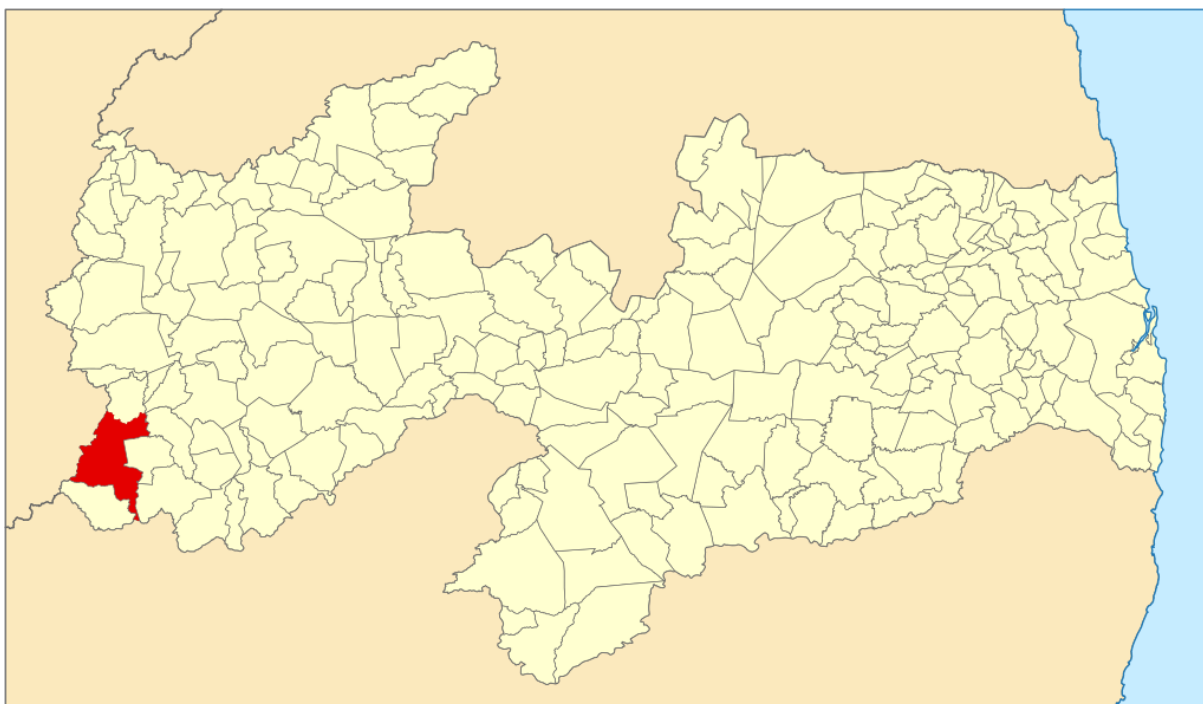
20h/Sala Radegundis Feitosa

Orientador:

Prof. Dr. Felipe Avellar
de Aquino



AXENO A
Localização da cidade de Conceição na Paraíba



AXENO B

Mensagem do violoncelista Marcelo Salles

16/03/25, 10:13

Gmail - José Siqueira



LEONARDO MESQUITA <leonardomesquita68449@gmail.com>

José Siqueira

3 messages

Marcelo Salles <sallescello@gmail.com>
 To: Leonardomesquita68449@gmail.com

Sun, Jan 14, 2024 at 11:45 AM

Leonardo, bom dia.

Fiz uma revisão em todo o acervo do Prof. Iberê com bastante calma ontem, pois quando olhei rapidamente na sexta-feira fiz uma confusão e a peça que achei aqui foi "Rei é Oxalá, Rainha e Iemanjá". A obra "Três cantigas para Iemanjá" não tem no acervo de partituras do Prof. Iberê. Deveria ter pois ele gravou essa obra.

Esta obra, Rei é Oxalá Rainha e Iemanjá, o material é uma cópia feita por N. F. Portugal datada de 11/1949 no Rio de Janeiro. A parte do violoncelo tem uma dedicatória do José Siqueira para o Prof. Iberê datada de 20/11/1951. Portanto, apesar de se tratar de uma cópia, a parte de violoncelo se torna um documento importante devido a esta dedicatória do próprio compositor. As partes de piano e a do violoncelo estão limpas, não tem marcação ou indicações que foram utilizadas.

Como lhe disse no WhatsApp, acho importante te explicar um pouco da situação de como o acervo de partituras musicais do Prof. Iberê Gomes Grosso está sob meus cuidados. O acervo não me pertence, mas estou como guardião deste precioso material no momento. Desta forma você terá como contextualizar melhor em seu trabalho de mestrado caso utilize alguma informação que estou lhe passando.

Conheci este acervo em 1994, quando perguntei para a neta do Prof. Iberê, Claudia Grosso Couto, também violoncelista, herdeira e atual proprietária do acervo, onde estavam as partituras pertencentes ao grande mestre. Na ocasião ela me falou que estavam em seu poder, mas precisava organizá-las. Me coloquei à disposição para ajudar, pois estava muito entusiasmado em conhecer este acervo. Infelizmente tive uma grande decepção ao ter contato com o acervo. Eu esperava encontrar um rico material de violoncelo da música brasileira, pois o Prof. Iberê foi em sua geração o principal interprete e divulgador de nossa música ligada ao nosso instrumento. Portanto era de se esperar que em seu acervo tivessem muitas partituras importantes, mas encontrei poucos documentos em relação a importância que ele teve como interprete. A maior parte deste acervo é composto de cópias que são relativamente fáceis de se obter.

Uma das suposições que levanto para este fato, foi que o Prof. Iberê tinha a mentalidade de divulgar ao máximo a música brasileira e neste intuito não retinha as partituras. Prova disto, é que parte do material de estudo de seus alunos, eram justamente as composições que ele costumava executar de nossa música.

Se contextualizarmos a dificuldade de se fazer cópias nesta época, é muito natural ele disponibilizava para seus alunos e colegas os autógrafos originais destas obras. Nos trabalhos de mestrado e doutorado do Prof. Hugo Pilger ele relata como acabou chegando ao meu acervo particular o autógrafo da parte de violoncelo da Fantasia para violoncelo e orquestra de Villa-Lobos. A história começa quando o Prof. Iberê passa como material de estudo essa importante obra do nosso repertório para a Atelisa de Salles, então sua aluna na Escola de Música da Universidade do Brasil, atualmente UFRJ. A parte era justamente o original do Villa-Lobos que o Prof. Iberê fez suas marcações e tocou diversas vezes. Em momento futuro a Atelisa quis devolver esse autógrafo ao Iberê, mas ela tinha acabado de conseguir um material editado e o Prof. Iberê propôs ele ficar com a nova edição e a Atelisa ficar com o manuscrito. Curiosamente o manuscrito autógrafo da parte de redução de piano ficou preservado no acervo do Prof. Iberê. Acho que com essa pequena história explica-se como esse precioso acervo foi se espalhando por diversos violoncelistas que tiveram contato com o Prof. Iberê.

Outra suposição que faço, foi quando a Claudia no intuito de reunir as composições do Radamés Gnattali, logo após o seu falecimento em 1988, pegou uma caixa com todas as composições dele e entregou para a viúva do compositor. Eu levanto a possibilidade, que nesta caixa além das composições do Gnattali, tenham ido junto outros manuscritos de outros compositores brasileiros. Prof. Iberê e Radamés Gnattali foram grandes amigos, além de terem um duo de violoncelo e piano que divulgou muito da música brasileira para essa formação. É possível que esta caixa fosse do material de trabalho do duo e não somente das obras do Gnattali.

Só para esclarecer, tenho uma grande proximidade com a família do Prof. Iberê, pois fui casado com a Claudia. Apesar de sermos divorciados hoje, ficou preservado uma boa amizade. Por esse motivo ela confiou a mim, a honra de ser o guardião do acervo de seu avô. Vou anexar neste e-mail o material do "Rei é Oxalá, Rainha e Iemanjá" pertencente ao acervo do Prof. Iberê. Espero que seja útil ao seu trabalho. Eu pedi a autorização para a Claudia para te repassar a cópia digitalizada desta partitura. A Claudia autorizou sem problemas. Só pedimos que se for utilizada, de os créditos necessários em seu trabalho.

16/03/25, 10:13

Gmail - José Siqueira

Em suas mensagens, você também falou sobre uma gravação de um disco LP do Iberê Gomes Grosso interpretando José Vieira Brandão e José Siqueira. No acervo do Prof. Iberê que está aqui em Brasília não tem nenhum documento de áudio. Somente partituras e uma vasta documentação relativa a sua carreira como músico. Mas em minha discoteca, aqui em Brasília, eu tenho este LP. Você precisa da cópia deste disco? Se precisar eu posso providenciar com o maior prazer. Só vou precisar de um tempinho, pois o aparelho reproduzidor de LPs que tenho aqui teve um problema e só deve voltar do conserto na semana que vem.

Leonardo, espero que sejam úteis as informações que estou te passando. Fico muito feliz que jovens como você estejam interessados no resgate de nossa história. Também feliz por você estar trabalhando em cima de uma personalidade que eu particularmente tenho muito respeito e admiração. José Siqueira, infelizmente hoje é praticamente esquecido, mas teve uma importância fundamental para a nossa profissão além da grande contribuição ao enriquecimento do repertório de música brasileira que ele produziu. Espero que seu trabalho ajude a colocar o José Siqueira na evidência que ele merece. Quero que você saiba, que o que estiver ao meu alcance para te ajudar, pode contar com minha colaboração.

Atenciosamente

Marcelo Salles

7 attachments**003 Piano.jpg**
2811K**002 Piano.jpg**
3060K**004 Piano.jpg**
3196K**001 Piano.jpg**
2643K

16/03/25, 10:13

Gmail - José Siqueira



000 Violoncelo.jpg
2468K



001. Violoncelo.jpg
2553K



002 Violoncelo.jpg
2917K

LEONARDO MESQUITA <leonardomesquita68449@gmail.com>
To: Marcelo Salles <sallescello@gmail.com>

Mon, Jan 15, 2024 at 9:04 AM

Olá Marcelo, quero confirmar que o e-mail foi enviado e o recebi

Primeiramente quero agradecer novamente por ter tirado seu tempo e estar disposto a ajudar em minha pesquisa, não somente eu agradeço, mas também a UFPB, o professor Felipe e todos os pesquisadores da pós graduação aqui da universidade agradecemos, pois partilhamos o mesmo desejo em estudar o José Siqueira e a música brasileira para violoncelo

Ao ler o relato que você fez por e-mail, fiquei feliz em saber que você é o guardião do acervo desse importante violoncelista, o professor Iberê Gomes Grosso. Saber que você está a frente e preserva esse acervo é um alívio, pois sabemos que está em boas mãos. Embora o acervo, como você falou, não tenha um material tão abrangente assim de tudo que foi interpretado pelo prof. Iberê, por motivos que você já mencionou anteriormente, lá consta uma parte da trajetória dele como Violoncelista brasileiro e merece todo o reconhecimento, cuidado e zelo. E é nosso trabalho manter vivo esse material, estudar ele e mostrar através dessas pesquisas que esses compositores e intérpretes, como foi Siqueira e o prof. Iberê, que eles são relevantes para nossa literatura e história da música do Brasil.

Em relação ao material que você me passou, é uma pena não constar as "Três Cantigas para Iemanjá" ela é uma das obras objeto da minha pesquisa, mas estou vendo uma possibilidade de trocar ela por essa obra "Rei é Oxalá, rainha é Iemanjá", pois se trata da mesma temática que explora as religiões de matrizes africanas e também foi escrita para violoncelo e piano, e tem forte ligação com a música vocal de Siqueira abordada nas religiões Candomblé e Umbanda, mas irei ainda analisar a obra e ver se essa alteração pode ser feita.

Sobre a parte de mencionar a sua pessoa, o acervo pessoal do prof. Iberê Gomes Grosso e a autorização da dona do acervo, a Claudia Grosso, pode ficar tranquilo que eu já tenho ciência do procedimento de dar créditos em minha

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=58111de21f&view=pt&search=all&permthid=thread-f:1788077467368963472&simpl=msg-f:17880774673689...> 3/5

16/03/25, 10:13

Gmail - José Siqueira

pesquisa, e vai ser um prazer fazer isso.

Em relação ao LP, eu consegui com a biblioteca Alberto Nepomuceno na UFRJ a cópia do LP que eu mencionei à você. Se quiser posso lhe enviar o link do vídeo em áudio desse LP, pois foi enviado diretamente à mim da direção da biblioteca.

Marcelo Salles, é com imensa gratidão que respondo esse e-mail, não sei como agradecer a sua disponibilidade. Saiba que minha pesquisa avança nesse momento para uma nova etapa de desenvolvimento, ao ter acesso a esse material e as informações que você constou no e-mail. Vou falar com o professor Felipe para saber qual o próximo passo diante das informações passadas aqui, mas com certeza será de grande contribuição.

Att. Leonardo Gomes de Mesquita

[Quoted text hidden]

ANEXO C

Edição de Performance das obras *Cantiga de Cego e Choro; Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* e
Três Cantigas para Iemanjá

Violoncelo

Cantiga de Cego e Choro

para Violoncelo e Piano

Edição de Performance e Revisão:
Leonardo Gomes de Mesquita

José Siqueira (1949)

I - Cantiga de Cego

Lento $\text{♩} = 54$ **2** **A** **Doloroso**

p

11 **mf** **pp**

20 **ppp**

30 **B** **f**

38 **ff**

45 **C** **Sentimental** **rit.** **p e Tempo** **mf**

53 **f**

62 **mf**

67 **p** **pp** **sfz** **2**

2 **D** **Doloroso**

76 *p* *mf*

86 *p*

96 *p*

103 *pp*

The musical score is written for a bassoon in bass clef. It begins at measure 76 with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains measures 76-85, featuring a series of slurred eighth and sixteenth notes with fingerings. A crescendo hairpin is present between measures 85 and 86, leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff contains measures 86-95, starting with a piano (*p*) dynamic. The third staff contains measures 96-102, also starting with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff contains measures 103-104, ending with a pianissimo (*pp*) dynamic and a double bar line. The tempo is marked 'Doloroso' and there is a 'D' in a box at the beginning. Various articulation marks like 'V' and slurs are used throughout the piece.

4

55 *arco.* *f* *mf* *cresc.* *f* *mf* *p* *Subito*

60 *f* *mf* *cresc.* *f* *p*

64 *f* *mf* *cresc.* *f* *p*

68 *f* *p* *Subito*

73 *f* *p* *Subito*

77 *cresc.* *f* *p* *Subito*

81 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

85 *f* *p* *cresc.*

89 *p* *cresc.*

95 *f* *p* *cresc.*

100 *V* *III*

104 *E* *V*

110 *p* *V* *cresc.*

115 *f* *p* *cresc.*

119 *f* *ff* *fff* *gliss.* *IV*

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 100 to 119. It is written in a single system with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure 100 starts with a treble staff entry, featuring a series of eighth notes with a slur and a 'V' marking above. Measure 104 begins with a bass staff entry, marked with a box containing the letter 'E' and a 'V' marking. Measure 110 shows a change in dynamics to 'p' (piano) and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. Measure 115 features a 'f' (forte) dynamic and a 'p' (piano) dynamic. Measure 119 ends with a 'gliss.' (glissando) marking and a 'IV' marking. The score is heavily annotated with fingerings and other performance instructions.

Ao violoncelista e amigo Iberê Gomes Grosso (1951)

Violoncelo

Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá

Edição de Performance e Revisão:
Leonardo Gomes de Mesquita

Violoncelo e Piano

José Siqueira (1949)

$\text{♩} = 58$

4

8

12

17

22

28

31

33

mf

f

mf rit.

a tempo p cresc.

f

mf < f

f

ff

< f

mf I.C.

f

p

I.C.

ff

I.C.

I.I.C.

ff

Violoncelo

Três Cantigas para Iemanjá

Edição de Performance e Revisão:
Leonardo Gomes de Mesquita

I - Iemanjá Sofá

José Siqueira (1963)

Andantino - Sem rigor de tempo

2

9

16

22

29

34

43

51

mf

f

p

f

f

rit.

Cedendo

acellerando ...

a tempo

Cedendo

a tempo

III

II - Iemanjá Etú

Violoncelo

Andante Calmo

The musical score is written for a cello (Violoncelo) in 2/2 time. It consists of 34 measures, divided into eight systems of four measures each. The tempo is marked 'Andante Calmo'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, fingerings, and dynamics.

Measure 1: Treble clef, 2/2 time. Measure 1 contains a whole rest. Measure 2 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 3 contains a half note D2. Measure 4 contains a half note C2. Measure 5 contains a half note B1. Measure 6 contains a half note A1. Measure 7 contains a half note G1. Measure 8 contains a half note F1. Measure 9 contains a half note E1. Measure 10 contains a half note D1. Measure 11 contains a half note C1. Measure 12 contains a half note B0. Measure 13 contains a half note A0. Measure 14 contains a half note G0. Measure 15 contains a half note F0. Measure 16 contains a half note E0. Measure 17 contains a half note D0. Measure 18 contains a half note C0. Measure 19 contains a half note B0. Measure 20 contains a half note A0. Measure 21 contains a half note G0. Measure 22 contains a half note F0. Measure 23 contains a half note E0. Measure 24 contains a half note D0. Measure 25 contains a half note C0. Measure 26 contains a half note B0. Measure 27 contains a half note A0. Measure 28 contains a half note G0. Measure 29 contains a half note F0. Measure 30 contains a half note E0. Measure 31 contains a half note D0. Measure 32 contains a half note C0. Measure 33 contains a half note B0. Measure 34 contains a half note A0.

Measure 8: Treble clef, 2/2 time. Measure 8 contains a whole rest. Measure 9 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 10 contains a half note D2. Measure 11 contains a half note C2. Measure 12 contains a half note B1. Measure 13 contains a half note A1. Measure 14 contains a half note G1. Measure 15 contains a half note F1. Measure 16 contains a half note E1. Measure 17 contains a half note D1. Measure 18 contains a half note C1. Measure 19 contains a half note B0. Measure 20 contains a half note A0. Measure 21 contains a half note G0. Measure 22 contains a half note F0. Measure 23 contains a half note E0. Measure 24 contains a half note D0. Measure 25 contains a half note C0. Measure 26 contains a half note B0. Measure 27 contains a half note A0. Measure 28 contains a half note G0. Measure 29 contains a half note F0. Measure 30 contains a half note E0. Measure 31 contains a half note D0. Measure 32 contains a half note C0. Measure 33 contains a half note B0. Measure 34 contains a half note A0.

Measure 12: Bass clef, 2/2 time. Measure 12 contains a whole rest. Measure 13 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 14 contains a half note D2. Measure 15 contains a half note C2. Measure 16 contains a half note B1. Measure 17 contains a half note A1. Measure 18 contains a half note G1. Measure 19 contains a half note F1. Measure 20 contains a half note E1. Measure 21 contains a half note D1. Measure 22 contains a half note C1. Measure 23 contains a half note B0. Measure 24 contains a half note A0. Measure 25 contains a half note G0. Measure 26 contains a half note F0. Measure 27 contains a half note E0. Measure 28 contains a half note D0. Measure 29 contains a half note C0. Measure 30 contains a half note B0. Measure 31 contains a half note A0. Measure 32 contains a half note G0. Measure 33 contains a half note F0. Measure 34 contains a half note E0.

Measure 17: Bass clef, 2/2 time. Measure 17 contains a whole rest. Measure 18 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 19 contains a half note D2. Measure 20 contains a half note C2. Measure 21 contains a half note B1. Measure 22 contains a half note A1. Measure 23 contains a half note G1. Measure 24 contains a half note F1. Measure 25 contains a half note E1. Measure 26 contains a half note D1. Measure 27 contains a half note C1. Measure 28 contains a half note B0. Measure 29 contains a half note A0. Measure 30 contains a half note G0. Measure 31 contains a half note F0. Measure 32 contains a half note E0. Measure 33 contains a half note D0. Measure 34 contains a half note C0.

Measure 20: Bass clef, 2/2 time. Measure 20 contains a whole rest. Measure 21 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 22 contains a half note D2. Measure 23 contains a half note C2. Measure 24 contains a half note B1. Measure 25 contains a half note A1. Measure 26 contains a half note G1. Measure 27 contains a half note F1. Measure 28 contains a half note E1. Measure 29 contains a half note D1. Measure 30 contains a half note C1. Measure 31 contains a half note B0. Measure 32 contains a half note A0. Measure 33 contains a half note G0. Measure 34 contains a half note F0.

Measure 23: Bass clef, 2/2 time. Measure 23 contains a whole rest. Measure 24 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 25 contains a half note D2. Measure 26 contains a half note C2. Measure 27 contains a half note B1. Measure 28 contains a half note A1. Measure 29 contains a half note G1. Measure 30 contains a half note F1. Measure 31 contains a half note E1. Measure 32 contains a half note D1. Measure 33 contains a half note C1. Measure 34 contains a half note B0.

Measure 28: Bass clef, 2/2 time. Measure 28 contains a whole rest. Measure 29 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 30 contains a half note D2. Measure 31 contains a half note C2. Measure 32 contains a half note B1. Measure 33 contains a half note A1. Measure 34 contains a half note G1.

Measure 34: Treble clef, 2/2 time. Measure 34 contains a whole rest. Measure 35 contains a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 36 contains a half note D2. Measure 37 contains a half note C2. Measure 38 contains a half note B1. Measure 39 contains a half note A1. Measure 40 contains a half note G1. Measure 41 contains a half note F1. Measure 42 contains a half note E1. Measure 43 contains a half note D1. Measure 44 contains a half note C1. Measure 45 contains a half note B0. Measure 46 contains a half note A0. Measure 47 contains a half note G0. Measure 48 contains a half note F0. Measure 49 contains a half note E0. Measure 50 contains a half note D0. Measure 51 contains a half note C0. Measure 52 contains a half note B0. Measure 53 contains a half note A0. Measure 54 contains a half note G0. Measure 55 contains a half note F0. Measure 56 contains a half note E0. Measure 57 contains a half note D0. Measure 58 contains a half note C0. Measure 59 contains a half note B0. Measure 60 contains a half note A0.

Dynamics: *mf* (measures 12, 20), *p* (measures 23, 28), *f* (measure 28), *p* (measure 28), *cresc.* (measure 23).

2

42 *p* *Violoncello* *affret poco a poco*

45 *cedendo*

47 *a tempo* *pizz.* *arco* *molto rit.*

54 *a tempo* *p*

60 *mf*

64 *f*

69

72 *mf* *pp*

III - Iemanjá Mangerê

Violoncelo

Allegro Moderato

pizz.
 4 **f**
 arco
 8
 12 **p**
 17 **pizz.**
 23
 27 **mf**
 30 **pizz.**
 34 **p**

V.S.

Violoncello

2

40 *f* *p*

47

50 *mf*

54 *f*

58 *p* *molto rit* *a tempo* *f*

61

66

69 *cresc.* *ff*

The musical score for the Violoncello part consists of eight systems of music, each spanning four measures. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also articulations like *molto rit* (molto ritardando) and *a tempo*. The score features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.