



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

**A Ópera “A Compadecida” de José Siqueira:
Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro
e Subsídios para Interpretação.**

Luiz Kleber Lyra de Queiroz

João Pessoa
Maio / 2013

Acompanha CD-R



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

**A Ópera “A Compadecida” de José Siqueira:
Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro
e Subsídios para Interpretação.**

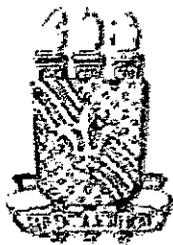
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas – Canto, Linha de pesquisa – Performance e Análise.

Luiz Kleber Lyra de Queiroz

Orientador: Prof. Dr. José Vianey dos Santos

COESP
78(043)
938

João Pessoa
Maio / 2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "A ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do Nordeste brasileiro e subsídios para interpretação"

Mestrando(a): Luiz Kleber Lyra de Queiroz

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Vianey dos Santos
Orientador/UFPB

Prof.ª Dr.ª Luceni Caetano da Silva
Membro/UFPB

Prof. Dr. Joaquim Inácio De Nonno
Membro/UFRJ

João Pessoa, 29 de maio de 2013

Dedico este trabalho a meus pais, Octávio Kleber Bonates de Queiroz e Marisa Elvira Lyra de Queiroz, que sempre me apoiaram em todos os momentos de minha vida.

Agradecimentos

À Radio MEC, na figura de seus funcionários, Liana Milanez (Gerente Executiva), André Luiz Oliveira (Líder do NUAPA/RD), Antonio Rendel e Eveline Garcia (Executivos, ACERP) pela digitalização e fornecimento da gravação histórica da ópera *A Compadecida*.

À Direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) - na figura de sua Presidente, Carla Camurati, e de seu Diretor Artístico, Silvio Viegas - que me forneceu a licença para estudos, necessária à realização do mestrado. Aos Maestros, Maurílio Costa e Jésus Ferreira Figueiredo; à Vera Lúcia de Araújo, administradora do Coro e a Pedro Olivero, Presidente da Associação do Coro do TMRJ, por todo o apoio. Aos funcionários do Arquivo Musical, Ivan Mendes de Souza Paparguerius, Neder José Nassaro e Bruno Furlaneto, que me auxiliaram nas buscas pela partitura da ópera *A Compadecida*. Aos funcionários da Divisão de Recursos Humanos do TMRJ, em especial a Naya Nunes de Athayde, Tatiana Oliveira Silva e Mário Azevedo.

Ao Diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, à Dolores Brandão, responsável pela Biblioteca Alberto Nepomuceno e a André Garcez, funcionário do setor artístico da EM da UFRJ, que me auxiliaram nas buscas por fontes ligadas a toda minha pesquisa.

Aos funcionários da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, especialmente à sua Chefe, Elizete Higino, pela presteza e generosidade no atendimento.

Ao Maestro Leonardo Sá (in memoriam) que nos colocou em contato com a família de José Siqueira e auxiliou no processo de separação da grade orquestral de *A Compadecida*.

A Ewerton Vital e Mirela Sanmartin (neta de José Siqueira), que gentilmente nos cederam o manuscrito da grade orquestral da Ópera *A Compadecida*, permitindo a realização de nossa pesquisa. Ewerton também nos concedeu entrevista sobre seu trabalho na preservação do acervo de José Siqueira.

Ao professor Sérgio Godoy, do Departamento de música da UFPE, e a Samarone Lima que nos colocaram em contato com Ariano Suassuna.

A Ariano Suassuna, autor do texto da ópera, pela disponibilidade em nos conceder entrevista, nos dando a possibilidade de desfrutar de sua companhia marcante e altamente enriquecedora.

Aos Maestros Ricardo Tacuchian e Roberto Duarte, à pesquisadora musical Valdinha Barbosa e ao músico Nelson Macedo, pelas excelentes entrevistas concedidas.

Aos meus amigos e professores, Victor e Laurici Prochet, pelo apoio durante todos os anos de estudo de canto e trabalho musical.

Ao Prof. Dr. Inácio de Nonno, da UFRJ, pelo incentivo constante e carinho, sempre nas horas precisas.

Aos professores Ricardo Tutmann da UFRJ, Valdir Caires de Souza, da UFPE, e Josélia Ramalho, da UFPB, por compartilharem seus trabalhos.

Aos meus amigos do Quarteto Colonial, Dorianas Mendes, Geilson Santos e Daniela Mesquita, que me deram força e seguraram todas as minhas “barras” durante as viagens do Sonora Brasil, em 2011 e 2012.

Ao grande amigo carioca, Prof. Dr. Alexandre Antunes, que me acolheu em sua residência, em João Pessoa.

Aos meus amigos de João Pessoa, Luca Almeida e Marcel Ramalho, que também me apoiaram e estiveram comigo durante o período do mestrado em “Jampa”.

Aos meus amigos de mestrado que dividiram momentos de alegria e de angústia, e que comigo viajaram inúmeras vezes de Recife para João Pessoa: Ricardo Arôxa e Elizete Felix.

A Prof. Dra. Luciana Câmara, da UFPE, pelo carinho e socorro de última hora e ao flautista André Sinico por compartilhar bibliografias de sua dissertação.

Ao cantor Jefferson Bento, da Cia de Ópera de Recife, pela disponibilização para a participação em meu recital de mestrado.

Aos amigos-irmãos Claudio Costa Guiot-Rita e Eduardo Amir, pelos ensinamentos de uma vida.

Aos meus professores do PPGM da UFPB, em especial a Alice Lumi Satomi, Luceni Caetano da Silva e Luis Ricardo Silva Queiroz, pelos ensinamentos e enriquecedoras trocas de experiências.

A Izilda de Fátima da Rocha Carvalho, secretária do PPGM, por todo o apoio, dedicação e carinho com que trata os alunos da pós-graduação.

A CAPES, por possibilitar minha pesquisa.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Vianey dos Santos pela sensibilidade e compreensão nas horas mais difíceis.

A meus pais, minhas tias Lúcia e Nilza e a toda minha família pelo apoio incondicional.

E a minha esposa Maria Aida Barroso, pela superação, amor e incentivo a cada momento.

Resumo

Esta dissertação procura identificar elementos idiossincráticos da música do Nordeste brasileiro - como o uso de modalismo, do ritmo do baião e de características da cantoria - na ópera *A Compadecida* (1960), de José Siqueira, composta sobre o texto teatral *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. Utilizou-se, como fonte primária, os manuscritos autógrafos das partituras para voz e piano e da grade orquestral, além do único registro fonográfico existente - gravado na estreia da ópera no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1961. Com base em conteúdo teórico descrito pelo próprio compositor em suas obras didáticas, em estudos de João Batista Siqueira (seu irmão), Dulce Lamas e Ermelinda Paz, procurou-se analisar a forma como Siqueira associa os elementos musicais da tradição oral nordestina à música de concerto; e também como vinculou sua música ao universo nordestino dos personagens criados por Suassuna. Buscou-se reconhecer e estudar influências em seu processo de composição musical, que refletem a identificação com ideias de importantes compositores como Claude Debussy, Richard Wagner e Béla Bartók. Em seguida, utilizando como referência o trabalho de Lilia Nunes e o de Jane Celeste Guberfain sobre voz e dicção, foram propostos subsídios interpretativos vocais para a obra em questão. O trabalho de pesquisa iniciou-se pelo entendimento de quem foi o professor, compositor, maestro, empreendedor musical e líder da classe dos músicos, José de Lima Siqueira, um dos importantes nomes da música brasileira do século XX, e o motivo pelo qual ele foi esquecido pelo meio musical brasileiro depois de sua morte, em 1985. Procurou-se compreender as matrizes de sua formação musical - da infância pobre no sertão da Paraíba, aos estudos acadêmicos no Rio de Janeiro e na Europa - que o levaram a ser um dos principais compositores nacionalistas brasileiros, representante de uma escola musical nordestina. Além da pesquisa bibliográfica e documental sobre o compositor e a obra, foram realizadas entrevistas com o autor do texto, com um membro da família do compositor e com pesquisadores e músicos que conviveram com José Siqueira.

Palavras-Chave: José Siqueira, ópera *A Compadecida*, música nordestina.

Abstract

This Thesis is an attempt to identify idiosyncratic elements of Brazilian Northeastern music - like the use of modalism, the *baião* rhythm and features of *Cantoria* - in José Siqueira's opera *A Compadecida* (1960) - a work based on Ariano Suassuna's play *Auto da Compadecida*. Were used, as primary sources, the vocal and full scores autograph manuscripts, and the single phonograph record existing - realized in the opera debut at the Municipal Theater of Rio de Janeiro, in 1961. Based on theoretical content described by the composer in his didactic works, in studies of other musical researchers - like João Batista Siqueira (his brother), Dulce Lamas and Ermelinda Paz, - sought to analyze how Siqueira combined the musical elements of Brazilian northeastern oral tradition with his language of concert music; and also as linked your music to the northeastern universe of characters created by Suassuna. We seek to recognize and study influences on their process of musical composition, which reflect the identification with ideas of important composers such as Claude Debussy, Richard Wagner and Béla Bartok. Then, using as reference the work of Lilia Nunes and Jane Celeste Guberfain about voice and diction were proposed interpretive vocal subsidies for the work in question. Our research is also an attempt to understand the educator, composer, conductor, musical entrepreneur and musicians' leader, José de Lima Siqueira, one of the most important twentieth-century figures in Brazilian music, and the reasons behind the oblivion to which he was subjected after his death in 1985. We try to understand the basis of his musical education - from impoverished childhood in the hinterland of Paraíba to academic studies in Rio de Janeiro and Europe - which led him to be one of the main Brazilian nationalist composers, representative of a Brazilian Northeastern musical school. Together with the bibliographic and documentary research about the composer and his work, we conducted interviews with the author of the text, with a family member and with researchers and musicians who knew José Siqueira.

Keywords: José Siqueira, opera *A Compadecida*, Brazilian northeastern music.

Lista de Ilustrações

Introdução

Figura 1 – Partitura encadernada para piano e vozes de <i>A Compadecida</i>	20
Figura 2 – Primeira página da partitura para piano e vozes da ópera <i>A Compadecida</i>	20
Figura 3 – Caixa contendo as partituras de orquestra da ópera <i>A Compadecida</i>	22
Figura 4 – Capa do manuscrito da grade orquestral da ópera <i>A Compadecida</i>	23
Figura 5 – Primeira página do manuscrito da grade orquestral da ópera <i>A Compadecida</i>	23
Figura 6 – Primeira página do segundo ato da grade orquestral da ópera <i>A Compadecida</i>	23
Figura 7 – Primeira página do terceiro ato da grade orquestral da ópera <i>A Compadecida</i>	24
Figura 8 – Última página do terceiro ato da grade orquestral da ópera <i>A Compadecida</i>	24
Figura 9 – Coro. Primeira página da parte de sopranos	24
Figura 10 – Coro. Primeira página da parte de contraltos	24
Figura 11 – Coro. Primeira página da parte de tenores I e II	25
Figura 12 – Coro. Parte de baixos e barítonos. Primeira página	25
Figura 13 – Cópia heliográfica do terceiro ato. Grade orquestral. ópera <i>A Compadecida</i>	25
Figura 14 – Blocos de partituras do primeiro e segundo atos, cópia heliográfica	26
Figura 15 – Segunda e terceira páginas do primeiro ato, cópia heliográfica	26
Figura 16 – Fac-símile do programa de estreia mundial da ópera <i>A Compadecida</i>	28

Capítulo I

Figura 17 – Capas dos LPs <i>Candomblé</i> (1975) e <i>Xangô</i> (c.1955)	35
Figura 18 – Capa da partitura da modinha <i>Adormecida</i>	36
Figura 19 – Capa da Partitura <i>Dois Modinhas Brasileiras</i>	37
Figura 20 – Maestro José Siqueira à frente da <i>Orquestra de Câmara do Brasil</i>	41
Figura 21 – Decreto de aposentadoria	46
Figura 22 a-b – Transferência do acervo de José Siqueira para a EM da UFRJ.....	65

Capítulo II

Figura 23 – Cidades onde José Siqueira viveu da infância até os 18 anos	71
Figura 24 a- c – Três Modos Reais nordestinos	79
Figura 25 a-c – Três Modos Derivados	79

Figura 26 a-j – Acordes Novos, segundo José Siqueira	81 a 85
Figura 27 a-b - Primeira forma de constituição de acordes pentatônicos	86
Figura 28 – Segunda forma de constituição de acordes pentatônicos	86
Figura 29 – Estrutura rítmica básica do baião	87
Figura 30 – Primeira variação rítmica do baião	87
Figura 31 – Segunda variação rítmica do baião	88
Figura 32a-b – Dois exemplos de cantoria (<i>Quadrão e Galope a Beira Mar</i>)	90

Capítulo III

Figura 33 – Foto da estreia do <i>Auto da Compadecida</i> , no RJ, em 1957.....	93
Figura 34 – Capa do cordel <i>Proezas de João Grilo</i>	98
Figura 35 – Cena do segundo ato da ópera <i>A Compadecida</i>	104
Figura 36 a-b – Assis Pacheco interpretando João Grilo	104 a 105
Figura 37 – Transcrição de parte do programa da ópera <i>A Compadecida</i>	107
Figura 38 – Página de capa da cópia heliográfica da partitura de <i>A Compadecida</i>	108
Figura 39 – Exemplo do estilo declamatório usado por Siqueira	110
Figura 40 – Recorte do fac-símile para canto e piano da ópera <i>A Compadecida</i>	113
Figura 41 – Recorte da grade orquestral da ópera <i>A Compadecida</i>	114
Figura 42 a-b – Comparação entre a partitura original e a cópia heliográfica	115
Figura 43 – Página 2 do manuscrito autógrafo da ópera <i>A Compadecida</i>	116
Figura 44 – O coro infantil: a meninada	117

Capítulo IV

Figura 45 – Início da ópera <i>A Compadecida</i>	124
Figura 46 – Final da primeira chula de palhaço	125
Figura 47 – Primeiro toque de clarim	126
Figura 48 – Segundo toque de clarim	127
Figura 49 – Terceiro toque de clarim	127
Figura 50 – Transição com acordes pentatônicos	128
Figura 51 – Quarto toque de clarim	128
Figura 52 – Transição com melodia em oitavas sobre a qual o palhaço fala seu texto	129
Figura 53 – Último toque de clarim	130
Figura 54 – Segunda chula de palhaço	130

Figura 55 – Orquestração da segunda chula	132
Figura 56 – Pequena transição da segunda chula para a primeira cena da ópera	132
Figura 57 – Motivo condutor de Chicó e João Grilo	133
Figura 58 – Transição: primeira reexposição do motivo da segunda chula	134
Figura 59 – Transição: segunda reexposição do motivo da segunda chula	135
Figura 60 – Pequena transição interna	136
Figura 61 – Transição: terceira reexposição do motivo da segunda chula, e coda	137
Figura 62 – <i>Cluster</i> , usando as notas da escala hexacordal de Fá#	138
Figura 63 – Ostinato harmônico	139
Figura 64 – Contracanto iniciado na flauta	140
Figura 65 – Contracanto modificado, realizado pelo oboé	140
Figura 66 – Contracanto realizado pela flauta e oboé juntos	141
Figura 67 – Novo contracanto apresentado pelo corne inglês	141
Figura 68 – Novo ostinato	142
Figura 69 – Mudança na instrumentação 1	142
Figura 70 – Mudança na instrumentação 2	143
Figura 71 – Mudança na instrumentação 3	143
Figura 72 – Mudança na instrumentação 4	144
Figura 73 – Mudança na instrumentação 5	146
Figura 74 – Texto de João Grilo falado dentro do ritmo	147
Figura 75 – Canto sobre a mesma nota	147
Figura 76 – Exemplo de frase ascendente em perguntas e descendentes em respostas	147
Figura 77 – Outro ex. de frase ascendente em perguntas e descendentes em respostas.....	147
Figura 78 – Frase de Chicó no I Modo Real de Ré	148
Figura 79 – Inclinação, no canto e na orquestra, ao II Modo Derivado (Dórico)	148
Figura 80 – Citação a Canto Gregoriano	149
Figura 81 – Citação do motivo de Chicó e João Grilo, ampliado ritmicamente	149
Figura 82 – Melodia de <i>A Maré Encheu</i>	151
Figura 83 – Melodia de <i>Itabaiana</i>	152
Figura 84 – Melodia de <i>Mulher Rendeira</i>	153
Figura 85 – Harmonização do tema	154
Figura 86 – Acorde pentatônico de Dó	155
Figura 87 – Transição com sequência de acordes pentatônicos	155
Figura 88 – Duas primeiras exposições do tema de <i>Itabaiana</i>	156

Figura 89 – Transição de Láb a Lá natural	157
Figura 90 – Terceira exposição do tema de <i>Itabaiana</i>	158
Figura 91 – Transição baseada em dominantes secundárias	160
Figura 92 – Canto de João Grilo e padre João	161
Figura 93 – Variação da segunda parte da canção <i>A Maré Encheu</i>	161
Figura 94 – Dissociação do canto em relação à melodia	161
Figura 95 a-c – Repetição de semicolcheias	162
Figura 96 – Mudança ocorrida no compasso 342	163
Figura 97 – Figuras repetidas	163
Figura 98 – Coda	164
Figura 99 – Linha do canto de Chicó e João Grilo	165
Figura 100 – Melodia da sessão A	167
Figura 101 – Harmonia que se repete na primeira sessão (A)	167
Figura 102 – Melodia da sessão B	168
Figura 103 – Harmonia da primeira frase de B	168
Figura 104 – Harmonia da segunda frase de B	169
Figura 105 – Primeira repetição de A (A2)	170
Figura 106 – Primeira repetição de B (B2)	171
Figura 107 – Terceira repetição de A (A3)	172
Figura 108 – Terceira repetição de B (B3)	174
Figura 109 – Coda	175
Figura 110 – <i>Canção do Canário Pardo</i>	178
Figura 111 – Diálogo entre João Grilo e o Encourado	179
Figura 112 – Repetição da <i>Canção do Canário Pardo</i> , harmonizada	180
Figura 113 – Retomada do Primeiro verso	181
Figura 114 – Retomada da <i>Canção do Canário Pardo</i> , instrumental	183
Figura 115 – Continuação da figura anterior	184
Figura 116 – Continuação da figura anterior	185

Capítulo V

Figura 117 – Modificação rítmica realizada por Edson Castilho	189
---	-----

Lista de Tabelas

Capítulo I

Tabela 1: Regentes que mais atuaram à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira	42
Tabela 2: Obras didáticas de José Siqueira	43

Capítulo II

Tabela 3: Correspondência entre o sistema trimodal e os modos eclesiásticos	80
---	----

Capítulo III

Tabela 4: Orquestração da ópera <i>A Compadecida</i>	112
Tabela 5: Trechos de <i>A Compadecida</i> onde aparecem elementos nordestinos	118 a 120

Capítulo IV

Tabela 6: Sequência de acordes dominantes	158
Tabela 7: Instrumentação e escalas de cada sessão da <i>Dança do Pagode</i>	176

Lista de Apêndices e Anexos

APÊNDICES	211
Apêndice A: Entrevista com Ariano Suassuna	211
Apêndice B: Entrevista com o Maestro Ricardo Tacuchian	229
Apêndice C: Listagem das obras vocais de José Siqueira	257
ANEXOS	263
Anexo A: Programa da estreia mundial da ópera <i>A Compadecida</i>	263
Anexo B: Duas críticas à ópera <i>A Compadecida</i>	272
Anexo C: Partituras orquestrais dos trechos analisados da ópera <i>A Compadecida</i>	276

Sumário

INTRODUÇÃO

Aproximação do objeto de pesquisa	17
Os achados documentais	18

CAPÍTULO I: JOSÉ SIQUEIRA, O MUSICO ESQUECIDO

1.1 O compositor	31
1.1.1 Tendências estéticas	33
1.1.2 Partituras e gravações	35
1.1.3 A obra vocal de Siqueira	39
1.2 O maestro	43
1.3 O professor e o educador	47
1.4 O líder e empreendedor	57
1.5 O exílio artístico e o esquecimento	64
1.6 Reencontrando Siqueira	

CAPÍTULO II: SIQUEIRA E A MÚSICA NORDESTINA

2.1 Matrizes de sua formação musical	68
2.2 Características da música nordestina	
2.2.1 O modalismo	76
2.2.2 O sistema trimodal de José Siqueira	78
2.2.3 O ritmo do baião e do xaxado	86
2.2.4 O canto declamado dos Cantadores	89

CAPÍTULO III: A COMPADECIDA, ÓPERA DE JOSÉ SIQUEIRA COM TEXTO DE ARIANO SUASSUNA

3.1 O <i>Auto da Compadecida</i> e suas raízes literárias	92
3.2 Os personagens	96
3.3 A ópera <i>A Compadecida</i>	103
3.3.1 Orientações estéticas	106
3.3.2 A orquestração	112
3.3.3 As datas de conclusão das partituras	113
3.3.4 Personagens e registros vocais	115
3.3.5 Elementos da música nordestina na ópera <i>A Compadecida</i>	117

CAPÍTULO IV: ANÁLISE DE CINCO TRECHOS DE A COMPADECIDA

4.1 Introdução da ópera	122
4.2 Primeiro diálogo entre Chicó e João Grilo	133
4.3 Entrada de João Grilo no segundo Ato	150
4.4 A <i>Dança do Pagode</i>	166
4.5 A <i>Canção do Canário Pardo</i>	177

CAPÍTULO V: QUESTÕES INTERPRETATIVAS	186
--	-----

CONCLUSÃO	197
Referências Bibliográficas	203
Apêndices	
Apêndice A: Entrevista com Ariano Suassuna	211
Apêndice B: Entrevista com o Maestro Ricardo Tacuchian	231
Apêndice C: Listagem das obras vocais de José Siqueira	258
Anexos	
Anexo A: Programa da estreia mundial da ópera <i>A Compadecida</i>	264
Anexo B: Duas críticas à ópera <i>A Compadecida</i>	273
Anexo C: Partituras orquestrais dos trechos da ópera <i>A Compadecida</i> analisados	276

Introdução

Aproximação do Objeto de pesquisa

Em 2010 tomamos a decisão de iniciar um mestrado em canto. Sempre tivemos grande interesse pela música brasileira, seus compositores e sua história. Dentro desta linha, começamos a pensar em temas sobre os quais pudéssemos nos debruçar. Muitos compositores dos séculos XIX e XX já tiveram suas obras para canto dissecadas, analisadas e trazidas à tona por vários intérpretes e pesquisadores. Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Claudio Santoro e Guerra-Peixe, entre outros, são nomes já reconhecidos e estudados (ou que pelo menos já foram abordados em pesquisas de mestrado ou doutorado) e cujas obras vocais se encontram no repertório de diversos cantores. Queríamos algo novo, um compositor pouco conhecido ou alguma obra esquecida pelo tempo.

Na Bienal de Música Contemporânea Brasileira, de 1999, havíamos assistido uma peça de um compositor falecido chamado José Siqueira. Sabíamos que era um compositor brasileiro importante, mas tirando aquela ocasião, nunca havíamos nos defrontado com obras suas. Sabíamos que existiam peças dele para canto. Buscamos no livro *A Canção Brasileira de Câmara*, de Vasco Mariz (2002), o nome de José Siqueira. Nossa primeira surpresa foi descobrir que ele era paraibano. Era uma grande coincidência. Pretendíamos cursar o mestrado na Paraíba e Siqueira era paraibano. Começamos a ler e vimos que Siqueira havia composto muitas peças para canto e piano e diversas outras obras vocais, inclusive duas óperas: *Gimba* (1963) e *A Compadecida* (1960). Iniciamos um trabalho de pesquisa sobre sua vida, na internet, e fomos vendo que José de Lima Siqueira tinha uma imensa importância na história da música no Brasil. Por que ouvimos falar tão pouco sobre ele na Universidade? Sempre buscamos conhecimentos sobre a música brasileira, conhecíamos muita coisa da vida e obra de diversos compositores brasileiros, por que nunca soubemos mais sobre Siqueira? Perguntas que só seriam respondidas durante nossa pesquisa de mestrado.

Inicialmente nos interessamos pelas canções de câmara e pela ópera *A Compadecida*. Na época, a única peça vocal de Siqueira que conseguimos escutar, foi a canção *Madrigal*, no site www.youtube.com, com a interpretação de um colega do Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, José Reçcala, acompanhado ao piano por Katia Baloussier. A gravação havia sido postada em 12/05/2009, ou seja, era bastante recente. Não havia, até aquela data, mais

nenhuma obra vocal de Siqueira para ser apreciada *on-line* e eu não tinha a menor ideia onde encontrar alguma gravação de suas peças.

Fomos à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e conseguimos muitas partituras para voz e piano de Siqueira. As peças eram bonitas, mas talvez por causa de nossa formação teatral, nosso interesse maior era pela ópera. Ficamos muito curiosos em saber como seria uma ópera escrita sobre o texto do *Auto da Compadecida*, um dos ícones do nosso teatro nacional. Texto esse escrito por um genial e renomado brasileiro e nordestino, Ariano Suassuna. José Siqueira e Ariano Suassuna são ambos paraibanos e defensores da cultura de sua região. Qual o resultado musical desse encontro? Na Biblioteca conseguimos também alguns livros escritos por Siqueira, entre eles o *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, onde ele codifica os modos encontrados nas músicas folclóricas brasileiras, em especial no nordeste do país, e indica, entre diversas obras suas, *A Compadecida*, como uma em que usou largamente o seu sistema. Conseguimos também uma biografia de 1963 sobre o compositor, escrita pelo folclorista Joaquim Ribeiro, na qual encontramos duas fotos da montagem da ópera e algumas citações sobre a mesma.

Começamos a pesquisar tudo o que podíamos sobre Siqueira e sua ópera, *A Compadecida*. Ela é citada nos principais livros de história da música brasileira, como o de José Maria Neves - *Música Contemporânea Brasileira* -, o de Vasco Mariz - *História da Música no Brasil* -, e no verbete “José Siqueira” do Dicionário Grove de Música – texto escrito por Gerard Béhage -, entre outros.

Os achados documentais

Conversando informalmente com André Cardoso, diretor da Escola de Música da UFRJ, soubemos da possível existência de algum trecho gravado pela Radio MEC da única montagem da ópera¹. Fomos à referida rádio e descobrimos que havia uma gravação, em fita de rolo, da ópera completa, realizada em 1961, ao vivo, na estreia mundial da ópera, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Quando Siqueira comemorou seus 70 anos, a Radio MEC, através do programa de Zito Baptista Filho, realizou a transmissão da ópera em homenagem ao compositor. Tentamos conseguir a gravação, mas fomos informados que o processo de digitalização só seria feito depois que comprovássemos a utilização para estudos, ou seja,

¹ Segundo Ricardo Taçuchian, em entrevista a nós concedida, houve uma remontagem com bonecos, do espetáculo, em um teatro no Aterro do Flamengo, utilizando-se uma gravação (provavelmente a gravação da Radio MEC). Não encontramos mais nenhuma referência a esta montagem. Mas um representante da família de José Siqueira nos informou que o filho dele, Ivo, era bonequeiro amador.

depois que entrássemos para o mestrado e levássemos uma carta da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), solicitando a gravação, e na qual nos comprometeríamos em não cedê-la para terceiros, por questões ligadas aos direitos autorais.

Ao mesmo tempo, iniciamos uma busca pelas partituras de *A Compadecida*. Depois de pesquisarmos, durante o primeiro semestre de 2010, nos acervos da Escola de Música da UFRJ e da Biblioteca Nacional, e nada encontrarmos, fomos ao Arquivo Musical do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde a ópera estreou no dia 11 de maio de 1961. Em uma listagem de todas as obras do acervo havia uma única referência à ópera em questão. Tratava-se de uma partitura para canto e piano. Como o prédio do Teatro Municipal estava em obras, o Arquivo Musical com centenas de partituras de óperas, concertos e balés, havia sido removido de forma desorganizada de sua sala original (a remoção foi realizada de um dia para o outro, sem dar tempo aos técnicos de arrumar o material). As partituras foram colocadas dentro de armários metálicos sem respeitar uma sequência lógica. Precisamos procurar, juntamente com o funcionário do setor, Ivan Mendes de Souza Paparguerius, título por título, até encontrarmos a referida partitura na parte inferior de um dos últimos armários.

A partitura, com diversas anotações, provavelmente utilizada por algum dos maestros preparadores² nos ensaios dos cantores quando da montagem da ópera, estava em razoável estado de conservação, apesar das folhas muito amareladas e com muitos fungos – o que tornava difícil o manuseio sem o uso de máscara. Tratava-se de uma cópia heliográfica de manuscrito, encadernada com capa dura. As folhas internas tinham medidas variáveis, em média 33 cm de altura por 24,5 cm de largura, variando 0,3 cm para mais ou menos. Fotografamos a encadernação e algumas páginas (FIG. 1 e 2), a título de utilização como ilustração nesta dissertação e fotocopiamos toda a partitura para podermos manusear sem preocupação com fungos ou com a integridade da mesma.

À primeira página da partitura, onde se encontra o título da obra seguido de “Comédia Musicada em três atos”, aparecem: a dedicatória “A meu prezado amigo Roberto Marinho”, o nome do autor do texto, Ariano Suassuna, e o do compositor, José Siqueira. Na parte superior à esquerda uma assinatura à caneta – *Ella* – sugerindo que a partitura tenha pertencido a maestrina preparadora do Teatro Municipal, Ella Podorolsky. O nome da maestrina é citado no programa da estreia, inserido no grupo de maestros preparadores.

² No programa da estreia da ópera consta a participação de quatro maestros preparadores: Ella Podorolski, Otto Jordan, George Geszti e o próprio compositor José Siqueira. O programa foi encontrado no Setor de Música da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Observamos na partitura inúmeras anotações à lápis, provavelmente feitas pela pianista durante os ensaios com o maestro Siqueira, já que além de reger a ópera, ele estava presente nos ensaios com os cantores³. O próprio nome do compositor, inclusive, também aparece no programa como maestro preparador.

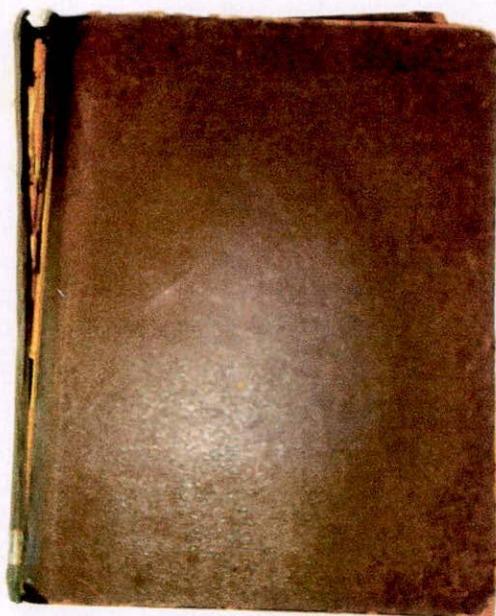


FIGURA 1 – Partitura encadernada para piano e vozes de *A Compadecida*.

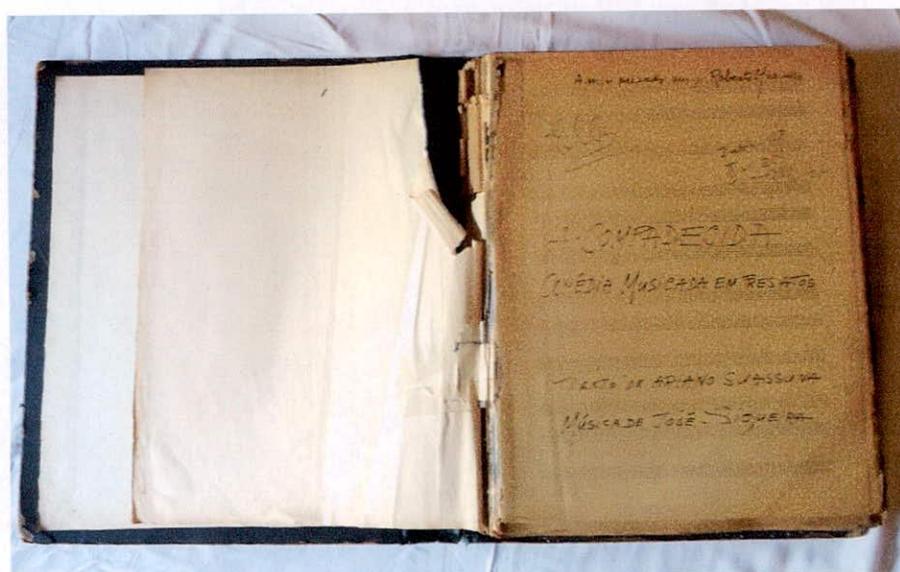


FIGURA 2 - Primeira página da partitura para piano e vozes da ópera *A Compadecida*.

Paralelamente às pesquisas em bibliotecas do Rio de Janeiro, estabelecemos contato, através do musicólogo Leonardo Sá⁴, com a família de José Siqueira. Ewerton Vital, marido

³ Segundo conversa informal com o cantor Carlos Dittert, que participou do elenco da montagem, em 1961.

⁴ Falecido em 23/10/2011.

da neta de José Siqueira, que nos últimos anos se dedicou a organizar, manter em condições mínimas de higiene⁵, e guardar o arquivo do maestro, nos prometeu acesso à partitura orquestral da ópera, que se encontrava no acervo do maestro em sua casa de praia em Mangaratiba / RJ⁶.

Ao final da primeira quinzena de dezembro de 2010, recebemos o resultado positivo em relação ao ingresso no mestrado da UFPB. Começava então nosso trabalho de levantar e pesquisar o máximo possível de informações sobre a vida de José Siqueira e sua obra *A Compadecida*.

Sabendo da utilização por Siqueira de elementos musicais nordestinos na composição da ópera, procuramos focar nosso trabalho na identificação destes elementos e na análise de como Siqueira os utiliza em sua linguagem orquestral. Além disso, procuramos levantar ideias que de alguma forma estejam acopladas a utilização desses elementos, em performances.

Durante os meses seguintes, enquanto cursávamos as primeiras disciplinas do mestrado, aguardamos a organização do acervo da família de Siqueira para termos acesso à partitura orquestral. Ewerton e Leonardo Sá, gentilmente separaram as partes da ópera que estavam espalhadas pelo acervo. Em maio de 2011, viajamos de João Pessoa para o Rio de Janeiro e lá chegando recebemos uma ligação de Ewerton informando que as partes da ópera já estavam à nossa disposição. Combinamos pegá-las e fotocopiar todo o material, no dia seguinte. Para nossa surpresa percebemos que, por coincidência, o dia que iríamos pegar a partitura era 11 de maio de 2011, exatamente 50 anos depois da estreia da ópera - 11 de maio de 1961. Ewerton não havia percebido a coincidência de datas, e para nós tudo soou como aquelas incríveis coincidências que indicam que estamos no caminho certo.

No dia seguinte, à hora marcada, fomos ao local de trabalho de Ewerton. Ele nos entregou uma caixa com o material e nos levou a uma sala com uma mesa grande, onde pudemos abri-la, espalhar todo o material, organizar e tomar ciência do que tínhamos em mãos.

O material com o qual nos deparamos estava acondicionado em uma caixa de papelão de 40 cm de comprimento, 30 cm de largura e 20 cm de altura (FIG. 3). Dentro dela se

⁵ Antes de Ewerton assumir essa função, o material estava todo guardado em uma sala de um prédio no Largo de São Francisco, no Rio de Janeiro, aos cuidados do Maestro Leonardo Bruno. Segundo informações fornecidas por Ewerton, o acervo foi encontrado pela família em 2005, abandonado, com muita poeira e completamente desorganizado. Para mais informações ver o item 1.5, do primeiro capítulo desta dissertação.

⁶ Atualmente o acervo do Maestro Siqueira foi doado à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

encontravam algumas partituras soltas e outras em cinco sacos de papel pardo. Nos sacos de papel pardo encontramos, as seguintes partes⁷:

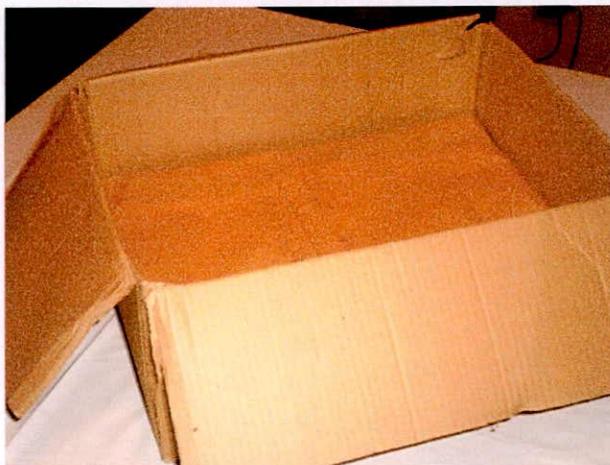


FIGURA 3 - Caixa contendo as partituras de orquestra da ópera *A Compadecida*.

1) Primeiro ato, grade orquestral, em papel vegetal. Páginas Individuais. Algumas coladas às outras com fita adesiva (fita Durex). Alguns pedaços da fita adesiva apresentando aderência excessiva e deterioração. Escrita a nanquim. Algumas páginas ligeiramente rasgadas ou amassadas. Tamanho médio das páginas: 26,5 cm x 35,2 cm. (FIG. 4 e 5).

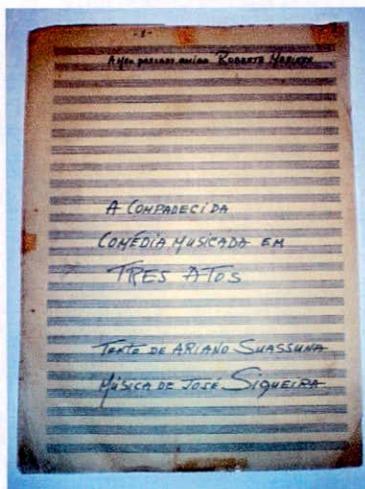


FIGURA 4 - Capa do manuscrito da grade orquestral da ópera *A Compadecida*.



FIGURA 5 - Primeira página do manuscrito da grade orquestral da ópera *A Compadecida*.

2) Segundo ato, grade orquestral, em papel vegetal. Páginas Individuais. Algumas coladas às outras com fita adesiva. Escrita a nanquim. Tamanho médio das páginas: 26,5 cm x 34,7 cm. (FIG. 6).

⁷ Todas as medidas referentes às partituras são aproximadas, visto ser irregular o corte de cada página.



FIGURA 6 - Primeira página do segundo ato da grade orquestral da Ópera *A Compadecida*.

3) Terceiro ato, grade orquestral, em papel vegetal. Páginas Individuais. Algumas coladas às outras com fita adesiva. Escrita a nanquim. Tamanho médio das páginas: 26,5 x 35,0 cm (FIG. 7 e 8).



FIGURA 7 - Primeira página do terceiro ato da grade orquestral da ópera *A Compadecida*.

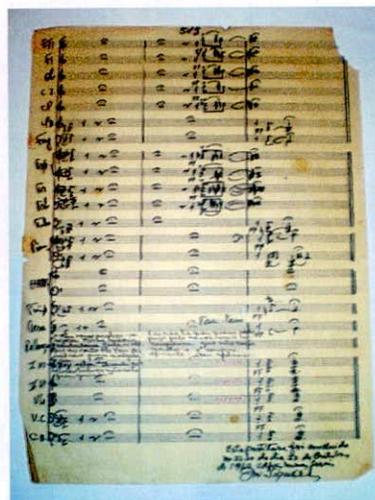


FIGURA 8 - Última página do terceiro ato da grade orquestral da ópera *A Compadecida*.

4) Partes corais, com cada uma das vozes em separado (sopranos, contraltos, primeiro e segundo tenores, barítonos e baixos), sendo uma parte de cada voz, manuscritas, a nanquim em matriz de papel vegetal, e várias cópias heliográficas de manuscritos, de cada voz. Três cópias das partes de sopranos com três páginas cada (24,8 x 33 cm), 21 cópias das partes de contraltos com três páginas cada (25,8 x 33,6 cm)⁸, sete cópias das partes de primeiros e segundos tenores com quatro páginas (26,5 x 33,5 cm) e oito cópias das partes de barítonos e

⁸ O texto das partes de contralto foi acrescentado à mão em cada uma das cópias heliográficas, ora em letra cursiva, ora em letra de forma.

baixos com cinco páginas (26,3 x 34 cm). As figuras 9, 10, 11 e 12. Mostram respectivamente as partes de soprano, contralto, tenores e baixos/barítonos.

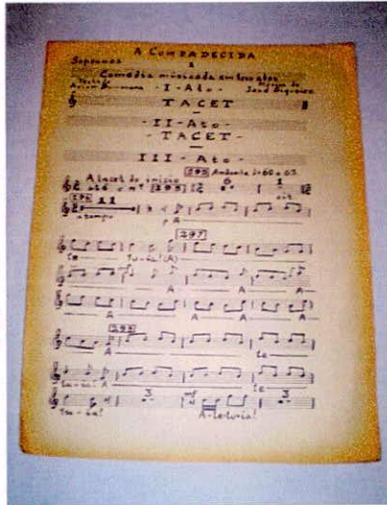


FIGURA 9 - Coro. Primeira página da parte de sopranos.

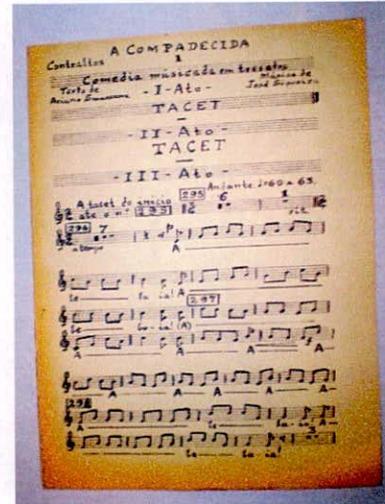


FIGURA 10 - Coro. Primeira página da parte de contraltos.

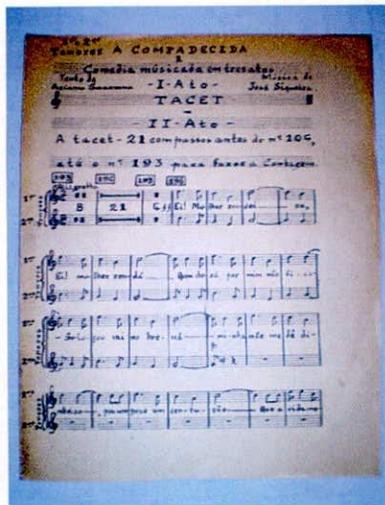


FIGURA 11 - Coro. Primeira página da parte de tenores I e II.



FIGURA 12 - Coro. Parte de baixos e barítonos. Primeira página.

Junto às partes cavadas do coro, encontravam-se três blocos com as reduções para piano dos trechos corais, provavelmente para ensaio. O primeiro trecho, dá página 180 à 191, media 26,3 x 33 cm; o segundo da página 261 à 272, 26,2 x 33,2 cm, e o terceiro, da página 323 à 338, 27,2 x 34 cm. Os três blocos se encontravam grampeados. Todas as partes se encontravam legíveis e em bom estado de conservação.

5) Terceiro ato, grade orquestral, cópia heliográfica em dez blocos de papel, da página 349 à 515. O tamanho das folhas dos blocos variando entre 36,5 x 27,8 cm, o menor deles e

38 cm x 29 cm, o maior deles. A última página em branco. Possuía uma capa protetora feita com uma espécie de “papel de embrulho”, bastante deteriorada. (FIG. 13)

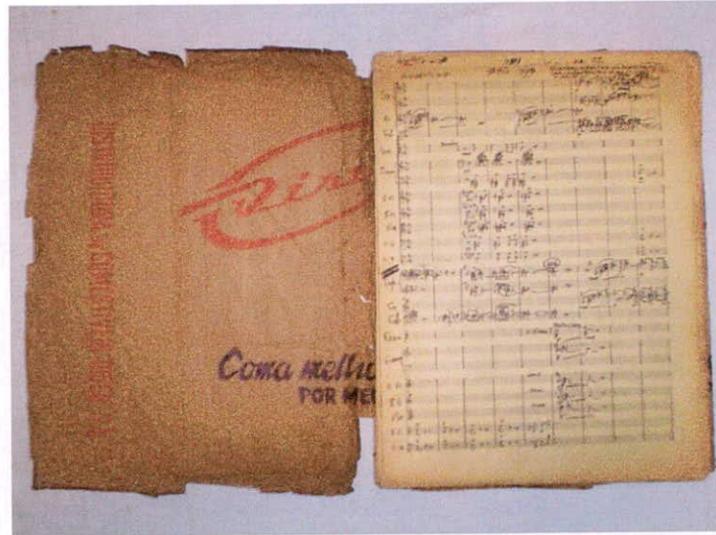


FIGURA 13 - Cópia Heliográfica do terceiro ato. Grade orquestral. Ópera A Compadecida.

Além das partes encontradas em sacos de papel pardo, dentro da caixa havia vinte e um blocos de partituras, sem capa ou encadernação, com tamanho variando entre 36 x 27 cm, o menor deles, e 37,2 x 29 cm, o maior deles. Cada um dos blocos era formado por quatro folhas duplas (16 páginas). Ao arrumarmos os blocos observamos que se constituíam dos primeiro e segundo atos orquestrais, em cópia heliográfica, completos, da página 1 (capa) até a 348 - final do segundo ato. (FIG. 14 e 15).

Todas as partituras encontradas na caixa eram manuscritos originais ou cópias heliográficas autógrafas.

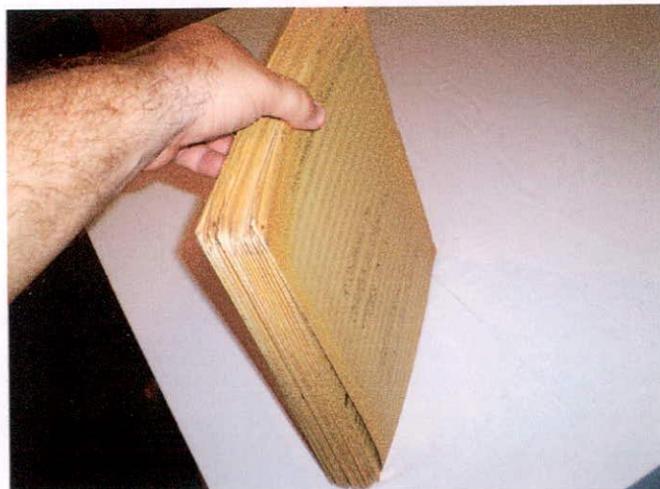


FIGURA 14 - Blocos de partituras do primeiro e segundo atos, cópia heliográfica.

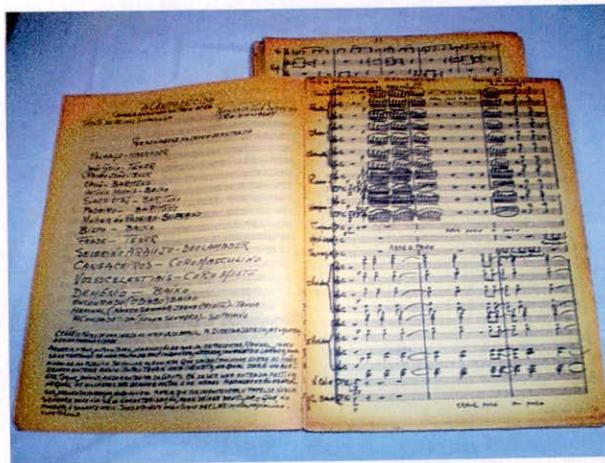


FIGURA 15 - Segunda e terceira páginas do primeiro ato, incluindo a listagem de personagens. Cópia heliográfica.

Não havia, junto ao material, nenhuma parte cavada⁹ de instrumentos. Perguntamos a Ewerton Vital se ainda havia ficado alguma parte no arquivo da família e ele nos informou que, juntamente com Leonardo Sá, havia separado todo o material referente à partituras da ópera *A Compadecida* e colocado naquela caixa. Não havia, portanto, material de Orquestra¹⁰. No Teatro Municipal também não encontramos as referidas partes cavadas. Depois de organizarmos o material e tomarmos ciência do que tínhamos em mãos, Ewerton permitiu que levássemos tudo e fizéssemos fotocópias.

Paralelamente, de posse de uma carta da pós-graduação da UFPB, conseguimos junto à Radio MEC a gravação histórica. Ouvimos a ópera com a partitura ao lado, identificando diversos trechos onde as características musicais nordestinas eram bastante acentuadas. A partir desse momento iniciamos o trabalho de estudar, “mastigar e digerir” toda a música de Siqueira. Trabalho que nos ocupou o tempo durante todo o mestrado.

Uma curiosidade sobre a gravação é que, prestando-se bastante atenção, pode-se escutar ao fundo uma voz sussurrante que fala todo o texto antes deste ser cantado pelos artistas. É o famoso “ponto” que era realizado, à época, no Teatro Municipal. Não sabemos quando exatamente esta função deixou de existir, mas a gravação de *A Compadecida* é um registro precioso desta tradição.

Junto à pesquisa musical, conseguimos muitas reportagens sobre Siqueira, críticas à ópera¹¹ e o programa da estreia (FIG. 16), em 1961. Realizamos também entrevistas com Ariano Suassuna, autor do texto teatral, com Ewerton Vital, com Ricardo Tacuchian,

⁹ Partitura de determinado instrumento extraída separadamente da grade orquestral.

¹⁰ Também não havia a redução para piano. Por sorte, esta nós já havíamos conseguido no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

¹¹ Ver anexo A.

compositor que foi aluno e amigo de José Siqueira, com o Maestro Roberto Duarte, que também foi aluno de Siqueira e com Valdinha Barbosa, pesquisadora do Museu Vila-Lobos e que há alguns anos atrás iniciou um trabalho de pesquisa sobre José Siqueira com a finalidade de redigir uma biografia atualizada. Infelizmente, por falta de patrocínio seu trabalho foi encerrado antes do término. Valdinha nos cedeu gentilmente inúmeros recortes de jornal e documentos sobre Siqueira, incluindo o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Música¹².

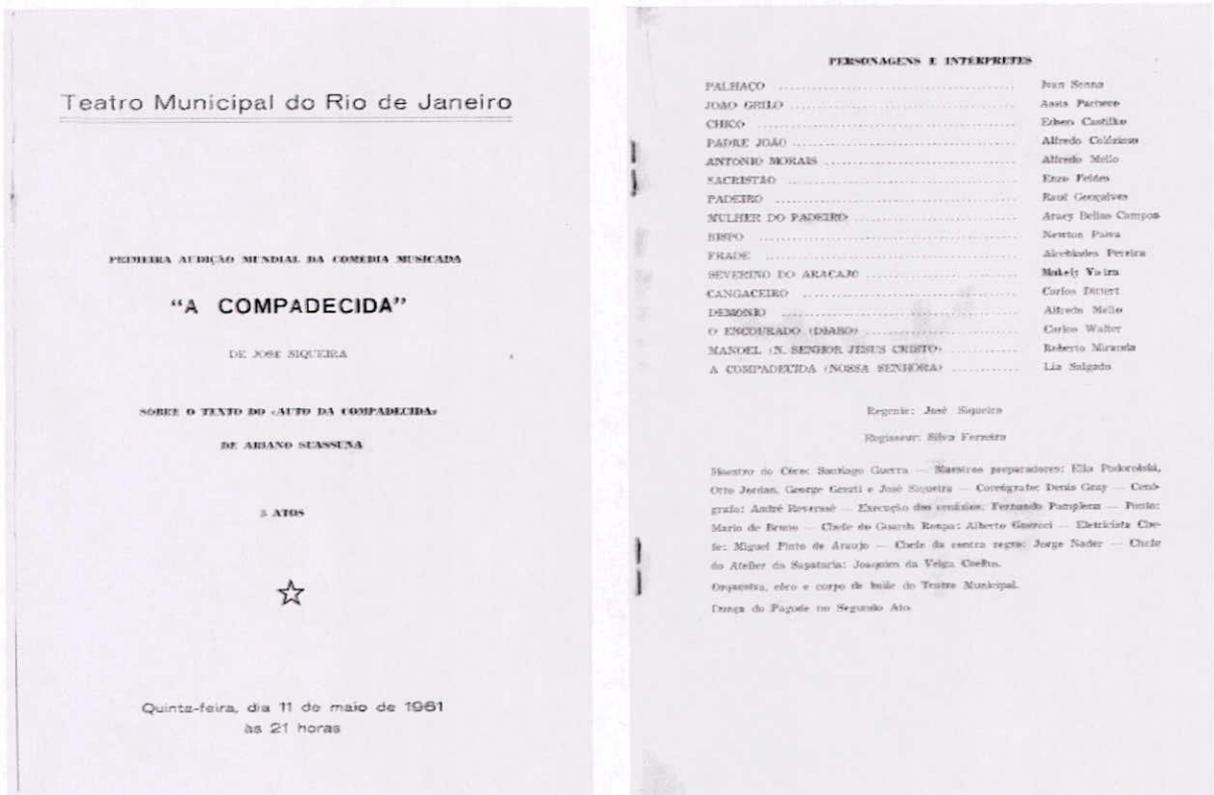


FIGURA 16 - Fac-símile do Programa de estreia mundial da ópera *A Compadecida*. Segunda capa e página do miolo apresentando elenco e ficha técnica.

Ariano Suassuna, em sua entrevista, nos revelou que, na época, não sabia sobre a composição da ópera, e quando ficou sabendo, mandou proibir. Suassuna não conhecia José Siqueira e não fazia ideia do que estava sendo realizado com a sua obra. Foi necessária a intervenção de Capiba¹³, que era conhecido de ambos, para que Ariano Suassuna pudesse liberar os direitos do texto, permitindo assim a estreia da ópera em 1961. Mesmo assim, ele não assistiu a montagem, e apenas agora, 50 anos depois, é que teve acesso, por nosso

¹² A última página do discurso de posse, fornecido por Valdinha Barbosa, se encontra extraviada.

¹³ Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba, foi um dos maiores compositores populares nordestinos, sendo considerado o mais prolífico compositor de frevos. Nasceu em Surubim, PE, em 28/10/1904 e faleceu em 31/12/1997, em Recife, PE. Para mais informações consultar CÂMARA, 1986.

intermédio, à gravação. Colocamos, ao final da entrevista, um pequeno trecho¹⁴ da ópera para que ele escutasse. Ficou admirado e gostou muito do que ouviu. Só achou estranho o fato de Siqueira não ter composto uma abertura orquestral para a ópera. A seguir reproduzimos o trecho da entrevista em que Suassuna se refere ao episódio:

[...] eu não sabia que ele ia fazer, ele fez isso sem me consultar. Eu até estranhei, na época eu não o conhecia e mandei proibir. Eu quando era moço era muito duro com essas coisas. Ele ficou apavorado, coitado, aí ele mandou me dar explicações, por intermédio de Capiba, a quem eu conhecia, e ele sabia que Capiba era meu amigo. Ele pediu desculpas, disse que queria me fazer uma surpresa. Eu então concordei. Concordei e ele fez a ópera, mas eu não fui para a estreia não, eu tive somente notícia da imprensa. [...] Ele mandou me dizer, por intermédio de Capiba, que tinha usado esses elementos da música nordestina, que ele era um nordestino, paraibano que nem eu, e me mandou uma carta muito bonita e muito simpática, dizendo que tinha exatamente procurado fazer a música no mesmo espírito da peça, na mesma linha da peça, usando elementos da música nordestina. Esses elementos como você disse, modais, eu acho que chegou a falar nisso; e elementos da música dos cantadores, falou nisso também. Então eu autorizei e foi estreada. (SUASSUNA, 2011, p. 2)

Junto de todo o estudo sobre a vida e obra de José Siqueira, iniciamos uma pesquisa sobre a música nordestina, suas características rítmicas e melódicas, seus timbres, as diferentes formas de emissão vocal e o contexto social desta música. Procurando conhecer e nos identificar um pouco mais com as atividades musicais dos “brincantes” do Nordeste, fomos assistir, *in loco* - e em alguns casos participar - rodas de Ciranda e dança do coco, em Itamaracá; encontro de cavalos-marinheiros, na Casa da Rabeca, em Olinda; ensaios de maracatu e auto de natal, no Recife Antigo; o frevo, de grupos como a Orquestra de Frevo da UFPE e ouvir a cantoria nordestina – esta última cheia de poesia e de extrema musicalidade, realizada por pessoas simples que provavelmente nunca tiveram a oportunidade de estudar música formalmente. Em Triunfo, interior de Pernambuco, assistimos um grupo de “bailarinos” de xaxado. Na Semana da Música da UFPE, assistimos uma palestra-show de mestre Camarão, sobre o baião. Assistimos, inclusive, concerto com o grupo Sagrama, responsável pela Música do Filme “O Auto da Compadecida”, de 2000, produzido por Guel Arraes e baseado na peça teatral de Ariano Suassuna.

Todas essas experiências de imersão cultural foram fundamentais para o entendimento do universo utilizado por Suassuna em seu texto e por Siqueira em sua música.

¹⁴ O trecho escolhido foi o primeiro diálogo entre Chicó e João Grilo, até a entrada de Padre João.

Capítulo I

José Siqueira, o músico esquecido.

O Paraibano José de Lima Siqueira (1907-1985) foi maestro, compositor, professor, reconhecido defensor da classe dos músicos e empreendedor musical de grande destaque na música brasileira do século XX. Ricardo Tacuchian (2012), compositor carioca que foi seu aluno na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em entrevista a nós concedida¹⁵, é categórico ao situá-lo entre os sete grandes compositores brasileiros, tomando por base o ano de 1950: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993), José Siqueira, Guerra-Peixe (1914-1993) e Claudio Santoro (1919-1989). Cada um deles com obra significativa e singular.

Todos os seis demais compositores citados tiveram, e continuam tendo, sua obra reconhecida e divulgada, ocupando com isso o espaço que lhes cabe dentro da história da música brasileira. Já José Siqueira foi um dos compositores brasileiros do século XX mais injustiçados. Mesmo apresentando uma vasta obra de grande valor artístico, comprovado por suas inúmeras apresentações de sucesso no Brasil e no exterior, e tendo sido um dos maiores empreendedores musicais brasileiros, Siqueira caiu “no mais completo esquecimento”.

Corroborando a ideia de Tacuchian, Ermelinda Paz (2012) informa que em 1995, ao procurar Vasco Mariz¹⁶ para conversar sobre o início de uma nova pesquisa, este lhe sugeriu “quatro grandes mestres – José Siqueira, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Edino Krieger -, todos eles marcos na história e evolução da música brasileira de todos os tempos e merecedores de uma acurada biografia” (PAZ, 2012, p.15).

Jorge Antunes (2007) afirma que:

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 nacionais. 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. [...] é necessário que tudo seja feito para que as novas gerações conheçam sua trajetória e sua produção. (ANTUNES, 2007, p.42).

¹⁵ Ver apêndice B: Entrevista com o professor, maestro e compositor Ricardo Tacuchian, sobre a vida e a obra de José Siqueira.

¹⁶ Musicólogo, escritor e membro da Academia Brasileira de Música.

Tacuchian, afirma que “O Brasil não pode se dar ao luxo de perder uma obra tão importante quanto a de Siqueira, e com uma personalidade tão marcante como nessa obra”. (Tacuchian, 2012)

A relevância de José Siqueira para a música brasileira fica evidente também nas declarações dadas por músicos brasileiros de prestígio ao Jornal O Globo, no dia seguinte ao seu falecimento. Sob o subtítulo ‘Uma perda irreparável para a música brasileira’ lê-se, respectivamente, os depoimentos de João Daltro de Almeida, presidente do Sindicato dos Músicos Profissionais e *spalla* da OSB; de Raul Penna Firma Junior, professor e de Ricardo Tacuchian, maestro e compositor:

O Maestro José Siqueira foi antes de mais nada um realizador e idealizador, homem que pelo seu dinamismo e liderança estabeleceu uma dignidade que os mais jovens estão herdando em forma de incentivo. Teve várias obras divulgadas na Rússia, exercendo na plenitude a sua missão de compositor. É uma perda irreparável para o meio musical (Jornal O GLOBO, 23 de abril de 1985).

O Maestro Siqueira foi um dos expoentes da classe, como músico e como representante da classe. Sua carreira é um exemplo. Ele começou tocando em uma banda no interior da Paraíba e ao longo da vida preparou três gerações de músicos. Está na galeria dos maiores compositores brasileiros, ao lado de Villa-Lobos, Padre José Maurício, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe. Foi um arauto da profissão (Jornal O GLOBO, 23 de abril de 1985).

A morte do Maestro Siqueira deixa a classe órfã. Ele foi uma figura que esteve à frente dos principais movimentos nos últimos 40 anos. Não houve um momento sequer nesse período em que suas opiniões não estivessem presentes. Recebi a sua influência na área de composição musical e quando me tornei independente procurava sempre um aconselhamento seu. Neste momento em que a nação perdeu o seu líder¹⁷, os músicos estão duplamente órfãos (Jornal O GLOBO, 23 de abril de 1985).

No Jornal do Brasil, de 25 de abril de 1985, Luis Paulo Horta, crítico musical e integrante da Academia Brasileira de Música, redigiu uma matéria sobre Siqueira, onde se lê:

Além de seus méritos como compositor, regente e animador cultural, Siqueira deixa também a imagem de um ser humano da mais alta qualidade – professor dedicado, amigo de seus amigos e da própria música. Com pouquíssimas pessoas, neste Rio de Janeiro, a música terá uma dívida tão grande (JORNAL DO BRASIL, 25 de abril de 1985, segundo caderno, p.2).

Nesse capítulo, procuramos evidenciar a importância de José Siqueira tanto como compositor, maestro e professor, quanto como empreendedor musical, líder e defensor da

¹⁷ Siqueira faleceu no dia 22 de abril de 1985, um dia após a morte de Tancredo Neves, nota nossa.

música e da classe musical brasileira. Tentaremos compreender o que ocorreu para que seu nome tenha caído no esquecimento e identificar caminhos - que já estão sendo trilhados - para que ele possa retomar seu merecido lugar de destaque em nossa história musical.

1.1 O Compositor

“Na sua opinião¹⁸ não há música velha nem nova. Há apenas música boa e música má”. (RIBEIRO, 1963, p. 108).

“Já tinha escolhido o seu caminho estético e estava convicto de que o artista deve ser despido de preconceitos de escolas. [...] O artista é livre na sua criação, embora não deva desprezar a técnica, que é uma conquista da própria arte”. (RIBEIRO, 1963, p. 108).

1.1.1 Tendências Estéticas

Compositor de vasta obra¹⁹, José Siqueira escreveu sinfonias, óperas, oratórios, baladas, cantatas, canções, concertos, 17 concertinos para diversos instrumentos, peças para orquestras e para grupos de câmara de diversas formações - duos, trios, quartetos, peças para piano solo e divertimentos para conjunto de sopros, entre outros.

Siqueira é conhecido como um dos mais importantes representantes do nacionalismo musical brasileiro, sendo considerado por José Maria Neves (1981, p.74) “o melhor representante da Escola Nordestina”. A ele deve-se a inclusão definitiva da música nordestina na música de concerto brasileira. O próprio Siqueira afirma para Joaquim Ribeiro, seu biógrafo que “Aqui²⁰ adquiri as ferramentas, mas a matéria prima está lá no meu sertão”. (Ribeiro, 1963, p.96).

Tacuchian (2007) afirma que José Siqueira

deixou-nos uma obra monumental que apresenta duas vertentes regionais bem marcantes. A primeira é baseada na influência africana sobre a música brasileira, com suas escalas pentafônicas e sua polirritmia percussiva. (...). A outra vertente é o Folclore do Nordeste, com sua diversidade de danças e cantos e suas melodias modais (TACUCHIAN, 2007, p.47).

¹⁸ Na opinião de José Siqueira.

¹⁹ Segundo Kleide Ferreira do Amaral Pereira, em seu artigo “Um Mestre Chamado José Siqueira”, Siqueira escreveu cerca de 400 obras (PEREIRA, 1996, p.17.), enquanto que no quarto programa da Série Concertos UFRJ, da Rádio Roquete Pinto, dedicado a José Siqueira e produzido por Caetano Araújo, o Diretor da Escola de Música da UFRJ e apresentador do programa, André Cardoso, afirma que o Catálogo de obras de José Siqueira inclui mais de 300 títulos, em quase todos os gêneros.

(http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=663:concertos-ufrj-jose-siqueira&catid=99:temporada-2011&Itemid=203) Acessado em 22 de outubro de 2012.

²⁰ Referindo-se ao Rio de Janeiro.

O Maestro Roberto Duarte, em entrevista a nós concedida²¹, classifica a obra de José Siqueira como Nacionalista e Neoclássica. Confirmando esta ideia, Gerard Behague acrescenta que

Siqueira começou a compor por volta de 1933, seguindo um estilo neoclássico, mas em 1943 ele se voltou para o nacionalismo musical e se estabeleceu como um dos principais defensores brasileiros desta tendência. [...] Durante os anos 1950, no entanto, Siqueira desenvolveu um estilo mais sofisticado, baseado em características folclóricas e na música popular de seu estado natal. (BEHAGUE, Grove Music Online, acessado em 2009, tradução nossa do original²², em inglês).

Antunes também reafirma essa classificação quando informa que

Sua técnica apurada estava voltada para um propósito imutável: o nacionalismo pleno de inovações que surpreendiam os modernistas e que incomodavam os conservadores. O mestre já cristalizara sua linguagem musical, impregnada de ritmos brasileiros, escalas nordestinas e harmonias arrojadas com acordes de superposição de intervalos de quarta. Enfim, sua música era definitivamente, a miscigenação do Nordeste de suas origens, com os saberes do povo urbano e com a erudição da academia. (ANTUNES, 2007, p.35).

Trazendo em sua bagagem a vivência da música modal do Nordeste, e desenvolvendo-se como compositor inicialmente no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), Siqueira mergulhou no folclore nacional, em suas escalas e ritmos, para produzir composições que remetem diretamente à alma nordestina. Na verdade, Siqueira se identificava profundamente com a cultura popular brasileira, em sua diversidade de representações, e buscava espelhá-la em sua obra. Por onde passou recolheu material sonoro e o guardou, para que pudesse transmutá-lo e manipulá-lo com as ferramentas que o estudo da composição lhe forneceu. Colheu material musical no interior da Paraíba, em Pernambuco, Alagoas e Bahia, mas não utilizou fontes apenas do Nordeste, e sim de todos os lugares que ia. No Rio de Janeiro subiu os morros do Salgueiro e da Mangueira²³ para conhecer e estudar o samba, foi às praias do litoral sul, onde recolheu expressões musicais das festas de pescadores, participou de serenatas no subúrbio, frequentou terreiros de Umbanda e de

²¹ Roberto Duarte foi aluno de José Siqueira na Escola de Música da UFRJ, na década de 60. A entrevista foi realizada por e-mail. As respostas às nossas perguntas foram por ele enviadas em 03 de junho de 2012.

²² Siqueira began to compose about 1933, following a neo-classical style, but in 1943 he turned to musical nationalism and established himself as one of the foremost Brazilian proponents of that trend. [...] During the 1950s, however, Siqueira developed a more sophisticated style based on traits in the folk and popular music of his native state.

²³ Antunes, 2007, p.36.

Candomblé para conhecer de perto os ritmos africanos, e utilizou essas influências em suas obras. Ribeiro afirma que

Tendo percorrido grande parte do Brasil, José Siqueira, sempre voltado para as curiosidades sonoras de nossa gente, pode constituir um opulento acervo folclórico de grande utilidade para a sua elaboração estética. [...] em José Siqueira, ao lado do músico erudito, existe o musicólogo preocupado com a pesquisa das características da música popular no Brasil. [...] Tudo isso ele transfigura em obra de arte apurada e grandiosa. E tal consegue em virtude de seu domínio completo da música sinfônica. (RIBEIRO, 1963, p.198 e 200).

Vasco Mariz (2005), além de identificar Siqueira como um compositor essencialmente orquestral e programático²⁴, divide a produção musical do compositor em três períodos distintos: o primeiro universalista, até 1943; o segundo, nacionalista, de 1943 a 1950 e o terceiro, nordestino essencial, onde utilizou largamente seu sistema trimodal²⁵. Ainda acrescenta que: “Focalizando os gêneros ameríndio, negro e caboclo, pôde José Siqueira, mercê de seus bons conhecimentos formais e de suas vivas reminiscências folclóricas, construir obra meritória, valorizada sobretudo por uma instrumentação colorida e eficaz, embora por vezes demasiado esfuziante.” (MARIZ, 2005, p.273)

Em resumo, de acordo com os autores citados, a obra de José Siqueira apresenta características neoclássicas, com forte tendência nacionalista, valorizando a cultura popular, especialmente a nordestina. É um compositor essencialmente programático, que dominava os conhecimentos composicionais, produzindo uma instrumentação rica e variada, com coloridos acentuados. Em seu discurso de posse na ABM, Siqueira resume sua estética nacionalista: “Eu, porém, sou muito mais modesto. Pretendo, apenas, que minha música seja: Melódica, harmônica, polifônica e orquestralmente brasileira, e que soe brasileiramente”. (SIQUEIRA, s.d.).

1.1.2 Partituras e gravações

Josélia Ramalho Vieira²⁶, uma das poucas pessoas que tiveram acesso, nos últimos anos, ao acervo de partituras de José Siqueira que se encontrava com a sua família, realizou

²⁴ Sadie Define música programática como: “Música de tipo narrativo ou descritivo. (...) distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos”. (SADIE, 1994).

²⁵ Siqueira criou um sistema trimodal baseado nas escalas modais utilizadas na música nordestina. Ele descreve seu sistema no livro *O sistema modal na música folclórica do Brasil* (1981).

²⁶ Josélia Ramalho Vieira é pianista, professora da Universidade Federal da Paraíba e sobrinha neta de José Siqueira. Sua dissertação, de 2006, versou sobre a suíte sertaneja para violoncelo e piano de José Siqueira.

em sua pesquisa de mestrado o mais completo inventário²⁷ das partituras do compositor, até o presente momento. Além da consulta aos arquivos da família, Vieira listou as obras de Siqueira encontradas na Biblioteca Nacional e na Academia Brasileira de Música. Em nossa dissertação, procuramos identificar, neste inventário, as peças vocais de Siqueira (Ver Apêndice 2). O acervo da família de José Siqueira foi doado, em 2012, à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, se juntando a um grande número de partituras do compositor que já se encontravam disponíveis na referida biblioteca.

Algumas obras de Siqueira foram gravadas em LPs (mais recentemente temos algumas poucas obras incluídas em CDs), que nos facilitam o acesso à escuta de sua música, já que atualmente as orquestras praticamente não realizam, ou realizam muito pouco, obras deste compositor. Infelizmente a maior parte das gravações são antigas e difíceis de serem encontradas, mas as poucas a que tivemos acesso atestam a qualidade de sua música.

Diversas gravações foram realizadas durante as viagens de Siqueira pela Europa. O Oratório Candomblé (Oratório fetichista para Grande Orquestra, seis solistas, dois coros mistos a seis vozes, coro infantil e Orquestra de Percussão), por exemplo, foi gravado em 1975, na Rússia, e a sua Cantata Xangô (Cantata negra para soprano, coro misto e orquestra), em 1955 (ou 1956)²⁸, na França (FIG. 17). A esposa de José Siqueira, Alice Ribeiro, soprano, gravou várias de suas obras, em especial canções para voz e piano. Algumas delas podem ser encontradas no álbum duplo “A Voz de Alice Ribeiro na Canção do Brasil” (1968). Outras canções podem ser encontradas em faixas de outros LPs por ela gravados na década de 50, como em *Alice Ribeiro: Chants Du Brésil* (1953). Além de Canções, Alice participou das gravações da cantata Xangô, com a Orquestra Sinfônica de Paris e o Oratório Candomblé, com orquestra, solistas, e coros, adulto e infantil, da TV Estatal Soviética.²⁹

²⁷ VIEIRA (2006, p. 120, Anexo 3).

²⁸ O LP não traz especificação de data, nem em sua capa, nem no miolo do disco. Presume-se que Siqueira tenha realizado a gravação durante sua viagem à Europa em 1955, quando apresentou a cantata *Xangô* durante 90 noites em Haia, Amsterdam e Roterdam, na Holanda e a lançou em Paris, com o Coro da Brasiliana e a Orquestra de Paris. O lado B do LP apresenta o seu *Carnaval de Recife*, gravado com a Orquestra Sinfônica do Estado da URSS. Nesta mesma época Siqueira esteve pela primeira vez na URSS, e regeu a referida orquestra.

²⁹ O site “P.Q.P. Bach” (<http://www.sul21.com.br/blogs/pqpbach>), acessado em 27 de setembro de 2012, traz treze Discos gravados com obras de Siqueira, disponíveis para download.



FIGURA 17 – Capas dos LPs Candomblé (1975) e Xangô (c.1955)

Em 1963, quando Siqueira comemorou 30 anos de composição³⁰, seus amigos e companheiros de trabalho se uniram, e num grande esforço coletivo lançaram uma coletânea com 10 LPs com obras suas: “José Siqueira: Edição Especial em Homenagem ao Compositor”. As gravações³¹ foram realizadas no Teatro Serrador, no Instituto de Educação, e em concertos públicos na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.

No encarte da coletânea encontram-se dados biográficos, um catálogo de obras, críticas nacionais e internacionais sobre o compositor, bem como um texto em homenagem a Siqueira assinado por 260 músicos, amigos e parentes:

É a José Siqueira, homem de ação, artista de talento, líder incontestado dos músicos brasileiros, que tem contribuído com sua inteligência, seu dinâmico trabalho e sua obra para engrandecer o patrimônio cultural da Nação, que queremos homenagear, promovendo a edição deste Álbum de Discos, consagrado a algumas de suas músicas mais representativas em diferentes gêneros. (Encarte do Álbum, s.a., 1963).

1.1.3 A Obra Vocal de Siqueira³²

A própria inspiração do compositor encaminha-se para a interpretação de Alice Ribeiro; Siqueira, sempre que compunha para canto, preferencialmente, se lembrava da bem amada e para ela preparava o texto musical. (RIBEIRO, 1963, p.109)

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

³⁰ Sua estreia como compositor ocorreu em 1933, quando apresentou obra para conjunto de câmara, no Hotel Palace, Rio.

³¹ Participaram das gravações os músicos Alice Ribeiro, cantora, George Geszti, pianista, Carlos Rato, flautista, Paolo Nardi, Oboísta, José Botelho, clarinetista, Noel Devos, fagotista, Lénir Siqueira, flautista, Frederick Stephany violista, Paulo Moura, clarinetista, Murilo Santos, pianista, Rubens Brandão, trompetista, Waldemar Moura, trombonista, Odete Ernst Dias, flautista, Ayrton Barbosa, fagotista, Braz Limonge, corne Inglês, Elsa Lakschevitz, maestrina de coro e Kleber Souza Veiga, oboísta, conforme o encarte da coleção.

³² Ver Apêndice C.

câmara, Cantatas, Oratórios, grandes obras com presença de solistas e coro, além de duas óperas: *A Compadecida*, sobre o texto teatral de Ariano Suassuna e *Gimba*, sobre texto de Gianfrancesco Guarnieri.

As suas canções de câmara para voz e piano, apresentam estilos diversos, variando entre bucólicas modinhas até peças mais rebuscadas e que exigem uma maior presença vocal, como em *Kessy*, canção dramática com palavras de Alberto Renart, sobre a história da atração de uma Carpideira, Raddah, por um gênio do mal, Kessy. Algumas canções e modinhas são na verdade harmonizações sobre temas folclóricos, populares ou melodias de sua infância, como é o caso de *Nesta Rua*, *Meu limão*, *Meu limoeiro*, *Três Melodias Populares do Brasil* (*Capim da lagoa* – coco de umbigada, *Rosa Amarela* – coco e *Sabiá* – embolada), *Três Modinhas do Folclore Brasileiro* (*Vai Meu Suspiro*, *Longe de Ti* e *Ela era Virgem*) e as modinhas *A Pequenina Cruz do Teu Rosário* e *Adormecida*. Na capa do manuscrito da partitura da modinha *Adormecida*, Siqueira escreve: “Esta modinha foi por mim cantada com acompanhamento de violão, na cidade de Conceição do Piauí, onde eu nasci, passei a infância e parte da juventude. Datam daquela época certos processos harmônicos e polifônicos aqui utilizados.” Informa ainda que os versos são de Castro Alves e a melodia do Folclore Brasileiro, com harmonização do próprio Siqueira. (FIG. 18).

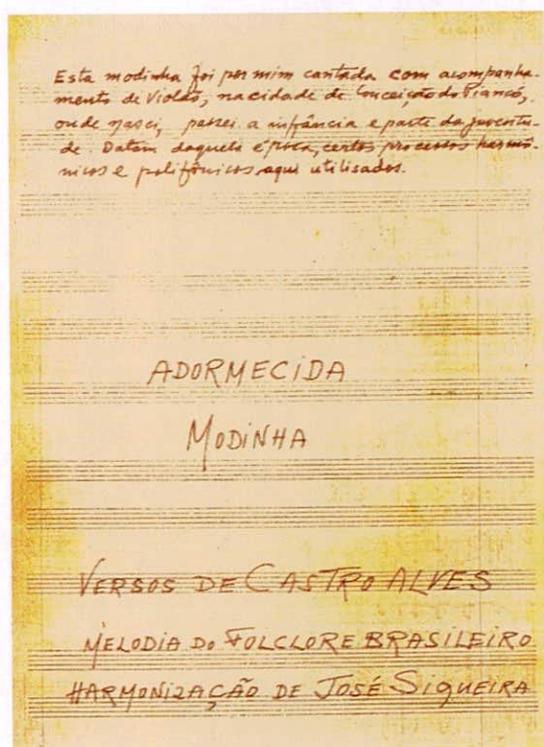


FIGURA 18 – Capa da partitura da modinha *Adormecida*.

Em *Duas modinhas Brasileiras* (*A Tua Cor Morena* e *Quando Te Falo*), Siqueira também explica, na capa do manuscrito, que os versos são de um amigo de infância (Milton Alencar), reproduzidas oralmente por seu irmão Hermenegildo (o Binha) e harmonizadas e completadas pelo compositor, em 1971. (FIG. 19).

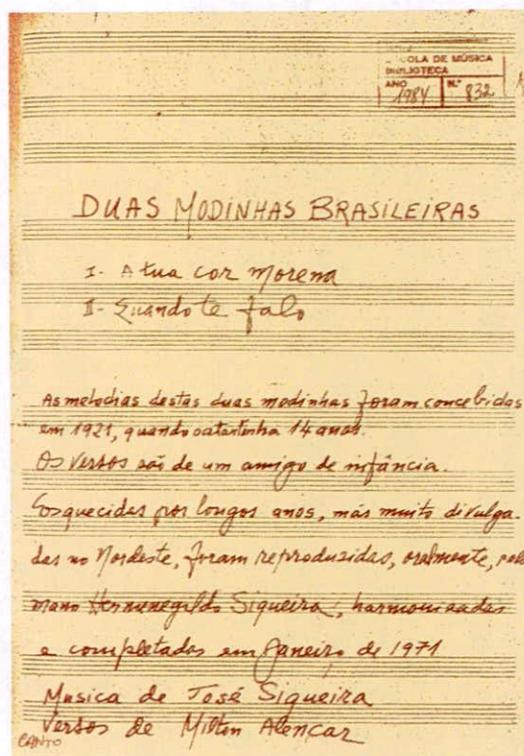


FIGURA 19 – Capa da Partitura “Duas Modinhas Brasileiras”.

Siqueira escreveu canções sobre textos de poetas como Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, Guerra Duval, Murillo Araújo e de importantes poetas nordestinos como Manuel Bandeira (Recife – PE), Olegário Mariano (Recife - PE), Augusto Linhares (Baturité - CE), Raul Machado (Taperoá - PB) e Ascenso Ferreira (Palmares – PE). Usou também temas indígenas e negros em suas composições, como em *Natiô*³³ (dos índios Parecis) e *Macumba do Pai José* (texto de Manuel Bandeira).

A presença do caráter nordestino nas canções de câmara de Siqueira se dá muito mais pelo aproveitamento de temas de sua infância e adolescência, do que propriamente pelo uso do modalismo ou de ritmos acentuadamente nordestinos, com exceção de peças como as *Três Melodias Populares do Brasil* (*Capim da lagoa* – coco de umbigada, *Rosa Amarela* – coco e

³³ A Canção *Natiô* varia entre os modos Eólio e Frígio. Foi gravada por Alice Ribeiro no LP “A Voz de Alice Ribeirona Canção do Brasil – Vol.1”.

Sabiá – embolada), com estilos característicos do Nordeste, ou o *Maracatu*³⁴, cujo título já denota o caráter rítmico, ou ainda *Natiô* com utilização de modo misto Eólio-Frégio. Aparecem também algumas canções de ninar, como *Acalanto*, com texto de Manuel Bandeira e *Cantiga para Ninar*³⁵, com versos de Luiz Otávio.

De forma geral, em suas canções de câmara, Siqueira utiliza uma harmonia tradicional, valorizando mais a melodia, mas possui também obras que fogem a esta regra, como é o caso de *Folhas Soltas*, escrita no modo Eólio e que apresenta ao final uma harmonia quartal inesperada, ou no *Maracatu*, onde utiliza escala de tons inteiros.

Mariz, em seu livro *A Canção de Câmara Brasileira* (2002), faz um estudo prévio de algumas canções, com comentários breves, se detendo mais nas duas coletâneas sobre texto de Manuel Bandeira. Ele justifica afirmando que “O próprio compositor só julga interessante os trabalhos escritos a partir de 1946, isto é, das duas coletâneas de poesias de Manuel Bandeira”. Mais à frente, Mariz acrescenta que “Cada coletânea abrange cinco canções de todos os períodos literários de Manuel Bandeira, quase todas dignas de nota e que situam decididamente o autor dentro do lied nacional, [...] na média da produção de nossos melhores compositores”. (MARIZ, 2002, p.140). A primeira coletânea é formada por *Madrigal, Debussy, Na Rua do Sabão, Andorinha e Macumba do Pai José*. A Segunda, por *Acalanto*³⁶, *Irene no Céu, Impossível carinho, Trem de Ferro e Boca de Forno*.³⁷

Em seu livro *História da Música no Brasil* (2005) porém, Mariz afirma que “José Siqueira foi um compositor essencialmente orquestral. **Com exceção dos seus lieder**³⁸, o resto de sua obra perde a importância no confronto com o setor sinfônico.” (MARIZ, 2005, p.273). Nesse ponto, ele coloca as canções de Siqueira em pé de igualdade com a sua obra sinfônica.

Sobre a obra de Siqueira, Mariz (2002) também afirma que “O Setor vocal, **longe de ser a sua contribuição principal para a música pátria**³⁹, contém peças para coro, solistas e orquestra, para canto e orquestra, e para violino canto e piano.” (MARIZ, 2002, p. 141). A única peça que Mariz cita, fora algumas das canções de câmara, é a cantata *Xangô*, para coros, orquestra⁴⁰ e soprano solista, com material colhido em Alagoas. Ele se exime de comentar inúmeras peças vocais, como os oratórios *Candomblé, O Escravo e A Grande Tragédia da*

³⁴ Neste Maracatu, Siqueira utiliza escala de tons inteiros, iniciando a primeira seção com a fundamental em Fá, seguindo, na seção intermediária, com a fundamental em Sol e terminando com a fundamental em Lá.

³⁵ Esta Canção foi editada no Brasil e na URSS.

³⁶ Composto para o filho recém-nascido de Siqueira.

³⁷ Para um estudo inicial sobre as canções de Siqueira sugerimos a leitura de MARIZ, 2002, p. 140 a 144.

³⁸ Grifo nosso.

³⁹ Grifo nosso.

⁴⁰ No seu texto Mariz não indica a existência de Orquestra nessa obra.

Conjuração Mineira, as *Cantatas Cavalos dos Deuses* e *Sonata do Amor Perdido* (Cantata para Quinteto de sopros, duplo quarteto vocal e declamador), além das óperas *A Compadecida* e *Gimba*.

Mariz ainda cita uma canção que, segundo ele, lhe foi dedicada por José Siqueira e para a qual realizou uma gravação: *O Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá*. Acrescenta que é uma canção de belo efeito dramático. Não sabemos onde se encontra essa partitura, pois segundo o levantamento de Vieira⁴¹, não se encontra nos arquivos da Família, nem na Biblioteca Nacional. Procuramos a referida canção na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e também não a achamos.

Do final da vida de Siqueira, época em que compôs para formações menores, são o *I Quinteto*, para soprano e quarteto de cordas, os *3 Momentos de Missa*, para soprano e quinteto de sopros, as *Cantigas de Amigo*, para soprano e quinteto de sopros (1979) e os *Três Vocalizes*, para soprano, clarineta e piano.

1.6 O Maestro

A carreira internacional de compositor e de regente estava firmada no cenário europeu. As solicitações de diversas nações assoberbam o artista que nem sempre pode atendê-las, em virtude de seus compromissos no Brasil. (RIBEIRO, 1963, p.121).

Em sua adolescência Siqueira já havia experimentado a responsabilidade de estar à frente de um conjunto musical. Aos 14 anos, ainda na Paraíba, foi convidado a dirigir a Banda de Músicos de Bonito de Santa Fé, pequena cidade ao lado da vila onde nasceu, Conceição do Piancó. Utilizando a experiência que adquirira com seu pai, mestre da Banda Cordão Encarnado, o menino José, segundo Ribeiro, “preparou, na verdade, uma esplêndida banda de música à altura da tradição paterna”. (RIBEIRO, 1963, p.38).

Sua carreira como maestro se iniciou antes mesmo de entrar para o Instituto Nacional de Música, de forma quase amadora, pois ainda não possuía os conhecimentos acadêmicos de regência orquestral. Aproveitando a experiência adquirida nos longos treinamentos das bandas do sertão e na Banda Sinfônica da Escola Militar, no Rio de Janeiro, da qual havia sido trompetista, Siqueira cria em 1930 a Orquestra Euterpe para música popular, que além de realizar concertos de sucesso, é a primeira orquestra a ser irradiada pela recém-criada e pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

⁴¹ Inventário feito por Josélia Ramalho Vieira, citado no item 1.1.2, desta dissertação.

A carreira de maestro se mistura com a carreira de Siqueira como compositor. No início, não foi agraciado com grande prestígio como regente pelo meio musical brasileiro. O reconhecimento só veio depois das primeiras turnês internacionais à América do Norte e à Europa. Ribeiro afirma:

Forma-se a sua reputação internacional. Na América e na Europa já é um nome conhecido e aplaudido. Os que, no Brasil, silenciavam sobre o seu talento, são obrigados a reconhecer que estavam diante de uma das mais altas expressões da música brasileira. (RIBEIRO, 1963, p. 120)

Kleide Ferreira do Amaral Pereira (1996), que foi sua aluna na classe de Harmonia da Escola de Música da UFRJ, também salienta que “firmada sua reputação de regente de categoria internacional, somente então no Brasil começou-se a reconhecer seu talento”. (PEREIRA, 1996, p.19).

Além de suas composições, nas turnês internacionais José Siqueira regia peças de músicos consagrados, mas sempre se preocupou em difundir o repertório de compositores brasileiros, como Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos, apresentando a qualidade da música brasileira no exterior. Nessas turnês, sempre esteve ao seu lado a cantora, companheira e esposa, Alice Ribeiro, para quem escreveu muitas de suas peças vocais.

Siqueira regeu inúmeras orquestras no exterior: na América do Norte, regeu, na década de 40, a Orquestra Sinfônica da Julliard School of Music, a Orquestra Sinfônica de Rochester, a Orquestra Sinfônica da Filadélfia e a Orquestra Sinfônica de Detroit - nos Estados Unidos; e em 1946 a Orquestra Sinfônica da Radio Montreal - no Canadá. Na Europa, em três diferentes viagens nas décadas de 50 e 60, regeu na França, a Orquestra Rádio Sinfônica de Paris e a Orquestra Colonne; em Portugal, a Orquestra Sinfônica da Emissora Nacional de Lisboa e a Orquestra Sinfônica do Porto; na Itália, a Orquestra Sinfônica da Rádio de Roma e a Orquestra Sinfônica de Florença; na Polônia, a Orquestra Sinfônica de Posnan; na Rússia, as Orquestras Sinfônicas de Moscou, do Estado da URSS, de Riga, de Baku e de Kiev e a Orquestra da Rádio de Moscou; na Holanda a Orquestra Sinfônica de Amsterdã; na Bulgária a Orquestra Sinfônica da Rádio de Sófia; e na Alemanha as Orquestras Sinfônicas de Jena e da Rádio de Leipzig.

No Brasil seu nome está ligado à fundação das orquestras Sinfônica Brasileira, Sinfônica Nacional, Sinfônica do Rio de Janeiro, e da Orquestra de Câmara do Brasil (FIG.20), tendo também atuado como maestro em todas elas. Pereira informa que Siqueira regeu “todas as Orquestras existentes no país e algumas das mais importantes na América Latina”. (PEREIRA, 1996, p. 18).



FIGURA 20 – Maestro José Siqueira à frente da Orquestra de Câmara do Brasil. (Lê-se no verso da foto: 06/09/1978. Quinto concerto). Fonte: acervo pessoal da pesquisadora Valdinha Barbosa.

Como maestro revelava uma profunda musicalidade e uma aguçada memória musical. Ainda segundo Pereira “A regência de José Siqueira impressionava o grande público pela sua memória prodigiosa que lhe permitia reger, sem partitura, um enorme repertório clássico, romântico e moderno, observando nuances interpretativas que realçavam sobremaneira as peças executadas”. Ribeiro, seu biógrafo, afirma que “foi justamente essa memória prodigiosa, que o permitia conhecer em minúcias as grandes sinfonias das maiores celebridades da música, o que mais impressionou o público europeu”. (Ribeiro, 1963).

Diversas críticas podem ser encontradas em jornais da época, no Brasil e no exterior, sobre suas apresentações públicas. Reproduzimos algumas críticas internacionais a seguir:

Assistimos José Siqueira reger, como autêntico maestro, a *Sinfonia Escocesa*, de Mendelssohn; *Os Mestres Cantores*, de Wagner; *Guritan*, de Baptista Siqueira; e de sua própria autoria, sua *Primeira Sinfonia*. José Siqueira se revela nesta sinfonia compositor de grandes recursos, artista que conhece o campo onde pisa e o caminho que segue. A obra é de construção sólida e de expressão vigorosa⁴². (FREITAS, Frederico. *Novidades*. Lisboa, 16 de março de 1955).

Por sua interpretação sensível e penetrante de *Pavane pour une Infante Défunte* e da *Sinfonia Haffner*, o Maestro José Siqueira demonstrou sua capacidade de traduzir, com a mesma clara inteligência e o mesmo cuidado,

⁴² Tradução nossa do original em francês: “Nous avons vu diriger José Siqueira comme authentique chef d’orchestre, Mendelssohn (“Symphonie Ecossaise”); Wagner (“Les Maitres Chanteurs”); Batista Siqueira (“Guriatan”) et de lui même “Première Symphonie”. José Siqueira se Révèle dans cette symphonie compositeur de large ressource, artiste qui connaît le terrain qu’il foule et le chemin qu’il suit. L’oeuvre est solide de construction, et vigoureuse d’expression”.

tanto Ravel quanto Mozart⁴³. (DUMESNIL, René. *Le Monde*. Paris, 28 de janeiro de 1955).

Dando a justa medida a todos os níveis sonoros, Siqueira dá vida às obras, que ele rege de cor, com uma inteligência aguçada e uma sensibilidade das mais refinadas⁴⁴. (B.A.S. *Primeiro de Janeiro*. Portugal. 11 de março de 1955).

A cantata negra *Xangô*, de José Siqueira, é vocal e instrumentalmente um sucesso. É bela, bastante assombrosa, sem jamais dar lugar a efeitos fáceis. A orquestração é escrita por um autêntico músico...⁴⁵ (MANSON, Anne. *Argus de La Presse*. Paris, 12 de abril de 1955).

No Brasil, segundo Sergio Nepomuceno Alvim Corrêa (2004), Siqueira aparece, ao longo da história da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB daqui em diante), como o quarto maestro que mais regeu a orquestra, mesmo sem nunca ter sido o regente titular, atrás apenas de Isaac Karabtchevsky, Eleazar de Carvalho e de Eugen Szenkar (TAB. 1). Também aparece em 17º lugar, entre os compositores brasileiros e estrangeiros, mais executados pela OSB, com 185 apresentações de suas obras.

Tabela 1: Regentes que mais atuaram à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Nome	Número de atuações
Isaac Karabtchevsky	581
Eleazar de Carvalho	451
Eugen Szenkar	411
José Siqueira	160
Roberto Tibiriçá	125
Henrique Morelenbaum	93
Alceo Bocchino	78
Lamberto Baldi	61
Yeruham Scharovsky	45
Carlos Veiga	40

⁴³ Tradução nossa do original em francês: “Par son interprétation sensible et pénétrante de la “Pavane pour une Infante Défunte” et la “Symphonie Haffner”, M. José Siqueira a montré son aptitude à traduire avec la même claire intelligence et la même soin et Ravel et Mozart”.

⁴⁴ Tradução nossa do original em francês: “Donnant leur juste mesure à tous les plans sonores, Siqueira vivifie les oeuvres qu’il dirige par coeur avec une très claire intelligence et une sensibilité des plus raffinées”.

⁴⁵ Tradução nossa do original em francês: “Xangô, cantate nègre de José Siqueira, est vocalement et instrumentalement une réussite. C’est beau, lourdement obsédant, sans jamais laisser place aux effets faciles. L’orchestration est écrite par un musicien authentique...”

1.3 O Professor e o Educador⁴⁶

Em cada aluno tinha um admirador de seu talento, de sua maneira de ensinar e, sobretudo, de seu jeito, muito próprio de sua personalidade, de despertar entusiasmo pela música. [...] A sua habilidade didática era tal, que através do seu ensino, o difícil parecia fácil e o complexo, parecia simples. (RIBEIRO, 1963, p. 93).

José Siqueira terminou seus estudos de teoria, regência e composição no Instituto Nacional de Música⁴⁷ (RJ), em 1933 - ano em que também se apresentou pela primeira vez, como compositor, com obras para conjunto de câmara, em concerto público, no Hotel Palace, no Rio de Janeiro. Em 1935 foi nomeado professor interino da cadeira de Harmonia elementar, na mesma instituição, em substituição a Arnaud Gouveia, que havia se aposentado. Em 1938, depois de prestar brilhante concurso⁴⁸, assumiu a cátedra de Harmonia. Dessa data em diante, Siqueira passou a desenvolver uma intensa atividade como docente, ensinando matérias como Harmonia, Contraponto, Instrumentação e mais tarde Composição.

Produziu também extensa obra didática tanto para nível superior quanto para o ensino musical de crianças e adolescentes nos cursos primários e secundários (Tabela 2).

Tabela 2
Obras Didáticas de José Siqueira

Título	Local	Ano ⁴⁹ (Ribeiro)	Ano ⁵⁰ (Siqueira)	Observações
<i>Canto Dado em XIV Lições</i>	RJ	1938	1934	-
<i>A harmonia nas obras dos grandes mestres</i>	RJ	1938	Sem informação	-
<i>Modulação passageira</i>	RJ	1938	Sem informação	-
<i>Regras de harmonia</i>	RJ	1942	1946	-

⁴⁶ Em entrevista por nós realizada com Ricardo Tacuchian, e anexada a esta dissertação (Apêndice 1), há um relato bastante "humano" de como Siqueira era e agia como professor.

⁴⁷ Atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴⁸ Segundo Luiz Heitor, 1956, p.195.

⁴⁹ Segundo Ribeiro, 1963, p.235.

⁵⁰ Segundo Siqueira, 1981, Indicações Biobibliográficas (início do livro).

<i>Curso de instrumentação</i>	RJ	1943	1945	Destinado a divulgar noções básicas de cultura musical entre os frequentadores de concertos sinfônicos. ⁵¹
<i>Curso de cultura musical</i>	RJ	1944	Sem informação	Para educação musical do Povo.
<i>Curso de estética musical</i>	RJ	1945	1945 ⁵²	Para educação musical do Povo.
<i>O sistema modal na música folclórica do Brasil.</i>	RJ e PB	1946	Sem informação	O livro foi relançado em 1981 em João Pessoa - PB.
<i>Música para a juventude - Quatro volumes</i>	RJ	1951	1953/52	Para o ensino da Educação Musical nas escolas secundárias
<i>Música para a infância - Dois volumes</i>	RJ	1954	1957	Para o ensino da música nas escolas primárias.
<i>Caderno de Música Nº1</i>	RJ	1958	1958	-
<i>Caderno de Música Nº2</i>	RJ	1958	1958	-
<i>Sistema Pentatônico Brasileiro</i>	RJ e PB	1959	Sem informação	Livro voltado para o compositor brasileiro de música erudita ⁵³ . O livro foi relançado em 1981 na PB.

A ação de Siqueira como educador não ficou restrita à Escola de Música. Em 1940, depois de fundar a OSB, sempre preocupado com o acesso do povo ao conhecimento musical, organizou junto a esta instituição, numerosos Cursos de Cultura Musical para o Povo. Segundo Ribeiro, os cursos obtiveram “êxito excepcional” (RIBEIRO, 1963, p.142). O próprio Siqueira dirigiu o Curso de Educação Musical, destinado ao esclarecimento das massas e das pessoas interessadas.

⁵¹ Heitor, Luiz. 1956, p.197.

⁵² Segundo Gerárd Behague, no verbete *Siqueira, José (de Lima)*, In: *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com> (Acessado em 01 de novembro de 2009)

⁵³ Nota explicativa à pág.1 do próprio livro.

Pela primeira vez, o público tem explicado o mecanismo de uma Orquestra Sinfônica, obra, realmente meritória, pois, entre nós, a educação musical tem sido lamentavelmente exclusiva de um grupo de iniciados, José Siqueira foi quem atribuiu um sentido popular a essa educação. (RIBEIRO, 1963, p. 142)

Além dos cursos populares, ainda sobre os auspícios da OSB, a Siqueira também se deve o Curso de Estética Musical, voltado a músicos, e que procurava analisar e explicar as grandes obras sinfônicas do repertório internacional.

Siqueira tinha por objetivo promover a educação do público, das massas populares, e principalmente da juventude. Em 1944, esteve nos EUA em missão cultural para estudar as organizações sinfônicas da América do Norte e o sistema de ensino musical adotado pelas escolas americanas. Ao retornar, propôs ao Ministro da Educação, Gustavo Capanema, um projeto segundo o qual dentro de poucos anos poder-se-ia musicalizar toda a juventude do Distrito Federal (Rio de Janeiro) e possivelmente dos demais estados. Segundo Siqueira⁵⁴, apesar do plano não onerar em nada o orçamento nacional, o Ministro respondeu dizendo que o plano era inexecutável no país.

Em 1962, dois anos depois de fundar a Ordem dos Músicos do Brasil, José Siqueira empreendeu uma viagem pelo Norte e Nordeste do país com o fito de inspecionar os Conselhos Regionais da referida Ordem. Entre os objetivos da viagem⁵⁵ estava o de “examinar a situação dos conservatórios localizados nas capitais e cidades do interior de cada região”. Mostrando preocupação como educador, Siqueira fez um levantamento de questões como a qualidade do ensino, o salário de professores, a variedade de instrumentos ensinados e o número de conservatórios públicos e particulares. Encontrou-se com músicos, professores e reitores, promovendo meios de realizar melhorias no ensino da música e de regularizar cursos – inclusive conduzindo-os ao nível universitário. Na Paraíba, além de constatar a existência de três conservatórios na capital e um em Campina Grande, todos organizados como escolas de nível médio, Siqueira afirmou que “o reitor da Universidade, professor Mário Moacyr Pôrto, concordou em instituir uma escola de música na Universidade da Paraíba e solicitou o auxílio da Ordem.”⁵⁶ Durante toda a viagem, Siqueira atuou como um agente educacional, promovendo discussões e propondo melhorias na educação musical brasileira.

Em 1966 Siqueira é contratado como professor de Composição do Instituto Villa-Lobos, mas três anos depois, em 1969, sofre “o maior golpe em sua vida”. É aposentado

⁵⁴ SIQUEIRA, José; RIBEIRO, Alice. *Entrevista realizada com José Siqueira e Alice Ribeiro sobre sua viagem aos Estados Unidos*, 1945.

⁵⁵ SIQUEIRA, José. *Entrevista com o Maestro José Siqueira*, 1962.

⁵⁶ *Ibid.* p. 74.

compulsoriamente pelo Ato Institucional nº5 (o AI-5), da cátedra da Escola de Música da UFRJ, com vencimentos proporcionais ao tempo de serviço (FIG. 21), e afastado pelo Ato Complementar 72 da Cátedra de Composição do Instituto Villa-Lobos, pertencente ao antigo Estado da Guanabara. Impedido de lecionar nas referidas instituições públicas, a partir deste ano Siqueira passou a realizar cursos, apenas esporadicamente, em diferentes regiões do país.



FIGURA 21 – Decreto de Aposentadoria. Fonte: Diário Oficial da União, 28 de abril de 1969, p.3598.

Em 1970, no Rio de Janeiro, dentro do “Ano Beethoven”, ministrou *Cursos Especiais de Análise das 32 Sonatas para piano, dos 7 concertos, das 16 Sonatas e das 9 Sinfonias*, sob os auspícios da Embaixada da República Federal Alemã. No ano seguinte, contando ainda

com o mesmo patrocínio, realiza o *Curso Especial de Análise das Óperas de Wagner*. Em 1976 realiza Cursos Especiais para Professores de Educação Musical, em Natal e João Pessoa.

O Jornal A UNIÃO, de João Pessoa, através de uma matéria, em 3 de julho de 1981, divulga a presença de José Siqueira na Paraíba, a convite do governador Tarcísio Burity, a fim de realizar durante dois meses curso de Cultura Musical para o povo. Na matéria, Siqueira informa que

[...] o curso se destina a quem se interessa por música erudita, sendo na oportunidade feita a apresentação, ao vivo, de instrumentos musicais, a fim de que o aluno se familiarize com os timbres de cada um deles, além do estudo de todas as formas de música erudita – das épocas da história da música – de noções de teoria, harmonia, contraponto, fuga, instrumentação e orquestração (A UNIÃO, 3 de julho de 1981).

Mais a frente é citado que o curso, além de ter caráter eminentemente prático, já foi realizado em Alagoas, Brasília e, na década de 40, no Rio de Janeiro. Ainda fazendo parte da mesma matéria, o Maestro José Siqueira, entre outros assuntos, discorre sobre o ensino de música no Brasil, enfatizando que, é muito falho, e, defende, já naquela época, o retorno do ensino musical às escolas: “Sou a favor do ensino obrigatório das Escolas e Universidades, acho que isso é indispensável para a formação cultural do povo brasileiro”.

1.4 O Líder e empreendedor

“Num estudo sobre a personalidade de José Siqueira não é possível separar-se o artista do líder. São duas facetas que se completam”. (RIBEIRO, 1963, p. 107).

“[...] Excelente músico, perito na técnica de sua arte, homem de ação, dotado de rara energia, Siqueira viu-se muito moço ainda em posição de comandar boa parte do movimento musical brasileiro, dispondo de orquestra, organização de concertos, e largo prestígio nos círculos oficiais e entre o público”. (HEITOR, 1956, p.195).

Paralelamente à sua carreira de compositor, professor e maestro, José Siqueira desenvolveu uma intensa atividade de organização do meio musical brasileiro. Objetivando uma maior valorização dos músicos, a divulgação das obras de compositores nacionais e a democratização do acesso à música sinfônica às classes menos favorecidas, foi responsável direta ou indiretamente pela fundação de diversas instituições musicais e artísticas brasileiras.

Siqueira foi o grande idealizador, articulador e responsável pela criação em 1940 da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), tendo também criado seus estatutos. Em 1945, junto

com Villa-Lobos e outros músicos de renome, fundou a Academia Brasileira de Música. Em 1948 idealizou, redigiu os estatutos e fundou a Sociedade Artística Internacional, sendo seu diretor geral. Em 1949 fundou a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, sendo seu regente titular. Nessa mesma época criou o Clube do Disco. Em 1956, fundou a União dos Músicos do Brasil, órgão que prenunciava a criação em 1960 da Ordem dos Músicos do Brasil. Siqueira é responsável pelo anteprojeto de Lei que criou a Ordem e é nomeado por decreto do Presidente da República, Membro do Primeiro Conselho Federal. Em seguida foi eleito Presidente da Ordem dos Músicos. Em 1962, sugeriu ao prefeito do Recife, Miguel Arraes, a oficialização da Orquestra Sinfônica de Recife, criada por Vicente Fitipaldi. A pedido de Arraes elaborou o anteprojeto de lei. Em 1967 ajudou a fundar a Orquestra do Brasil, assumindo as funções de diretor musical e regente titular.

Em verdade, todas essas iniciativas tomadas por Siqueira visavam uma única coisa: seu desejo de democratizar o acesso ao conhecimento musical e aos próprios concertos sinfônicos. Em sua caminhada como artista, ao chegar à Capital Federal, ele se deparou com duas realidades - por um lado, a desorganização da classe musical, e por outro, a elitização da música sinfônica. Os concertos nessa época eram como que cerimônias fechadas, inacessíveis aos que não possuíam recursos. Apenas a elite abastada tinha facilidade de acesso à música erudita. Seu sonho passou a ser então o de organizar uma orquestra sinfônica que pudesse levar música ao povo e principalmente à juventude do país. O próprio Siqueira confidenciou a seu biógrafo:

Ainda hei de fundar uma Sinfônica que não seja apenas para espectadores privilegiados. Hei de levá-la a toda a gente, a fim de educar o povo na apreciação da música fina, a fim de que a arte musical não seja monopólio para os ricos. Você há de ver, Joaquim, como hei de realizar o que desejo... (RIBEIRO, 1963, p. 135).

Antunes (2007, p. 37) afirma que “José Siqueira, o jovem compositor, nem sempre conseguia entrar no Teatro Municipal para assistir aos concertos. Incomodava-lhe o elitismo. Sonhava com a criação de uma orquestra que fosse ao encontro das massas populares”. Duas grandes qualidades de Siqueira o impulsionavam à frente, sua grande consciência social - tanto em relação à população, quanto à própria classe dos músicos - e a capacidade de liderança, exercitada desde a infância e a adolescência⁵⁷. Por diversas vezes Siqueira era encontrado “catequizando” companheiros do meio musical que pensavam que o Brasil não

⁵⁷ Ribeiro narra episódios da infância e adolescência nos quais Siqueira já atuava como líder, como por exemplo, gostar de brincar de dirigir grupos de crianças à imitação das “volantes” - grupamentos policiais compostos essencialmente por militares. (RIBEIRO, 1963, p. 170).

comportaria uma empreitada dessas. A classe dos músicos vivia um marasmo cultural e não era unida o suficiente para lutar contra isso. Siqueira precisou esperar o momento certo para agir.

No final da década de 30, os concertos sinfônicos andavam escassos no Rio de Janeiro. As três orquestras que existiram no início da década (Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro e a Orquestra Villa-Lobos) haviam encerrado suas atividades. Conforme Heitor descreve, em 1934, “havendo criado a Orquestra do Teatro Municipal⁵⁸, a Prefeitura suspendeu a concessão de subvenções às orquestras existentes, que se dissolveram” (HEITOR, 1956, p.187 a 189). A antiga Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, que desde sua fundação em 1912 até 1933 havia sido dirigida por Francisco Braga⁵⁹, havia “perdido a sua própria razão de ser” depois que Braga, em junho de 1933, precisou interromper sua carreira após grave crise cardíaca enquanto regia durante um Festival Wagner. A Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, criada em 1931, por Walter Burle Marx, e que pela primeira vez no Rio de Janeiro realizou concertos “leves e explicados”, voltados às crianças – Concertos da Juventude⁶⁰ – após uma última temporada repleta de complicações financeiras, foi extinta quando Burle Marx partiu para os Estados Unidos. E finalmente, a orquestra recém-criada por Villa-Lobos quando de seu regresso ao Rio de Janeiro, em 1933, se desfez, pois Villa-Lobos, que passou a ocupar importante posição na administração municipal, podia agora dispor da “orquestra oficial”⁶¹.

A partir daí ocorreu um grande declínio nos concertos sinfônicos no Rio de Janeiro, pois a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, por sua vez, estava muito mais voltada para o repertório operístico e para os bailados, e só esporadicamente se apresentava como orquestra de concerto, em geral, em audições não muito significativas. Heitor afirma que: “Seguiu-se

⁵⁸ Em 02 de maio de 1931, pelo Decreto nº 3.506, criou-se a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 05 de setembro de 1931 a OSTM realizou seu primeiro concerto, tendo como solista o tenor Tito Schipa, sob a regência de Francisco Braga, que foi seu primeiro Maestro Titular. Em 1934, o prefeito Pedro Ernesto determinou um acréscimo no número de seus músicos, de modo a proporcionar um maior rendimento artístico nas execuções. Fonte: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html> (acessado em 07/112012).

⁵⁹ Francisco Braga foi professor de José Siqueira no Instituto Nacional de Música. Compositor, professor e maestro de destaque na música brasileira, Braga foi fundador e primeiro presidente do Sindicato dos Músicos e possivelmente influenciou José Siqueira em sua luta a favor da classe musical brasileira.

⁶⁰ Aqui se pode ver claramente a influência de seus professores sobre José Siqueira. Depois de fundar a OSB, Siqueira reedita os concertos para a juventude, criados por Burle Marx, que também foi seu professor na Escola de Música da UFRJ.

⁶¹ Em 1935, Villa-Lobos realizou uma importante série de concertos com peças de Bach e Beethoven e uso de grande massa coral e, segundo Corrêa (2004, p.17), em 1936, trouxe ao Rio de Janeiro o papa do modernismo musical de então, Igor Stravinsky, que apresentou nos dias 6 e 10 de junho, sua obra *Persephone*, para solistas, coro e orquestra, além de outras obras. Porém, mesmo com esses importantes acontecimentos musicais, não conseguiu manter sua orquestra de pé e, sem recursos para o sustento do conjunto, foi obrigado a extingui-lo.

um período de paralisação da vida artística da cidade, no terreno da música Sinfônica [...]” (HEITOR, 1956, p. 189).

Finalmente, em 1940, surge a oportunidade que Siqueira esperava. Corrêa aponta dois acontecimentos responsáveis por preparar o terreno para a empreitada: O primeiro foi a chegada ao Rio de Janeiro de duas famosas e excelentes orquestras norte americanas, a Orquestra Sinfônica “*National Broadcasting Company*” (NBC) de Nova York, regida por Arturo Toscanini, e a *Youth American Symphony*, tendo à frente o maestro Leopold Stokowsky. O fato despertou o entusiasmo de todos os músicos e animou o público carioca, mexendo com o seu orgulho e fazendo-os desejar o privilégio de também possuir uma orquestra de alto nível na cidade. O segundo acontecimento se deve à diáspora advinda da segunda grande guerra, quando músicos europeus vieram se refugiar na América do Sul, incluindo o renomado maestro húngaro Eugen Szenkar, que se instalou inicialmente na Argentina, ficando responsável pela temporada de ópera alemã no Teatro Colón.

Szenkar fora contratado para reger algumas óperas no Teatro Municipal e realizar alguns concertos sinfônicos com a orquestra daquele teatro. O grande êxito desses espetáculos confirmou o acerto da escolha, e logo Szenkar viu-se instado a permanecer mais tempo, quando então recebeu o convite para se transferir definitivamente para o Brasil. (CORRÊA, 2004, p.17).

Siqueira, que já há algum tempo fomentava entre os músicos a ideia da formação de uma orquestra, não deixou passar a oportunidade. Szenkar não podia deixar de apoiar Siqueira, pois este lhe oferecia a possibilidade de trabalho contínuo no exílio. E ao mesmo tempo o nome de Szenkar representava para Siqueira uma excelente recomendação para a iniciativa. A aliança entre Siqueira e Szenkar foi o que propiciou o êxito da criação da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) em seus primeiros anos⁶².

Pouco tempo depois nos principais jornais do Rio de Janeiro foi publicado um manifesto endossado por um grupo de influentes músicos nacionais⁶³, tendo à frente José

⁶² No processo de fundação da OSB ocorreu um fato que pode explicar o motivo pelo qual Siqueira dedicou sua ópera *A Compadecida* ao jornalista Roberto Marinho. Em depoimento dado, em abril de 1980, quando do aniversário de 40 anos da OSB, a Virgílio Moretzohn, de *O Globo*, e Luiz Paulo Horta, do *Jornal do Brasil*, Siqueira revela os bastidores da fundação da Sinfônica Brasileira: Querem saber como começou realmente a OSB? A quem devo tudo? Ao Roberto Marinho. A bem da verdade foi ele o nosso principal e definitivo colaborador. Um dia cheguei à redação de *O Globo*, em 1940, e disse ao diretor redator-chefe: “Roberto, se você der à música o mesmo espaço que dá ao futebol, eu darei uma orquestra sinfônica ao Rio de Janeiro.” Dito e feito. Roberto Marinho passou a acompanhar com farto noticiário, as atividades da OSB. E assim nasceu a orquestra. (CORRÊA, 2004, p.18).

⁶³ Corrêa (2004, p. 18) fornece a lista dos músicos que participaram do manifesto público: Alfredo Gomes (violoncelista e sobrinho do autor de *O Guarani*), Antão Soares (clarinetista), Orlando Frederico (violista), Moacir Lissera (flautista), Antonio Leopardi (contrabaixista), todos catedráticos da Escola Nacional de Música, e

Siqueira. Também com o apoio do jornal *O Globo*, fornecendo páginas inteiras de reportagens ou propagandas, a OSB conseguiu surgir, se fixar e crescer.

Para a formação do primeiro quadro de músicos, trezentos candidatos disputaram cento e quatro vagas. A orquestra ensaiou durante quarenta dias no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música⁶⁴. A data de nascimento de Carlos Gomes, 11 de julho, foi escolhida como data oficial de fundação da OSB. A forma legal em que a OSB foi fundada – Sociedade Civil, onde os músicos detinham 51% das cotas –, demonstra a preocupação de seu fundador com os direitos e a autonomia dos músicos.

Muitos problemas foram transpostos por Siqueira para que a estreia da OSB ocorresse. Exceto o jornal *O Globo*, a crítica de um modo geral não estava a favor do novo empreendimento. Todos diziam que não ia dar certo. Siqueira conseguiu meios para pagar, dos uniformes para os músicos até o cachê de Szenkar – contratado a peso de ouro. Com um grande esforço para realizar a publicidade para a primeira apresentação, a Orquestra Sinfônica Brasileira estreou em 17 de agosto de 1940, tendo como base do programa a 5ª Sinfonia, de Beethoven, identificada, à época, como a “Sinfonia do Destino e da Vitória”.

O começo da OSB foi muito difícil. Segundo Siqueira, “A infra-estrutura era sumária. Não havia, por exemplo, partes orquestrais (material para execução), e muitas valsas de Johann Straus Jr. foram copiadas a mão [...]. O local para ensaiar era outro pesadelo...” (Corrêa, 2004, p.19). Durante o primeiro ano de existência, a sede da recém-fundada instituição funcionou em duas salas precárias à Rua Almirante Barroso, 93, no Centro do Rio de Janeiro. Os concertos, que eram a única fonte de renda, não geravam recursos suficientes para pagar as necessidades básicas dos integrantes. Todos esses problemas, segundo Heitor, “Eram dores de cabeça de José Siqueira, que tem sido o verdadeiro e obscuro herói, o idealizador e o sustentáculo dessa grande e nobre iniciativa.” (HEITOR, 1958, p. 368). Em relação à OSB, Corrêa nos diz ainda que “Só o amor à arte e o apoio de alguns abnegados idealistas garantiria a sua continuidade” (CORRÊA, 2004, p. 21). O apoio do governo só chegou em 1942. Até isso ocorrer José Siqueira precisou usar de todo o seu poder de liderança para manter o grupo unido.

Siqueira foi, realmente, o idealizador e a energia explosiva que permitiu o surto desse difícil empreendimento, numa cidade que tinha sua orquestra oficial permanente e cujo índice de frequência às audições sinfônicas descera

mais Nelson Cintra (violoncelo), Djalma Guimarães (trompetista) Iberê Gomes Grosso (violoncelista), professores do Serviço de Educação Musical e Artística da Municipalidade. A eles se juntaram o capitão Fortunato Nascimento e o Dr. José Gonçalves Bandeira, funcionário público.

⁶⁴ Atual Escola de Música da UFRJ.

ao mais baixo grau. [...] Com o arrojo de um verdadeiro homem de negócios ele presidiu os destinos da nova orquestra de 1940 a 1948, sem recuar diante dos múltiplos escolhos ou das responsabilidades a assumir. Criou-se, pela primeira vez, no público do Rio de Janeiro, esse espírito de exigente amor aos concertos sinfônicos e intransigente predileção pelo seu regente habitual, que é um sinal evidente de que o hábito de frequentá-los se acha definitivamente arraigado à vida artística da cidade. E pela primeira vez tivemos, na Capital Federal, uma orquestra realizando séries regulares de numerosos concertos, oficiais, populares ou destinados à juventude, sempre com salas repletas de ouvintes; proporcionando inúmeras oportunidades para a apresentação das obras de autores brasileiros, de novos regentes e de jovens solistas. (HEITOR, 1958, p.197)

Com a Fundação da OSB, os maiores sonhos de Siqueira se tornaram, pelo menos naqueles anos, realidade. Seu pensamento socialista se reflete nas ações de cunho educativo promovidas pela OSB em seus primeiros anos de existência: concertos a preços populares, concertos no cinema Rex, concertos em clubes, concertos para presidiários, Concertos para a Juventude⁶⁵, concursos de jovens solistas (para os Concertos para a Juventude), concurso de composição⁶⁶, turnês pelos estados brasileiros⁶⁷, além dos cursos que já foram citados neste capítulo (item 1.3).

Sempre pensando na expansão da música erudita nacional, Siqueira ainda incentivou a aperfeiçoamento de músicos brasileiros, através da ida ao estrangeiro para estudos. De 1945 a 1947, a OSB concedeu licença e bolsa para três de seus músicos. Em 1945, Claudio Santoro, que tocava entre os primeiros violinos, ganhou bolsa da Gugenheim, mas como teve seu visto negado para os Estados Unidos, por causa de suas convicções políticas, acabou indo para Paris. A ele, a OSB deu um auxílio mensal de três mil Cruzeiros. Em 1946, Eleazar de Carvalho que à época era o regente substituto, foi se aperfeiçoar nos Estados Unidos. A OSB concedeu-lhe um auxílio financeiro, que Siqueira complementou do próprio bolso (Corrêa, 2004, p.49). Ao todo Eleazar viajou com “trinta contos”⁶⁸. Ao final de um ano de estágio com o maestro russo Koussevitzky, este solicitou a OSB que Eleazar permanecesse mais um ano. O Conselho diretor da OSB resistiu em liberá-lo e Siqueira propôs então um acordo pelo qual ele próprio se encarregaria de reger os concertos de responsabilidade de Eleazar, enviando-lhe

⁶⁵ Uma das mais importantes iniciativas musicais da OSB, os Concertos para a Juventude se iniciaram em 1943 no Cine Teatro Rex. Eram concertos gratuitos. Em seu primeiro ano, mais de 20 mil estudantes assistiram os concertos. (Corrêa, 2004, p. 47).

⁶⁶ Realizado em 1944, teve como vencedores Helza Camêu, Claudio Santoro e Baptista Siqueira. Somente em 1970 a OSB realizaria novamente concurso similar. (*Ibid*)

⁶⁷ A OSB foi a primeira orquestra brasileira a realizar turnês pelos outros estados do Brasil e pelo exterior.

⁶⁸ Ribeiro (1963, p.143) informa que a OSB contribuiu com CR\$ 16.000,00 e a Sociedade Artística Internacional (cujo Presidente era José Siqueira) com CR\$ 14.000,00. Ribeiro acrescenta que, “Como as contribuições eram deficientes, José Siqueira passou a reger a OSB em substituição de (*sic*) Eleazar de Carvalho, mas enviava os vencimentos para a manutenção deste último nas plagas norte-americanas.”

os vencimentos. Em 1947, outra licença foi concedida, desta vez a Aldo Parisot, *spalla* dos violoncelos que foi para os Estados Unidos.

Apesar de ser o grande responsável pela fundação da OSB, e de ter lutado arduamente durante os primeiros anos pela sua manutenção, em 1948, Siqueira foi afastado de seu cargo e foi eleito um Almirante para presidir a Orquestra. Em *O Diapasão* – órgão informativo do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro –, de outubro de 1962, pode-se ler a seguinte nota: “Em 1948, quando se encontrava nos Estados Unidos da América o maestro José Siqueira, em missão cultural, cerca de 50 músicos da Orquestra, inconscientemente, dirigidos por elementos estranhos ao meio musical, promoveram o seu afastamento do cargo de Presidente.” Mesmo tendo sofrido o duro golpe, Siqueira não esmoreceu, e continuou seu trabalho em prol da música brasileira.

Em 1945, ao lado de Villa-Lobos, já havia participado da fundação da Academia Brasileira de Música, integrando seu quadro (atualmente, depois de uma reestruturação interna, José Siqueira foi alocado na cadeira nº 8, como cofundador). Em 1946 fundou a Sociedade Artística Internacional, com a finalidade de “manter o Rio de Janeiro vinculado aos grandes centros culturais da Europa, com intercâmbio de artistas” (ANTUNES, 2007, p.39). Em 1949, inconformado com os desvios de objetivos sofridos pela OSB que dificultavam que ela levasse a música ao povo, fundou a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (OSRJ). Com ela apresentou os “Grandes Concertos Toddy”, em combinação com a Rádio Globo. Apesar do sucesso inicial, a OSRJ teve vida curta, dois anos apenas. Preocupado com a difusão da música erudita, na mesma época, Siqueira fundou o Clube do Disco, colocando ao dispor dos apreciadores de música erudita a possibilidade de escutá-la em seu domicílio. Segundo Ribeiro, “De todas as paragens do país houve intensa procura dos discos editados. Até do estrangeiro, vieram numerosas solicitações.” (RIBEIRO, 1963, p. 157).

Mas a ação de Siqueira não ficou restrita às Orquestras e à divulgação da música erudita, quer como professor, maestro ou compositor. Desde jovem ele sempre se preocupou com a situação caótica em que se encontrava a classe dos músicos brasileiros. O marasmo do meio musical e a desorganização dos músicos não permitiam que houvesse dignidade na profissão.

Em entrevista, Tacuchian revela um pouco sobre como era a vida do músico “naquela época de Siqueira”:

Os músicos ficavam em pé na Praça Tiradentes, assim como se fosse um bando de escravos, aí chegava um cara e dizia - “Eu to precisando de um trombonista. Você aí, eu te pago tanto”. Pagava uma miséria a ele pra fazer um show, tocar aqui, tocar acolá. Não havia tabela de preços. Não tinha nada. O músico era muito explorado e

também tinham alguns músicos – era um pouco de lei do cão – que tinham um comportamento não muito saudável. (TACUCHIAN, 2012)

Em verdade, a desvalorização do músico brasileiro vinha desde antes, já na década de 30 a classe musical sofria com o desrespeito e a desconsideração por parte das autoridades. Homero Dornellas em seu livro *Orquestras em Desfile*⁶⁹ descreve o que acontecia com o pagamento dos salários nesta época:

Se não me falha a memória, podemos acrescentar que o maestro titular, naqueles tempos, recebia um conto de réis e seus subordinados, seiscentos mil réis, o que constituía respeitável salário, se fossem pagos no decorrer dos doze meses do ano. Ganhavam-se quatro meses pela verba da temporada e os outros oito meses ficavam por conta dos biscates, porque a Prefeitura entendia que o músico não comia etc... é um predestinado a fazer cruz à boca... com a viola no saco...!!! (DORNELLAS, 1974 *apud* CORRÊA, 2004, p. 16)

No campo da música popular, por exemplo, no final da década de 50, os músicos ainda eram vistos pela elite da sociedade e pela classe média como marginais. Segundo André Carbone (2007), “qualquer um que portasse um violão era logo taxado de malandro e de contribuir para a vadiagem”. (CARBONE, 2007, p. 15).

Gentil Guedes, trombonista, companheiro de lutas de José Siqueira e que foi o primeiro Presidente do Conselho Regional da OMB/Rio de Janeiro, em entrevista concedida ao jornal *Megafone* (órgão oficial do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro), publicado em outubro de 1985, relembra: “A vida do Músico era uma vida de tocar por 10 mil réis a hora. Um baile de 5 horas custava 50 mil réis, uma prata. Era o que custava. E era uma vida ruim. A regulamentação da nossa profissão era imperiosa.” (*Megafone*, nº 10, 1985, p.7).

Enxergando desde jovem a necessidade de organização dos músicos e da regulamentação da profissão, Siqueira resolveu estudar direito, se formando em 1943. A sua formação com certeza contribuiu decisivamente tanto para a estruturação legal e administrativa das Orquestras e instituições que fundou, quanto para a empreitada que surgia a sua frente na década de 50, a luta e organização da classe musical brasileira.

Para conseguir agrupar os músicos sob uma mesma égide, era necessário um grande poder de liderança, e segundo Ribeiro,

[...] além da vocação, possuía José Siqueira aptidões específicas para liderar:
[...] Conjugavam-se uma inteligência viva, um poder verbal de grande persuasão e uma força disciplinada, realmente, extraordinária. [...] A

⁶⁹ Espécie de catálogo que dá a relação de todos os músicos que integraram diversos conjuntos atuantes no Rio de Janeiro de 1894 a 1974.

vivacidade da inteligência sempre lhe permitiu resolver com rapidez, os problemas que se lhe apresentavam; e a sua capacidade de disciplina sempre concorreu para dar consistência ao grupo que mobilizava. (RIBEIRO, 1963, p.170)

Inicialmente, buscando reunir numa única instituição todos os músicos do país, fundou Siqueira a União dos Músicos do Brasil, que abrigava desde sindicatos estaduais até as bandas militares que lutavam por maior autonomia e segurança dos músicos profissionais. Ribeiro coloca em seu livro uma declaração de Siqueira sobre a UMB:

Sempre considerei imprescindível a arregimentação dos músicos numa sociedade civil que desse consistência à nossa classe. A dispersão em pequenos núcleos de natureza artística não poderia jamais formar a consciência social dos que se dedicam à música em suas múltiplas feições. Reunir é o primeiro passo para mais significativas conquistas sociais e profissionais. (RIBEIRO, 1963, p. 176)

A partir daí Siqueira iniciou, por um lado, um trabalho de fermentação de ideias dentro da classe musical, e por outro, o estudo das bases da regulamentação da profissão de músico a fim de criar a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Possuía conhecimento jurídico para elaborar a Lei que criaria a OMB, mas com sua visão social, não o fazia sozinho. Tratando-se de toda uma classe, precisava que as ideias fossem debatidas e amadurecidas para serem realmente representativas e aceitas por todos. Como exemplo, podemos citar o relato de Paz sobre a participação do compositor Edino Krieger nessas discussões:

Edino hospedou-se por algum tempo na casa de José Siqueira, em Paris, que lhe falou sobre sua ideia de criar no Brasil a Ordem dos Músicos. Edino – juntamente com representantes do Sindicato, das orquestras, de vários segmentos da comunidade musical – participou do trabalho preliminar de discussão, que ajudou a elaborar o projeto que criava a citada entidade. (PAZ, 2012, p. 221)

Redigida a Lei que criava a Ordem dos Músicos do Brasil, o trabalho agora era de conseguir que o Presidente Juscelino Kubitschek a sancionasse. Guedes, relembra então o que ocorreu:

Na época já havia todo um fervilhar entre os músicos. Havia a União dos Músicos do Brasil, presidida pelo Siqueira, que fazia de tudo para procurar dignificar a profissão. A ideia de pedir a regulamentação foi muito original. (...) Fomos até o Catete, fazer uma “alvorada” para o presidente. Digo “fomos” mas eram cerca de 3.000 músicos militares, orquestra sinfônica, e tudo o mais. Fizemos a alvorada, o Presidente nos recebeu⁷⁰ e então

⁷⁰ Paz cita o nome de alguns dos músicos que formaram a comissão que foi entregar o projeto ao Presidente: Edino Krieger, Pixinguinha, o violinista Helio Bloch, o violoncelista e professor da Escola de Música Newton

comunicamos a ele a urgente necessidade de que fosse regulamentada a profissão. (*Megafone*, nº 10, 1985, p.7).

Em Carbone podemos ler outra descrição para o evento:

12 de setembro de 1960, jardins do Palácio do Catete, cinco horas da manhã. Ninguém dorme, o som de uma orquestra, sob regência de Eleazar de Carvalho, toca a folclórica canção *Peixe Vivo*. É o dia do aniversário de Juscelino Kubitschek. Sinal de apreço ao presidente? Não, esta foi a maneira encontrada por um grupo de músicos, organizados desde 1957 na União dos Músicos, para fazer com que o presidente e o Brasil acordassem para o problema da regulamentação da profissão de músico no país. (CARBONE, 2007, p.15)

No dia 22 de dezembro do mesmo ano o Presidente sancionou a Lei 3.857/60 responsável pela criação da Ordem dos Músicos do Brasil, instituição dirigida por músicos para resolver problemas dos músicos. Em sua época, a criação da OMB teve uma imensa importância para a classe musical. Segundo Alice Ribeiro (1985), “[...] o músico passou a ter direito à aposentadoria a partir da Lei de criação da Ordem”. (*Megafone*, nº 10, 1985, p. 6).

A criação da OMB foi a grande vitória de José Siqueira como líder da classe musical brasileira. A ideia de Siqueira era fazer com que o músico brasileiro se valorizasse, através de uma instituição de classe. Queria que a OMB não tivesse um papel tão sindicalista, mas sim uma função mais cultural, mais humana e artística. Objetivando divulgar uma visão mais ampla e detalhada da realidade musical brasileira, criou um órgão publicitário de divulgação: a Revista Brasileira de Música, que também serviria como a “voz oficial” do que acontecia na OMB. O periódico teve circulação trimestral e apresentava matérias informativas, críticas e pesquisas musicológicas.

Infelizmente, quatro anos depois de fundada a OMB, o golpe militar acabou com qualquer sonho de Siqueira e dos músicos brasileiros. A OMB sofreu uma intervenção Federal, e acusados de pertencerem ao partido comunista, Siqueira e outros dirigentes regionais, como Constantino Neto (São Paulo) e Gentil Filho (Rio de Janeiro), foram expulsos de seus cargos. Em seu lugar foi nomeado um interventor responsável por “restaurar os valores nacionais e libertar o país dos comunistas e vermelhos”⁷¹ que lá permaneceu por mais de 40 anos, mesmo depois de findado o regime militar. Com o tempo a OMB se desvirtuou dos seus propósitos iniciais idealizados por Siqueira e se transformou em um órgão

Pádua, Mário Tavares e José Siqueira, entre outros. (PAZ 2012,p.221). O próprio Gentil Guedes foi outro músico que também esteve na comissão, ele era amigo de infância, das ruas de Diamantina, de Juscelino e teve participação importantíssima e decisiva na aprovação da regulamentação da Lei que criou a OMB, tendo assumido inclusive a Presidência do Conselho Regional da OMB/ Rio de Janeiro.

⁷¹ CARBONE, 2007, p. 24

arrecadador, que através de sanções punitivas regula o direito dos músicos a exercerem sua profissão – resquícios da ditadura militar.

Além da fundação de todas as instituições citadas e de seu trabalho intenso em defesa da classe musical brasileira, Siqueira realizou diversos outros trabalhos onde contribuiu direta ou indiretamente para a divulgação da música brasileira:

- De 1936 a 1940, atuou como crítico musical para a *Revista da Semana*.
- Foi convidado a atuar como jurado de composição do *Festival da Juventude e dos Estudantes para a Paz e a Amizade*, em 1955, em Varsóvia, 1957, em Moscou e 1959 em Viena.
- Participou da fundação da Orquestra Sinfônica Nacional da Radio MEC e da Orquestra de Câmara do Brasil – da qual foi o regente titular, realizando várias turnês em todo o território brasileiro.
- Foi eleito, em 1952, Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.
- Em 1963, promoveu o I Festival de Compositores Brasileiro.
- Representou o Brasil em diversos eventos internacionais como o *Congresso de La Musica del XX Século*, em Roma (1954) e na década de 80, junto com Camargo Guarnieri e Ricardo Tacuchian, no Festival Internacional de Música Contemporânea, na URSS.
- Em 1967 promoveu o I Congresso Nacional de Música, no Rio de Janeiro. No mesmo ano foi eleito membro da Academia Brasileira de Artes.

E ainda, em 1965, recebeu os títulos de Cidadão Carioca e Cidadão da Estado da Guanabara, pelos serviços prestados.

Por sua obra, pela quantidade de importantes instituições que fundou ou que ajudou a criar, e pela sua atuação como educador e como líder da classe dos músicos, Siqueira foi, sem dúvida, um dos maiores ou talvez o maior empreendedor musical brasileiro do século XX dentro da música erudita.

1.5 O exílio artístico e o esquecimento

“Empreendedor, visionário e dono de grande personalidade, Siqueira pagou o preço de ser um homem de esquerda que atravessou duas ditaduras e, por isso, foi alijado da História. Proibido de lecionar, gravar, reger, acabou encontrando abrigo na antiga União Soviética”. (PIMENTEL, *Jornal O Globo*, segundo caderno, capa. Rio de Janeiro. 6 de fevereiro de 2007)

“[...] O Siqueira era um simpatizante da União Soviética - ele nunca fez parte do partido comunista formalmente, como muita gente diz. Nunca fez parte - mas ele era um socialista. Na verdade o Siqueira não era um socialista, Siqueira era um sonhador, um romântico”. (TACUCHIAN, 2012).

Como se apaga do meio musical o legado de uma personalidade, compositor de obra tão vasta, grande líder e empreendedor musical? O que aconteceu para que o nome de José Siqueira tenha caído no esquecimento de forma tão rápida? Vamos aqui, levantar algumas hipóteses para tentar explicar o que ocorreu.

Em primeiro lugar, apesar de compositores como Villa-Lobos⁷², Guarnieri, Mignone, Gnatalli, Santoro e Guerra-Peixe terem seu devido reconhecimento, em verdade suas obras são pouco executadas no país. Poucos são os concertos de grandes orquestras e mesmo de música de câmara que divulgam as obras destes grandes mestres brasileiros. A música chamada erudita brasileira, ou brasileira de concerto não é valorizada pela mídia e nem é devidamente prestigiada pelos meios de comunicação.

Tacuchian afirma que:

Hoje, nós músicos, somos no campo da cultura - nós músicos eruditos - os primos pobres. Não temos direito a nada, não temos prestígio, não somos chamados pra nada, simplesmente a imprensa não dá espaço pra gente. Dentro da sociedade brasileira, qualquer outro tipo de artista tem um espaço e tem um prestígio que nós não temos. (Tacuchian, 2012)

Apesar disso a música de concerto brasileira sobrevive em centros de formação - como Escolas de Música de todo o país -, esporadicamente em algumas orquestras, e através de nichos de fomentação a concertos, como as séries musicais de algumas instituições culturais particulares ou de órgãos do governo como o setor de música erudita da FUNARTE, que ainda promove, mesmo que de forma inconstante, projetos como o de Circulação de Música de Concerto ou os concertos didáticos em escolas, além da já consolidada Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Dentro desse quadro, vez por outra, ainda se escutam peças destes compositores.

Mas então porque as obras de Siqueira, pelo menos não figuram entre esse meio restrito?

Durante entrevista com Ricardo Tacuchian (ver Apêndice B), foram levantadas algumas possibilidades de porque isso teria ocorrido. Em primeiro lugar, Siqueira foi perseguido durante a ditadura militar por ser tachado como comunista⁷³, e aposentado

⁷² Villa-Lobos é um caso a parte, sua vida e obra já foram inclusive tema de filme. Suas peças permanecem sendo apresentadas, adaptadas e conhecidas (não todas). O nome de Villa-Lobos é conhecido em qualquer canto do país. Em 2011 e 2012 tivemos a oportunidade de participar do Projeto SONORA BRASIL, da Rede SESC Nacional, realizando concertos em mais de 100 cidades - em capitais ou interior - de quase todos os estados do país. Apresentamos obras sacras de diversos compositores brasileiros e o único nome conhecido pelo público de todas as cidades, do Amazonas ao Rio Grande do Sul, foi o de Villa-Lobos.

⁷³ Apesar de ter viajado algumas vezes à União Soviética, Siqueira nunca se declarou comunista. Não era filiado ao partido e nem pregava ideias comunistas. Não era ligado a partidos, mas defendia a classe dos músicos com

compulsoriamente antes de terminar seu tempo de serviço. Segundo Tacuchian isso afastou grande parte de seus amigos (ou pelo menos dos que se diziam amigos), e apesar dele não ter sido proibido de reger, as orquestras – inclusive a OSB – não o chamaram mais, e evitavam programar peças suas – tinham medo de convidá-lo e de se “comprometerem” perante o regime.

Ele também foi retirado da presidência da Ordem dos Músicos que passou a ser comandada por pessoas que representavam o regime militar. Siqueira, que era um homem extremamente ativo, foi cerceado em todas as suas atividades musicais. Ele ainda regeu, na década de 70 a Orquestra de Câmara do Brasil, “uma espécie de orquestra corporativa”⁷⁴, com a ajuda dos amigos, com a qual chegou a excursionar pelo país. Segundo Tacuchian, “Era um esforço sobre-humano dele pra viver, pra sobreviver, pra fazer aquilo que era a única coisa que ele sabia fazer e que ele amava, que era fazer música”.

Mais a frente, na mesma entrevista Tacuchian fala que “Aquilo foi desgastando-o, e ele teve um derrame cerebral e ficou alguns anos de cama sem poder sair de casa, sem poder ter uma vida própria e acabou morrendo⁷⁵”.

Logo depois da morte de Siqueira, sua esposa, Alice Ribeiro que havia cuidado do marido durante os últimos anos junto com sua própria irmã - Rosita de Paula Machado - também faleceu. Rosita era a administradora da obra de Siqueira. Segundo Vieira (2006) era ela que organizava as partituras e o acervo de Siqueira guardado em grande parte na União dos Músicos do Brasil. Rosita “enviava peças, quando solicitada, autorizava (ou não) gravações e cuidava com carinho das obras que tinha em mãos” (VIEIRA, 2006, p.14). Mas logo depois de Alice, um ou dois anos mais tarde, segundo Tacuchian, Rosita também acabou falecendo. Restou apenas o filho único de Siqueira e Alice: Ivo. Engenheiro, casado e pai de Mirela. Ivo, que sabia da importância do pai, ficou responsável pela difícil empreitada de organização, guarda e resgate do patrimônio musical de Siqueira. No entanto em 1997, inesperadamente, Ivo também faleceu depois de uma doença que o consumiu em menos de um ano. Foi uma série de mortes sucessivas na família. Mirela Sanmartini, a neta de Siqueira, passou a ser a nova responsável pelo acervo.

unhas e dentes. Lutava pelo reconhecimento e pela valorização do músico e da música brasileira. Em conversa informal com o compositor petropolitano Ernani Aguiar, este nos narrou que Siqueira adorava contar que ao ser interrogado pelos militares, e depois de negar ser comunista, estes lhe indagaram: “Mas você foi a União Soviética? Como não é comunista?” No que Siqueira prontamente retrucou: “Eu também já fui a muitos cemitérios, mas nem por isso eu sou um defunto”.

⁷⁴ Expressão usada por Tacuchian durante a entrevista.

⁷⁵ Siqueira faleceu em 22 de abril de 1985.

Com todas essas mortes sucessivas na família, o acervo de obras de José Siqueira acabou ficando, senão totalmente inacessível para artistas e pesquisadores, pelo menos muito difícil de ser acessado.

Josélia Vieira nos informa que em 2005, quando chegou ao Rio de Janeiro com a intenção de contatar a família e visitar o acervo de Siqueira, foi informada que “o maestro Leonardo Bruno, ex-aluno de Siqueira e amigo da família, era o depositário fiel da obra de José Siqueira” (VIEIRA, 2006, p.14) ⁷⁶. Apesar de tê-la recebido para entrevista, Bruno não facilitou o acesso de Vieira ao acervo⁷⁷ e ela precisou procurar Mirela, a neta de Siqueira, para conseguir entrar na sala. Quando ambas chegaram à sala, localizada em um prédio no Largo de São Francisco, é que puderam ver o estado precário de armazenamento e conservação do acervo. Segundo Vieira, “a própria Mirela, que não visitava a sala há cinco anos, ficou surpresa com o que encontrou”.

Ewerton Vital, marido de Mirela, em entrevista a nós concedida, informou que a sala estava com tanta poeira, que para manusear os objetos e partituras era necessário usar máscaras. Durante alguns meses Ewerton passou a ir todos os fins de semana à sala e a separar e iniciar um processo de organização dos objetos e partituras do Maestro.

Depois de minimamente organizado, o acervo ainda foi levado para um pequeno cômodo da Sala Cecília Meireles, disponibilizado pelo então diretor daquela instituição, João Guilherme Ripper, onde permaneceu durante alguns anos, sendo levado posteriormente para a casa de praia de José Siqueira, em Mangaratiba. Ewerton chegou a ir à OSB tentar uma parceria para revitalizar as obras de Siqueira. Ao maestro Leonardo Sá foi então dada, pela direção da OSB, a incumbência de visitar o acervo. Leonardo Sá acabou se tornando o musicólogo responsável pela organização do acervo, e junto com Ewerton, chegaram a separar as partes de algumas obras, entre elas a Ópera *A Compadecida*. Infelizmente Leonardo Sá faleceu em 2011.

Em 2012, através de acordo estabelecido com o Diretor da Escola de Música da UFRJ – André Cardoso -, o acervo foi cedido à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de música da UFRJ, onde atualmente está sendo catalogado e preparado para ser disponibilizado

⁷⁶ Em conversa informal com a harpista Vanja Ferreira, esta nos informou que Leonardo Bruno passou a “tomar conta do acervo” à pedido de Ivo Siqueira, quando este já estava no leito de morte. Ivo sabia da importância da obra do Pai, e queria deixar alguém em quem confiasse responsável pelo acervo. Infelizmente Leonardo Bruno, pelo que nos foi narrado por vários pesquisadores, e como Vieira escreve em sua dissertação, sempre dificultou o acesso destes ao material.

⁷⁷ Tacuchian (2012, p. 6) também se refere a uma tentativa sua de conseguir uma obra de Siqueira para ser executada pela Orquestra da Uni-Rio e que foi cancelada por não conseguir acesso à partitura.

a pesquisadores. Passados 27 anos da morte de José Siqueira, somente agora suas obras serão disponibilizadas para estudo e possível execução em público.

Em sua entrevista, Tacuchian fala sobre essa questão:

Um dos maiores problemas que existe na música é quando um compositor de nome como o Siqueira morre e a família fica com aquele acervo e não sabe o que fazer, não tem ideia, não tem noção de nada. Isso aconteceu com vários compositores brasileiros que morreram a pouco [...]. O problema é o seguinte, você tem um armário cheio de “papel velho”, está ocupando espaço e toda hora bate um estranho na porta [...] você não sabe se o estranho é honesto ou se é um vigarista [...] “- Ah, eu preciso tirar uma cópia da música tal”; aí a pessoa tem sua profissão, tem outro trabalho, tem outras coisas a fazer, [...] como é que vai achar no meio daquela papelada, que não está nada classificado, aquela música? Então, é uma dificuldade. Por isso é que quando eu me dou com a família de um compositor, a primeira coisa que digo é: “- Por favor, faça imediatamente a doação desse acervo a uma instituição”; e instituição aqui no Rio de Janeiro só há duas, é a Biblioteca da Escola de Música⁷⁸ ou a Biblioteca Nacional, porque lá tem especialistas que vão estudar, vão classificar e vão proteger aquela obra. (TACUCHIAN, 2012).

A perseguição política durante a ditadura, associada às sucessivas mortes na família e a consequente dificuldade de acesso ao acervo de Siqueira foram os primeiros fatores que influenciaram para que o compositor caísse no esquecimento. Soma-se a isso um outro fator, Tacuchian afirma que a qualidade das cópias das partituras de Siqueira são muito ruins.

O Siqueira escreveu muita música; ele tinha uma facilidade de escrita, muito grande. Então era tudo muito rápido, [...] e obviamente este material fica cheio de erros. Então vários maestros, que eram amigos do Siqueira, passaram a evitar, depois da morte dele, de programar a obra do Siqueira. Porque você sabe que a orquestra sinfônica é um instrumento extremamente caro, onde se paga a peso de ouro cada minuto de ensaio, então se você para toda hora para dizer: “Maestro, esse fá é susinado ou é natural?”, você está tendo prejuízo, não pode acontecer isso. Então todos os maestros são unânimes em dizer que a qualidade da cópia é a pior possível. E ultimamente o Siqueira tinha tanta prática, mas tanta prática, que ele já não fazia mais rascunho, ele fazia música direto no vegetal. Antigamente não tinha “Finale”.⁷⁹ [...] E outra coisa, as partes cavadas ele dava pra copistas e os copistas do Siqueira, um deles - que era muito amigo do Siqueira, uma pessoa fiel, preparada, mas já estava muito idoso - enxergava mal, ele errava à beça nas cópias. (TACUCHIAN, 2012)

Casos assim não são raros na história da música, como exemplo podemos citar os problemas de cópia na partitura da ópera *Pelléas e Melisande*, de Debussy. André Messager (1926), regente e compositor de operetas, no artigo *Les Premières Représentations de Pelléas*

⁷⁸ Referindo-se a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

⁷⁹ Um dos Softwares para editoração eletrônica de partituras mais utilizado. Nota nossa.

incluído no número especial de *La Revue Musicale*, dedicado a *La Jeunesse de Debussy* (A Juventude de Debussy), conta que

Debussy tinha tido a ideia generosa, mas desastrada de encomendar a cópia das partes da orquestra a um colega pouco afortunado, que era um copista medíocre e um músico um tanto primário. Sua caligrafia era desoladora; sua educação musical não lhe permitia perceber harmonias inusitadas, e os erros de cópia se espalhavam pelas partes de orquestra com uma abundância desconcertante. [...] Foi necessário dedicar três ou quatro ensaios só às correções. (MESSAGER, 1926, apud. COELHO, 2009, p. 305).

Roberto Duarte (2009), também aponta para esta questão:

As dificuldades para quem decide montar um título brasileiro hoje são quase sempre as mesmas: os materiais de orquestra em mau estado de conservação, partituras manuscritas e em algumas óperas até a falta de uma redução para piano para os ensaios. [...] Um compositor, quando escreve milhares de notas em uma partitura, comete equívocos naturais, ainda mais quando se trata de ópera. Muitos trechos são cortados, outros adicionados, transpostos e mesmo refeitos, Só para dar uma ideia de quantas notas tem uma partitura completa de ópera, em *Il Guarany*, de Carlos Gomes, há cerca de 644 mil símbolos musicais, dentre os quais 450 mil notas! (DUARTE, 2009, p.95 a 97)

As partituras de Siqueira, como de todos os músicos da época, eram feitas muitas das vezes, em papel vegetal, à nanquim. Esse tipo de material dificulta em muito o trabalho do compositor, cada erro ou modificação na partitura, para ser corrigido, demanda um processo demorado. É necessário deixar a tinta secar, depois raspá-la com um estilete (ou uma gilete), e mesmo assim muitas vezes o material fica borrado. Na pressa de se escrever uma obra, muitos erros acabam passando, ou sendo “ajeitados” de forma grosseira para que não se perca tempo. Além disso, estando o material guardado de forma inadequada por muitos anos, é natural a deterioração, perdendo-se parte do material ou apagando-se notas. Muitas vezes notas escritas nos extremos do papel vão sendo afetadas pela deterioração. Em alguns casos, o papel vai se rasgando e perde-se símbolos da partitura.

Como a maioria das obras de Siqueira durante muito tempo ficou praticamente inacessível a músicos e pesquisadores, existem raras edições revisadas. É um trabalho que ainda precisa ser feito. Por isso orquestras e músicos de forma geral, muitas vezes preferem abandonar a ideia de se montar obras do autor.

Além dos motivos apontados por Tacuchian, podemos levantar algumas outras questões. A primeira delas se refere à biografia de Siqueira escrita em 1963 por Joaquim Ribeiro. Trata-se de um “senso comum” a ideia de que a biografia é exageradamente elogiosa

a Siqueira. Tão elogiosa, que no último capítulo Ribeiro o compara a grandes nomes da música brasileira do século XX, dizendo que Siqueira é melhor que praticamente todos os outros. O posicionamento de Ribeiro chega a ser antiético, pois denigre a imagem de vários compositores brasileiros.

Ribeiro afirma que “O artesanato musical de Villa-Lobos é pobre e defeituoso, ao passo que Siqueira é rico de admirável perfeição.” Em relação à Francisco Mignone ele afirma: “Por mais que pretenda ser brasileiro, Mignone jamais o consegue. Falta-lhe genuinidade. Não dispõe de *back-ground* nativo. Toda a sua música é substancialmente europeizada [...]”. Para ele “Lorenzo Fernandes, embora demonstre forte sentimento americano, não alcançou jamais a originalidade da arte musical brasileira” (RIBEIRO, 1963, p.209). E segue Ribeiro comparando Siqueira aos maiores nomes da música brasileira dos séculos XIX e XX. Isso pode ter causado certo constrangimento no meio musical brasileiro à época em que o livro foi lançado, gerando uma má vontade dos colegas em relação a Siqueira.

Tacuchian se refere ao livro de Ribeiro nos seguintes termos:

[...] aquele livro é um livro de referência, porque tem dados lá, mas não é um bom livro, porque é muito exageradamente elogioso. Isso não é bom para o compositor. [...] O maior não sei o quê; o melhor não sei o quê. Livro que tem excesso de adjetivo não faz jus. Você tem que objetivamente falar sobre o trabalho, sobre o que a pessoa fez. [...] Aquele livro eu achei que foi um livro infeliz, mas de qualquer maneira tem o mérito, porque naquela ocasião não se escreveu nada, e lá tem mais dados. Você vai lá mais pra consultar coisas factuais. (TACUCHIAN, 2012).

Outro fator que podemos cogitar é o preconceito racial e principalmente religioso. Pimentel⁸⁰ afirma que “Em um período em que o negro ainda era bastante discriminado e sua contribuição para a nossa cultura muito pouco reconhecida, José Siqueira criou uma série de peças orquestrais como o bailado ‘Senzala’, a cantata negra Xangô”.

Em pleno século XXI, ainda temos diversos casos no meio musical onde o preconceito impede a execução de obras consagradas. Temos o antiexemplo do atual maestro da Orquestra Sinfônica Brasileira, Sr. Roberto Minczuk, declaradamente evangélico, que afirmou recentemente que não regerá mais uma das maiores obras do século XX, a *Carmina Burana* de Carl Orff, por discordar da mensagem do texto.

⁸⁰ Jornal *O Globo*, segundo caderno, capa. Rio de Janeiro. 6 de fevereiro de 2007.

Em entrevista dada à Revista *Dicta e Contradicta*⁸¹, em 2008, ele afirmou que: - “Há obras de cuja música gosto muito, gosto de regê-las, mas por ser contrário à mensagem da peça vou deixá-las de lado...” O entrevistador pergunta: - “Algum caso concreto de que você se lembre?” O Maestro Minczuk responde: - “*Carmina Burana*. É uma peça que já regi muito e gosto de regê-la. Ultimamente, porém, tenho analisado, prestado mais atenção na sua mensagem, e vejo que vai contra princípios meus, contra coisas em que acredito firmemente; portanto, penso que não devo expor essa mensagem. É uma mensagem em que não acredito, apesar de a música ser boa, uma música linda, uma música de que gosto. Nesse sentido, pretendo tomar mais cuidado com as escolhas que faço”. Nova Pergunta: Você diz que não gostaria de reger os *Carmina Burana* por uma questão de princípios. Então o artista em geral, e o maestro em particular, têm de levar isso em consideração? Há uma dimensão moral na arte? Nova resposta de Minczuk: “Para mim, isto é claro. Você pode causar danos à sociedade com coisas que aparentemente não têm maior importância. Há sempre um risco de difundir uma mensagem que acaba sendo nociva, por isso acho que é preciso concentrar-se naquilo que é bom, naquilo que edifica e constrói. Não é possível sublimar uma coisa que é, na sua essência, algo ruim e destrutivo”.

Em alguns músicos o preconceito é tamanho que se recusam a tocar determinadas peças brasileiras baseadas em textos ou ritmos afro-brasileiros, por se referirem a entidades ou mitos de outras religiões. Esquecem-se que são trabalhos artísticos de grande qualidade e que representam a cultura do povo brasileiro. Certamente, com esse tipo de músico na direção de uma orquestra como a Sinfônica Brasileira, peças de José Siqueira como *Candomblé* e *Xangô*, infelizmente não serão jamais executadas.

1.6 Reencontrando Siqueira

O primeiro e grande passo para a revitalização da obra de Siqueira já foi dado. No blog do maestro Siqueira (<http://maestrojosesiqueira.blogspot.com.br/>), mantido por sua neta Mirela Sanmartin, em 6 de fevereiro de 2012, foi publicada a notícia: “Transferência do Acervo para Escola de Música UFRJ”. Ou seja, a família acaba de transferir o acervo de José Siqueira para a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com isso, em breve, pesquisadores e músicos em geral poderão acessar as

⁸¹ RABELLO, Guilherme Malzoni. Música é música, Sr. Gershwin: Uma conversa com Roberto Minczuk. in: Revista *Dicta e Contradicta*, nº2, - Instituto de Formação e Educação - São Paulo, 08/12/2008 - <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/musica-e-musica-sr-gershwin> (acessado em 07/11/2012)

partituras e todo o acervo do maestro, que também inclui discos de vinil, fotos e documentos diversos. (FIG. 22 a-b)



FIGURA 22 a-b – Transferência do acervo de José Siqueira para a Escola de Música da UFRJ. À esquerda, funcionários da UFRJ organizam o material que será transportado; à direita, a responsável pela Biblioteca Alberto Nepomuceno, Dolores Brandão, junto à neta de Siqueira, Mirela Sanmartin. (Fonte: Acervo da Família de José Siqueira).

A partir do acesso às obras, o segundo e importante passo é a editoração eletrônica deste material. Como as partituras são, em sua maioria, manuscritos e estão muito envelhecidos e deteriorando-se, é necessário que se façam novas edições das obras, inclusive incluindo análise crítica para que se possam corrigir eventuais erros de copistas ou mesmo do próprio compositor.

[...] não é somente você mandar um copista, um digitador passar em “Finale”. [...] Essa é a primeira parte. Tem que ver compasso por compasso, nota por nota. [...] você tem uma grade que de cima a baixo é dó sustenido e ali no meio vem um dó bequadrado, é claro que ali não é um dó bequadrado. Ele esqueceu. Ou então ele vem numa linha melódica no oboé e vira a página ele passa pra clarineta. Ou seja, na hora de virar a página ele se enganou naquela pressa, mas você vê que o sentido é continuar no oboé. (TACUCHIAN, 2012).

Podemos generalizar o discurso de Roberto Duarte, ao se referir a óperas brasileiras, à obra, de forma geral, do compositor:

Nosso país possui uma quantidade considerável de compositores de ópera, até hoje pouco conhecidos e divulgados, longe, portanto, do grande público. E por que? Sob o ponto de vista prático e imediato, pela absoluta falta de partituras e partes de orquestra impressas e em condições dignas de consulta, estudo e análise. O problema da memória cultural em nosso país é antigo. A preservação dos acervos é fundamental. Em geral não são bem cuidados, seja por falta de recursos para sua manutenção, seja por completa ignorância na preservação física de seu principal suporte, o papel. (DUARTE, 2009, p.94)

Novamente afirma-se a necessidade de se ter um material adequado às necessidades e exigências de uma orquestra e de músicos e pesquisadores. Para tanto, como é difícil o patrocínio para recuperação de acervos de compositores pela iniciativa privada, é preciso se descobrir meios para realizá-lo através de financiamento do governo. As Universidades públicas, em geral, possuem esses mecanismos de liberação de verbas para edição de material de pesquisa. Portanto, talvez o caminho mais fácil seja o do desenvolvimento de pesquisa musical que propicie a editoração destas obras.

Nos últimos anos alguns pesquisadores e músicos já vem se dedicando a recuperar obras de Siqueira. Muitas dissertações foram escritas procurando estudar o compositor e sua obra. Podemos citar alguns trabalhos a que tivemos acesso.

- Em 1999, o oboísta José F. Da Silva Gonçalves escreveu a dissertação *Uma abordagem da sonatina para Oboé e piano de José de Lima Siqueira à luz do Sistema Trimodal de sua autoria*, defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (UniRio/RJ).

- Em 2000, Vânia Claudia Camacho redigiu a dissertação *As três Cantorias de Cego para Piano de José Siqueira: Um enfoque sobre o emprego da tradição Oral*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul/RS.

- Em 2003, o fagotista Valdir Caires de Souza redigiu a dissertação *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara de José de Lima Siqueira: Uma Abordagem Analítica, Revisão e Editoração da Partitura Autógrafa*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (UniRio/RJ).

- Em 2004, José Moura Cavalcante Filho escreveu a dissertação *As Múltiplas Facetas de José Siqueira e suas Orientações Estéticas com base no Seu Primeiro Concerto para Piano e Orquestra*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.

- Em 2006, Josélia Ramalho Vieira defendeu sua dissertação *José Siqueira e a "Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano" sobre a Ótica Tripartite*.- Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

- Em 2011, Danilo Cardoso de Andrade redigiu a dissertação *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: Um processo de edição, Análise e Redução para Piano e Contrabaixo*. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

Muitos desses trabalhos geraram também artigos publicados em importantes revistas brasileiras de música. Nesse aspecto, o desenvolvimento de dissertações e teses, além de gerar, inicialmente no meio acadêmico, uma divulgação e uma efervescência a cerca de José Siqueira, poderá também propiciar a edição e revisão crítica de suas peças.

De acordo com Tacuchian,

Os regentes que não programavam Siqueira porque o material era de má qualidade, vendo que o material passou a ser de boa qualidade, eles passam a programar, porque nenhum maestro quer se arriscar a colocar na estante um material de má qualidade e ficar perdendo tempo na hora do ensaio, porque, hoje em dia, você faz concerto com dois ensaios, três ensaios, é uma corrida. [...] O dia em que essa obra for editada com qualidade, essa obra voltará aos poucos a ser reapresentada e o nome do Siqueira vai renascer. Aliás, isso daí tem acontecido na história da música. O século XX foi um século de renascimento de vários compositores. (TACUCHIAN, 2012)

Quanto mais peças musicais de Siqueira forem revisadas e editadas, maior será a possibilidade de serem executadas em público, revelando a obra desse importante compositor.

Capítulo II

Siqueira e a música nordestina

2.2 Matrizes de sua formação musical.

Segundo o musicólogo José Maria Neves (1981), a partir de 1943 José Siqueira se firmou como “o melhor representante da escola nordestina, escrevendo obra abundante que abrange praticamente todos os gêneros musicais e que explora as principais características étnicas do folclore de sua região de origem...” (NEVES, 1981, p.113).

José Siqueira era nordestino, criado no sertão, no interior da Paraíba, onde se multiplicavam manifestações folclóricas. Teve contato com as lendas sertanejas, com as cantorias de procissões e louvações, com a música popular e tradicional. Passou sua infância e adolescência mergulhado em meio à diversidade cultural com acentuada riqueza musical.

Fui musicalizado desde a infância, com os acalantos das “velhas negras”; com as cantigas de roda das crianças, com as canções e hinos patrióticos que eram, então, cantados, obrigatoriamente, nas escolas públicas; com as lapinhas, as cantigas de cegos, os desafios e outras manifestações folclóricas; com as serenatas nas noites enluaradas; com as reuniões familiares onde se recitavam poesias ao som da Dalila tangida ao violão; com os mais belos cantos de pássaros do mundo: o Sabiá-da-mata, o Pintassilgo, o Canário, a Patativa, o Galo de Campina e a Graúna. (SIQUEIRA, s.d., p.1)

Ribeiro acrescenta que: “Nele o folclore constituiu um resíduo cultural que vinha dos primeiros tempos de existência. Nunca foi em busca dele, porque já existia, dentro de seu espírito, como o perfume já existe na flor.” (RIBEIRO, 1963, p.8).

A estética nacionalista do compositor está ligada a sua própria história de vida. Acreditamos que o conhecimento de sua formação musical possa nos dar subsídios para uma compreensão mais profunda de sua obra. Para compreendermos como pode ter sido moldado seu sentimento nacionalista - essa fonte de temáticas, ritmos e melodias que parecem conduzir à alma do povo brasileiro - vamos examinar a sua trajetória musical, desde seu nascimento, buscando os laços que o ligam à música nordestina e procurando entender como se desenvolveu seu aprendizado de composição musical.

Siqueira nasceu na Vila de Conceição do Piancó⁸², alto sertão da Paraíba. Ribeiro (1963, p. 17-20) descreve o seu nascimento numa festiva noite de São João, com suas fogueiras, balões, macaxeiras e batatas doces assadas na brasa, canjica, mungunzá, leitões assadas, cachaças, licores, violas, vozes de violeiros e as danças - animadas pelas bandas rivais, do cordão azul e do cordão encarnado. Em meio ao alarido e a essa “grande alegria sonora” em 24 de junho de 1907, dia de São João, nasceu o menino que viria a se chamar José de Lima Siqueira.

Possuindo ascendência de músicos na família materna⁸³ e sendo seu pai - José Batista de Siqueira Cavalcanti - mestre de banda, desde criança a música esteve presente em sua formação. Aprendeu ainda jovem a tocar saxhorne alto em Mib, saxofone barítono, bombardino e a tuba, mas encontrou a sua “melhor expressão” no trompete. Ribeiro (1963, p.22) descreve como Siqueira era reconhecido pelo som de seu trompete: “Ao ouvir o seu trompete, qualquer pessoa o identificava. José Siqueira o tocava de tal maneira e com tanto estilo próprio que se tornava inconfundível. O artista já se definia no meio em que nascera”.

Segundo o próprio Siqueira, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Música, aos oito anos de idade já integrava a Banda de Música Cordão Encarnado, cujo mestre era seu próprio pai. As bandas de música eram responsáveis por levar alegria à vila nos domingos e feriados. Siqueira ainda afirmou que “numa época em que não havia o rádio, a televisão, o disco e o cinema sonoro era, praticamente impossível, suportar a vida naquela comunidade tão cheia de preconceitos e de religiosidade extrema” (SIQUEIRA, s.d., p.2).

Pensando em dar uma vida melhor a seu filho, José Batista de Siqueira Cavalcanti enviou José Siqueira, aos 11 anos de idade, junto de “Binha” (Hermenegildo), um de seus 13 irmãos, ao tradicional Seminário de Triunfo, em Pernambuco. No entanto o sacerdócio se chocava frontalmente com as aspirações artísticas e a índole libertária de Siqueira – ele jamais se adaptaria à disciplina da vida eclesiástica. Por outro lado, a curta permanência no Seminário, além dos estudos tradicionais, lhe permitiu entrar em contato com a música sacra. Formas musicais como o cantochão, os hinos religiosos e o canto coral formaram uma nova paisagem sonora que lhe enriqueceu a formação musical (RIBEIRO, 1963, p.31).

Siqueira não se alinhava com o tipo de vida sacerdotal, e por mais que os padres procurassem envolvê-lo e encaminhá-lo dentro dos meios religiosos, o menino José não desenvolvia nenhuma vocação para a batina, mas o pouco tempo que os irmãos

⁸² Atual cidade de Conceição no extremo Oeste da Paraíba, próximo à fronteira com o Ceará.

⁸³ Segundo Ribeiro, “Sua mãe, natural de Triunfo, em Pernambuco, pertencia a uma família de músicos” (RIBEIRO, 1963, p.18).

permaneceram no Seminário serviu também para estimular o sentimento de solidariedade humana, que passaria a fazer parte de sua consciência social. Siqueira não chegou a se rebelar contra a educação eclesiástica, apenas não se adaptava àqueles padrões, e por sorte, seu pai adoeceu e precisou buscar assistência médica em Triunfo, já que na Vila de Conceição não havia recursos médicos. Pode então rever os dois filhos que prontamente expuseram seus anseios de retorno ao lar. Assim que se reestabeleceu, José Baptista levou seus dois filhos de volta ao lar. Siqueira novamente pode se integrar na plenitude da vida sertaneja. (RIBEIRO, 1963, p. 33 a 35)

Procurava as caatingas e os tabuleiros, as plantas e os bichos, ouvia com enlevo, o chirriar das cigarras, os mugidos dos barbatões nas distâncias, os gorgeios dos pássaros e todos os ruídos característicos das brenhas do sertão. Queria recuperar o tempo em que vivera afastado da paisagem natal. Conversava com os cangaceiros que atravessavam os arredores. Mantinha contacto com os cantadores que apareciam em Conceição do Piancó. (RIBEIRO, 1963, p. 35)

Em 1918, ainda aos 11 anos de idade, depois de retornar a Conceição do Piancó, Siqueira perde o pai prematuramente, vítima da *Influenza Espanhola*. Sua mãe, Maria Siqueira de Lima, assume então a responsabilidade de criar 10 dos 14 filhos que tiveram.

Nessa época, mesmo com 11 anos, o menino Siqueira já tomava parte de serenatas, cantando e “arranhando” o seu violão. Como trompetista a sua fama já se espalhara pelas redondezas de Conceição do Piancó, e aos 14 anos⁸⁴, entrando na adolescência, recebeu um convite para dirigir a Banda de Música de Bonito de Santa Fé, cidade próxima a Conceição, onde ficou responsável pelo ensino de todos os instrumentos da banda de música.

E ei-lo na labuta entusiástica. A Requinta, a Clarineta, o Saxhorne, a Trompa, o Barítono, o Bombardino, o Helecum⁸⁵ ou Tuba, o Trombone, o Trompete e a Percussão, enfim todos os instrumentos do conjunto eram ajustados, afinados e combinados. Preparou, na verdade, uma esplêndida Banda de Música à altura da tradição paterna. (RIBEIRO, 1963, p.38).

⁸⁴ Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Música, Siqueira afirma que o convite foi recebido “ao completar 15 anos”.

⁸⁵ Provavelmente ou o autor escreveu o nome do instrumento de forma errada, ou trata-se de uma variação de nome do instrumento Helicon, nome dado a Tubas com forma circular, envolvendo o corpo do executante, e com a campânula dirigida para a frente. Era muito usado nas bandas brasileiras do começo do século XX, pois os Sousafones ainda não haviam chegado ao Brasil. Para mais informações consultar, Henrique, Luiz. *Instrumentos Musicais*. 1994, p.340 e 341.

Depois de um ano, mudou-se de Bonito de Santa Fé para Cajazeiras, à época, centro cultural de grande importância no estado da Paraíba, sede do bispado, com bons colégios e onde havia uma banda de música dirigida pelo seu padrinho Zeca Ramalho⁸⁶.

Em Cajazeira, Siqueira permaneceu mais um ano tocando na banda de Música da Cidade, mas, seguindo seus instintos e buscando o estudo de composição, novamente se mudou. Desta vez seguiu para Patos de Espinharas⁸⁷, onde seu irmão José Batista Siqueira era responsável pela direção da Banda de Música da Cidade de Patos. Na cidade também se encontrava outro irmão, Gilberto, excelente clarinetista. Siqueira trabalhava no comércio durante o dia e à noite participava dos ensaios da banda. (RIBEIRO, 1963, p. 40)

Logo Siqueira recebeu um novo convite da cidade de Princesa, na divisa com Pernambuco, e novamente se mudou. Em Princesa foi secretário do Prefeito - o famoso Coronel José Pereira⁸⁸. Vieira levanta a hipótese de que “a convivência com este peculiar coronel, ao mesmo tempo arcaico e progressista, tenha influenciado Siqueira nas suas futuras ações políticas” (VIEIRA, 2006, p. 23). Também em Princesa, integrou a Banda de Música da cidade, que tinha como Mestre, Joaquim Belarmino. Siqueira afirmou que Belarmino possuía um talento transbordante, e era “autor de valsas tão lindas quantas as mais belas que possam existir em qualquer país” (SIQUEIRA, s.d., p.4). As cidades em que José Siqueira viveu em sua adolescência podem ser vistas no mapa do estado da Paraíba (FIG. 23).



FIGURA 23 – Cidades onde José Siqueira viveu da infância até os 18 anos, no Sertão Paraibano.
A – Conceição. B – Bonito de Santa Fé. C - Cajazeiras. D – Patos. E – Princesa.

⁸⁶ José Ramalho, que em Conceição do Piauí dirigia a Banda do Cordão Azul.

⁸⁷ Atual Patos, na Paraíba.

⁸⁸ José Pereira liderou o movimento que, em Março de 1930, sublevoou o município de Princesa contra o governo paraibano.

Em 1925, José Siqueira começou a perceber que o sertão já não era suficiente às suas aspirações musicais, partiu para a capital do estado, e ao completar 18 anos alistou-se no exército, onde, depois de rigoroso exame musical, serviu como trompetista da Banda de Música do 22º Batalhão de Caçadores. Com isso, entrou em contato com a Música Marcial (marchas e hinos cívicos), enriquecendo mais uma vez a sua experiência musical.

Em dois dias,⁸⁹ o jovem trompetista foi embarcado em um navio com destino a São Luis do Maranhão, em perseguição à Coluna Prestes. Junto com ele, dois companheiros de viagem: O trompete e o livro *Sei Compor* do Frei Pedro Sinzig⁹⁰. Depois do Maranhão o 22º Batalhão retornou à capital da Paraíba e logo seguiu para o interior de Pernambuco e Alagoas⁹¹, ainda em perseguição à coluna Prestes.

Desejando mais conhecimento musical, Siqueira lia e relia o livro de Frei Pedro Sinzig, e segundo ele próprio, “cada vez mais constatava que era um músico prático, com uma boa leitura à primeira vista, e nada mais, embora já fosse autor de modinhas, valsas e dobrados” (SIQUEIRA, s.d., p.4).

O 22º Batalhão Chegou até à cachoeira de Paulo Afonso, no Rio São Francisco, onde acamparam na Pedra de Belmiro Gouveia. Ribeiro retrata de forma quase poética a visão que José Siqueira teve da imensa cachoeira.

Diante da Cachoeira de Paulo Afonso, com a sua sensibilidade de músico, apreciou a Sinfonia das águas se despencando, tumultuosas e revoltas, entre os penedos, numa profusão de sons e espumas. O estranho rumor envolvia-o de um indizível fascínio. Sentiu, no grandioso espetáculo, os ritmos inesquecíveis dos versos varonis de Castro Alves. Mergulhava num ambiente de ritmos, ao qual não faltava a policromia do arco-íris através dos vapores que subiam para o céu. (RIBEIRO, 1963)

A música da cachoeira de Paulo Afonso fechava um ciclo na vida de Siqueira. Sairia do nordeste levando em sua bagagem, além de seu trompete, toda uma paisagem sonora nordestina, que marcaria sua música e inspiração. Tendo completado seu tempo de serviço militar, pediu baixa e resolveu seguir para uma grande metrópole. Recife era uma opção, mas o campo artístico da “Veneza brasileira” ainda não era desenvolvido o suficiente, o meio musical era quase inexistente em termos profissionais, só se transfigurando na época do

⁸⁹ No discurso de posse na ABM (SIQUEIRA, s.d), Siqueira afirma que foram dois dias, em sua biografia (RIBEIRO, 1963) são citados 2 meses.

⁹⁰ Curiosamente foi em substituição ao Frei Pedro Sinzig que Siqueira assumiu sua cadeira na Academia Brasileira de Música, Ver Siqueira, s.d., p. 17.

⁹¹ Em seu discursos de posse na ABM, Siqueira fala que seguiu para Alagoas, mas seu biógrafo afirma que ele foi para o interior de Pernambuco, e segue informando da sua passagem pela Cachoeira de Paulo Afonso. Como esta fica na divisa entre Alagoas e Pernambuco, supomos que o compositor tenha passado pelos dois estados.

Carnaval, quando o frevo e os maracatus com seus ritmos contagiantes se espalhavam pela cidade. Segundo Ribeiro “O Nordeste, abandonado e esquecido, com o progresso retardado pela politicagem, sem recursos, explorado, ou antes, espoliado por múltiplas formas de opressão econômica, não oferecia margem para que, nele, a sua personalidade pudesse florescer plenamente”. (RIBEIRO, 1963, p.54).

Sentia um profundo amor pelo Nordeste, mas nesse ponto de sua vida, o Sudeste o atraía. Buscava um meio que atendesse às suas aspirações. Escolheu, portanto, como destino a capital da república, o Rio de Janeiro. Ainda segundo Ribeiro “o Nordeste continuava a viver na sua alma, com todas as suas paisagens, com todo o seu colorido e com todas as suas sugestões musicais. Não o perderia nunca e dele havia de jorrar uma das fontes mais fecundas de sua inspiração como compositor” (RIBEIRO, 1963, p.56).

Chegando ao Rio de Janeiro, em 1927, Siqueira pela primeira vez viu um piano, e começou a estudá-lo com determinação. Queria dominar o instrumento que seria sua ferramenta de composição. Para sobreviver na capital realizou, no dia seguinte à sua chegada, concurso para a Banda Sinfônica da Escola Militar de Realengo, tendo sido aprovado como músico de 2ª classe, aos 20 anos de idade. De trompetista de pequenas bandas do interior, Siqueira passou a integrar a primeira Banda Sinfônica que se criava nos círculos militares brasileiros. Ribeiro afirma que “A Banda Sinfônica foi para ele uma escola de iniciação na música erudita. Constituiu uma verdadeira escola de preparação para a música sinfônica, que iria ser, mais tarde, a sua grande paixão como artista criador” (RIBEIRO, 1963 pag.61).

Morando no subúrbio do Estado da Guanabara, que naqueles tempos era menos industrializado e de feição mais rural, teve contato com os grupos de seresteiros, que dominavam a região, com as modinhas das serenatas e com os “choros” das festas familiares. Essas experiências gerariam traços em sua obra musical futura. Aonde ia, Siqueira procurava conhecer os hábitos e expressões culturais e musicais do povo. Ainda no subúrbio carioca travou contato com cerimônias fetichistas de macumba, que continham profundos traços do ritmo africano. Todo esse universo da música negra mais tarde se manifestou em composições como Candomblé e a cantata Xangô, entre outros.

Paralelamente ao seu trabalho como trompetista, iniciando sua “verdadeira luta, a luta pela composição e regência” (SIQUEIRA, s.d., p. 5), começou a rever seus conhecimentos de teoria e solfejo com Francisco de Paula Gomes, fagotista da Banda Militar, buscando se preparar para o ingresso no Instituto Nacional de Música. Junto com o preparo musical, ingressou no curso secundário no Colégio Piedade. Estudava música e a cultura geral, indispensável.

Nessa época, buscando descansar do excesso de trabalho e estudo, foi morar em Itacuruçá, litoral sul do estado, e entrou em contato com a gente simples do local. Junto aos pescadores, conheceu de perto o folclore praiano fluminense. Participou da Festa de São Pedro, em que os pescadores levam uma imagem do Santo em pequena canoa⁹². Entrou em contato também com os ritmos e passos da “chiba”⁹³, espécie de fandango que até a década de 60 ainda se dançava no litoral (RIBEIRO, 1963, p. 65).

Seguindo o conselho de seus colegas da Banda de Música Militar, iniciou seus estudos de harmonia com o melhor professor de música teórica da cidade, José Paulo Silva, passando depois a estudar contraponto e fuga. Costumava também ir sempre à cidade para assistir concertos e frequentar casas de música, onde estabelecia relações com músicos e intérpretes.

Em 1930 ingressou no Instituto Nacional de Música onde, segundo Mariz (2005, p. 272), estudou teoria com Paulo Silva, Regência com Walter Burle-Marx, Composição com Francisco Braga e piano com Luis Amabile, concluindo o curso em 1933, com brilhantismo. Imediatamente depois de se formar Siqueira iniciou uma grande carreira como compositor.

Na década de 40, tendo a sua disposição uma grande Orquestra Sinfônica – a OSB –, compôs muitas obras para orquestra completa. As obras de suas duas primeiras fases apresentam uma forte inclinação para a música sinfônica, muitas vezes com participação de grande massa coral. Na mesma época, iniciou uma primeira série de turnês internacionais⁹⁴ buscando divulgar sua obra e adquirir mais conhecimentos, e na década de 50, foi à Europa, onde além de apresentar suas composições, desenvolveu estudos com grandes mestres da música. Fez o curso de Musicologia na Sorbone, em Paris, e, como Professor Catedrático da Universidade do Brasil, estudou no Conservatório de Paris com Tony Aubin (composição), Oliver Messiaen (estética musical), Noel Callon (fuga), Eugène Bigot (regência) e Jacques Chailley (contraponto e fuga). Na França se encerrou a caminhada de Siqueira como estudante de música. Com obras escritas de grande valor artístico, Siqueira sedimentou seus conhecimentos e pode se encaminhar para a escrita de peças mais refinadas e maduras.

Aliando os conhecimentos sinfônicos e composicionais adquiridos na academia a sua verve nacionalista, Siqueira compôs obra significativa que revela sua origem e seu traço nordestino. Em seu livro de 1981, “O sistema Modal na Música Folclórica do Brasil”,

⁹² Essas experiências influenciaram sua obra sinfônica “Os Pescadores na Praia de Itacuruçá”, de 1934.

⁹³ Não encontramos definição de Chiba com ch, apenas com x. No Dicionário Musical Brasileiro, de Mario de Andrade (1989), se lê, entre outras definições: Xiba – Dança brasileira. Xiba é como denominam, no Rio de Janeiro, ao samba. [...] O xiba era “bamboleado, macio”, “sapateado” e com acompanhamento de palmas também.

⁹⁴ Ver cap. 1, item 1.2, desta dissertação.

Siqueira indica as obras em que utiliza largamente essa que é uma das principais características da música nordestina: O modalismo.

A seguir fornecemos a listagem das peças indicadas por Siqueira:

Estrela do Mar	}	Peças para canto e piano com versos de José Américo de Almeida.
A Única Voz		
A Rede		
Infância		
Minha Estrela		
Meu Rastro		

Três Melodias Populares do Brasil, para canto e piano.

Uma Festa na Roça, bailado em três partes.

Cantata a Manoel Bandeira, para soprano e quarteto de cordas e piano.

I Concerto para Piano e Orquestra.

II Concerto para Piano e Orquestra.

III Concerto para Piano e Orquestra.

I Concerto para Violino e Orquestra.

II Concerto para Violino e Orquestra.

III Concerto para Violino e Orquestra.

Quarta Dança Brasileira, para orquestra.

Festa de Negros, para piano e para orquestra.

Dança Heróica, para piano e para orquestra.

Dança Nordestina, para piano e para orquestra.

Sonoras Amazônicas, para Canto e orquestra de Câmara.

Sonoras Nordestinas, para quarteto de cordas.

Festas Natalinas do Nordeste, cantata para soprano coro e orquestra.

Prelúdio e Fuga Sobre um Tema Brasileiro, para quinteto de sopro e piano.

A Compadecida, ópera em 3 atos.

Cenas do Nordeste Brasileiro, Poema Sinfônico.

Toada, para orquestra de cordas.

II Quarteto, para quarteto de cordas.

I, II e III Sinfonias, para grande orquestra.

Suíte Infantil, para orquestra.

I Suíte Nordestina, para grande orquestra.

Jardim de Infância, para declamador e orquestra.

I e II Sonatas para violino e piano.

Cantigas Folclóricas do Brasil.

Vinte Suítes para coro e diferentes conjuntos.

1ª Suíte Sertaneja, para violoncelo e piano.

Pregão para Onze Instrumentos.

Cobra Norato, oratório para dois solistas, coros mistos e orquestra.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX e X Sonatinas para piano.

2.2 Características da Música Nordestina

2.2.1 O Modalismo

O modalismo na música do nordeste do país é motivo de estudo para muitos pesquisadores da música brasileira. Naquele que atualmente talvez seja o estudo mais completo sobre o assunto - *O modalismo na música brasileira* -, Ermelinda Paz⁹⁵ discorre sobre as possíveis origens e as terminologias utilizadas por pesquisadores referentes ao sistema modal. O estudo aponta para possíveis origens europeias, africanas (árabes e negras) e até mesmo indígenas do modalismo no país.

Entre os pesquisadores citados por Paz (2002), podemos extrair alguns que falam diretamente da música nordestina:

- Guerra Peixe (1966, p. 150), sobre material colhido no início da década de 50, afirmava que “no Recife o pesquisador ouviu, e tão somente, melodias modais, medievalmente, arcaicamente modais na concepção, ainda que nacionalizadas”.

- Luis Soler (1978, p.12) se refere às raízes ibérico-mourisca e gregoriana, juntamente com a indígena como as que teriam contribuído para formar a música sertaneja.

- Dulce Lamas (1986, p.275) afirma que: a melodia apresenta-se, via de regra, na arte dos nossos cantadores em escalas modais.

Ainda segundo Paz (2002), outros autores, como Renato Machado e Mario de Andrade abordam o “abaixamento da sétima e a Escala Hexacordal”, muito encontrados também no Nordeste brasileiro.

A título de exemplificação da existência e da relevância do modalismo na música nordestina folclórica, em 2011 foi realizada uma análise (QUEIROZ, 2011) das canções de

⁹⁵ PAZ, 2002, Primeiro capítulo: As Origens dos Modos na Música Brasileira.

dois mestres cirandeiros, manifestação cultural eminentemente nordestina, nas quais identificamos a presença marcante de estruturas modais. Analisamos⁹⁶ ao todo 55 cirandas dos cirandeiros João Grande e Mané Baixinho, recolhidas por Altimar Pimentel (2005), e publicadas em seu livro *Ciranda de Adultos*. Ao todo encontramos 12 cirandas em tons menores, 12 em modo eólio (menor natural), 11 em tons maiores, 7 em modo mixolídio, 7 em escala hexacordal, 2 em modo dórico, 1 em modo lídio, 1 em modo jônio e 1 em escala pentafônica, além de 2 com escalas mistas (eólio-dórico) e 2 com inclinações para outros modos (lídio e dórico). A presença de estruturas modais entre as cirandas analisadas é bem acentuada, predominando os modos eólio, mixolídio e a escala hexacordal.

Afirmar que a música nordestina é toda modal seria diminuir a riqueza da variedade de estilos encontrados nas músicas desta região. Em verdade existe uma grande diversidade de ritmos, escalas e sonoridades em diferentes manifestações culturais do nordeste. Dentro de algumas destas manifestações, como o frevo ou a barca, a música é eminentemente tonal, em outras sente-se a presença marcante do modalismo, como nas cirandas, nas cantigas de cegos, emboladas ou ladainhas. Em outras manifestações, como por exemplo, em alguns grupos de caboclinhos, é até difícil classificar, pois o sistema de afinação dos instrumentos rudimentares, por vezes não se encaixa dentro dos padrões de tom e semi-tom de nossa cultura musical – seria um sistema modal, porém não utilizando o sistema escalar próprio da música tradicional do ocidente. Uma coisa é certa, dentro da música folclórica brasileira, o local onde o modalismo fincou suas raízes foi no nordeste do país. Isso não quer dizer que não se encontre música modal em outras regiões, mas no nordeste o modalismo se desenvolveu de forma mais marcante, em quantidade e em variedade⁹⁷.

Dois dos maiores representantes da Escola Nacionalista Nordestina na música erudita, também se debruçaram sobre o tema. Tanto José Siqueira quanto seu irmão, Baptista Siqueira, redigiram obras teóricas em que analisaram o sistema modal utilizado no folclore nordestino. Em seu livro *Pentamodalismo Nordestino* (1956, p.14 a 18), Baptista Siqueira aponta a existência de cinco diferentes tipos de escalas, todas com caráter descendente:

1º tipo: Escala Descendente com elisão do 7º grau - (Escala Hexacordal)⁹⁸.

⁹⁶ Para realizarmos as análises levamos em conta as transcrições editadas e a gravação realizada com o grupo de Mané Baixinho, por Altimar Pimentel (2005). Observamos algumas diferenças entre as transcrições e a gravação, e, em geral optamos pelo registro sonoro na hora de definirmos o modo (ou tonalidade) da ciranda.

⁹⁷ José Siqueira também identifica o modalismo como característica marcante do folclore nordestino (SIQUEIRA, 1981a, p. 1).

⁹⁸ Os termos entre parênteses são nossos.

2º tipo: Escala Descendente com o sétimo grau abaixado - (Modo Mixolídio).

3º tipo: Escala Maior Descendente com o quarto grau alterado ascendentemente e sem provocar modulação (Modo Lídio).

4º tipo: Escala Menor Descendente em Graus Naturais - (Modo Eólio).

5º tipo: Escala menor Descendente com o 6º Grau alterado ascendentemente tendo emprego unitônico - (Modo Dórico)

Baptista Siqueira chama a atenção para alguns procedimentos comumente encontrados na estética da música modal: “1º - Sistematização do emprego do grau disjunto quando o canto vai subir; 2º - Terminação pela repetição estereotipada da tônica [...]; 3º Cantos de inclinação descendente onde o grau conjunto se aplica livremente”. Baptista Siqueira também afirma que “o sistema de acompanhamento das melodias preponderantes, não pode ficar sujeito a regras inflexíveis. [...] o baixo mais apropriado é aquele em forma de pedal variado, chegando, pelo sentido horizontal, a constituir pedal harmônico com as demais partes acompanhantes. Havendo harmonização, que ela se baseie nos sons encontrados nas respectivas escalas” (SIQUEIRA, 1956, p.23)

2.2.2 O sistema trimodal de José Siqueira

José Siqueira como autêntico filho do nordeste conviveu com as mais variadas expressões folclóricas e culturais do sertão da Paraíba. Sua memória ficou impregnada de canções, lamentos, cantigas de ninar e toda uma diversidade musical característica de sua região. Ao se mudar para o sudeste, levou com ele essas melodias em grande parte repletas de modalismo, e codificou o sistema modal nordestino em seu livro: *O sistema modal na música folclórica do Brasil*, onde propõe uma ordenação mais abrangente para “o emprego de três modos brasileiros, tão comum dos povos do nordeste”⁹⁹: o seu sistema trimodal. Em verdade tratam-se de seis modos, três Reais e três Derivados destes, organizados por Siqueira conforme as figuras 24a - 24c (Modos Reais) e 25a - 25c (Modos Derivados):

⁹⁹ SIQUEIRA, 1981a, introdução, p. 2.

Três Modos nordestinos (Reais)

I Modo Real



FIGURA 24a – I Modo Real, segundo José Siqueira.

II Modo Real

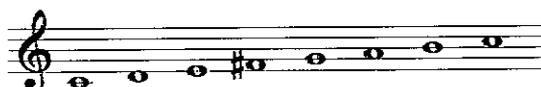


FIGURA 24b – II Modo Real, segundo José Siqueira.

III Modo Real



FIGURA 24c – III Modo Real, segundo José Siqueira.

Três modos Derivados

(derivam dos modos reais, distando uma terça menor inferior)

I Modo Derivado



FIGURA 25a – I Modo Derivado, segundo José Siqueira.

II Modo Derivado



FIGURA 25b – II Modo Derivado, segundo José Siqueira.

III Modo Derivado



FIGURA 25c – III Modo Derivado, segundo José Siqueira.

Siqueira ainda adianta que “todos os modos podem ser transpostos, tomando por base qualquer nota. Nesse caso, as alterações adventícias decorrentes podem figurar, ou não, na armadura de clave”. (SIQUEIRA, 1981a).

É inevitável a comparação com os modos eclesiásticos¹⁰⁰ – nomenclatura mais encontrada dentre os livros pesquisados. O I Modo Real corresponde ao modo Mixolídio, o II Modo Real ao modo Lídio, o III Modo Real, chamado por Siqueira de “Modo Nacional”, é um misto dos modos Lídio e Mixolídio. Comparando-os com a escala maior do sistema tonal, no I Modo Real, teríamos a sétima abaixada (bemolizada), no II Modo Real teríamos o quarto grau aumentado, e o III Modo Real apresentaria os intervalos característicos dos dois modos – quarto grau aumentado e sétimo grau abaixado.

Da mesma forma, os modos derivados correspondem respectivamente aos modos Frígio, Dórico e misto Dórico-Frígio. Comparando-os com a escala menor natural do sistema tonal, teríamos no I Modo Derivado o segundo grau abaixado, no II Modo Derivado, o VI grau aumentado e no III Modo Derivado as duas alterações apareceriam. A TAB. 3 mostra a correspondência entre o sistema trimodal de José Siqueira e os modos eclesiásticos.

Tabela 3: Correspondência entre o sistema trimodal e os modos eclesiásticos (Gregorianos).

Sistema Trimodal	Modos Eclesiásticos
I Modo Real	Mixolídio
II Modo Real	Lídio
III Modo Real	Misto (Lídio-Mixolídio)
I Modo Derivado	Frígio
II Modo Derivado	Dórico
III Modo Derivado	Misto (Dórico-Frígio)

Em relação à formação de acordes, Siqueira também fornece alguns esclarecimentos importantes:

“Os nomes tradicionais de tônica, supertônica, medianta, subdominante, dominante, superdominante e sensível desaparecem e são substituídos por 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º graus, respectivamente;

Não haverá mais acordes de 7ª da dominante, 7ª da sensível maior ou menor e 9ª da dominante, maior ou menor, visto terem estes títulos e funções, desaparecido. Dessa maneira, o acorde passará a definir-se assim: reunião de duas ou mais notas ouvidas, simultaneamente. A hierarquia total desaparece. Pode-se começar ou terminar a música com qualquer acorde;

¹⁰⁰ Ver Paz (2002, p. 199, anexo 5).

Os encadeamentos ou são livres ou podem obedecer à forma clássica, desde que sejam praticados dentro dos modos;

As cadências harmônicas são suprimidas; qualquer acorde servirá para terminar um membro de frase, uma frase ou um período;

Não haverá mais modulação, visto que modular é passar de uma tonalidade a outra, e, neste sistema, não existe tonalidade, e sim, existem **modos**". (SIQUEIRA, 1981a, p.9 e 10)

Siqueira apresenta, então, exemplos de **acordes novos**, sobre as escalas dos três modos reais, formados por intervalos diferentes dos de terça, tradicionalmente usados na harmonia clássica (FIG. 26 a-j):

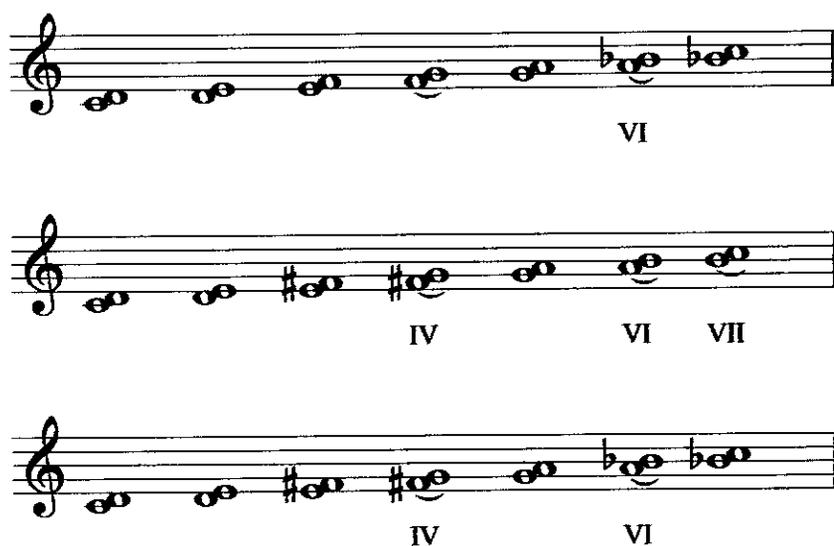


FIGURA 26a – Acordes por 2^{as} Maiores e Menores.

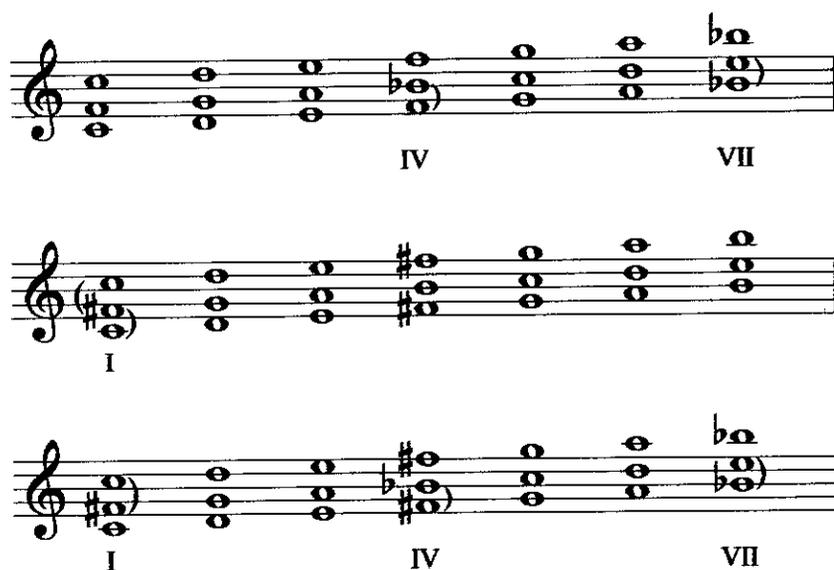


FIGURA 26b – Acordes por 4^{as} e 5^{as} Justas, por 4^a Aumentada e 5^a Diminuta, por 4^a Subdiminuta e 5^a Aumentada.

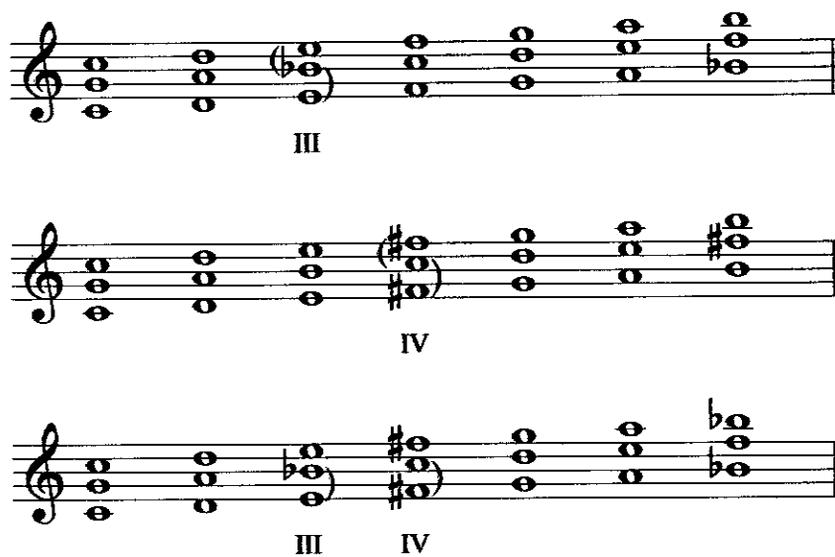


FIGURA 26c – Acordes por 5^a e 4^{as} Justas, por 5^a Diminuta e 4^{as} Aumentada.

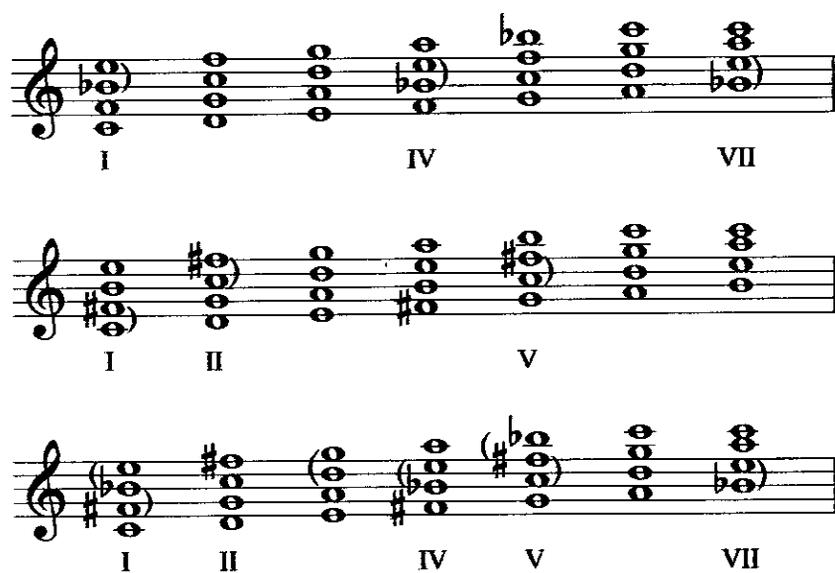


FIGURA 26d – Acordes por duas 4^{as} Justas e uma 4^a Aumentada; por uma 5^a Justa, uma 4^a Aumentada e uma 4^a Justa; por três 4^{as} Justas; por uma 4^a Aumentada e duas 4^{as} Justas.



FIGURA 26e – Acordes por 2ª Maior e duas 4ªs Justas; por 2ª Menor, uma 4ª Justa e uma 4ª Aumentada; por segunda Maior, 4ª Aumentada e 4ª Justa, ou por 2ª Maior 4ª Aumentada e 4ª Diminuta.



FIGURA 26f – Acordes por 2ª Maior, 4ª Justa e 5ª Justa; por 2ª Menor, 4ª Justa e 5ª Justa; por 2ª Menor, 4ª Aumentada e 5ª Diminuta.



FIGURA 26g – Acorde por 2ª Maior, 5ª Justa e 4ª Justa; por 2ª Maior, 5ª Diminuta e 4ª Aumentada, por 2ª Menor, 5ª Justa e 4ª Justa; 2ª Maior, 5ª Aumentada e 4ª Diminuta.

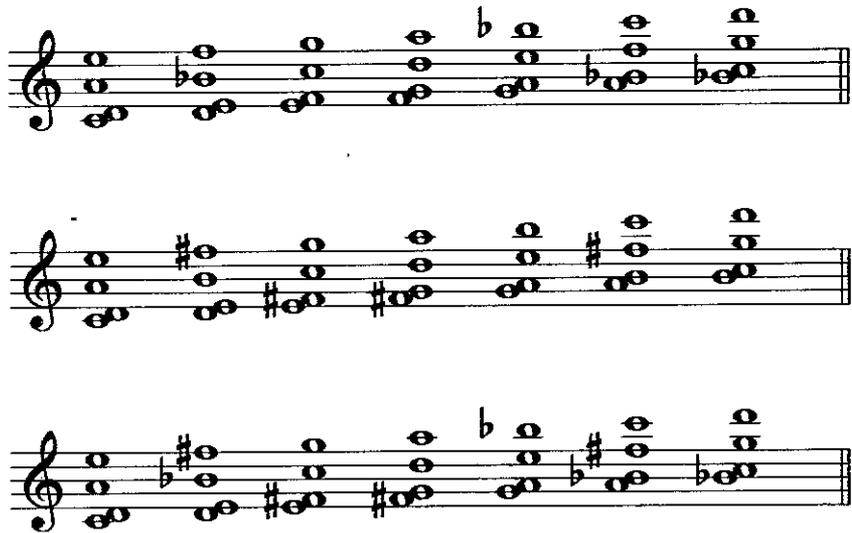


FIGURA 26h – Acorde por 2ª Maior e duas 5ªs Justas; por 2ª Maior, 5ª Justa e 5ª Diminuta, por 2ª Menor, 5ª Aumentada e 5ª Diminuta.

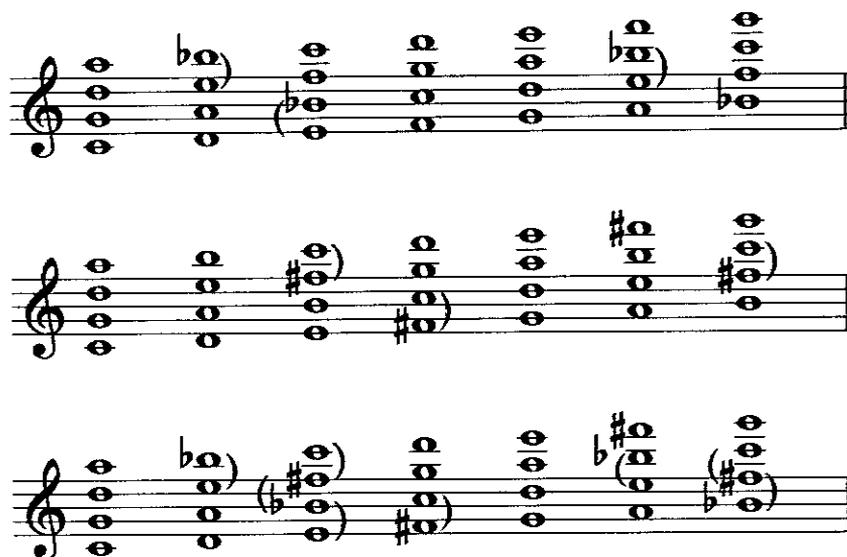


FIGURA 26i – Acorde por três 5^{as} Justas; por 5^a Diminuta, e duas 5^{as} Justas; por duas 5^{as} Justas e uma 5^a Diminuta; por uma 5^a Aumentada, uma 5^a Diminuta, e uma 5^a Justa; por uma 5^a Justa, uma 5^a Diminuta, e uma 5^a Aumentada.



FIGURA 26j – Outras combinações podem ser praticadas, desde que seja aumentado o número de partes, e que se utilize, exclusivamente, intervalos de 2^a Maior e Menor, 4^a Diminuta, 4^a Justa e 4^a Aumentada; 5^a Justa, 5^a Diminuta e 5^a Aumentada.

Além da proposição de novos acordes, Siqueira também afirma em seu livro que “não se dispensam elementos como o **ritmo**¹⁰¹ e as formas de acompanhamento, e mesmo, certos processos de harmonização populares, à base do **pedal**¹⁰², que de algum modo, caracterizam nossa música.

Além dos “Modos Reais” e “Modos Derivados” Siqueira, em outro de seus livros, *Sistema Pentatônico Brasileiro*, afirma que a totalidade das melodias dos Candomblés de Salvador, por ele pesquisadas, apresentavam por base a escala pentatônica. Em seu estudo propõe a utilização de polifonia e acordes pentatônicos, os quais também nomeia de **Acordes Novos** (SIQUEIRA, 1981b).

Segundo Siqueira, existem duas formas de se constituir os acordes pentatônicos (SIQUEIRA, 1981b, p. 3). A primeira seria através da agregação de um intervalo de quinta justa ao acorde perfeito maior, sempre que esse intervalo forme com a fundamental e a 5^a do

¹⁰¹ Grifo nosso.

¹⁰² Grifo nosso.

acorde dado, segundas maiores ascendentes; ou ainda agregando um intervalo de quinta justa ao acorde perfeito menor, sempre que esse intervalo forme, com a fundamental e a 5ª do acorde dado, segundas maiores descendentes. Pode-se ver ambos os exemplos nas FIG. 27a-b.



FIGURAS 27 a e b – Primeira forma de constituição de acordes pentatônicos: Agregação de acorde de 5ª Justa ao acorde Maior (à esquerda) e agregação do acorde de 5ª Justa ao acorde perfeito Menor (à direita).

A segunda forma seria transformando a escala pentatônica em acorde pentatônico (FIG. 28).



FIGURA 28 – Segunda forma de constituição de acordes pentatônicos

Siqueira ainda afirma que “na realidade, os acordes pentatônicos se limitam aos que se originam dos acordes perfeitos maiores. Os que derivam dos acordes perfeitos menores soam eufonicamente, como aqueles” (SIQUEIRA, 1981b, p. 4). Realmente se pegarmos o acorde pentatônico menor de Lá (Lá – Dó – Ré – Mi – Sol), temos as mesmas notas do acorde pentatônico maior de Dó (Dó – Ré – Mi – Sol – Lá).

2.2.3 O ritmo do baião e o xaxado

O nordeste possui uma riqueza muito grande de ritmos característicos, que em geral estão relacionados a danças, como frevo, maracatu, coco, caboclinho, ciranda e xote, entre outros. Um desses ritmos, o baião, foi amplamente difundido por todo o país, na década de 50 por Luiz Gonzaga, se estabelecendo como ícone da cultura nordestina e se constituindo, segundo Gilberto Gil (2007), no principal gênero de nossa música popular, depois do samba.

Câmara Cascudo (1988) afirma que o baião é uma “dança popular muito preferida no século XIX no nordeste do Brasil” (CASCUDO, 1988). Cascudo ainda cita, no mesmo verbete, um registro feito por Guerra-Peixe das características melódicas do baião, onde este

aponta como possibilidade, o sétimo grau abaixado e/ou o quarto grau elevado, vinculando de alguma forma o baião ao modalismo nordestino.

Marco Pereira (2007), afirma que “o baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região nordeste do país¹⁰³”. (PEREIRA, 2007, p.61).

Pereira propõe três diferentes variantes rítmicas para o baião. A FIG. 29 representa a estrutura rítmica mais simples.



FIGURA 29 – Estrutura rítmica básica do baião, proposta por Pereira (2007, p. 61).

Na imagem seguinte – FIG. 30, apresentamos a primeira variação proposta por Pereira. Segundo ele, seria uma variante rápida.

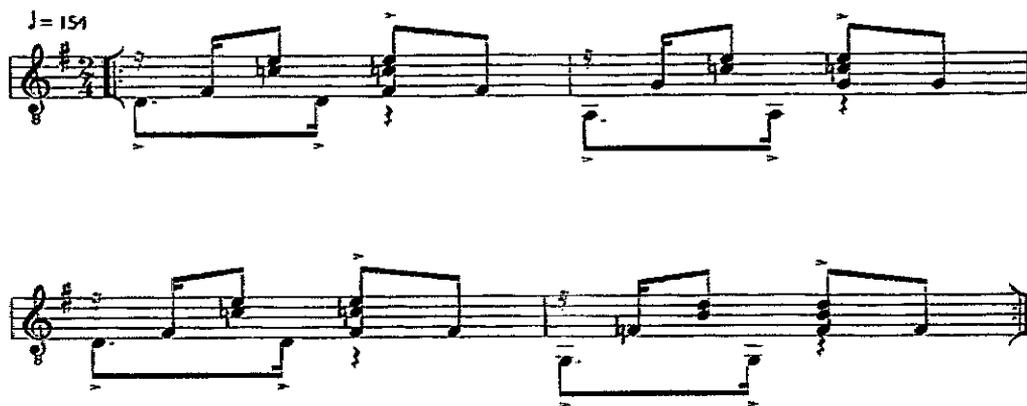


FIGURA 30 – Primeira variação rítmica do baião, proposta por Pereira (2007, p. 62).

Finalmente a terceira variação, mais elaborada, seria (FIG. 31):

¹⁰³ Tanto Pereira quanto Cascudo vinculam o nome de Luiz Gonzaga – o Rei do baião – à divulgação e popularização do ritmo pelo Brasil, fixando-o na memória do povo brasileiro.



FIGURA 31 – Segunda variação rítmica do baião, proposta por Pereira (2007, p. 62).

Podemos então, a partir da observação das estruturas rítmicas, dizer que o baião é um ritmo binário, que apresenta como característica marcante a síncope. É uma antecipação rítmica do segundo tempo do compasso, (podendo se estender a mesma ideia também ao primeiro tempo do compasso seguinte). Essa seria a base do baião¹⁰⁴. Os outros elementos rítmicos incluídos nas propostas de Pereira, seriam variações dessa base.

Pereira também estabelece uma relação entre o baião e o xaxado: “Xaxado não é propriamente um ritmo, mas uma dança feita a partir do ritmo baião” (PEREIRA, 2007, p.91).

Segundo Cascudo, o nome xaxado seria proveniente da “onomatopeia do rumor xa-xa-xa das alpercatas, arrastadas no solo” (CASCUDO, 1988, p. 802). Contrariando a crença popular, Cascudo também afirma que foi realizada uma pesquisa pelo poeta Jaime Griz, em Recife, pela qual se concluiu que “Lampião não foi seu inventor, mas divulgador e que a

¹⁰⁴ É curioso observar que a mesma estrutura rítmica se encontra como base do lundu, dança que deu origem a diversos ritmos brasileiros, e que segundo Cascudo (1988) foi provavelmente introduzido no Brasil pelos escravos de Angola.

dança era conhecida no agreste e sertão pernambucano desde 1922-1926". (CASCUDO, 1988, p. 802) De qualquer forma, o xaxado está intimamente ligado ao cangaço, pois foi difundido por todo o nordeste por Lampião e seus cabras.

A poderosa ligação de um signo rítmico – o baião, com outro melódico – o modalismo, será utilizada por Siqueira para estabelecer a paisagem sonora nordestina em sua ópera *A Compadecida*. Alia-se a isso a variação instrumental incluída pelo compositor, que buscando uma sonoridade nordestina utiliza instrumentos da orquestra remetendo à instrumentos populares. Por exemplo, Siqueira utiliza-se do flautim, como um pífano e do tímpano, e outros instrumentos de percussão, como uma zabumba.

2.2.4 O Canto Declamado dos Cantadores

Dulce Lamas identifica características rítmicas e melódicas na cantoria em dois diferentes textos, ambos sobre a música dos cantadores.

A rítmica da cantoria é oratória, provém diretamente da prosódia [...]. O ritmo da cantoria satisfaz principalmente às necessidades da acentuação métrica das palavras [...] O cantador do nordeste tem sua maneira peculiar de cantar [...], a emissão se faz naturalmente. Cantam como se estivessem falando (LAMAS, 1986a, p.301 e 303).

Em seu outro texto ela acrescenta que “O Sistema musical das melodias de cantoria é expressivamente modal e com ritmo mais acentuadamente oratório [...]”. (LAMAS, 1986b).

Luis Soler (1978) reitera o discurso de Lamas, ao comparar a cantoria ao canto árabe: “O canto narrativo, mais recitado do que cantado, é denominado entre os árabes de ‘lingui-lingui’: a lenga-lenga da gíria dos cantadores”. (SOLER, 1978, p. 68-69).

Os cantadores, em seus desafios, precisam que o texto cantado seja claramente compreendido por todos. A palavra é utilizada como instrumento de luta com o qual defendem seus pontos de vista, ou incitam o “adversário” à peleja. O que fariam falando, fazem cantando, mas a medida do canto é o próprio texto, por isso este acaba sendo mais declamado que propriamente cantado. Já nos romances, precisam prender a atenção do povo que os escuta ao narrarem histórias e feitos que impressionam a imaginação. Em ambos os casos, a elaboração musical acaba ficando a serviço do texto literário, pois o mais importante é a capacidade inventiva, a habilidade de criação poética.

Essa preocupação com o texto e com a clareza da comunicação influencia a construção musical da melodia cantada. A forma de recitativo livre é uma constante e Lamas (1986b,

p.38) chama atenção para uma tendência à repetição de mesmos sons (notas repetidas) e à utilização de graus conjuntos e intervalos pequenos. A extensão do canto também raramente passa de uma oitava. As FIG. 32a e 32b são um pequeno exemplo do universo da cantoria. Na figura 32a, o canto não chega a uma oitava de extensão, e podemos observar, na segunda parte o uso de notas repetidas.

♩ = c. 100

A vi - da é u - ma es - co - la e eu crei - o que dá a, es - mo - la e crei - o quem nos con -
so - la E - le deu au - to - ri - za - ção. Nes - ta can - to com a mão e por is - so, o
meu pro - je - to o meu pe - di - do de ne - to pra can - tá oi - to, ao qua - drão.

FIGURA 32a – Quadrão gravado em Mossoró, por Calixto e Ventania, em julho de 1977.
Fonte: Lamas, 1986b, p.34.

Na figura 32b, além de notas repetidas, podemos ver o uso de graus conjuntos e de intervalos pequenos. Aqui a extensão é de uma oitava (Escala Hexacordal de Sol).

Andantino

Eu fui to - mar ba - nho em Co - pa - ca - ba - na que é a me - lhor prai - a do Rio de Ja -
nei - ro. Eu i - a des - cen - do, e chei - o do di - nhei - ro Veio u - ma mo - ci - nha bo - ni - ta, e ba -
ca - na. Dis - se: Ven - ta - nia eu que - ro to - ma ca - na. Eu saí com e - la pra me - sa de um bar.
E - la be - bu tan - to de s'ém - bri - a - gá. De - pois nos meus bra - ços ca - iu a don - ze - la Eu fui pra ma -
ré e dei um ba - nho ne - la, e dei - xei dei - ta - di - nha na bei - ra do mar.

FIGURA 32b – Galope à beira mar cantado por Calixto e Ventania, em Mossoró.
Fonte: Lamas, 1986b, p.37.

Não pretendemos esgotar o estudo das características da música nordestina, que é extremamente variada em ritmos, gêneros e estilos, mas apenas vislumbrar um pouco do

material sobre o qual José Siqueira pode ter se debruçado para compor sua ópera. De forma resumida procuramos abordar os elementos ligados ao modalismo, com suas escalas e seus acordes, o ritmo do baião e a forma recitada da cantoria. Além desses elementos musicais, Siqueira também se utiliza, em sua ópera, de canções folclóricas, com as quais provavelmente teve contato em sua infância e juventude, como a famosa *Mulher Rendeira*, difundida em todo o Nordeste pelo bando de Lampião.

Capítulo III

A Compadecida, Ópera de José Siqueira com texto de Ariano Suassuna.

A Compadecida é um auto mais ou menos dentro do estilo do cordel, de um grande teatrólogo nordestino, respeitadíssimo, que é o Ariano Suassuna, e ele (José Siqueira) achou que poderia vestir aquele auto com música de caráter nordestino – ninguém melhor que o Siqueira pra fazer isso. Então é absolutamente previsível. Um texto bom, de qualidade, que é um tema nordestino, mas que ao mesmo tempo ele tem uma certa universalidade, porque quando você fala do diabo, quando você fala da prepotência, quando você fala da malandragem, isso tem no mundo inteiro. (TACUCHIAN, 2012, p.13)

3.1. O Auto da Compadecida e suas raízes literárias

O desejo de José Siqueira de compor ópera já era antigo. Renato Almeida já apontava que Siqueira “é um artista de grande facúndia, tendo uma obra muito numerosa para canto, piano orquestra de câmara, além de duas óperas em preparo: *José do Patrocínio* e *Castro Alves*”. (ALMEIDA, 1942, p. 495) Não foi por nós encontrado nenhum outro registro que confirme que Siqueira realmente tenha começado a escrever estas óperas, mas com certeza o fato de encontrarmos tal indicação em um importante livro de referência sobre a história da música brasileira, pode ser tomado como um indicativo de que seu interesse pelo gênero já existia desde a década de 40 ou mesmo antes disso.

Em 1959 Siqueira começa a escrever sua primeira ópera, *A Compadecida*, em 3 atos, sobre o texto teatral do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Consultando Chaves Junior (1971, p.377), pode-se constatar que a ópera teve sua estreia mundial em 11 de maio de 1961, dentro do Festival do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal.

Da mesma forma que José Siqueira buscava em sua obra espelhar a música da sua região de origem, dando-lhe a roupagem da música erudita, Ariano Suassuna também buscou na cultura nordestina, especificamente nos folhetos de cordel e nas manifestações dos brincantes, sua fonte de inspiração, promovendo a transposição da tradição popular para a linguagem teatral formal. Ambos são filhos do nordeste, criados no sertão da Paraíba e profundamente identificados com os elementos culturais de suas regiões de origem, e criaram obras significativas e singulares, apoiadas sobre estes elementos.

Suassuna afirma que:

[...] aos vinte anos, já era grande minha preocupação com essa forte e pura raiz popular da Arte e da Literatura nordestinas que são os folhetos e repentes do Romanceiro. [...] foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida* que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmão gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. (SUASSUNA, 1970, p.181 e 183).

Sem dúvida, o *Auto da Compadecida* representa um dos tesouros da dramaturgia nacional e, segundo o teatrólogo Sábato Magaldi (1994), “a peça tornou-se o maior êxito do nosso repertório, naqueles anos, sendo representada na Alemanha e na Espanha, e publicada na França.” (Magaldi, 1994, p.258). No Rio de Janeiro a peça de Ariano Suassuna estreou em 19 de janeiro de 1957 (FIG. 33). A peça foi premiada com a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. O texto foi publicado no mesmo ano. (FURTADO, Celso et outros, p.11). Conforme se encontra descrito no prefácio da 28ª edição do *Auto da Compadecida*:

O grande acontecimento do Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado em janeiro de 1957, no Rio de Janeiro, por iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro, foi a representação pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. (SUASSUNA, 1994, p.9)



FIGURA 33 – Foto da estreia do *Auto da Compadecida*, no Teatro Dulcina. Rio de Janeiro, 1957. De terno, ao centro, o autor, Ariano Suassuna. (Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira, nº10 – 2000).

Siqueira com certeza se identificou com a peça teatral impregnada de referências ao nordeste brasileiro. Junto a obras como *Morte e Vida Severina* (1954-5) de João Cabral de Melo Neto e *Grande Sertão Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, o *Auto da Compadecida* (1955) é um dos ícones da literatura nacional que revelaram, à época, a realidade arcaica de

um Brasil rural, um panorama poético e tragicômico da dura vida do povo nordestino. Segundo Marcelo Frizon (2005),

[...] é interessante registrar também que, enquanto o país modernizava-se radicalmente através da mão de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, alguns dos principais escritores brasileiros do período estavam preocupados em retratar o mundo rural, sertanejo, o mundo atrasado, feudal. [...] É como se os escritores quisessem escancarar que o Brasil não era São Paulo, Rio de Janeiro e, muito menos, Brasília, e sim o deserto árido sem fronteiras estaduais (portanto, sem leis) do sertão nordestino. [...] De um lado, o Brasil cresce num ritmo vertiginoso, com fábricas e indústrias instalando-se por todo país, com as grandes cidades recebendo o título de metrópoles, com a urbanização, enfim, tomando conta de áreas campestres (o que desencadeou o êxodo rural). Mas de outro lado, temos ainda um Brasil arcaico, que não tem luz elétrica – e em muitos casos, nem sabe o que é isso –, uma região onde não existem leis e a ordem é mantida por facões e espingardas, um local cujo único futuro legado à sua gente é a certeza da morte em torno do quarenta anos, no máximo. (FRIZON, 2005, p.108)

Siqueira conhecia muito bem essa realidade. Em sua infância foi criado no sertão, tendo contato com a terra, a seca, o povo sofrido, com volantes e cangaceiros, e todos os tipos de manifestações culturais e crenças populares da região, numa época em que não existia nem rádio, nem televisão. Seu próprio pai morreu cedo, vítima da gripe espanhola, deixando uma família de 14 filhos. E como “cobra que não anda não engole sapo” – conforme o próprio Siqueira costumava dizer –, ele acabou saindo do sertão para construir sua vida na capital federal, onde pode perceber a diferença exata entre esse Brasil arcaico e o Brasil que se desenvolvia a passos largos. Conhecia a necessidade do povo, e via o desenvolvimento chegar apenas a um grupo de pessoas: a elite brasileira. Tinha uma profunda visão social que sempre fez com que se preocupasse com o povo.

Siqueira também encontrou na peça inúmeros exemplos das manifestações culturais tão presentes em sua infância e juventude no sertão da Paraíba. Suassuna (1986, p. 183) afirma que “foi [...] dessa raiz popular do Romanceiro e dos espetáculos populares do nordeste que surgiu o *Auto da Compadecida*”. Mais à frente (ibid., p.184) acrescenta que “[...] tudo isso, em minha peça, vem do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade, dos desafios de cantadores e mesmo de autos populares religiosos publicados em folhetos, no nordeste”.

Suassuna (ibid., p.185) esclarece que o *Auto da Compadecida* nasceu sob a influência direta de dois textos do Romanceiro e em um Auto popular. O primeiro ato é baseado em *O Enterro do Cachorro*, um folheto pertencente ao ciclo cômico, satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota em seu livro *Violeiros do Norte*, sem indicação de autoria. Mais tarde

Suassuna descobriu que o folheto era na verdade um fragmento de outro folheto, *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. O segundo ato foi escrito a partir da *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, publicada também no livro de Leonardo Mota. Vassalo (1993, p. 85) afirma que o autor deste folheto é o mesmo do que deu origem ao primeiro ato da peça: Leandro Gomes de Barros. Por fim, Suassuna aponta que o terceiro ato sofreu influência de “um auto popular nordestino, *O Castigo da Soberba*, citado por Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho – sendo que a versão citada por este último chama-se *A Peleja da Alma* e tem autor conhecido, o Cantador paraibano Silvino Pirauá Lima” (SUASSUNA, 1986, p.189). Segundo Vassalo, Ariano Suassuna já teria escrito um entremez¹⁰⁵ em 1953, de onde tirou as ideias para escrever a peça. Vassalo ainda afirma que o entremez seria “religioso e sério, [...] todo cantado em verso de sete sílabas rimados aos pares, como no cancionário medieval e no nordestino” (VASSALO, 1993, p. 85 e 86).

Ou seja, a peça é resultado de uma transcrição para a prosa, através de um processo de intertextualidade¹⁰⁶ em que foram realizadas diversas modificações - enxertos, reduções ou cortes, desdobramento e duplicação de sequências, entre outras -, de textos populares nordestinos, apresentando personagens da literatura de cordel, com alma e sangue do semi-árido nacional. Vassalo, em seu estudo, faz uma análise das transformações realizadas na transposição dos textos em cada ato da peça, comparando os textos dos Romances e do entremez com o texto da peça teatral. Ele inicia seu estudo afirmando que

A mais festejada das peças de Ariano Suassuna, escrita em prosa, é também aquela que, tanto pelo aspecto religioso quanto pelo temático, deita raízes mais profundas na tradição cultural do Ocidente transmitida através do romanceiro, como se vê observando suas fontes temáticas. (VASSALO, p.85 a 89)

A universalidade do texto do *Auto da Compadecida* não se dá apenas por ele tratar de temas comuns a muitos lugares do mundo como a opressão, a malandragem, o perdão divino, o destino humano ou a própria ideia do diabo. Suassuna indica que, depois de sua peça ter estreado na Europa, surgiram críticas que esclareceram as “raízes mais profundas” e antigas dos textos por ele utilizados:

O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele; o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que

¹⁰⁵ Representação teatral burlesca ou jocosa, de curta duração, que serve de entreto da peça principal. (<http://www.dicio.com.br>)

¹⁰⁶ A intertextualidade consiste em se apropriar de texto de outrem, assimilando-o por vários meios. (VASSALO, 1993, p.84).

Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. [...] O francês pensava que era uma história popular de seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançando a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. (Suassuna, 2004, p. 23)

Além dos textos citados, Suassuna utiliza como invocação de João Grillo a Maria, os versos de uma cantiga apontada por Leonardo Mota (1976¹⁰⁷, p. 38) como sendo de Canário Pardo. José Siqueira, provavelmente identificando os versos do romanceiro, utilizou a própria canção em sua ópera.

3.2 Os Personagens

São 16 os personagens (re)criados por Suassuna em sua peça teatral: Palhaço, João Grilo, Chicó, Padre João, Antônio Morais, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Frade, Severino Araújo, Cangaceiro, Demônio, “O Encourado” (O Diabo), Manuel (Nosso Senhor Jesus Cristo) e “A Compadecida” (Nossa Senhora) .

O próprio Ariano Suassuna fornece as chaves para a compreensão de seus personagens. Em diversos textos escritos por ele ou em entrevistas concedidas a diferentes interlocutores ele explica a ligação destes com a tradição nordestina e mesmo ibérica. Em entrevista a nós concedida, Suassuna relembra as matrizes de seus personagens:

O João Grilo e o Chicó, eu digo sempre, eles são alusões, ao mesmo tempo em que eu procurei fazer deles pessoas - inclusive pra fazer o Chicó eu parti de um personagem real que conheci em Taperoá, que era mentiroso, que se chama Chicó. E o João Grilo eu parti já do arquétipo criado pela poesia popular do nordeste. Eu juntei os dois porque uma das minhas encantações, quando era menino, era o circo, e no circo nós tínhamos um palhaço besta e o palhaço sabido que preparava armadilhas pra o besta cair. Então João Grilo é um pouco palhaço sabido e Chicó é um pouco o palhaço besta, não é? Mas eu parti também de outra tradição, essa já do espetáculo popular nordestino, era o Matheus e o Bastião. João Grilo é o Matheus, e Chicó é o Bastião. E ainda mais, procurei ligar esse dois personagens a uma tradição que já nos vinha da comédia dell'arte, da comédia popular mediterrânea, europeia e ibérica, que era o Pierrot e o Arlequim. O Arlequim um personagem astucioso e o Pierrot um personagem lírico, ingênuo, etc. Então o João Grilo e o Chicó representam isso, o Pierrot e o Arlequim, o palhaço besta e o palhaço sabido do circo, o Matheus e o Bastião do espetáculo popular nordestino.

¹⁰⁷ Primeira edição em 1955.

Suassuna também identifica em João Grilo, reminiscências de duas pessoas que conheceu: um sujeito conhecido pelo apelido de Piolho, que morava em Taperoá e outro

também esperto, astuto e meio mau-caráter, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apelido de ‘João Grilo’ do Romanceiro, irmão gêmeo do Pedro Malasarte, do Mateus, de Bastião, de Pedro Quengo e de outros *graciosos* do mundo real, poético, e popular do nordeste (SUASSUNA, 1986, p.187).

João Grilo é um personagem picaresco, que aparece em diversos romances da literatura popular nordestina. Em verdade a origem do personagem é bem anterior, vem de Portugal (talvez até mesmo de outros países da Europa), como demonstra Francisco Topa (1995, p.245 e 246) em seu artigo *A História de João Grilo: Do Conto popular português ao Cordel Brasileiro*. Os contos e adivinhações envolvendo a figura de João Grilo, ao chegarem ao Brasil foram adotados pela literatura de cordel, sendo modificados, transformando a figura de João Grilo, de um personagem tolo para um nordestino astuto e inteligente. O significado do nome Grilo é esmiuçado por Topa, que sugere inclusive que “ [...] o grilo representa no imaginário popular – sobretudo na China, mas também noutras civilizações, incluindo a mediterrânica – um sinal de sorte ou de felicidade, podendo ainda ser encarado como uma espécie de confidente e até de conselheiro. Clássicos da literatura como *O Grilo da Lareira* (1843) de Charles Dickens, ou *As Aventuras de Pinóquio* (1883) de Carlo Collodi, aí estão a confirmá-lo.” (ibid., p. 251).

No Brasil, a literatura de cordel se apossou do personagem, produzindo diversos livretos com seu nome. Podemos citar como exemplo o poema publicado por Manuel Cavalcanti Proença (1986, p.468), *Proezas de João Grilo*, que descreve além de características físicas do Grilo, algumas de suas peripécias e armações. Segundo Proença (Ibid., p.50), o texto do livreto seria de João Martins Ataíde, e pertenceria à Coleção CP, publicado em Juazeiro do Norte – CE, a 22 de maio de 1951, registrado em catálogo, Tomo I, sob nº 429. O mesmo livreto foi publicado em 2004 pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel tendo como autor, João Ferreira de Lima (FIG. 34).



Rua Leopoldo Fróes, 37 - Santa Teresinha - Rio de Janeiro.
 Tel: (21) 2232-4881 - contato@ablc.com.br
 www.ablc.com.br

5034

STENO DINIZ

www.stenodiniz.com.br

691 18 FIV



FIGURA 34 – Capa do cordel *Proezas de João Grilo*.

Seguem-se estrofes, do referido cordel, que apresentam algumas características de João Grilo.

João Grilo foi um cristão
 Que nasceu antes do dia
 Criou-se sem formosura
 Mas tinha sabedoria
 E morreu depois das horas
 Pelas artes que fazia.

[...]

Assim mesmo ele criou-se
 Pequeno, magro e sambudo,
 As pernas tortas e finas
 A boca grande e beijudo

No sítio aonde morava

Dava notícia de tudo

[...]

Um dia a mãe de João Grilo

Foi buscar água à tardinha

Deixou João Grilo em casa

E quando deu fé, lá vinha

Um padre pedindo água

Nessa ocasião não tinha

João disse: – Só tem garapa

Disse o padre: – De onde é?

João Grilo lhe respondeu:

- É do engenho Catolé. . .

Disse o padre: – Pois eu quero!

João trouxe numa coité ¹⁰⁸

O padre bebeu e disse:

- Oh! Que garapa boa!

João Grilo disse: – Quer mais?

O padre disse: – E a patroa,

Não brigará com você?

João disse: – Tem uma canoa!

João trouxe outra coité

Naquele mesmo momento

Disse ao padre: – Beba mais

Não precisa acanhamento

Na garapa tinha um rato

Estava podre e fedorento!

¹⁰⁸ Cuia feita de coco (ou da fruta da árvore coité) cortada ao meio muito usada como prato em certas regiões. (<http://nossalinguaportuguesa.com.br/dicionario> - acessado em 06/12/2012)

O padre disse: – Menino,
 Tenha mais educação
 E porque não me disseste?
 Oh! Natureza do cão!
 Pegou a dita coité
 Arrebentou-a no chão.

João Grilo disse: – Danou-se
 Misericórdia São Bento!
 Com isso mamãe se dana
 Me pague mil e quinhentos,
 Essa coité, seu vigário
 É da mamãe mijar dentro!

O padre deu uma popa
 Disse para o sacristão:
 - Esse menino é o diabo
 Em figura de cristão!
 Meteu o dedo na goela
 Quase vomita o pulmão!

Enquanto as características mais marcantes do Grilo são a esperteza, a astúcia e a sagacidade, Chicó tem na mentira ou no exagero dos fatos seu ponto forte. Segundo Suassuna, “o mentiroso é um personagem indispensável de inúmeros contos e racontos populares nordestinos, é mito dos mais poderosos e simpáticos em todo nosso novelário popular, fonte contínua do Romanceiro” (SUASSUNA, 1986, p.187).

A dupla Chicó e João Grilo, (re)criada por Suassuna, se completa e se alimenta em suas aventuras e armações. Poderíamos compará-los a muitos personagens antigos e modernos da literatura e do teatro. Encontramos suas matrizes, mesmo com modificações e adaptações, em exemplos como “Dom Quixote e Sancho Pança”, de Cervantes, ou “Vladimir e Estragon”¹⁰⁹, de Samuel Beckett. Dessa parceria e cumplicidade se forjam histórias que revelam ao público a própria essência da natureza

¹⁰⁹ Da peça teatral *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett.

humana: a busca pelo sentido da vida e os percursos que criamos, trágicos e/ou cômicos, enquanto tentamos descobri-lo. A beleza está na poesia com que os autores criam esses personagens, ao mesmo tempo vividos e sagazes, mas com uma alma doce e carismática.

Segundo Suassuna (1986, p.185 - 190), todos os demais personagens apresentam ligações com a literatura de cordel e as manifestações culturais nordestinas. O Padre e o Bispo são representantes de um clero corrupto que se vende por dinheiro contado para realizar o enterro em latim do cachorro. Ambos provêm do folheto *O Enterro do Cachorro*, de Leandro Gomes de Barros. O Sacristão, acrescentado à peça por Suassuna, nada mais é que um desdobramento, inferior pela hierarquia, dos outros dois. O autor lembra que no “Bumba meu Boi”, o padre é também um personagem indispensável, dada sua importância na pequena e fechada sociedade sertaneja.

Em *O Enterro do Cachorro*, quem suborna os membros do clero é um Inglês. No Auto da Compadecida, Suassuna substitui e desdobra o personagem em outros dois, representantes da burguesia urbana das pequenas cidades do sertão: O Padeiro e sua mulher. Ele também indica que ambos são uma aproximação de outros dois personagens do Bumba meu Boi: O Doutor e a Catarina.

Antônio Morais é baseado em diversas pessoas reais, no Duque invejoso e mau, personagem da história do cordel *O Cavalo que Defecava Dinheiro* e também no Capitão do Bumba meu Boi. Severino de Aracaju tem sua matriz em um cangaceiro ligado à família do autor, e que foi morto pela polícia, mas, junto com o Cabra, também surge das lendas dos Cangaceiros dos folhetos, “herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte cruel do Pai – como, de fato, aconteceu, na vida, com Antônio Silvino e Lampião”. (SUASSUNA, 1986, p.188).

Recriações teatrais dos diabos do romanceiro, o Encourado e seu ajudante, o Demônio, também provêm de episódios do bumba-meu-boi e do mamulengo. O Demônio também aparece no auto popular *O Castigo da Soberba*, e baseado na crença regional na qual o diabo costuma se vestir de vaqueiro¹¹⁰ em suas andanças pelas estradas do sertão, Suassuna criou o nome “Encourado”.

A Criação dos personagens Manuel e A Compadecida – Cristo e a Virgem Maria, respectivamente - estão ligadas à influências do teatro cristão como *O Grande Teatro do Mundo* de Calderón de La Barca, mas acima de qualquer uma dessas

¹¹⁰ A roupa de vaqueiro no Nordeste é feita de couro.

influências Suassuna assume que a fonte mais significativa sobre a qual estruturou seus personagens foi o auto nordestino *O Castigo da Soberba*¹¹¹. Segundo Suassuna “até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: Achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emmanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não o Cristo, mesmo”. (SUASSUNA, 1986, p.189).

Finalmente, temos a figura do Palhaço, o apresentador que abre as portas do palco e revela o que se representará. Ele introduz a peça, se introduz na peça e apresenta a trupe de atores que representará o auto. É ele que transfere o poder da palavra aos personagens. É a partir dele que o teatro ganha vida. Ele é o fio de ligação entre o mundo real do público e o sonho que se desenvolve no palco, promovendo uma relação de cumplicidade entre ambos. Suassuna diz que

O Palhaço do Auto da Compadecida vem dos circos sertanejos que vi na minha infância. Um desses palhaços ficou mítico, no Sertão e para mim: “Gregório”, do Circo Estringuine. Mas, ao mesmo tempo que, na peça, representa o Autor, o Palhaço é, também, um Cantador. [...] O palhaço do Auto da Compadecida faz, no início, a “propaganda moralizadora” da peça, exatamente como os Poetas e Cantadores populares nordestinos costumam fazer em alguns de seus folhetos. (SUASSUNA, 1986, p. 188)

Deixaremos que Ariano Suassuna encerre essa exposição sobre seus personagens. Seu discurso poderia ser, talvez, o de José Siqueira, pois ambos vivenciaram um nordeste farto de inspirações pitorescas e mágicas. Ambos viram a fome do povo e a violência do cangaço e das volantes de perto. Ambos leram e releram as histórias de cordéis e as cantorias dos Cantadores. Ambos retrataram sua visão do nordeste em suas obras.

Posso concluir, portanto, dizendo que, de fato, como acontece sempre na criação literária, é um pedaço do meu mundo interior que está no Auto da Compadecida – mesmo sendo o Teatro a menos subjetiva das Artes literárias. Tudo aquilo é exteriorização de impulsos, invenções e aspirações que vivem dentro de mim. Como Severino de Aracajú, tenho impulsos frustrados de Cangaceiro, impulsos que não levo adiante, por um lado, por causa de meu Catolicismo de segunda ordem, parecido com o do Padre, e, por outro, por causa da covardia de Chicó. Chicó também vive em mim, com seus casos e histórias, às vezes possuidores de um núcleo de verdade, mas sempre ajeitados e recriados pela imaginação de mentiroso de todo escritor. Tenho, também, algo de João Grilo e muito do Palhaço, pois, além de

¹¹¹ De autoria desconhecida, embora alguns atribuam-na a Silvino Pirauá de Lima.

Cangaceiro, sou também um Palhaço e Cantador frustrado, um homem, que, gostando de divertir um auditório, é, porém, impedido pela timidez, e que, não sabendo enfrentar a multidão, escolheu o Teatro como Arte literária na qual a oralidade original da Literatura mais permaneceu. E assim por diante. (SUUASSUNA, 1986, p.190)

3.3 A Ópera *A Compadecida*

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação; um projeto pessoal, singular e único. (Cecília de Almeida Salles, 2004)

Siqueira não foi um compositor dedicado ao gênero ópera, como foi, por exemplo, Carlos Gomes. Sua obra é eminentemente sinfônica ou orquestral¹¹² com uma grande valorização das vozes, como nos seus oratórios, cantatas e canções de câmara¹¹³. Apesar disso, escreveu duas óperas que indicam exatamente o perfil de sua estética nacionalista: *A Compadecida*, baseada em temática nordestina e *Gimba*¹¹⁴, onde explora a temática afro-brasileira. (RIBEIRO, 1963, p.195).

Em 1959, ele começou a escrever *A Compadecida*, sua primeira ópera, que estreou em 1961 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (FIG. 35).

Segundo Arnaldo Estrela¹¹⁵, “Um público numeroso e animado ocorreu ao Teatro Municipal para aplaudir o esforço do músico patricio de seus colaboradores, arregimentados no núcleo mais categorizado dos cantores nacionais”. (Encarte da Coletânea de 10 LPs de José Siqueira, c. 1963).

O elenco da montagem de 1961 era formado por importantes nomes do cenário lírico nacional, encabeçados pelo tenor Assis Pacheco (FIG. 36 a-b), que atuava no papel de João Grilo.

¹¹² MARIZ, 2000, p.273.

¹¹³ Ver cap.1, item 1.1.3, desta dissertação.

¹¹⁴ Não encontramos nenhuma referência, em nossa pesquisa, de que a ópera *Gimba* tenha sido montada. Deve tratar-se, portanto, de uma ópera totalmente inédita. Não sabemos também em que condições se encontra a sua partitura. Ribeiro apresenta a capa e a primeira página orquestral do fac-símile da ópera, onde pode-se ler *Gimba*, Drama Lírico Sinfônico, Texto de Gianfrancesco Guarnieri e Música de José Siqueira. (RIBEIRO, 1963, p. 196 e 197)

¹¹⁵ A opinião de Arnaldo Estrela sobre a ópera *A Compadecida*, provavelmente retirada de alguma crítica em jornal ou revista da época, se acha no item “Opinião da crítica nacional e internacional sobre o compositor”, que integra o encarte do álbum contendo 10 discos de José Siqueira, gravado em 1963 e por nós encontrado no acervo pessoal da pesquisadora Valdinha Barbosa.



FIGURA 35 – Cena do segundo ato da ópera *A Compadecida*, na estreia mundial, em 1961.
Fonte: Ribeiro, 1963, p. 213.

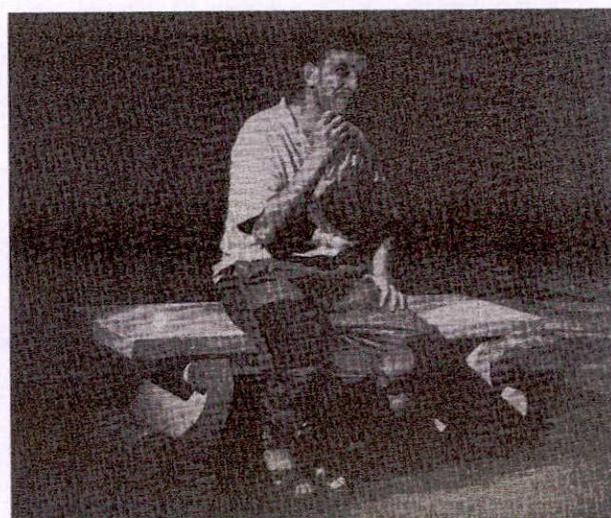


FIGURA 36a – O tenor Assis Pacheco, interpretando João Grilo na estreia mundial, em 1961.
Fonte: RIBEIRO, 1963, p. 215.



FIGURA 36b – Cena do primeiro ato da ópera *A Compadecida*, em 1961. Assis Pacheco, no papel de João Grilo e Alfredo Mello, no papel de Antonio Morais. Fonte: Zerlottini, 2001, p. 38.

A listagem completa dos intérpretes, descrita no programa da estreia¹¹⁶ na ordem em que aparecem em cena, foi a seguinte:

Palhaço – Ivan Senna

João Grilo – Assis Pacheco

Chicó – Edson Castilho

Padre João – Alfredo Colózimo

Antônio Morais – Alfredo Mello

Sacristão – Enzo Feldes

Padeiro – Raul Gonçalves

Mulher do padeiro – Aracy Bellas Campos

Bispo – Newton Paiva

Frade – Alcebíades Pereira

Severino de Aracajú – Mahely Vieira

Cangaceiro – Carlos Dittert

Demônio – Alfredo Mello

Encourado (O Djabo) – Carlos Walter

Manuel (Nosso Senhor Jesus Cristo) – Roberto Miranda

A Compadecida (Nossa Senhora) – Lia Salgado

¹¹⁶ Ver anexo A.

A montagem ainda contou com o coro, a orquestra e o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A regência ficou a cargo do próprio compositor, José Siqueira, que também integrou o grupo de pianistas preparadores, junto a Ella Podorolsky, Otto Jordan e George Geszti. O maestro do coro era Santiago Guerra e o bailarino Denis Grey criou a coreografia do espetáculo. Silva Ferreira assinou como *régisseur*, a cenografia coube a André Reversé e Fernando Pamplona realizou a construção dos cenários. O ponto (função atualmente inexistente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro) ficou a cargo de Mario Bruno.¹¹⁷

3.3.1 Orientações Estéticas

A ópera de Siqueira apresenta características marcantes de seu estilo próprio, nacionalista. Assim como o texto, a música de *A Compadecida* está impregnada de características e referências à cultura nordestina. Gerard Béhague¹¹⁸ informa que a ópera utiliza temas folclóricos para caracterizar os papéis principais, e Ribeiro afirma que o compositor “aproveitou numerosas sugestões folclóricas, dando singular brilho à apreciada peça teatral.” (RIBEIRO, 1963, p.195). O próprio Siqueira inclui sua ópera entre as obras em que emprega largamente o seu sistema trimodal – característico da música folclórica do Brasil. (SIQUEIRA, 1981, p.32 e 33)

O texto do programa da estreia da ópera (sem autoria definida), em 1961, aponta para algumas influências que delinearão as “orientações estéticas” do compositor. O texto cita influências da ópera Clássica (uso de textos falados por atores e mesmo pelos cantores), influência wagneriana (uso de *Leitmotiv*¹¹⁹) e de Claude Debussy (supressão do libreto). Reproduzimos a seguir o texto do programa (FIG. 37):

¹¹⁷ O programa ainda indica outras funções como, Chefe do guarda roupa: Alberto Guerci; Eletricista Chefe: Miguel Pinto de Araújo; Chefe da contra regra: Jorge Nader e Chefe do Atelier da Sapataria: Joaquim da Veiga Coelho. No currículo do *régisseur*, presente no programa, encontramos a informação de que este também foi responsável pela iluminação do espetáculo.

¹¹⁸ BÉHAGUE, Gerard <http://www.grovemusic.com>. *Siqueira, José (de Lima)*. In: *Grove Music Online*. Ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (Acessado em 01 de novembro de 2009)

¹¹⁹ Tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia, etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística). [...] (SADIE, Stanley, ed., “Leitmotiv”, In: *Dicionário Grove de música: Edição Concisa*, 1994).

A **COMPADECIDA** foi inteiramente musicada, suprimindo alguns diálogos que não afetam o sentido da peça e, também, o **epílogo**, que consiste na volta de João Grilo à Terra.

A Música serviu, sobretudo, para reforçar-lhe o regionalismo e a importância de certas cenas como, por exemplo, o **Enterro do Cachorro**, a **Entrada dos Cangaceiros**, a **Dança do Pagode**, o **Monólogo da Morte de João Grilo**, a **Aparição de Jesus e Nossa Senhora**, e outros.

Musicalmente José Siqueira diz que A **COMPADECIDA** foi concebida com base em três orientações estéticas as mais diversas:

A **primeira** – na **Ópera Clássica**, em que há ao mesmo tempo, cantores e atores. O Palhaço e Severino de Aracajú não cantam, falam e são caracterizados por melodias folclóricas tradicionais. Além disso, em inúmeras oportunidades os próprios cantores falam como na ópera cômica.

A **Segunda** – no **Drama Lírico Sinfônico Wagneriano**, em que há motivos musicais condutores de personagens e coisas.

Na **COMPADECIDA**, como nas óperas do autor da Tetralogia, cada personagem é seguido pelo motivo musical que lhe corresponde e que está presente na Orquestra sempre que esse personagem é evocado.

João Grilo e **Chicó** são caracterizados por temas folclóricos da região. Enquanto que o Padre João, Antônio Morais, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Frade, Demônio, Encourado, Manuel e a **COMPADECIDA**, possuem motivos musicais próprios.

A **terceira** – na supressão do libreto, tal como procedeu Debussy quando musicou **Pelleas e Melisande**.

FIGURA 37 - Transcrição de parte do Programa da Ópera¹²⁰ *A COMPADECIDA* (s/a, 1961, s/p).

Curiosamente Siqueira não chama *A Compadecida* de ópera, e sim de “Comédia Musicada” (FIG. 38). Muitos compositores utilizaram mudanças de nomenclatura semelhantes para indicar uma maior valorização do texto ou uma quebra de paradigma. No Brasil temos o exemplo de Villa-Lobos, que dá o nome de “Aventura Musical” à sua ópera *A Menina das Nuvens*, composta em três atos e baseada no texto teatral de Lucia Benedetti. Sendo uma ópera voltada para o público infantil, compreende-se a utilização deste nome. Outro exemplo é o de Richard Wagner que criou a expressão “Drama Lírico” para suas óperas, como explica Lauro Machado Coelho (2000):

A aplicação da forma sinfônica à ópera conduzirá Wagner naturalmente ao abandono do belcanto – ligado às tradições da ópera de números, que privilegia a melodia atraente e a exibição das habilidades vocais – em favor da estrutura orgânica de cada ato. É por isso que, para diferenciar suas obras do molde tradicional, ele preferirá chamá-las de “drama lírico” em vez de ópera. Com essa revolução, aliás, estará indo ao encontro do ideal de “recitar cantando”

¹²⁰ Ver anexo A.

formulado, nos primórdios do gênero, por seus criadores, os músicos da Camerata florentina. (COELHO, 2000, p. 227)

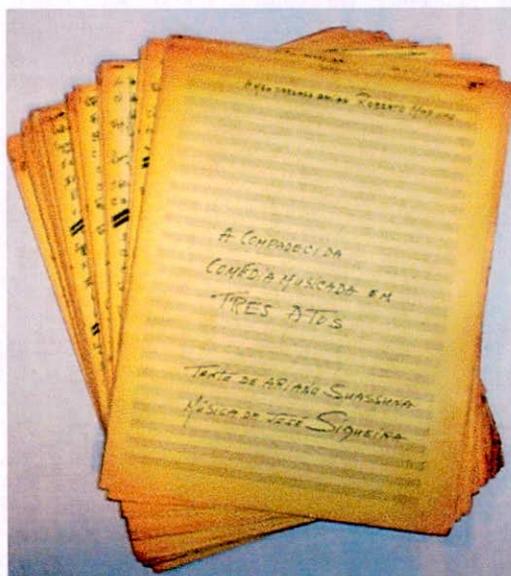


FIGURA 38 – Página de Capa da Cópia Heliográfica da partitura de A Compadecida.

Estudando a ópera de Siqueira podemos tentar compreender as modificações conceituais que podem tê-lo levado à utilização da nova nomenclatura “Comédia Musicada”. Em primeiro lugar, conforme se encontra escrito no programa (ver FIG. 37), ao contrário do que é tradicional em ópera, Siqueira não lança mão de um libreto, escreve sua música diretamente sobre o texto de Ariano Suassuna, comparando sua obra, nesse aspecto, com *Pelléas e Mélisande* de Claude Debussy, que compôs sua ópera diretamente sobre adaptação da peça teatral de Maeterlinck (Paris, 1902). Na verdade ele faz alguns cortes, conforme o texto do programa da ópera esclarece, mas, nas demais partes, utiliza o texto de Suassuna integralmente.

Segundo Lauro Coelho, Debussy está inserido em uma “fase em que os compositores, recorrendo diretamente a um texto teatral de elevada qualidade literária, têm interesse em construir sua declamação de uma forma que preserve a compreensão das palavras”. (COELHO, 2009, p. 310).

Outros exemplos de supressão de libreto desta mesma fase podem ser encontrados nas óperas *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909), de Richard Strauss. Segundo Coelho a primeira foi composta sobre a tradução para o alemão, de Hedwig Lachmann, do texto original de Oscar Wilde, em 1905. A segunda trata-se do texto de peça teatral escrita por Hugo Von Hofmannsthal, baseada em Sófocles. (Id., 2007, p. 35 e 55). Coelho ainda cita as óperas *Guglielmo Ratcliff* (1895) de Mascagni sobre texto de

Heinrich Reine, *Wozzeck* (1925), de Alban Berg, sobre texto de Georg Büchner, e *O Casamento* (1864), de Mussorgsky, baseada numa farsa clássica de Gogol (Id., 2009 p. 310). Esta última também composta inteiramente em recitativo, criando suas linhas vocais com os contornos e ritmos da fala humana.

Siqueira também abre mão da divisão da ópera em números musicais. Isso diferencia a sua estrutura, não havendo caracterização de árias, duetos, trios, etc. A música flui quase sem interrupções, seguindo a própria estrutura dos diálogos, como em uma forma *durchkomponiert*¹²¹. Quem dita as mudanças de “ideia musical” é o próprio texto, como na entrada de um novo personagem ou na alteração de sentido em um diálogo.

Os poucos momentos que poderíamos considerar como números, dentro de uma estrutura tradicional, são criados em função da necessidade do texto cantado e/ou pela inserção de textos falados – tanto por atores (Palhaço ou Severino de Aracajú), quanto pelos próprios cantores – provocando uma quebra na música e um reinício com uma nova forma. Temos, por exemplo, o *Coro dos Cangaceiros*, quando Severino de Aracajú entra na cidade; a *Dança do Pagode*, que aparece logo em seguida, em que, segundo conversa informal com o cantor José Carlos Dittert que participou da montagem, os cangaceiros (Coro e corpo de baile) dançaram xaxado na montagem de 1961; o Lamento de Chicó, quando João Grilo morre; ou ainda a *Invocação de João Grillo a Maria* (Compadecida), na qual ele canta os versos de uma cantiga do cantador nordestino Canário Pardo, seguido pelo coro. São números que podemos destacar da ópera. O restante, em geral, é uma sequência ininterrupta de cenas quase recitadas ou declamadas, interligadas por elementos de transição.

A escrita da parte dos cantores não privilegia virtuosismos vocais. O que salta aos nossos ouvidos é a história que está sendo contada (ou vivida) no palco. O estilo declamatório é preponderante, e sobre o texto, muitas vezes quase falado, a orquestra, além das harmonias, apresenta melodias que desenham um contorno para a ação dramática. A música da orquestra muitas vezes pontua a movimentação cênica dos personagens. Tudo isso aponta na direção de uma valorização do texto teatral e da atuação dos cantores, e justifica a mudança de nomenclatura proposta por Siqueira.

¹²¹ “Composto do início ao fim”. Termo que define um tipo de canção em que a música é diferente para cada estrofe. (SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa*). Em ópera, a ideia de *Durchkomponiert* (literalmente “composto de uma ponta à outra”) surge com Wagner e segundo Coelho, “passará a significar a rejeição da estrutura de números – que é fragmentada – em favor de uma textura contínua”. (COELHO, 2000, p.231)

Essa forma de composição já havia surgido no século XIX, com Wagner, que buscando estabelecer um equilíbrio entre texto e música, rejeita a melodia operística tradicional que atrai por demasiado a atenção sobre si mesma em detrimento do texto, propondo uma nova forma de

melodia que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e sentimentos contidos no drama. O resultado é a técnica da *Durchkomposition*, que faz os atos tornarem-se contínuos, sem divisão em atos ou cenas. [...] A *Durchkomposition* exige a criação de um tipo de arioso, a meio caminho entre o recitativo e a cantilena, que permitia a declamação melódica moldada nos ritmos internos do texto (o legítimo “recitar cantando” de que falavam os precursores da Camerata Florentina). E um tipo de acompanhamento Orquestral que sirva de reforço e comentário à ação. O ato, assim, transforma-se em uma unidade indivisível [...] (COELHO, 2000, p. 231).

Siqueira utiliza-se dessa ideia, adaptando-a à realidade brasileira e nordestina, propondo aos cantores melodias simples, muitas vezes com repetição de notas ou uso de intervalos pequenos (possivelmente influência dos cantadores nordestinos), o que favorece bastante o estilo de cantar declamatório (ver exemplo da FIG. 39).

Não se trata de um recitativo acompanhado como vemos na ópera clássica, mas de uma forma de cantar intermediária entre o recitativo e a ária. Não existe um fraseado regular, visto que a música acompanha a própria irregularidade do texto em prosa, e com isso o caráter melódico do canto não se encontra totalmente definido¹²². A melodia cantada foi escrita em função do texto, ligando-se a este de forma natural, o que promove uma grande aproximação com a linguagem falada. A importância do canto está muito próxima ao significado das palavras.

Chicó

Man - da - ram a - vi - sar pa - ra, o se - nhor não sa - ir, que vem u - ma pes - so - a, a - qui tra - zer um ca -

299

Padre João

Chicó

chor - ro que es - tá se ul - ti - man - do pa - ra, o se - nhor ben - zer. Pa - ra eu ben - zer? Sim...

303

Padre João

Chicó

Padre João

Um ca - cho - ro? Sim... Que ma - lu - qui - ce! Que bes - tei - ra!

FIGURA 39 – Exemplo do estilo declamatório do canto usado por Siqueira. (Primeiro ato, compassos 295 a 307). |Diálogo entre João Grilo, Chico e Padre João.

¹²² É interessante comparar a partitura da ópera com a realização musical dos intérpretes, na gravação de 1961. São muitas as modificações de altura de notas e ritmos, que de alguma forma estão ligadas à fluência do texto. Essas mudanças podem ter sido propostas pelos intérpretes, como também por Siqueira, já que ele próprio regeu a montagem e participou da preparação dos cantores.

Siqueira se aproxima da linguagem wagneriana quando, por muitas vezes, retira da voz a linha melódica principal, transferindo-a para a Orquestra (um bom exemplo poderá ser visto mais à frente no capítulo IV, item 4.3, quando ele utiliza o tema da canção folclórica *A Maré Encheu*). Coelho aponta para essa função da orquestra wagneriana: “Em Wagner, cada vez mais, é à Orquestra que incumbirá o papel musical de narradora, emoldurando de forma sinfônica – isto é, articulado como um conjunto arquitetônico – o texto poético”. (COELHO, 2000, p.227). Da mesma forma Mario de Andrade (1976) afirma que em Wagner,

O texto deve ser o menos “cantado” possível. O estilo “recitativo” é o mais lógico para a palavra cantada, em que o canto deve se desenvolver numa linha livre, sem frases medidas, em que a melodia seguirá modulatoriamente, sem quadratura, sem conclusões... [...] Os diálogos entre as personagens são lógicos, porém não os Duetos, Tercetos e outras manifestações de música de conjunto... [...] A orquestra é a comentadora, esclarecedora e reforçadora da ação e do sentimento íntimo, psicológico e filosófico do drama. [...] e se desenvolve livre do canto, fundida com ele, mas sem função subalterna de acompanhadora. E por meio da orquestra e da melodia infinita, sempre modulantes, as cenas se encadeiam, saindo uma das outras, sem o seccionamento tradicional. (ANDRADE, 1976, p.150)

A escrita orquestral, durante as cenas cantadas, praticamente nunca se eleva em dinâmicas que possam cobrir a voz dos cantores, para não comprometer a naturalidade do diálogo. A orquestra também poucas vezes é usada em um grande bloco - os instrumentos aparecem realizando solos, e os naipes se revezam em pequenas formações camerísticas. São evitados os instrumentos dobrados; os metais tocam por diversas vezes com uso de surdina e divididos; os naipes instrumentais são escritos em região onde possam soar menos forçados. A partitura apresenta texturas de extrema clareza, no extremo oposto ao gigantismo sinfônico pós wagneriano.

A linguagem de Siqueira varia em função da necessidade do texto. Ora utiliza harmonias modais, com pedais harmônicos, ora utiliza harmonias que nascem de processos cromáticos ou ainda harmonias por quartas – muitas vezes pentatônicas. O fato é que a melodia do canto poucas vezes se interrompe, seguindo acima de qualquer mudança na harmonia.

Siqueira também utiliza outro dos princípios da música wagneriana, o dos motivos condutores. Conforme está escrito no próprio programa da ópera: “cada personagem é seguido pelo motivo musical que lhe corresponde e que está presente na

Orquestra sempre que esse personagem é evocado” (ver FIG. 37). Mario de Andrade (1976) esclarece a forma como Wagner utiliza os *Leitmotive*:

Fixados inicialmente os elementos básicos do entredo dramático, a cada um destes elementos (personagens, fatos, problemas psicológicos ou filosóficos) será atribuído um Motivo Condutor; e sempre que um desses elementos entra em foco na ação do drama, o Leitmotif que o representa aparece no tecido orquestral, comentando, evidenciando o valor funcional do elemento aparecido. (ANDRADE, 1976, p. 150)

Dos motivos condutores utilizados por Siqueira, o único que apresenta ligação com algum elemento musical nordestino é o de João Grilo e Chicó, retirado de uma canção de palhaço (chula de palhaço), e será apresentado no capítulo IV, item 4.2.

Além disso, como é mencionado no programa da ópera, Siqueira utiliza temas folclóricos para caracterizar estes dois personagens, mas além de não serem os motivos condutores dos personagens, esses temas só aparecem no início do segundo ato. São referências às canções *Itabaiana*, *A Maré Encheu* e *Mulher Rendeira*. A forma como Siqueira as utiliza também será motivo de nossa análise no quarto capítulo.

3.3.2 A orquestração

A orquestração da ópera *A Compadecida* não é descrita integralmente no início da obra pelo compositor. Nas páginas seguintes da partitura outros instrumentos foram introduzidos por Siqueira. A ópera foi escrita para uma orquestra sinfônica completa, tendo sido estreada pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A TABELA 4 apresenta todos os instrumentos usados na ópera.

Tabela 4: Orquestração da ópera *A Compadecida*

Madeiras	Metais	Cordas
1 Flautim	4 Trompas	Primeiros Violinos (Divise a 4)
2 Flautas	4 Trompetes	Segundos Violinos (Divise a 4)
2 Oboés	3 Trombones	Violas (Divise a 4)
1 Clarinete em Bb	1 Tuba	Violoncelos (Divise a 3)
2 Clarinetes		Contrabaixo (Divise a 2)
1 Sax Alto em mib		
1 Corne Inglês		
2 fagotes		

Percussão	Teclados	Cordas dedilhadas
Tímpanos	Piano	Harpa
Triângulo	Celesta	
Tam-tam	Harmônio	
Sinos (e Carrilhão)	Órgão	
Xilofone		
Vibrafone		
Caixa clara		
Prato		
Matraca		
Pandeiro		
Bombo		

3.3.3 As datas de conclusão das partituras

A partitura para canto e piano, conforme anotado por José Siqueira na primeira página do *fac-símile*, começou a ser escrita em 28 de fevereiro de 1959. Em sua última página pode-se ver a seguinte anotação do compositor: “Esta cópia foi concluída no dia 13 de maio de 1960, às 13hs. Largo de São Francisco.” Na sequência encontra-se a assinatura do compositor (FIG. 40).

Da mesma forma a grade orquestral possui uma anotação informando a data de início, 2 de maio de 1960, e, ao final de cada ato, a data de conclusão destes. O primeiro ato foi concluído no dia 6 de agosto de 1960, o segundo no dia 16 de setembro de 1960, e o terceiro ato traz a informação mais precisa: “Esta partitura foi concluída às 22:30 do dia 23 de Outubro de 1960. Edifício Minas Gerais.” Também seguida pela assinatura do compositor (FIG. 41).



FIGURA 40 – Recorte do pé da última página do fac-símile para canto e piano da ópera *A Compadecida*.

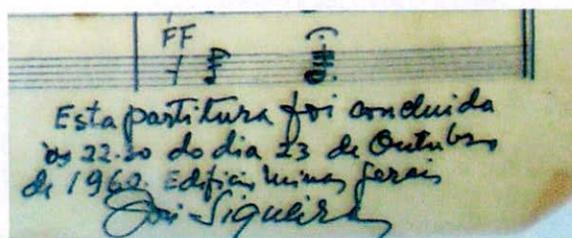


FIGURA 41 – Recorte do pé da última página da grade Orquestral de *A Compadecida*.

Comparando-se as datas de finalização de cada partitura, podemos identificar que o maestro compôs a parte de voz e piano da ópera, e depois a orquestrou. Na entrevista realizada com Ricardo Tacuchian, ao perguntarmos sobre esta possibilidade ele afirmou que as duas formas de compor são possíveis: “às vezes você faz primeiro a parte pra orquestra e depois reduz, esse que é o caminho natural, mas o contrário também pode acontecer” (TACUCHIAN, 2012).

Não é incomum esta forma de se compor ópera. Como exemplo, podemos citar o caso de Wagner, que, segundo Coelho, “compunha primeiro o *Kompositionskizzen*, ou redução para piano, e finalmente, fazia a orquestração (*Partitur*)” (COELHO, 2000, p.230). O próprio *Pelléas e Melisande* (citado como orientação estética por José Siqueira), também serve como exemplo. Debussy escreveu inicialmente a partitura em redução para piano, que ficou pronta em 1899, em 1901 apresentou-a a Albert Carré¹²³, tocando a partitura ao piano e cantando todos os papéis. Carré então assinou o compromisso de incluir a ópera na temporada do ano seguinte do *Théâtre de l’Opéra-Comique*. A partir deste compromisso, Debussy começou, lentamente, a orquestrá-la. A estreia se deu então em 30 de abril de 1902. (COELHO, 2009, p.305 - 306).

A existência de duas grades orquestrais de *A Compadecida* no arquivo da família nos fez comparar uma com a outra. Ambas são praticamente iguais, sendo uma delas o manuscrito original, escrita a nanquim em papel vegetal e a outra uma cópia heliográfica da primeira. Observa-se no manuscrito original em papel vegetal alguns cortes que obviamente aparecem também na cópia heliográfica, mas existem também cortes e anotações, que foram feitos na segunda, não existentes na anterior. Em geral, ao escutarmos a gravação da ópera, percebemos que todos esses cortes da cópia heliográfica (e mesmo alguns do original) foram abertos, ou seja foram desconsiderados na montagem de 1961. Como exemplo, a FIG. 42 a-b apresenta duas imagens da mesma

¹²³ Diretor francês de teatro e de ópera, ator e *libretista*. Carré estudou teatro no Conservatório de Paris e teve uma carreira de sucesso como ator antes de se tornar codiretor de vários teatros de Paris. Por mais de 50 anos foi personalidade central na vida teatral e musical de Paris. (SMITH, Richard Langham. “Carré, Albert”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

página da ópera, a da esquerda fotocopiada do manuscrito autógrafo em papel vegetal, e a da direita fotocopiada da cópia heliográfica:

The figure consists of two side-by-side musical staves, labeled (a) and (b). Both staves show a score for measures 506 to 509. The instruments listed on the left of each staff are: Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fag (Bassoon), Vn (Violin), Vcl (Violoncello), Tmp (Timpani), Grilo (Guitar), Padre (Father), Chicó (Chico), C. (Cello), and B. (Bass). The original manuscript (a) shows a clear musical score with various dynamics and markings. The heliographic copy (b) shows the same score but with significant alterations, including the addition of 'poco rit.' markings and 'a tº' markings, and the presence of large blacked-out sections in the upper staves.

FIGURA 42 a-b – Trecho da página 47 (compassos 506 a 509) da partitura da ópera *A Compadecida*. À esquerda o manuscrito original (a) e à direita a cópia heliográfica (b).

Podemos observar que além do corte de dois compassos, muito aparente, o Maestro Siqueira incluiu informações que não existiam no original, como o *poco rit.*, no primeiro compasso e as indicações de *mf* e o *a tempo*, no quarto compasso da figura. É interessante analisar que o *poco ritardando* e o *a tempo* só fazem sentido se o corte tiver sido “aberto”. O que nesse caso foi comprovado escutando-se a gravação.

Cortes semelhantes podem ser encontrados em outras páginas, como 41, 42 e 63 do primeiro ato, e em outras de toda a ópera.

3.3.4 Personagens e registros vocais

A partitura traz a listagem dos personagens (FIG. 43) com seu registro vocal de acordo com a ordem de entrada¹²⁴. Segue a listagem:

Palhaço - Narrador

João Grilo – Tenor

Chicó – Barítono

Padre João – Tenor

¹²⁴ A única exceção é a sequência de Padre João e Chicó, que aparecem em ordem trocada. Chicó deveria aparecer à frente de Padre João. Optamos por fazer a correção.

Antônio Morais – Baixo
 Sacristão – Barítono
 Padeiro – Barítono
 Mulher do padeiro – soprano
 Bispo – Baixo
 Frade – Tenor
 Severino de Aracajú – Declamador
 Cangaceiros – Coro Masculino
 Vozes Celestiais – Coro Misto
 Demônio – Baixo
 Encourado (O Diabo) – Baixo
 Manuel (Nosso Senhor Jesus Cristo) – Tenor
 A Compadecida (Nossa Senhora) – Soprano

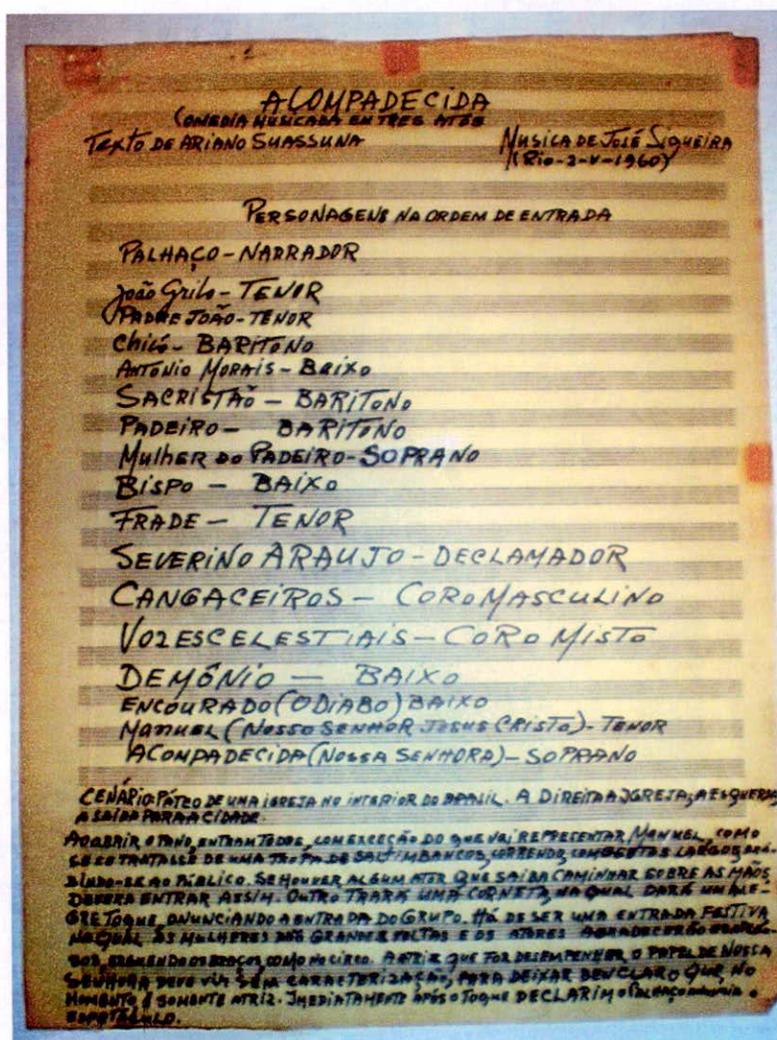


FIGURA 43 – Página 2 do manuscrito autógrafo da ópera *A Compadecida*.

Siqueira não menciona nesta sequência o coro Infantil, que no início da ópera é responsável pelas respostas ao palhaço, mas na primeira página da partitura, na introdução, aparece escrito “Meninada” (FIG 44).

FIGURA 44 – Corte do *fac-simile* da primeira página da partitura orquestral de *A Compadecida*, onde aparece o coro infantil: Meninada

3.3.5 Elementos da Música nordestina na ópera *A Compadecida*

A Compadecida está repleta de referências à música nordestina. Como exemplo podemos citar a utilização de escalas modais; de estruturas rítmicas compostas em forma de baião; de notas repetidas no canto (como na cantoria), gerando uma declamação rítmica entoada; de pedal harmônico e de temas folclóricos conhecidos, como *Mulher Rendeira*, *Itabaiana* e *A Maré Encheu*.

A tabela a seguir (TAB. 5) apresenta trechos da ópera onde aparecem elementos musicais nordestinos. Procuramos indicar tanto a numeração da partitura, quanto a minutagem das faixas musicais referentes à gravação em anexo a esta dissertação.

A tabela serviu como base para a escolha de trechos da ópera que serão analisados no capítulo IV, buscando compreender a forma como Siqueira aliou sua escrita musical aos elementos musicais nordestinos. Ressaltamos que nela se encontram os trechos onde o uso destes elementos é acentuado, mas existem também pequenas referências e inclinações nordestinas durante outros trechos. A forma recitada do canto, por exemplo, se dá em praticamente toda a ópera e é um dos principais elementos que definem o estilo da obra de Siqueira.

TABELA 5: Trechos da Ópera *A Compadecida* onde aparecem elementos característicos da música Nordestina.

Ato e Cena	Páginas	Número de ensaio	Minutagem da gravação	Referência textual	Característica mais marcante
I Ato Introdução	3 a 8	1 a 6	Faixa 1 8'10" a 11'17"	Palhaço: Hoje tem espetáculo?	Uso de "colchão harmônico" com escala pentatônica. Uso de chulas do palhaço, como referência aos circos do nordeste.
I Ato Primeiro Diálogo entre Chicó e João Grilo	9 a 24	6 a 17	Faixa 1 11'18" a 15'59"	João Grilo: E ele vem mesmo?	Uso de Modalismo Uso de pedal harmônico. Texto declamado. Uso de Ritmo de Baião.
I Ato Segundo Diálogo entre Chicó e João Grilo	41 a 56	25 a 33	Faixa 1 20'42" a 24'49"	Chicó: Que invenção foi essa de dizer...	Uso de Modalismo Pedal harmônico Uso de ritmo brasileiro Uso de nota repetida no canto
I Ato Trecho do enterro do cachorro	125 a 136	77 a 84	Faixa 1 45'13" a 48'27"	João Grilo: Se me dessem carta branca eu enterrava o cachorro...	Uso de Modalismo Uso do Motivo condutor de João Grilo e Chicó.
II Ato Abertura	159 a 172	Início do seg. ato à 107	Faixa 2 00'00" a 01:41	Instrumental	Uso do tema da segunda chula de palhaço.
II Ato Entrada de João Grilo	189 a 196	122 a 273	Faixa 2 09:45 a 11'36"	João Grilo (cantando fora) Ei Mulher Rendeira...	Uso de temas folclóricos: - Mulher Rendeira - Itabaiana - A maré encheu
II Ato Resposta de João Grilo ao Padre	202 a 203	Sétimo compasso de 134 a 135	Faixa 2 12'56" a 13'19"	João Grilo: Eu? Quem sou eu para Socorrer Padre...	Referência a melodia de Mulher Rendeira.
II Ato Chantagem de João Grilo com o Padre.	205 a 207	137 a 140	Faixa 2 14'02" a 14'51"	João Grilo: Essa de Padre e Sacristão se juntarem para enterrar o cachorro...	Referência à canção Itabaiana
II Ato Diálogo entre Chicó e João Grilo	217 a 220	148 a 150	Faixa 2 18:00 a 19:42	Chicó: Você ainda se desgraça...	Referência à canção Itabaiana Canto sobre nota repetida

Ato	Páginas	Número de ensaio	Minutagem da gravação	Referência textual	Característica mais marcante
II Ato Continuação do diálogo entre Chicó e João Grilo	221 a 227	150 a 155	Faixa 2 19'45" a 22'06"	João Grilo: Eu ter tirado a bexiga do cachorro não quer dizer coisa alguma...	Referência à canção A Maré Encheu
II Ato Coro dos Cangaceiros	274 a 288	195 a 197	Faixa 2 34'42" a 36'27"	Cangaceiros: Ei, Mulher Rendeira	Uso direto da canção: Mulher Rendeira
II Ato Dança do Pagode	289 a 294	197 a 200	Faixa 2 36'34" a 37'42"	Instrumental	Ritmo de Baião Pedal Harmônico Uso de Modalismo
II Ato João Grilo diz para Severino de Aracajú, que não possui nome.	322 a 323	234 a 235	Faixa 2 51'44" a 52'00"	João Grilo: Minha Senhoria não tem nome nenhum.	Uso de Modalismo
II Ato Chicó conta o que Padre Cícero lhe disse quando estava morto.	327	243	Faixa 2 55'14" a 55'27"	Chicó: Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer...	Uso de Modalismo
II Ato Morte de João Grilo	343 a 348	260 ao final do II Ato	Faixa 2 62'4" a 65'15"	Chicó: Ai, minha Nossa Senhora, será que você vai morrer, João?	Uso de Modalismo Pedal no baixo Pedal harmônico Uso de nota repetida
III Ato João Grilo pergunta ao Cangaceiro	353 a 354	272 a 273	Faixa 3 8'29" a 8'54"	João Grilo: Mais me diga uma coisa...	Uso de Modalismo Motivo de João Grilo.
III Ato Brincadeira de Jesus	408 a 409	329 a 330	Faixa 3 31'03" a 31'29"	Manuel: Deixe a acusação para o colega dele.	Uso de Modalismo (No momento em que ocorre uma brincadeira de Jesus, Siqueira utiliza modalismo.)
III Ato João Grilo mandando o encourado desanotar uma acusação.	416 a 418	340 a 342	Faixa 3 34'53" a 35'29"	João Grilo: É isso mesmo, desanote...	Uso de variação sobre uma melodia folclórica: A Maré encheu.

Ato	Páginas	Número de ensaio	Minutagem da gravação	Referência textual	Característica mais marcante
III Ato João Grilo curtindo com a cara do Encourado	419 a 420	343 a 344	Faixa 3 36'09" a 36'45"	João Grilo: Tenho visto pouca gente levar carão e ficar com a cara lisa como esse aí.	Uso de Modalismo Referência ao tema da Dança do Pagode.
III Ato Bispo rogando a Deus.	421 a 422	345 a terceiro de 346	Faixa 3 36'55" a 37'23"	Bispo: Ai Meu Deus! Valha-me Deus!	Melodia Pentatônica.
III Ato Canção do Canário Pardo	443 a 447	377 a 381	Faixa 3 46'20" a 48'19"	João Grilo: Valha-me Nossa Senhora!	Canção do Canário Pardo Uso de Modalismo
III Ato Entrada da Compadecida	448 a 450	381 a 384	Faixa 3 48'19" a 50'03"	Encourado: Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete...	Uso de variação sobre uma melodia folclórica: Itabaiana.
III Ato Compadecida defendendo o padeiro	470 a 471	Seis primeiros compassos de 403	Faixa 3 61'33" a 61'45"	A Compadecida: O perdão que o marido deu à mulher na hora da morte...	Citação da Canção do Canário Pardo
III Ato A Compadecida dialogando com a mulher do padeiro.	472 a 474	405 a 408	Faixa 3 61'38" a 62'15"	A Compadecida: Eu entendo tudo isso mais do que você pensa.	Trecho em Mi mixolídio Citação à Dança do Pagode.
III Ato Manuel defende Severino e o Cabra.	479 a 481	411 a 413	Faixa 3 64'06" a 64'61"	Manuel: Estão ambos salvos.	Uso de variação sobre uma melodia folclórica: Mulher Rendeira
III Ato João apela à Compadecida por si.	489 a 490	421 a quatro antes de 422	Faixa 4 01'05" a 01'21"	João Grilo: Valha-me Nossa Senhora!	Citação da Canção do Canário Pardo
III Ato	493 a 494	425 a quatro antes de 426	Faixa 4 02'52" a 03'03"	A Compadecida: Isso dá certo lá no sertão...	Citação do Motivo de João Grilo Uso de Modalismo
III Ato	497 a 498	429 a 430	Faixa 4 04'12" a 04'40"	João Grilo: Demais. Para mim é até melhor...	Citação do motivo de João Grilo Uso de Modalismo
III Ato	510 a 511	3º de 442 a 443	Faixa 4 08'56" a 09'50"	João Grilo: Com Deus e com Nossa Senhora que foi quem me valeu.	Citação da Canção do Canário Pardo

Capítulo IV

Análise de cinco trechos selecionados de *A Compadecida*, em que aparecem elementos musicais nordestinos.

Como dissemos na introdução deste trabalho, um dos nossos objetivos é identificar elementos da música nordestina presentes em *A Compadecida*, analisar e descrever de que forma eles se inserem na escrita musical de José Siqueira. Procuramos também analisar como se dá a linha de canto nesses trechos, para no capítulo seguinte (cap. V) indicarmos subsídios que possam auxiliar no processo interpretativo dos personagens.

Foram utilizadas três diferentes fontes de consulta para realização das análises. Como referências escritas utilizamos a grade orquestral autógrafa, escrita a nanquim sobre papel vegetal e a partitura para canto e piano (composta primeiramente por José Siqueira), que nos serviu para tirarmos dúvidas, principalmente sobre a harmonia usada pelo compositor. Como referencial sonoro e interpretativo, utilizamos o registro fonográfico histórico da estreia da ópera em 1961, realizada pela Radio MEC, e que anexamos a esta dissertação.

Siqueira descreveu em seus livros de teoria musical, princípios relativos à música nordestina (expostos no capítulo III), nos fornecendo elementos comparativos e ferramentas de análise, com as quais podemos nos debruçar sobre a sua composição. Buscamos compreender como ele se utilizou desses elementos para estabelecer uma “Paisagem Sonora Nordestina”, aliando sempre o texto às referências musicais.

Como conceito de Paisagem Sonora, utilizamos a definição de Murray Shafer (2001):

O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fita, em particular quando consideradas como um ambiente. (Shafer, 2001, p.366).

A “Paisagem Sonora Nordestina” construída por Siqueira, será então o ambiente sonoro, que sendo produzido pela utilização de signos da música nordestina (como o modalismo, o baião, e elementos da cantoria), nos remeterá, através de um processo sinestésico e/ou afetivo, a elementos não musicais, porém igualmente nordestinos, do texto de Ariano Suassuna e do ambiente das cenas.

Além dos elementos nordestinos descritos no capítulo III, utilizamos também nas análises, conhecimentos harmônicos tradicionais, como encadeamento de acordes, cadências e uso de dominantes secundárias. Para tanto, como referência, nos balizamos pelas obras de Arnold Schoenberg (2001) e Vincent Persichetti (1961). Da mesma forma utilizamos como balizador, para elementos ligados à forma musical (como, motivo, frase, coda, etc.), o trabalho de Schoenberg (1991).

Para a escolha dos cinco trechos procuramos levar em conta alguns aspectos:

1º) Trechos diversos que pudessem apresentar uma maior variedade de elementos musicais como: uso de modalismo, ritmos, temas folclóricos e utilização de *ostinato* harmônico ou melódico, entre outros.

2º) Trechos representativos da obra, que não fossem apenas citações rápidas, mas que caracterizassem acentuadamente a utilização dos elementos musicais nordestinos.

3º) Pelo menos um trecho de cada ato da ópera.

Os trechos escolhidos foram:

- A introdução da ópera. (A ópera não possui abertura e sim a cena inicial do Palhaço).
- O primeiro diálogo entre Chicó e João Grilo – I ato.
- A entrada de João Grilo e Chicó, no II ato.
- A dança do pagode – II ato.
- A Canção do Canário Pardo, entrada em cena da Compadecida – III ato.

Optamos por fazer a numeração dos compassos iniciando para cada ato a contagem a partir do número 1. Os compassos em que Siqueira colocou pausa e incluiu textos falados também foram contados.

Os exemplos apresentados foram editados no programa Finale 2011.

As abreviaturas dos instrumentos seguiram as normas do MANUAL DE EDITORAÇÃO – 2005, do Programa de Editoração de Obras Sinfônicas e Camerísticas, da Academia Brasileira de Música.

Os trechos analisados, inteiros, seguem ao fim da dissertação, no anexo C.

4.1 Introdução da ópera

I Ato

Pág. 3 a 8 (grade Orquestral)

Número de ensaio: 1 a 6

Compassos: 01 a 40

Minutagem da gravação: Faixa 1 – 08:10 a 11:17

Referência textual - Palhaço: Hoje tem espetáculo?

Principais características: Utilização de duas chulas de palhaço. Pedal harmônico. Escala Pentatônica. Acordes pentatônicos.

O primeiro trecho escolhido é a introdução da ópera, onde Ariano Suassuna utiliza-se da figura de um palhaço para abrir a sua peça teatral e fazer as honras de um mestre de cerimônias. Segundo o próprio autor, o palhaço vem dos circos sertanejos que viu em sua infância¹²⁵. Sendo Siqueira também paraibano e contemporâneo de Suassuna certamente esteve mergulhado na mesma fonte de elementos folclóricos e culturais - como o bumba-meu-boi, os folhetos de cordel, o repente e o mamulengo - e entre eles, os espetáculos circenses.

Embebido por essa atmosfera, Siqueira acrescenta à abertura uma chula¹²⁶ (que não existe no texto de Suassuna) para ser cantada pelo Palhaço. Essa chula foi apresentada por nós a Ariano Suassuna, durante entrevista com o autor, e este a reconheceu imediatamente como uma melodia que ele próprio ouvia os palhaços cantarem quando criança (o que reforça a ideia de que Siqueira teve contato com este universo circense). Ou seja, Siqueira coloca uma melodia com letra¹²⁷, típica dos circos de sua região para abrir a ópera.

Durante os nove primeiros compassos da ópera, Siqueira usa uma espécie de “colchão harmônico”, gerado por uma escala pentatônica em Dó¹²⁸ (Do-Ré-Mi-Sol-Lá). As cordas sustentam a base harmônica, com cada instrumento tocando a mesma nota e realizando movimento rítmico em bloco, com diversas síncopes. Enquanto isso, as madeiras fazem uma repetição de sextinas, e a harpa e o piano se movimentam em uma repetição de fusas. A sobreposição desse “desencontro rítmico” gera uma ideia de balbúrdia, e corresponde a um grande “gesto estático”¹²⁹ bem preenchido sonoramente (FIG. 45).

Toda a massa sonora cresce pouco a pouco, criando uma atmosfera de leveza e alegria características do circo. Ocorre uma grande “confusão” harmônica projetando uma ideia de agitação, confusão e correria: um efeito sonoro que conduz à ideia de magia teatral, uma imagem ou “Paisagem Sonora” de um circo.

¹²⁵ SUASSUNA, 1986, p. 188.

¹²⁶ Chulas são as músicas de perguntas e respostas cantadas pelos palhaços. <http://www.jangadabrasil.com.br/janeiro17/cal7010b.htm> (site acessado em 01 de março de 2012)

¹²⁷ A letra desta primeira chula não faz parte do texto original de Ariano Suassuna, foi incluída por José Siqueira.

¹²⁸ As notas Si e Fá aparecem, apenas como nota de passagem, respectivamente na segunda flauta e no segundo oboé. Na partitura para canto e piano ambas são totalmente suprimidas.

¹²⁹ Gesto estático aqui se refere a um procedimento musical que se repete no tempo dando a ideia de algo contínuo, sem modificação, por isso, estático. Nota nossa.

Sobre esse “colchão harmônico” o palhaço, a partir do terceiro compasso, fala sua chula e é respondido pelas crianças:

The musical score is divided into three main sections:

- Sextinas:** Includes Flutes (Flautas), Flutes 1-2 (Flautas 1-2), Oboes 1-2 (Obôes 1-2), and Clarinets in C 1-2 (Clarinets em C 1-2).
- Fusas:** Includes Piano e Tempo (Piano e Tempo) and Strings (Cordas).
- Base harmônica:** Includes Violins I (Violino I), Violins II (Violino II), Viola (Viola), Violoncello (Violoncello), and Contrabaixo (Contrabaixo).

The score includes a 'Tutti' marking and a 'cresc. poco a poco' dynamic marking. A 'Tutti' marking is also present. The score is written in 3/4 time and includes a 'Tutti' marking.

FIGURA 45 - Início da ópera A compadecida. Pag.3.

“Palhaço: Hoje tem espetáculo?

Crianças: Tem sim senhor

Palhaço: As oito horas da noite?

Crianças: Tem sim senhor?

Palhaço: Grita rapaziada da canela suja...

Crianças: Ei!

Palhaço: Grita rapaziada da canela suja...

Crianças: Ei!

Palhaço: Palhaço o que é?

Crianças: Ladrão de mulher.

Palhaço: Palhaço o que é?

Crianças: Ladrão de mulher.”

No compasso 10, os contrabaixos, cellos, harpa e piano tocam a nota sol, junto com as demais notas da escala pentatônica de Dó, que os outros instrumentos continuam a tocar. Esta nota Sol no baixo provoca um efeito dominante, suspensivo, que se resolve em Dó no compasso 11, mesmo não havendo harmonicamente a relação “dominante – tônica”, com o uso do trítone e um encadeamento tonal tradicional. Esse movimento do baixo cria a sensação de finalização, como que encerrando a primeira brincadeira: a primeira chula do palhaço. (FIG. 46).

10

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Pn./Hp.

Men. Palh.

(A MENINADA SAI)

Ei!

Vl. I

Vl. II

Vc. Cb.

10

1

pfc.

FIGURA 46 – Final da primeira Chula de Palhaço

Nesse ponto o Palhaço recita seu primeiro texto de apresentação da ópera¹³⁰:

“Palhaço: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.”

Atendendo à rubrica do autor do texto, que nesse ponto indica um “toque de clarim”, Siqueira coloca, no compasso 12, um trompete realizando um arpejo em dó maior. (FIG. 47).



FIGURA 47 – Primeiro toque de clarim.

Na sequência, o palhaço enuncia mais três textos¹³¹ com interrupções de “toques de clarins”, e transições musicais, como será descrito:

“Palhaço - A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia.” (compasso 13¹³²)

O “toque de clarim” seguinte (compasso 14), ainda no trompete, é uma repetição do anterior, mas Siqueira acrescenta, ao fim do toque, uma pequena sequência musical rítmica (4 tempos) nos tímpanos, violoncelos e contrabaixos com a introdução de uma dissonância (acordes por segundas maiores), causando um efeito percussivo que reforça o caráter solene da cena. (FIG. 48).

Embora os dois próximos textos do Palhaço não apareçam inseridos na grade orquestral, se encontram na redução para canto e piano (ainda que o segundo texto esteja deslocado na partitura) e podem ser escutados na gravação da ópera. O primeiro deles deve ser falado na pausa do compasso 16:

¹³⁰ No compasso 11 aparece a rubrica “grande voz” relativa ao Palhaço.

¹³¹ Foram realizados três cortes no texto pelo compositor. Nesses cortes, além de falas do Palhaço, existe uma fala de João Grilo e uma de A Compadecida.

¹³² Em geral, em toda a ópera, Siqueira coloca as falas ocupando compassos em branco. Optamos por incluí-los na numeração dos compassos.

FIGURA 48 – Segundo toque de clarim.

“Palhaço: Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades”.

Na sequência, o “toque de clarim” continua no trompete e agora além de ter sua conclusão na oitava superior, gerando um efeito de maior brilho, é ampliado por repetição do último fragmento, como se conclamasse algo novo. (FIG. 49)

FIGURA 49 – Terceiro toque de clarim.

Surge então nos violinos e violas uma transição na forma de uma sequência de acordes (compassos 18 a 23), tocados com trêmulo, também ampliada por repetição (compassos 20 a 22). Siqueira utiliza uma sequência cromática irregular de acordes pentatônicos com a mesma estrutura (primeira inversão, com a fundamental na parte superior do acorde). As cordas se movimentam de forma paralela através da seguinte sequência de acordes pentatônicos: Mi, Fá, Dó# (Réb), Ré, Si, Sib, Sol#, Sol, Mi, Mib. Ele intercala, na nota fundamental do acorde, semitons com intervalos de terça Maior, Menor ou segunda Maior; repete três vezes o compasso 20, e encerra a transição com o acorde pentatônico de Mib. Neste último acorde,

antes do próximo “toque de clarim”, são acrescentados 2 clarinetes e 4 trompas. As trompas expõe claramente a estrutura quartal do acorde pentatônico¹³³. (FIG. 50)

FIGURA 50 – Transição com acordes pentatônicos.

O acorde pentatônico em Mib prepara o próximo toque de clarim, no compasso 24, que será realizado agora por uma trompa, uma sexta abaixo (Mib) do toque de clarim anterior, sobre uma repetição rítmica e dissonante (acordes por segundas), semelhante a que havia sido utilizada nos compassos 7 e 8, realizada pelos violoncelos e contrabaixos, agora uma quarta abaixo (Sol e Lá)¹³⁴. (FIG. 51).

FIGURA 51 – Quarto toque de clarim (realizado pela trompa).

¹³³ O acorde pentatônico pode ser elaborado como uma superposição de quartas (ou quintas se pensado de forma inversa). No caso do acorde de Mib teríamos a seguinte superposição: Sol – Dó – Fá – Sib – Mib.

¹³⁴ Observamos que no registro fonográfico, a repetição rítmica ocorre após o “toque de clarim” (realizado pela trompa), e apenas depois disso entra a melodia que se segue.

Após o toque da trompa, o palhaço inicia um novo texto¹³⁵, desta vez falado sobre uma melodia com escala indeterminada¹³⁶ (pode se tratar de um Sib Menor, com uma conclusão no sétimo grau, ou um Láb Mixolídio, ou um Réb Maior com a conclusão no quinto grau), executada em oitavas pelos violinos, sem acompanhamento harmônico, mas que imprime à cena um caráter misterioso (FIG. 52). No registro fonográfico realizado pela Rádio MEC, a nota final desta melodia, um Láb, é sustentada pelos violinos até que o palhaço termine sua fala.



FIGURA 52 – Transição com melodia em oitavas sobre a qual o palhaço fala seu texto.

“Palhaço: Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa.”

Segue-se então, o último toque de clarim, realizado novamente pelos trompetes, e em Láb (a nota final da transição), que conduz à finalização da introdução com a segunda chula do Palhaço. Dessa vez quatro trompetes abrem vozes e terminam a melodia, junto com violinos e violas, em um acorde pentatônico de Solb. As cordas (viola e violinos) reforçam o acorde¹³⁷. As cordas graves (violoncelo e contrabaixo), que já haviam tocado uma colcheia com função percussiva (Láb e Sib) no segundo tempo do compasso 30, agora se juntam ao tímpano para realizarem o corte da sessão, com um Solb em colcheia na segunda metade do

¹³⁵ A localização exata desse texto não se encontra em nenhuma partitura. Na grade Orquestral ele não foi inserido por Siqueira, e na redução para piano ele se localiza sobre o encadeamento de acordes pentatônicos, anterior. A localização que entendemos por correta foi determinada pelo registro fonográfico da ópera.

¹³⁶ Siqueira introduz o cromatismo de Láb e Lá natural, que dificulta a classificação da escala. Além disso, na grade orquestral ele finaliza o trecho com o Láb, enquanto que na partitura para voz e piano, ele termina com o Lá natural. Também, introduz na melodia, um Ré natural, que pode ser encarado como uma nota de passagem. Como não há harmonia, é impossível saber se ele pensou em alguma escala específica.

¹³⁷ No segundo violino, aparece uma nota lá natural, que não faz sentido dentro do acorde de solb pentatônico (Solb – Láb – Sib – Réb – Mib). Ao consultarmos a partitura para voz e piano observamos que a nota Lá aparece bemolizada. Provavelmente trata-se de um erro no manuscrito. Propomos uma correção caso haja uma futura edição da grade orquestral.

quarto tempo. A dinâmica vai do piano ao forte, preparando a nova chula que vem em seguida. (FIG 53).

29
I
Tpt. em C 1-4
p *mf* *sf* *f*

29
Timp. *sf* *f*

29
VI. I *sf* *f*

29
VI. II *sf* *f*

29
Va. *sf* *f*

29
Vc. *mf* *f*

29
Cb. *mf* *f*

FIGURA 53 – Último toque de clarim.

Ao contrário da primeira, a próxima chula está presente no texto de Suassuna. Siqueira identifica a chula utilizada pelo autor e sobre o texto coloca a melodia que, com certeza, já conhecia¹³⁸ (FIG 54).

4 Allegretto $\text{♩} = 84$ 5

Palh. *f* Tou-bei, tou-bei, man-dei-tou-bar... Ói, cu-voe a-lí e vol-to já...

João Grilo, Padre, Melher, Frade

Solistas

Claro, Sacristão *f* Per-ta fi-za no me-ão do mar. Ói-a, ca-bo-ça de bo-de não tem que cla-par.

Antonio Mozart, Padcero *f* Per-ta fi-za no me-ão do mar. Ói-a, ca-bo-ça de bo-de não tem que cla-par.

f Per-ta fi-za no me-ão do mar. Ói-a, ca-bo-ça de bo-de não tem que cla-par.

FIGURA 54 – Segunda chula de palhaço.

¹³⁸ Apresentamos o registro fonográfico da música colocada por Siqueira sobre o texto da chula a Ariano Suassuna, durante entrevista com o autor, e ele a identificou como a melodia que ouvia nos circos, em sua infância. Siqueira utilizou portanto a própria melodia circense conhecida por ambos.

A chula é cantada uma primeira vez, sem acompanhamento orquestral, *a capella*. A indicação de andamento (*allegretto*) já traduz um pouco do caráter jocoso. Na partitura, aparece a indicação de que a chula deve ser cantada pelo Palhaço e respondida pelos solistas. Os personagens listados para cantar são: João Grilo, Padre, Mulher, Frade, Chicó, Sacristão, Antônio Morais e Padeiro. Segue-se o texto da segunda chula:

Palhaço: Tombei, tombei, mandei tombar,

Todos: Perna fina no meio do mar

Palhaço: Oi, eu vou ali já volto já

Todos: Ôia cabeça de bode não tem que chupar

Em seguida, na partitura, ocorre uma repetição, feita pela orquestra, em uníssono, da melodia que foi cantada¹³⁹. A única diferença é uma nova escrita nos violoncelos e contrabaixos, que fazem apenas os baixos da harmonia, criando um efeito percussivo. Os trompetes entram dobrando as cordas fazendo a resposta da chula. Oboé e clarineta dobram o terceiro compasso da chula, provavelmente ocupando o espaço das violas que param de tocar para voltarem dois compassos em seguidas com a transição para a nova ideia musical.

Mesmo nessa melodia extremamente simples de uma chula de palhaço, Siqueira cria um efeito harmônico diferente do esperado. Dentro de uma harmonia óbvia, tonal, a chula estaria em Lá^b maior, seguindo para o quinto grau e voltando à tônica (por duas vezes). Siqueira coloca um Sol^b no baixo, que é a sétima menor de Lá^b (uma possível inclinação ao modo Mixolídio) para em seguida ir para o Mi^b (quinto grau de Lá^b) e retornar ao Sol^b. No acorde final da chula, os contrabaixos vão para o Lá^b, confirmando a tonalidade, mas os segundos *cellos* vão novamente para o Sol^b, criando uma rápida dissonância no baixo (ver acorde por segundas em “acordes novos”, no capítulo III). (FIG. 55).

A utilização de uma pequena inclinação para o I Modo Real (Mixolídio) pode ser encarada como uma preparação para o que vem à frente. A cena seguinte, a primeira cena da ópera, onde Chicó e João Grilo desenvolvem seu primeiro diálogo, é apresentada no I Modo Real de Ré (Ré Mixolídio).

Os três compassos, anteriores ao número 6 de ensaio (40 a 42), que se seguem à chula, funcionam como uma pequena transição para a primeira cena da ópera. Saímos de um Lá^b para chegarmos em um pedal em Sol. Siqueira propõe mais uma vez uma melodia

¹³⁹ No registro fonográfico, os cantores fazem a repetição junto à orquestra.

descendente, sem escala definida, com uso de cromatismo, dobrada pelas violas tocando em oitavas, e que é transferida às cordas graves (contrabaixos e *cellos*) até se estabelecer a nova harmonia em Sol, no compasso 42. (FIG. 56)

FIGURA 55 – Orquestração da segunda chula.

FIGURA 56 – Pequena transição da segunda chula para a primeira cena da ópera.

Podemos resumir a sequência da introdução em:

- Primeira Chula de Palhaço sobre um Colchão harmônico inicial (balbúrdia).
- Primeiro texto do Palhaço.
- Primeiro Toque de clarim.
- Segundo texto do Palhaço.

Durante todo o trecho (número de ensaio 6 ao 7¹⁴⁰) ocorre um movimento harmônico descendente, iniciando-se em sol, indo para fá e depois para Mib. Ocorre então uma pequena transição e depois o tema reaparece em Lá, com valorização das notas graves.

A indicação, no número 6 de ensaio, de um novo andamento (*andante*), mais lento, gera uma mudança de um caráter alegre da brincadeira circense, para algo mais cotidiano. Corresponde a uma mudança de foco cênico, da magia circense para o cotidiano dos personagens. A realidade de João Grilo e Chico se destaca.

Do compasso 42 a 44, sobre um bordão em Sol, realizado pelos contrabaixos e cellos, a melodia da segunda chula reaparece nos fagotes, expandida e em terças, definindo a tonalidade de Sol Maior. As trompas entram no compasso 44, propondo uma nova melodia que modifica a percepção harmônica, auxiliando no processo de dissolução do tema. (FIG. 58).

42

Fg. *p*

Tp. *p* *sfz*

João Grilo
E é - le vem mes-mo? Es-to-u des-con - fia-do, Chi-có. Vo-cê é tão sem con-fi - an-ça!

Vc. *Poco rit.* *p*

Cb. *Poco rit.*

FIG. 58 – Transição: primeira reexposição do motivo da segunda chula.

Sobre essa configuração orquestral, João Grilo inicia seu texto no compasso 43, com a nota Lá, com certa dissonância (uma nona do acorde de Sol), e segue com notas dissonantes em relação tríade de Sol Maior. (FIG. 58) Essa dissonância inicial chama a atenção para a linha do canto, o colocando em um patamar diferente da orquestra.

Já no início da ópera Siqueira expõe a forma como vai tratar o canto na maior parte de sua obra: um estilo declamatório, com muitas notas repetidas e a valorização da palavra em detrimento de grandes flutuações melódicas, onde o principal é a transmissão do texto. De uma forma geral, as maiores variações melódicas ficarão por conta da orquestra.

Na anacruse do compasso 45, o bordão passa a Fá, e a nota das trompas (Ré#) assume a posição de sétima menor do acorde (Ré# = Mib), remetendo novamente ao modo Mixolídio.

¹⁴⁰ Para melhor identificação dos números de ensaio, ver o trecho na íntegra no anexo C.

O processo anterior se repete do compasso 45 à metade do 48: agora o bordão se encontra em Fá. A melodia da chula aparece nos oboés, e o fagote assume a função de dissolução do tema, antes executada pelas trompas. Em termos harmônicos, tanto o tema, quanto a melodia do fagote também se encontram uma segunda abaixo, em Fá. (FIG. 59).

The musical score for Figure 59 consists of five staves. The top two staves are for Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.). The third staff is for the vocal line of João Grilo, with lyrics in Portuguese. The bottom two staves are for Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and a first ending bracket labeled '1.' in the bassoon part. The lyrics for João Grilo are: 'fia-do, Chi-có. Vo-cê é tão sem con-fi-an-ça! Eu, sem con-fi-an-ça? Que-é is-so, Jo-ão, es-tá-me des-co-nhe-cen-do?'.

FIGURA 59 – Transição: segunda reexposição do motivo da segunda chula.

Curiosamente, o texto cantado agora por Chicó apresenta apenas notas consonantes com o acorde de Fá maior. Observando o texto anterior de João Grilo, percebemos que ele se refere a sentimentos de dúvida e desconfiança. Já Chicó utiliza sua primeira frase para se afirmar, demonstrando certeza e confiança.

“João Grilo: E ele vem mesmo? Estou desconfiado, Chicó. Você é tão sem confiança!
Chicó: Eu, sem confiança? Que é isso João? Está me desconhecendo?”

Na anacruse do compasso 48, o bordão passa a Mib, e os fagotes vão a Réb, lembrando novamente o modo Mixolídio, e dando a impressão que haverá uma nova repetição da chula, novamente um tom abaixo da anterior. (ver FIG. 59) Mas isso não ocorre. Da segunda metade do compasso 48 ao primeiro tempo do compasso 51, ocorre uma nova transição interna realizada pelos contrabaixos, cellos e fagotes, que tocam a mesma melodia em diferentes oitavas com uso de cromatismo, descendente, e pelos oboés, que apresentam movimento ascendente. (FIG. 60). A entrada dos oboés marca uma nova expansão rítmica (que também ocorre nos fagotes), com o uso de semínimas pontuadas, indicando a continuidade do caminho tomado como processo de dissolução do tema: a ampliação.

Nos compassos 50 e 51, quando João Grilo se refere ao cachorro da mulher do padeiro, Siqueira faz uma “bincadeira” na orquestra, colocando nos clarinetes uma figura dissonante com *apojaturas*, que evoca um latido de cachorro. (ver FIG. 60).

The image shows a musical score for measures 48 to 51. The instruments listed are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Fagot (Fg.), Chicó, Violoncelo (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score includes lyrics in Portuguese: "ão, es-tá-me des-co-nhe-cen-do? Ju-ro co-mo_e-le vem. Quer ben-zer o ca-cho-rrô da mu-lher pa-ra ver se o bi-cho não mor-re." The clarinet parts in measures 50 and 51 are circled in red, highlighting a dissonant figure with accents that evokes a dog's bark. The score also includes dynamic markings like *sf* and *f*.

FIGURA 60 – Pequena transição interna.

No compasso 51 o tema da chula é retomado, agora em Lá, pelas cordas e pelos fagotes, que dobrando sua melodia em oitavas, terminam por desconstruí-lo, expandindo a sua finalização, e criando uma espécie de coda, que se estende até o compasso 56 e conduzirá à próxima ideia musical. Nos compassos 52 e 53, os oboés repetem o fragmento musical solvente, que as trompas já haviam realizado (comp. 44 e 45) e que havia sido repetido pelos fagotes (comp. 47 e 48). Todo esse movimento é descendente, além de Siqueira propor um *diminuendo* a partir do compasso 53, reforçando a ideia de uma terminação. (FIG. 61)

No canto, ocorre algo um pouco diferente. Enquanto a orquestra se inclina para uma região mais grave, a tessitura escrita para o canto de Chicó se desloca para uma região um pouco mais aguda, fazendo com que seu texto se destaque e soe mais claro sobre a orquestra. Isso faz sentido, pois nesse momento Chicó está, de alguma forma, narrando o mote da história que irá se desenrolar em praticamente todo o primeiro ato: o enterro do cachorro. Siqueira utiliza esse recurso para fazer com que o texto seja facilmente entendido. (ver FIG. 61).

Na sequência – nº 7 de ensaio - ocorre o primeiro grande diálogo da ópera, entre João Grilo e Chicó. Siqueira utiliza sua música para estabelecer uma “paisagem sonora” nordestina, delimitando o espaço geográfico do texto de Suassuna. O andamento novamente se modifica, passando de andante ($\text{♩} = 60$ a 63) a andantino ($\text{♩} = 69$ a 70). A cena é conduzida

por Chicó, que narra mais um de seus “causos” e, por algumas vezes, situa a história, de forma clara, no Nordeste brasileiro. A seguir apresentamos um trecho do diálogo:

The musical score consists of two systems. The first system (measures 31-34) features the following parts and lyrics:

- Ob.:** Melodic line with dynamics *sf* and *a1*.
- Fg.:** Bass line with dynamics *sf* and *a2*.
- Chicó:** Bass line with lyrics: "ver se o bi - cho não mor - re. A di - fi - cul - da - de não é ê - te vir, é o pa - dre ben - zer. O".
- VI. I & VI. II:** Violin parts with dynamics *p*.
- Vc. & Cb.:** Viola and Cello/Double Bass parts with dynamics *dim.*

The second system (measures 34-37) features:

- Fg.:** Bass line with dynamics *p*.
- Chicó:** Bass line with lyrics: "bis - po, es - tá a - i e te - nho cer - te - za de que o pa - dre João não vai que - rer ben - zer o ca - cho - rro."
- Vc. & Cb.:** Viola and Cello/Double Bass parts with dynamics *p* and *dim.*

FIGURA 61 – Transição: terceira reexposição do motivo da segunda chula, e coda.

“Chicó: Você sabe que eu comecei a correr da **ribeira do Taperoá, na Paraíba**. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era **Propriá, de Sergipe**.

João Grilo: **Sergipe Chicó?**

Chicó: **Sergipe João**. Eu tinha corrido até lá no meu cavalo. Só sendo bento mesmo.

João Grilo: Mas Chicó, e o **rio São Francisco?** ”

No primeiro compasso do número 7 de ensaio (comp. 57) Siqueira utiliza, no piano, um efeito de *cluster*, usando as notas da Escala Hexacordal de Fá# sobre um baixo em Ré natural (FIG. 62).

The image shows a musical score for five instruments: Fg. (Flute), Tp. (Trumpet), Pn. (Piano), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is in 2/4 time and starts at measure 57. The piano part (Pn.) features a cluster of six notes (F#4, G#4, A#4, B4, C5, D5) in the first measure, marked *pp*. The other instruments play single notes or rests. The Flute (Fg.) plays a half note G4. The Trumpet (Tp.) plays a half note B4, marked *pp* and *Con. surd.*. The Violoncello (Vc.) plays a half note G4, marked *pp*. The Contrabaixo (Cb.) plays a half note D4, marked *pp*.

FIGURA 62 – *Cluster*, usando as notas da Escala Hexacordal de Fá#.

No acorde sobre a primeira semicolcheia Siqueira coloca apenas as 4 primeiras notas (fá# - sol# - lá# - si), na segunda semicolcheia coloca as outras duas notas (dó# - ré#) e segue intercalando os acordes, fechando o compasso com o acorde de segundas, dó# – ré#. O curioso é que tudo isso acontece sobre um baixo em ré “natural”, o que provoca uma dissonância marcante, quebrando totalmente a harmonia anterior e dando uma ideia de um efeito mágico para entrar na atmosfera do “causo” que Chicó irá contar.

Aqui se inicia uma primeira sessão musical significativa que apresenta os dois personagens condutores da ópera: Chicó e João Grilo.

Para desenhar musicalmente a “paisagem sonora” nordestina, Siqueira lança mão de dois signos musicais que remetem fortemente a elementos da cultura da região. Em primeiro lugar, toda a cena se encontra no I Modo Real de Ré, de seu sistema trimodal (Ré Mixolídio). Em segundo, Siqueira utiliza um ritmo de baião, caracterizado pela repetição de síncopes.

Durante toda a cena que se segue, sua escrita se dá em três camadas:

1) Um *ostinato* harmônico/percussivo que pela repetição de dois compassos mantém a estrutura modal. O *ostinato* se mantém com alguns instrumentos marcando a cabeça do compasso, enquanto outros realizam o desenho sincopado, caracterizando o ritmo de baião;

2) O canto - entre cantado e recitado - ora executado por Chicó, ora por João Grilo, conforme o diálogo da peça;

3) Uma melodia instrumental, que passa de um instrumento (ou grupo de instrumentos) a outro, gerando uma mudança de texturas, e que chamaremos daqui para a frente de contracanto.

A cena pode ser musicalmente dividida em duas partes. A primeira, entre os compassos 57 e 125, onde o *ostinato* é realizado pela harpa e pelas cordas, e o contracanto apresenta subdivisão rítmica simples, baseada em colcheias e com pouquíssima utilização de síncopes e de semicolcheias. A segunda parte, entre os compassos 126 e 240, com maior liberdade no uso de síncopes e semicolcheias no contracanto e um *ostinato* mais arrojado: com mais dissonâncias e maior variação de timbres.

A partir do compasso 58, o *ostinato* inicia-se na harpa, violas e cellos. Os compassos 58 e 59 (figura 63), são repetidos até o compasso 125, onde ocorre uma mudança no bordão harmônico.

FIGURA 63 – Ostinato harmônico.

Durante este trecho (compassos 58 a 125) o cello toca uma colcheia, em Ré, no primeiro tempo, a cada 2 compassos, enquanto a harpa e as violas (com divide a três vezes)

tocam uma estrutura que revela a escala de Ré no Modo Mixolídio, apresentando a sétima abaixada (Dó bequadro) – que caracteriza o modo.

A partir do compasso 61 inicia-se um *contracanto*, na flauta¹⁴¹ (FIG. 64), de característica modal, que é paulatinamente transferido para diversos instrumentos e, aos poucos, se adensa pela adição de muitos instrumentos. Em suas repetições a melodia, muito simples, vai sofrendo pequenas variações. Até o compasso 125, esta melodia é baseada em colcheias que transitam em uma extensão de uma nona (Ré 3 ao Mi 4).



FIGURA 64 – Contracanto iniciado na flauta.

Ná sequência outros instrumentos vão assumindo o *contracanto*. Depois da flauta, entra o oboé (compasso 77 a 92), que acrescenta novas subdivisões em quáteras, algumas semicolcheias e síncopes (FIG. 65).



FIGURA 65 - Contracanto modificado, realizado pelo oboé.

Do compasso 92 ao 108, a clarineta assume a melodia do oboé e volta a apresentá-la com a mesma simplicidade inicial. Em seguida (compassos 108 a 126), oboé e flauta se juntam (a flauta toca na oitava superior), dobrando e repetindo o mesmo tema (FIG. 66). Ocorre um prolongamento da nota final, como se fosse o fim de uma ideia musical.

A partir do compasso 126 acontece uma mudança, tanto na melodia do *contracanto* quanto no *ostinato* harmônico. No compasso 128, a melodia do *contracanto*, que anteriormente era bastante simples, sem grandes quebras rítmicas, passa a ser mais elaborada, com uso de semicolcheias e de ritmo sincopado. A melodia permanece sendo apresentada em

¹⁴¹ No registro fonográfico não se escuta o som da flauta, só conseguimos perceber a melodia quando o oboé começa a tocá-la no compasso 77.

ré mixolídio. A extensão continua sendo pequena, se baseando na oitava. Apenas ao final de cada repetição, a terminação é realizada na oitava superior, fazendo com que a extensão se amplie a uma décima (Ré 3 a Fá#4).

FIGURA 66 – Contracanto realizado pela flauta e oboé juntos.

Da mesma forma que na primeira parte da cena, o contracanto passa gradativamente de um instrumento a outro (ou a conjuntos de instrumentos), promovendo mudanças de textura e sofrendo variações melódicas e rítmicas. A nova melodia do contracanto inicia-se no corne inglês¹⁴², no compasso 128, e apesar de estar no modo mixolídio, apresenta uma inclinação para Ré Dórico (II Modo Derivado) - um Fá bequadro no compasso 141 (FIG. 67). Siqueira valoriza essa inclinação, reforçando a melodia do contracanto através da inserção de um clarinete dobrando a melodia do corne inglês, do compasso 141 ao 144. Essa inclinação acentua o caráter nordestino do contracanto. Ela não aparece nas três repetições seguintes, só acontecendo novamente depois da entrada do saxofone alto, no compasso 196.

FIGURA 67 – Novo contracanto apresentado pelo corne inglês.

Nota-se na nova melodia o uso de semicolcheias e de síncopes, de forma bem mais acentuada em relação à melodia anterior do contracanto, criando mais variações rítmicas.

¹⁴² Segundo Luis Henrique (1994), o corne inglês “é um instrumento transpositor em Fá” (HENRIQUE, 1994, p. 280), ou seja, a melodia soará uma quinta abaixo do que está escrito.

Na sequência, o contracanto passa ao trompete, no compasso 144, ao duo oboé e clarinete, no compasso 162, aos violinos I e II, no 179, ao sax alto, no 196 e ao conjunto flautas, oboé e clarinete, no compasso 212.

A cada mudança de instrumento no contracanto, corresponde a uma mudança no *ostinato* harmônico. No compasso 125, Siqueira retira a harpa, e no ostinato, os contrabaixos e violoncelos passam então a marcar cada cabeça de compasso com as notas Ré e Lá, afirmando o modo em Ré. Os fagotes passam a tocar acordes por segundas maiores – ré e mi (ver capítulo III: acorde novos), variando, a cada tempo, apenas a oitava, o que gera certa dissonância. A acentuação rítmica dos fagotes é deslocada com síncopes. (FIG. 68).

FIGURA 68 – Novo ostinato.

No compasso 144, enquanto o contracanto passa do corne inglês ao trompete, as trompas tomam para si a linha dos fagotes. Ou seja, saem madeiras e entram metais. Além disso, a harpa volta a aparecer, assumindo a função do violoncelo, marcando com colcheias a cabeça de cada tempo, junto aos contrabaixos. (FIG. 69).

FIGURA 69 – Mudança na instrumentação 1.

No compasso 162, o oboé e a clarineta assumem o contracanto, enquanto no bordão o violoncelo reassume a função de marcar a cabeça dos compassos junto ao contrabaixo, liberando a harpa, que junto com as violas e os segundos violinos, passam a fazer o desenho sincopado no lugar das trompas. (FIG. 70).

FIGURA 70 – Mudança na instrumentação 2.

A seguir, no compasso 179, os primeiros e segundos violinos assumem o contracanto, e no bordão, as violas e os violoncelos fazem o desenho sincopado, no lugar da harpa, enquanto os contrabaixos continuam marcando as cabeças de compasso. (FIG. 71)

FIGURA 71 - Mudança na instrumentação 3.

O sax alto assume o contracanto no compasso 196, e o bordão agora recebe um reforço, o piano, que dobra todas as figuras: o desenho sincopado (aqui feito pelos fagotes e trompas) e a marcação das cabeças de compasso (feita pelos violoncelos e contrabaixos, reforçados também, a cada 2 tempos, pelas violas). (FIG. 72).

FIGURA 72 - Mudança na instrumentação 4.

A harmonia que antes se baseava no intervalo de quinta Re-Lá, ao qual foi adicionado, a partir do compasso 126, a nota Mi (dissonância), agora sofre nova alteração. Os contrabaixos passam a realizar um novo intervalo de quinta: Dó-Sol, mas os violoncelos mantêm o intervalo Ré-La, e as trompas continuam a tocar o intervalo Ré-Mi. O piano dobra tudo. Isso amplia a sensação de dissonância, e também o efeito percussivo dos baixos. Analisando as notas utilizadas no acompanhamento, temos Dó – Ré – Mi – Sol – Lá, ou seja, uma escala pentatônica de dó. De alguma forma isso já havia sido prenunciado quando a nota mi foi introduzida no compasso 126. Se pensarmos em uma harmonia por quartas, teríamos: Mi – Lá – Ré, que eram as notas formadoras do *ostinato*. Se prolongarmos o uso das quartas, Mi – Lá – Ré – Sol – Dó, temos exatamente as notas da escala pentatônica em questão. A sensação porém, continua a ser a da escala modal (I Modo Real), pois as notas da escala pentatônica estão incluídas na escala do I Modo Real de Ré (Ré Mixolídio). O fato de Siqueira colocar como nota mais grave do acorde a nota Dó, no contrabaixo, não retira o eixo do modo que estava sendo usado – Ré Mixolídio. Vincenti Persichetti (1961) esclarece esse

fenômeno ao se referir ao uso da harmonia quartal: “A raiz do acorde (fundamental) é móvel, ou seja, qualquer uma das notas do acorde pode assumir essa função [...]” (PERSICHETTI, 1961, p. 94). Isso ocorre porque além do *ostinato*, as duas melodias – canto e contracanto – continuam com as suas características da escala em Ré do I Modo Real (Mixolídio).

Siqueira está caminhando, na verdade, para uma dissolução do Ré Mixolídio, de uma forma branda, não chocante. Como se a harmonia fosse sendo diluída pela própria dissonância.

No compasso 212, as flautas, junto ao oboé e ao clarinete, assumem o contracanto, enquanto que o *ostinato* é mantido pelos trompetes e trombones (desenho sincopado); violas, violoncelos e contrabaixos (marcando a cabeça dos compassos) e a harpa (assumindo a função do piano). Nesse ponto a densidade orquestral é um pouco maior e se mantém até o final do trecho. A melodia do contracanto se expande por repetição e tudo desemboca em uma transição à cena seguinte. (FIG. 73). Chicó termina de contar seu caso e ambos, Chicó e João Grilo, voltam a falar sobre o homem que estão esperando (o padeiro).

É importante salientar que Siqueira não usa a orquestra em grande bloco, ao invés disso vai modificando a orquestração, introduzindo e retirando instrumentos, tanto da base harmônica (*ostinato*), quanto do contracanto, como se fosse modificando a palheta de cores, de sua paisagem.

No início do trecho (compasso 58) coloca as indicações de “*pianissimo*” para a harpa, “*com surdina*” para as violas e “*pizzicato*” para os violoncelos - instrumentos que realizam o *ostinato*. No compasso 61, o primeiro contracanto, realizado pela flauta, também aparece com a indicação “*pianissimo*”. Na entrada do oboé, no compasso 78, também introduz a mesma dinâmica “*pianissimo*” e a partir daí passa a utilizar para cada entrada do contracanto ou de instrumentos da base harmônica a mesma dinâmica. As cordas que fazem a marcação da cabeça dos compassos, sempre estão em *pizzicato*, e os instrumentos que realizam as síncopes aparecem ou com surdina ou com a dinâmica “*piano*”. Apenas em um pequeno recorte da partitura - compassos 179 a 195 - Siqueira usa uma dinâmica “*mezzo forte*”, mas podemos entender isso mais como uma manutenção do volume da orquestra do que como um aumento de volume sonoro geral, visto que neste ponto ele retira a harpa, o oboé e a clarinete, mantendo apenas as cordas. Ele diminui os instrumentos e aumenta em um “degrau” o volume dos instrumentos que permaneceram.

FIGURA 73 - Mudança na instrumentação 5.

Com a entrada de uma nova instrumentação no compasso 196 (sax alto, fagotes, trompas, piano, violinos I e II, cellos e contrabaixos), ele volta a utilizar a indicação “piano” para a dinâmica.

A manutenção da intensidade da orquestra em um nível de pouco volume, aliada a uma escrita instrumental em região central, onde os instrumentos soam menos forçados, e ao uso de solos instrumentais com surdinas nos contracantos, facilita o entendimento do texto cantado por Chicó e João Grilo. Toda essa massa orquestral deve funcionar como um fundo, uma “paisagem sonora nordestina” sobre a qual o canto dos personagens deve se destacar e ser compreensível ao público.

Nesse primeiro diálogo de apresentação dos dois principais personagens, Suassuna não está apenas “contando um caso”, mas principalmente apresentando com clareza as personalidades de Chicó e de João Grilo e a relação de cumplicidade entre eles. Siqueira valoriza a conversa ao escrever seus cantos de forma quase falada, ressaltando o texto de Suassuna.

Nos primeiros compassos do número 7 de ensaio João Grilo faz uma pergunta falada, dentro do ritmo escrito por Siqueira (FIG. 74):

58 (Falando)

João Grilo

Não vai ben-zer? Por quê? Que é que um ca - chor-ro tem de mais?

FIGURA 74 – Texto de João Grilo falado dentro do ritmo.

O texto, aqui falado, aponta para a forma declamatória que seguirá. Em toda a cena Siqueira escreve a melodia para os cantores baseada em uma extensão curta, com uso de intervalos pequenos e muitas vezes de palavras “salmodiadas” sobre uma única nota (FIG. 75).

134

João Grilo

A co-mi-da é mais ba - ra - ta e é coi-sa que se po - de ven - der. Mas seu ca - va - lo, co-mo foi?

FIGURA 75 – Canto sobre a mesma nota.

A extensão de ambos os personagens é a mesma, indo de Ré 2 a Fá# 3. Siqueira não utiliza notas muito graves ou agudas para não interferir na naturalidade da emissão, e evitando com isso o uso da voz de forma estentórea, buscando sempre um “tom” quase de conversa, e respeitando a espontaneidade do diálogo.

Podemos notar também que, Siqueira utiliza em perguntas feitas pelos personagens, de forma geral, terminações melódicas ascendentes, e em respostas ou afirmações, terminações descendentes (FIG. 76 e 77). Isso gera um padrão (apesar de haver algumas exceções), principalmente nas perguntas, que se repete ao longo da ópera e facilita a compreensão do texto pelo público.

137 João Grilo

der. Mas seu ca - va - lo, co-mo foi? Foi u - ma ve - lha que ven - deu - me mais ba - ra - to, por - que

P Chicó R

FIGURA 76 – Exemplo do uso de frase ascendente em perguntas e descendentes em respostas.

186 João Grilo

Co - mo foi is - so? Não sei, só sei que foi as - sim.

P Chicó R

FIGURA 77 – Outro exemplo do uso de frase ascendente em perguntas e descendentes em respostas.

Segundo Jane Guberfrain (2012), a cantora e professora Lilia Nunes, em seu *Manual de voz e dicção*, considerado um paradigma para a orientação do ator teatral, sugere que a voz suba em uma cadência ascendente na interrogação, levando-se em conta a intenção. Em exercícios propostos por Nunes, citados por Guberfrain, pode-se ler mais de uma vez: “Frase interrogativa, entoação ascendente (ou “subir a voz”)”. (GUBERFRAIN, 2012, p. 45) A ideia de Siqueira é condizente, portanto, com a proposta de uma reconhecida especialista em voz falada e dicção para atores.

Em relação ao modo, a melodia do canto também se encontra em Ré Mixolídio, permanecendo “ao redor” de Ré ou Lá - quinta de Ré. (FIG. 78).

Chicó

Vo-cê sa-be que eu co-me-ei a cor-rer da ri-bei-ra do Ta-pe-ro-á, ta Pa-ra-i-ba. Pois
 203
 bem, na en-tra-da da ru-a per-gun-tei a um ho-mem on-de es-ta-va e e-le me dis-se que e-ra Pro-pri-á, de Ser-gi-pe.

FIGURA 78 – Frase de Chico no I Modo Real de Ré (Ré Mixolídio), com a sétima abaixada - Dó natural.

Quando ocorre a inclinação orquestral ao II Modo Derivado - Ré Dórico (ver FIG. 66), Siqueira também introduz no canto o Fá bequadro, caracterizando o II Modo Derivado (FIG. 79).

Cl. 132
 João Grilo 132
 ní-no e lu-ja ca-va-lo no mun-do. A co-mi-da é mais ba-ra-ta e é coi-sa que se po-de ven-der. Mas seu ca-
 Inclinação ao II Modo Derivado (Dórico)
 Cl. 138
 João Grilo 138
 va-lo, co-mo foi?
 Inclinação ao II Modo Derivado (Dórico)
 p

FIGURA 79 – Inclinação, no canto e na orquestra, ao II Modo Derivado (Dórico).

Siqueira também utiliza outros signos musicais que funcionam como metáforas. Por exemplo, quando Chicó afirma: “Eu mesmo já tive um cavalo bento”, ele lança mão de um fragmento musical que lembra a estrutura melódica de um canto gregoriano. (FIG. 80).

69 Chicó

Eu mes - mo já tí - ve um ca - va - lo ben - to.

FIGURA 80 – Citação a Canto Gregoriano.

Em toda a cena, o encaixe de letra e música é perfeito, não só pelo aspecto da prosódia, mas também pelo “ritmo” da cena. Isso confere com a informação dada por um de seus ex-alunos:

O Siqueira era rigorosíssimo nas aulas que ele dava sobre prosódia musical. [...] escreveu uma apostila enorme, tinha umas trinta páginas, sobre prosódia musical. [...] E o Siqueira seguia uma linha de que a música estava sempre a serviço do texto. [...] Então quanto a essa questão de prosódia, do ritmo, o Siqueira era um mestre. (TACUCHIAN, 2012, p.18)

Nesse primeiro diálogo Siqueira deixa claro, mais uma vez, o motivo condutor de João Grilo e Chicó. O fragmento melódico da segunda chula de palhaço (Tombei, tombei...) utilizada na abertura da ópera (e reapresentado com nova roupagem na transição para este primeiro diálogo de João Grilo e Chicó), é reutilizado dentro da estrutura modal desta cena. Em verdade o que aparece é o primeiro inciso do motivo - o intervalo de terça menor descendente (FIG. 81).

115 Chicó

Eu não. Mas do je - to que as coi - sas vão, não me ad - mi - ro mais de na - da.

FIGURA 81 – Citação do motivo de Chicó e João Grilo, ampliado ritmicamente.

Da mesma forma ele será reutilizado em diversas cenas de João Grilo e Chicó, vinculado tanto à presença cênica dos dois personagens como à situações mais dramáticas que envolvem João Grilo, no terceiro ato (ver TABELA 5).

4.3 Entrada de João Grilo e Chicó no Segundo ato

II Ato

Pág. 189 a 196 (grade Orquestral)

Número de ensaio 122 a 273

Compassos

Minutagem da gravação: Faixa 2 – 09'45" a 11'36"

Referência textual – João Grilo (cantando fora): Ei mulher rendeira...

Principais características: Uso de temas folclóricos: *Mulher Rendeira* / *Itabaiana* / *A maré encheu*. Uso de ritmo de baião.

No segundo e no terceiro ato da ópera, Siqueira utiliza, por diversas vezes, temas folclóricos conhecidos. Eles começam a ser apresentados na entrada de João Grilo em cena, que surge cantando o tema de *Mulher Rendeira*. Na sequência, outros temas vão sendo utilizados, na forma original ou modificados, tanto pelos cantores quanto pela orquestra. Identificamos, além de *Mulher Rendeira*, mais dois temas conhecidos: *Itabaiana* e a segunda parte de *A Maré Encheu*¹⁴³.

Buscamos, dentro da literatura musical, referências a estas três canções, bem como partituras que pudessem servir de exemplos para comparação com o material musical utilizado por Siqueira. O tema de *Itabaiana* foi apresentado por Heitor Villa-Lobos na *Ária* de sua *Bachianas Brasileiras nº 4* (1935). O tema de *A Maré Encheu* se encontra no 2º caderno do volume 1, de seu *Guia Prático*¹⁴⁴ e também foi usado em sua opereta *Magdalena*¹⁴⁵.

A Canção *A Maré Encheu*, com a indicação na partitura da contribuição do músico e pesquisador paraibano Gazzi de Sá, foi recolhida na “Paraíba do Norte” e harmonizada por Villa-Lobos com uma “ambientação” de piano, de forma “Clássico-tradicional”¹⁴⁶. Já

¹⁴³ No Jornal do Comércio (RJ) do dia 17 de maio de 1961, foi publicada uma das críticas ao espetáculo. Nela Andrade Muricy afirma que entre outras melodias populares, Siqueira utiliza em sua ópera a canção divulgada por Jararaca e Ratinho, *Guriatã de Coqueiro*. Encontramos a reprodução do manuscrito da partitura da referida canção, recolhida por Severino Rangel (Ratinho) e “ambientada” por Villa-Lobos, em Marun (2010, p.80), bem como escutamos diversas gravações pela internet, incluindo a gravação antológica de Jararaca e Ratinho (<http://www.cifrantiga2.blogspot.com.br/2008/02/guriat-de-coqueiro.html> acessado em 20/01/2013). Depois de escutar a ópera *A Compadecida* por diversas vezes, não encontramos nenhuma citação musical direta a esta canção. Por outro lado, Muricy, em sua crítica, não se refere à canção *A Maré Encheu*.

¹⁴⁴ O Guia Prático (para educação artística e musical) é uma antologia do cancionista infantil, para uso dos orfeões escolares, tendo sido elaborado por Villa-Lobos, entre 1932 e 1936. Foi reeditado em 2009 pela FUNARTE.

¹⁴⁵ Ver MARIZ, 2005, p. 189.

¹⁴⁶ Villa-Lobos, Heitor (2009, p. 50, 51, 123 e 132).

Itabaiana, foi indicada por Nahim Marun (2010)¹⁴⁷, como “baseada em um tema sertanejo de origem indígena do estado da Paraíba do Norte”. Segundo Luceni Caetano da Silva (2013) foi Ambrosina Soares de Sá (Santinha de Sá), esposa de Gazzí de Sá, “a responsável por colher no interior da Paraíba e entregar a Villa-Lobos o tema da Bachiana nº 4, mais conhecida popularmente como: “Oh mana deixa eu ir” (SILVA, 2013, p. 172). Villa-Lobos também compôs um arranjo para piano, voz e harpa da ária da *Bachianas Brasileiras nº4*, para piano solo, cujo manuscrito não editado foi publicado por Marun. (MARUN, 2010, p.86).

Não podemos afirmar com certeza, mas podemos supor que Siqueira provavelmente teve contato com as referidas canções em sua vivência musical no interior da Paraíba, e possivelmente utilizou as próprias referências pessoais na sua composição.

Como Siqueira não deixou partituras escritas das duas canções, recorreremos, na sequência, às duas linhas melódicas extraídas das partituras de Villa-Lobos para efeito de identificação dos temas e comparação com o material musical da ópera. A figura 82 apresenta a melodia de *A Maré Encheu*. Siqueira utilizou apenas o tema da segunda parte da canção, que se inicia no compasso 16 (Sete e sete são catorze...).

A ma - ré en - cheu A ma - ré va - zou Os ca - be - los da mo - re - na O ri - a - cho car - re - gou. A ma - ré en - cheu A ma - ré va - zou Os ca - be - los da mo - re - na O ri - a - cho car - re - gou. Se - te e se - te são ca - tor - ze Três vezes se - te vêm - te um - te - nho se - te na - mo - ra - dos Não me ca - so com ne - nhum. Em ci - ma da - que - la ser - ra tem um ve - lho ga - io - lei - ro Quan - do vê mo - ça bo - mi - ta Faz ga - io - la sem pon - tei - ro

FIGURA 82 - Melodia de *A Maré Encheu*. Fonte: VILLA-LOBOS, 2009, p. 51.

¹⁴⁷ MARUN, Nahim. Revisão Crítica das Canções para Voz e Piano de Heitor Villa-Lobos. 2010.

A melodia da canção *Itabaiana* segue na figura 83.

O' ma - na dei - x'eu i, O' ma - na eu vou só O' ma - na dei - x'eu
 i pa - ra'o ser - tão do Cai - có O' có! Eu tou dan - san - do com a -
 Chris - to nas - ceu - sa - cris -
 li - an - ça no de - do eu a - qui só te - nho me - do do mes -
 tão ba - teu no si - no com a foi - ce do Di - vi - no a luz do
 te Zé Ma - ri - a - no!
 sol a - pa - re - ceu Ah!

FIGURA 83 - Melodia de *Itabaiana*. Fonte: MARUN, 2010, p.84

Já a canção *Mulher Rendeira* é um ícone da música folclórica nordestina. Trata-se de um antigo tema popular, muito cantado nos sertões nordestinos ao tempo do rei do cangaço. Existe uma lenda pela qual ela teria sido feita pelo próprio Lampião. Câmara Cascudo (1988), conta que Lampião, “No domingo, 13 de junho de 1927, atacou a cidade de Mossoró, a segunda do Rio Grande do Norte, com mais de 50 cangaceiros, em pleno dia, cantando *Mulher Rendeira*”. (CASCUDO, 1988, p.428).

A canção foi incluída, em 1953, no premiado filme "O Cangaceiro", produzido pelo cineasta Lima Barreto, que celebrizou Lampião no país e no exterior¹⁴⁸. Várias versões do texto podem ser encontradas, mas talvez a mais próxima do que deveria ser a versão original seja a que foi gravada pelo “cabra” mais jovem do bando de lampião, Antônio dos Santos, mais conhecido como “Volta Seca”¹⁴⁹.

Siqueira utiliza a canção na íntegra, porém com a sua versão do texto, no segundo ato quando os cangaceiros invadem a cidade, talvez fazendo uma referência à tentativa de invasão a Mossoró pelo bando de Lampião. Vamos reproduzir a seguir, a melodia usada pelo próprio Siqueira (SIQUEIRA, 1960, p. 275 a 288). (FIG. 84).

¹⁴⁸ SILVA, Raymundo José da. *A ambivalência do cangaceiro e o dialogismo num poema de literatura de cordel*, 2009, p. 1264. A cena do filme que inclui a canção *Mulher Rendeira* pode ser assistida em <http://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y> (57'10" a 59'08") – acessado em 16/02/2013.

¹⁴⁹ A versão de Volta Seca pode ser escutada em <http://www.youtube.com/watch?v=yxjWPUJmVvA> (acessado em 15/02/2013)

Ei! Mu - lher ren - dei - ra, Ei! Mu - lher ren - dá

— Quem cho - rá por mim não fi - ca so - lu - çou vai no bor - ná

— Mi - nha mãe me dé di - nhei - ro pra com - prar um cin - tu - rão

— Que a vi - da me - lhor do mun - do É an - dar mais Lam - pi - ão!

Ei! Mu - lher ren - dei - ra, Ei! Mu - lher ren - dá

— Quem cho - rá por mim não fi - ca so - lu - çou vai no bor - ná

— Lam - pi - ão su - biu a ser - ra pra dan - çar mu - lher ren - dei - ra

— Quan - do viu ta - va cer - ca - do Dos ma - ca - cos do Tei - xei - ra

Ei! Mu - lher ren - dei - ra Ei! Mu - lher ren - dá

— Quem cho - rá por mim não fi - ca so - lu - çou vai no bor - ná

FIGURA 84 - Melodia de Mulher Rendeira, versão de Siqueira.

Depois de introduzidos na ópera (a partir do compasso 286 do segundo ato), os temas folclóricos são utilizados como citações em diversas cenas (ver tabela 5, no capítulo III). Iremos aqui analisar a forma como Siqueira introduz as primeiras referências aos temas.

Na sessão anterior, o Padre havia descoberto a armação de João Grilo sobre o enterro do cachorro, em latim, que o deixou em “maus lençóis” perante o Bispo e o Major Antônio Moraes. No momento que o Padre se encontra indignado e furioso, vem chegando João Grilo, acompanhado por Chicó, cantando *Mulher Rendeira*:

Iniciada em um andamento “calmo”, a canção gera uma sensação de despreocupação e indolência do personagem. Ao propor esse andamento, o compositor está valorizando o contraste dos dois momentos cênicos.

Siqueira modifica a canção que Ariano Suassuna propõe em sua peça. O texto de Suassuna é: “Lampião e Maria Bonita, Pensava que nunca morria: Morreu à boca da noite, Maria Bonita ao romper do dia.

Na entrevista a nós concedida, Suassuna cantarolou a melodia desta estrofe. Trata-se de uma versão de outra música: *Acorda Maria Bonita*¹⁵⁰. Siqueira deliberadamente modifica a música proposta, colocando em seu lugar o tema de *Mulher Radeira*, mais conhecido. Podemos entender isso como uma opção por uma melodia modal, usada pelo compositor para dar ares mais nordestinos à cena, em detrimento de uma melodia tonal.

Do compasso 286 ao 294, João Grilo canta o tema que aparece sobre um pedal de Dó e Sol, realizado pelos fagotes. A utilização do Sib, logo na cabeça do primeiro tempo, já deixa claro a estrutura do I Modo Real de Dó – Dó Mixolídio. Na orquestração, Siqueira utiliza apenas as madeiras – fagotes, clarinetas (incluindo a clarineta em sib) e oboé –, que realizando seqüências cromáticas, criam coloridos diferentes na harmonia. (FIG. 85).

287

Ob. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *p*

Fg. *p*

João Grilo *p*

Ei mulher ren - dei - ra Ei mulher ren - dei - ra Quem cho - rar por mim não fi - ca so - le - gos vai no ber - ná...

FIGURA 85 – Harmonização do tema, utilizando cromatismos.

A nota Fá# aparece por diversas vezes, como inclinações ao modo misto, Lídio-Mixolídio, mas sempre é conduzido ao Fá bequadro, desfazendo a sensação da quarta aumentada. No compasso 294, se encerra o tema de *Mulher Radeira*. O final da melodia se dá sobre um acorde pentatônico de Dó, que prepara a harmonia dos próximos compassos, também pentatônica (FIG. 86).

¹⁵⁰ A canção pode ser escutada na voz de Volta Seca em <http://www.youtube.com/watch?v=CFmTzwBYHv8> (acessado em 08/03/2013).

294

Ob.
Cl.
Cl. B.
Fg.

FIGURA 86 – Acorde pentatônico de Dó (Dó – Ré – Mi – Sol – Lá).

A seguir Siqueira realiza uma transição de três compassos (294 a 296) em que, nos metais (trompas, trompetes e trombones), novamente utiliza uma sequência paralela de acordes pentatônicos. Ele cria uma sequência de quatro acordes e a repete modificando o ritmo e o último acorde. A harmonia se move consecutivamente por segundas descendentes e ascendentes: Réb pentatônico – Dó pentatônico – Ré pentatônico – Dó pentatônico. Esse “vai e volta” gera uma espécie de “efeito sanfona”. Na repetição dos acordes, ele escreve uma síncope, o andamento é alargado em um “*molto ritardando*”, e o último movimento harmônico, ao invés de ser descendente, como da primeira vez, é ascendente - o acorde pentatônico de Ré, ao invés de retornar ao Dó, vai para um Mib pentatônico - gerando uma conclusão em uma zona de maior brilho, dando uma sensação semelhante (porém não igual) a uma resolução do tipo “sensível – tônica”. (FIG. 87).

294

Tp.
Tpt.
Tbn.
Vc.
Cb.

p *cresc.* *molto rit.* *f*
molto rit. *a tempo* *fp*
fp

FIGURA 87 – Transição com “efeito sanfona” gerado pela sequência de acordes pentatônicos.

No compasso 296, o acorde pentatônico, é reforçado com um mib nos contrabaixos e cellos e um sol nas violas (que no segundo tempo do compasso seguinte desce a um solb). A partir de 297 segue-se então um encadeamento tonal.

No compasso 297 (número de ensaio 123) João Grilo inicia um diálogo com o Padre. A orquestra retoma o tempo inicial, mais movido (*a tempo*). Siqueira introduz nesse ponto o tema da canção *Itabaiana*, e o repete em três alturas diferentes, as duas primeiras sob o texto de João Grilo, e a terceira com o texto do Padre João. Na última repetição a melodia sofre uma grande modificação, remetendo a ironia utilizada pelo padre, que apesar de estar furioso, fala o seguinte texto: “João Grilo, querido João Grilo, nós também estamos satisfeíttimos com o senhor.”

Entre os compassos 297 e 302, ocorrem as duas primeiras exposições do tema de *Itabaiana*, ambas aparecem no canto. A Primeira é um pequeno fragmento, sob o texto de João Grilo: “Padre João! Querido Padre João, [...]”. A segunda sob a continuação da fala de João Grilo: “[...] está tudo pronto e nós muito satisfeitos com o senhor”. A harmonia durante todo o canto de João Grilo é tonal, se inicia em um acorde de mib maior (quinto grau de Láb) e se organiza sobre um baixo cromático irregular (tons e semitons: Réb – Dób – Sib – La – Láb - Sol – Fá – Mib), resolvendo em um acorde do primeiro grau de Láb maior (compasso 302). O esquema da sequência de graus pode ser visto na FIG. 88.

The musical score for measures 296-302 features five staves. The top staff is for João Grilo, with lyrics: "Pa-dre Jo-ão, que - ri - do pa-dre Jo - ão, es - tá tu - do prin-to e nós mu-i-to sa-tis - fei-tos com o se - nhor." The second staff is for Padre João, with lyrics: "[...] está tu-do prin-to e nós mu-i-to sa-tis-fei-tos com o se-nhor." The orchestral parts include Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The bass line is chromatic and irregular, starting on Réb and ending on Mib. Dynamics include *p*, *sf*, *cresc.*, and *sfz*. Articulation includes *Div.* and *pizz.*

FIGURA 88 - Duas primeiras exposições do tema de *Itabaiana*.

Siqueira introduz agora dois compassos de transição, que conduzem a linha harmônica em Láb para outra em Lá natural, no compasso 304. (FIG. 89) No compasso 303, ele utiliza mudanças de posição em movimento descendente no acorde de Láb, em semicolcheias,

incluindo a sétima do acorde (Solb), criando um acorde dominante, que ao invés de resolver sobre a tônica (um Réb Maior) se conduz ao VI grau do acorde homônimo menor de Réb, um Si dobrado bemol Maior (com sexta), por enarmonia temos o acorde de Lá Maior, com sexta.

FIGURA 89 - Transição que conduz a linha harmônica de Láb a Lá natural (comp. 303 e 304).

O lá maior se prolonga até o primeiro tempo do compasso 305, e no segundo tempo a nota Do# das clarinetas e das violas desce a Dó bequadro, transformando o acorde maior, em Lá menor. A partir desse ponto a melodia de *Itabiiana* é escutada novamente, agora na voz do Padre João (com o final modificado), sobre uma harmonia de Lá menor, que se desenvolve pelos próximos cinco compassos, novamente sobre um baixo cromático irregular (Lá – Sol – Fá – Mi – Ré# - Ré – Dó – Si – Lá – Fá), conduzindo a uma finalização no sexto grau de Lá Menor (Fá). Todo o conjunto, com a sequência harmônica, pode ser visto na figura 90.

Antes de introduzir um novo tema folclórico, Siqueira realiza uma sessão inteira de transição baseada na utilização de uma sequência de dominantes secundárias. Com isso ele mantém a tensão da cena, onde Padre João vai mostrando a sua irritação com João Grilo. Depois de dois compassos que servem como uma ponte (311 e 312), ele introduz a sequência de acordes dominantes que mudam a cada dois compassos (exceto nos compassos 317 a 319, em Lá Maior, onde ocorre uma expansão para 3 tempos), iniciando em Si Maior e seguindo conforme o esquema da TAB. 6¹⁵¹:

¹⁵¹ Para facilitar, utilizaremos aqui a identificação alfabética para os acordes (C - Dó, D - Ré, E - Mi, F - Fá, ...).

FIGURA 90 – Terceira exposição do tema de *Itabaiana*.

TABELA 6: Sequência de dominantes secundárias.

Compassos	Compassos	Compassos	Compassos	Compassos	Compassos
313 e 314	315 e 316	317 a 319	320 e 321	322 e 323	324 e 325
B	E	A	C# (Db)	Gb	Cb (B)
V de E	V de A	I de A	III de A ou V de Gb	V de Cb	V de E

A harmonia, com acordes sempre no estado fundamental, é estabelecida por um baixo que realiza intervalos de quintas ou oitavas (Si1-Si2, Mi-Si, Lá-Mi, Réb1-Réb2, Solb-Réb e Dób-Solb) tocados pelos fagote, violoncelos e acentuado a cada dois tempos por uma colcheia nos contrabaixos. Junto a isso, duas linhas melódicas de dois compassos (exceto nos compassos em lá maior, onde a linha se dilata em três compassos), se destacam na orquestra, e vão sendo repetidas, em suas respectivas alturas, passando de um a outro instrumento. A

primeira linha melódica (A) é formada apenas por semicolcheias, começando nos I violinos e seguindo para: II violinos, I violinos (novamente), clarinetas (a partir da entrada das clarinetas a linha melódica sofre um *divise em terças*), oboés e flautas. Essa divisão em semicolcheias irá seguir pela sessão seguinte, e se intensificar pelo uso de instrumentos dobrando-a.

A outra linha melódica (B) se caracteriza pelo uso de síncopes, e da mesma forma passa por diferentes instrumentos. Inicia-se nos cellos, passa às violas, retorna aos cellos e segue pela clarineta em si bemol e corne inglês (este último toca a melodia por 4 compassos). Toda a sequência pode ser vista na figura 91. A primeira apresentação dos dois padrões melódicos, A e B, foram marcados na figura. A harmonia pode ser vista abaixo de cada sistema.

Durante toda a transição, a linha de canto segue o estilo declamatório, com pequena extensão. A primeira frase de João Grilo possui um intervalo de quinta (Si a Fá#) de extensão¹⁵², porém se concentra sobre as notas Si e Dó#. Padre João, que está mais exaltado, apesar de cantar em uma tessitura menos aguda (Láb a Mib), concentra seu canto sobre a nota Mib – o que acaba fazendo-o soar um pouco mais agudo que João Grilo, como se buscasse “falar mais alto”. (FIG. 92)

¹⁵² Na gravação histórica da radio MEC, a frase cantada por Assis Pacheco, apesar de correta ritmicamente, é muito diferente em termos de alturas, com as notas todas mais graves do que na partitura.

313
João Grilo *p* Qual- quem son- eu, ma po- bre Grí- lo que não va- le a- da. É bon- da- de de vos- sa re- ve- ren- dis- sí- ma

320
Padre *p* É mes- mo É bon- da- de mi- nha por- que vo- cê não pas- sa de um a- ma- re- lo mi- to sa- fá- do

FIGURA 92 – Canto de João Grilo e padre João, durante a sessão de transição.

A partir do compasso 326 (número 126 de ensaio) Siqueira introduz como tema uma variação¹⁵³ da segunda parte da canção *A Maré Encheu*, que é repetida por três vezes. Após as apresentações integrais do tema é realizada uma *coda*. (FIG. 93)

326
Vc. *mf* *cresc.* *fp*

FIGURA 93 - Variação da segunda parte da canção *A Maré Encheu*. Parte dos Cellos.

Da mesma forma que Villa-Lobos, Siqueira também escreve a melodia em compasso binário, mas utiliza uma subdivisão do tempo em colcheias, ao invés das semicolcheias usadas por Villa-Lobos. Com isso, cada compasso da transcrição de Villa-Lobos corresponde a dois compassos da variação de Siqueira. A melodia de Villa-Lobos se encontra é Láb Maior, a de Siqueira em Mi Maior.

João Grilo inicia o tema juntamente com as trompas e violoncelos, mas no quinto compasso (compasso 330) o canto se dissocia da linha temática da melodia (FIG. 94). Das trompas e violoncelos o tema segue, na sua repetição, para os oboés, depois, na repetição seguinte, para os violinos e violas e, encerrando a sessão (*coda*), com as madeiras.

326
João Grilo *mf* *cresc.* *fp*
Es- tá ou- vin- do Chá- cós? Ei- tá, eu se fosse vo- cê re- a- gi- a- Far- sim, etc.

Vc. *mf* *cresc.* *fp*
E A E B E

FIGURA 94 - Dissociação do canto em relação à linha temática da melodia.

¹⁵³ Como se trata de uma canção folclórica, que provavelmente foi disseminada por tradição oral, é comum haver versões diferentes da melodia.

A melodia soa sobre um grande pedal com a nota mi nos baixos (contrabaixos, fagotes, cellos e tímpanos), que é repetida (novamente atacada) a cada dois compassos. Nas duas primeiras repetições do tema (compassos 326 à primeira metade do primeiro tempo de 342), a harmonia, em mi maior, portanto tonal, transita entre o primeiro e o quarto grau (E e A), só sendo conduzida ao quinto grau (B) sobre a tônica (o pedal continua em Mi), pela própria melodia (as notas Ré# e Fá#, que integram o acorde, aparecem na melodia), no último compasso de cada repetição do tema.

Também nessas duas primeiras aparições do tema, Siqueira coloca uma repetição de semicolcheias realizando um desenho cromático. Elas são tocadas inicialmente (compassos 326 e 327) pelos oboés e corne inglês, depois (compassos 328 a 333) por flautas, oboés e clarinetas e passam a ser tocadas (334 a 341) por clarinetes e harpa (fig 95 a-c). Essa repetição do desenho das semicolcheias gera uma ideia de confusão à cena, como um mar agitado, uma “maré alta”. A figura 94a-c apresenta as três repetições

FIGURA 95 a-c – Repetição de semicolcheias que iniciam nos oboés e no corne inglês (à esquerda), segue para as flautas, oboés e clarinetes (meio) e passa à harpa e clarinete (à direita).

Em 342 ocorre uma mudança, a melodia passa às cordas; o baixo, em mi, agora em oitavas, passa a ser tocado em um novo ritmo (mínima pontuada e colcheia). As semicolcheias dão lugar a uma figura sincopada (semicolcheias ligadas a colcheias) realizada pela harpa e trompas que apontam um ritmo mais marcado, de baião. (FIG. 96).

Do compasso 342 ao fim do trecho, a harmonia se baseará na escala pentatônica de Mi (Mi – Fá# - Sol# - Si – Dó#), com as trompas tocando um divide a quatro, com os intervalos de quartas (Sol# - Dó# e Fá# - Si), que são repetidos pela harpa, que ainda acrescenta outro intervalo quartal, Si – Mi (FIG. 97). A sensação de “mar agitado” permanece, mas com um acabamento rítmico mais elaborado.

342 [128]

João Gêlo

frên-te. Mas o a - mi-go é vo - cê. E ca-tão? re - a-ja. Chi - ô, se-ja ho-mem. Eu, não, se-a-ja vo - cê. Vo-

Clásico João Gêlo Clásico João Gêlo

mf

FIGURA 96 – Mudança ocorrida no compasso 342.

344

Tp.

Timp.

Hp.

FIGURA 97 – Figuras repetidas que são tocadas pela harpa, tímpano e trompas.

Do compasso 346 ao início do 350, os trompetes dobram a melodia das cordas, dando mais corpo à massa sonora (ver FIG. 96). A partir do compasso 350 Siqueira coloca uma *coda* que utiliza apenas um trecho inicial do tema, de dois compassos, seguido por três repetição de um compasso. As madeiras assumem a melodia, dois compassos depois passam novamente às

cordas, e finalmente todos se juntam em 253 para o final da sessão musical. O resto do arcabouço harmônico permanece inalterado. (FIG. 98).

350

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Tp.

Tbn.

Timp.

Hp.

João Grilo

Chicó

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

Vo - ce não é ho - meo não? Ché - cé?

So - ho - meo não sou é - so.

FIGURA 98 – Coda.

Na parte do canto cabem algumas observações. João Grilo inicia sua linha melódica utilizando o tema, mas conforme diz para Chicó reagir (ele quer que Chicó tome as suas dores), ele mesmo sai da linha melódica do tema e vai para uma região mais aguda, como que

indicando a Chicó que este também saia do seu lugar. Chicó responde monossilabicamente com a nota Si, da qual relutará em sair, como quem permanece na mesma posição. João Grilo entra então numa região de maior conforto, como se tivesse voltado atrás para tirá-lo do comodismo, e novamente, tentando “empurrar” Chicó, manda que ele reaja, e ao explicar o seu raciocínio (“Não admito que ninguém diga isso de uma amigo meu na minha frente”) vai novamente a uma região um pouco mais aguda. Ele tenta, musicalmente, puxar Chicó do seu lugar. Chicó mantém-se em sua região, sai do Si, mas apenas para dar uma resposta, como quem vira para o lado: “Mas o amigo é você.” Novamente João Grilo o encoraja, indo para o agudo e dizendo para que ele “seja homem”. Dessa vez Chicó responde, impassível, na mesma nota Si. “Eu, não. Reaja você”. Mais uma vez João o “cutuca com vara curta”, puxando o canto para a região mais aguda, para tentar retirá-lo do lugar: “Você não é homem não? Chicó?” Finalmente Chicó saindo do seu lugar (apenas um tom) responde: “Sou homem, mas sou... (volta para o Si) ...frouxo”. (FIG. 99).

326 João Grilo
mf Es - tá ou - vin - do Chi - có? Ei - tá, eu se fosse vo - cê re - a - gi - a...

332 Chicó João Grilo
 Eu? sim, eu, se fos - se vo - cê, re - a - gi - a. Não ad -

339 Chicó
 mi - to que nin - guém di - ga is - so de um a - mi - go meu na mi - nha fren - te. Mas o a -
mf

344 João Grilo Chicó
 mi - go é vo - cê? E en - tão? re - a - ja, Chi - có, se - ja ho - men. Eu.

349 João Grilo Chicó
 nã-o, re - a - ja vo - cê. Vo - cê não é ho - men não? Chi - có? Sou ho - men mas sou frou - xo

FIGURA 99 – Linha do canto de Chicó e João Grilo.

Durante todo o trecho analisado, mais uma vez Siqueira utiliza um canto recitado ou declamado. Ele chega a introduzir padrões melódicos, mais “cantáveis”, mas logo os passa para a orquestra e fornece ao cantor uma linha mais próxima da palavra falada. Utiliza os elementos musicais do canto para comunicar as sensações, interpretação e características dos personagens.

Com a introdução de canções folclóricas, neste trecho da ópera, Siqueira cria três diferentes patamares de densidade cênica.

1) Com *Mulher Rendeira*, um momento mais livre e despreocupado, que é revivido logo a seguir no número 134 de ensaio quando João Grilo dá uma resposta ao Padre como quem dá de ombros. (a canção também é utilizada de forma mais épica na entrada dos cangaceiros).

2) Com *Itabaiana*, uma referência mais doce ou mais dramática e profunda. O tema reaparece por mais três vezes na ópera. No número 137 de ensaio, quando João Grilo se refere ao enterro do cachorro; no número 148 de ensaio, quando Chicó “filosofa” sobre a ideia da morte; e na entrada da *Compadecida*, no número 381 de ensaio.

3) Com a segunda parte de *A Maré Encheu*, um clima mais agitado e enérgico. No número 150 de ensaio o tema ressurgue num momento que João Grilo expõe a sua malandragem icônica. No II ato o tema é usado por Siqueira, de forma mais enérgica, quando João Grilo manda o Ençourado “desanotar” uma acusação.

O próximo trecho a ser analisado, *A Dança do Pagode*, é instrumental, e da mesma forma que as citações às canções folclóricas, também reaparece como citação em outros momentos da ópera.

4.4 A Dança do Pagode

II Ato

Pág. 289 a 294 (grade Orquestral)

Número de ensaio 197 a 200

Compassos: 1243 a 1296

Minutagem da gravação: Faixa 2 – 36’34” a 37’42”

Sessão instrumental

Principais características: Uso de modalismo (I Modo Real - Sol Mixolídio) e de ritmo de baião. Uso de acordes pentatônicos.

Após a entrada dos cangaceiros na cidade cantando *Mulher Rendeira*, Siqueira introduz um bailado em sua ópera. Em conversa informal com o cantor Carlos Dittert, que participou da montagem de 1961, este relatou que houve um momento onde os cantores e o corpo de baile dançaram um “xaxado” na encenação – ao que tudo indica teria sido na “Dança

do Pagode”. Na gravação da Radio MEC, pode-se escutar o som das sandálias dos cangaceiros arrastando no chão.

Siqueira escreve a Dança do Pagode em forma de baião. Desenvolve um tema no I Modo Real de Sol (Sol Mixolídio) e o harmoniza utilizando escala pentatônica e o próprio modo mixolídio, promovendo cores diferentes na harmonia. Esta por sua vez é utilizada de forma bastante percussiva, fornecendo o ritmo característico do baião.

Siqueira escreve uma forma binária (A – B), onde cada sessão possui oito compassos, e repete por três vezes cada uma das duas sessões, intercaladas. Ao fim, acrescenta uma *coda* de seis compassos.

A sessão A é formada por uma frase musical de quatro compassos que é repetida (FIG. 100):

FIGURA 100 – Melodia da sessão A, formada por duas frases iguais.

Sozinha, a sessão A não caracteriza o I Modo Real (Mixolídio), pois apresenta uma extensão pequena (Sol a Ré) na qual não aparece a sétima abaixada (Fá), característica do modo. A harmonia usada por Siqueira, pode ser caracterizada pela utilização, de escala pentatônica de Sol (Sol – Lá – Si – Ré – Mi). Siqueira repete o compasso da figura 101, até o final da primeira sessão de A.

FIGURA 101 – Harmonia que se repete na primeira sessão (A).

Se levarmos em conta as notas utilizadas tanto na harmonia quanto na melodia, teremos na sessão A, uma Escala Hexacordal de Sol (sem a sétima – Fá).

Ao contrário da sessão A, a sessão B apresenta duas frases distintas, de quatro compassos. Ambas são variações da frase de A (FIG. 102):

FIGURA 102 – Melodia da Sessão B, formada por duas frases.

A sétima abaixada (Fá bequadro), característica do I modo Real (Mixolídio) só aparece na primeira frase de B, tanto na melodia quanto na harmonia, e determina a escala utilizada - I Modo Real de Sol (Sol Mixolídio). A harmonia também se dá pela repetição de um único compasso (FIG. 103) que apresenta um acorde por terças, de Sol Mixolídio - com a sétima abaixada, no primeiro tempo, e o acorde pentatônico do quarto grau (Dó – Ré – Mi – Sol – Lá), na síncope para o segundo tempo (a nota mi aparece na primeira apresentação do acorde, compasso 1251, e depois Siqueira a retira do acompanhamento, mantendo-a apenas no canto).

FIGURA 103: Harmonia da primeira frase de B, com o empilhamento de terças seguido pelo acorde pentatônico de Dó (sem o Mi, que aparece na melodia apenas).

Na segunda frase de B Siqueira volta a utilizar na harmonia (que também se dá pela repetição de um único compasso) uma escala pentatônica na cabeça do primeiro tempo, porém, agora, de Sol, seguido pelo mesmo acorde pentatônico de Dó, na síncope para o

segundo tempo, agora incompleto pois a nota Mi não aparece mais na melodia. (FIG. 104) Na verdade ele muda apenas o acorde de ataque da cabeça do compasso que passa de um empilhamento de terças tradicional, para um acorde pentatônico.

The image shows a musical score for six instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Harp (Hp.), Violin II (vl. II), and Viola (Va.). The score is in 2/4 time and starts at measure 1255. The Oboe, Clarinet, and Violin II parts play a melodic line. The Bassoon and Viola parts play a rhythmic pattern. The Harp part plays a chordal accompaniment. The music is in a pentatonic mode, specifically a G pentatonic scale (Sol, Lá, Si, Ré, Fá).

FIGURA 104 – Harmonia da segunda frase de B, com o acorde pentatônico de Sol, seguido pelo acorde pentatônico de Dó incompleto (sem a nota Mi).

A melodia de toda a *Dança do Pagode* é extremamente simples e para colorir de diferentes formas as três repetições, Siqueira utiliza dois recursos: pequenas variações na harmonização e mudanças na instrumentação.

A sessão A aparece pela primeira vez (A1) com a seguinte instrumentação: a melodia é tocada pelo flautim e dobrada, a partir do quarto compasso, pelas flautas. Oboés, clarinetas e II violinos (em *pizzicato*) marcam a cabeça de cada compasso com colcheias pontuadas, enquanto fagotes e violas (em *pizzicato*) realizam a síncope do primeiro tempo para o segundo, de cada compasso. A harpa realiza ambas as figuras: marcação da cabeça do compasso e síncope. O movimento começa em *pianissimo* (*pp*) e, a partir do segundo compasso, Siqueira pede um *crescendo poco a poco*.

Em B1, Siqueira mantém o mesmo esquema instrumental, apenas modifica a harmonia. Na segunda frase de B. As flautas dobram o flautim, na melodia.

Na primeira repetição de A (A2), temos uma mudança no instrumental. Quatro trompas assumem o lugar da clarineta e do fagote, e passam a realizar, agora junto aos I violinos (*Pizzicato* e *divisi* a 5) a cabeça do tempo. A síncope passa a ser feita por violoncelos, no lugar das violas, e o piano entra em substituição à harpa. A melodia passa a ser executada pelas flautas e oboés, que a partir do quarto compasso são substituídos por flautins e

clarinetas, estas últimas em oitavas. Aqui os contrabaixos entram realizando uma nota sol, em *pizzicato*, na última colcheia de cada compasso (FIG. 105).

FIGURA 105 – Primeira repetição de A (A2)

Em A2, a harmonia volta ao modelo pentatônico e à característica quartal na formação dos acordes aparece claramente nas trompas - Siqueira as separa em dois pares que tocam intervalos de quartas. A dinâmica se mantém em *pianíssimo*.

Na primeira metade de B2 (repetição de B), novamente temos o uso do I modo real (mixolídio), tanto na melodia, quanto na harmonia. Temos a melodia entregue a flautim, flautas e oboés. Na harmonia, os pares de trompas agora fazem intervalos de quintas e marcam as cabeças dos compassos junto aos I violinos e trompetes, aqui introduzidos com *divisi* a 4. Os violoncelos seguem fazendo as síncopes, e o piano as duas figuras. Os contrabaixos passam agora a tocar um dó na última colcheia do compasso (o piano também toca essa figura). Isso gera uma acentuação na impulsão para o compasso seguinte. (FIG. 106).

Na harmonia, novamente Siqueira utiliza superposição de terças, associado, na síncope, a um acorde pentatônico de Sol incompleto (sem a nota Si), para na segunda metade de B retornar ao acorde de Sol pentatônico (agora completo). As trompas, na segunda frase de

B, retomam os intervalos de quarta. A melodia é realizada pelo flautim dobrado pelo corne inglês e as clarinetas (em oitavas). (FIG. 106).

FIGURA 106 - Primeira repetição de B (B2).

Na terceira repetição (A3), Siqueira coloca os I violinos dobrando a melodia junto à flauta e ao oboé. Ele indica aqui, que as flautas e oboés devem ser dobrados (*a 2*). Na segunda frase de A3 ele transfere a linha melódica para o flautim, a clarinetas (*a 2*) e os II violinos. A instrumentação, de forma geral, se adensa bastante. O acompanhamento passa a contar com II violinos, violas e trombones, marcando a cabeça do compasso; violoncelos fazendo a síncope; fagotes fazendo uma nova figura em duas vozes, que inclui a colcheia pontuada na cabeça do compasso e a síncope; contrabaixos (*a 2*) e tímpanos, realizando a colcheia com a nota sol, em anacruse para o compasso seguinte; harpa e piano dobrando toda a harmonia e o desenho rítmico, e a inclusão da percussão, com pandeiro, prato e um bombo. A harmonia baseada na escala pentatônica, continua tendo uma grande função rítmica, e é toda baseada no primeiro grau. (FIG. 107).

1275 199

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds (Fm., Fl., Ob., Ci., Cl., Fg., Tbn.) and percussion (Tmp., Pand., Prt., Bmb.). The middle section includes strings (Hp., Pa., VI. I, VI. II, Va., Vc., Cb.). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *cresc. sempre*, *f*, and *pizz.*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion provides a steady accompaniment. The strings play a sustained harmonic accompaniment. The score is marked with a box containing the number 199, indicating the start of the section.

FIGURA 107 - Terceira repetição de A (A3).

Em relação à dinâmica, Siqueira introduz um *f* (*forte*) no início da sessão (compasso 1275) e indica um *cresc. sempre*, a partir do compasso 1277, que culmina em B3 (terceira repetição de B) com a entrada de um dos maiores *tutti* orquestrais da ópera, no compasso 1283, com cordas, metais, madeiras, percussão e a base harmônica do piano e harpa. Toda essa massa orquestral entra exatamente no início de B3, acentuando o I Modo Real (Mixolídio). Os contrabaixos e tímpanos (junto com piano e harpa) voltam a tocar a nota dó na anacruse de cada compasso, dando a sensação de impulso à frente. (FIG 108).

No compasso 1287, Siqueira coloca um *ff* (*fortíssimo*), mas retira o oboé, o corne inglês e a clarineta, que só retornarão a quatro compassos antes do fim. Essa reentrada das madeiras no final provocará um efeito de *crescendo* para o “*gran finale*”.

A segunda frase de B3 é harmonizada com a escala pentatônica de Sol, e se transforma no I Modo Real (Mixolídio) na entrada da coda, no compasso 1291. Pela primeira vez na Dança do Pagode, Siqueira utiliza o I modo Real na harmonia, sem colocar a nota característica – a sétima abaixada (Fá bequadro) - na melodia. Esta por sua vez recorre a uma repetição das notas Sol e Lá. (FIG. 109). Na coda, Siqueira reveza as escalas que utilizou durante toda a harmonização. Depois de caracterizar o I Modo Real ele coloca no compasso seguinte (compasso 1292) a escala pentatônica de Sol, e volta no compasso 1293 com a téttrade de Sol com sétima abaixada (I Modo Real).

No compasso 1294 Siqueira rompe com o modo em Sol, e carrega a harmonia para um I Modo Real de Fá (Fá mixolídio) sem a sexta, para no compasso seguinte encerrar a canção com um acorde utilizando a escala pentatônica de Mi. Essa sequência inesperada de acordes (Sol Mixolídio – Fá Mixolídio – Mi Pentatônico), acrescenta um brilho diferente ao desfecho, uma mudança de um lugar comum para uma zona de maior claridade.

1283

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Tr. 1

Tr. 2

Tr.

Tbn.

Temp.

Pand.

Prt.

Bmb.

Hp.

Pu.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Ch.

The musical score is a page from a symphony, specifically the third repetition of section B (B3). It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I and II, Viola, Cello, Double Bass) are active throughout. The brass section (Trumpets, Trombones) and percussion (Timpani, Snare, Bass Drum, Cymbals, Triangle, Tom-toms) provide rhythmic support. The harp and piano are also present. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The page number 174 is in the top right corner, and the measure number 1283 is at the top left.

FIGURA 108 – Terceira repetição de B (B3).

1291 200 Andantino $\text{♩} = 72 \text{ a } 77$

Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Fg.
Tp. 1
Tp. 2
Tpt.
Tbn.
Timp.
Pand.
Ftr.
Dmb.
Hp.
Pn.
Sev.
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

*Al frenh
pizz e allo*

A - qui

FIGURA 109 – Coda.

A tabela 7 resume a seqüência instrumental de *A Dança do Pagode*.

Tabela 7: Instrumentação de cada sessão e escalas utilizadas na harmonização da <i>Dança do Pagode</i> .							
	Instrumentação						Harmonia
	Na melodia	Nos elementos da harmonia				Na percussão	
		Cabeças de comp.	Síncope	Base	Baixo anacrústico		
A1 Frase 1	flautim	oboé clarineta II violinos	fagote violas	harpa	-	-	Escala Pentatônica
A1 Frase 2	flautim flauta	oboé clarineta II violinos	fagote violas	harpa	-	-	Escala Pentatônica
B1 Frase 1	flautim	oboé clarineta II violinos	fagote violas	harpa	-	-	I Modo Real
B1 Frase 2	flautim flauta	oboé clarineta II violinos	fagote violas	harpa	-	-	Escala Pentatônica
A2 Frase 1	flauta oboé	trompas I violinos	cellos	piano	contrabaixo	-	Escala Pentatônica
A2 Frase 2	flautim clarinetas	trompas I violinos	cellos	piano	contrabaixo	-	Escala Pentatônica
B2 Frase 1	flautim flauta oboé	trompas trompete I violinos	cellos	piano	contrabaixo	-	I Modo Real
B2 Frase 2	flautim clarinetas c. inglês	trompas trompete I violinos	cellos	piano	contrabaixo	-	Escala Pentatônica
A3 Frase 1	flauta oboé I violinos	trombones II violinos violas	cellos	harpa piano fagotes	contrabaixo tímpanos	pandeiro prato bombo	Escala Pentatônica
A3 Frase 2	flautim clarinetas II violinos	trombones I violinos violas	cellos	harpa piano fagotes	contrabaixo tímpanos	pandeiro prato bombo	Escala Pentatônica
B3 Frase 1	flautim flautas oboé c. inglês clarinetas trompete I violinos cellos	trompas trombones II violinos violas	cellos	harpa piano fagotes	contrabaixo tímpanos	pandeiro prato bombo	I Modo Real
B3 Frase 2	flautim flautas trompete I violinos II violinos cellos	trompas trombones II violinos violas	cellos	harpa piano fagotes	contrabaixo tímpanos	pandeiro prato bombo	Escala Pentatônica
Coda	flautim flautas oboé c. inglês clarinetas trompete I violinos II violinos cellos	trompas trombones II violinos violas	cellos	harpa piano fagotes	contrabaixo tímpanos	pandeiro prato bombo	I Modo Real Escala Pentatônica

Analisando-se a tabela 7, é fácil ver que vai ocorrendo um adensamento sonoro com o aumento do número de instrumentos a cada repetição. Na harmonia ocorre um predomínio das escalas pentatônicas.

4.5 A Canção do Canário Pardo

III Ato

Pág. 443 a 447 (grade Orquestral)

Número de ensaio 377¹⁵⁴ a 381

Compassos: 1322 a 1358

Minutagem da gravação: Faixa 3 – 46'20" a 48'19"

Referência textual – Valha-me Nossa Senhora!

Principais características: Uso de modalismo - Modo Eólio (Escala Menor Natural). Uso de cantiga folclórica.

A Canção do Canário Pardo aparece no terceiro ato da ópera, no momento em que todos os personagens que foram mortos por Severino de Aracajú serão julgados e enviados para o céu, o inferno ou o purgatório. O Encourado, que assume a figura de um promotor de justiça, quer arrastar todos ao inferno, e expõe os defeitos de cada um dos falecidos, para que Deus, o juiz, na figura de Manuel (Jesus Cristo), os julgue. A situação se complica e João Grilo só vê uma saída, invocar a presença da Compadecida (a virgem Maria), para que esta, com sua misericórdia, perdoe todos. João Grilo entoia então os versos do cantador Canário Pardo¹⁵⁵, que “sua mãe cantava para ele dormir”.

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite / A braba dá quando quer.

A mansa dá sossegada, / A braba levanta o pé!

Já fui barco, fui navio, / Mas hoje sou escaler

Já fui menino, fui homem / Só me falta ser mulher

¹⁵⁴ O número de ensaio 377, não aparece nem na grade orquestral, nem na parte de voz e piano. Siqueira pula de 376 para 378. Pela lógica da numeração, o número 377 deveria aparecer na entrada da Canção do Canário Pardo.

¹⁵⁵ Segundo Leonardo Mota, em seu livro *Violeiros do Norte*, Canário Pardo foi “talvez o maior dos cantadores da terra de Paraguaçu”, tendo sido “assassinado por um rival em conquistas amorosas”. Mota também transcreve o texto da canção utilizada por Suassuna. (MOTA, 1976, p.38). A melodia da mesma canção foi utilizada pelo Grupo Sagrama no filme *o Auto da Compadecida*, na cena em que João Grilo toca a gaita para enganar Severino de Aracaju.

Inicialmente a canção é apresentada *a cappella*, *ad libitum*, por João Grilo. Siqueira não escreve barras de compasso e deixa o cantor livre para entoá-la variando o tempo como bem desejar. (FIG. 110)

Garanto que ela vem, quero ver?

Ad Libitum

João Grilo

p Va - lha me, Nos - sa Se - nho - ra, Mãe de Deus de Na - za - ré. A va - ca man - sa dá lei - te a bra - ba dá quan - do quer. A man - sa dá sos - se - ga - da a bra - ba le - vam - ta o pé. Já fui bar - co, fui ma - vi - o mas ho - je sou es - ca - lé. Já fui me - ni - no fui ho - mem só me fal - ta ser mu - lher

FIGURA 110 – Canção do Canário Pardo

Siqueira mantém os erros de prosódia da canção folclórica, com a acentuação das sílabas átonas das palavras “valha-me”, “vaca”, “braba”, “mansa” e “hoje”. A melodia tem por base a Escala Menor Natural de Lá – Modo Eólio.

Depois de apresentar a cantiga *a cappella*, Siqueira introduz um coro interno feminino de “Vozes Celestiais”¹⁵⁶ a seis vozes, acompanhado por um harmônio, que dobra as vozes. O coro funciona de forma instrumental, realizando vocalize sobre a vogal A, e apresentando uma harmonização sobre o Modo Eólio. O desenho rítmico é de colcheias repetidas, e a cada colcheia a harmonia é modificada. São formados acordes em estado fundamental que caminham de forma paralela, sobre os I, VII, III e IV graus, não necessariamente nessa ordem. Sobre esse coro, João Grilo e o Encourado realizam um pequeno diálogo cantado, com utilização acentuada de notas repetidas, onde João Grilo esclarece de onde vem a canção que acaba de cantar. Enquanto o Encourado canta um harpejo em Lá menor e usa repetição da nota Lá, terminando de forma ascendente em Dó (frase interrogativa), João Grilo praticamente se fixa sobre a nota Mi (V grau da Escala Menor), para somente ao final do diálogo, de forma descendente chegar ao Lá (frase afirmativa). (FIG. 111).

¹⁵⁶ A designação “vozes celestiais” se encontra na listagem dos personagens, na página 2.

Andante $\text{♩} = 60 \text{ a } 63$

João Grilo
Iber Fal-ta de res-peí - to na-da, ra-paz! Is-so é o ver-

Enc. *p* vá ven-do, a fal - ta de res - peí - to, vá?

Coro interno
Div. (A)

I VII I III

1329

João Grilo *molto rit.*
si-rho de Ca-ná - rio Par - do que mi-nha mãe can - ta - va pa-ra eu dor - mir. Is-so tem na - da de fal - ta de res - peí - to! Já fui *molto rit.*

Coro interno
S. (A)

C.

FIGURA 111 – Diálogo entre João Grilo e o Encourado sobre o coro de vozes angelicais.

A partir do compasso 1334, João Grilo emenda o diálogo diretamente com a repetição dos quatro últimos versos da *Canção do Canário Pardo*, agora sobre harmonização coral e instrumental. São adicionados, no compasso 1335, instrumentos do naipe das madeiras dobrando as vozes (oboés, clarinetas e fagotes, todos *a 2*), e um grande colchão harmônico criado pela repetição de arpejos formados sobre a escala pentatônica menor de Lá (Lá – Dó – Ré – Mi – Sol), pela celesta, que realiza quiálteras de 9 de forma descendente, e pela harpa que toca fusas ascendentes. Essa divisão do tempo em 8 e 9 unidades gera um desencontro rítmico que acentua a ideia do colchão harmônico. A toda essa estrutura, soma-se um tímpano que realiza um rufar sobre a nota Lá. A estrutura harmônica do coral continua sendo a mesma – colcheias com tríades em estado fundamental sobre graus de Lá Eólio, se movendo de forma paralela. Novamente os graus utilizados são I, VII, III e IV. (FIG. 112)

The image displays a musical score for the piece "Canção do Canário Pardo". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Ob.** (Oboe): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Fg.** (Fagote): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Temp.** (Tímpano): Measures 1334-1341, playing a rhythmic pattern with a *p* dynamic.
- Cel.** (Céleste): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Hp.** (Harpa): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Pn.** (Piano): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- João Grilo**: Vocal line starting at measure 1334, marked *molto rit.* and *a tempo*. The lyrics are: "pei-to' lá fui bar - ca - fui ma - vi - o, Mas ho - je sou es - ca - ler Já fui me - ni - no fui bo - nam só me fal - ta ser... mu - lher. Va - lha -".
- S.** (Soprano): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Coro interno (A)**: Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- C.** (Contrabaixo): Measures 1334-1341, playing a melodic line with a *p* dynamic.

FIGURA 112 – Repetição da *Canção do Canário Pardo*, harmonizada.

No compasso 1342, João Grilo retoma o primeiro verso da canção: Valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré. Aqui são adicionados à massa sonora um piano realizando trêmulos em oitavas com a nota Lá (FIG. 113).

1342

Ob.
Cl.
Fg.
Temp.
Ccl.
Hp.
Pu.
João Grilo
S.
C.

Mer. Va - sa - me Nos - sa Se - nha - ra mãe de Deus de Na - ta - ré.

p
molto rit.
molto rit.
molto rit.

FIGURA 113 – Retomada do primeiro verso e introdução do piano realizando trêmulos.

No penúltimo compasso do canto de João Grilo, Siqueira faz um *molto ritardando*, para, dois compassos depois, retomar à melodia, de forma instrumental, *a tempo, espressivo*. Nesse momento (a partir do compasso 1346) ocorre a entrada em cena da *Compadecida* (rubrica na partitura). A orquestra segue a partir daí, com o tema da *Canção do Canário Pardo* tocado pelas flautas, oboés, clarinetas e fagotes, que a realizam em tríades paralelas, em intervalos de terça (sexta) e quinta (quarta). As cordas dobram as madeiras. A partir do compasso 1347, a celesta e o piano passam a realizar quiálteras de dez, com a escala pentatônica, enquanto a harpa, agora, faz os glissandos, partindo da nota Lá, como mostram as figuras 114, 115 e 116.

O tímpano sustenta a partir do compasso 1347, um pedal em Ré, que passa a Lá, sempre que a harmonia chega no primeiro grau. As quiálteras da celesta e do piano, o glissando da harpa, o pedal tímpano, e os baixos dos contrabaixos e cellos), mantém o colchão harmônico, em Lá Menor Natural (Eólio).

Toda essa orquestração se encontra sobre um coro completo (misto), a cinco vozes (*divisi* no contralto), que entoa um *Aleluia*. Contrastando com o ritmo sincopado da Canção do Canário Pardo, cada sílaba do *Aleluia* se encontra sobre uma mínima, em cada compasso. A palavra “aleluia” é repetida por três vezes. Siqueira inicia o canto com a harmonia em um V grau sobre o baixo em Lá (aqui sem a função dominante, estamos no terreno do modalismo) e segue com harmonias sobre os graus VI, III, IV, I, de Lá Menor Natural (Eólio) que são utilizados até o final do trecho. Os metais dobram as vozes do coro.

A canção, que se iniciou como uma prece cantada *a cappella*, ganha dimensão épica, finalizando com um grande *tutti* orquestral, e marcando a entrada da personagem que dá o nome à obra: *A Compadecida*.

4

1346 *Entrada da Compadreza* 318

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fm. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Fagot)
- Tpt. (Trumpet)
- Tb. (Tuba)
- Imp. (Tímpano) with the instruction *(no staccato)*
- Cel. (Cello)
- Hp. (Harpa)
- Pn. (Piano)
- João Grilo (Vocal soloist)
- S. (Soprano)
- C. (Contralto)
- T. (Tenor)
- B. (Baixo)
- VI I (Violino I)
- VI II (Violino II)
- Va. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabaixo)

Key performance markings include *mf* (mezzo-forte) and *a tempo*. The vocal parts (João Grilo, S., C., T., B.) have lyrics: "A - - - LE - - - LU - - -".

FIGURA 114 - Retomada da melodia da *Canção do Canário Pardo*, de forma instrumental.

1350

Flm.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tp.
Tpt.
Tbn.
Tb.
Tomp.
Ccl.
Hp.
Pu.
S.
C.
Coro
T.
B.
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

mf

LA - LU - LE - LU

FIGURA 115 – Continuação da figura anterior.

Capítulo V

Questões interpretativas

Não repartirei os erros do teatro lírico, em que a música predomina insolentemente, em que a poesia é relegada a um segundo plano, sufocada por roupagens musicais demasiado pesadas: no teatro lírico canta-se demais. Deve-se cantar quando valer a pena e poupar os acentos patéticos. Deve haver diferenças na energia da expressão. É necessário, em alguns pontos, pintar camafeus e contentar-se com os meios-tons. Nada deve retardar a marcha do drama: qualquer desenvolvimento musical não exigido pelas palavras é um erro. Sem contar que um desenvolvimento musical, por menos prolongado que seja, é incapaz de competir com a mobilidade das palavras. (Debussy, 1889, apud, Coelho, 2009, p. 308).

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço. (Stanislavski, 1994, p.106)

A Análise dos trechos da ópera, bem como a observação de toda a partitura e a audição da gravação da rádio MEC, indicam, em relação ao canto, um estilo recitado que o próprio José Siqueira já prenunciava ao informar que sua ópera tinha como um dos princípios estéticos o *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy.

Da mesma forma que Debussy rejeitou a tradição operística ao escrever *Pelléas e Mélisande*, Siqueira escreve uma espécie de “anti-ópera” nordestina, em que os cantores não possuem nenhuma grande chance de cantar virtuosisticamente e devem ser muito mais “cantores-atores” do que defensores do *belcanto*.

Ao suprimir a utilização de um libreto, Siqueira opta, da mesma forma que Debussy, por um estilo recitado do canto, com características próprias, como o uso de notas repetidas, de graus conjuntos e de pequena extensão - sem exigir extremos de agudo ou grave, para não interferir na naturalidade da emissão, que deve ter um “tom de conversa”.

No entanto há alguns momentos em que toda essa economia vocal abre espaço para um tipo de expansão lírica mais *cantabile*. Siqueira, vez por outra, coloca os personagens cantando solos melódicos (como na *Canção do Canário Pardo* ou em *Mulher Rendeira*), mesmo assim, apesar da grande beleza, trata-se de solos singelos, com características folclóricas, sem muitos arroubos líricos. E, trata-se de trechos isolados, pois em geral o que predomina é um grande recitativo.

Definido o estilo do canto utilizado por Siqueira, um canto recitado ou declamado, cabe aqui uma importante observação: não se trata de um recitativo ao estilo italiano - com o texto cantado sendo acompanhado por acordes ao cravo ou baixo contínuo (*recitativo secco*) ou orquestra (*recitativo accompagnato*)¹⁵⁷ – que, em geral, deixam o cantor com bastante liberdade para ralentar, ou acelerar o andamento e criar ornamentos. Confirmando essa liberdade do recitativo italiano, Martha Elliot (2007), afirma que “nenhuma gradação específica de tempo¹⁵⁸ é determinada em um recitativo, mas é deixado à decisão do cantor, prolongar ou encurtar notas, o que ele deve fazer de forma agradável à paixão e ao acento das palavras”¹⁵⁹ (ELLIOT, 2007, p. 108). Alberto Pacheco (2006) em seu trabalho de comparação entre tratados de canto do século XVII, apresenta comentários de Martin Agricola (1995¹⁶⁰) onde este também afirma que os recitativos devem ser cantados com liberdade de tempo e “[O cantor] deve ser guiado mais pela dimensão das sílabas na fala comum do que pelos valores escritos pelo compositor para a duração das sílabas.” (AGRICOLA, 1995, p. 173 apud PACHECO, 2006, p.273).

No caso da ópera de Siqueira, ao contrário das afirmações de Elliot e de Agricola, a orquestra caminha, em geral, com a pulsação definida, e o canto deve caminhar junto, sem atrasos ou antecipações, mas com inflexão de um “canto falado” - a linha vocal deve aderir completamente às inflexões da fala. Apesar da corretíssima prosódia usada por Siqueira, o tamanho das frases cantadas é totalmente independente das divisões de compasso e não está mais necessariamente articulado à frase musical da orquestra: uma flui sem submissão à outra, o que exige do intérprete uma segurança muito grande na emissão do texto, já que muitas vezes não pode contar com a orquestra para lhe fornecer pontos de referência. As frases não possuem a quadratura de uma poesia musicada, que muitas vezes encontramos em um libreto. A relação de conclusão das frases não se encontra necessariamente ligada a um sentido de cadência musical – na maior partes das vezes nem estamos em um campo tonal, e sim modal. Nesse sentido o canto se encontra livre, em relação à orquestra.

Para o cantor que assumir um dos personagens da ópera, é fundamental o entendimento de que se trata de uma peça teatral musicada e que o texto está acima de qualquer outro elemento musical. Não ocorrem as famosas repetições de palavras (como nas óperas do *belcanto*), que auxiliam o público no entendimento do texto. As inflexões da fala

¹⁵⁷ Para mais informações sobre as formas de recitativo seco ou acompanhado, ver “O Canto Antigo Italiano”, de Alberto Pacheco, 2006, pag. 279.

¹⁵⁸ Tempo aqui representando a pulsação rítmica, o andamento.

¹⁵⁹ Tradução nossa do Inglês: “No particular degree of Time is marked to Recitative, but is left to the Singer to prolong or shorten notes which he ought to do agreeable to the passion and accent of the words”.

¹⁶⁰ Original de 1757.

transpostas ao canto devem soar de forma orgânica, sem exageros, mas alicerçadas por uma dicção clara e um correto entendimento do movimento e da fluência do canto. As pausas para respiração ou cesuras interpretativas devem levar em conta a pontuação e as pausas do próprio texto e serem usadas como pontos para inflexões.

É fundamental que seja feita uma análise textual pra compreender-se a hierarquia de valores das palavras e as ênfases que devem ser colocadas, independentemente da prosódia já escrita pelo compositor. Não temos aqui, necessariamente, o sentido de tensão e relaxamento do tonalismo, que, em geral, já estabelece essa relação de valores das palavras, portanto cabe ao cantor descobrir e desenhar vocalmente essas nuances. O fraseado clássico, proveniente das ideias tonais de tensão e relaxamento, deve ser substituído por um fraseado mais ligado à própria declamação e intenção do texto.

O cantor deve atuar mais como um ator, e deve pensar muito mais em termos de representação teatral do que de execução operística propriamente dita – isso não significa que o canto seja “mais fácil”, muito pelo contrário, o desencontro entre a frase cantada e a frase orquestral não ajuda em nada, apenas dificulta¹⁶¹. Não há árias, duetos, tercetos ou *concertatos*, em que se pode descartar a atuação cênica. Praticamente não existem momentos em que os cantores se plantam na frente do palco para mostrar suas habilidades vocais em longas árias dispensando outros recursos interpretativos além de suas belas vozes. No entanto, a atuação cênica é exigida do início ao fim. Os personagens devem ser defendidos em cada gesto e palavra.

Procuramos então identificar alguns elementos relativos à fala que podem ser aplicados ao canto, servindo como possibilidade de ferramentas para o trabalho de construção do recitativo ou declamação na ópera *A Compadecida*.

Manuais de dicção, como o de Lilia Nunes¹⁶² (1971) destacam alguns importantes elementos a serem trabalhadas na declamação de um texto. Alguns deles, como variações na tonalidade da voz ou no ritmo da fala seriam pouco aplicáveis em uma leitura da escrita musical, pois o compositor já definiu as alturas em que cada sílaba deve ser pronunciada, bem como o ritmo em que as palavras estão encaixadas. Mesmo assim é possível que o cantor faça

¹⁶¹ Acompanhando-se o registro fonográfico com a partitura da ópera em mãos, pode-se perceber diversos desencontros rítmicos. No primeiro diálogo entre João Grilo e Chicó, por exemplo, ocorre uma defasagem de dois compassos entre canto e orquestra. Por um lado trata-se de um grande erro, um desencontro entre cantores e orquestra, por outro, como a orquestra está desvinculada do canto, realizando apenas um grande fundo sonoro, uma paisagem sonora nordestina, praticamente não se percebe o erro, e a cena corre de forma tranquila. No final do trecho novamente os tempos se ajustam e a ópera segue como se nada tivesse acontecido.

¹⁶² NUNES, Lilia. *Manual de Voz e Dicção*, 1971.

pequenas alterações de altura ou alterações internas de ritmo (duração das notas), valorizando uma palavra ou criando algum tipo de resultado sonoro condizente com a ideia textual.

Por exemplo, no registro fonográfico da ópera, percebemos uma alteração na duração das notas da expressão “tangendo o boi” (compasso 172 do I Ato), realizada por Edson Castilho, intérprete de Chicó (FIG. 117). Essa alteração valoriza a expressão, dando a impressão de que a ação de tanger o boi está sendo efetivamente realizada. O ato de “tocar” o boi passa a ser feito por um “gesto vocal”. Isso não causa nenhum tipo de problema de desencontro musical com a orquestra, pois a modificação é realizada dentro do compasso.



FIGURA 117: Modificação rítmica realizada por Edson Castilho, no compasso 172 do I Ato, comprovada pelo registro fonográfico de *A Compadecida*.

A proposta de Castilho poderia ser até mais ousada, introduzindo um pequeno portamento descendente entre as notas mi e ré, gerando um som mais próximo ainda do aboio¹⁶³ original.

Procuramos então selecionar e transpor ao canto algumas noções e elementos ligados à dicção da voz falada propostos por Nunes (1976) e por Jane Celeste Guberfain (2012):

- a) **Articulação**¹⁶⁴: Segundo Nunes, “Articular é bem ressaltar cada sílaba, dando relevo às consoantes e sonoridade às vogais; é a boa articulação que dá a cada consoante o seu valor real [...] só a articulação perfeita pode dar às palavras, clareza, energia e veemência”. (NUNES, 1976, p.100) As palavras precisam ser entendidas pelo público. Uma boa articulação proporciona clareza na dicção. Se as palavras são articuladas adequadamente, sem displicência, mas também sem exageros, serão bem pronunciadas. É comum no meio de canto ouvir-se a expressão: “Não se valoriza a palavra em detrimento do canto”. Com isso por vezes pode-se ver, por exemplo,

¹⁶³ “O Marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão quando por palavras interjectivas, ‘boi’, ‘eh boi’, ‘boiato’, etc.. O ato de cantar assim se chama *Aboiar*. Ao canto chamam de *Aboio*”. (Aboiar in: ANDRADE, 1989).

¹⁶⁴ Aqui estamos falando da articulação vocal na pronúncia das palavras, não confundir com elementos de articulação musical como *staccato*, *legato*, *marcato* e *portato*.

cantores modificando vogais em agudos para obterem melhor resultado sonoro. Não entraremos aqui na discussão sobre a validade desta atitude, porém, na ópera *A Compadecida* ocorre o contrário, a palavra está à frente, deve ser compreendida. A linha melódica e, portanto, “o canto”, está em segundo plano. Não se concebe, nesse caso, alterar a sonoridade da sílaba – portanto da palavra – para se obter um efeito sonoro mais bonito. Isso só deve ser feito em caso de valorização do próprio texto.

- b) **Inflexão/acentuação:** Realizar uma inflexão é fazer uma mudança de tom ou de acento na voz. Na voz falada isso é conseguido por meio de mudanças na altura do som, na sua intensidade ou no ritmo da fala, na voz cantada se dá da mesma forma. A inflexão está ligada ao ataque da nota ou da palavra cantada. Isso pode ser conseguido por variação na intensidade como *sforzando*, *forte piano*, ou mesmo um *piano subito*. Pode-se também realizar pequenas variações na altura, como por exemplo, pequenos *portamenti* ou *apojaturas* ou ainda elementos de articulação musical como *staccato*, *legato*, *marcato* ou *portato*. No ritmo, pode-se realizar antecipações e deslocamentos, como por exemplo, síncopes. (Ver FIG. 117). A inflexão deve ser feita no momento preciso, para não se cair em exageros. Nunes afirma que “as inflexões devem ser verdadeiras, sinceras e ditas com naturalidade, para que possam ser convincentes”. (Nunes, 1976, p. 110).
- c) **Pausas (cesuras)** – Em geral utilizamos as pausas no canto para fazer as respirações. É importante que essas tomadas de ar sejam bem escolhidas e definidas na partitura para não se interromper uma frase musical no meio desnecessariamente. Em geral o próprio compositor já determinou esses pontos e basta seguir as pausas escritas na partitura. Siqueira é bem cuidadoso e em frases longas coloca pequenas pausas de semicolcheias para ajudar o cantor. Por vezes ele coloca mais pausas do que o necessário. É importante saber escolher em quais delas se deve respirar. A respiração pode ser um bom recurso para se criar um ponto de inflexão e um novo ataque. Em alguns casos, não existe pausa, mas o fraseado pede que seja feita uma cesura, mesmo sem tomada de ar. Guberfain afirma que “A pontuação (em se referindo à fala, portanto com o sentido de pausa) serve também para indicar modulações da voz” (GUBERFAIN, 2012 p.37). No caso do canto, o que ela chama de modulação, seria uma inflexão ou um novo ataque.

- d) **Palavras de valor:** Segundo Nunes (1976) as palavras de valor são as que podem ressaltar o sentido da frase. Quando alguma palavra importante e significativa aparece no texto e o cantor percebe que pode valorizá-la (além das já valorizadas pela própria escrita do compositor), ele pode utilizar acentos ou inflexões ou mesmo articular a palavra com mais nitidez. As palavras a serem valorizadas serão destacadas de acordo com a emoção que elas espelham, porém passando necessariamente por um processo intelectual. Para algumas pessoas isso é intuitivo, em outras se faz necessário o estudo de cada frase e a busca das “palavras de valor”. Guberfain sugere que, “De acordo com o efeito que se deseja produzir, escolhe-se o procedimento, porém evitando o exagero que prejudica o equilíbrio do período”. (GUBERFAIN, 2012, p. 34).
- e) **Movimento:** Nunes fala sobre a ligação do movimento do texto com o estilo do texto e com o sentimento que ele conduz. E compara a ideia de movimento do texto com os andamentos musicais – *lento, adagio, andante, allegro, vivace* - já estabelecendo a relação que buscamos para o canto: a agógica. Ela segue afirmando que “a tranquilidade, o desânimo e a resignação pedem movimentos lentos; o entusiasmo, a vivacidade, a pressa e a agitação, movimentos rápidos”. (NUNES, 1976, p. 118). Na verdade a agógica em uma ópera é muito mais determinada pelo compositor e pelo maestro do que pelo cantor (a não ser no caso, por exemplo, de um recitativo italiano). Em alguns casos, o cantor poderá sugerir ou solicitar ao maestro um andamento mais rápido, ou mais lento, ou mesmo uma mudança de andamento, de acordo com a sua necessidade ou a necessidade da cena, mas deve lembrar que existe uma orquestra que caminha junto, e, em última instância, quem irá determinar essas mudanças será o maestro.
- f) **Uso de onomatopeias:** A produção vocal de onomatopeias utilizando as consoantes das palavras do texto pode ser usada para realçar imagens das próprias palavras. Um exemplo claro é a palavra vento. O exagero do som labiodental da letra v pode representar o próprio som do vento. Na ópera, por exemplo, Chicó canta nos compassos 163 a 164 do I Ato, o seguinte texto: “Mas quando acabei o serviço e eu **chocalhei** a rês...”. Exagerando o som do “ch”, o cantor pode gerar um pequeno chiado que remete a um chocalho.

g) **Colorido da Dicção:** Segundo Guberfain , as associações, inter-relacionadas, de todos esses elementos em uma frase “propiciam ao falante uma linguagem fluente e uma melodia própria, personalizada”. (GUBERFAIN, 2012, p. 53) A associação das variações de inflexão, ou seja da ênfase que se dá a determinadas palavras na frase; às modulações na altura vocal e às mudanças de intensidade, de ritmo e de andamento, geram o que podemos chamar de um colorido da dicção. Nunes afirma que “é a inteligência e a sinceridade que fazem os grandes coloristas” (NUNES, 1976, p. 143). Nunes também salienta que além das questões técnicas descritas nos itens anteriores, o colorido da dicção também é influenciado pelos “reflexos dos estados da alma”, ou seja, as paixões e o sentimento podem imprimir características no timbre vocal delineando diferenças de tons e cores na voz. Pode-se tornar as vozes claras ou escuras, ásperas ou doces, brilhantes ou sombrias. Deve-se então, no processo de construção dos personagens, levar em conta a análise do texto para se estabelecer o sentimento predominante em cada período ou frase, e aliando-se os conhecimentos técnicos com a sensibilidade, desenvolver uma proposta de comunicação com o público.

Todo esse processo de construção de gestos vocais nos papéis da ópera *A Compadecida* deve levar em conta, em primeiro lugar, a dificuldade rítmica e melódica do canto. Sugerimos que inicialmente se estude o papel com melodia e ritmo corretos, sem inflexões e modificações rítmicas e melódicas, e aos poucos, durante os ensaios, se acrescente os elementos vocálicos.

O cantor não pode se acomodar na repetição fria e metronômica da melodia que o compositor escreveu para uma frase. Ele deve procurar se apropriar daquela melodia, roubar do compositor o sentido daquela combinação de notas, e dentro do possível acrescentar detalhes sutis que darão vida àquele esqueleto. Deve colocar alma e emoção no corpo da música e fazer com que o sentido - por mais simples que seja, daquela combinação de sons - transborde ao espectador.

Outras duas questões ligadas à interpretação da ópera são a utilização de sotaque nordestino e o estilo de canto utilizado.

Ariano Suassuna escreve um Auto, ambientado claramente no Nordeste brasileiro, com personagens baseados em manifestações populares e diversos elementos de sua região. Seria natural a utilização no canto de um sotaque nordestino, característico da região. Mas o que seria um sotaque nordestino? Existe um sotaque nordestino? A observação de diferentes

regiões do nordeste mostra uma imensa riqueza de formas de pronunciar o português, com algumas variações sutis e outras acentuadas, de um local para outro.

O que seria melhor então?

Em princípio, poderíamos considerar três possibilidades.

A primeira seria a utilização de um sotaque genérico que remetesse a uma ideia do falar nordestino, com a utilização de algumas inflexões e acentos típicos de algumas regiões significativas. Isso de alguma forma já é feito pela televisão brasileira. Existe um “lugar comum” criado pela mídia televisiva que amarra todas essas diferenças locais em um único sotaque regional (em geral mais próximo ao sotaque utilizado na capital baiana). Essa forma de falar é utilizada em novelas e minisséries da TV brasileira.

Vejamos o que o autor do texto da ópera pensa a respeito dessa forma de encarar a fonética da sua peça. Suassuna é categórico ao afirmar: “Eu detesto as imitações de sotaque nordestino que se fazem na televisão brasileira. Detesto, tá certo? [...] eu fui procurado pela televisão pela primeira vez nos anos 60, e eu me neguei, e um dos motivos que eu me neguei foi que eu não admitia essa caricatura do sotaque nordestino que fazem.” (SUASSUNA, 2012).

A utilização de um sotaque “genérico” pode ser interessante sob o ponto de vista de alguém de fora, desconhecedor da riqueza e do poder da palavra falada nordestina. Para o pernambucano, o paraibano, o cearense, o baiano, o potiguar, o maranhense, o alagoano, o piauiense e o sergipano, utilizar uma forma híbrida e descaracterizada de sua expressão oral (que, aliás, já sofre grandes variações dentro de um mesmo estado) é um imenso desrespeito. Uma caricatura de mau gosto e, em geral, mal realizada, de um imaginário equivocado. Em geral esse tipo de sotaque não representa nada. Nenhum lugar. É artificial e portanto transforma o texto falado também em algo falso. Portanto de todas as hipóteses esta é a pior ideia, e sugere-se que não seja usada.

A segunda possibilidade parte do próprio Suassuna. Na década de 90 o diretor Luiz Fernando Carvalho procurou Ariano Suassuna para a produção de uma minissérie baseada na peça teatral *Uma Mulher Vestida de Sol*. Uma das perguntas feitas pelo diretor foi: “Mestre, e como os atores vão falar?” Ao que Suassuna respondeu: “ó, você diga aos atores que cada um fale com o tom natural da terra dele, eu não quero é aquele sotaque artificial”. Segundo Suassuna, na produção havia “ator gaúcho, ator mineiro, ator paulista, carioca, nordestino, e você não nota um momento, você não nota uma artificialidade, nem uma busca do nordestino, nenhuma busca de nada, porque é a maneira natural de falar”. (SUASSUNA, 2012)

Resumindo, Suassuna acha que a melhor forma de cantar ou de falar seu texto é se utilizando do próprio “tom natural” que cada intérprete traz consigo. A verdade do texto será passada ao público se cada cantor ou ator, cantar ou falar com o seu próprio e verdadeiro sotaque. Somos todos brasileiros e entendemos um texto em português falado por qualquer brasileiro. Essa proposta pode parecer meio estranha para um ator acostumado a utilizar todos os recursos na construção de um personagem, inclusive a busca pela forma de falar, mas em verdade, a montagem da ópera, em 1961, foi realizada desta forma, com os cantores pronunciando o texto cantado sem uso de sotaques artificiais. Não se percebe no registro fonográfico nenhuma afetação desnecessária, nenhuma tentativa de utilização de sotaque nordestino, mas sim algumas inflexões que o próprio texto induz, e que foram aproveitadas de forma inteligente pelos intérpretes.

A terceira possibilidade seria a de delimitação do espaço geográfico e utilização de um sotaque específico desta região. Propomos, por exemplo, Taperoá, município que é citado no texto. Nesse caso seria necessário um trabalho prévio com os cantores buscando-se uma uniformização, sem caricaturas ou exageros, do sotaque da região do Cariri Ocidental, uma das microrregiões do estado da Paraíba, pertencente à mesorregião Borborema. Essa é uma ótima opção para produções que possuem bastante tempo para ensaios e disponibilidade para realizar a pesquisa necessária ou a contratação de alguém especializado no sotaque da região para desenvolver um trabalho de dicção e pronúncia com os cantores. Em geral as produções brasileiras são rápidas e o tempo para esse tipo de trabalho é curto ou inexistente. Os cantores já chegam com a pronúncia definida e apenas realizam, quando lhes é solicitado, pequenos ajustes. Portanto, talvez a melhor e mais eficaz opção seja a segunda possibilidade, proposta pelo próprio autor do texto.

Um outro caso, que não foi ainda aqui colocado, é a representação da ópera por cantores estrangeiros. Nesse caso sugerimos a utilização das “normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”¹⁶⁵. Não recomendamos a utilização destas normas para cantores brasileiros pelos mesmos motivos da primeira possibilidade: a criação de um sotaque falso, imprimindo ao texto uma artificialidade interpretativa. Acreditamos que, no caso da impossibilidade de utilização de um sotaque regional (terceira possibilidade), os brasileiros devem cantar da mesma forma que pronunciam sua língua. Esse tipo de padronização não reflete um pensamento artístico, e sim um pensamento técnico-científico. Teríamos brasileiros “imitando”, de forma caricatural, um padrão fabricado de sua própria língua, definido por um

¹⁶⁵ Disponível no site: http://www.ia.unesp.br/Home/Pesquisa/pbcantado_artigo.pdf (acessado em 19/10/2012).

pequeno grupo de pessoas, em sua maioria provenientes de São Paulo e Minas Gerais¹⁶⁶, estados da região Sudeste do país.

Em relação ao estilo de canto, é interessante pensarmos em uma flexibilização da forma lírica de cantar. Não estamos abrindo mão do canto lírico, antes de tudo trata-se de uma ópera, mas o próprio Siqueira realiza uma escrita que privilegia a região central das vozes, a região mais próxima da fala. Os recursos do canto lírico pode promover uma impositação clara da voz nessa região, facilitando inclusive a compreensão do texto, principalmente se for realizado sem afetações ou exageros, sem, por exemplo, um vibrato excessivo. Acreditamos que os cantores que participaram da montagem de 1961 tenham tido esse tipo de orientação por parte do próprio José Siqueira, pois suas vozes soam claras e o texto é facilmente compreendido através do registro fonográfico. O próprio Edson Castilho, ao cantar o papel de Chicó, promoveu diversas modificações – provavelmente com a concordância de Siqueira, que esteve presente nos ensaios -, principalmente substituindo notas mais agudas, que talvez soariam mais distantes da voz falada, por notas mais centrais. Isso é facilmente percebido ao se escutar a gravação com o acompanhamento da partitura.

Apenas alguns personagens, como Antonio Morais são defendidos por intérpretes com vozes mais “empoladas”- com agudos excessivamente cobertos e com mais vibrato. Isso é interessante, pois em termos de construção de personagem, é perfeitamente adequado. Antonio Morais é um “Coronel” (na verdade um Major), homem respeitado, que tem posses, portanto pode se comunicar através de um linguajar e um “tom” mais “empolado”.

Suassuna ao ser indagado sobre como gostaria que fosse a voz de um cantor para interpretar a ópera de Siqueira diz o seguinte:

Eu gostaria de ter um cantor ideal que eu sei que não existe, que tivesse a formação lírica e a compreensão do popular, do canto medieval também. Pra então procurar um canto novo, que não fosse infiel à tradição, mas também que procurasse se aproximar de um canto brasileiro [...] Eu gostaria é que fosse um canto feito nessa linha, mas eu sei que isso é um apelo de uma coisa ideal, com a qual a gente não pode contar. (SUASSUNA, 2012).

Acreditamos que o tipo de canto proposto por Suassuna não é tão impossível de ser realizado, em função, como já dissemos, da própria escrita de Siqueira. Um canto lírico, porém com uma dicção clara e uma inflexão um pouco mais popular. São possibilidades a

¹⁶⁶ Dos 18 Participantes dos grupos de trabalho e da Comissão da Associação Brasileira de Canto responsáveis pela finalização da tabela com as referidas normas, 8 eram provenientes de Universidades paulistas (UNICAMP, UNESP e USP), 5 de Minas Gerais (UFMG e UFU), 1 da UNIRIO (RJ), 1 da UFG (GO), 1 da UFRN (RN), 1 da UFPB (PB) e 1 sem definição de local.

serem exploradas e testadas cenicamente por qualquer cantor que se proponha a interpretar os papéis da ópera.

Conclusão

Realizar uma pesquisa de mestrado em música tendo como fonte de estudo uma obra de um compositor da música de concerto brasileira do século XX - uma partitura inédita, ou melhor, de uma obra que foi apresentada uma única vez, em 1961, portanto há mais de 50 anos, e depois guardada em um arquivo e esquecida pelo tempo -, é uma oportunidade imensa para qualquer pesquisador.

Quando essa obra é de um dos maiores compositores brasileiros do século XX, responsável por diversos capítulos da história da música brasileira (fundação da OSB, da OMB e de tantas outras instituições ligadas à música de concerto brasileira), e um dos maiores representantes do nacionalismo musical de nosso país, especialmente focado no universo musical nordestino, e o texto da obra em questão representa um dos ícones de nossa dramaturgia e da própria dramaturgia nordestina, a oportunidade se transforma em uma grande responsabilidade, tanto pelo caráter histórico quanto pelas informações musicais e estéticas que ela contém.

Não tivemos a pretensão (nem foi essa a nossa proposta) em nossa pesquisa, de esgotar assuntos sobre *A Compadecida*. Ainda existem muitas questões e procedimentos em torno desta ópera que merecem mais estudos e aprofundamentos. A obra carece de uma edição crítica que possa identificar todos seus pontos dúbios e transformar o manuscrito em uma partitura exequível, inclusive extraíndo as partes cavadas de cada instrumento.

José Siqueira não escreveu uma obra de tal porte para que ficasse guardada e fosse apenas motivo de estudo por pesquisadores. Uma partitura de ópera é como um ser vivo em estado de hibernação, aguardando apenas as condições necessárias para voltar a vida. E no caso de *A Compadecida*, trata-se de um marco e uma referência da história da ópera brasileira, tanto pelos métodos composicionais de José Siqueira, quanto pela temática nordestina, tão rica e representativa de nosso país e, de forma geral, tão deixada de lado pelos compositores. Esperamos que esse trabalho possa significar o início de um processo de revitalização desta obra para que no tempo justo ela reapareça em alguma montagem nacional.

Siqueira foi muito criticado pela sua composição, que utiliza tantos elementos do nordeste, principalmente pelo uso direto de temas folclóricos (ver anexo B). As críticas que foram publicadas à época chamaram a atenção para a regionalização do texto de Suassuna, como se a utilização de elementos nordestinos e folclóricos descaracterizassem a universalidade do texto, Andrade Muricy (ver anexo B) chega a afirmar que o que se viu foi

“um Auto de classe puxado incessantemente para baixo, para o popular direto, com o emprego de ritmos, mas principalmente de melodias de domínio público, escolhidas entre as mais belas e também mais fatigadas.” Segue citando então as canções *Mulher Rendeira*, *Itabaiana* e *Guriatã de Coqueiro* (?)¹⁶⁷.

Em primeiro lugar, Siqueira não era um ingênuo. Não escreveu sua obra sem saber exatamente o que queria. Usou sim referências diretas e indiretas ao folclore, à música e à cultura nordestinas, mas como Tacuchian fala em sua entrevista, era a intenção dele.

Alguns críticos acusavam o Siqueira de ser muito regionalista, porque ele fazia aboio, canto de cego, aquelas coisas das festas do Nordeste, maracatu... E que ele não era um nacionalista mais universal, como foi, por exemplo, o Carmargo Guarnieri, que era um compositor nacionalista, mas que sofisticava mais, e o Siqueira não, [...] o Siqueira usava [o folclore] como se fosse uma música feita lá no Nordeste, **mas essa era a intenção dele**¹⁶⁸.
(TACUCHIAN, 2012)

Siqueira conviveu em toda a sua infância e juventude com essas referências folclóricas, se as incluiu na ópera é porque elas estão intimamente ligadas às referências textuais de Suassuna. Por exemplo, a conhecidíssima canção *Mulher Rendeira* – foco de crítica -, como já falamos, foi cantada pelo bando de Lampião, ao entrarem na cidade de Mossoró. Siqueira a utiliza na mesma situação: a invasão da cidade pelo bando do cangaceiro Severino de Aracajú. *Itabaiana* é um dos temas paraibanos mais belos e conhecidos. Pela sua própria história de vida, Siqueira tem a propriedade, mais do que qualquer outro compositor, para adequá-las e adaptá-las ao enredo de uma obra. E ele o faz de forma suave, sutil e mesmo comovente. Consegue transportar as melodias para uma realidade orquestral nem sempre óbvia, utilizando-as como elementos caracterizadores da paisagem sonora nordestina. Propõe também versões próprias das canções *Mulher Rendeira* e *A Maré Encheu*, diferenciando-as dos temas conhecidos e transcritos por músicos da época.

Muricy é extremamente infeliz e preconceituoso ao afirmar que a utilização de ritmos e temas populares “puxa incessantemente a obra para baixo”. Diversos compositores já fizeram esse tipo de inserção musical em suas obras, entre eles Béla Bartok - que é citado como orientação estética, por Siqueira, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Música. Bartok publicou coletâneas de peças folclóricas e populares, e escreveu arranjos e composições baseados em melodias populares, tendo criado um estilo que combinava a

¹⁶⁷ Definitivamente a Canção *Guriatã de Coqueiro* não foi utilizada por Siqueira. Muricy se refere à gravação de Jararaca e Ratinho, essa gravação foi por nós escutada e comparada com toda a ópera de Siqueira, e não encontramos nenhuma referência a qualquer trecho da canção. Provavelmente Muricy confundiu, desastrosamente, a utilização do modo mixolídio, por Siqueira, com a canção construída sobre o mesmo modo.

¹⁶⁸ Grifo nosso.

simplicidade dessas melodias com técnicas mais complexas de música erudita. Diversas de suas peças espelham linhas melódicas extraídas da música folclórica da Europa do Leste. (ver GROUT; PALISCA, 2007, p. 699). A utilização de temas “belos e fatigados” também foi proposta, por exemplo, por Stravinsky, em seu balé *Pulcinella*, onde se utiliza da canção antiga italiana (Arietta), mais que conhecida, *Se tu m’ami, se tu sospiri*, de Pergolesi. Em ambos os casos os procedimentos tomados não diminuiram em nada as obras.

Não vamos aqui fazer uma análise e uma contra argumentação em relação a todas as críticas que Siqueira sofreu, mas ressaltar apenas alguns pontos importantes. O primeiro deles é que a ópera foi dedicada a Roberto Marinho, que à época já ocupava a função de Diretor do Jornal o Globo. É sabido que Marinho sempre apoiou as empreitadas de Siqueira, dando espaço a este na mídia, inclusive na Fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira. Uma possibilidade a ser levada em conta é a que os críticos de jornais rivais aproveitassem o momento para desmerecer a obra de Siqueira. Isso não é por nós afirmado de forma contundente, mas apontado como uma possibilidade, já que Muricy chega a considerar o espetáculo como mais que satisfatório, defendendo o trabalho dos artistas e da equipe técnica e reconhecendo de alguma forma o mérito da montagem. Ele ataca apenas Siqueira e sua obra. A outra crítica anexada, de Renzo Massarini, segue a mesma linha da de Muricy.

Outra questão ligada às críticas é a que se refere à estética de Siqueira, que introduz em sua obra melodias e harmonias pentatônicas e modais, utilizando-se de harmonias baseadas em todos os tipos de acordes, das tríades mais tradicionais às combinações baseadas em quartas e outras construções mais complexas, com acordes com segundas maiores ou menores - o acúmulo desses intervalos, por vezes, inclusive, formando clusters. Essas estruturas aliadas à irregularidade da forma da ópera - por não possuir um libreto e ser escrita sobre o texto corrido de Suassuna - formam uma estética diferenciada dos padrões da ópera tradicional, mesmo as do século XX. Essa forma nova, que valoriza o texto em detrimento das árias e frases melódicas, e que muitas vezes trabalha com repetições de notas e tessitura próxima à fala, provavelmente soou de forma estranha, descabida e antimusical aos críticos, em geral despreparados para novas ideias. Naturalmente partem para uma comparação com o que já existe, sem abrir-se a novas possibilidades de expressão artística.

Essa busca pelo novo, por novas formas de expressão musical e artística é uma das qualidades que caracteriza um artista e o distingue do lugar comum em que a maior parte das pessoas vive. O artista, criador em sua esfera de ação, traz a ideia da renovação, da construção de novos paradigmas que propiciam o desenvolvimento do ser humano. Representam os elementos de transformação da sociedade que lutam com os elementos de manutenção

propostos pelo “sistema”, imprimindo um sentido de renovação e revitalização de ideias e atitudes. Siqueira foi um homem assim. Artista. Agente transformador do meio social. Atuante em favor do desenvolvimento da música brasileira. Não se contentou em propor mudanças em relação à estética musical brasileira, mas buscou também a reformulação dos conceitos da sociedade em relação a toda a categoria musical. Criou orquestras, criou órgãos de defesa dos músicos e principalmente criou oportunidades para que a população tivesse contato com a música de concerto, preocupando-se com o desenvolvimento de escolas e espaços voltados para a música de concerto em todo o país.

Em suas viagens pelo Brasil, pode não só colher material para suas composições, mas principalmente conhecer a realidade brasileira, identificando a necessidade e a possibilidade de utilização da música para o desenvolvimento educativo. Chegou a viajar pelo mundo estudando como a música era ensinada em diferentes países, para propor ao Ministro da Educação, à época, Gustavo Capanema, um projeto de musicalização para a juventude brasileira. Siqueira identificava na música uma capacidade de transformação social e lutou enquanto pode, durante a sua vida, pelo seu ideal.

Foi compositor, maestro, educador e empreendedor musical, conhecido no Brasil e no exterior. Como líder da classe dos músicos, provavelmente incomodou a muitos, e por suas ideias socialistas e sua preocupação com a democratização da música de concerto, acabou sendo perseguido pelo regime militar, e impedido, direta e indiretamente, de exercer suas funções profissionais.

A vida de Siqueira, por tudo que estudamos a seu respeito é extremamente rica de realizações, e sua obra, de caráter nacionalista, espelha a própria cultura brasileira. Por tudo isso Siqueira carece de uma biografia atualizada, isenta de elogios superficiais e que valorize de forma objetiva suas realizações, suas conquistas e suas obras.

Os diversos estudos realizados em programas de pós-graduação de universidades brasileiras vêm trazendo a obra de Siqueira à tona, revelando seu pensamento composicional e, em alguns casos editando peças, deixando-as em condições de serem realizadas. Esperamos que aos poucos, a partir dessas novas pesquisas e (re)edições de obras, orquestras e conjuntos de câmara comecem novamente a incluir Siqueira em seu repertório, permitindo que suas composições possam ser novamente escutadas pelo público.

Em relação à obra vocal, as canções de Siqueira precisam (como toda sua obra), ser estudadas mais a fundo, organizadas e editadas (ou reeditadas em alguns casos), para se formar uma ideia mais precisa do seu conjunto. É uma ótima sugestão para alguém que busca uma temática para realização de pesquisa e dissertação. As canções são, em geral, singelas e

muitas delas são referências de temas nordestinos ou folclóricos. Percebemos uma certa nostalgia de Siqueira pelas melodias de sua infância e juventude no nordeste. Principalmente as modinhas soam como uma lembrança de tempos idos.

O material teórico deixado por Siqueira em seus livros sobre modalismo ou sobre o sistema pentatônico é um rico manancial para o estudo da música nordestina e para muitas de suas próprias obras. Em seus livros ele deixa claro a sua proposta para formação de novos acordes e mostra o seu direcionamento para o modalismo. Siqueira afirma que o modalismo poderá conduzir ao atonalismo de uma forma mais branda, menos violenta, indicando a sua intenção de transitar entre modalismo e atonalismo. Da mesma forma podemos dizer que a utilização do modalismo cria também uma ponte sem muitos choques com o tonalismo. Ou seja, Siqueira transita entre esses sistemas com muita fluência.

Provavelmente, em suas viagens pela Europa, Siqueira entrou em contato com o trabalho de Béla Bartok, e se sentiu fortalecido em sua opção em buscar na fonte do folclore nacional, da mesma forma que o compositor húngaro, material para suas obras. A própria utilização das escalas modais e de acordes novos e pentatônicos que Siqueira desenvolve a partir da identificação das características musicais do nordeste e do candomblé, encontra também eco em Bartok. Como já afirmamos, em seu discurso de posse da ABM, Siqueira confirma a influência de Bartok em sua música. (SIQUEIRA, s.d.).

E é isso que se vê na ópera *A Compadecida*: uma composição baseada em temas e motivos folclóricos, com grande utilização de acordes pentatônicos, acordes novos e escalas modais, além do tonalismo tradicional. De uma forma geral, apesar de não utilizar armaduras de clave, Siqueira, como Bartok, também procura manter sempre em sua música um centro tonal fundamental, mesmo utilizando por diversas vezes elementos que desarticulam esse centro, como o cromatismo. Uma outra característica que aproxima Siqueira e Bartok é o uso por diversas vezes do piano de forma percussiva, menos melódico e mais rítmico.

Enfim, através destes elementos citados, ele conseguiu criar uma ligação entre a música erudita e a música folclórica ou popular nordestina, sem criar choques muito grandes. Sua linguagem não é a de uma música erudita distante do popular, com formas e regras fechadas, mas do uso de elementos que rasgam esse distanciamento e aproximam o erudito do popular.

A opção de Siqueira por este caminho possibilitou que mais facilmente o texto de Suassuna aderisse à música (ou vice-versa). A peça é situada em um espaço e tempo sertanejo, e os elementos textuais se entrelaçando com a música com acentos nordestinos, estabeleceram de forma tranquila e clara a paisagem sonora do Nordeste.

Esses elementos também auxiliam o trabalho de construção de personagens, pois pintando uma tela sonora nordestina, facilitam que os cantores se sintam num espaço mental mais próximo à realidade de seus personagens. O canto, dentro de uma tessitura cômoda, central, pode ser mais falado e articulado, dando espaço para a busca de inflexões de acordo com cada personagem. Os agudos e graves que em geral descaracterizariam o texto praticamente não existem.

Observamos também ao escutar o registro fonográfico da Radio MEC, que tanto Edson Castilho (Chicó), quanto Assis Pacheco (João Grilo) realizaram alterações melódicas e/ou rítmicas em suas partes. Por exemplo, na maior parte das vezes em que aparece para Chicó uma nota acima de ré, Castilho modifica a melodia, em geral, oitavando as notas para baixo ou realizando pequenas modificações nas alturas. Como o compositor esteve presente nos ensaios, além de ter regido a ópera, existe uma grande probabilidade dessas mudanças terem sido aprovadas, ou mesmo propostas por ele objetivando que o canto ficasse dentro de uma extensão em que a voz soasse com mais naturalidade, se parecendo mais com a voz falada. Isso indica também uma possibilidade para intérpretes que forem assumir algum dos papéis. É claro que deve-se procurar cantar o que o compositor escreveu, mas estando a compreensão da palavra em primeiro plano, caso haja alguma dificuldade nesse sentido, sugerimos a busca de redefinições melódicas, como o fez Edson Castilho, porém mantendo o estilo e a linguagem de Siqueira.

Encerramos nossa dissertação atentando novamente para a urgente necessidade de uma edição crítica da ópera *A Compadecida*, para que ela possa ser realizada por qualquer orquestra que se interesse em uma remontagem. Em verdade, não só a ópera *A Compadecida*, mas toda a obra de Siqueira precisa ser revista e reeditada, permitindo que as partituras amareladas pelo tempo deixem de ser fantasmas musicais em bibliotecas e possam ressurgir vivas através das notas dos instrumentos para os quais foram escritas.

Todas as experiências por que passamos nesses dois anos de mestrado foram profundamente enriquecedoras e nos fizeram, de certa forma, compreender um pouco mais, a imensa vontade de Siqueira de divulgar a música nordestina e de usar seus princípios em suas obras. As referências de Siqueira provêm de manifestações culturais contagiantes que trazem consigo a emoção da riqueza e simplicidade do povo brasileiro.

Conhecer, através da pesquisa sobre Siqueira, um pouco mais das manifestações culturais de nosso país: Esse talvez tenha sido nosso maior aprendizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Livros, catálogos e dissertações

ACADEMIA Brasileira de Música. *Manual de Editoração*. Rio de Janeiro: Programa de Editoração de Obras Sinfônicas e Camerísticas, 2005.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª edição correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores. 1942.

ANDRADE, Danilo Cardoso. *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: Um processo de edição, Análise e Redução para Piano e Contrabaixo*. Dissertação (mestrado em Música). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música Brasileira*. 7ª edição, São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

_____, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BÉHAGUE, Gerard. *Siqueira, José (de Lima)*. In: *Grove Music Online*. Ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (Acessado em 01 de novembro de 2009).

CAMACHO, Vânia Claudia. *As três Cantorias de Cego para Piano de José Siqueira: Um enfoque sobre o emprego da tradição Oral*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

CÂMARA, Renato Phaelante da, et BARRETO, Aldo Paes. *Capiba é Frevo Meu Bem*. FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular. Rio de Janeiro, 1986.

CARBONE, André et al. *Sonho de Ordem: Divergências na OMB*. Au Print Editora – São Paulo, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1988.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito, *Memórias e Glórias de um Teatro: Sessenta anos de História do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana – 1ª edição, 1971.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Alemã*. Coleção História da Ópera. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2000.

_____. *As Óperas de Richard Strauss*. Coleção História da Ópera. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2007.

_____. *A Ópera na França*. São Paulo. Coleção História da Ópera. Ed. Perspectiva. 2009.

CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo: 1940-2000*. FUNARTE. Rio de Janeiro, 2004.

DUARTE, Roberto. *Os acervos de Óperas Brasileiras*. In: *Ópera à Brasileira*. Organização de João Luiz Sampaio. Algor Editora Ltda. São Paulo, 2009.

CAVALCANTE FILHO, José Moura. *As Múltiplas Facetas de José Siqueira e suas Orientações Estéticas com base no Seu Primeiro Concerto para Piano e Orquestra*. Dissertação (mestrado em música) - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

FURTADO, Celso et outros. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. Número 10 – Instituto Moreira Salles. Novembro de 2000.

GIL, Gilberto. *Prefácio do livro "Vida de Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga"* de Dominique Dreyfus. São Paulo. Ed. 34. 2ª reimpressão da 2ª edição. 2007.

GONÇALVES, José Francisco da Silva. *Uma abordagem da sonatina para Oboé e piano de José de Lima Siqueira à luz do Sistema Trimodal de sua autoria*. Dissertação (mestrado em música) – Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUBERFRAIN, Jane Celeste. *A Voz e a Poesia no Espaço Cênico*. Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.

HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil, História – Crítica – Comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais – 2ª edição*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1994.

LAMAS, Dulce Martins. *A Música na cantoria nordestina*. In: *Literatura Popular em Verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *A Cantoria Tradicional no Nordeste Brasileiro: Suas Características Poético-Musicais*. In: *Revista Brasileira de Música*, nº16. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

MAGALDI, Sabato. *Dramaturgia Brasileira Moderna*. In: *O Teatro Através da História – Volume II – O Teatro Brasileiro* – Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. ampliada e atualizada. 3ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

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

MARUN, Nahim. *Revisão Crítica das Canções para Voz e Piano de Heitor Villa-Lobos*: Publicadas pela Editora Max Eschig / Nahim Marun - São Paulo: Cultura Acadêmica Editora (UNESP) - 2010. http://culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=137 – acessado em 15/02/2013.

MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Editora Cátedra – MEC. 4ª Ed. Rio de Janeiro, 1976.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NUNES, Lilia. *Manual de Voz e Dicção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

PACHECO, Alberto. *O Canto Antigo Italiano: Uma análise Comparativa dos Tratados de Canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo Annablume; Fapesp, 2006.

PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Volume I. SESC – Departamento Nacional. 2012 - Rio de Janeiro.

_____. *O modalismo na música brasileira*. Brasília; Editora Musimed, 2002.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros, para violão – 1ª edição – Rio de Janeiro – Garbolights Produções Artísticas*, 2007.

PERSICETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice*. New York/London: Norton & Company, 1961.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Ciranda de Adultos*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos; Governo da Paraíba, 2005.

RIBEIRO, Joaquim. *Maestro José Siqueira, o artista e o líder*. Rio de Janeiro, GB (sem editora) – 1963.

SADIE, Stanley; *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa – Rio de Janeiro – Jorge Zahar Ed.* 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 3ª edição. São Paulo: FAPESP; ANNABLUME, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. (Coleção Ponta; v.3) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SILVA, Luceni Caetano da. *Gazzi de Sá e o prelúdio da educação musical na Paraíba (1930 – 1950)*. 2ª ed. Revisada. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB. 2013.

SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo Nordestino: Baseado em Dados Folclóricos*. Rio de Janeiro, s.e., 1956.

SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa, (sem editora), 1981.

_____. *Sistema pentatônico brasileiro*. Estado da Paraíba – Secretaria de Educação e Cultura – Diretoria Geral de Cultura, 1981.

SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Ed. Universitária, 1978.

SOUZA, Valdir Caires de. *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara de José de Lima Siqueira: Uma Abordagem Analítica, Revisão e Editoração da Partitura Autógrafa*. Dissertação (mestrado em música) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

STANILAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 28ª ed. – Rio de Janeiro: Agir. 1994.

_____. *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*. In: *Literatura Popular em Verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; (Rio de Janeiro): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VASSALO, Ligia. *O Sertão Medieval: Origens Européias do Teatro de Ariano Suassuna*. Editora Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1993.

VIEIRA, Josélia Ramalho. *José Siqueira e a "Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano" sobre a Ótica Tripartite*. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa – 2006.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1º Volume – 2º Caderno: Estudo Folclórico-musical. Rio de Janeiro. ABM. FUNARTE, 2009.

ZERLOTTINI, Fernando. *Assis Pacheco – Nossa Voz*. Rio de Janeiro: Funarte et Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro - Série Memória do Teatro Municipal do Rio de Janeiro vol. 7, 2001.

Documentos

SIQUEIRA, José de Lima. *Discurso de Posse na Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro. [s.e.] [s.d.],

Encarte do Álbum contendo 10 LPs com obras de José Siqueira, [s.e.], c.1963.

Artigos e publicações em periódicos

ANTUNES, Jorge; *José Siqueira: Música, Brasilidade, Indignações e Lutas*. In: *Brasiliana: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música*. Nº 25, Junho, 2007 – Rio de Janeiro.

FRIZON, Marcelo; *Morte e Vida Severina e o Super-Regionalismo*. In: *TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 12, 2005.

GUERRA-PEIXE, César. *Os Caboclinhos de Recife*. In: *Revista Brasileira de Folclore* - Nº15 – Ministério da Educação e Cultura. Maio / Agosto de 1966.

LAMAS, Dulce Martins, *A Cantoria tradicional no nordeste brasileiro: suas características poético-musicais*. In: *Revista Brasileira de Música*. Volume XVI. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An Analysis of his Music*. London: Kahn & Averill, 2009.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. *Um Mestre Chamado José Siqueira*. In: *Revista da Academia Nacional de Música*. Edição da Academia Nacional de Música. Volume VII. Rio de Janeiro, 1986.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra. *Música Modal na Ciranda de Adultos*. Artigo não publicado. 2011. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/87229554/Luiz-Kleber-Queiroz-Musica-Modal-na-Ciranda-de-Adultos>.

SILVA, Raymundo José da. *A ambivalência do cangaceiro e o dialogismo num poema de literatura de cordel*, *Anais do XIII Congresso Nacional de linguística e Filologia*. Rio de Janeiro, 2009.

TACUCHIAN, Ricardo. *O Exemplo de José Siqueira*. In: *Brasiliana: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música*. Nº 25, Junho, 2007 – Rio de Janeiro.

TOPA, Francisco. *A História de João Grilo: Do Conto popular português ao Cordel Brasileiro*. In: *Revista da Faculdade de Letras do Porto*. Nº XII, Imprensa Portuguesa. Porto, 1995.

Entrevistas

DUARTE, Roberto. *Entrevista realizada com o Maestro Roberto Duarte sobre a vida e a obra de José Siqueira*. Entrevista realizada por e-mail. Respostas enviadas em 03 de junho de 2012. Entrevista concedida a Luiz Kleber Lyra de Queiroz.

MINCZUK, Roberto. *Música é música, Sr. Gershwin: Uma conversa com Roberto Minczuk*. in: *Revista Dicta e Contradicta*, nº2, - Instituto de Formação e Educação - São Paulo, 08/12/2008, Entrevista realizada por Guilherme Malzoni Rabello, disponível no site: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/musica-e-musica-sr-gershwin> (acessado em 07/11/2012).

NUNES, Gentil. *Entrevista com Gentil Nunes*. In: MEGAFONE – Órgão Oficial do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Nº 10, p. 7 - outubro de 1985.

RIBEIRO, Alice. *Entrevista com Alice Ribeiro*. In: MEGAFONE – Órgão Oficial do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Nº 10, p. 6 - outubro de 1985.

SIQUEIRA, José. *Entrevista com o Maestro José Siqueira*. in: Revista Brasileira de Música. Ano I – nº 2 julho/ setembro – 1962.

SIQUEIRA, José; RIBEIRO, Alice. *Entrevista realizada com José Siqueira e Alice Ribeiro sobre sua viagem aos Estados Unidos*. Programa Impressões do Momento da Radio CBS (EUA) em 15 de janeiro de 1945. Entrevistador Gaspar Coelho. Transcrição datilografada. [s.e.]. Acervo pessoal de Valdinha Barbosa.

SUASSUNA, Ariano. *Entrevista com Ariano Suassuna*. Realizada no Espaço Pasárgada – Casa de Manuel Bandeira. Recife - 05 de julho de 2011. Entrevista concedida a Luiz Kleber Lyra de Queiroz.

TACUCHIAN, Ricardo. *Entrevista realizada com o compositor e maestro Ricardo Tacuchian sobre a vida e a obra de José Siqueira*. Realizada no apartamento do compositor. Rio de Janeiro - 20 de setembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Kleber Lyra de Queiroz.

Jornais e Revistas

JORNAL DO BRASIL, 23 de abril de 1985, primeiro caderno, p. 22 - *Obituário*.

JORNAL DO BRASIL, 25 de abril de 1985, caderno B – *José Siqueira, Exemplo de ser humano e artista*.

JORNAL DO BRASIL, 13 de maio de 1961, caderno B, p. 2 – *As Duas Compadecidas* – Henzo Massarini.

JORNAL DO COMÉRCIO, 17 de maio de 1961 – *Pelo Mundo da Música: A Compadecida* - Andrade Muricy.

JORNAL O GLOBO, 23 de abril de 1985: *Uma perda irreparável para a música brasileira*.

MEGAFONE – Órgão Oficial do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Nº 10 - outubro de 1985.

Partituras

SIQUEIRA, José e SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida: Comédia Musicada em Três Atos* – Partitura para vozes e piano – cópia heliográfica do manuscrito – [s.e.] – 13/05/1960 – Largo do São Francisco – Rio de Janeiro.

_____. *A Compadecida: Comédia Musicada em Três Atos* – Grade Orquestral – manuscrito autógrafo – [s.e.] – 23/10/1960 – Edifício Minas Gerais – Rio de Janeiro.

_____. *A Compadecida: Comédia Musicada em Três Atos* – Grade Orquestral – cópia Heliográfica do manuscrito autógrafa – [s.e.] – 23/10/1960 – Edifício Minas Gerais – Rio de Janeiro.

SIQUEIRA, José. *Acalanto*. Rio de Janeiro: Ed. Sociedade Artística Internacional. [s.d.]

_____. *Adormecida: Modinha*. Cópia do manuscrito. [s.d.].

_____. *A Pequena Cruz do Teu Rosário: Modinha*. Cópia do manuscrito, [s.d.].

_____. *Cantiga para Ninar: Para canto e piano*. Rio de Janeiro: Ed. Sociedade Artística Internacional. (cópia de partitura autógrafa). [s.d.].

_____. *Duas modinhas Brasileiras: I - A Tua Cor Morena e II - Quando Te Falo*. Cópia do manuscrito. 1971.

_____. *Folhas Soltas*. [s.e.], [s.d.].

_____. *Kessy*, Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, [s.d.].

_____. *Natiô*. [s.e.], [s.d.].

_____. *Três Modinhas do Folclore Brasileiro: Vai Meu Suspiro, Longe de Ti e Ela era Virgem*. [s.e.], [s.d.].

Sites

Blog do Maestro Siqueira.

<http://maestrojosesiqueira.blogspot.com.br>

Grove Music Online.

<http://www.grovemusic.com> (Acessado em 01/11/2009).

Jangada Brasil.

<http://www.jangadabrasil.com.br/janeiro17/ca17010b.htm> (acessado em 01/03/2012).

P.Q.P. Bach.

<http://www.sul21.com.br/blogs/pqpbach> (acessado em 27/09/2012).

Revista Dicta e Contradicta. nº2, - Instituto de Formação e Educação - 08/12/2008.

<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/musica-e-musica-sr-gershwin>

Teatro Municipal do Rio de Janeiro. <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html> (acessado em 07/11/2012).

Gravação em mp3

SIQUEIRA, José. *A Compadecida: Comédia Musicada em 3 atos*. 1961. Radio MEC. (Gravação recuperada e editada no formato digital "mp3", a partir de fita de rolo, pela Radio MEC, especialmente para nossa pesquisa).

APÊNDICE A

Entrevista com Ariano Suassuna

Realizada no Espaço Pasárgada – Casa de Manuel Bandeira / FUNDARPE

Recife, 5 de julho de 2011.

Estavam presentes: Ariano Suassuna, Luiz Kleber Queiroz, Maria Aida Barroso e Samarone Lima.

Luiz Kleber – Eu queria agradecer ao senhor por nos receber e se disponibilizar a nos dar essa entrevista. Em primeiro lugar eu queria dar para o senhor a gravação que foi feita em 1961, quando a ópera estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a Radio MEC gravou a única apresentação que foi feita. Essa gravação ficou na Rádio MEC, esses anos todos, em fita de rolo e agora, a meu pedido, eles digitalizaram e gentilmente me entregaram. A gravação está em formato para computador, mas alguns aparelhos mais modernos conseguem ler.

Ariano Suassuna – Tá certo!

LK – Eu queria deixar uma cópia com o senhor. (Entrega uma cópia da gravação da Ópera, em CD a Ariano Suassuna).

AS – Você ficou com uma cópia?

LK – Fiquei. Eu gostaria de lhe entregar também o programa da estreia da ópera, em 1961. Fui a Biblioteca Nacional, eles escanearam e me mandaram por e-mail.

LK - Antes de iniciarmos a entrevista, eu gostaria de lhe explicar qual o meu trabalho: Eu estou estudando os elementos nordestinos dentro da ópera do José Siqueira. Ele utiliza escalas modais, utiliza ritmos característicos da música nordestina, utiliza formas musicais como o pedal no baixo, usa coisas que remetem até a alguns elementos de cantoria, por exemplo. E eu vou estudar esses elementos e ver como isso pode ser transformado em uma interpretação lírica, de canto lírico. Em resumo se trata de uma ópera, canto lírico, que é uma coisa de tradição européia, totalmente diferente do que a gente tem aqui, de um cantador, por exemplo. Então como ele funde esses elementos e como nós poderíamos fazer isso, a interpretação disso? Esse é meu estudo.

AS – Tá certo.

LK – A primeira coisa que eu queria perguntar é se o senhor teve algum contato com essa ópera.

AS – Não, veja bem, eu não sabia que ele ia fazer, ele fez isso sem me consultar. Eu até estranhei, na época eu não o conhecia e mandei proibir. Eu quando era moço era muito duro com essas coisas. Ele ficou apavorado, coitado, aí ele mandou me dar explicações, por intermédio de Capiba, a quem eu conhecia, e ele sabia que Capiba era meu amigo. Ele pediu desculpas, disse que queria me fazer uma surpresa. Eu então concordei. Concordei e ele fez a ópera, mas eu não fui para a estreia não, eu tive somente notícia da imprensa.

LK – E o senhor teve contato com a gravação que foi feita? O senhor a ouviu?

AS – Não, não. Que eu me lembre não. Não ouvi não.

LK- Quer dizer, durante esse processo todo de composição da ópera, o senhor não influenciou em nada.

AS- Não influenciei em nada. Ele mandou me dizer, por intermédio de Capiba, que tinha usado esses elementos da música nordestina, que ele era um nordestino, paraibano que nem eu, e me mandou uma carta muito bonita e muito simpática, dizendo que tinha exatamente procurado fazer a música no mesmo espírito da peça, na mesma linha da peça, usando elementos da música nordestina. Esses elementos como você disse, modais, eu acho que chegou a falar nisso; e elementos da música dos cantadores, falou nisso também. Então eu autorizei e foi estreada.

LK - O Senhor ainda tem essa carta, hoje em dia?

AS - Não, acho que não. Faz muito tempo. Eu não me lembro se foi em 58 ,59, por aí... 60. O senhor lembra quando foi a ...

LK - A estreia? Ele começou a compor a ópera em 1959. Ele deve ter assistido a montagem teatral do Auto da compadecida que estreou no Rio de Janeiro em 1957.

AS - Em 57. É, acho que sim.

LK - Em 1959 ele começa a compor a ópera, e ela estreia no Teatro Municipal em 11 de maio de 1961.

AS - É por aí, eu imaginei. Era por aí mesmo.

LK - Foi até uma coincidência muito grande. Eu nem ia ao Rio de Janeiro agora... eu fui ao Rio de Janeiro, era dia das mães, estava já buscando a partitura com a família, não conseguia, estava difícil conseguir o manuscrito dele. E para a minha surpresa, o marido da neta do Siqueira me liga falando que eu poderia pegar a obra no dia seguinte, que já estava tudo separado e que eu já poderia pegar. Quando eu fui pegar eu me dei conta de que era dia 11 de maio. Ou seja, eu peguei a partitura...

AS - No aniversário da estreia, né?

LK - No aniversário de 50 anos da estreia.

AS - Que coisa boa!

LK - Eu fiquei emocionado na hora porque fazia 50 anos da estreia!

AS - Pois é!

LK - O senhor acha que pode existir algum tipo de ligação entre essa ópera e alguma questão do Movimento Armorial?

AS - Acho que sim. Porque, exatamente, a linha que ele procurou seguir é a linha que o Movimento Armorial segue, quer dizer, essa recriação erudita de elementos da cultura popular. E é isso que nós procuramos. Eu acho que sim. Pelo menos na intenção dele estava havendo um paralelismo entre os princípios que norteavam e norteiam o movimento armorial

e a ópera dele. Agora, em princípio, uma coisa me estranhava - isso que você diz - porque eu achava que a estrutura da orquestra sinfônica e conseqüentemente da ópera, do canto lírico, é uma coisa de tal maneira enraizada na tradição erudita ocidental, que nós do Movimento Armorial, nós não queríamos, nós não pretendíamos partir daí. Às vezes achávamos que, assim como a orquestra de cordas primeiro e a orquestra sinfônica depois, surgiram do quarteto de cordas... então nós "dividimos" - nós dizíamos isso na música armorial, no Movimento Armorial - nós "dividimos" partindo dos quartetos feitos pelas pessoas do povo. Então eu peguei o quarteto feito por duas rabecas - o quarteto de um músico popular chamado Mestre Olindo - eu tinha duas rabecas e dois pífanos e eu achava que essa era estrutura, digamos, original, da música feita pelo povo do nordeste. E depois a gente ia partir daí, pra estender e pra conseguir também uma orquestra e um canto, procurando uma linha armorial. E chegamos até a esboçar. Num primeiro momento nós chegamos a esboçar... Eu dizia: "Bem, não é uma ópera, é um auto armorial cantável". Então eu peguei um folheto de um cantor chamado... meu Deus, com a idade me bateu assim um lapso de memória.

LK - Imagina! Eu com a minha idade tenho muitos lapsos de memória.

AS- Mas eu não tinha, não tinha nenhum não. Nunca tive não. Sempre tive uma memória muito boa... Francisco Sales Areda! Eu peguei um folheto de um poeta popular chamado Francisco Sales Areda. O folheto chamado "O homem da vaca e o poder da fortuna". Então eu peguei o Antônio Madureira e ele começou também a fazer a música, e eu comecei a ensaiar a música lá em casa. Chamei o cantor chamado Antônio Ivo de Almeida, que hoje mora na Bahia, e tinha uma moça chamada Raquel, mas eu não me lembro mais do sobrenome dela não. E fizemos. Chegamos a começar a ensaiar. E depois, Raquel, como toda *primadonna*, tinha alguns transtornos de comportamento e deixou a gente em uma situação difícil. A gente ia fazer uma viagem, daqui para o Rio, se eu não me engano, e a Raquel, quando o avião já tinha fechado a porta, Raquel começou a gritar e teve um chique lá e tiveram que abrir a porta e descer Raquel, e a gente cancelou a música. E eu fiquei aperrado por a gente já estar lá... E ela telegrafa pedindo para voltar, pra ir de novo, e eu disse, vái-te embora, não quero mais negócio com você não. Mas chegamos a fazer, então Madureira, depois, já anos depois, ele pegou alguns trechos que ele já tinha aprontado da música e colocou em um dos discos do Quinteto Armorial. Você veja lá que tem... Você tem o disco do Quinteto Armorial?

LK- Tenho. Não sei se tenho todos, mas alguns.

As- Então você procure lá porque tem, em algum deles tem uma parte que eu me lembro que ele gravou no disco chamada “Ironia ao rico”.

LK- Vou até anotar aqui. Ironia ao rico?

As- É. Ironia ao rico. E a abertura também, ele montou a abertura. E se eu não em engano tem outra terceira parte, mas eu não me lembro bem. Me lembro bem dessas duas. E estão lá. Eu me lembro que essa “Ironia ao rico” era no momento que o pobre ganha a posta pro rico. E o rico diz uma descompostura lá, porque perdeu a aposta e ele faz (canta) “calma lá, amansa, amansa, e quer mais aposta, diga lá... calma lá, amansa, amansa, e quer mais aposta, diga”. E vai por aí. Mas tem lá no Quinteto. Quer dizer, foi o vestígio que restou dessa experiência.

LK- A gente se encanta muito com o trabalho armorial, primeiro porque a gente, tanto eu quanto a Maria Aida, quando começamos a estudar música nos encantamos muito com música medieval. Tivemos até um grupo de música medieval com o qual gravamos um CD também. E eu acho que existe muita ligação da música medieval com a música armorial.

AS- Tem. Recentemente eu gravei um programa, foi por solicitação do SESC. Eu gravei uma programa com Walter Carvalho, sabe quem é Walter Carvalho, o cineasta?

LK- Sei.

AS- Sabe quem é, né? Então... ele é paraibano, mas mora no Rio. Eu gosto muito dele e gosto muito do trabalho dele e fui eu que indiquei pra fazer esse trabalho. E eu queria gravar na “Pedra do Reino”, uma cantiga Sebastianista que eu conhecia desde menino e que Madureira já apresentou. E queria gravar um romance ibérico, que eu conheci depois, mas que é muito bonito, é um romance escrito sobre “dois Sebastião”. Começa assim dizendo: “Postos estão, postos estão...” e já não sei o que... (lembrando) Os dois valorosos nomes. É o rei Moluco de um lado... não... De um lado o Rei Moluco e Sebastião do outro lado. (lembrando) “Posto estão frente à frente os dois valorosos nomes. É de um lado o Rei Moluco, Sebastião do outro lado.” E tem isso contado. Tem cantado em espanhol. Ai eu pedi - lá no SESC tem um músico que toca viola inclusive, viola europeia, viola medieval - E eu pedi pra ele conseguir a música,

porque eu tenho a letra dela em português, eu tinha arranjado. Mas ele aí conseguiu, não sei aonde, a música desse romance, do século XVI, em espanhol. E ele cantou com dois cantores e uma cantora, lá na “Pedra do Reino”¹⁶⁹, ficou uma cena linda. E Madureira com um instrumento de corda, que eu não me lembro se é violão ou não, e ele com a viola. E ficou lindo.

LK – Imagino.

AS – Uma beleza! E Madureira tocou umas duas músicas. Tocou o romance ibérico e a cantiga sebastianista, já nordestina, e em português, lá na Pedra do Reino. Ficou uma beleza.

LK – Interessante que a gente está conversando sobre o movimento armorial, que pelo que o senhor falou partiu do popular e foi no sentido do erudito, né?

AS – Sim.

LK – Eu acho que o trabalho - estou pensando agora isso - eu acho que o trabalho do Siqueira parte um pouco contrário...

AS – Eu também acho que foi.

LK - Acho que ele parte do erudito, pela formação que ele teve, e buscou o popular.

AS – Foi. É, eu tinha muitas revisões a isso, tá certo? Inclusive, com toda a admiração que tenho por Villa Lobos, eu queria dar o passo adiante, até em homenagem a ele. Quer dizer... eu não queria que o armorial partisse da estrutura da orquestra sinfônica, nem da orquestra de cordas. Então nós chegamos a organizar depois, a partir do quinteto, organizamos uma Orquestra Romançal.

Lk – Uhum.

¹⁶⁹ Referência à montagem teatral.

AS – Nos discos do Quinteto Armorial tem um “Toque para Marimbau¹⁷⁰ e Orquestra”¹⁷¹. Aquele toque foi composto para a Orquestra Romançal. Eu tinha algumas restrições a isso, mas eu agora continuo achando melhor a outra linha. Quando eu vi essa obra agora, de Eliane Araújo, que foi acompanhada pela orquestra sinfônica, então eu fiquei mais satisfeito. Menos radical em relação a isso. E hoje eu teria uma compreensão muito maior, talvez, para a tentativa de José Siqueira.

LK – E o senhor gosta de ópera?

AS – Gosto muito, mas acho que o Brasil não precisa repetir exatamente a ópera não, né?

LK – Pode dar uma outra cara.

AS – É! Eu gosto muito, pelo contrário, gosto muito de Don Giovanni, de Mozart. Eu fazia restrições, não ofendendo a nossa Aida¹⁷², algumas restrições a Verdi, até que vi uma obra dele da qual gostei muito: “Otello”. Eu gosto mais de Mozart... Don Giovanni...

LK – Eu também.

AS – Eu acho que a gente não preencheu, digamos... a Europa pegou o quarteto de cordas do povo, não é? Inclusive, o violino de origem árabe. É uma coisa popular. Como o balé também, só no século XVII é que, juntamente com Molière, fazem aquele tipo de espetáculo usando as danças de origem popular também, e agora, da codificação e do desenvolvimento dos passos dessa dança popular que nasce o balé clássico. Então eu acho sempre que no Brasil a gente precisa preencher esse espaço que a Europa nos trouxe e nos enfiou goela abaixo. Tá certo? Eu acho a orquestra sinfônica uma maravilha, ainda ontem de noite ouvi o concerto numero 20 e 21 de Mozart - que eu tenho eu admiração por ele enorme - para piano e orquestra. E vi

¹⁷⁰ Uma descrição do marimbau se encontra em site relacionado ao movimento armorial: Um instrumento interessante, é o marimbau, que não existia nas tradições populares do nordeste, mas foi criado por Fernando Torres Barbosa e Antúlio Madureira, inspirado no berimbau-de-lata. Ele consiste em um arame pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem, ao mesmo tempo, de cavalete para o arame, e de caixa de ressonância. <http://vinillivre.blogspot.com.br/2011/07/quinteto-armorial-13072011.html> - acessado em 18/09/2012.

¹⁷¹ A referida música pode ser escutada em <http://www.youtube.com/watch?v=xk11INWP24M> – Acessado em 18/09/2012.

¹⁷² Maria Aida Barroso, maestrina, cravista e professora de Percepção Musical da UFPE, que estava presente à entrevista.

como Beethoven deve a Mozart. E ele não escondia não, tanto que no concerto numero 20 ele escreveu a cadência, não é? Aquela parte antes do fim do primeiro movimento que deixava a liberdade do compositor. E ele escreveu para o concerto numero 20. E ele tem - que eu gosto muito dele também - as sete variações para o tema da Flauta Mágica, de Mozart. Então eu acho Mozart um compositor extraordinário. A morte devia fazer umas exceções, não é?

Maria Aida – Também acho! Foi muito novo, imagina se ele tivesse vivido...

AS – Pois é, morreu com 36 anos. E Beethoven fez nove sinfonias. Ele¹⁷³ fez a sinfonia dele... eu conheço a número 40. (comparando Mozart a Beethoven)

MA – A 40, é verdade.

AS – Concerto de piano eu acho que ele fez 5, Beethoven. Esse que eu ouvi ontem de noite é o vigésimo primeiro, 21. Século de idade da peste. E morreu com 36 anos.

MAB – E ainda escrevia tudo a mão.

AS – Pois é..

MAB – Não tinha nem computador.

AS – É... Aliás eu sempre tenho uma brincadeira comigo mesmo por isso, porque eu também escrevo a mão né? Aí no outro dia me perguntaram por que você não salvou no computador? Porque eu não quero que esses “meninos”, Cervantes, Dostoievsky, depois venha alegar isso. Foram superados por causa da tecnologia, então não quero que esses meninos venham alegar isso pra mim, eu escrevo a mão. Não tem conversa não.

LK – Tem várias perguntas que eu ia fazer ao senhor que estão ligadas a questão da composição da ópera, mas se o senhor não participou disso, eu vou pular essas perguntas. É obvio que o senhor não vai ter envolvimento com isso. Só para o senhor saber, ele não fez uma composição sobre um libreto. Então a forma que a ópera está escrita, não tem aquela

forma de árias, duetos... Ele pegou o texto do senhor e musicou, de cabo a rabo com alguns cortes, ele tirou o epílogo, aquela hora que o João Grilo retorna a vida, ele parou no momento em que a Compadecida permite que ele volte. E ele fala que fez alguns cortes no meio. Por exemplo, tem uma cançãozinha no início do segundo ato, quando o padre e o bispo estão conversando e ouvem o João Grilo chegando, tem uma cançãozinha ali; essa canção ele mudou, botou “Olê Mulher Rendeira”. Então têm pequenas modificações que ele fez...

AS – Se eu tivesse tido conhecimento eu não deixaria não, sabe porque? Porque o que está lá... ele conheceu “Olê Mulher Rendeira” nessa forma já mais comercializada, e eu coloquei lá a original que eu ouvia quando era menino.

LK – O texto do senhor tem uma outra canção, fala do lampião. É esse aqui ó, “Lampião e Maria Bonita, pensava que nunca morria, morreu à boca da noite, Maria Bonita ao romper do dia”.

AS – É essa mesma!

LK – O senhor quando colocou isso aqui - tanto isso, quanto no início, onde tem outra canção que o palhaço canta - o senhor imaginou alguma canção?

AS – Imaginei não, é uma canção que eu ouvia.

LK – Como é essa canção, por exemplo do palhaço, o senhor lembra? Quando ele fala “Tombei, tombei, mandei tombá...”

AS – (canta) “Tombei, tombei mandei tombá, perna fina no meio do mar, oi eu vou ali volto já, oi cabeça de bode não tem que chutar...”

LK – É a que ele usa. Ele usa essa mesmo. Bacana saber disso.

MAB – E essa do lampião? Como ela é?

AS – Porque o pessoal canta... Eu ouvi assim quando menino: (canta) “Acorda Maria Bonita, acorda que o dia raiou, acorda que as andorinhas estão fazendo ninho no teu bangalô,

Lampião e Maria Bonita, pensava que nunca morria, morreu a boca da noite, Maria Bonita ao romper do dia...”¹⁷⁴. Era assim que eu ouvia.

LK – Hoje em dia já é bem conhecida, (para Maria Aida) a gente conhece né? É uma referencia.

MAB – É! Com outra melodia já modificada.

AS – Essa de início foi gravada em São Paulo. Eu tinha, há muito tempo, esse disco, mas perdi porque era de vinil.

LK – Talvez na época essa música não estivesse tão divulgada e ele resolveu usar uma outra canção, usou “Mulher Rendeira” né?

AS – Mas é que aqui não é assim, a que eu ouvia era assim (canta) “Ô mulher rendeira, ô mulher rendá, você morre mas não come da massa que eu peneirar, chorou por mim não fica, soluçou vai no borná, as moças de vila bela não tem mais ocupação, vive tudo na janela namorando o Lampião. Ô mulher rendeira, ô mulher rendá, você morre mas não come da massa que eu peneirar...”. Então era assim.

LK – Eu acho que ele usa um pouco parecido com a que o senhor cantou.

AS – Agora passaram a cantar depois desse disco em São Paulo assim “Olê mulher rendeira, olé mulher rendá...

LK e MA - ... tu me ensina a fazer renda que eu te ensino a namorar.”

LK – Mas ele não usa essa não. Ele usa a outra, ou alguma coisa próxima da outra. Porque não era uma “Mulher Rendeira” que eu reconheci, como “leigo” assim. Agora deixe eu entrar em um outro aspecto que é a questão da atuação em si, já que a gente está falando de ópera e de atuação. O senhor acha que os atores, ou no caso cantores, que vão interpretar “O Auto da Compadecida”... existem características que eles têm que ter pra fazer essa interpretação?

¹⁷⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=CFmTzwBYHv8>

AS – Olhe, você pode falar do ideal e do real. No ideal eles cantariam num tipo de canto mais baseado no canto popular, mas eu sei que a gente não pode contar muito com isso não. Normalmente a gente tem que cantar com aquele tipo de canto que “eles” fazem - o canto lírico - e adaptado a um tipo de libreto, de texto, novo. Então, eu gostaria muito que os cantores tivessem, ou um bom gosto muito grande - eu gostaria de ter um cantor ideal que eu sei que não existe, que tivesse a formação lírica e a compreensão do popular, do canto medieval também. Pra então procurar um canto novo, que não fosse infiel à tradição, mas também que procurasse se aproximar de um canto brasileiro, como eu procurei fazer. Isso aqui é uma peça cuja estrutura nos vem da Europa - o Auto. Eu fiz questão de colocar - nesse tempo não existia mais esse nome não, tá certo? Eu tenho esse orgulho, fui eu que restaurei esse gênero. Então eu peguei o auto vincentino, do Gil Vicente, e procurei recriar uma linha brasileira e nordestina, de sertanejo. Então o que eu gostaria é que fosse um canto feito nessa linha, mas eu sei que isso é um apelo de uma coisa ideal, com a qual a gente não pode contar.

LK – Tanto o Chicó quanto o João Grilo são personagens bem arquetípicos, são bem característicos nordestinos.

AS – São. Olhe, o João Grilo e o Chicó, eu digo sempre, eles são alusões. Ao mesmo tempo em que eu procurei fazer deles pessoas - inclusive pra fazer o Chicó eu parti de um personagem real que conheci em Taperoá, que era mentiroso, que se chama Chicó alias.

LK – “Só sei que foi assim”. (risos)

AS – É. E o João Grilo eu parti já do arquétipo criado pela poesia popular do nordeste. Eu juntei os dois porque uma das minhas encantações, quando era menino, era o circo, e no circo nós tínhamos um palhaço besta e o palhaço sabido que preparava armadilhas pra o besta cair. Então João Grilo é um pouco palhaço sabido e Chicó é um pouco o palhaço besta, não é? Mas eu parti também de outra tradição, essa já do espetáculo popular nordestino, era o Matheus e o Bastião. João Grilo é o Matheus, e Chicó é o Bastião. E ainda mais, procurei ligar esse dois personagens a uma tradição que já nos vinha da comédia dell’arte, da comédia popular mediterrânea, europeia e ibérica, que era o Pierrot e o Arlequin. O Arlequin um personagem astucioso e o Pierrot um personagem lírico, ingênuo, etc. Então o João Grilo e o Chicó representam isso, o Pierrot e o Arlequin, o palhaço besta e o palhaço sabido do circo, o

Matheus e o Bastião do espetáculo popular nordestino. Tanto que eu dei uma entrevista - as primeiras encenações do “O Auto da Compadecida” não me agradaram porque eram encenações europeias. Quando eu era adolescente, jovem, no teatro brasileiro os personagens trabalhavam vestidos a rigor, com gravata de laço e tudo. Depois passaram a usar essa roupa civil mais convencional, aí eu dei uma entrevista dizendo “Por favor, ‘A Compadecida’ é uma peça em que eu procurei recriar, eu procurei partir da cultura popular, então, o espetáculo popular nordestino é belíssimo, veja o ato de guerreiros, o cavalo-marinho, e me procure a roupa para João Grilo e Chicó como de Matheus e Bastião, a partir daí.” Mas eu só fui obter isso depois de muito tempo.

LK – Sendo esses personagens tão arquetípicos, como o senhor vê a questão do sotaque nordestino? Da utilização do sotaque nordestino.

AS – Isso eu não gosto não. Veja bem, eu chamo sempre a atenção disso, tem uma coisa que fazem, inclusive que alguns cantadores passaram a fazer, que não foi uma criação dos cantadores, é o fato de querer reproduzir na linguagem escrita uma pretensa prosódia popular e nordestina que para mim significa uma discriminação horrível contra o povo. Você veja, por exemplo, eu sou um brasileiro, sou nordestino, sou sertanejo por formação então eu digo ‘cadera’ eu não digo ‘cadeira’ não, eu digo ‘luz’ eu não digo ‘lus’(com s sibilante). Eu só conheço duas qualidades de gente que aqui no nordeste dizem ‘lus’ (com s sibilante) é pastor protestante e padre católico, né? Eles realmente dizem ‘Jesus’(com s sibilante), na ‘luis’ (idem), na ‘cruis’(idem)... Eu digo ‘luz’ mas mesmo assim, se me botarem como personagem de teatro eles escrevem L-U-Z, se bem que eu digo ‘lúz’ se for um personagem do povo eles botam L-U-I-S com acento no u. Eu digo ‘nóis’ eu não digo ‘nós’ mas se me botarem como personagem botam N-O-S, mas se for personagem do povo que é ‘nóis’, ‘nóis vai’, ‘nóis não sei o que’ isso é horrível, isso é uma discriminação contra o povo porque a linguagem escrita não é uma reprodução da prosódia não, de ninguém. A linguagem escrita é uma convenção que nos impele para a linguagem falada. Então você veja, no “Auto da Compadecida” não tem um erro de português, e, no entanto o espírito popular no nordeste a gente tem certeza de que está aí.

AS – Tá entendendo?

LK – Uhum! Quando eu estou falando do sotaque, eu não estou falando dos erros não. Estou falando assim, da pronúncia.

AS – Pronúncia, pronto. Então é outra coisa, eu detesto as imitações de sotaque nordestino que se fazem na televisão brasileira. Detesto, tá certo? E eu sempre neguei, eu fui procurado pela televisão pela primeira vez nos anos 60 do Século XX e eu me neguei, e um dos motivos que eu me neguei foi que eu não admitia essa caricatura do sotaque nordestino que fazem. E agora ocorre em busca do pitoresco, que eu detesto, não aceito de jeito nenhum. Agora, quando em 1990, foi já na década de 90, eu fui procurado pelo meu amigo Luiz Fernando Carvalho e aí eu não quis fazer exigência nenhuma porque ele além de conhecer meu trabalho todinho, conhecia e gostava, ele queria fazer do jeito que eu queria, tá entendendo? Por exemplo, nas primeiras vezes ele exigiram que eu colocasse as músicas de guitarra, eu digo “a guitarra não entra num trabalho meu por preço nenhum”, aí ele disse “mas o que é que o senhor tem contra a guitarra, a guitarra é apenas um instrumento musical” aí eu digo “então tá, eu não sabia que a guitarra era um instrumento musical... (risos) eu sei que a guitarra é um instrumento musical, agora o que é estranho é o que está por trás dela, telefone para a sua emissora e diga que no trabalho que a gente vai fazer eu não admito guitarra não, eu quero música do Quinteto Armorial, tem o telefone ali, ligue” e ele ligou aí a resposta lá: “não pode ser não, porque nos temos acordo com as multinacionais de disco e só pode ser música de guitarra” e eu digo “você está vendo que não é somente um instrumento musical” e ele diz “mas assim eu não vou fazer o trabalho”, eu digo “mas não sou eu que estou querendo fazer esse trabalho não, eu tô quieto aqui na minha casa e não chamei ninguém aqui, vocês que vieram me chamar, a minha porta está aberta, pode ir embora” e foi. Eu vivi até agora sem televisão, ninguém pode comigo não, ninguém pode comigo, porque eu não quero nada, eu quero fazer o meu trabalho, não quero nada, nem de grandeza, nem de fama, nem de dinheiro, o dinheiro que eu ganho dá para viver com a minha família, está bom. Ninguém pode comigo não. Mas Luiz Fernando não, ele já veio: “Mestre – ele me chama mestre - a música que eu queria botar é do Quinteto Armorial, pode?” Eu digo: “pode não, deve!” Pois bem, então depois que a gente conversou tudo - foi Uma Mulher Vestida de Sol, foi o primeiro trabalho que eu fiz para a televisão - ele disse “mestre, e como os atores vão falar?” eu disse “ó, você diga aos atores que cada um fale com o tom natural da terra dele, eu não quero é aquele sotaque artificial”, não é? Olhe e eu disse pra esse camarada que veio em 1960, eu disse: “eu vou dizer pra vocês como é que eu ouço um carioca falando, eu ouço assim”... daí eu fiz uma frase dizendo (imitando o sotaque carioca): “Para nós foi um alívio saber que uma boa quantia

de dinheiro, 18 milhões de reais, foi remetido a titio para sua campanha política” eu ouço vocês falando assim, mas eu não vou fazer isso com vocês porque isso é uma caricatura, e é o que vocês fazem com a gente. Pois bem, repare no que Luiz Fernando fez, tinha ator gaúcho, ator mineiro, ator paulista, carioca, nordestino, e você não nota um momento, você não nota uma artificialidade, nem uma busca do nordestino, nenhuma busca de nada, porque é a maneira natural de falar. Eu só não quero é isso. Um outro dia eu liguei a televisão o artista estava em um sofá lá, aí entrava um ator e ele dizia:¹⁷⁵ (fala com sotaque carioca) “você érh?” e ele disse “érh!”, eu nunca vi isso em lugar nenhum (risos), “érh”?!! Agora, ontem mesmo na novela eu vi “bibiérh”, “bibiérh” uma coisa horrível (risos). Então eu acho isso, que devia cantar ou falar com o seu tom natural. Agora eu não sei... Tem muitos recitativo? Que recitativo é um negócio que eu acho meio chato.

LK – É basicamente recitativo. Mas não é quem nem recitativo de Mozart, a palavra não é bem recitativo, é muito declamado. O texto é muito declamado, porque é muito direto.

AS – Uma das coisas que eu achava é que devia ter partido pra um libreto, porque uma obra dessa o que fica é uma interpretação, uma representação insuportável da peça.

LK – Olha, é uma ópera longa, porque a peça é longe e ele começa a musicar tudo e fica uma coisa longa. Mas ouvindo tem trechos muito bonitos.

AS – Tem?

LK – É, se o senhor quiser a gente até coloca um trequinho. Quer escutar, um trequinho só?

AS – É?

LK – Vê logo no início, que tem uma parte falada do apresentador, porque esse foi um programa de rádio na verdade, então no início ele tem uma parte, pula essa parte do apresentador.

AS – Não é uma apresentação do teatro não?

¹⁷⁵ Referência a atuação do ator carioca Ricardo Tozzi na Novela Insensato Coração, de Gilberto Braga.

LK – É, foi gravado no teatro, mas o que eu tenho aqui, ele pegou essa gravação e colocou no programa dele de rádio. Então foi na verdade em comemoração ao aniversário do José Siqueira. Não sei se de 70 anos, eu não lembro agora, mas antes ele narra tudo sobre a ópera até o “agora vamos colocar a gravação”. Então tem uma parte grande falando do que se trata a ópera, depois ele entra na ópera em si.

AS – Mas tem partes bonitas?

LK – Pessoalmente eu agosto. Existem casos de óperas que foram feitas assim. A gente tem do Richard Strauss a “Elektra”, tem “Salomé” com texto do Oscar Wilde, que foi pego na íntegra e foi musicado pelo Richard Strauss. E a Elektra na verdade foi uma peça de teatro feita em cima de Sófocles.

AS – A peça linda...

AS – Se estragaram minha ópera eu vou assassinar (risos).

LK - O próprio Siqueira fala em algum momento que não se trata exatamente de uma ópera, se trata de uma comédia musicada. Mas depois em outros momentos ele se refere também como se fosse ópera, eu acho que ele ficou com medo, talvez - isso já é uma coisa minha - de falar que era uma ópera, ele ficou meio receoso de caracterizar como ópera. Na verdade ele coloca música no texto todo e tem pontos que remetem a essa musicalidade nordestina, ele também usa harmonias que são bem diferentes da harmonia nordestina, ele usa as vezes sobreposição de harmonia quartal, ele usa algumas coisas diferentes que lembram as vezes linguagens europeias inclusive.

MAB – Uma coisa que a gente estava ouvindo ontem, que a gente até comentou que parecia Prokofiev, né? É muita música. É bastante tempo de música. Então tem de tudo. O que eu achei muito interessante na música é que em muitas partes ele deixa o cantor com um som quase como se fosse pra ele cantar entoando, então ele não coloca melodia para o cantor, ele deixa uma nota fixa para o cantor declamar sobre essa nota. Então tem essa mistura, as vezes é muito orquestra, muito música europeia, aí lá em alguns pontos ele vai...

Samarone Lima – Está aqui professor, na sala. (O Assessor nos interrompe para nos chamar para escutar a gravação da ópera em outra sala).

LK – Bom, tem uma coisa que eu queria pedir para o senhor. O senhor pode me dar um autógrafo? (risos enquanto entrego um exemplar do “Auto da Compadecida”). Já está tão velhinho (o livro)...

AS – (Dá o autógrafo)

LK – Só mais uma pergunta. O José Siqueira não usou o nome “Auto da Compadecida”. Ele usou o nome “A Compadecida”. O senhor tem alguma ideia porque que ele mudou o nome de “Auto da Compadecida” para “A compadecida”?

AS – Olhe, ele tem certa razão porque a peça originalmente chamava-se “A Compadecida”. Eu resolvi colocar “Auto da Compadecida” depois, para prestar minha homenagem, mas ela chama “A Compadecida”. Então eu tenho a impressão de que foi pra encarrear na tradição da ópera. Né? “A Traviata”. Né? Mesmo que tenha sido uma coisa de subconsciente, tenho a impressão de que foi pra colocar dentro da tradição operística.

LK – Realmente parece.

LK – Vamos ouvir lá o som?

(Todos vão para outra sala, onde está sendo reproduzida a ópera.)

LK – Eu posso botar um pedaço do início, na cena do primeiro diálogo.

AS – Tem abertura?

LK – Tem, mais ou menos... a abertura ligada ao texto do Palhaço... Não chega a ser...

AS – Não tem uma abertura só com orquestra, não.

LK – Não. Começa com o Palhaço, assim.

AS – É isso que não entendo, fazer uma ópera sem abertura.

AS – Então é quase uma representação... uma apresentação musical.

LK – É.

MAB – Que é mais ou menos o que ele próprio disse né? Que seria uma...

LK – Aí está o palhaço. O Palhaço é falado.

AS – É.

AS – Curioso, isso aí já tinha na representação da prosa.

LK – Realmente é tudo bem parecido... Aí começa o primeiro diálogo.

AS – Não tá ruim não... Eu acho bonito...

LK – Esse estilo que o senhor está ouvindo agora é o que segue na ópera inteira... o estilo né!

AS – O canto não está ruim não.

LK – Não, a dicção deles é muito clara.

AS - Não prejudicou não. Mas acho que isso, ele podia ter aproveitado... e fazer uma abertura musical. Porque ficava dentro da tradição da ópera e era uma oportunidade de mostrar a novidade do compositor e do espetáculo, né?

(ouve-se a música)

AS – E como um acompanhamento musical, é uma ideia interessante. Tem como fazer em DVD, uma gravação com essas formas? Tem não né?

(ouve-se a música)

AS – Nessa parte é interessante o ritmo musical.

LK – Ele mantém um pedal...

AS – É, um tom no ritmo.

LK – Aham.

AS – Fiquei Satisfeito

(ouve-se a música)

LK – Essa estrutura aí é bem característica do João Grilo e do Chicó. Sempre que eles aparecem é como se fosse um *leitmotive* da ópera Wagneriana, ele usa esse tema...

(ouve-se a música)

LK - O Senhor fique tranquilo para se quiser ouvir com calma, em casa. Se quiser parar, pode parar.

AS – Essa que está aí tocando é a minha cópia, né?

LK – É . É a do senhor.

AS – Fiquei agradavelmente surpreendido.

LK – Não é uma coisa tradicional de óperas assim com áreas e duetos, mas ele usa o discurso das palavras né? E ele não freia esse discurso.

AS – Eu fiquei com pena foi dele não ter aproveitado mais esse momento... (Se referindo à abertura).

AS – Como foi que vocês arranjaram a...?

Entra Samarone Lima, o assessor, e todos começam a conversar sobre a cópia do CD...

LK – Eu gostaria de agradecer ao senhor pela entrevista.

AS - Muito prazer e muito obrigado.

Fim da Entrevista

APÊNDICE B

Entrevista com o professor, maestro e compositor Ricardo Tacuchian sobre a vida e a obra de José Siqueira.

Realizada no apartamento do compositor.
Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2012.

LUIZ KLEBER – Ricardo, qual a importância de José Siqueira e da sua obra?

RICARDO TACUCHIAN – José Siqueira é um compositor brasileiro dos mais esquecidos, dos mais injustiçados. Nos estudos que faço sobre a música brasileira, eu estava estudando como estava a música brasileira em torno do ano de 1950, que é a metade do século XX - um número simbólico - mas eu verifiquei que havia sete grandes compositores vivos. Havia dezenas de compositores, mas sete foram os que deixaram a marca nessa época do século XX, que estavam vivos, que era Villa-Lobos, principalmente, era o Camargo Guarnieri, o Francisco Mignone, o José Siqueira, o Radamés Gnattali, o Claudio Santoro e o Guerra-Peixe. Esses foram os sete grandes nomes do início da segunda metade do século XX. Todos os outros compositores tiveram seu reconhecimento e o Siqueira ficou no mais completo esquecimento. Houve razões para isso, porque o golpe militar de 64 feriu profundamente o Siqueira. Ele foi perseguido, ele foi prejudicado. Não foi só a perseguição política com a cassação dele pelo Ato Institucional nº 5, quer dizer, ele foi aposentado extemporaneamente. Essa cassação, eu me lembro que saiu publicada no Jornal do Brasil, e de manhã cedo eu lendo o jornal, eu vi a lista dos cassados - e eu estava sempre com o Siqueira, não se falava nada disso - eu vi lá: José Siqueira. “Esse nome não deve ser o Siqueira, deve ser um homônimo”, mas era ele, quem deu a notícia fui eu.

Bom, mas isso não foi o pior. O pior da ditadura militar não foi a censura, não foi a perseguição política do poder que estava mandando na época, foi o fato de que as pessoas tinham medo e as próprias pessoas evitavam aquelas figuras que eram mal vistas pela ditadura militar. Então vários “amigos” do Siqueira desapareceram da noite pro dia. Ele ficou com um grupo muito reduzido, que foram os verdadeiros amigos que ficaram com ele.

Ele era maestro, ele era regente, ele vivia disso, ele era professor da UFRJ, foi aposentado extemporaneamente. Então o que aconteceu? As orquestras todas suspenderam os convites de regência pra ele. Quer dizer que aí não foi o governo que declarou que ele não podia reger, as pessoas é que não queriam se comprometer de dar guarida a uma pessoa que era perseguida pelo regime militar. Então isso repercutiu muito na divulgação, na fluência da obra do Siqueira. O Siqueira ficou muito desgostoso, muito desgostoso. Ele chegou a criar

uma outra orquestra pra ele poder reger, Orquestra de Câmara do Brasil, que era uma orquestra tipo corporativa, uma espécie de corporativa. Os amigos, poucos, se reuniram e criaram uma orquestra e todos eram donos daquela orquestra e o Siqueira era como, por assim dizer, o patrono, quem fazia os concertos. Eu inclusive cheguei a reger alguns concertos com a Orquestra de Câmara do Brasil, que era formada pelos melhores músicos do Rio de Janeiro, inclusive algumas primeiras audições minhas foram feitas com essa orquestra. E no catálogo de obras do Siqueira, no final, que é o final da vida dele, ele teve muita coisa pra orquestra de cordas, pra orquestra de câmara e os concertinos dos diferentes instrumentos, porque ele fazia para que os músicos da orquestra se apresentassem como solistas. Ele já não escrevia mais para grandes orquestras, escrevia pra grupos menores. Era um esforço sobre-humano dele pra viver, pra sobreviver, pra fazer aquilo que era a única coisa que ele sabia fazer e que ele amava, que era fazer música.

Então eu acompanhei isso tudo de perto, porque eu frequentava a casa do Siqueira, não saía do escritório dele lá na União dos Músicos do Brasil, na Av. Rio Branco. Mas ele era uma pessoa muito positiva. Ele sempre tinha esperança de que as coisas iriam melhorar. Ele nunca se entregava. Mas eu acredito que dentro dele não era bem assim. Aquilo foi desgastando, desgastando ele, e ele teve um derrame cerebral e ficou alguns anos de cama sem poder sair de casa, sem poder ter uma vida própria e acabou morrendo. Então isso foi um desastre para obra dele.

Quem trabalhava com ele era a cunhada dele, a Rosita, que era irmã da Alice Ribeiro¹⁷⁶. A Rosita era uma mulher devotadíssima ao cunhado. Ela era secretária dele, ela trabalhava com ele na União dos Músicos, era uma espécie de administradora da obra do Siqueira. Ela diariamente ia para aquele escritório, atendia os telefones, atendia os pedidos, era uma pessoa muito fiel e ela era também uma espécie de segunda mãe do Ivo, ela tratava o sobrinho... porque a Alice viajava muito com o Siqueira, e ela é que ficava no Rio cuidando do escritório e cuidando do Ivo. Pois bem, quem cuidou do Siqueira nos últimos anos - ele em cima de uma cama - foram a Alice e a Rosita. Logo que o Siqueira morreu, a Alice estava completamente desgastada, ela ficou com medo de subir no palco, ela não cantava mais. Eu me lembro que ela já estava alguns anos sem cantar e eu, naquela época, era professor de educação musical no Instituto de Educação, lá na Tijuca, e ela queria voltar a cantar, mas para uma plateia de menos responsabilidade, de alunos e tal. E então eu disse: Por que você não faz uma audição pros meus alunos lá no Instituto de Educação? Olha, mas foi uma dificuldade.

¹⁷⁶ Esposa de José Siqueira.

Eu estava fazendo isso pra ela readquirir confiança nela. Ela chegou a ir, saiu-se bem, mas já não tinha mais aquele fogo sagrado que o artista tem que ter quando ele sobe no palco. Você é cantor e sabe disso perfeitamente. Bom, quando o Siqueira morreu, ela estava arrasada, porque ela é que tinha que cuidar de tudo. Eles não tinham muito recursos pra ter enfermeiros, fisioterapeutas, então o Siqueira foi tratado pela Rosita, que era cunhada e secretária, e pela mulher, Alice Ribeiro. Alice Ribeiro logo depois morreu. Aí ficou a Rosita. A Rosita, logo depois da morte da irmã, algum tempo depois, um ano ou dois, morreu. Pois não é que o filho dele, o Ivo, que já era um engenheiro, rapaz jovem e que acompanhou sempre o pai, que tinha noção do tamanho, da dimensão do pai, não é que ele morre também. Então foi uma mortandade impressionante, Siqueira, Alice, Rosita e Ivo. Ficou essa menina que era neta¹⁷⁷, não sei com que idade quando o pai morreu, o Ivo morreu. Então ela não tinha a menor noção do que era a dimensão do pai¹⁷⁸. Agora ela deve ter, naturalmente.

Um dos maiores problemas que existe na música é quando um compositor de nome como o Siqueira morre e a família fica com aquele acervo e não sabe o que fazer, não tem ideia, não tem noção de nada. Isso aconteceu com vários compositores brasileiros que morreram a pouco e que eu acompanhei isso. Então você vai a viúva, e a viúva começa a prender, porque... O problema é o seguinte, você tem um armário cheio de “papel velho”, está ocupando espaço e toda hora bate um estranho na porta dela - você foi um estranho que bateu na porta dela - você não sabe se o estranho é honesto ou se é um vigarista, então “Ah, eu preciso tirar uma cópia da música tal”; aí a pessoa tem sua profissão, tem outro trabalho, tem outras coisas a fazer, “mas eu preciso da música...”, mas como é que eu vou achar no meio daquela papelada, que não está nada classificado, aquela música? Então, é uma dificuldade. Por isso é que quando eu me dou com a família de um compositor, a primeira coisa que digo é: - “Por favor, faça imediatamente a doação desse acervo a uma instituição”; e instituição aqui no Rio de Janeiro só há duas, é a Biblioteca da Escola de Música¹⁷⁹ ou a Biblioteca Nacional, porque lá tem especialistas que vão estudar, vão classificar e vão proteger aquela obra. Como a Arminda Villa-Lobos fez com a morte do marido, quando o marido morreu, quando Villa morreu, a primeira coisa que ela fez, ela como tinha muito prestígio político, ela conseguiu criar um museu só para o marido. Tinha que ser um museu pra toda música brasileira, mas Villa-Lobos foi o maior de todos, então até que se justifica. E como fica o

¹⁷⁷ Mirela San Martini.

¹⁷⁸ Na verdade Tacuchian se refere ao avô, José Siqueira, e não ao pai.

¹⁷⁹ Referindo-se a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Mignone? E como fica o Guerra-Peixe? Como fica o Radamés Gnattali? Se eu não me engano, o acervo do Radamés Gnattali até hoje está com a viúva, e é um problema, coitada, porque a viúva, por sua vez, ela tem a sua vida, ela tem os seus compromissos e toda hora é gente telefonando, batendo na porta, pedindo isso, pedindo aquilo. Então esse destino da família do Siqueira e o próprio destino do Siqueira foi um fator importante para o esquecimento da obra dele.

O segundo fator foi a qualidade da cópia. O Siqueira escreveu muita música; ele tinha uma facilidade de escrita, muito grande. Então era tudo muito rápido, com muita rapidez e obviamente este material fica cheio de erros. Então vários maestros, que eram amigos do Siqueira, passaram a evitar, depois da morte dele, de programar a obra do Siqueira. Porque você sabe que a orquestra sinfônica é um instrumento extremamente caro, onde se paga a peso de ouro cada minuto de ensaio, então se você para toda hora para dizer: “Maestro, esse fá é sustentado ou é natural?”, você está tendo prejuízo, não pode acontecer isso. Então todos os maestros são unânimes em dizer que a qualidade da cópia é a pior possível. E ultimamente o Siqueira tinha tanta prática, mas tanta prática, que ele já não fazia mais rascunho, ele fazia música direto no vegetal. Antigamente não tinha “Finale”, não tinha nada, né? Claro!

LK – Eu peguei ainda a época de mimeógrafo.

RT – É, mimeógrafo e tal. Mas esse material que você viu deve estar todo em vegetal?

LK – Está em vegetal e algumas cópias heliográficas.

RT – Então o vegetal é o seguinte, você escreve com nanquim e se você erra, você tem que raspar com estilete. É um trabalho! Eu vivi essa fase. As minhas primeiras obras foram feitas em cima de vegetal. Você já pensou? Fazer música com tinta nanquim direto no vegetal... Você quer botar o dó, mas às vezes o dó não fica no espaço do dó, fica um pouquinho em cima, fica no ré, fica no si, então tem aquela dúvida, né? Então a obra do Siqueira precisa ser revista. Ah! E outra coisa, as partes cavadas ele dava pra copistas e os copistas do Siqueira, um deles, que era muito amigo do Siqueira, uma pessoa fiel, preparada, mas já estava muito idoso, enxergava mal, ele errava à beça nas cópias. Eu inclusive disse uma vez:

- “Olha, Siqueira, o seu material está cheio de erros. Esse copista não pode continuar”.

- “Não, mas ele é muito bom, ele é muito bom”.

Como o Siqueira, eu não conheci na minha carreira de músico um coração maior do que aquele. O Siqueira dava tudo pelos amigos. Ele defendia até a morte o amigo dele. Então ele estava mais raciocinando do ponto de vista afetivo do que do ponto de vista profissional propriamente dito. Então eu acho que você pegar na unha um projeto como esse de editar - porque não é somente você mandar um copista, um digitador passar em "Finale".

LK – Essa é a primeira parte, né?

RT – Essa é a primeira parte. Tem que ver compasso por compasso, nota por nota... Eu falo isso, porque a Academia Brasileira de Música fez um grande projeto de edição de várias obras do Villa Lobos e foi uma comissão muito grande que fez isso, e coube a mim duas obras: O Concerto pra Harpa e Orquestra e o Choros nº 7, que é um septeto e tava cheio de erros. Não é mudar a concepção do autor, você tem que respeitar rigorosamente por mais estranho que lhe possa parecer. Não cabe a nós corrigir o que o criador fez, ele quis daquela maneira.

LK – Tem notas que você fica na dúvida, se é uma se é outra, e você tem que fazer uma análise...

RT – Então você tem uma grade que de cima a baixo é dó sustenido e ali no meio vem um dó bequadro, é claro que ali não é um dó bequadro. Ele esqueceu. Ou então ele vem numa linha melódica no oboé e vira a página ele passa pra clarineta. Ou seja, na hora de virar a página ele se enganou naquela pressa, mas você vê que o sentido é continuar no oboé. Então essas coisas têm que ser feitas. E a partir daí, a qualidade da obra do Siqueira é muito grande. Essa questão de qualidade é até uma coisa relativa. Eu diria mais que a qualidade, a personalidade da obra do Siqueira é única. Eu não vou dizer que ele é melhor ou pior do que o compositor A, B, C, D ou do que um desses sete que eu considero os sete grandes. A Obra do Siqueira é completamente diferente da obra dos outro seis, como cada um deles também tem sua personalidade, por isso que eles são grandes. Então, o Brasil não pode se dar ao luxo de perder uma obra tão importante quanto a do Siqueira e com uma personalidade tão marcante como nessa obra. Eu como fui o aluno mais ligado ao Siqueira - acho que de todos os alunos do Siqueira eu fui o mais ligado e o que fez realmente uma carreira com certo significado - eu até me senti um pouco responsável por isso. Mas é que a vida da gente é muito complicada, muito difícil. Então, a gente tinha que ganhar o pão de cada dia e eu senti essa dificuldade que

inicialmente a neta dele impunha. Eu cheguei a entrar em contato com esse maestro de Niterói... (tentando lembrar o nome).

LK - Leonardo Bruno?

RT – O Leonardo Bruno. Eu era regente da Orquestra da UniRio e eu quis levar uma obra do Siqueira com a orquestra e eu telefonei pro Leonardo Bruno, e o Leonardo foi superatencioso, mas ele disse:

- “Ricardo, eu estou um pouco atrapalhado, só mês que vem que vou precisar...”,

- “Tá tudo bem Leonardo, então eu espero, eu vou adiar isso...”.

Então eu senti essa dificuldade. Mas quando a Academia Brasileira de Música resolveu fazer aquele número que foi em homenagem ao Siqueira e que você conhece.

LK – Da Brasileira.

RT – Da Brasileira. Eu mandei um exemplar pra Mirela¹⁸⁰ e ela me mandou um e-mail muito afetivo. Ela ficou muito sensibilizada e agradecia pelo fato de nós termos feito aquela homenagem ao pai¹⁸¹. Então eu já tava sentindo que ela estava tomando consciência de que aquilo era patrimônio que não poderia ser... Por que se ficar lá em Mangaratiba¹⁸², aquilo a umidade vai comer, o bicho vai comer e de repente você vende aquele sítio e a pessoa que comprar vê aquele papel velho e faz um fogueira e acabou a memória.

LK – Eu conversei com o Ewerton, marido da Mirela, e ele falou isso mesmo que você está falando. A preocupação dele era essa, da umidade, da maresia começar a destruir o material.

RT – Ele não pode ficar na mão dos herdeiros. Não pode ficar. Isso é uma questão de profissionalismo. A família tem uma ilusão muito grande de que isso é um tesouro. É um tesouro. Então que ela vai vender e vai ganhar uma fortuna. O estado brasileiro não compra

¹⁸⁰ Neta de José Siqueira.

¹⁸¹ Em verdade Tacuchian se refere ao avô e não ao pai.

¹⁸² O acervo contendo as partituras das obras de José Siqueira estava guardado em Mangaratiba, na casa de praia da família, mas recentemente foi doado pela família à Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ.

esse tipo de acervo. Não compra. Então é uma ilusão, a pessoa pensa que, “Não, isso aqui vale ouro, eu tenho que...”. Não é por aí. Se você dá a obra pra uma instituição e essa instituição cuida da obra, o quê que vai acontecer? Essa obra passará a voltar a ser... Os regentes que não programavam Siqueira porque o material era de má qualidade, eles vendo que o material passou a ser de boa qualidade, eles passam a programar, porque nenhum maestro quer se arriscar a colocar na estante um material de má qualidade e ficar perdendo tempo na hora do ensaio, porque, hoje em dia, você faz concerto com dois ensaios, três ensaios, é uma corrida.

LK – Eu sei como é que é. Porque músico reclama mesmo. No meu caso, vejo o que acontece no coro do Teatro¹⁸³ quando tem partitura ruim, o pessoal reclama direto, inclusive devolvem, às vezes, a partitura.

RT – É até uma questão de respeito pelo intérprete. O intérprete quer receber um material... Ele faz qualquer coisa. Ele está preparado pra fazer qualquer coisa, mas ele quer receber um material de qualidade pra ler direito e etc. Então, esses fatores todos, o fator político, o fator das mortes sucessivas, a dificuldade pra conseguir a peça, a má qualidade do material, isso tudo junto, um complexo de coisas, fez com que o Siqueira, que foi um dos maiores compositores da história da música brasileira, ele ficasse completamente no esquecimento. Essa é a análise que faço. O dia em que essa obra for editada com qualidade, essa obra voltará aos poucos a ser reapresentada e o nome do Siqueira vai renascer. Aliás, isso daí tem acontecido na história da música. O século XX foi um século de renascimento de vários compositores. Mendelssohn renasceu no século XX, é um exemplo; o próprio Bartok, quando ele morreu, ninguém conhecia o Bartok, vinte anos depois é que a obra dele começou a ser gravada no mundo inteiro, foi impressa, etc.

LK – No próprio século XIX, acho que o Mendelssohn encontrou a obra de Bach...

RT – O Mendelssohn, por sua vez, foi quem ressuscitou a Paixão segundo São Mateus. Ele foi o primeiro a fazer a obra no século XIX, cem anos depois, um século depois. Isso daí, na história da música, acontece, e tem que acontecer no caso do José Siqueira. Então essa é uma análise preliminar que eu faço da obra, globalmente falando.

¹⁸³ Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

LK – Importantíssimo, Ricardo, isso que você está falando, porque coloca o Siqueira num patamar que ele realmente ocupa na história da música brasileira. E isso é importante, como depoimento seu, falando isso.

RT – É como eu te disse, são os sete maiores compositores brasileiros no ano de 1950. Alguns sobreviveram mais tempo, outros morreram. Villa-Lobos morreu nove anos depois. Não importa que ele tivesse morrido porque a influência de Villa Lobos continuou viva durante todo o período. O Camargo Guarnieri também faleceu no século XX, Radamés Gnattali... Mas o Siqueira também faleceu. Qual foi o ano que ele faleceu?

LK – Mil novecentos e oitenta e cinco.

RT – As novas gerações não conhecem o Siqueira.

LK – Foi o que eu te falei. Eu me formei antes, primeiro em Química. Eu entrei pra Química na UFRJ em 1983. Só em 1994, 11 anos depois, que eu comecei a estudar música na UFRJ. Nessa época já não existia mais Siqueira. Não existia no sentido de ter sido apagado. O contato que tive com ele, foi na Bienal¹⁸⁴, em que eu assisti uma peça dele sendo tocada. Eu falei: “Nossa, que peça linda”, e foi o que me fez buscar o Siqueira pra fazer o Mestrado.

RT – Eu fico feliz, porque tem saído alguns trabalhos, algumas teses na UniRio; lá na Paraíba...

LK – Na Paraíba teve a Josélia¹⁸⁵, que é da família do Siqueira. Ela é prima da Mirela. Ela fez um trabalho sobre ele. Tem também a dissertação do Valdir Caires, que fez sobre uma obra pra fagote.

RT – Você também. Aquela menina que é artista daqui do Rio... a Vanja¹⁸⁶, fez uma tese sobre o concerto pra harpa e orquestra. Ela editou o concerto pra harpa e orquestra do

¹⁸⁴ A XIII Bienal de 1999 reviveu seu *Concerto para Orquestra* (1980), em Homenagem ao 40º aniversário da OSB. (MARIZ, 2005, p.275).

¹⁸⁵ Josélia Ramalho Vieira.

¹⁸⁶ Evangelina Bezerra Ferreira.

Siqueira. Se você vir o catálogo de obras do Siqueira... Ele tem obra pra solista e pra orquestra, quase pra tudo.

LK – Graças a Deus que pelo menos o catálogo existe. Aliás a biografia que o Joaquim Ribeiro escreveu... O Joaquim Ribeiro tinha algum parentesco com Alice Ribeiro? Joaquim Ribeiro foi o biógrafo do Siqueira.

RT – Eu acho que não. Não. Nenhuma. Agora, aquele livro é um livro de referência, porque têm dados lá, mas não é um bom livro, porque é muito exageradamente elogioso. Isso não é bom para o compositor.

LK – Eu percebi isso. A primeira fase do livro...

RT – O maior não sei o quê; o melhor não sei o quê. Livro que tem excesso de adjetivo não faz jus. Você tem que objetivamente falar sobre o trabalho, sobre o que a pessoa fez.

LK – Ele começa a comparar o Siqueira com outros compositores e falar que o Siqueira é melhor que todos os outros.

RT – Aquele livro, eu achei, que foi um livro infeliz. Mas de qualquer maneira tem o mérito, porque naquela ocasião não se escreveu nada e lá tem mais dados. Você vai lá mais pra consultar coisas factuais.

LK – Tem a história anterior do Siqueira. Como é que foi toda vida do Siqueira na Paraíba, o quê que ele passou na Paraíba. Isso tudo é bem interessante.

RT – Sobre isso o Siqueira me contou muitas coisas interessantes que eu me lembro, assim, esporadicamente. Ele dizia que lá na cidade do interior da Paraíba... Qual é a cidade?

LK – Conceição do Piaçó. Hoje em dia é só Conceição.

RT – Isso mesmo. Que o pai dele era o chefe local, o pai do Siqueira; e lá, ele era o delegado de polícia, ele era o prefeito, ele era o farmacêutico, médico e era o mestre da banda. Ele era tudo. Naquela época, no início do século XX, você tinha que fazer tudo. Inclusive, ele me

contou uns fatos, que não tem maior interesse, mas é uma coisa curiosa. Ele pegava os ferimentos dos animais e esfregava na pele das pessoas para aquilo funcionar como uma vacina. É o princípio da vacina, mas é coisa de um empirismo total.

Siqueira também foi servir ao exército na capital; aí veio para o Rio. Ele tocava trompete na banda. Ele me disse: - "Ricardo, eu nunca na minha vida tinha visto um piano". Quando ele veio servir ao exército ele viu o piano pela primeira vez. Então, você veja, esse homem que surgiu do nada, de repente ele tem uma obra como "Candomblé" sendo gravada na União Soviética. Uma obra pra seis solistas, dois coros, um infantil e um adulto, um conjunto de percussão afro-brasileira, uma orquestra sinfônica completa, um oratório cantado todo em Iorubá, se eu não me engano, e ele consegue fazer isso na União Soviética em uma gravação espetacular, e em cuja primeira apresentação, aqui no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, eu estava presente. Inclusive foi belíssima, que o teatro - só foi essa obra - o teatro estava lotado. Eu não sou muito bom pra data, não me lembro bem. Mas isso é fácil de consultar nos livros. O Teatro Municipal lotado, e vieram vários pais de santo, vestidos a caráter, com aquelas batas brancas e alguns com turbantes. Ficou uma coisa tão bonita, porque foi uma coisa respeitosa à religião deles, ao credo deles e foi um sucesso retumbante. Alice Ribeiro é que fez o papel de soprano. E mais tarde, então foi gravada na União Soviética e ele trouxe a gravação em LP. Eu tenho essa gravação completa. Enfim, ele teve algumas sinfonias que foram publicadas na União Soviética. Eu até hoje não sei quantas sinfonias o Siqueira escreveu.

LK - A Josélia, essa parente da Mirela, da Família do Siqueira - acho que ela é filha de uma irmã do Siqueira -, ela fez um levantamento, porque que ela teve acesso... Na verdade, quando a Mirela foi ver essa salinha lá no Largo de São Francisco, foi porque a Josélia estava precisando de material pra dissertação dela. E a Josélia fez um levantamento de tudo. Na dissertação dela tem o levantamento, a catalogação de toda a obra.

RT - Mas o que está na salinha, não é toda obra do Siqueira.

LK - Não. Ela fez o levantamento na salinha e na Escola de Música da UFRJ, nos dois lugares.

RT - E Siqueira tem umas páginas sinfônicas de uma beleza, por exemplo, "Carnaval no Recife", é uma verdadeira obra prima, sobre os ritmos carnavalescos que ele transporta para

uma linguagem erudita sinfônica. Obra que faria o maior sucesso em qualquer região do mundo. A obra foi gravada inclusive. Essa “Xangô”, que é uma obra muito interessante. Música de câmara: ele escreveu quartetos de cordas numa linha mais tradicional e outra numa linha mais afro-brasileira. O Siqueira concluiu que a música brasileira de raiz africana, ela era predominantemente pentatônica. Então ele teorizou em cima do pentatônico - Eu sei isso porque ele passou pra mim, pros meus colegas que estudavam com ele - que quando você quer dar esse caráter, na música erudita, usando aqueles princípios do pentatonismo, você consegue - naturalmente tem que ter o ritmo, uma das características, o ritmo constante de uma linguagem mais de raiz africana. O “Candomblé”, são todos cânticos originais e ele aproveitou isso para... E a estrutura dessas melodias são todas pentatônicas e ele criou um sistema de harmonização pentatônico também.

LK - Isso deve estar naquele livro... Ele tem dois livros, né? Sobre o modalismo nordestino e tem um sobre exatamente o sistema pentatônico.

RT - É, ele tem. Tá lá no livro dele. Então ele escreveu quartetos usando essa teorização que ele fez a partir da verificação que esses cantos africanos eram predominantemente pentatônicos. E ele tinha uma outra linha, que era a linha do modalismo nordestino, que ele chamou de sistema trimodal nordestino - a partir, por exemplo, da escala de dó... qualquer escala de modo maior, ou uma escala com a quarta aumentada, alterada ascendentemente, ou a sétima abaixada, uma sétima maior virando sétima menor, ou as duas alterações. Essas escalas modais o Bartók também usou na Europa Central, mas o Siqueira tinha a maneira dele particular de fazer esse tipo de coisa.

LK - Uma cara nordestina pra coisa.

RT - Uma cara mais nordestina, exatamente. E mais para o final da vida, o Siqueira já misturava tudo, ele já usava o pentatônico, o modal, harmonias com quartas, cromatismo. Ele usava tudo isso. Ele nunca foi simpático, e que eu saiba ele nunca usou, foi o dodecafonismo. Ele não aceitava isso. Ele achava que era uma coisa muito cerebral.

Alguns críticos acusavam o Siqueira de ser muito regionalista, porque ele fazia aboio, canto de cego, aquelas coisas das festas do Nordeste, maracatu. E que ele não era um nacionalista mais universal, como foi, por exemplo, o Carmargo Guarnieri, que era um compositor nacionalista, mas que sofisticava mais, e o Siqueira não, o Siqueira apesar de não

usar folclore, mas ele usava como se fosse uma música feita lá no Nordeste, mas essa era a intenção dele. Mas já no final da vida dele, o Siqueira já estava com uma linguagem bem mais avançada. As duas últimas obras que ele escreveu pra orquestra, que eu saiba, porque eu nunca estudei isso, eu estou falando isso da minha vivência, da minha experiência de vida, foi o Concerto para Orquestra, que é uma grande obra sinfônica – foi tocada algumas vezes e agora ninguém mais programa... deve ser pela má qualidade do material...

LK – Talvez tenha sido até o que eu assisti na Bienal, não sei.

RT – Talvez. E depois do Concerto pra Orquestra, ele escreveu ainda, se eu não me engano, a última obra sinfônica dele, que é “O Estouro da Boiada”. São obras já bastante avançadas, bastante revolucionárias. O Siqueira era uma mente muito aberta. Ele apesar de ter esse regionalismo, como muita gente achava um defeito, mas eu não acho um defeito, acho que é uma qualidade, a obra era tocada na Europa e aceita muito bem.

Nas nossas classes de composição... - eu vou falar um pouco do “Professor” José Siqueira. Você sabe que a criação é uma coisa inerente da pessoa. Você não ensina a uma pessoa a criar, ou ela tem capacidade de criar ou não tem. Eu pessoalmente defendo a tese de que o músico, ele nasce músico. Se ele não nascer músico, ele pode estudar, passar horas e horas a fio, ele pode praticar, mas ele não nasceu músico, não vai ser músico. Muita gente discorda desse meu ponto de vista, acha que é um pouco reacionário, porque eu estou inibindo pessoas que poderiam estudar música. Mas eu estou convencido disso, porque eu lecionei a vida inteira e eu tive alunos maravilhosos, mas que nunca seriam músicos porque não nasceram músicos. Faziam tudo - você vai dar vinte cambalhotas por dia - ele dava, mas não saía nada dali. Agora, se você nasce músico e não é estudioso, se você é malandro, também não vai ser músico não. Tem que ter as duas coisas. Então, a criatividade é uma coisa intrínseca. O quê que eu aprendi então com o Siqueira? Eu estou convencido que eu nasci músico, então eu fiz minha carreira de músico. O Siqueira, ele recebia os nossos trabalhos, ele não dizia “não faça isso”, “não faça aquilo”, ele criticava, comentava “Ah, isso aqui está interessante. Eu não faria assim, mas se você prefere deixe assim”. E isso daí, para o compositor jovem, que ainda não está muito seguro da sua linguagem, ele precisa de um mestre que segure na mão dele, mostre o caminho, pra depois ele caminhar sozinho. Então essa é a função do professor de composição e o Siqueira usava isso rigorosamente, respeitando a personalidade de cada aluno. Ele não impunha a você usar o sistema pentatônico ou trimodal nordestino. Eventualmente ele mostrava.

Ele, como experiente, apresentou para nós o repertório fundamental do século XX. Então, as grandes obras do século XX eu ouvi a partir do Siqueira, de estilos mais diferentes possíveis. Mas não ficou só nisso, há um outro aspecto do Siqueira professor. Nós conversávamos... Mas ele não ensinava como se escreve pra flauta, ou como é que se escreve pra voz? Claro que ele passava essas coisas, mas isso está nos livros, você sabe ler e escrever, você lê e aprende e aplica aqueles conhecimentos. O professor não é tão essencial assim. O importante era a experiência de vida dele. Era um homem viajado. Viveu na França, viajou pela Europa toda, fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira, participou da fundação da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, foi líder de classe, conhecia tudo que você possa imaginar do meio musical. Então, essa conversa com ele era um aprendizado. Eu tinha aula com ele duas vezes por semana durante minha graduação, que era às duas horas da tarde, de duas às quatro. Eu já sabia que naquele dia eu não podia marcar compromisso nenhum, porque às quatro horas, que oficialmente acabava a aula, aí é que começava. Se a sala estivesse livre, a gente ficava na sala, se não, ele segurava você pelo braço, e ao lado da escola de música – hoje não tem mais – tinha um prédio que foi colocado abaixo e tinha um bar, onde hoje... eles derrubaram pra poder abrir a Av. República do Paraguai. Nós íamos aquele bar e ficávamos lá até seis horas, sete horas da noite, e ele contando as histórias dele. Isso era um aprendizado muito grande. E quando ele viajava, a gente ia com ele ao aeroporto. As coisas mudaram completamente. Hoje em dia, os jovens não estão querendo saber nada dos professores.

LK – Não vão nem a concertos.

RT – Eu ia ao aeroporto levar o Siqueira e ficava encantado. E quando ele voltava, a gente se reunia com ele e ele contava as coisas. Isso que é um verdadeiro aprendizado. Então hoje eu sou um compositor que conseguiu uma certa posição e a minha obra não tem nada a ver com a do Siqueira. Mas o Siqueira, pra mim, é o meu pai na música. Eu o considero como o meu pai na música, porque ele era esse homem que tinha essa humanidade que eu não conheci outro, em todo meio musical, não conheci uma figura... O defeito do Siqueira é que ele era um pouco ingênuo demais, ele acreditava em todo mundo e tinha muita gente que girava em torno dele, mas...

LK – Só pra sugar.

RT – Só pra sugar. Na hora H, caía fora. E também, um outro aspecto é o Siqueira líder, porque ele era uma figura carismática. Você não conheceu ele pessoalmente?

LK – Não.

RT – É uma figura carismática. Ele tinha um sorriso aberto, franco, e ele liderou o Brasil inteiro, ele era conhecido do Amazonas ao Rio Grande do Sul, ele era um homem de ação, e ele nunca aceitava... E hoje, nós músicos, somos no campo da cultura - nós músicos eruditos - os primos pobres. Não temos direito a nada, não temos prestígio, não somos chamados pra nada, simplesmente a imprensa não dá espaço pra gente. Dentro da sociedade brasileira, qualquer outro tipo de artista tem um espaço e tem um prestígio que nós não temos. E naquela época do Siqueira, era muito pior. Os músicos ficavam em pé na Praça Tiradentes, assim como se fossem um bando de escravos, aí chegava um camarada: - “Eu to precisando de um trombonista. Você aí, eu te pago tanto”. Pagava uma miséria e ele ia pra fazer um show, tocar aqui, tocar acolá. Não havia tabela de preços. Não tinha nada. O músico era muito explorado e também alguns músicos - era um pouco de lei do cão - tinham uns comportamentos não muito saudáveis. E o Siqueira, ele disse: - “Eu tenho que organizar. Eu tenho que organizar a classe, só a classe organizada é que vai ter força pra fazer algumas reivindicações”. O Siqueira então resolveu a estudar direito. Ele se formou em advogado. Nunca exerceu, mas ele se formou - pra você ver a cabeça desse homem - pra poder conhecer a legislação, as leis. E ele verificou que a classe dos advogados tinha uma instituição respeitável, de caráter nacional, chamada Ordem dos Advogados do Brasil e ele disse: Por que os músicos não podem ter uma Ordem também? Ele então bolou a lei da Ordem dos Músicos do Brasil, que era um negócio espetacular o que ele pretendia, mas aí veio a ditadura. A ditadura invadiu a Ordem - eu era do conselho da ordem e nós tivemos que fugir - e entregou na mão de uns pelegos, que estão lá até hoje, e eles deturpam completamente a ideia original do Siqueira. Então, eu apesar de ter participado daquele movimento... o Siqueira conseguiu mobilizar o Brasil inteiro. Então, você vê o carisma que esse homem... ele era um líder. Ele era muito querido. Mas durou pouco tempo porque a Ordem foi invadida, nós fomos expelidos, e veio a camarilha do novo governo que tomou posse. Hoje, a Ordem é uma instituição odiosa. Se tiver uma petição pra acabar com a Ordem dos Músicos, eu assino.

LK – A gente acompanhou todas as crises que ocorreram agora... o Eduardo Camenietzki...

RT – De qualquer maneira, eu estou te mostrando quem era Siqueira, o homem, o chefe de família, o amigo, o professor, o maestro e, acima de tudo, o compositor. E como foi a trajetória dele, uma trajetória, assim, impressionante.

LK – Fantástico, porque eu já li muita coisa, muito até do Joaquim Ribeiro que faz os elogios exagerados. Já li muita coisa, mas você falando é outra coisa, é uma outra realidade. Ricardo, e especificamente sobre *A Compadecida*? Você esteve presente nesse processo? Você assistiu alguma coisa de composição? Por que ele resolveu fazer essa ópera? Algum dia ele comentou?

RT – A influência da cultura nordestina no Siqueira era muito grande, então todos aqueles traços da cultura popular do nordeste, da Bahia, ele tentava passar para a música erudita. Daí ele ser considerado por muita gente um compositor regionalista demais. Mas essa era a intenção dele. E *A Compadecida* é um auto mais ou menos dentro do estilo do cordel, de um grande teatrólogo nordestino, respeitadíssimo, que é o Ariano Suassuna, e ele achou que poderia vestir aquele auto com música de caráter nordestino – ninguém melhor que o Siqueira pra fazer isso. Então é absolutamente previsível. Um texto bom, de qualidade, que é um tema nordestino, mas que ao mesmo tempo ele tem uma certa universalidade, porque quando você fala do diabo, quando você fala da prepotência, quando você fala da malandragem, isso tem no mundo inteiro.

LK – Desde a Idade Média. Aqueles autos portugueses de Gil Vicente...

RT – Então, eu acho que não é de se admirar que ele tenha feito esse planejamento. Agora, eu confesso a você que eu não acompanhei a época em que o Siqueira fez essa obra. Eu não sabia, não sei nem de que ano, em que ano foi?

LK – Isso é uma outra curiosidade minha. Ele começou a escrever em 1959. Mas se você olha a data, ele coloca as datas na partitura, tanto na grade orquestral, quanto na redução pra piano...

RT – Eu não conhecia o Siqueira em 1959.

LK – Na redução pra piano, ele começa a escrever em 1959 e termina de escrever em maio de 1960 e a grade de orquestra está datada também em maio de 1960. Então a gente - como leigo no processo de composição - a gente entende que ele primeiro escreveu a parte de piano, a redução pra piano. Não uma redução, ele escreveu uma parte pra piano e voz e depois orquestrou.

LK – Você acha que é possível isso?

RT – É possível, porque você muitas vezes pode escrever... você está mais preocupado com as vozes e o piano fica lá, dando as harmonias, e depois você vai pegar aquela parte de piano e vai fazer pra orquestra. É claro que sempre que tiver voz, você tem que ter uma redução pra piano pra que o cantor estude, então essa redução pra piano... às vezes você faz primeiro a parte pra orquestra e depois reduz. Esse que é o caminho natural, mas o contrário também pode acontecer.

LK – Até porque como é uma... A ópera, ela se baseia muito na palavra, ela acompanha a palavra, ela acompanha o ritmo da palavra...

RT – A estrutura da ópera é a estrutura do texto.

LK – Isso é uma coisa que até o Suassuna ficou muito impressionado. Ele até comentou comigo que percebeu que ele respeitava o ritmo da palavra. Ele ficou impressionado com isso.

RT – O Siqueira era rigorosíssimo nas aulas que ele dava sobre prosódia musical. Eu me lembro, agora, – naquela época não tinha muitos livros didáticos como tem hoje – o Siqueira escreveu uma apostila enorme, tinha umas trinta páginas, sobre prosódia musical. Ele deu pra gente estudar. Então os nossos exercícios que a gente fazia pra canto, pra coro, pra solo, aquilo era uma orientação. Então o Siqueira era muito rigoroso na prosódia musical. E o Siqueira seguia uma linha de que a música estava sempre a serviço do texto.

LK – Isso é importantíssimo pra mim... Saber disso...

RT – Há duas linhas. Existem compositores no século XX em que o texto é um pretexto pra música, não interessa o texto, qualquer texto serve. Aí você deturpa, você usa fonemas, então

ficam aqueles sons, quer dizer o texto é que gerou a música. Então o Siqueira, ele sempre passava isso pra gente que quando você vai musicar um texto, você está a serviço do texto. Então quanto a essa questão de prosódia, do ritmo, o Siqueira era um mestre. É interessante que o Suassuna tenha percebido isso, ele não sendo músico. Mas isso aí não é pra mim nada surpreendente. Então eu não tomei conhecimento, em 59/60 eu ainda não tinha contato com o Siqueira. Se eu não me engano, o primeiro contato que eu tive com o Siqueira foi quando eu entrei pra classe de composição. Eu me formei em 1965, então eu acho que entrei em contato com o Siqueira em 1962.

LK – Por isso que você disse que não assistiu a montagem... a primeira montagem foi em 1961 no Teatro Municipal.

RT – Eu não assisti.

LK – Antes de eu falar dessa curiosidade que você falou comigo, pelo telefone, sobre a montagem de bonecos, deixa eu te fazer uma outra pergunta. Ele não coloca como ópera, ele coloca “Comédia Musicada”. Eu estou tratando como uma ópera porque quando se escuta, é uma ópera.

RT – É uma ópera. Isso não se discute. Mas tudo bem, ele deu esse título... Agora mesmo, ano retrasado, teve a montagem da Menina das Nuvens do Villa-Lobos, que também ele não chama de ópera, ele chama de Uma História Musical¹⁸⁷, alguma coisa assim, se eu não me engano. Mas isso é ópera.

LK – É curioso que no programa ele compara com *Pelléas et Mélisande* do Debussy, que é uma ópera, né?

RT – É.

LK – Ele faz uma comparação, que a obra dele seria mais ou menos como a ópera de Debussy.

¹⁸⁷ Em Verdade, a ópera *A Menina das Nuvens* é chamada por Villa-Lobos de “Aventura Musical”.

RT – Olha! Eu vou te confessar que, como você sabe, eu só assisti uma vez a gravação, que eu vou falar daqui a pouco, do teatro de bonecos, mas eu não me lembro perfeitamente pra falar com autoridade sobre esta ópera. Mas o fato de você me dizer agora que ele trabalhou com a ópera *A Compadecida* da mesma maneira que o Debussy trabalhou *Pelléas*...

LK – Ele não falou que trabalhou musicalmente da mesma forma, ele compara em termos assim de...

RT – A maneira de abordar o texto?

LK – É. A maneira de abordar o texto. Isso. Porque é um texto corrido; não é um libreto; não tem árias, tudo isso...

RT – Não tem árias delimitadas...

LK – É uma coisa direta; é quase como se fosse uma *Durchkomponiert*.

RT – Então deve ser por aí. Porque eu me lembro que quando nós estudamos o *Pelléas et Mélisande*, na classe, justamente este foi um aspecto que foi mostrado. Engraçado que Wagner e Debussy são dois compositores que estão em polos opostos, mas uma coisa eles tem em comum, eles aboliram a estrutura da ópera por números. Recitativo, um arioso, uma ária - princípio, meio e fim, não tem. O ato começa e vai emendando, emendando, até o final daquele ato.

LK – Que é o que acontece com *A Compadecida*.

RT – É o que acontece com *A Compadecida*. É mais nesse sentido. Não tem árias. Não tem trechos que você possa cantar isoladamente. Você até pode cantar isoladamente.

LK – Quando eu fiz a prova pra entrar no mestrado, foi um sufoco eu conseguir um trecho que fizesse sentido, que eu pudesse cantar. Eu consegui achar a hora em que o Chicó lamenta a morte do João Grilo – João Grilo toma um tiro, morre e tem toda história com a compadecida e tudo. Mas nesse momento, esse lamento do Chicó é a hora que mais se

pareceria com uma ária, que não chega a ser, mas mais se parece com uma ária, dá pra você por um início e um fim e cantar.

RT – Então é mais nesse sentido que ele comparou com *Pelléas et Mélisande*. Deve ser, né? Você veja, você pode perfeitamente dizer que Wagner, que não tem nada a ver com Debussy, também é aquela coisa que continua... a famosa melodia infinita, que vai prosseguindo sempre.

E agora eu vou te dizer - eu não tenho a menor lembrança em que ano foi isso - eu já sabia que o Ivo era bonequeiro...

LK – Ontem, entrevistando o Ewerton¹⁸⁸, ele me falou isso. Eu falei pra ele que você tinha me falado dessa montagem do...

RT – Ah! Você falou com ele?

LK – Falei com ele e ele falou: “Olha é bem capaz sim, porque o pai da Mirella, o Ivo, ele tinha uma história de mexer com bonecos”. Mas na verdade a primeira pessoa que me falou sobre essa montagem de bonecos foi você. Eu não sabia que tinha ocorrido isso.

RT – É, Isso daí foi... Eu tenho impressão que isso não era profissão, não. Ele fazia isso como *hobbie* e os bonecos eram bonecos assim, de personagens nordestinos.

LK – Que massa! Era uma coisa de mamulengo mesmo?

RT – Exato! Uma espécie de mamulengo. Aí, o Siqueira tinha essa gravação, que agora eu estou supondo que seja essa gravação de 1961.

LK – Deve ser então essa gravação.

RT – Que eu acho que só foi levada uma vez, porque se fosse levada depois, com certeza eu estaria já presente. Eu entrei na vida do Siqueira em 1962, 1963 pra frente, até a morte. Até a morte dele. Porque eu fiz a graduação com o Siqueira e depois – naquela época não existia

¹⁸⁸ Ewerton Vital é marido da neta de José Siqueira.

essa estrutura de mestrado e doutorado, tinha uma pós-graduação, chamava-se pós-graduação – e eu fiz a pós-graduação com o Siqueira e depois eu entrei pra vida corporativa da música, o Siqueira me chamou pra Ordem dos Músicos, eu participei da Orquestra de Câmara do Brasil, regia às vezes; o Siqueira organizou congressos de música – eu tenho até hoje o programa desse congresso nacional de música – que tinha tudo, porque o Siqueira era um homem muito abrangente, então tinha desde iniciação musical para as criancinhas, banda de música, coro, ópera, orquestra. Ele era uma pessoa assim, bastante abrangente. E naquela época você tinha que fazer tudo, hoje não. Hoje você tem o etnomusicólogo, musicólogo... Eu já fui tudo isso numa época que eu não tinha quem fizesse.

LK – Hoje em dia está especializado.

RT – Hoje é mais especializado. Então cada vez eu estou tirando mais coisas da minha atividade. Já fui educador musical, já fui professor de escola, e cada vez eu estou sendo menos coisas. Hoje, eu sou só compositor, é o último grau da escala.

LK – Graças a Deus, né?

RT – Então, o Siqueira chegou pra mim e disse: “Olha Ricardo, o Ivo montou com bonecos dele... ele montou a ópera A Compadecida e vai ser apresentada num projeto aí da prefeitura, no teatrinho no Aterro do Flamengo. Se você puder, você aparece lá”. Eu disse: - “Claro que eu vou”. Eu fui. Fiquei encantado. Primeiro, que os bonecos eram lindos, segundo, que a gravação estava de muito boa qualidade.

LK – A gravação é muito boa.

RT – É boa. Não é comparado a tecnologia de hoje...

LK – Mas você vê a qualidade dos artistas daquela época, porque a gente pensa: “Ah! Isso é coisa do passado, cantores do passado eram assim, eram assado...” Não. Eram cantores maravilhosos, muito expressivos.

RT – Então, eu assisti. Foi um sucesso total. Tinha muitas crianças, mas tinha muito adulto também. Todos os amigos do Siqueira mais chegados a ele. Ele tinha um líder sindical, que

era viola da Orquestra Sinfônica Brasileira, Renault Pereira de Araújo. Ele era um homem de muita liderança também, e era uma espécie de carro-chefe do Siqueira. O Renault chegou a ser professor, chegou a ser diretor, inclusive, da Escola de Música Villa Lobos, do Estado [do Rio de Janeiro]. Teve um período longo. Teve período que o Siqueira tinha mais força política, tinha período que ele tinha menos. O Siqueira foi fundador da Sinfônica Brasileira, mas depois brigaram e tiraram ele de lá. Mas de vez em quando tinha uma crise na Sinfônica Brasileira. Sempre que tinha crise na Sinfônica Brasileira, o Renault chamava o Siqueira. E o Siqueira ia lá, falava com os músicos, falava com o maestro, com a diretoria. E o Siqueira apaziguava os ânimos e aí saía. Então, ele sempre tinha uma atitude positiva e através, justamente, do Renault é que ele tinha esse tipo de contato.

Então, o Siqueira foi essa personalidade múltipla, multiforme. Se você me perguntar o quê que o Siqueira era, eu diria que ele era um maestro, era um compositor, era um educador, era um professor, era um líder de classe e, acima de tudo, era um grande coração. Essa que é a definição do Siqueira pra mim. Agora, os meus comentários são mais comentários, você está vendo, mais afetivos do que científicos.

LK – Nossa, mas tem muita coisa que você falou importante, Ricardo.

RT – Então, eu acho que é em boa hora que você, espero que outros, aos poucos vão levantando o estudo sobre o Siqueira, a obra do Siqueira. Agora, eu acho que o mais importante não é o que você vai escrever não. O que você vai escrever é importante, claro. Mas o mais importante é você deixar pronta essa ópera, a edição.

LK – Eu pretendo fazer isso.

RT – Se você tem uma música que não está editada, essa música não existe. Quando eu falo editada, significa editada da melhor qualidade possível.

LK – Uma edição crítica, né?

RT – Com edição crítica, etc., mas uma edição prática que você pode colocar na estante de qualquer orquestra do mundo e que ela possa ser lida, tocada e apreciada. Isso é que eu acho importante. A obra ser editada pra renascer como renasceram as obras de muitos compositores internacionais. O Vivaldi, ele renasceu no século XX, ele estava esquecido, ele renasceu.

Mendelssohn foi outro exemplo, e assim, sucessivamente. Então está na hora de o Siqueira renascer no século XXI.

LK – É. E eu acho que o caminho está apontando pra isso sim, porque já existiram trabalhos como o da Josélia, o do Valdir Caires, esse trabalho meu, o da Vanja... E agora, a doação do acervo pra UFRJ acho que vai ser fundamental para isso.

RT – Acho que isso aí foi um grande passo. Finalmente, a família...

LK – E eles têm consciência disso...

RT – Que antes eles não tinham. Agora têm.

LK – É! Eles estão envolvidos, de alguma forma, com música, porque eles estão. O Ewerton e a Mirela, são responsáveis por uma orquestra juvenil ou infantil na Light.

RT – Ah, é?

LK – É! E eles estão fazendo trabalho com crianças. Apesar de ele ser engenheiro, ela também ter formação em outra área, eles estão ligados à música e investindo nisso.

RT – Olha, que beleza!

LK – É um trabalho bem bacana o que eles estão fazendo.

RT – Isso é uma boa notícia. Então ela está retomando a tradição do avô.

LK – É. De alguma forma, sim.

RT – De alguma forma, né?

LK – Ricardo, eu queria te agradecer muito a entrevista. Eu não sei se tem mais alguma coisa que você queira falar sobre o Siqueira.

RT – Não. O que eu tinha que falar...

LK – Eu acho que isso que você falou no final, essa frase no final do quê que ele era, foi um fecho da entrevista.

RT – É verdade.

LK – Eu queria te agradecer muito, porque, com certeza, o seu depoimento é importantíssimo, não só pro que eu estou escrevendo, mas pra certeza que eu tenho dessa importância do Siqueira. Uma coisa é você ler um livro, por exemplo, como o Joaquim Ribeiro, em que ele rasga elogios o tempo todo, e outra coisa é uma pessoa que viveu do lado do Siqueira, que sabe qual a importância efetiva dele, falar isso que você falou, tudo que você falou. Isso, pra mim, foi muito importante.

RT – Porque eu não ia falar sobre as obras do Siqueira. Porque isso daí está nos catálogos de obras, nos artigos, nas entradas de dicionários, no livro do Vasco Mariz, etc. Eu preferi, com você, preservar justamente as lembranças da longa convivência que eu tive com o Siqueira. Eu fiz muita coisa com o Siqueira. Um dos momentos assim, mais especiais, foi em 1980, se eu não me engano, houve um festival internacional de música contemporânea, em Moscou. E como o Siqueira era um simpatizante da União Soviética - ele nunca fez parte do partido comunista formalmente, como muita gente diz. Nunca fez parte - Mas ele era um socialista. Na verdade o Siqueira não era um socialista, Siqueira era um sonhador, um romântico. Ele sempre ia a União Soviética. Isso foi o motivo pelo qual ele foi considerado uma pessoa suspeita ao regime militar. Ele foi convidado pra ir pra essa festival em Moscou e levar mais dois compositores brasileiros. Então o Siqueira pensou assim: Eu vou levar um veterano e vou levar um jovem. O veterano era o Camargo Guarnieri e o jovem era eu.

LK – Ah! Que maravilha!

RT – Então, nós três, junto com a Alice Ribeiro... Quer dizer, a comitiva brasileira era constituída de quatro pessoas: a Alice, cantora, e três compositores. Era uma comitiva chefiada por ele. Chefiada informalmente pelo Siqueira. Foi um dos maiores festivais de música que eu já vi em toda minha vida. Então foi uma coisa marcante. E foi uma viagem um

pouco tumultuada, porque já começa que você, em plena ditadura militar, viajar pra União Soviética, era extremamente perigoso...

LK – Verdade!

RT – E aconteceram muitas coisas. O cônsul da União Soviética nos chamou no gabinete dele e disse: - “Olha! Eu vou dar pra vocês um visto de entrada num papel separado e não no passaporte, porque se eu der no passaporte, o passaporte de vocês vai ficar marcado e aí vocês vão ter dificuldades se amanhã quiserem ir pros Estados Unidos, por exemplo”. Então nós fomos com o visto num papel separado. Não havia voo do Rio pra Moscou. Havia de Lima pra Moscou. Então nós tivemos que ir pra Lima. Ficamos três dias em Lima e depois pegamos um avião soviético de passageiros para Moscou. Esse voo durou vinte e oito horas. Teve mil paradas que você possa imaginar. Parada no Caribe, na Jamaica, em Cuba, na África, na Europa. A gente saía do avião e ficava descansando no aeroporto. Vinte e oito horas... Foi uma loucura. Agora, foi um sacrifício. A gente chegou de lá moído, mas eu nunca vi tanta orquestra boa junta como naquela época. Naquela época, as artes e a música, em particular, eram uma espécie de cartão de visita do Regime, fazia parte da propaganda do Regime. Depois que a União Soviética caiu, o nível dela também caiu. Muitos músicos vieram para o ocidente. Então, eu tenho essa experiência dessa viagem que eu fiz com o Siqueira e com o Camargo Guarnieri. O Guarnieri já era idoso e eu era jovem, cheio de vida, cheio de força. Eu é que segurava os dois. Então, essa foi uma das razões do meu grande contato, também, com o Guarnieri. Começou daí. Com o Siqueira já tinha começado antes. Eu também fui muito ligado ao Guarnieri. Nunca fui aluno do Guarnieri. Sempre que eu ia a São Paulo, eu ia pra o escritório do Guarnieri e vice-versa, sempre que o Guarnieri vinha ao Rio, ele dizia:

- “Ricardo eu to no Rio, eu quero ver você agora”.

- “Não posso Guarnieri, eu tenho aula”.

- “Dá um jeito”.

LK – Cancela tudo...

RT – Então, eu tenho muitas ligações profissionais, mas mais do que profissionais, afetivas a esses grandes homens do passado. Hoje eu não vejo mais isso. Esse tipo de relação professor-aluno não se reproduz mais.

LK – É verdade. As coisas estão desvinculadas.

RT – Era uma época romântica, e eu fico muito feliz de ter tido o privilégio de ter vivido essas emoções. É um privilégio!

LK – Bacana. Bacana isso, porque, hoje em dia, a gente não sente mais isso. Mesmo no meio musical as relações são estabelecidas de outras formas...

RT – São muito frias. Eu frequento o Teatro Municipal desde criança. Eu me lembro até hoje que eu tive uma sorte danada, porque – eu não sei com que idade, eu era bem jovem, bem garoto ainda, eu era uma criança – as duas primeiras óperas que eu assisti na minha vida, que eu não sei qual foi a primeira... Eu acho que até hoje se alguma mãe chegar pra mim: Ricardo, eu quero introduzir meu filho no mundo da ópera. Quais as óperas que você aconselha? Foram essas duas que eu assisti, que foi a Carmen, de Bizet e foi A Flauta Mágica, de Mozart. Então, eu fiquei encantado. Eu digo a Carmen, de Bizet, apesar de ser um drama, tem morte no final, etc., mas tem crianças, tem coro infantil, tem crianças brincando na rua e a música é muito viva, tem danças. Tem esse tipo de encantamento. Enquanto criança, você não está muito presa ao drama de Carmen e seus dois amantes e à morte do final. Isso daí ainda não afeta muito a criança, mas a movimentação, o colorido. E A Flauta Mágica... Até hoje, com setenta e tantos anos, eu assisto de joelhos.

LK – Eu também.

RT – Até hoje, eu não entendo como é que um ser humano conseguiu fazer aquela obra prima. Ela é bonita do primeiro segundo ao último.

LK – Eu me emociono. Eu vejo os gênios cantando eu já me emociono. É lindo.

RT – E justamente, eu falei com você pelo telefone que eu assisti o Alto da Compadecida com bonecos, e em Salzburgo, eu assisti A Flauta Mágica com bonecos. Isso a três ou quatro anos atrás, que é um hábito daquela região. Eles fazem isso o ano inteiro.

LK – É engraçado você estar falando da Flauta Mágica, porque ela tem uma ligação, também, comigo forte. Quando eu entrei pra escola de música, foi a primeira ópera que a gente montou

lá e eu participei da montagem. Agora eu cheguei em Recife e me chamaram pra ajudar... Eu estou fazendo a direção cênica, mais ou menos uma direção cênica de uma Flauta Mágica que vai ter agora lá. Mas com alunos...

RT – Trabalho com alunos.

LK – Alunos de canto. Pessoal novo e tudo. Mas é bem legal, também, a montagem.

RT – Então as coisas se entremeiam. É isso aí.

LK – Ricardo, muito obrigado pela entrevista. Obrigado por tudo, pelo seu depoimento.

RT – Foi um prazer.

Fim da Entrevista

APÊNDICE C

Listagem das Obras vocais de José Siqueira

Listagem das Obras vocais de José Siqueira descritas por Vieira (2006) e encontradas na Biblioteca Nacional, na Academia Brasileira de música e no Acervo particular da Neta de José Siqueira que foi doado recentemente à UFRJ.

BN – Biblioteca Nacional

AS1 – Acervo de José Siqueira – Largo do Machado

AS2 – Acervo de José Siqueira – Casa da Neta de Siqueira

ABM – Academia Brasileira de Música

1 - Obras para canto e piano

Título	Acervo	Localização e observações
Acalanto	BN	M 784.3 S. IV-38
Andorinha	BN	M 784.3 S. I-10
Benedito Pretinho	BN	M 784.3 S. IV-30
Canções: Ciranda, G. de Lucena; Benedito Pretinho, O. Mariano; Loanda, A. Ferreira, Foi numa Noite Calmosa; Nesta Rua; A Dança do Sapo; Meu Engenho é d'Humaitá; Vai meu suspiro; Longe de Ti; Ela Era Virgem.	BN	M 784.1 S. I-2
Três canções: Balança Eu, Indiscrição, Meu Barco é Veleiro.	BN	M 784.3 S. II-140
Canções e Romances escolhidos Moscou 1958: Você, Madrigal, Acalanto, Casinha Pequeninha, Reminiscência, Cantiga para Ninar, Ranchinho Desfeito, Balança eu.	BN	M 784.3 S. I-4
Oito Canções Populares Brasileiras:	BN	M 784.3

Benedito Pretinho, Loanda, Foi numa Noite Calmosa, Nesta Rua, Dança do Sapo, Natiô, Vadeia Caboclinho, Maracatu.		S. II-141
Debussy (v. de Manuel Bandeira)	BN	M 784.3 S. I-12
Desejo (Soneto de Ronald de Carvalho)	BN	M 784.3 S. II-98
Desilusão (Romance) Palavras de Guerra Durval	BN	M 784.3 S. II-97
Foi numa Noite Calmosa - 1947	BN	M 784.3 S. IV-25
Folhas Soltas – Versos: Lúcia Aizim	BN	M 784.3 S. II-139
O impossível Carinho – Versos: Manoel Bandeira	BN	M 784.3 S. IV-35
Indiscrição – Letra: Raul Machado	BN	M 784.3 S. IV-5
Irene no Céu – Versos de Manoel Bandeira (1947)	BN	M 784.3 S. IV-23
The Island – Versos de Doria Dreyer (1967)	BN	M 784.3 S. II-96
Kessy (prelúdio) – Palavras de Alberto Renart	BN	M 784.3 S. II-95
Macumba do Pai José – Versos de Manuel Bandeira (1951)	BN	M 784.3 S. II-103
Madrigal – Versos de Manuel Bandeira	BN	M 784.3 S. II-137
Melodias Populares Brasileiras	BN	M 784.1 S. I-4
Meu Barco é Veleiro – palavras de Olegário Mariano	BN	M 784.1 S. IV-4
Meu Cavalo Pimpão – Versos de Lúcia Aizim	BN	M 784.3 S. II-138
Meu limão, meu limoeiro	BN	M 784.3 S. IV-31
Mulher Rendeira	BN	M 784.3 S. IV-22
Na Rua do Sabão – Versos: Manuel Bandeira	BN	M 784.3 S. IV-22
Nada Tenho – Versos: Luiz Otávio	BN	M 784.3 S. IV-20
Nós – Versos de Augusto Linhares	BN	M 784.3 S. IV-34

Paraná – Coco Praiaira (motivo do folclore)	BN	M 784.3 S. IV-21
Reminiscência – Versos: Raul Machado.	BN	M 784.3 S. II-102
Saudade é Como Fogueira	BN	M 784.3 S. I-2
Trovas – Versos: Luiz Otávio.	BN	M 784.3 S. IV-27
Você – Versos: Augusto Linhares	BN	M 784.3
2ª Coletânea baseada em Versos de Manuel Bandeira	AS1	
Folhas Soltas	AS1	
3 canções	AS1	
Madrigal	AS1	
8 canções populares	AS1	
Folhas Soltas - autógrafo em papel vegetal	AS2	
O passarinho na Lagoa – autógrafo – 2p.	AS2	
Três cantigas para Obá- 1956 - autógrafo	AS2	
A Modorra de Iaiá – 1956 - autógrafo	AS2	
Acalanto – 1968 - autógrafo	AS2	
E a Ti Flor do Céu – autógrafo em papel vegetal – 1967 – 3p.	AS2	
1ª e 2ª Cantiga de Natiô – partituras e partes – autógrafo em vegetal.	AS2	Não está claro se o acomp. é de piano ou orquestral.
Nada tenho – Canto e piano – autógrafo – 1948	AS2	
Trovas – canto e piano – autógrafo – 1948.	AS2	
Saudade é como Fogueira – canto e piano – autógrafo.	AS2	
Adormecida – modinha – autógrafo,	AS2	
Pequenina Cruz do teu Rosário - 1968 – autógrafo.	AS2	
3 Cantigas para Oxum	AS2	Não está claro se a partitura é vocal ou instrumental
Milagre - editado	AS2	
Meu limão, meu limoeiro – incompleta – autógrafo vegetal.	AS2	
Maracatu – canto e piano – Cópia heliográfica de autógrafo.	AS2	
Meu limão, meu limoeiro - xerox	AS2	
Álbum canto e piano – editora JS	AS2	
Oito canções populares do Brasil – editora JS	AS2	
Sonhando – valsa – Versos de Lamartine Babo	AS2	
Ilusão – cópia heliográfica	AS2	
Instantâneos – 1981 – xerox	AS2	
Acalanto – edição Sociedade Artística Internacional	AS2	
3 melodias populares – canto e piano Cópia heliográfica	AS2	
A Rede – versos de José Américo de Almeida	AS2	
3 Modinhas de Folclore Brasileiro – 1965 – cópia heliográfica de autógrafo.	AS2	
Ranchinho Desfeito – Autógrafo 1952	AS2	
Acalanto - editado	AS2	
Canção – Paráfrase de Aragon – 1971 - Xérox	AS2	

Canto e Orquestra

8 Canções populares brasileiras – autógrafo – encadernação para canto e orquestra.	AS1	
Epigramas – 1ª coletânea – canto e orquestra – heliográfica.	AS2	
Chuva – canto e orquestra – 1972 – cópia heliográfica.	AS2	

Coro e Orquestra

Senzala – Bailado brasileiro – Coro Misto e orq,	BN	M 784.2 S. I-2
Senzala – bailado brasileiro – partitura e partes – cópia heliográfica.	AS2	
Toada de Xangô – tema folclore brasileiro – partitura autógrafo – 1952.	AS2	

Coro

Cantigas Folclóricas do Brasil – 9ª Suíte para Coral – 1972 – cópia heliográfica.	AS2	
---	-----	--

Óperas, oratórios e cantatas

A Compadecida – Manuscrito em papel vegetal e uma cópia heliográfica. Partes para coro separadas.	AS1	
Gimba – drama-lírico sinfônico (texto de Gianfrancesco Guarnieri – Cópia heliográfica do autógrafo)	AS1	
Ópera Gimba	AS2	
Ópera Gimba	AS2	
Candomblé – Redução para piano e coro – com marcação de estudo de Alice Ribeiro. Cópia Heliográfica. Encadernação capa dura.	AS1	
Candomblé II – em quinze partes – cópia heliográfica – encadernado.	AS1	
Candomblé – Em uma pasta Parte incompleta da partitura – autógrafo em vegetal.	AS2	
Candomblé	AS2	
Xangô – Cantata para Soprano, coro e Orquestra	AS2	
Toada para Xangô – cantata negra – partitura – cópia Heliográfica de manuscrito.	AS1	
Cantata para declamador, coro e orquestra. Texto de Vinícius de Moraes (grade e redução)	AS1	
A Grande Tragédia da Conjuração Mineira – Oratório. Texto de Viriato Correia e Cecília Meireles (coro e	AS1	

Orquestra)		
O Escravo – 1967 – Cantata para tenor, coro misto e orquestra – versos de Vinicius de Moraes.	ABM	Em fase de editoração
Sonata do Amor Perdido – Cantata para Quinteto de sopros, duplo quarteto vocal e declamador.	AS2	
Cavalo dos Deuses – Cantata Fetichista – autógrafo - 1956	AS2	

Outros

I Quinteto para soprano e Quarteto de cordas – cópia heliográfica de autógrafo	AS2	
3 Momentos de Missa – soprano e quinteto de sopros – cópia heliográfica de autógrafo.	AS2	
Cantigas de Amigo – Soprano e Quinteto de sopros – 1979 - xerox	AS2	
3 vocalizes para soprano, clarineta e piano – cópia heliográfica do autógrafo.	AS2	

ANEXO A

TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
ESTADO DA GUANABARA

DIREÇÃO DA
COMISSÃO ARTÍSTICA E CULTURAL



1961

COMISSÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

PRESIDENTE:

Carlos Octavio Flexa Ribeiro

VICE-PRESIDENTE

Joaquim Araújo Torres

SECRETARIO GERAL

Maria Clara Machado

DIRETOR DO TEATRO

Antônio Bento de Araújo Lima

Celso Kelly

Antônio Garcia de Miranda Neto

Maria Magdala da Gama Oliveira

Roberto de Souza Pinto Figueiras

Pina Monaco

Gulherme Figueiredo



Teatro Municipal do Rio de Janeiro

PRIMEIRA AUDIÇÃO MUNDIAL DA COMÉDIA MUSICADA

"A COMPADECIDA"

DE JOSÉ SIQUEIRA

SOBRE O TEXTO DO «AUTO DA COMPADECIDA»

DE ARIANO SUASSUNA

3 ATOS



Quinta-feira, dia 11 de maio de 1961
às 21 horas

ARIANO SUASSUNA

ARIANO SUASSUNA nasceu na Paraíba em 1927, quando seu pai era Governador do Estado. Filho de família tradicional e sertaneja. Religioso protestante. Em 1930, por ocasião de perseguições políticas, o pai é assassinado no Rio, deixando nove filhos. Estudos primários em Taperoá (Paraíba), curso ginasial e colegial em Recife, onde cursa a seguir a Faculdade de Direito, formando-se em 1950. Fanda com outros o Teatro do Estudante de Pernambuco. Converte-se ao Catolicismo em 1951. Professor de Estética na Faculdade de Filosofia da Universidade de Recife, colunista regular do Diário de Pernambuco. Autor de várias peças, antes de **COMPADECIDA**, duas das quais premiadas em concursos locais. O **AUTO DA COMPADECIDA** foi premiado com a medalha de ouro, em janeiro de 1957, no Rio de Janeiro.



ALGUMAS OPINIÕES SOBRE A PEÇA

O «Auto da Compadecida» foi uma das coisas mais deliciosas que tenho lido em minha vida, desde que sei ler.

Rachel de Queiroz.

A força poética e popular que se desprende da peça, o catolicismo de Cristo que ela transmite, a simplicidade dos diálogos, a estrutura teatral e os tipos vivos, fazem de **Compadecida** um exemplo raro na dramaturgia brasileira.

Herculio Borba Filho.

Lendo ou ouvindo a peça de Ariano Suassuna, o encantamento é o mesmo.

Enilda.

O tipo de João Grilo, «amarelo» nordestino, cujas proezas são cantadas em abito dentro da peça de Ariano Suassuna, simboliza e representa muito bem o engenho popular de uma raça inventiva e telúrica, banguinosa e sofrida.

Paulo Dantas.

Com Ariano Suassuna começa a surgir o «Teatro do Nordeste» assim como se constitui e persiste um «romance do nordeste»: com sua fisionomia própria, inconfundível... Nunca um teatro de malho brasileiro encontrou, com tanta nitidez, os seus legítimos recursos expressivos quanto em o «Auto da Compadecida».

Eduardo Porteira.

MAESTRO JOSÉ SIQUEIRA

Presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, da União dos Músicos do Brasil, fundador e primeiro presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Sociedade Artística Internacional, do Clube do Disco, JOSÉ SIQUEIRA nasceu em 1907, em Conceição, Estado da Paraíba, onde fez seus primeiros estudos musicais e de humanidades. Vindo para o Rio estudou na Escola Nacional de Música, tendo por mestres Paulo Silva e Francisco Braga. É catedrático de Harmonia e de Morfologia da mesma Escola. Como compositor vem se destacando pela fina inspiração, muito brasileira, e pela admirável leitura de seus trabalhos, verdadeiras jóias de harmonia, polifonia e orquestração.

Deve-se a ele as grandes iniciativas que tanto têm beneficiado o meio musical brasileiro, como os Concertos para a Juventude, os Concertos Itinerantes, o Movimento de Expansão Cultural, as estâncias de Orquestras Sinfônicas e outras. Tem alcançado grande êxito em suas constantes viagens pelos Estados Unidos da América do Norte, Europa e União Soviética, onde regem as mais famosas orquestras sinfônicas, destacando-se as de Philadelphia, Rochester, Detroit, Montreal, Moscou, Riga, Baku, Leningrado, Kiev, Lisboa, Amsterdam, Haia, Rotterdam, Porto, Florença, Roma e Paris.

Fêz recentemente um curso de Musicologia na Sorbonne e outro de Regência e Composição no Conservatório de Paris, onde teve por mestres Eugen Bigot e Tony Aubin.

Suas obras principais são: Quatro Sinfonias; Concertos para violino, piano, violoncelo; Três Oratórios; Três Cantatas; inúmeros bailados e grande quantidade de peças de caráter para canto, violino, piano e outros instrumentos. **A COMPADECIDA** é sua última obra, escrita em 1960.

A COMPADECIDA foi inteiramente musical, suprimidos alguns diálogos que não afetam o sentido da peça e, também, o epílogo, que consiste na volta de João Grilo à terra.

A música serviu, sobretudo, para reforçar o regionalismo e a importância de certas coisas locais, por exemplo, o Entredo do Cachorro, a Entrada das Canguêbras, a Dança do Pagode, o Monólogo da Morte de João Grilo, a Aparição de Jesus e Nossa Senhora e outras.

Musicalmente José Siqueira diz que **A COMPADECIDA** foi concebida com base em três orientações estéticas as mais diversas:

A primeira — na Ópera Clássica, em que há no mesmo tempo cantores e atores. O Palhaço e Severino do Aracaju não cantam, falam e são caracterizados por melodias folclóricas regionais. Além disso, em inúmeras oportunidades os próprios cantores falam como na ópera cômica.

A segunda — no Drama Lírico Sinfônico Wagneriano, em que há motivos musicais condutores de personagens e coisas.

Na **COMPADECIDA**, como nas óperas do autor da Tetralogia, cada personagem é seguido pelo motivo musical que lhe corresponde, e que está presente na Orquestra sempre que esse personagem é evocado.

João Grilo e Chico são caracterizados por temas folclóricos da região, enquanto que Padre João, Antônio Morais, Sacristão, Padroeiro, Mulher do Padroeiro, Bispo, Frade, Demônio, Encourado, Manuel e a **COMPADECIDA** possuem motivos musicais próprios.

A terceira — na supressão do libreto, tal como procedeu Debussy quando escreveu Pelléas e Mélisande.

GLOSSÁRIO DO «AUTO DA COMPADECIDA»

GARROTA — Novilha, rês vacum entre um e dois anos.

ENCHOCALHAR — Colocar um chocalho no pescoço da rês chucra, uma vez subjugada, para que ela não se perca: o badalo denunciara seu esconderijo na caatinga. O chocalho é colocado quase sempre depois da «corrida» espinhosa e rápida pelas grotas, terminando com o animal no chão através de um violento tirão na cauda, quando o vaqueiro emparelha sua montaria com o barbatão, nome dado aos animais selvagens.

LESO — Robo, trouxa, colô.

CAO — Designativo de Diabo do sertão.

SANGRADOR DE AÇUDE — As nascentes originárias do açude.

CRUZADOS — Moedas antigas.

AMARELO — Sertanejo, caboclo. Designativo tirado do «amarelão», doença comum nas populações rurais brasileiras.

APERRIHO — Chateação, tristeza, zanga. Mistura de um pouco de tudo isso.

LATOMIAS — Histórias, bobagens, empulhações; coisas com aparência inocente, mas escondendo intenção maldosa. Lamentações.

CAPTÃO — Quando Lampião resolveu combater a coluna Prestes, entendeu que cumpria um serviço patriótico e correu a buscar que ele seria nomeado capitão do exército nacional. O famoso cangaceiro fez um humilde funcionário público confirmar a nomeação e passou a usar três divisas no botão: era o «Capitão» Ferreira. O posto de Lampião fez escola entre os chefes do cangaço.

BIU — «João Ninguém», apelativo depreciativo dado a uma pessoa cujo nome se ignora ou não se quer mencionar.

PAPÓ AMARELO — Rifle, mosquetão, arma dos cangaceiros. Estes enfeitavam com moedas de ouro, às vezes, a bandeira de suas armas, que ficavam assim com o «papo amarelo».

FERRAR NA TABUA DO QUEINO — Castigo muito comum usado pelos cangaceiros nas mulheres levianas: consistia em marcar com ferro em brasa uma das faces da vítima. João Batato, do bando de Lampião, mandou fazer um ferro com as letras JB para seu uso exclusivo. Até hoje ainda se encontram pelo sertão, mulheres com um JB marcado no rosto.

GAITA — No nordeste é instrumento de sopro, flauta.

PADRE CICERO — Padre Cicero Romão Batista, taumaturgo do Juazeiro, Ceará, até hoje o maior «santão» do nordeste. Foi padrinho de Lampião e protetor ostensivo dos cangaceiros. A idéia de nomear Virgílio capitão, foi executada por ele.

VISAGEM — Passos de galleira, das rodas de malandragem.

ENXERIDO — Intrometido, metedigo.

CATIMBOZEIRO — Mestre de Catimbó, feitiçaria branca nordestina.

AGÜENTAR O ROJÃO — O mesmo que suportar as conseqüências, as vicissitudes.

MACAMBIRA — Herbácea do Nordeste, não comestível, que suporta a astigem com relativo sucesso.

CANÁRIO PARDO — Famoso cantor mulato e repentista sertanejo.

(Notas fornecidas por Antônio Augusto Fagundes, do Instituto de Tradição e Folclore).

PERSONAGENS E INTERPRETES

PALHAÇO	Ivan Senna
JOAO GRILLO	Assis Pacheco
CHICO	Edson Castilho
PADRE JOAO	Alfredo Colóximo
ANTONIO MORAIS	Alfredo Mello
SACRISTÃO	Enzo Feldes
PADEIRO	Raul Gonçalves
MULHER DO PADEIRO	Aracy Bellas Campos
BISPO	Newton Paiva
FRADE	Alcebiades Pereira
SEVERINO DO ARACAJÓ	Mahely Vieira
CANGACEIRO	Carlos Dittert
DEMONIO	Alfredo Mello
O ENCOURADO (DIABO)	Carlos Walter
MANOEL (N. SENHOR JESUS CRISTO)	Roberto Miranda
A COMPADECIDA (NOSSA SENHORA)	Lia Salgado

Regente: José Siqueira

Regisseur: Silva Ferreira

Maestro de Côro: Santiago Guerra — Maestros preparadores: Ella Podorolski, Otto Jordan, George Geszti e José Siqueira — Coreógrafo: Denis Gray — Cenógrafo: André Reverssé — Execução dos cenários: Fernando Pamplona — Ponto: Mario de Bruno — Chefe do Guarda Roupas: Alberto Guercei — Eletricista Chefe: Miguel Pinto de Araujo — Chefe da contra regra: Jorge Nader — Chefe do Atelier da Sapataria: Joaquim da Velga Coelho.

Orquestra, côro e corpo de baile do Teatro Municipal.

Dança do Pagode no Segundo Ato.

SILVA FERREIRA

SILVA FERREIRA, nascido na Bahia (Itabuna) em 1924. Escola primária em Jequié, Seminário Menor e Maior em Salvador. Depois de 9 anos de claustro, abandonou a carreira eclesiástica e embarcou, contra a vontade da família, para fazer o sul. Vinda com a bagagem do seminário, um curso na Escola de Música da Bahia com o maestro e organista Pedro Jatobá, sem carteira de reservista e uma vontade enorme de fazer teatro. Aqui estudou música com Chiavettini (violino). Começou na cena no Teatro do Estudante do Brasil, com Paschoal Carlos Magno (Teatro Fenix) — Festival Shakespeare). Passou um ano na Europa. Na volta dirigiu a grande excursão do Teatro do Estudante do Brasil ao Norte do país. Tem mais de trinta peças dirigidas, na maioria, para grupos amadoristas. Faz jornalismo. Faz rádio na Rádio Nacional e Televisão, em São Paulo, dirigindo com Bibi Ferreira o teatro dos sábados da TV Excelsior. Lecionou um ano a cadeira de direção no início das atividades da Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro. A «mise-en-scène» e as luzes da peça de hoje são suas. A primeira vez que dirigiu a obra de Suassuna, para teatro declamado, foi em Porto Alegre, merecendo diversos prêmios da Revista do Globo e da Fôlha da Tarde.

ANDRÉ REVERSE

ANDRÉ REVERSE, nascido em Paris em 1924, onde estudou pintura e arte decorativa, vive no Rio desde 1948.

Tornou-se famoso, na nossa sociedade, como pintor, cenarista e decorador, depois de ter feito exposições de pintura, edições artísticas e decorações em numerosas residências.

Nos cenários da COMPADECIDA Reverse procurou, numa bela composição plástica, criar uma atmosfera digna da música, sem perder de vista a grande simplicidade do meio ambiente da peça.

A COMPADECIDA

(Argumento)

1.º ato — Cena: Pátio de uma igreja de vila do interior.

Depois da saída do Palhaço, que anuncia o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. Chico explica a João Grilo a situação da mulher do Padre, que ameaça fugir e matá-lo, se o seu cachorro de estimação, que está doente, vier a morrer. O médico já foi chamado, e não sabe o que o bicho tem. Agora só resta apelar para o Padre. O Padre se recusa a benzer o animal. Depois dos argumentos de João Grilo que lembra a bênção do motor novo do Major Antônio Morais, o que, certamente, causará briga entre o casal de madeiras e o vigário, caso os primeiros venham a saber desse permenor, uma vez que cachorro é muito melhor do que motor... o Padre se decide a benzer o bichinho. O Major entra em cena à procura, igualmente, do reverendo para abençoar... o filho que está doente. João Grilo tece uma intriga entre o Padre e Antônio Morais dizendo a este que o vigário estava doído, com mania de benzer tudo, e que havia falado mal do Major e do reverendo, que Antônio Morais também tinha um cachorro doente para ser abençoado. Amai-se um qui-pro-quid enorme, e Antônio Morais se retira prometendo se queixar ao bispo. Depois da saída do Major, João Grilo finge-se amigo do Padre e promete ir aos Angélos, fazenda de Antônio Morais, para «resolver tudo». A esta altura irrompem no pátio da Igreja, o Padre e sua Mulher, com o cachorro doente. O Padre se avara, pois pensa que Antônio Morais também viera pedir para benzer um cachorro, o que, então, perfazia dois. Recusa-se. A esta altura das discussões o cachorro da mulher do Padre morre em cena, o que é descoberto pelo Sacristão. A mulher do Padre quer, então, já que o cachorro está morto, um entêro em latim. João Grilo, conhecendo a avarozia do Padre e do Sacristão, inventa que o cachorro deixou em testamento, dez contos para o Padre e três para o Sacristão. Com tais argumentos, depois de diversas tentativas para resolver o problema agradando a ambas as partes, resolve o Sacristão fazer ele mesmo, com o consentimento do Padre, o entêro do bicho em latim, no que a Mulher e o Padre concordaram. Realiza-se o entêro do cachorro Xaréu... em latim.

2.º ato — Mesma cena.

Entra em cena o Palhaço para contar o que está acontecendo na vila, enquanto Xaréu se enterra em latim. Antônio Morais foi se queixar ao Bispo. O Bispo, atendendo à queixa do dono de todas as minas da região, homem poderoso,

que enriqueceu fortemente o patrimônio que herdou, durante a guerra em que o comércio de minérios esteve no auge, vai procurar o Padre João. Do encontro dos dois, Bispo e Padre, fica sabendo o último, que fora enredado numa contusão dos diabos pelo amarelinho João Grilo, que chegou a dizer no seu engano que a mulher de Antônio Moraes era um animal. João Grilo, sem se aperceber que seu enredo já havia sido descoberto, entra em cena contente. Ao deparar-se com o Padre João é por éste advertido severamente do mal feito. João Grilo ameaça contar... e conta ao Bispo que um cachorro se enterrara em latim. O Bispo se revolta contra o Padre e ameaça suspendê-lo, bem como demitir o Sacristão, não sem antes prometer um bom castigo para João Grilo. O «amarelinho» tem então a feliz idéia de modificar ali, na hora, o testamento do cachorro. É a doação (pagamento que a dona fará pelo enterro em latim, na importância de 13 contos) ficará assim distribuída: três para o Sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese. O Bispo, simoniaco, hesita ante a possibilidade do ganho inesperado. Resolve reunir-se secretamente com o Padre e o Frade que o acompanham. Entram na Igreja.

A esta altura, João Grilo explica a Chicó que retirara do cachorro morto a bexiga e manda que Chicó a encha de sangue e coloque no peito, por baixo da camisa. Depois conta-lhe que «val entrar no testamento do cachorro», pois como o Frade da mulher do Padeiro é «dinheiro e bicho», Ele arranjara para tomar o lugar do Xaréu, um gato que «descome dinheiro». Ante a incredulidade de Chicó, ele explica o processo, que, certamente, iludirá a futura «dona do gato». O gato é trazido à cena, com a entrada da mulher do Padeiro que vem, mesmo a contra gosto, mas como pessoa honesta, pagar os funerais do cachorro em latim. A transação é feita, pela importância de quinhentos mil réis. Vai-se a Mulher satisfeita com a compra, pois segundo ela, o gatinho é lindo e val tirar com o novo filho o prejuizo do gasto no enterro de Xaréu. Saem do Concílio o Bispo, o Padre, o Frade, o Sacristão. João Grilo efetua o pagamento a todos conforme dissera, «segundo a vontade do morto». Enquanto o dinheiro é contado e repartido, o Padeiro e a Mulher descobrem que o «gato não descome dinheiro coisa nenhuma. Descome o que todo gato descome». Entra o Padeiro furioso. Atraca-se com Grilo. É contido pelo Padre, pelo Sacristão e pelo Bispo. Todos temem que o negócio seja desfeito. E, nesta altura, ontra debaixo de tiros a Mulher do Padeiro, apavorada, para anunciar que Severino do Aracaju invadiu a cidade e vem se dirigindo para a igreja. Todos aguardam a chegada do famoso «capitão» Severino entra em cena. Toma de todos o dinheiro distribuído pelo Grilo, e, com exceção do Frade, mata um por um dos presentes. Chicó tam-

bém consegue salvar-se, pois a «bala pegou de raspão». O cabra de Severino executa a chacina. Ao chegar a vez de João morrer, éle pede a Severino para aceitar de presente uma gaitinha que Padre Chico tinha lhe dado antes de morrer», para ser entregue a Severino, que era seu afilhado. A gaita, segundo João, tinha o poder de devolver a vida a quem morresse de tiro ou facada. Para provar a «verdade» João dá uma facada na barriga de Chicó, no local onde antes havia sido colocada a bexiga do cachorro cheia de sangue. Severino vê o sangue, Chicó finge-se de morto. O «capitão» acredita, mas quer ver é o Grilo ressuscitar o homem. João toca na gaita. Chicó levanta-se fingindo ressuscitar e inventa a história de ter visto no céu Padre Chico rodeado de anjinhos. Severino se entusiasma. Manda o cabra atirar não sem antes ter tido o cuidado de tomar a gaita de João e dá-la ao cabra para ser tocada depois da sua morte. Resultado: o cabra mata Severino. Logo depois, João mata o cabra, que, mesmo agonizando, atira em João Grilo quando vai caindo. Resta apenas Chicó que encerra o segundo ato com a lamentação pela morte do amigo, «o Grilo mais inteligente do mundo».

3.º ato — O tribunal para julgamento dos mortos. (Lugar entre o Céu e o Inferno).

O palhaço explica à platéia todo o processo de julgamento, bem como o fato de irem ver dois demônios vestidos de vaqueiros, «pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste». Todos os mortos acordam e tomam conhecimento do seu estado de mortos. Com a chegada do Demônio e do Encourado são todos ameaçados de serem levados diretamente para o inferno. Mais uma vez João Grilo inteligentemente argumenta que ninguém pode ser condenado sem ser ouvido e apela para Nosso Senhor Jesus Cristo, no que é acompanhado por todos. Aparece então Jesus... negro. Isso causa um certo espanto em João Grilo. Jesus Cristo explica a João Grilo que veio assim de propósito porque sabia que ia despertar comentários... Ele Jesus nascera branco e quisera nascer judeu como poderia ter nascido preto... Inicia-se o julgamento, mas a certa altura João percebe que só há um Juiz, mesmo infinitamente Justo, e o promotor que no caso é o Encourado (o Diabo) e apela para a sua advogada, a mãe da misericórdia, que se compadece dos pecados dos homens. E a invoca com duas estrofes do cancioneto popular nordestino, criadas pelo cantador Canário Pardo. Nossa Senhora atende ao chamado de João Grilo e vem em seu socorro. A advogada, depois de todas as marchas e contra-marchas do julgamento, consegue mandar não para o inferno e sim para o purgatório o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher. Severino e o Cabra são inocentados pelo

próprio Cristo e vão para o céu sob a alegação de que o Diabo não entende nada dos planos de Deus. Severino e o Cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Entouqueceram ambos depois que a polícia matou a família deles, e não eram responsáveis pelos seus atos. E chegamos, finalmente, ao julgamento de João Grilo. Cristo quer mantê-lo para o Purgatório. João pede a Nossa Senhora que advogue a sua causa de forma a não deixar que ele vá para o Purgatório. Maria aceita uma solução João voltará à terra. Ele fica satisfeito porque cada um para lá tomará cuidado para na hora de morrer não passar pelo Purgatório para não dar gosto ao céu. Mas esta solução só será aceita pelo Cristo se João fizer uma pergunta que Jesus não possa responder. Arditosamente João Grilo pergunta a Jesus: sem que dia vai acontecer sua segunda ida ao mundo? Jesus Cristo lhe responde que isso é um grande mistério, e não lhe poderá responder, pois João vai voltar, e o conhecimento dessas coisas faz parte da vida íntima do Pai eterno. A brincadeira de Jesus com João Grilo antecede, imediatamente, o fim da representação musicada da COMPADLECIDA, que termina com a despedida de João Grilo à terra, com as despedidas de Jesus e Maria, e suas recomendações para ser bom e tomar cuidado com o resto de vida que ainda lhe foi concedida.



ANEXO B

PELO MUNDO DA MÚSICA

Jack Heidelberg

A Cultura Artística do Rio de Janeiro iniciou a sua 28ª temporada com um recital do pianista californiano Jack Heidelberg (390). Sarau, em 26 de abril último). Uma Fantasia em Dó menor, de J. S. Bach, dada sem certa autoridade estilística, precedeu a suite de Cinco Noturnos, de Francis Poulenc, bastante incarácterísticos, e como de um empalidecido Pauré. O ponto culminante do recital apresentou-se com uma versão feliz de «Le Tombeau de Couperin», de Ravel. O jovem intérprete, que recebeu orientação de Nádia Boulanger no tocante à música francesa, soube exteriorizar a delicada volubilidade clavicênica a que Ravel visara para entroncar no grande contemporâneo de Bach as linhas mestras da latinidade barroca, por ele continuada com tão ácida e cintilante linura. O artista exprimiu com acerto a ironia e o púlico lirismo daquela suite. A Sonata em Lá maior, op. 120, de Schubert, o «Chôros» n. 5 (Alma Brasileira), de Villa-Lobos, e três números da «Berberia», de Albéniz: «Rondeña», «Almerías» e «Triana», constituíram a 2ª parte do programa. Tiveram tratamento paradoxalmente uniforme. A falta de relevo foi a mesma em todas aquelas páginas, tão diferentes de caráter, e acentuada monotonia. Tudo, porém, expresso com boa técnica e acabamento cuidadoso, em sonoridade sempre por igual límpida e monocrônica.

NONETO DE PRAGA

Devemos à Associação Brasileira de Concertos e Pró-Arte — eminente serviço à nossa cultura — a vinda de oito Quartetos de Cordas, de um Trio, três Quintetos, dois Octetos, seis Orquestras de Câmara, e a do Noneto de Praga. Entre tantas realizações de excelência, a do último conjunto mencionado, abrindo, em 8 do corrente, a temporada conjunta daquelas sociedades, ostiva à altura das melhores. O conjunto (violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa) vem atuando desde 1923. E' ótimo, e o programa apresentado evidenciou a variedade do recursos de execução de que dispõe. Num repertório reduziíssimo, como é o do noneto, selecionaram três obras de feição diferente, fortemente marcado. Ouvimos inicialmente o Noneto, de Bohuslav Martinu, há pouco falecido. Paul Collaer, fanático de docecatonia, agradou Martinu de Saint-Saens da música contemporânea, quer dizer: autor de elegantes *bibetors* insubstanciais, com base em amável e brilhante

banalidade. Não me parece ser este o caso de Martinu, sem dúvida desigual, porém de inegável originalidade, sempre à procura de novos efeitos, de cromatismos raros, sempre ágil. Não será de vanguarda propriamente dita. As suas pesquisas expressivas não pautam por nenhum sistema particular. Exprime-se; e se não deseja concorrer para a criação de linguagem pioneira, fá-lo conservando-se de rica variedade e atraente frescura e sensibilidade; isso, fora da linhagem schoenbergiana, e nem Strawinsky, nem Hindemith, nem Milhaud. Está a chegar aqui o pianista Firkusny, a quem devemos a primeira apresentação entre nós duma obra de Martinu: a vasta Sonata, que foi aplaudida calorosamente, e que me pareceu válida, ao lado das de Hindemith. Longe de mim, entretanto, compará-lo a um Bartók. Precisamente aquela variedade antes aludida, a procurada de timbres e o jogo de ritmos, fazem do seu Noneto peça muito favorável à apresentação dum conjunto dessa natureza, e o resultado foi feliz. O Quinteto, op. 39, da fase formalista de Prokofieff, é obra rigorosamente contraposta ao insinuante Noneto, de Martinu. De essencialidade sem concessões, quase ascética, mas rigorosa, árdida, o Quinteto contém todo Prokofieff, todas as suas eminentes qualidades, porém sem abandono lírico. A virilidade grave desse Quinteto marca o ponto alto da noite, superiormente. Por fim, uma peça do museu do Romantismo: o Noneto, op. 31, de Ludwig Spohr. Conheci esse músico através das «Memórias de Berlioz», depois pelas biografias de Schumann, de Liszt, de Wagner. Violinista famoso, era companheiro acolhedor e leal. O seu «faustico» chegou a ser tão popular na Alemanha quanto ao de Gounod (que os alemães preferiam chamar «Margareta», em desagravo a Goethe). Dirigindo «Lannhäuser» e «O Navio Fantasma», esse curioso conservador, em político revolucionário, recusava Beethoven e até Weber. Os seus 15 Concertos para violino foram famosos, sobretudo o 8º, intitulado: «Em forma de uma Cena de Cantos. Pena que o Noneto, op. 31, ainda lembra, como o faz, a inspiração, intencional naquele Concerto, melodramática. Além disso, um cromatismo *au ralenti* e um lirismo empalidecido em extremo só explicam a apresentação dessa obra pela já aludida escassez do repertório para Noneto.

O Noneto de Praga é magnífico, de atuação flexível na dialogação, com base em segurança, filha da longa experiência.

«A COMPADECIDA»

Ariano Suassuna escreveu o «Auto da Compadecida» para uma festa de colégio religioso. Modificou-o em parte, entretanto, para poder ser representado naquela ocasião; restabeleceu o texto original para a apresentação ao grande público. E foi o que se viu: um intenso êxito, merecidíssimo. Suassuna é católico. Nem por instantes julgou ultrapassar os limites do popular, das audácias simples e tradicionais da imaginação serena, rudemente picaresca e fundamentalmente cordial. Chegara, porém, ao limite, e essa fronteira foi ultrapassada pela má fé de alguns e pela

incompreensão de muitos. Tem servido para arremetidas de anticlericalismo, quando a peça não sai da objetividade sem preconceções da realidade dos fatos. O perigo das interpretações tendenciosas existe sempre, como ocorreu com o «Tartufo», que chegou a ser interdito quando apareceu. Esses equívocos servem, isso sim, para acentuar a seriedade da peça, os seus valores de humanidade permanente. O título dado por Ariano Suassuna — criatura das mais simpáticas e boas, das mais vivazes que me tem sido dado conhecer —, foi «Auto da Compadecida». Esse arcaísmo, que alude à *littérature Média* de Gil Vicente, e também ao inaugural Anchieta, do Brasil, evidencia a seriedade da obra e ao mesmo tempo a sua categoria, pois inscreva no picaresco de tipo ibérico, uma comédia de caráter, e evita, com isto, que se possa considerá-la como uma mera peça «regional». E, entretanto, foi como tal que o maestro José Siqueira compreendeu esse «Auto», «Comédia musicada» chamou ele à sua obra, agora representada (dia 11 do corrente) no Teatro Municipal. O defeito irremediável, definitivo, dessa ópera é este: o do seu autor ter considerado «folclórica» a peça. O programa lembra: «Ariano Suassuna diz que a sua obra se baseia nas *romances e histórias populares do Nordeste*». O investidor confundiu essa fundamentação da obra com o caráter desta. Da transposição sintética do popular tradicional para o plano artístico próprio, tanto dito, fez o músico abstração, ou não terá atinado com ele, e, pensando enriquecer a peça, fá-la retornar à elementaridade das suas origens folclóricas. Se a sua ópera inteira não evidenciasse essa regressão, bastaria lembrar o título dumha notícia (contra o qual o maestro não protestou) publicada em «O Globo» (19-4-61). Este: «*Musical, «A Compadecida» se tornou mais autêntica*». E foi contrário disso que se viu: um sauto de classe puxado incessantemente para baixo, para o popular ditro, com o emprego de ritmos, mas principalmente de melodias de domínio público, escolhidas dentre as mais belas e também mais fatigadas: «Mulher rendeira», que o filme de Lima Barreto lançou no mundo inteiro; a fendeira, que o filme de Lima Barreto lançou no mundo inteiro; a maravilhosa «Habibiana», que Villa-Lobos incorporou («Arlas» às «Habibianas Brasileiras» n. 4); o «Gurilá de Coqueiros», tão sabotoso, popularíssimo pela antiga dupla Jararaca e Ratinho, e inscrito em grande arte por Jaime Ovalle, por Mignone, etc. Essas e outras, em certos momentos da ópera, ouvi comentar: «Que linda essa música! Era «habibiana»! Quanto da maneira «Mulher rendeira», foi apresentada o enredo de «Fausto» para mesma maneira com que Gounod interrompe o enredo da Marcha dos Solzler cantar, ligada, empolada e convencionalmente a Marcha dos Solzler, dando: «A Dança dos pagodes», muito pitoresca, e também *habibiana*, depois nada justificada a sua intrusão do ponto-de-vista da verdade dramática. Acresce que essa redação do artístico ao folclórico, quer dizer: «adocumanto» (porque folclórico é ciência do popular, e os seus espécimes não para ser estudados, não para apresentação para e simples, pelo menos quando rotulados de «folclórica»), exigira trato também elementar, simples, quando rotulados para eles acompanhamentos requintados, do teor e o maestro exercera para eles acompanhamentos requintados, do teor europeus e francês, de delicadeza de orquestração à la Ravel, perfeita-

mente descabida. A peça exigia cores vivazes e singelas, sem sobras e empastelamentos instrumentais. Desde a 1ª cena esse dogmatismo se acusou: um diálogo leve, vivaz, e um fundo orquestral frequentemente dramático de tom, e aliás, até o fim, desprovido de desenvolvimento sinfônico, mas sempre bastante vazio, e de insistência só comparável à com que faz caso um recitativo fangante. O público pôde manter-se com paciência, e mesmo certo interesse, até depois de 1 hora da madrugada, devido ao pouco da peça originária, ao seu dialogar de irrepresa, espirituosa espontaneidade. De autenticidade certa, além disso; a música nada lhe acrescentou, ao lhes tirou, porque o nível geral foi perturbado pelo conúbio inadequado dos dois elementos expressivos: a Comédia e a música em associação artificialíssima. Ainda desta vez não damos início à ópera brasileira, de significado análogo à que «Porgy and Bess» teve para os norte-americanos. Nesta ocorreu íntima fusão daqueles elementos, e os processos modernos empregados (porém realmente dominados) por Gerstwin não lhe prejudicaram a superação do folclórico visado. Nesse sentido, sear da sua orquestração sobrecarregada, Pedro Malazute, escrita em simples notas de Mário de Andrade — Camargo Guarnieri, ainda me simples e mais indicativa do caminho a seguir. Salvo as indicações, os achados do instinto criador, afinal, algum novo operista nosso.

Entretanto, como espetáculo, aquela «A Compadecida» foi mais do que satisfatória. Bons cenários: uma discreta síntese realista, nos 1º e 2º atos, um abstracionismo agradável, no 3º, de autoria de André Revêr, também responsável pela indumentária. O Corpo de Baile nunca bem preparado para a dança nacional, e desta vez regido por coreógrafa de Dina Gray, exteriorizou suficientemente o caráter do popular apresentado. O coro, inerte e pesado. A orquestra, presentemente os meus mais irremediáveis loquizes. Fazer «João Grião» depois de Agildo Ribeiro era um também útil. Aos artistas, cantores e atores, reservo os meus mais irremediáveis louvores. Fazer «João Grião» depois de Agildo Ribeiro era um também útil. Assis Pacheco conseguiu varar tantos anos de palco lirico preservando um real talento cênico. Já tinhamos visto isso em «Orelas, mas desta vez afirmou-se de modo ainda mais decisivo. Excelente, no seu árduo papel: mais de três horas de canto e de movimento quase ininterruptos! — contraste total com a sua forçada oscilação em «A Menina da Nuvens», naquele trapézio demoradamente oscilante. Bem mereceu o nosso teatro, Edson de Castilho, natural, seguro. Alfredo Colômbio revelou-se (digo: «revelou-se») ator. Aliás todos contribuíram com evidente dedicação para o desempenho cênico: Alfredo Mello, Ingo Felder, Raul Gonçalves, Sra. Aracy Belas Campos, Newton Paiva, Alcibades Pereira, Carlos Ditter, Carlos Walter, Roberto Miranda, Sra. Lia Salgado. Dois remanescentes do conjunto que representou o «Auto» original, foram de presença realmente importante, diátona: Ivan Senna (Palhaço) e Mahely Vieira (o único que deu a nota de integral caracterização notável).

Dirigiu o espetáculo o próprio autor, maestro José Siqueira. Andrade Murilo

[2 — Cad. B, Jornal do Brasil, Sábado, 13-5-61

MÚSICA**As duas "Compadecidas"****Renzo Massarani**

O Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, tão espontâneo, perfeito e definitivo, teria aceito de um musicista, eventualmente, apenas uma colaboração leve aderente ao texto original, que deixasse em evidência a palavra e que — antes de tudo — fosse inspirada; teria aceito um Ravel ou um Poulenc brasileiro, nunca um Mascagni. Mascagni, entretanto, pelo menos teria dado à ópera proporções e contrastes, tomando do Auto só os elementos mais teatrais, cortando, criando um libreto que ficasse de pé; e teria cantado.

José Siqueira vangloriou-se de respeitar quase que integralmente os textos originais. A ópera acabou perto das duas horas do dia seguinte, que nem um Parsifal. E, para evitar que continuasse mais algumas horas, caiu no mesmo erro de Menina das nuvens: muitas palavras em cada compasso, pronunciadas o mais depressa possível, numa declamação contínua, inexpressiva e amusical. Os personagens falam com um único "tolex", perdendo todo seu caráter de personagens (quem reparou nos tais temas condutores com os quais o nacionalista Siqueira, imitando Wagner, queria caracterizá-los?) e muitas palavras se perdem na pressa; o diálogo torna-se prolixo, ou até desaparece sob o barulho da orquestra. E qual a vantagem do uso de tanto solclore fotografado, quase sempre confinado na fossa orquestral? Teria mesmo aumentado a autenticidade da obra?

A Compadecida n. 2 corre às custas das palavras de Suassuna e de algumas lindas melodias populares. Os cantores, não cantando, não podem defendê-la; a orquestra, indiferente e caçoeira, toca sobre intermináveis "pedais", criando um fundo sem conexão com os cantores e o enredo. Quando o abuso de Mulheres renhidas não destruídas o cansa, dá-se até quando, no 3.º ato, de-

pucelinana. Os delicadíssimos, saborosíssimos pingüinhos de suco de maracujá, abacaxi e caju que Suassuna distribuiu genialmente e com tamanha prodigalidade, tomam um sabor grosso, transformando-se em pasteleão. O compositor (mesmo ao entrando legalmente no art. 30, alínea a da sua lei 837) falou.

A ópera foi muito bem apresentada. A orquestra e o coro, os cenários de Reverse e a encenação de Silva Ferreira, Sena e Vieira, contribuíram bastante. Os cantores portaram-se todos admiravelmente, começando pelo extraordinário, inesquecível Assis Pacheco com seu excelente compadre Edson de Castilho, pelo delicioso Padre João de Alfredo Colosimo, e continuando com Alfredo Melo, Enzo Feijó, Raul Gonçalves, Araci Belas Campos, Nilton Palva, Alcebades Pereira, Carlos Dittert, Carlos Walter, Roberto Miranda, Lia Salgado.

O público riu a toda palavra captada, aplaudiu, interessou-se no 1.º ato; interessou-se muito menos no interminável 2.º; dormiu no 3.º.

FLAUTA MÁGICA NO MUNICIPAL — Hoje, às 18 horas, replica da obra-prima de Mozart, em forma de oratório, na brilhante e vitoriosa edição da Sociedade Coral de Belo Horizonte que, sob a regência do maestro Magnani, ontem obteve tão grande êxito.

JEANNE D'ARC — Claude Noller repetirá no dia 1.º de junho, com a OSB e a Associação do Canto Orfeônico sob a regência do maestro Jacques Pernoo, este extraordinário oratório que no ano passado tanto entusiasmou nosso público.

BALLET DO STANISLAVSKI DE MOSCÓV — A BBTM apresentará em junho a célebre Companhia, com um elenco de 60 figu-

ANEXO C

7

Fm.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Ph. / Hp.
 Men.
 Pall.
 VI. I
 VI. II
 Vc.
 Cb.

Et! La - drão de tra - her! La - drão de tra - her!
 su - ja... Pa - lha - ço o que é Pa - lha - ço o que é

10

Fm.

Fl.

Ob.

Cl.

Pu. / Hp.

Men.

Palh.

VL I

VL II

Vc.

Cb.

I

(A MENINADA SÁ)

Palhaço, grande voz.

Auto da compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 4 of 4. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet), strings (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass), and vocal parts (Men's and Clown's). The woodwinds and strings are mostly silent, with some notes in the lower strings. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The score is marked with a '1' in a box at the top. The lyrics are: '(A MENINADA SÁ) Palhaço, grande voz. Auto da compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade.'

Andante ♩ = 60

Tpt. *f* *p*

Tmp.

Palh. A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia.

Vc. Auto da Compadecida! *p*

Cb. *p*



2

Cl.

Tpt. *p* *f*

Trp.

Palh. Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho caure, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades.

VI. I *f* *Div.* *affret.*

Va. *f*

Vc.

Cb.

3 Poco Più ♩ = 72

Cl. *p*

Tr. *p*

Palh. * texto Palhaço até c. 29

VI. I *p* *pp* *c. surd.*

VI. II *p* *pp* *c. surd.*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

*
 Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa.

26

Palh.

VI. I

VI. II

29

Tpt. *p* *mf* *fp* *f*

29 *fp* *f*

29 *f*

29 *fp* *f*

29 *fp* *f*

29 *fp* *f*

29 *mf* *f*

29 *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 29, 30, and 31. The instruments are Tpt. (Trumpet), Tmp. (Timpani), Palh. (Percussion), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). Measure 29 features a trumpet part with dynamics *p*, *mf*, and *fp*, and a timpani part with *fp*. Measure 30 shows the trumpet with *mf* and *fp*, and the violin parts with *fp*. Measure 31 concludes with the trumpet at *f*, the violin parts at *f*, and the cello and double bass with *mf* and *f*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

51

Ob. *a 1*

Cl.

Fg. *a 2*

Chicó

ver se o bi - cho não mor - re. A dí - fi - cul - da - de não é ê - le vir, é o pa - dre ben - zer. O

VI. I *p*

VI. II *p*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

54

Ob.

Cl.

Fg. *p*

Chicó

bis - po.es - tá a - i e te - nho cer - te - za de que o pa - dre João não vai que - rer ben - zer o ca - cho - rro.

VI. I

VI. II

Vc. *p* *dim.*

Cb. *p* *dim.*

7 Andantino $\text{♩} = 69 \text{ à } 70$

57

Fg.

57

Con. surd.

pp

57

pp

6

Harpa

57

(Falando)

João Grilo

Não vai ben - zer? Por quê?

57

Con. surd.

V

Va. 1

57

Con. surd.

V

Va. 2

57

pizz. (metade)

Vc.

57

pp

pp

Cb.

60

FL

pp

60

Hp.

60

João Grilo

Que é que um ca - chor - ro tem de mais?

60

Chicó

Bom, eu di - go as - sim por - que sei co - mo es - se

60

Va. 1

60

Va. 2

60

Vc.

64

Fl.

Hp.

Chicó

5

po-vo.é che - io de coi - sas, mas não é na - da de ma - is.

Va. 1

Va. 2

Vc.

69

Fl.

Hp.

João Grilo

Chicó

3

(Passa o dedo na garganta)

Que é is - so, Chi - co? Já es - tou fi -

Eu mes - mo já ti - ve um ca - va - lo ben - to.

Va. 1

Va. 2

Vc.

8

75

Fl.

Ob.

Hp.

João Grilo

can-do por a - qui com su - as his - tó - ri - as. É sem - pre u - ma ^{coi - sa} _{Con. súrd.} to - da es - qui - si - ta. Quan - do se pe - de uma ex - pli - ca -

VI. II

Va. 1

Va. 2

Vc.

81

Ob.

Hp.

João Grilo

ção, vem sem - pre com "não sei, só sei que foi as - sim".

Chicó

Mas se eu ti - ve mes - mo o ca -

VI. II

Va. 1

Vc.

86

Ob.

Hp.

Chicó

va-lo, meu fi-lho. o que é que eu vou fa-zer? Vou men-tir, di-zer que não ti-ve?

VI. II

Va. I

Vc.

92

9

Ob.

Cl.

Hp.

João Grilo

Con. surd. Vo-cê vem com um-a his-tó-ria des-sas e de - pois se quei-xa por-que o po-vo diz que vo-

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

Arco *du* surd. Div. *p* *pizz.*

98

Cl.

Hp.

João Grilo

Chicó

98

cê é sem con-fi-an-ça.

98

Eu, sem con-fi-an-ça? An-tô-nio Mar-ti-nho es-tá a-i-pa-ra dar as

98

VI. I

Va. 1

Vc.

104

FL.

Ob.

Cl.

Hp.

Chicó

João Grilo

Chicó

104

pro-vas do queleu di-go. Cor-ri-a, é pro-i-bi-do? Mas e-ra vi-vo quan-doleu ti-ve-o

104

VI. I

VI. II

Va. 1

Vc.

110

Fl.

Ob.

Hp.

João Grilo

Chicó

110

bi - cho. Eu

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

116

Fl.

Ob.

Hp.

Chicó

116

não. Mas do je - i - to que as coi - sas vão, não me ad - mi - ro mais de na - da. No mês pas -

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

3

Detailed description: This page of a musical score contains measures 110 through 116. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Harp (Hp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va. I), and Cello (Vc.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measures 110-115 are marked with a first ending bracket. Measure 116 is marked with a second ending bracket. The lyrics 'bi - cho. Eu' appear above measure 110, and 'não. Mas do je - i - to que as coi - sas vão, não me ad - mi - ro mais de na - da. No mês pas -' appear below measures 116-117. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 116 of the Cello part. The Harp part features a complex arpeggiated accompaniment throughout.

121

Fl.

Ob.

Fg.

Hp.

Chicó

sa - do u - ma mu - lher te - ve um, na ser - ra do A - ra - ri - pe, pa - ra os la - dos do Ce - a - rá.

3

3

VI. I

Va. I

Vc.

(metade)

Div. pizz.

Cb.

11

127

Ci.

Fg.

João Grilo

Is - so é coi - sa da se - ca. A - ca - ba nis - so, es - sa fo - me: _____ nin - guém po - de ter me -

3

Vc.

Cb.

132

Ci.

Fg.

João Grilo

ni - no c ha - ja ca - va - lo no mun - do. A co - mi - da, é mais ba - ra - ta e é coi - sa que se po - de ven -

Vc.

Cb.

137

Ci.

Cl.

Fg.

João Grilo

der. Mas seu ca - va - lo, co - mo foi?

Chicó

Vc.

Cb.

12

142

Ci.

Cl.

Fg.

142

Tp.

Con. surd.

p

Tpt.

p

Hp.

142

Chicó

i a se mu dar, mas re co men dou to - do, o cui - da - do, por - que, o ca - va - lo e - ra

Vc.

142

Cb.

147

Tp.

Tpt.

Hp.

147

Chicó

ben - to. Só po - di - a ser mes - mo, por - que ca - va - lo bom co - mo, a - que - le eu num - ca ti - nha vis - to.

147

Cb.

153

Tp.

Tpt.

Hp.

Chicó

Cb.

Um-a vez cor - re-mos a - trás delum-a gar - ro-ta, das seis da ma - nhã a - té as seis da tar - de, sem pa - rar nem um ins -

158

Ob.

Cl.

Tp.

Tpt.

Hp.

Chicó

VI II

Va. I

Vc.

Cb.

tan-te, eu a ca - va - lo, e - le, a pé. Fui der - ru - bar a no - vi-lha já de noi - ti - nha, mas quan-do a - ca -

13

163

Ob.

Cl.

Hp.

Chicó

163

bei o ser - vi - ço e en - cho - ca - lhei a rês, o - lhei ao re - dor, e não co - nhe - cia o lu - gar em que es - tá - va - mos. —

Vi. II

Va. I

Vc.

Cb.

163

168

Ob.

Cl.

Hp.

Chicó

168

— To - mei um - a ve - re - da que ha - via as - sim e sa - i tan - gen - do. o

Vi. II

Va. I

Vc.

Cb.

168

173

Ob.

Cl.

Hp.

João Grilo

Chicó

173

O boi? Não er-a,um-a gar-ro-ta? E vo-cê cor-

boi... E-ra,um-a gar-ro-ta,c um boi.

Vi. II

Va. I

Vc.

Cb.

14

178

Ob.

Cl.

João Grilo

Chicó

178

ria a - trás dos dois de_u-ma só vez? (Chicó, irritado, falando) Não. mas eu ad-

f Cor - ri - a, é pro - i - bi - do?

178

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

Div.

mf

mf

183

João
Grilo

mi - ro é e - les cor - re - rem tan - to tem - po jun - tos, sem se a - par - ta - rem. Co - mo foi is - so?

Chicó

183

Não

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

Cb.

183

188

Chicó

sei, só sei que foi as - sim. Sa - í tan - gen - do os bo - is e de re - pen - te a - vis - tei um - a ci - da - de. É uma his -

188

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

Cb.

188

193

Ob.

Cl.

Sx. A. 15 *p*

Fg. *p*

193

Ip. *p*

193

Pu. *p*

193

João Grilo *p* Con - te, con - te sem - pre, vo - cê es - tá em ca - sa.

193

Chicó *p* tó - ria que eu não go - sto de con - tar. Vo - cê

193

VI I

193

VI II

193

Va. I

193

Vc.

193

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 298, containing measures 193 through 196. The score is for a large ensemble including woodwinds, brass, strings, and two vocal soloists. The woodwinds (Ob., Cl., Sx. A., Fg., Ip., Pu.) and strings (VI I, VI II, Va. I, Vc., Cb.) are shown with their respective parts. The vocal soloists, João Grilo and Chicó, have lyrics in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and a rehearsal mark '15' in a box. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

198

Ob.

Cl.

Sx. A.

Fg.

198

Tp.

198

Pn.

198

João Grilo

198

Chicó

sa - be queleu co - me - cci a cor - rer da ri - bei - ra do Tu - pe - ro - á, na Pa - ra - i - ba. Pois

198

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

198

Cb.

203

Ob.

Cl.

Sx. A.

Fg.

203

Tr.

203

Pn.

203

João Grilo

203

Chicó

bem, na en - tra - da da ru - a per - gun - tej a um ho - mem on - de - es - ta - va e e - le me dis - se que e - ra Pro - pri -

203

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

203

Cb.

16

208

Fl.

Ob.

Cl.

Sx. A.

Fg.

208

Tp.

Tpt

208

Tbn.

208

Pn.

208

João Grilo

208

Chicó

208

VI. I

VI. II

Va. I

Vc.

208

Cb.

p

p

p

Con. surd.

Con. surd.

Harpa

Ser - gi - pe, Chi - có?

á, de Ser - gi - pe. Ser - gi - pe, Jo - ão. Eu ti - nha cor - ri - do até

213

Fl.

Ob.

Cl.

Sx. A.

Fg.

Tpt.

Tbn.

Hp.

Pn.

João Grilo

Chicó

VI. I

VI. II

Va. I

Ve.

Cb.

Mas Chi có, e o ri - o São Fran cis - co?

lá no meu ca - va - lo. Só sen - do ben - to mes - mo. Lá vem vo -

233

Fl.

Ob.

Cl.

Sx. A.

Fg.

233

Tpt.

Tbn.

Hp.

Pn.

233

João Grilo

mas - se.

233

Chicó

È por cau-sa des-sas e de ou-tras que eu não me ad-mi-ro de na-da, Jo - ão. Ca-chor-ro

233

Va. I

Vc.

Cb.

BIBLIOTECA CENTRAL UFPB

17

238

Fl.

238

Ob.

Cl.

Tpt.

238

Tbn.

238

Hp.

238

Pn.

238

João Grilo

238

Chicó

ben - to, ca - va - lo ben - to, is - so, eu já vi.

Falando

Quer di

Div.

Div.

238

Va. I

Vc.

238

Cb.

312

Fl. *dim.*

Ob. *dim.* *pp*

Cl. *dim.*

Fg. *pp*

João Grilo *p* Qual, quem sou eu, um po - bre Gi - lo que não va - le na - da. É bon - da - de de

VI. I *c' surd.* *pp*

VI. II *c' surd.* *pp*

Va. *arco c' surd.* *pp*

Vc. *arco c' surd.* *pp*

Cb. *pp*



125

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Cl. *pp* *p*

Cl. B *pp* *p*

Fg. *pp* *cresc.*

João Grilo vos - sa re - ve - ren - dis - si - ma

Padre *p* É mes - mo É bon - da - de mi - nha por - que vo - cé não pas - sa

VI. I *p*

Vc. *Div. arco* *p*

Cb. *p*

349

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

João Grilo

Chicó

Vo - cê não é ho - mem não? Chi - có?

não. re - a - ja vo - cê.

So ho - mem mas sou fre - xo.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Allegro Moderato $\text{♩} = 92 \text{ a } 95$ 197

cresc. poco a poco

Musical score for measures 197-250. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Va.). The Flute part begins with a first ending bracket. Dynamics include *pp* and *cresc. poco a poco*. The Viola part includes *pizz.* markings.

1251

Musical score for measures 251-304. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Va.). Dynamics include *pp* and *cresc. poco a poco*.

1259 198

Full orchestral score for measures 1259 to 198. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet 1 (Tp. 1), Trumpet 2 (Tp. 2), Piano (Pn.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vc.), and Cello (Cb.). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part has a steady accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with accents. The woodwinds have melodic lines with various articulations.

1267

Continuation of the musical score for measures 1267 to 198. The instrumentation remains the same as in the previous block. The flute part continues with its melodic line. The oboe and clarinet parts have more active lines. The trumpet parts play a rhythmic pattern. The piano part continues with its accompaniment. The violin and cello parts play a rhythmic pattern with accents. The woodwinds have melodic lines with various articulations.

1275 199

Flm. *cresc. sempre*

Fl. *f* *cresc. sempre*

Ob. *f* *cresc. sempre*

Cl. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tbn. *f*

Temp.

Pand.

Prt. *f*

Bmb. *f*

Hp.

Ph.

VI. I *f* *cresc. sempre* *pizz.* *arco*

VI. II *f* *cresc. sempre* *pizz.* *arco*

Va.

Vc. *f*

Cb. *Div.*

1283

Instrument list and parts shown:

- Fm.
- Fl.
- Ob.
- Cl.
- Cl.
- Fg.
- Tr. 1
- Tr. 2
- Tpt.
- Tbn.
- Trp.
- Pand.
- Prt.
- Bmb.
- Hp.
- Pn.
- VL I
- VI. II
- Va.
- Vc.
- Cb.

200 Andantino $\text{♩} = 72 \text{ a } 77$

This page contains the musical score for measures 1291 through 1300. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet 1 (Tp. 1), Trumpet 2 (Tp. 2), Trombone (Tbn.), Trompano (Tnp.), Percussion (Paud.), Percussion (Prc.), Bass Drum (Bub.), Harp (Hp.), Piano (Pn.), Cymbals (Sev.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. A rehearsal mark '1291' is placed at the beginning of the first staff and the Percussion staff. A performance instruction '(Adriano para o duo)' is written above the Cymbals staff. The tempo 'Andantino' and metronome marking ' $\text{♩} = 72 \text{ a } 77$ ' are indicated at the top right. The page number '200' is enclosed in a box at the top right.

Ad Libitum

Tr. *p*

João Grito *p* Garanto que ela vem, querem ver?

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Va - lha me, Nos - sa Se - nho - ra, Mãe de Deus de Na - za - ré. A va - ca man - sa dá

João Grito

lei - se a bra - ta dá quan - do quer. A man - sa dá sos - se - ga - da, a bra - ta le - van - ta, o pé. Já fui bar - co, fui na -

João Grito

vi - o mas ho - je sou es - ca - lé. Já fui me - ni - no fui ho - mem só me fal - ta ser mu -

Andante ♩ = 60 a 63

João Grito

Enc. *p* vá ven - do, a fal - ta de res - pei - to, vir?

Div. (A)

S. Coro interno

C.

Harm. (interno)

Iber Fal - ta de res - pei - to na - da, ra - paz! Is - so é o ver -

1329

João Grito

S. Coro interno

C.

Harm. (interno)

si - nho de Ca - ná - rio Par - do que mi - nha mãe can - ta - va pa - ra eu dor - mir. Is - so tem na - da de fal - ta de res - pei - to! Já fui *molto rit.*

1335

Orchestral score for measures 1335-1340. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Cello (Cel.), and Harp (Hp.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the harp plays a complex arpeggiated figure. The vocal part, for João Grito, enters in measure 1338 with the lyrics: "bar - ca... fui na - vi - o... Mas ho - je sou... es - ca - ler Já fui me - ni - no fui ho - mem, só me". The vocal line is marked *a tempo*. The vocal accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment.

Flm.

Fl.

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Timp. (coberto)

Cel. *p*

Hp. *p*

João Grito *a tempo*
bar - ca... fui na - vi - o... Mas ho - je sou... es - ca - ler Já fui me - ni - no fui ho - mem, só me

S. Coro interno *p* (A)

C.

1341

Fm.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fg.
 Tmp.
 Ccl.
 Hp.
 Pn.
 João Grilo
 S.
 Coro interno
 C.

molto rit.
molto rit.
molto rit.
p
molto rit.
molto rit.
molto rit.
 fal - ta ser - mo - ther. Va - lha - me Nos - sa Se - nho - ra, mãe de Deus de - Na - za -

Fm. *esp.*
 Fl. *esp.*
 Ob. *esp.*
 Cl. *esp.*
 Fg. *esp.*
 Tpt. *mf*
 Tb. *mf*
 Tmp. *mf* (ao natural)
 Cel. *mf*
 Hp. *mf*
 Pn. *mf*
 João Grilo *mf*
 S. *mf* A - - - - - LE - - - - - LU - - - - -
 Coro interno *mf*
 T. *mf*
 B. *mf*
 VI. I *mf* a tempo
 VI. II *mf* a tempo
 Va. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

1350

This page contains a musical score for measures 1350 through 1353. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flm.** (Flute) - Treble clef, playing a melodic line.
- Fl.** (Flute) - Treble clef, playing a harmonic accompaniment.
- Ob.** (Oboe) - Treble clef, playing a harmonic accompaniment.
- Cl.** (Clarinet) - Treble clef, playing a melodic line.
- Fg.** (Bassoon) - Bass clef, playing a melodic line.
- Tp.** (Trumpet) - Treble clef, playing a melodic line.
- Tpt.** (Trumpet) - Treble clef, playing a melodic line.
- Tbn.** (Tuba) - Bass clef, playing a melodic line.
- Tb.** (Tuba) - Bass clef, playing a melodic line.
- Tmp.** (Timpani) - Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Cel.** (Celesta) - Treble clef, playing a melodic line.
- Hp.** (Harp) - Treble and Bass clefs, playing a melodic line.
- Pn.** (Piano) - Treble and Bass clefs, playing a melodic line.
- S.** (Soprano) - Treble clef, with lyrics: IA, A, LE, LU.
- C.** (Contralto) - Treble clef, with lyrics: IA, A, LE, LU.
- Coro interno** (Internal Choir) - Treble clef, with lyrics: IA, A, LE, LU.
- T.** (Tenor) - Treble clef, with lyrics: IA, A, LE, LU.
- B.** (Bass) - Bass clef, with lyrics: IA, A, LE, LU.
- VI. I** (Violin I) - Treble clef, playing a melodic line.
- VI. II** (Violin II) - Treble clef, playing a melodic line.
- Va.** (Viola) - Treble clef, playing a melodic line.
- Vc.** (Violoncello) - Bass clef, playing a melodic line.
- Cb.** (Contrabasso) - Bass clef, playing a melodic line.

