

Elementos musicais nas suítes IV e VII das *Cantigas Folclóricas do Brasil* de José Siqueira: um estudo baseado no Sistema Trimodal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL POR SUBÁREA (ON-LINE)

SUBÁREA: Musicologia

Marcel Ramalho de Mello
Augusta University (Augusta, Georgia, EUA)
mramalhodemello@augusta.edu

Resumo. Este artigo discute as suítes IV e VII das *Cantigas Folclóricas do Brasil* de José Siqueira, escritas em 1972. O objetivo deste artigo é mostrar como o compositor utilizou elementos musicais de tradições orais brasileiras, juntamente com a tradição clássica ocidental, na composição dessas obras. Embora nos últimos anos tenhamos visto várias publicações sobre a música de Siqueira, nossa revisão de literatura mostrou que há apenas duas publicações que discutem suas obras corais. Nossa análise foca nos aspectos musicais dessas suítes e são baseadas no Sistema Trimodal concebido pelo próprio Siqueira. As análises mostraram a presença frequente de cromatismo, síncope, forte vitalidade rítmica e grande variedade em termos de dinâmicas de intensidade. Tentando escapar das restrições do sistema tonal, Siqueira harmoniza as linhas vocais e instrumentais através da sobreposição de intervalos de 2^a, 4^a e 5^a, como defendido pelo compositor em seu Sistema Trimodal. Nossa análise mostrou como o estilo composicional de José Siqueira abrange múltiplas tendências, que refletem sua curiosidade e atração pelas tradições orais brasileiras. Ao mesmo tempo que, nas suítes IV e VII, ele tenta refletir o Brasil e uma espécie de identidade nacional brasileira, os elementos levantados pela nossa análise evidenciam o experimentalismo de Siqueira e sua tentativa de unir o universal ao nacionalista. Em torno das melodias principais das suítes, derivadas de tradições orais brasileiras, ele constrói universos musicais diversos em uma linguagem composicional moderna e clara.

Palavras-chave. José Siqueira; Música coral brasileira; Cantigas folclóricas do Brasil.

Musical Elements in José Siqueira's *Cantigas Folclóricas do Brasil*, Suites IV and VII: A Study Based on the Trimodal System

Abstract. This article discusses suites IV and VII of José Siqueira's *Cantigas Folclóricas do Brasil*, written in 1972. The aim of this article is to show how the composer used musical elements from Brazilian oral traditions, along with the Western classical tradition, in the composition of these works. Although in recent years we have seen academic publications on Siqueira's music, our literature review revealed that there are only two publications that discuss his choral works. Our analysis focuses on the musical aspects of these suites and is based on the Trimodal System devised by Siqueira himself. The analyses revealed the frequent presence of chromaticism, syncopation, strong rhythmic vitality, and great variety in dynamics. Seeking to escape the constraints of the tonal system, Siqueira harmonizes vocal and instrumental lines through the stacking of intervals of 2nd, 4th, and 5th, as



advocated by the composer in his Trimodal System. Our analysis showed how José Siqueira's compositional style encompasses multiple tendencies, which reflect his curiosity and attraction to Brazilian oral traditions. While Siqueira tries to reflect Brazil and a kind of Brazilian national identity in suites IV and VII, our analysis shows his experimentalism and attempt to unite the universal with the nationalistic in these compositions. Around the suites' main melodies, Siqueira constructs diverse musical universes in a modern and clear compositional language.

Keywords. José Siqueira; Brazilian Choral Music; Cantigas Folclóricas do Brasil.

Compositor, maestro, educador, empreendedor e uma das principais figuras do cenário da música erudita brasileira entre as décadas de 1940 e 1980, José Siqueira (1907-1985) foi fortemente influenciado pelo movimento Modernista e sua busca por uma identidade cultural claramente brasileira, livre de estrangeirismos. Siqueira realizou expedições por diversas regiões do Brasil em busca de elementos musicais de tradições orais e populares com o intuito de incorporá-los às suas composições.

Embora tivesse desfrutado de uma carreira de sucesso internacional como compositor, regente e professor, suas visitas a países comunistas europeus fizeram com que a ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985 passasse a desconfiar de suas atividades e ideias. Apesar de ter sido forçado a se aposentar de seu cargo de professor na Escola Nacional de Música em 1969, Siqueira continuou a compor, reger e trabalhar como convidado em vários eventos no Brasil e no exterior. No entanto, ser rotulado de comunista pela ditadura militar impactou negativamente a vida de Siqueira. Qualquer pessoa em contato com o compositor seria suspeita de comportamento comunista, e orquestras brasileiras preferiram não programar sua música ou convidá-lo para reger. Por causa disso, o nome de Siqueira mal foi mencionado em publicações acadêmicas sobre música clássica brasileira até meados dos anos 2000.

Desde então, ao mesmo tempo em que o Brasil lida com o legado da ditadura militar e busca trazer à luz vozes e histórias silenciadas por aquele regime, um ressurgimento da pesquisa sobre a música de Siqueira tem acontecido (entre outros, podemos destacar RAMALHO, 2024, 2022a, 2022b; RAMALHO DE MELLO, 2020; VIEIRA, 2022; OLIVEIRA, 2017; RIBEIRO, 2016; SILVA, 2013; VACCARI, 2013; ANDRADE, 2011; SILVA *et al*, 2010). A maior parte dessas pesquisas se concentra na música instrumental de Siqueira, e apenas uma publicação se concentra em sua produção coral (SANTOS, 2020), enquanto que uma outra discute o papel do coro na ópera *A Compadecida* (QUEIROZ, 2013).



Embora rica e multifacetada, a obra coral de José Siqueira infelizmente não faz parte do cenário musical brasileiro, tanto em termos de performances quanto em termos de pesquisa acadêmica. Isso se deve ao fato de que a maior parte das suas peças corais estejam ainda em formato de manuscrito, ou fora de impressão.

Este artigo discute as suítes IV e VII das *Cantigas Folclóricas do Brasil* de José Siqueira, escritas em 1972. O objetivo deste artigo é mostrar como o compositor utilizou elementos musicais da tradição oral e popular brasileira, juntamente com a tradição clássica europeia, na composição dessas obras. Nossa análise foca nos aspectos musicais dessas suítes e são baseadas no *Sistema Trimodal* concebido pelo próprio Siqueira, sistema esse que o compositor aplicou extensivamente em suas composições, como afirmou o próprio Siqueira (SIQUEIRA, 1981, p. 15-33). Dessa forma, uma breve introdução a este Sistema é necessária.

O Sistema Trimodal

Siqueira descreve seu *Sistema Trimodal* em *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, publicado em 1981 (SIQUEIRA, 1981). As bases desse sistema são os três modos mais utilizados na música folclórica nordestina, de acordo com o compositor: Modo Lídio (escala maior com 4º grau elevado), Modo Mixolídio (escala maior com 7º grau rebaixado) e Modo Lídio-Mixolídio (escala maior com 4º grau elevado e 7º rebaixado). Análogo à relação entre os modos maiores e menores no sistema tonal, no sistema trimodal de Siqueira cada um dos modos possui seu próprio modo derivado, que inicia uma terça menor abaixo do modo principal.

Outras regras para o uso de seu sistema incluem (SIQUEIRA, 1981, p. 9-10):

- 1) Um acorde será definido como um conjunto de duas ou mais notas ouvidas simultaneamente, e deverá ser classificado de acordo com o número de notas que contém.
- 2) Os encadeamentos de acordes podem ser livres ou seguir as regras tradicionais da música clássica europeia, desde que sejam praticados dentro dos Modos.
- 3) As cadências harmônicas deverão desaparecer; qualquer acorde servirá para finalizar um membro de frase, uma frase ou período.

Siqueira então apresenta exemplos de “acordes novos” que podem ser formados através do empilhamento de oito tipos de intervalos: 2ª maior e menor; 4ª justa, aumentada e diminuta; 5ª justa, aumentada e diminuta (alguns exemplos são apresentados na Figura 1).



Figura 1. 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.



Fonte: Siqueira (1981, p. 12).

Cantigas Folclóricas do Brasil

As *Cantigas Folclóricas do Brasil* são um conjunto de vinte suítes corais escritas entre 1965 e 1973 para coro a cappella ou com acompanhamentos diversos, sendo cada suíte composta por cinco peças curtas. Embora mencionadas no catálogo oficial de Siqueira, nenhuma dessas suítes foi publicada anteriormente. Nossas análises baseiam-se nos manuscritos disponíveis na biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O foco aqui são as suítes IV e VII, ambas escritas em 1972. Essas peças foram escolhidas devido às suas diferentes combinações de vozes e acompanhamentos instrumentais. Baseadas na música brasileira de tradição oral, essas peças demonstram a influência do movimento nacionalista no estilo composicional de Siqueira.

Cantigas Folclóricas do Brasil - Suíte IV

As cinco peças que compõem esta suíte (*Ô tindô lê-lê; Mariquinha; Estou presa, meu bem; Machadinha; Ba-be-bi-bo-bu*) são arranjos de cantigas de roda brasileiras escritos para coro de duas e três vozes iguais (com divisi), piano, harpa e percussão.

Um dos principais aspectos de cantigas de roda é a melodia e o ritmo simples, que facilitam o aprendizado e a memorização por crianças. Como é típico de melodias transmitidas



oralmente de geração para geração, é geralmente difícil saber o local e data de origem de cantigas de roda, e também é comum haver diferentes versões (textuais e melódicas) da mesma cantiga. No entanto, as melodias das cantigas de roda arranjadas por Siqueira nesta suíte podem ser encontradas na obra *Rondas Infantis Brasileiras*, publicadas pela primeira vez em 1953 por Veríssimo de Melo (MELO, 2003).

A primeira peça, *Ô tindô lê-lê*, é escrita para coro a duas vozes, piano, harpa, vibrafone e blocos de madeira. Seguindo o *Sistema Trimodal* concebido pelo próprio Siqueira (SIQUEIRA, 1981), a harmonização por intervalos de 2^a, 4^a e 5^a é frequente nesse arranjo. Após breves incursões no modo mixolídio, o acorde final é feito através do empilhamento desses intervalos.

A parte vocal A canta a melodia diatônica de oito compassos da cantiga infantil, abaixo da qual a parte B canta uma linha melismática na vogal [a] (Figura 2). As extensões das partes A e B são curtas: Ré 4 - Ré 5 e Fá 4 - Ré 5, respectivamente. Nesse sentido, esta peça pode ser cantada por um coro feminino ou um coro masculino. Se o regente desejar que todo o coro cante, sopranos e tenores podem cantar a parte A, enquanto contraltos e baixos cantam a parte B, ou vice-versa.

Figura 2. Suíte IV. I. *Ô tindô lê-lê* - c. 8.20.

The image shows a musical score for the piece 'Ô tindô lê-lê'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is written in a soprano clef and the piano accompaniment in a bass clef. The first system starts with a dynamic marking of 'mf' and includes the lyrics 'Ô tin-dô lê - lê Ô tin-'. The second system continues with 'dô lê - lê Ô tin-dô lê - lê Não sou eu que caio'. The third system concludes with 'lá Ô tin-dô lê - lê Ô tin-dô lá lá Ô tin-'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some measures containing triplets. There are also some performance markings like '2' and '3' under the piano part.

Fonte: Manuscrito, p. 2-3.

Em seu arranjo, Siqueira mantém na parte A as características que a tornam uma peça apropriada para cantores iniciantes, incluindo 1) linhas vocais curtas e simples; 2) predominância de movimento por intervalos conjuntos; 3) extensão confortável; 4) tessitura manejável. No entanto, os melismas da parte B são um pouco mais complexos, embora diatônicos. Esses melismas exigem dos cantores uma técnica vocal relativamente estabelecida, especialmente quando o compositor pede *crescendos* e *decrescendos* dentro do mesmo compasso, o que acontece aqui com frequência.

Mariquinha é escrita para coro de duas vozes, piano, harpa, caixa clara e triângulo. Em compasso binário e andamento *allegretto*, esta curta peça é baseada na cantiga de roda *Mariquinha*. Como na peça anterior, a parte A canta a melodia, enquanto a parte B fornece uma resposta melódica. Aqui, no entanto, o modo mixolídio é mais presente. Além disso, Siqueira utiliza extensivamente intervalos de 2ª ao criar acordes nas partes do piano, vozes e harpa.

Enquanto Siqueira manteve as características de cantigas de roda no arranjo anterior, aqui essas características permanecem apenas na melodia principal. A Parte B canta uma contra-melodia baseada novamente em melismas e enunciação rápida de texto. O acompanhamento instrumental, no entanto, traz um caráter mais moderno a esta peça através do emprego de síncope e justaposição de intervalos de 2ª na formação de acordes (Figura 3).

A terceira peça desta suíte, **Estou presa, meu bem**, foi escrita para coro de três vozes, piano, harpa, vibrafone e pratos. Se a segunda peça era mais moderna que a primeira, *Estou presa, meu bem* vai ainda mais longe em termos de experimentalismo.

Embora a parte 1 cante a melodia diatônica da cantiga de roda, com as partes 2 e 3 fornecendo uma harmonização simples, as partes instrumentais retratam o caráter excêntrico do texto (“Estou presa, meu bem, estou presa / Estou presa por um cordão / Me solta, meu bem, me solta / E me prende no coração”) de forma quase aleatória. Essa excentricidade é mostrada na figura 4: a voz superior do vibrafone toca apenas os dois primeiros compassos da cantiga de roda, depois segue um caminho diferente e é unida por uma linha cromática na parte inferior. Abaixo dela, o piano toca acordes de sétima menor e acordes compostos de intervalos de 2ª.



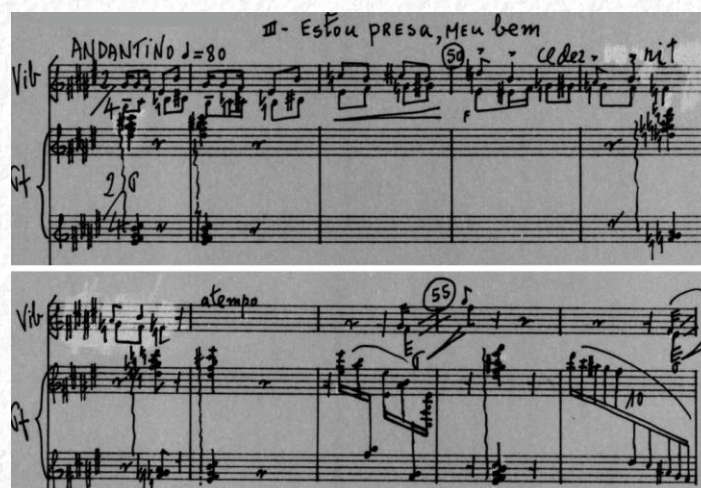
Figura 3. Suíte IV. II. *Mariquinha* - c. 33-42.



Handwritten musical score for the piece "Mariquinha". The score includes staves for Harp (HP), Piano (P), and Voice (Voz). The voice part has lyrics in Portuguese: "sar O Ves-ti-do e-ra assim, Mariquinha e o corpo da mãe e assim Ma-ri-quinha, Mãe ri-quinha, Mãe e o corpo da mãe e assim". The score includes measures 35 and 40, with dynamic markings like *mf* and *f*. The piano part includes a section marked "C. clara" (Cello).

Fonte: Manuscrito, p. 5.

Figura 4. Suíte IV. III. *Estou presa, meu bem* - c. 48-57.



Handwritten musical score for the piece "Estou presa, meu bem". The score includes staves for Violin (Vlt) and Piano (P). The tempo is marked "ANDANTINO" with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The key signature has one sharp (F#). The score includes measures 50 and 55, with dynamic markings like *f* and *rit*. The piano part includes a section marked "atempo".

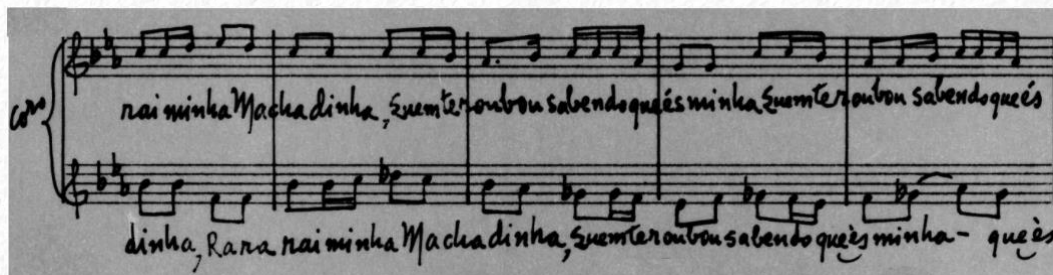
Fonte: Manuscrito, p. 6-7.



Esta peça é escrita em compasso binário simples, tempo *andantino* e claramente na tonalidade de Mi Maior. No entanto, outros fatores contribuem para o aspecto mais moderno e experimentalista desta peça, como quando Siqueira sobrepõe um acorde de D^{M7} sobre o acorde tônico de Mi Maior na parte do piano e, em seguida, cria acordes sobrepondo intervalos de 2ª e 4ª, tocados simultaneamente ou como arpejos.

Machadinha é escrita para coro a duas vozes, piano, xilofone, triângulo, caixa clara, pratos e bumbo, em compasso binário simples, com tempo *andante*. Novamente, Siqueira adiciona um acompanhamento instrumental peculiar a uma cantiga de roda simples, com extensão de uma sexta menor e tessitura de uma quarta justa. Além disso, as duas partes são harmonizadas por meio de 2ª, 4ª, 5ª e trítonos frequentes (Figura 5).

Figura 5. Suíte IV. IV. *Machadinha* - c. 83-87.



Fonte: Manuscrito, p. 10.

Siqueira explora várias possibilidades harmônicas na parte de piano, como por exemplo: uma harmonização cromática da melodia da cantiga de roda, frequentes incursões no modo mixolídio, e a repetição do acorde de $C^{m7\text{ add}4}$, que soa mais como um *cluster*. Os acordes criados através do empilhamento de intervalos de 2ª, 4ª e 5ª (na parte do piano) e 2ª (parte do xilofone), combinados com a síncope constante nas partes instrumentais como um todo, dão a esta peça um caráter peculiar.

A última peça desta suíte, *Ba-be-bi-bo-bu*, foi escrita para coro de três partes, piano, xilofone, tímpano, bumbo, pratos, caixa clara, blocos de madeira e triângulo. O tempo *allegro*, o ostinato do tímpano e os demais instrumentos de percussão trazem bastante energia para essa peça, apesar da curta duração.



Aqui, a parte vocal mais grave canta a melodia principal, enquanto as partes 1 e 2 fornecem uma harmonização feita inteiramente pelo empilhamento de intervalos de 2ª (Figura 6), harmonização também presente nas partes do piano e xilofone. Nessa peça, a escrita de Siqueira para piano é a mais ousada entre as canções desta suíte, similar à parte do piano em sua canção *Maracatu*. Embora seja música de câmara, o uso de instrumentos de percussão e o caráter percussivo da parte de piano conferem a *Ba-be-bi-bo-bu* uma cor mais orquestral do que nas outras peças dessa suíte.

Figura 6. Suíte IV. V. *Ba-be-bi-bo-bu* - c. 130-147.



The image displays three systems of handwritten musical notation for the piece 'Ba-be-bi-bo-bu'. Each system consists of a vocal line (labeled 'Coro') and a piano accompaniment line. The lyrics are written in Portuguese and include phonetic syllables and letters: 'Ba-be-bi-bo-bu - ai!', 'O B, A, BA', and 'do A B C'. The piano part features a rhythmic accompaniment with stacked intervals, likely second intervals as mentioned in the text. The notation is in a common time signature and includes various musical symbols like notes, rests, and dynamics.

Fonte: Manuscrito, p. 15-17.



A suíte IV é um bom exemplo da proeza técnica de Siqueira como compositor: embora escrita para apenas duas ou três partes e, na maior parte, mantendo o caráter infantil típico de cantigas de roda, ele consegue incutir sua linguagem musical explorando possibilidades harmônicas e texturais não-convencionais. Isso tem como resultado uma peça coral diversa e desafiadora em vários aspectos.

Cantigas Folclóricas do Brasil - Suíte VII

Composta por cinco peças (Bambelô de rodó; Luar; Seu tenente; Anda roda; Papagaio), a suíte VII foi escrita para coro misto, piano, quarteto de sopro e percussão.

Bambelô de rodó é a única peça desta suíte com divisi, o que aqui acontece na parte do contralto. As partes vocais consistem em motivos melódicos curtos, simples e repetitivos, como visto na Figura 7. Em *Bambelô de Rodó*, Siqueira faz uso extensivo de intervalos de 2^a, 4^a e 5^a ao harmonizar os diferentes instrumentos e vozes.

De acordo com Veríssimo de Melo, bambelô é um termo utilizado na região litorânea do Rio Grande do Norte para designar o côco de roda, também chamado de côco de zambê ou zambelô (MELO, 1966, p. 185). O texto consiste em apenas uma frase: “Leleiro boi, quero vê topá”. Como mencionado anteriormente, uma característica comum em canções de tradição oral é a variação do texto na mesma canção, dependendo de onde e quando é cantada. Devido a isso, muitas vezes o texto não conta uma história, uma narrativa, um enredo ou até mesmo não faz nenhum sentido.

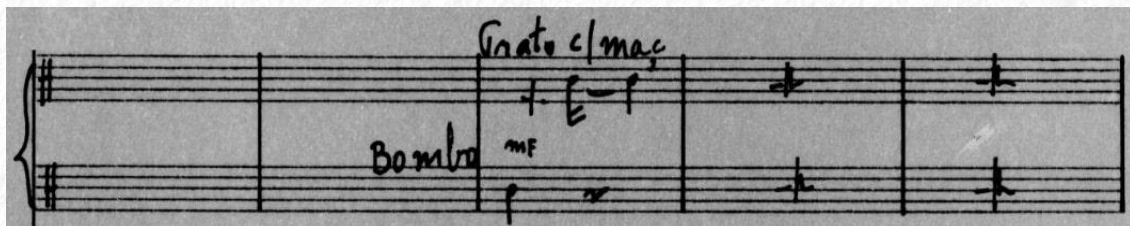
Figura 7. Suíte VII. I. *Bambelô de rodó* - c. 16-20.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Bambelô de rodó'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'boi, le-leiro boi, le, leiro boi'. The second staff is a piano accompaniment line with lyrics: 'Quero vê topá'. The third staff is another vocal line with lyrics: 'le-leiro boi, le-leiro boi'. The bottom staff is a piano accompaniment line. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like 'F' (forte). The handwriting is in black ink on a light-colored background.

Fonte: Manuscrito, p. 5.

Luar começa com um arpejo ascendente de C^{m7} tocado pelos instrumentos de sopro: primeiro o fagote, depois o clarinete uma quinta acima, seguido pela flauta e o oboé uma quinta acima do clarinete. Após uma introdução instrumental de dez compassos, os tenores e os baixos cantam esse mesmo arpejo em C^{m7} . Como em *Bambelô de Rodó*, as sopranos e os contraltos cantam melodias curtas e simples. Os pratos e bumbo tocam um padrão rítmico característico do baião (Figura 8), repetido até o final da peça com pequenas alterações.

Figura 8. Suíte VII. II. Luar - c. 21-25.



Fonte: Manuscrito, p. 12.

A parte do piano apresenta a escala de C^{m7} por meio de uma combinação de movimentos conjuntos e disjuntos na mão direita, além de acordes formados pelo empilhamento de 2ª e 4ª, caminhando em movimento paralelo. A peça termina com um efeito harmônico interessante: enquanto o coro e os instrumentos de sopro formam um acorde de C^{m9} , o piano toca o mesmo acorde na mão esquerda, com um acorde empilhado formado por 2ª e 4ª na mão direita (Figura 9).

Assim como a peça anterior, *Seu tenente* começa com uma melodia de oito compassos tocada sucessivamente pelos instrumentos de sopro, mas com uma quinta de diferença. Enquanto o fagote e o oboé delineiam a tonalidade de Dó Maior, o clarinete e a flauta tocam a cantiga de ninar na tonalidade dominante. Quando repete as linhas tocadas pelos sopros, o coro é acompanhado pelo piano, que toca uma sucessão de acordes construídos em intervalos de 5ª e 4ª justapostos por acordes triádicos regulares no área tonal de Sol Maior (Figura 10).



Figura 9. Suíte VII. II. *Luar* c. 31-35.

A handwritten musical score for the piece 'Luar' (c. 31-35). The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'a' and 'dim'. A circled number '35' is in the top right corner, and the number '14' is written at the bottom center of the page.

Fonte: Manuscrito, p. 14.



Figura 10. Suíte VII. III. *Seu tenente* - c. 16-20

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Seu tenente'. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The piano accompaniment is written in the left hand, featuring a syncopated rhythm with chords and eighth notes. The vocal line is written in the right hand, with lyrics in Portuguese. The second system continues the vocal line with lyrics and includes a bass line for the piano accompaniment. The lyrics are: 'nente, seu tenente, Fita verde no chapéu As meninas estão di- / zendo, seu te- / verde no chapéu, As meninas estão di- zendo, seu te- / nente vem do / céu, As meninas estão di- zendo / seu tenente vem do céu'.

Fonte: Manuscrito, p. 18.

Tradicionalmente, a melodia de uma cantiga de roda deve ser cantada por crianças enquanto executam uma coreografia simples. Siqueira mantém o caráter da cantiga de roda nas partes vocais e dos sopros, mas expressa seu estilo composicional por meio do tratamento das vozes e das partes instrumentais, especialmente do piano: a síncope na mão esquerda deve ser enfatizada como contraponto à ênfase no primeiro tempo de cada compasso da peça. É na escrita em estilo militarista para a caixa, pratos e bumbo que Siqueira descreve a personagem principal do texto: “Seu tenente / Fita verde no chapéu / As meninas tão dizendo / Seu tenente vem do céu”.



Anda Roda é a peça mais densa desta suíte, em termos de textura e movimento melódico, harmônico e rítmico. O piano, por exemplo, toca vários acordes construídos através da sobreposição de intervalos de 2^a, 4^a e 5^a. Diferentemente das peças discutidas anteriormente, as partes instrumentais apresentam linhas melódicas, rítmicas e harmônicas independentes das partes vocais na maior parte da peça, apenas ocasionalmente dobrando as linhas vocais. Além disso, em *Anda Roda* as vozes fazem parte de todo o conjunto, em oposição a serem o elemento principal, o que geralmente ocorre em peças corais. O mais interessante é que, enquanto nas peças discutidas até agora Siqueira atribuiu à cada parte vocal um breve motivo e o repetiu ao longo da peça, em *Anda Roda* os materiais musicais e os motivos são mais longos e conectados. Isso confere a esta peça uma forma de composição contínua,¹ não presente nas anteriores.

Anda roda também foi arranjada por Heitor Villa-Lobos para coro a duas vozes e piano, mas com texto e melodia ligeiramente diferentes (VILLA-LOBOS, 1941). Embora com armadura de clave de Dó Maior, as linhas vocais no arranjo de Siqueira navegam com segurança na tonalidade de Lá Maior, o que é demonstrado através de percursos melódicos típicos da música coral ocidental tonal, como a ênfase em movimentos conjuntos e disjuntos ascendentes/descendentes do 5^o ao 1^o grau de Lá Maior.

Papagaio é escrita no estilo de um *côco de embolada*, um estilo popular de dança e música em compasso binário comum na região Nordeste do Brasil. Em um *côco de embolada*, o *côco*, um refrão sincopado cantado por um grupo de pessoas em círculo, alterna-se com a *embolada*, um canto rápido cantado por um solista. Em *Papagaio*, esse diálogo ocorre entre as partes de soprano/tenor e contralto/baixo. Esses pares de vozes mudam nos últimos quatro compassos da peça, quando sopranos e tenores se separam e cantam com uma terça de diferença, enquanto contraltos e baixos se separam e harmonizam com uma segunda maior de diferença. Isso produz um choque harmônico não presente na peça até então.

Ao longo da composição, e especialmente nos quatro últimos compassos, as vozes cantam em um ritmo sincopado, característico da música brasileira (SANDRONI, 2001, p. 14-31) (Figura 11). O movimento melódico e a construção harmônica ocorrem principalmente por meio de intervalos de 2^a, 4^a e 5^a, como nos dois motivos cromáticos no piano nos compassos

¹ Through-composed.



17-20 (Figura 12). A peça termina com as vozes em um acorde composto por intervalos de 2ª (Figura 11).

Na suíte VII das *Cantigas*, as linhas vocais curtas e repetitivas facilitarão o processo de ensaio. No entanto, o aspecto rítmico das peças individuais será um desafio para o coro, que pode se agravar com a adição dos instrumentos. Os cantores precisarão ter muita segurança em suas partes e serem musicalmente conscientes e sensíveis às partes instrumentais, sem deixar que estas afetem seu canto.

Figura 11. Suíte VII. V. *Papagaio* - c. 26-29.



Fonte: Manuscrito, p. 33.

Figura 12. Suíte VII. V. *Papagaio* - c. 16-20.



Fonte: Manuscrito, p. 31.



Conclusão

Este artigo faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo que se concentra na música vocal de Siqueira, dividido em diversas fases e objetivos. Estes incluem a publicação de artigos sobre peças específicas, a publicação de um livro sobre as *Cantigas Folclóricas do Brasil*, a edição e publicação dessas suítes e a performance desse repertório. Embora ainda estejamos em processo de edição dessas peças com o objetivo de publicá-las até junho de 2026, esta pesquisa é apenas um ponto de partida para a redescoberta da obra coral de José Siqueira. Nesse sentido, esta investigação não pretende ser um estudo completo dessas obras, mas uma introdução à música coral deste compositor, bem como uma tentativa inicial de expandir seu nome para além das fronteiras brasileiras.

No entanto, nossas análises iniciais já mostraram como o estilo composicional de José Siqueira abrange múltiplas tendências que refletem sua curiosidade e atração pelas tradições orais brasileiras. Nas suítes IV e VII, ele se esforçou para atingir seus objetivos como compositor: refletir o Brasil e uma espécie de identidade nacional brasileira. Ao mesmo tempo, Siqueira estava claramente experimentando e tentando unir o universal ao nacionalista: a melodia principal na maioria das peças analisadas aqui é o único aspecto relacionado à música de tradição oral. Em torno dessas melodias, ele constrói universos musicais diversos em uma linguagem composicional moderna e clara.

Demonstrando a versatilidade composicional de Siqueira, essas curtas peças revelam sua capacidade de criar obras apropriadas para coros de diversos níveis de habilidade, ao mesmo tempo em que cultiva seu distinto estilo composicional. Esperamos que este artigo inspire músicos de todos os níveis a aprender, explorar e executar a música de Siqueira, bem como a rica tradição da música coral brasileira.

Referências

ANDRADE, Danilo Cardoso de. *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo*. João Pessoa, 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

MELO, Veríssimo de. *Rondas Infantis Brasileiras*. Jangada Brasil, 2003.



_____. *Bambelô: sobrevivência negra no nordeste*. Arquivos do Instituto de Antropologia, Natal, v. 2, n. 1/2, p. 185-190, mar. 1966. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/server/api/core/bitstreams/269213e1-e353-4600-b80d-2a279c983fd1/content>. Acesso em 15 Jul. 2025.

MIGLIAVACCA, Ariede Maria; MILANESI, Luís Augusto; FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. *José Siqueira: Catálogo de Obras*. Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1980.

OLIVEIRA, Flávio Davino de. *Uma Abordagem Interpretativa dos Três Estudos para Trombone à Vara e Piano do Compositor José Siqueira*. Natal, 2017. 81 f. Artigo (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. *A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro e Subsídios para Interpretação*. João Pessoa, 2013. 279 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

RAMALHO, Marcel. Dicção lírica do português brasileiro: questões aplicadas às Oito canções populares brasileiras de José Siqueira. *Opus*, v. 30, e243019, p. 1-16, 2024. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.19> Acesso em 5 de Julho de 2025.

_____. Folkloric Nationalism and Essential Nationalism in José Siqueira's Loanda and Maracatu: elements of the Maracatu tradition and interpretative suggestions. *Per Musi* no. 42, General Topics: 1-24, 2022a. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.38325> Acesso em 5 de Julho de 2025.

_____. Issues of Lyric Diction of Brazilian Portuguese as Applied to José Siqueira's Oito Canções Populares Brasileiras. *Journal of Singing*, v. 78, no. 3: pp. 363-373, January/February 2022b. Disponível em: <https://doi.org/10.53830/BUWG9870> Acesso em 5 de Julho de 2025.

RAMALHO DE MELLO, Marcel Ramalho de. *José Siqueira's Oito Canções Populares Brasileiras: An Analytical and Interpretative Study*. Muncie, 2020. 252 f. Tese (Doutorado em Artes). Graduate School, Ball State University, Muncie, 2020.

RIBEIRO, Hudson de Sousa. *Concertino para Clarinete e Orquestra de José de Lima Siqueira: uma abordagem interpretativa*. Natal, 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 375 f.



SANTOS, José Vianey dos. O oratório *Candomblé* de José Siqueira: do ritual religioso à obra de arte universal. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 33, 539-564, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.47146/rbm.v33i2.32038> Acesso em 2 de Julho de 2025.

SILVA, Aynara Dilma Vieira. *Coerência Sintática do Sistema Trimodal em Duas Obras de José Siqueira*. João Pessoa, 2013. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SILVA, Vladimir A. P. et al. Uma análise da obra Madrigal, de José Siqueira, para voz e piano. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 10, 2010, Goiás. *Anais...* Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2010, 151-58. Disponível em: https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/10°_SEMPEM__Anais.pdf. Acesso em: 12 Jul. 2025.

SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa, 1981.

_____. *Cantigas Folclóricas do Brasil*: quarta suíte para coro de vozes iguais, harpa e percussão. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972. Partitura manuscrita. 17 f.

_____. *Cantigas Folclóricas do Brasil*: sétima suíte para coro misto, quarteto de sopro, piano e percussão. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972. Partitura manuscrita. 21 f.

VACCARI, Pedro R. *José Siqueira e o Coco de Embolada Erudito: Por uma performance etnomusicológica contemporânea*. São Paulo, 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

VIEIRA, Priscila Martins Viana. *Concertino para trompa e orquestra de câmara do compositor José Siqueira*: edição prática com aparato crítico e hipertexto. Salvador, 2022. 205 f. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1941.

