

José Siqueira e o patrimônio musical brasileiro: uma proposta de edição crítica da *I Sonata para Violoncelo e Piano*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: MUSICOLOGIA

Marcelo Moreno
UFPB
marcellusmoreno84@gmail.com

Resumo. Este trabalho versa sobre reflexões acerca de um estudo musicológico da *I Sonata para Violoncelo e Piano* do compositor paraibano José Siqueira (1907-1985), no sentido de realização de edição crítica da obra. Para isso, são tomadas como fontes musicográficas três manuscritos autógrafos. Esta investigação busca esclarecer sobre as referências que influenciaram Siqueira a escrever a referida *Sonata*, através de seus relatos sobre sua pesquisa composicional no Nordeste do Brasil que resultou nesta obra, como também em outras, com fortes traços oriundos das manifestações populares, das cantigas como também dos ritmos das práticas das religiões de matriz africana, mais especificamente, o Candomblé. O estudo ainda revela a importância da manutenção dos acervos, em especial os pessoais, ao considerarmos que as fontes foram obtidas através de arquivos privados de violoncelistas brasileiros.

Palavras-chave. José Siqueira, *I Sonata para violoncelo e piano*, Patrimônio musical brasileiro, Edição crítica, Acervo musical.

Jose Siqueira and the brazilian musical heritage: a suggestion of critical edition of the First Sonata for Cello and Piano

Abstract. This work reflects on a musicological study of the *First Sonata for Cello and Piano* by the Paraíba-born composer José Siqueira (1907-1985), with the aim of producing a critical edition of the work. To this end, three autograph manuscripts are used as musicographic sources. This investigation seeks to clarify the references that influenced the composer to write the *Sonata*, through the Siqueira's account of his compositional research in Northeastern Brazil that resulted in this work, as well as others with strong traits derived from popular manifestations, songs, and rhythms practiced by religions of African origin, more specifically, Candomblé. The study also reveals the importance of maintaining collections, even personal ones, considering that the sources were obtained through private archives of Brazilian cellists.

Keywords: José Siqueira, First sonata for cello and piano, Brazilian musical heritage, Critical edition, Musical collection.



1. Introdução

A manutenção dos documentos das práticas da música brasileira sempre foi um obstáculo para musicólogos. Seja pelos desafios que os acervos enfrentam, a exemplo a armazenagem de partituras até a digitalização, ou mesmo pela dificuldade que pesquisadores têm com o acesso ao material. Toda esta conjuntura pode provocar no musicólogo certa desmotivação com relação aos resultados da pesquisa, visto que a produção acadêmica deveria colaborar para a sociedade. Seja de forma macro, pelo benefício das instituições de pesquisa e contribuição para a área, como também micro, pela edição de partituras para acervos de grupos musicais, ou mesmo a orientação e qualificação sobre o devido armazenamento do material arquivístico, por exemplo. Apesar desse tipo de dificuldade que o pesquisador pode se deparar ao longo da pesquisa, Castagna (2016, p. 75) aponta que “o interesse de um musicólogo que deseja dar um significado social ao seu trabalho é, portanto, compreender a natureza dos problemas, necessidades e atividades que atualmente existem em torno de acervos e fontes musicais”. Assim, o acadêmico deve estar preparado para se defrontar com problemas em sua pesquisa musicológica, principalmente com relação ao acesso aos acervos, seu estado de conservação e a integralidade das partituras.

Outros obstáculos se referem ao próprio estado que a partitura e/ou material musicográfico foi tratado. Vale ressaltar que no Brasil não há, atualmente, casa de edição de partituras consolidada, apesar de no séc. XX contarmos com editoras como Bevilacqua, Casa Arthur Napoleão, Irmãos Vitale, Carlos Wehrs, entre outras. Neste sentido, boa parte das obras de compositores brasileiros da Música de Concerto foram e ainda são executadas a partir de fontes musicográficas manuscritas “o que faz com que grande parte da obra de Carlos Gomes, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e mesmo Villa-Lobos ainda não tenha sido revista, editada ou impressa” (Castagna e Meyer, 2017 p. 328). A obra de José Siqueira (1907-1985) está inclusa neste desafio. Assim, as obras desses compositores ainda são executadas a partir de fontes autógrafos, como também a através de cópias transcritas por um copista. Este último caso é mais comum quando se trata de obras sinfônicas, pela quantidade de partes extraídas da grade, ou seja, as partes individuais dos instrumentos, o que também se entende por partes cavadas. Já para obras de música de câmara, como é o caso de José Siqueira e a obra abordada neste estudo, a partitura como também as partes foram feitas pelo próprio compositor. No



universo de Siqueira, a função do compositor como copista de sua própria obra também se aplica às reduções para piano, situação evidente no seu repertório concertante para violoncelo, em que as versões finais das reduções dos concertos foram produzidas por Siqueira. Para Castagna e Meyer (2017, p. 328) até pelo menos por volta de 1970, os arquivos de orquestras ainda eram constituídos de partituras escritas manualmente por um copista. Entretanto, acervos como o da Orquestra Sinfônica da Paraíba, até o presente momento, ainda realizam apresentações com partes e partituras de compositores brasileiros neste formato. Inclusive, constatou-se que algumas obras haviam sido copiadas à mão ainda em 2006, o que mostra a necessidade de realização de um trabalho de edição e revisão destas obras nos acervos de orquestras no Brasil.

2. Em busca de uma identidade brasileira

No início do séc. XX no Brasil, surge o movimento modernista que teve como sua maior expressão a Semana de Arte Moderna de 1922. É nesse período que observamos o amplo desenvolvimento de uma nova estética da Música Brasileira de Concerto. Na busca de incorporar elementos nacionais, compositores brasileiros do séc. XX compuseram obras que empregassem motivos e temas oriundos das manifestações populares, ou mesmo inspiradas nestas. Mas é já na segunda metade do séc. XIX, com as obras *A Cayuma, dansa de negros* (1856), de Carlos Gomes e *A sertaneja* (1869), de Brasília Itiberê da Cunha que podemos considerar como obras precursoras de uma estética composicional brasileira (Brandão, 2012, p. 21). Além disso, não devemos desconsiderar as obras *Suíte Brasileira* (1890) de Alexandre Levy, mais precisamente o último movimento, intitulado *Samba*; e *Série Brasileira* (1891) de Alberto Nepomuceno, da mesma forma, o movimento *Batuque*, pelo papel na História da Música Brasileira.

Ainda assim, as obras mencionadas são majoritariamente pautadas em uma estética da Música Europeia. Talvez fosse necessário que os antecessores do nacionalismo na Música Brasileira de Concerto apenas pincelassem suas composições com sonoridades das manifestações populares. Neste sentido, segundo Vasco Mariz (2005, p. 113), “ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob título de ‘tangos’ para que pudessem ser lançados e aceitos”.



Vale frisar que a abolição da escravatura havia ocorrido apenas em 1888 e que a cultura mais apreciada no início no séc. XX ainda era a de cunho europeia.

No decorrer do séc. XX, podemos constatar a ampliação do repertório da Música Brasileira para o violoncelo. A pesquisa de Churchill (1987), ao realizar um levantamento de 16 compositores e 130 obras, desde Henrique Oswald (1852-1931) a Herz Dawid Korenchandler (1948-2021), constatou a grande contribuição dos compositores brasileiros no repertório do instrumento. Dentre eles está José Siqueira, um dos maiores colaboradores do violoncelo brasileiro, chegando a escrever em torno de 18 obras para o instrumento em um intervalo de cerca de 45 anos.

É nesse contexto de busca por uma identidade nacional na Música Brasileira de Concerto que Siqueira compõe sua primeira sonata para violoncelo (1964), que coincide cronologicamente com a instalação da ditadura no Brasil. Podemos considerar que uma das características composicionais mais predominantes do compositor é a influência das manifestações populares do Nordeste brasileiro em suas obras. Foi nessa região onde Siqueira coletou dados para subsidiar sua estética composicional, pautada em cantadores do sertão nordestino, cantos de trabalho e cantigas de terreiros de Candomblé e Umbanda, a exemplo.

O primeiro e o terceiro movimento da *I Sonata para Violoncelo e Piano* foram construídos sobre o padrão sonoro do jicá (Silva, 2024, p. 6), ou jincá (Figura 1), como também é conhecido, toque dos instrumentos de percussão associado a Iemanjá, orixá do Candomblé ligada às águas salgadas (Cardoso, 2006, p. 396). Segundo Lühning (2022, p. 146) “jinká vem de ijiká (de jeje, ‘ombro’) e faz alusão ao movimento de ombros típico desse ritmo”. A autora ainda afirma que embora o ritmo do jicá (ou jinká) seja específico de Iemanjá, este pode ser aplicado a outros orixás. Da mesma forma, o compositor também utiliza o ritmo do jicá para compor a obra *Três Cantigas para Iemanjá*¹ (Figura 2) para violoncelo e piano, composta um ano anterior à *Sonata*. Assim, Siqueira possivelmente ouviu este ritmo dos instrumentos de percussão nos rituais dos terreiros de Candomblé durante sua pesquisa composicional em Salvador (BA), como também na praia de Itapuã, na capital baiana (Siqueira, 1953, p. 225).

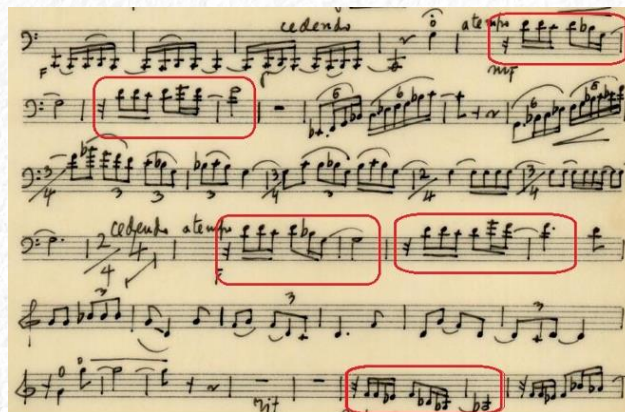
¹ Ao realizar uma busca na plataforma Minerva da UFRJ, foi identificado que a obra *Três Cantigas para Iemanjá* (1963) faz parte de uma série de mais outras quatro obras que empregam cantigas baseadas em divindades do Candomblé. No caso, *Três Cantigas para Oxósse*, *Três Cantigas para Oxumaré*, *Três Cantigas para Ómulo* como também *Três Cantigas para Obá*, todas estas compostas em 1956.



Figura 1 – Excerto do primeiro movimento da *I Sonata para Violoncelo e Piano* (1964).



Figura 2 – Excerto do primeiro movimento da obra *Três Cantigas para Iemanjá* (1963).



Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A coletividade do trabalho foi tema importante na vida e obra de Siqueira. O compositor chegou a idealizar e construir o anteprojeto de aparelhos artísticos relevantes para sua época e para os dias de hoje, a exemplo da Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica Nacional e a lei 3.857/60 que criou a Ordem dos Músicos e regulamenta a profissão (Siqueira, 1981). O LP da gravação da *Sonata*, com o compositor ainda em vida, obtido através do arquivo pessoal do violoncelista Marcelo Salles, possui também o registro sonoro de *Três Cantigas para Iemanjá*, que evidentemente faz referência à divindade do Candomblé, não só pelo título como também pelo material rítmico. Segundo a contracapa da gravação, no topo da partitura, o compositor escreveu que “os motivos musicais que inspiraram este pequeno tríptico, foram ouvidos durante a ‘Puxada do Xaréu’, na encantadora praia de Itapuã, em Salvador,

Bahia” (Siqueira, S/D). A prática pesqueira na qual Siqueira se refere, a partir de Caciatori e Ferreira (2022, p. 365-366), diz respeito à Puxada de Rede, realizada na região do Recôncavo baiano, na pesca do xaréu (tipo de peixe), realizada pelos negros alforriados e seus descendentes, em uma atividade laboral acompanhada de cantos de trabalho e ao som de atabaque. Ainda segundo as autoras, devido à grande quantidade de peixes capturados, a atividade requeria demasiado esforço e muitos homens, servindo os cantos como forma de integração social entre os pescadores, mas também para dar ritmo aos movimentos de puxada da rede, que deveriam ser sincronizados para que o trabalho pudesse ocorrer.²

Da mesma forma, Siqueira aproveitou o material melódico como também rítmico da *Sonata* para compor a obra *Três Estudos para Trombone* (Figura 3), repetindo quase identicamente o material musical da *Sonata* para violoncelo, reforçando o emprego da influência do ritmo do jicá em sua obra.

Figura 3 – Excerto da obra *Três Estudos para Trombone* (1964?) de José Siqueira.



Fonte: Acervo pessoal do trombonista Ricardo Felix.

O Catálogo de José Siqueira, publicado pelo Ministério das Relações Exteriores em 1980, aponta que a obra *Três Estudos para Trombone* foi composta em 1965, embora a plataforma Minerva da UFRJ, em seu banco de dados, conste que a mesma foi composta em

² É possível constatar em uma cena do filme *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha, uma representação da Puxada de Rede do Xaréu. Aliás, o filme busca retratar a vida do povo negro, suas práticas religiosas e laborais.



1964, mesmo ano da *Sonata*. Apesar da divergência das datas, isso não muda o fato de ambas as obras serem idênticas com relação ao texto musical, carregando em si o ritmo do jicá. Podemos presumir que a data correta de composição dos *Três Estudos para Trombone* seja 1964, visto que a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAN-UFRJ), para catalogar e disponibilizar informações dessa obra, tenha se atentado às informações presentes no manuscrito, documento que possui dados mais seguros. Além disso, Siqueira costumava ser preciso com relação às datas nos manuscritos de suas obras. Em suas partituras autógrafas, chegou a escrever data de início e término de composição de cada movimento, até mesmo, como é o caso da obra *Terceira Dansa Brasileira (Batuque)*, cuja fonte consta o dia, mês, ano, local e inclusive a exata hora de conclusão da partitura.

3. I Sonata para Violoncelo e Piano: edição crítica

Em tempos atuais, onde as informações se propagam de forma veloz e as plataformas em grande parte são digitais, manuscritos ainda podem dificultar a performance da obra. Nesse contexto, vemos que o ato de editar pode ser uma das diversas ferramentas para a salvaguarda do Patrimônio Musical Brasileiro, visto que as obras estariam preservadas em formato mais legível, através de programa editor de partituras. Inclusive, em novas impressões do material editado por esses *softwares*, há um risco menor de sinais importante serem omitidos, assim como é menos provável que manchas se sobreponham ao papel e confundam a interpretação do texto musical, como acontece na edição fac-símile (Figueiredo, 2004, p. 41).

A partir do princípio das três dimensões do conhecimento musical (Castagna, 2022) o processo de edição por meio de programa se constitui na transferência de informações (códigos musicais) de um suporte para outro. Assim, apesar da partitura editada auxiliar na preservação do material, esta é apenas uma representação visual do que seria as informações musicográficas e musicais contidas na fonte. Se formos um pouco mais longe, a própria fonte manuscrita não representaria genuinamente, em sua completude, as ideias do compositor. Para Leste (1995, p. 199) podemos compreender a partitura como um mapa ou guia, com instruções sobre como a música soaria. Embora a partitura possua uma variedade de informações que auxiliam o intérprete no processo de performance, a notação musical carece de precisão, a qual demanda do músico compreensão sobre a intenção exposta na partitura (Reid, 2002, p. 106). Neste



sentido, devemos considerar a possibilidade do compositor realizar, ainda, novas versões da mesma partitura, ao modificá-la de acordo com suas intenções e novas concepções de sua própria obra ao longo do tempo, chegando a corrigir equívocos no material musical. Indo mais além, o intérprete ainda pode realizar ajustes no sentido de adequar a obra ao idiomatismo do instrumento para o qual foi composta, em uma relação músico-compositor, ou mesmo através de edições, postumamente ao autor da obra, ou com autorização do compositor ainda em vida.

Para Figueiredo (2004), uma das características da edição crítica é o emprego de mais de uma fonte, no intuito de evidenciar a intenção escrita do compositor. Assim, para a construção da edição crítica da *Sonata*, foram utilizadas três fontes de manuscritos autógrafos:

- **Fonte 1 (cópia inacabada da partitura do piano):** manuscrito oriundo do Acervo Iberê Gomes Grosso;
- **Fonte 2 (partitura do piano):** manuscrito encontrado no arquivo pessoal do violoncelista Raíff Dantas Barreto;
- **Fonte 3 (parte de violoncelo):** manuscrito oriundo do acervo Iberê Gomes Grosso.

A edição crítica permite um olhar investigativo mais abrangente sobre o texto musical. Nesse sentido, esse tipo de edição busca a transmissão do texto da melhor forma possível, de acordo com as evidências que as fontes proporcionam, sendo estas abertas a interpretações (Grier, 1996, p. 156). Deste modo, a edição crítica não teria como objetivo final estabelecer um texto musical definitivo, mas oferecer soluções de acordo com o material disponível.

É relevante frisar que a *Sonata* foi composta para viola ou violoncelo.³ Na Fonte 1, Siqueira compõe a partitura a lápis e escreve a linha do violoncelo até os dez primeiros compassos do primeiro movimento, deixando o resto em branco e as demais outras linhas, correspondentes à viola e ao piano, completas. No terceiro movimento da Fonte 2 (Figura 4), na linha da mão direita da partitura do piano, podemos identificar a ausência do último acorde do terceiro compasso, a partir do início dos trêmulos nas linhas do violoncelo e da viola. Felizmente, a Fonte 1 está em perfeito estado de conservação e pode nos revelar que o acorde que falta na Fonte 2 se refere às notas Mi-Sol-Dó (Figura 5).

³ Aqui podemos ressaltar a importância de acervos particulares para a pesquisa musicológica. Na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ, maior acervo de obras de José Siqueira, encontram-se apenas as partes cavadas de violoncelo e viola da *Sonata*, enquanto os acervos do violoncelista paraibano Raíff Dantas Barreto e do campinense Iberê Gomes Grosso possuem manuscritos das partituras do piano, além da parte cavada de violoncelo.

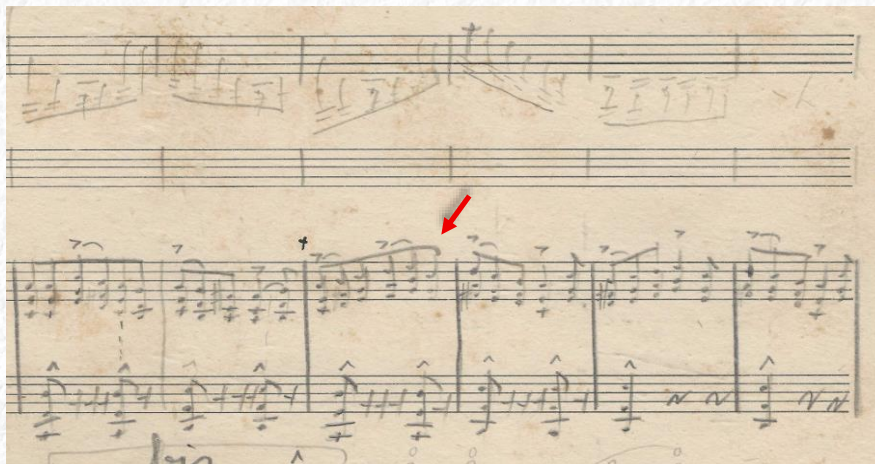


Figura 4 – 3º movimento, *I Sonata para Violoncelo e Piano*. Fonte 2.



Fonte: Acervo pessoal de Raiff Dantas Barreto

Figura 5 – 3º movimento, *I Sonata para Violoncelo e Piano*. Fonte 1.



Fonte: Acervo Iberê Gomes Grosso

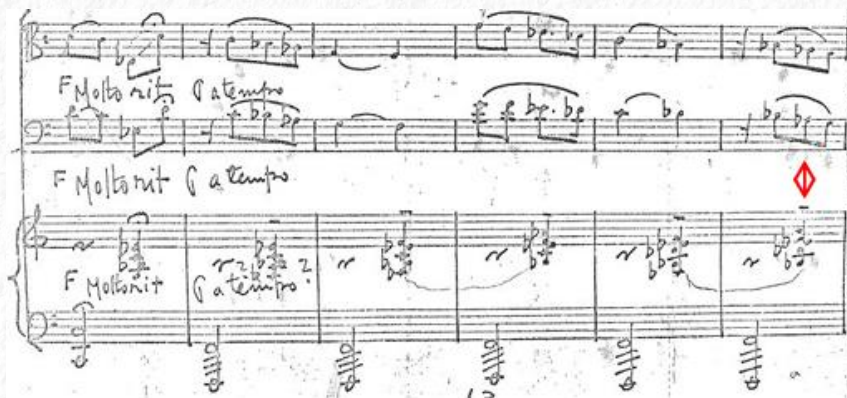
No comp. 23 do 2º movimento, podemos constatar que, nas três fontes, foi grafada a nota Lá $\flat$ nas linhas do violoncelo assim como também da viola. Já na Fonte 2, a mão direita da partitura do piano possui a nota Lá sem qualquer alteração. Entretanto, isso não está em consonância com as linhas do violoncelo e da viola. Todavia, no mesmo trecho, para a mão direita da partitura do piano na Fonte 1, Siqueira escreveu a nota Lá $\flat$, sugerindo que, na verdade, o comp. 23 possui um acorde com as notas Sib-Réb-Mib-Fá-Lá $\flat$ (Figuras 6, 7 e 8).

Figura 6 – 2º movimento, I Sonata para Violoncelo e Piano. Fonte 3.



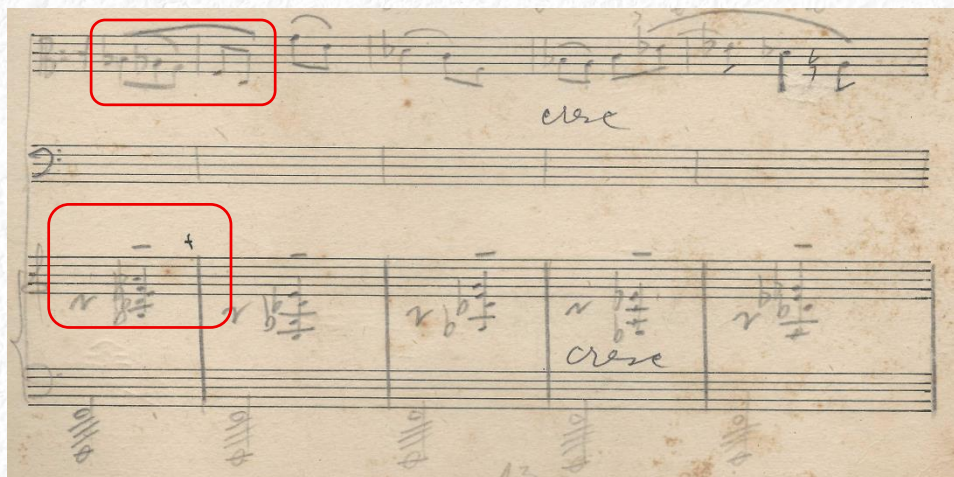
Fonte: Acervo Iberê Gomes Grosso

Figura 7 – 2º movimento, I Sonata para Violoncelo e Piano. Fonte 2.



Fonte: Acervo pessoal de Raiff Dantas Barreto

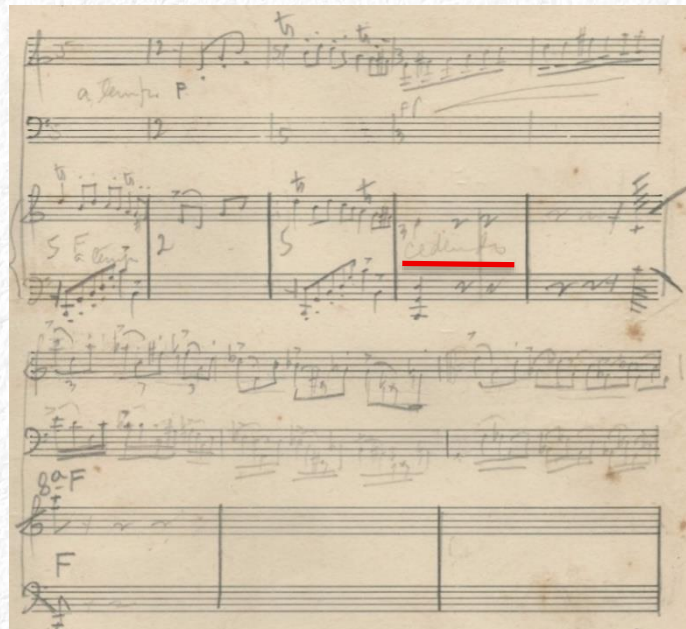
Figura 8 – 2º movimento, I Sonata para Violoncelo e Piano. Fonte 1.



Fonte: Acervo Iberê Gomes Grosso

A partitura do piano é a fonte que deveria dispor da completude dos elementos gráficos relevantes para a execução da obra, pois nesta se encontram todas as partes juntas, no caso, piano, viola e violoncelo. Entretanto, esse não é o caso das fontes da *Sonata* encontradas. Um elemento que chamou a atenção na comparação entre as fontes, é o fato de que apenas a parte de violoncelo (Fonte 3) possui os números de ensaio (Figura 6), recurso gráfico importante, já que Siqueira não escreveu os números dos compassos nas três fontes. Além disso, no terceiro movimento, nas folhas 24-26 da Fonte 1, 24 e 25 da Fonte 2 e na última folha da Fonte 3 (Figuras 9, 10 e 11), apenas as Fontes 1 e 3 possuem boa parte das indicações de texto de tempo, como *cedendo*, *poco meno* e *Tempo I*, não constando na Fonte 2, apesar da Fonte 1 ser uma partitura inacabada. Além disso, a Fonte 3 é a única que possui a indicação de *poco meno mosso*, trecho que, segundo a contracapa do LP da gravação, se refere à *coda* do terceiro movimento. Inclusive, na Fonte 1, a indicação de *cedendo* está grafada nos dois compassos anteriores à *coda*, enquanto na Fonte 3 esta indicação foi escrita no compasso imediatamente anterior à *coda*. Com relação a este *cedendo*, a Fonte 1 é mais congruente com uma preparação para uma nova seção, se considerarmos que os trêmulos nas linhas do violoncelo e da viola interrompem o tema principal para realizar a devida transição para o final da obra.

Figura 9 – 3º movimento, I Sonata para Violoncelo e Piano. Fonte 1.



Fonte: Acervo Iberê Gomes Grosso

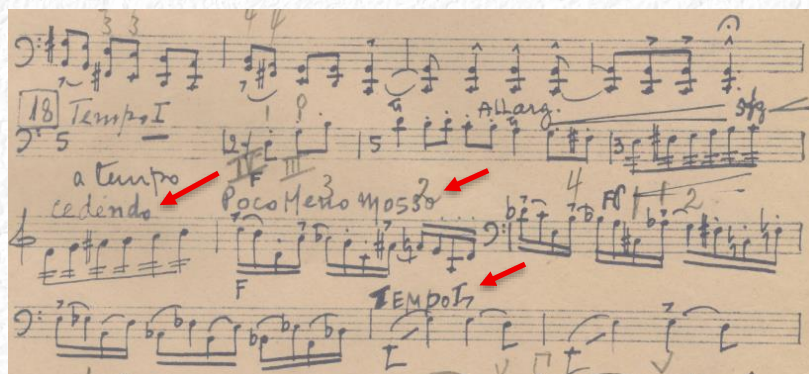


Figura 10 – 3º movimento, I Sonata para Violoncelo e Piano. Fonte 2.



Fonte: Acervo pessoal de Raiff Dantas Barreto

Figura 11 – 3º movimento, I Sonata para Violoncelo e Piano. Fonte 3.



Fonte: Acervo Iberê Gomes Grosso

Essa divergência entre as fontes inverte a ordem, ao tornar a parte cavada de violoncelo a fonte detentora de informações musicográficas importantes, ao invés da partitura do piano. Isto nos leva a supor sobre a existência de mais uma outra fonte, provavelmente perdida. Esta partitura desconhecida, que pode ser derivada da Fonte 1 ou da Fonte 2, como também de

ambas, possivelmente tenha permanecido com a pianista Ilara Gomes Grosso, quem realizou a estreia da obra, juntamente com seu irmão o violoncelista Iberê Gomes Grosso. A suposição ganha mais força se considerarmos que, da mesma forma, a partitura de piano das *Três Cantigas para Iemanjá*,⁴ obra também gravada pelos intérpretes mencionados, no mesmo disco da *Sonata*, também se encontra desaparecida.

4. Considerações finais

Podemos ponderar que a edição de partitura pode ser uma ferramenta viável para a salvaguarda do Patrimônio Musical Brasileiro, chegando a atingir parte do objetivo social do musicólogo, ao contribuir com a preservação do acervo. O processo editorial, apesar de ser repleto de percalços que vão desde o acesso às obras, passando pela qualidade que estão preservadas assim como também a escolha entre tipos de edição a realizar, pode ajudar a manter a obra viva. Além disso, o trabalho de edição permite que outros intérpretes utilizem partituras mais legível. Inclusive, possibilita que o manuscrito deixe de ser manuseado com frequência, o que auxilia na preservação do documento. Entretanto, há a ressalva sobre o pensamento crítico acerca do processo editorial, na qual necessita ser embasado nas fontes e documentos balizadores da obra em questão.

Os acervos pessoais detêm materiais relevantes que mesmo grandes acervos não dispõem. Como visto neste trabalho, esses arquivos foram cruciais para a pesquisa. Deste modo, compreendemos a importância que esses microssistemas têm para a Música Brasileira. A ausência do acervo de Ilara Gomes Grosso para esta pesquisa é um grande exemplo da importância desses pequenos acervos, ao serem detentores de preciosos documentos que registram o Patrimônio Musical Brasileiro. Isso também evidencia como as obras de Siqueira estão de certa forma descentralizadas e espalhadas por diversos arquivos pelo Brasil.

Podemos destacar que José Siqueira é figura importante no desenvolvimento de uma identidade musical brasileira de concerto. Sua pesquisa composicional no Nordeste do Brasil o

⁴ Esta obra é parte da pesquisa de mestrado do violoncelista Leonardo Gomes de Mesquita pela Universidade Federal da Paraíba, orientado por Felipe Avellar de Aquino. Em seu trabalho, recentemente aprovado por banca de defesa, em vias de publicação, resultou na reconstituição e edição da partitura através da gravação realizada pelos irmãos Iberê e Ilara Gomes Grosso. A performance da obra, realizada em outubro de 2024, pode ser assistida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=VxpwNQsb0Pc&list=RDVxpwNQsb0Pc&start_radio=1.



possibilitou adquirir bagagem para compor suas obras de forma totalmente inédita, ao se inspirar nas manifestações populares e religiosas de sua região natal. Assim, fica evidente a importância da cultura do Nordeste brasileiro na criação de uma estética composicional genuinamente brasileira.

Por fim, conclui-se que preservar, estudar e divulgar obras como a de Siqueira é um dever acadêmico e cultural, se consideramos que ainda há muito trabalho pela frente para salvaguardar este rico e importante patrimônio brasileiro que empregou a cultura dos povos minorizados e descentralizados do país. A cultura que Siqueira buscou representar em suas obras é uma grande homenagem ao povo brasileiro, em especial ao do Nordeste, que em tempo digitais vem se alterando e correndo risco iminente de desaparecimento.

Referências

BARRAVENTO. Glauber Rocha (Direção). Luiz Paulino dos Santos, Glauber Rocha (Roteiro). Antonio Pitanga, Luisa Maranhao, Lucy de Carvalho (Elenco): Iglu Filmes, 1961. DVD (80 min).

BRANDÃO, José Maurício. Carlos Gomes: um ilustre desconhecido. *Revista Modus*. Ano VII / N° 11. Belo Horizonte, nov. 2012, p. 17-26.

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

CACIATORI, Eduarda Gava; FERREIRA, Dulcinéia de Fátima. *Culturas populares: uma visita aos cantos de trabalho como resistência ao apagamento da vida*. Cadernos de Pesquisa, São Luís, v. 29, n. 4, out./dez., 2022. Disponível em: <https://cajapio.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/16307/11800>. Acesso em: 20 de jun. 2025.

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

CASTAGNA, Paulo. *As três dimensões do patrimônio musical: uma teoria em progresso*. LaborHistórico, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 14-45, jan./abr. 2022. ISSN 2359-6910. DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47605>. Acesso em: 06 de maio 2025.



CASTAGNA, Paulo. Entre cópia e edição: reflexões sobre uma musicologia com função social. In: *Anais [do] X Encontro de Musicologia Histórica. teoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada*. Coordenação: Marcos Holler, Luis Otávio de Sousa Santos, Rodolfo Valverde. Juiz de Fora. Ed. UFJF: Pró-Música, 2016.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul* [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017. v.2, p.321-334. ISBN 978-85-65797-12-2 (v. 2) (Eventus, v.2). Acesso em 15 jul. 2025.

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

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Tipos de edição*. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, v. 7, 2004. p. 39-55.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Cambridge University Press, 1996.

Iberê Gomes Grosso interpreta José Siqueira e José Vieira Brandão. José Siqueira; José Vieira Brandão. Iberê Gomes Grosso; Ilara Gomes Grosso; José Vieira Brandão. Rio de Janeiro. Gravadora Clube do Disco; selo Corcovado – CD-E 12; formato em LP. S/D.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. P.197-216. Cambridge University Press, 1995.

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé: etnomusicologia de Ilê Axé Opô Aganjú*. Tradução: Raul Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2022. 385 p.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6. ed. atual. Rio de Janeiro - RJ: Editora Nova Fronteira, 2005. 550 p.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: Rink, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2002, p. 102-112.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: Rink, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.

SILVA, Marcelo Moreno da. I Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira: um estudo analítico e sugestão de edição. In: XXXIV Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2024. *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2024*. Disponível em:



https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2638/public/2638-10032-1-PB.pdf. Acesso em 12 abril 2025.

SIQUEIRA, *Terceira Dansa Brasileira (Batuque)*. Partitura manuscrita. 35 f. Rio de Janeiro, 1942.

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

SIQUEIRA, José. *Três Cantigas para Iemanjá*. Partitura manuscrita. 3 f. S/L, 1963.

SIQUEIRA, José. 1981. *Sistema Pentatônico Brasileiro*. João Pessoa, PB: Secretaria da educação e cultura.

SIQUEIRA, José. *Sonata para Violoncelo e Piano*. Partitura manuscrita. 27 f. Rio de Janeiro, 1964.

SIQUEIRA, José. *Sonata para Violoncelo e Piano*. Partitura manuscrita. 25 f. Rio de Janeiro, 1964.

SIQUEIRA, José. *Sonata para Violoncelo e Piano*. Partitura manuscrita. 8 f. Rio de Janeiro, 1964.

SIQUEIRA, José. *Três Estudos para Trombone*. 27 f. S/D.

Três Cantigas para Iemanjá, para Violoncelo e Piano (1963) - José Siqueira. José Siqueira (compositor). Leonardo Gomes de Mesquita (Violoncelo), Heber Jamim (Piano). Sala de Concertos Radegundis Feitosa (UFPB), João Pessoa, 2024. Gravação de vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VxpwNQsb0Pc&list=RDVxpwNQsb0Pc&start_radio=1. Acesso em 24 jan. 2025.

