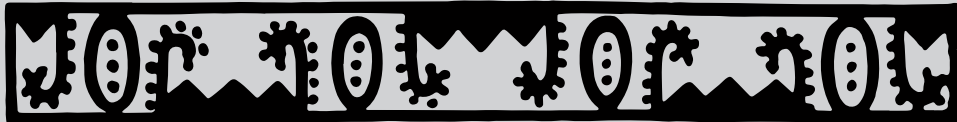


Artigos



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 2, JUL.–DEZ. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

O oratório *Candomblé* de José Siqueira: do ritual religioso à obra de arte universal

*José Vianey dos Santos*¹

RESUMO: Este artigo apresenta alguns resultados da pesquisa sobre o primeiro oratório do compositor José Siqueira, *Candomblé* (1958), no que diz respeito à sua gênese, histórico e características musicais. Com uma revisão musical, pretendemos desfazer as discrepâncias entre a grade e a partitura de ensaio para unificar o discurso entre os dois documentos. Utilizamos também a gravação de Moscou (1975) para comparar com as partituras, observando detalhes sobre a prática interpretativa. A partir da revisão, ampliamos o estudo para a elucidação do texto em nagô, objetivando a compreensão para o aprimoramento na prática interpretativa. Estudamos a cultura nagô no contexto da liturgia do candomblé, notadamente sob a ótica das influências da cultura iorubá e tendo como base a região de Salvador, Bahia, onde o compositor coletou o material para seu oratório. Pretendemos situar o *Candomblé* no cenário da música de concerto no Brasil e no mundo, destacando suas particularidades e inovações.

PALAVRAS-CHAVE: José Siqueira. Oratório. Candomblé. Nagô. Práticas interpretativas.

ABSTRACT: This article presents some findings of the research on the first oratorio by the composer José Siqueira, *Candomblé* (1958), regarding its genesis, history and musical features. With a musical review, we intend to undo the discrepancies between the full score and the rehearsal score to unify the discourse between the two documents. We also used the recording of Moscow (1975) to compare with the scores observing details regarding the musical performance. From this review, we extended the study to elucidate the text in Nagô, with the purpose of a better understanding to improve the musical performance. We studied the Nagô culture in the context of candomblé liturgy, especially from the perspective of the influences of Yoruba culture based on the area of Salvador, Bahia, where the composer collected material for his oratorio. We also intend to situate the *Candomblé* in the scene of concert music in Brazil and in the world, highlighting its particularities and innovations.

KEY-WORDS: José Siqueira. Oratorio. Candomble. Nago. Performance practices.

¹ Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

A maioria dos autores define o oratório como uma obra musical de grande extensão, essencialmente vocal e elaborada a partir de um texto sacro com conteúdo dramático, narrativo ou contemplativo. Enquanto gênero na música ocidental, o oratório se constitui num dos pilares da forma vocal de concerto ou dramática de grande porte, ao lado da cantata e da ópera. Devido a sua origem na Itália do século XVII e a sua função religiosa, o oratório era originariamente composto com texto em latim ou italiano e apresentado nos anexos das igrejas, onde pessoas leigas da sociedade em geral se reuniam para o culto do catolicismo romano (Smither, 1977). Subdividido em números, partes que integram o todo, mas que podem ser executadas separadamente, o oratório, assim como a cantata, não prevê encenação, diferindo da ópera também nesse aspecto.

Atravessando diversas eras e correntes estéticas na história da música ocidental, o oratório se modifica principalmente em conteúdo. Não necessariamente apresentado em cenários eclesiásticos nem mais composto a partir de um texto sacro, o oratório adquire outra característica ao ser cantado em vernáculo pátrio do compositor. Assim chega à realidade cultural brasileira notadamente através dos compositores do nacionalismo e da contemporaneidade, ampliando o espectro desta literatura musical.

540

Apesar de *Colombo* (1892) de Carlos Gomes ter sido concebido como um poema vocal-sinfônico (sic) em quatro partes, autores como Vasco Mariz o nomeiam de oratório (Mariz, 2000, p. 92). Nas últimas décadas no Brasil, *Colombo* vem sendo apresentado como ópera, no entanto, coube a Villa-Lobos a iniciativa primeira e bem-sucedida de colocá-lo no palco como ópera no Theatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1936 (Cardoso, 1997). Certa ambiguidade acontece com *Vida pura* (1919) de Villa-Lobos que, assemelhando-se mais a uma cantata sinfônico-coral, o próprio compositor resolveu denominá-lo de oratório (Mariz, 2000, p. 191). A ambiguidade continua noutra obra do mesmo autor, *Sumé Pater Patrium* (1952-53), que está publicada como sua décima sinfonia, porém anotado, entre parênteses, como oratório (Ministério da

Cultura-IBRAM, 2009, p. 46). Dentro desta perspectiva histórica, encontramos *Via Sacra* (2004), um oratório de Semana Santa de Ilza Nogueira (1948), obra eclética, cuja ambientação musical retrata o simbolismo das limitações humanas perante o divino. Entretanto, dois nomes demonstraram maior interesse no gênero oratório: o amazonense Cláudio de Sá Santoro (1919-1989) e o paraibano José de Lima Siqueira (1907-1985). Santoro compôs *Ode a Stalingrado* (1947), que nos restou inacabado, *Berlim, 13 de agosto* (1962) e *Os estatutos do homem* (1984), obras de marcante teor político. Siqueira, no entanto, vem firmando sua posição como o compositor brasileiro mais prolífico neste gênero, até o presente.

Siqueira compôs quatro oratórios ao longo da sua vida, todos dentro da estética nacionalista. Três com temática contemplativa, sendo dois com inspiração na religião negra com texto tradicional em nagô, *Candomblé* (1958) e *Candomblé II* (1970) e outro inspirado no folclore nordestino, *Festas natalinas do Nordeste* (1974). O último oratório tem temática narrativa com teor histórico-político sobre poesia de Cecília Meireles, *A grande tragédia da Conjuração Mineira* (1980). Até o presente momento, o segundo e o último oratórios aqui listados continuam inéditos, conforme pesquisa bibliográfica, incluindo o catálogo de obras do compositor (Ministério das Relações Exteriores, 1980).

Em entrevista ao jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro em dezembro de 1958, Siqueira afirma ter composto quatro oratórios, já naquela época: “Se [Carl] Orff deu ao mundo três obras corais de significativo valor, eu incorporei ao acervo brasileiro os oratórios *Candomblé*, *Xangô*, *Catimbó* e *Macumba*, além de muitas cantatas e motetos” (*Última Hora*, 19 dez. 1958, p. 23). Com relação a *Xangô* (1954), hoje se sabe que esta obra é claramente uma cantata para soprano, coro e orquestra, estreada e gravada pelo compositor e sua esposa, o soprano Alice Ribeiro (1917-1988). Já *Catimbó* e *Macumba* não constam no catálogo de obras do compositor, o que sugere as hipóteses de perda ou de que Siqueira estivesse se referindo a duas outras cantatas afins, *O cavalo dos deuses* (1955) e *Encantamento da magia negra* (1957).

541

O oratório *Candomblé* foi a primeira incursão de Siqueira no gênero e representa um fruto oriundo das nossas tradições, cuja forma e conteúdo provêm da pesquisa sobre essa manifestação religiosa de matriz africana, já consolidada no Brasil. No seu livro *Sistema pentatônico brasileiro*, além de revelar-se musicólogo, Siqueira expõe alguns detalhes elucidativos sobre a gênese e estrutura musical do oratório, quando esteve em Salvador na Bahia:

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

542

De posse do material coletado em Salvador, Siqueira começou a compor o *Candomblé* em 1957, mas a partitura geral que permanece no dias atuais foi iniciada em 15 de abril de 1958 e concluída em 30 de julho do mesmo ano, como consta o autógrafo na cópia da grade. A partitura de ensaio (redução para vozes e piano), datada de junho de 1958, apresenta discrepâncias com a grade em alguns cânticos, em termos de números de compassos, acordes, motivos e indicação de vozes. Duas hipóteses surgem destas divergências ainda por serem totalmente esclarecidas, a primeira como sendo meros equívocos do copista, o que é bastante comum ainda nos dias atuais, apesar dos recursos tecnológicos. A segunda, a de que houve revisões pelo compositor ou até mesmo uma grade anterior não mais existente. Indícios desta última hipótese, encontramos no catálogo de obras do compositor e no *Jornal do Brasil*, fontes estas que afirmam que o oratório foi composto em 1957. Denominando a obra de *Candomblé africano*, o anúncio do concerto no referido jornal diz:

Escrito na língua nagô “para representar com mais autenticidade o cerimonial do candomblé”, o oratório *Candomblé africano*, do maestro José Siqueira, foi escrito em 1957 mas até agora só foi apresentado três vezes ao público brasileiro (*Jornal do Brasil*, 25 mai. 1968, p. 16).

Hipóteses à parte, o certo é que a grade geral já estava pronta antes da estreia da obra (Rio de Janeiro, 1958) e que a gravação (Moscou, 1975) veio a consolidar o oratório, quase duas décadas depois.

A Aldeia de Zumino

Siqueira coletou os cânticos do *Candomblé* no terreiro do pai de santo Neive Branco no bairro de Brotas em Salvador (Bahia). Neive Branco, já falecido, tinha como nome de batismo Manuel Rodrigues Soares Filho (1903-1989) e seu terreiro era denominado por ele como Aldeia de Zumino – Rei Anzand Gangajuty. O terreiro de Neive Branco praticava o candomblé-de-caboclo e ele assumiu este nome por causa do seu protetor, o caboclo Neive Branco de Cabo Verde, a quem recebia desde criança. Os terreiros de caboclos são considerados os mais sincréticos porque misturam aos ritos do candomblé, além das tradições católicas, elementos e entidades indígenas (*A Tarde*, 21 jul. 1989).

Nascido em Salvador, Neive Branco veio de uma família católica e chegou a ser sacristão. Ainda garoto e recebendo o caboclo, iniciou-se no candomblé da nação Angola, como filho de Ogum. Em seguida, iniciou-se na nação Ijexá, assentando Oxum. Quando realizava festas na Aldeia de Zumino, que duravam vários dias, Neive Branco mandava primeiro celebrar uma missa e as filhas de santo oravam no altar para os santos católicos. Só depois, todos se dirigiam para o terreiro de dança onde homenageavam ao caboclo protetor e aos orixás. Uma das homenagens ao caboclo era a mesa de Jurema, um banquete típico indígena que era oferecido aos convidados. Um ritual bastante comum, entre outros, para homenagear aos orixás era a Adorozan,² que os membros da Aldeia de Zumino costumavam compará-la à missa católica. Referindo-se a Neive Branco e a sua prática religiosa tão diversificada, diz Jorge Amado: “Trata-se de um caso dos mais típicos de sincretismo de nações

543

² O povo de língua fon chama de *Adorozan* (*odohozan*), e suas variantes, o que o povo de língua iorubá chama de *xirê* (fazer festa ou brincar), ou seja, a roda de festa onde os orixás se encontram para brincar. A ordem de entrada dos orixás na roda de festa varia de nação para nação, no entanto, a abertura é sempre dedicada a Exú e o encerramento a Oxalá (Kileuy; Oxaguiã, 2009). Não é de surpreender que, com tamanho sincretismo e domínio da oralidade na Aldeia de Zumino, Adorozan se tornasse um falso cognato de “adoração”, aludindo ao ritual semelhante no catolicismo, neste caso, para reelaborar o encontro dos ancestrais divinizados.

e de coexistência religiosa e cultural” (Amado, 1986, p. 155). Com o falecimento de Neive Branco, a Aldeia de Zumino foi gradativamente perdendo força nos anos posteriores até seu desaparecimento, apesar dos esforços de seus filhos e de sua irmã.

A cultura Nagô

Nagô é um termo que possui vários significados e cada um deles depende do contexto em que aparece no discurso. Inicialmente associado ao idioma iorubá e conseqüentemente aos povos falantes dessa língua que habitam o sudoeste da Nigéria e o sudeste do Benim, o termo nagô, como se emprega no Brasil, provem de *ànàgó*, uma denominação utilizada pelos povos africanos, especialmente os da língua fon (Gana e Togo), para se referirem àqueles vizinhos falantes do iorubá.

544 O contingente de negros africanos trazidos do Golfo do Benim para a cidade do Salvador aumentou consideravelmente no século XIX e a queda do Império de Oió em 1830 intensificou a quantidade de iorubafones na cidade. Já em 1835, a população de Salvador era majoritariamente de negros nagô, passando a interagir rapidamente entre si pela identidade de língua, costumes e religião. Comparando a importância da religião da população nagô no Brasil com sua origem mítica na África Ocidental, Juana Elbein dos Santos afirma:

[...] a religião impregnou e marcou todas as atividades do *Nagô* brasileiro, estendendo-se, regulando e influenciando até suas atividades as mais profanas. Foi através da prática contínua de sua religião que o *Nagô* conservou um sentido profundo de comunidade e preservou o mais específico de suas raízes culturais (Santos, 2012, p. 32).

Sem ignorar a presença de outros povos africanos com seus idiomas distintos em Salvador, Yeda Pessoa de Castro (2005) esclarece: “[...] não foi difícil estender a influência iorubá a todo o Estado, da mesma maneira que o termo *nagô* passou a ser genericamente usado como sinônimo de africano ou de qualquer língua africana na Bahia” (Castro, 2005, p. 54). No *Vocabulário afro-brasileiro* desta mesma obra, a autora escre-

veu sete entradas para o verbete “Nagô”, dos quais ressaltamos, para nosso interesse, o primeiro: “1. (PS [Povo de Santo]) –s/adj. Designação dada às comunidades religiosas afro-brasileiras que cultuam os *orixás* e utilizam uma língua litúrgica de base *nagô*. Var. *jeje-nagô*, *nagô-queto*, *nagô-vodunce*. Yor. *ànàgó*, dialeto iorubá do reino de *Queto*” (Castro, 2005, p. 295).

Da amplitude da cultura nagô, destacamos alguns aspectos fundamentais para o entendimento do texto do oratório “Candomblé”. O primeiro deles é o de que, enquanto dialeto do iorubá, e possuindo aportes de outros idiomas africanos historicamente presentes em Salvador, o texto cantado em nagô na Aldeia de Zumino era aprendido e repassado oralmente sem nenhum registro escrito, prática esta muito comum e até reforçada nos Candomblés de modo geral. Assim sendo, tal prática torna-se passível de modificações advindas do entendimento pessoal na comunicação no momento do ensino e aprendizagem e no decorrer do tempo. Outro dado é que, como afirmou Castro, Neive Branco era iletrado, mas que provavelmente aprendeu iorubá com os babalaôs Martiniano Eliseu do Bonfim e Eduardo Mangabeira de Ijexá, o que vale supor que essa experiência continuou sendo no nível da oralidade (Castro, 2014).

Um aspecto relevante é que Siqueira não era fluente em nagô nem em iorubá, por isso a imprecisão na escrita da pronúncia do texto do oratório deve ser vista como a anotação tal qual ele registrou no terreiro, com a preocupação de ser fiel no ajuste da prosódia à melodia, mas principalmente como tornar o texto cantável por qualquer intérprete. Portanto, o que apresentamos como texto em nagô do oratório, nada mais é do que a pronúncia, do ponto de vista da língua portuguesa, escrita por Siqueira na partitura. A exemplo desta discussão, mostraremos da primeira parte, quando da abertura do terreiro, o texto do primeiro cântico para Exú, *Êmarabô*, suas modificações em relação ao texto litúrgico em iorubá (que, como se nota, é mais extenso do que o texto em nagô), seguido respectivamente da pronúncia e da tradução para o português:

Nagô	<i>Êmarabô ê mô jupá ê ma cô xê Êmarabô ê mô jupá ê pô de pô iô. (bis)</i>
Iorubá	<i>A jí kí Barabo e mo júbà, àwa kò sé A jí kí Barabo e mo júbà, e omodé ko èkó ki Barabo e mo juba Elégbára Èsù l'ònòn.</i>
Pronúncia	<i>a ji qui barabô é mo jubá auá cô xê a ji qui barabô é mo jubá ê omódê có écó qui barabô é mo jubá élébara exú lónã.</i>
Tradução	<i>Nós acordamos e cumprimentamos Barabo, A vós eu apresento meus respeitos, Que vós não nos façais mal. A criança aprende na escola (é educada, ensinada) Que a Barabo eu apresento meus respeitos, ele é Senhor da Força, o Exu dos caminhos. (Oliveira, 2004, p. 23)</i>

546

Outra questão importante de se observar na prática do candomblé-de-caboclo são os elementos indígenas, que aqui surgem igualmente no texto. Na sexta parte, o cântico *Adorozã aos Orixás*, encontramos o termo “pagê”, assim escrito por Siqueira. Tal termo não existe no iorubá, mas sim *paje* (padjé), que, no entanto, trata-se da composição de dois verbos separáveis, *pa* (matar) + *je* (comer). Este verbo tem dois significados: 1. Matar e comer; e 2. Omitir – o que não faz sentido no contexto geral do cântico. O termo “pajé” sugere uma inserção do tupi-guarani no texto nagô que se mistura com trechos de cânticos a Oxalá, pai de todos os orixás. Como o próprio título do cântico indica, uma roda de festa para a divinização de todos os orixás, este se inicia com a palavra *Odùduwà*, que em iorubá significa o espírito ancestral divinizado. O termo “pajé” vem então adicionar à adoração a personagem capaz de conduzir o ritualismo mágico indígena que poderia invocar os espíritos ancestrais ameríndios:

Nagô	<i>Ô dum dum arêô alá metá. Alá metá la pagê ô luaê ô. Opari xarê é lériô. Ô dum dum ôlari xarê é lériô. Ô dum dum.</i>
Iorubá	<i>Odùduwà àaré ó àlà métalóka [pajé]³ ó lowè ó. Ojó níbí won nibò oore o élécomo Òrìsà siré. Aráayé bàbá njéé-jèè, bàbá morió.</i>

³ Inserção nossa, para auxiliar na compreensão da correlação com o texto em nagô.

Pronúncia	<i>odúduuá aarê ô alá métalóká [padjê] ô lóuê ô. ójó nibi uan nibôôrêó élécómó orixá xirê. aráaiê babá unjêjê babá môriô.</i>
Tradução	<i>Divino espírito ancestral, nós vos saudamos na nossa fadiga. Tua roupa branca nos purifica na trindade com vosso banho, pajé. Nos dias de nascimentos, somos cobertos por tua benevolência, Senhor para quem os filhos de Orixá brincam. A humanidade foi conduzida serenamente pelo pai.</i> (Oliveira, 2004, p. 160)

O texto do oratório revela outra característica do candomblé-de-caboclo, o uso do português, mesmo que num momento ímpar em toda a obra. Na quinta parte, no primeiro cântico para Xangô, *Euá Nixá*, a saudação ao orixá dos raios e dos trovões inicia-se em português com três chamamentos pelo seu nome e uma alusão ao machado sagrado de dois gumes, *osé* (ôxê). Só depois, segue com a saudação em nagô:

Português	<i>Xangô, Xangô, ôxé de Xangô, nosso Pai, nosso Rei!</i>
Nagô	<i>Kauô kabiê cilé!</i>
Iorubá	<i>Ká wòóo, ká bíyè sí!</i>
Pronúncia	<i>cáuôô cá bíiê si</i>
Tradução	<i>Podemos olhar Vossa Real Majestade?</i> (Oliveira, 2004, p. 95).

547

Por fim, ressaltamos, em alguns cânticos, as variações de palavras na mesma frase e às vezes alternância de vogais para a mesma palavra ao longo do texto. Por exemplo, na terceira parte, no primeiro cântico para Oxósse, *Odé comôrodé*, observamos as variações *cadé* e *calé* para a mesma palavra em iorubá *kódé* (chegar primeiro). Já na décima segunda parte, *Adorosã aos Orixás*, encontramos a alternância de vogais nas sílabas da palavra *oçulagé/oçulegé* igualmente para a palavra em iorubá *olúgbàge* (o Senhor aceita comer). Ao que indica, um resultado da prática da transmissão oral dos cânticos.

A música

Siqueira denominou esta obra como *Candomblé – oratório fetichista em 13 partes* para grande orquestra sinfônica, seis solistas, dois coros mistos

a seis vozes, coro infantil e orquestra de percussão. Na partitura consta a seguinte dedicatória:

Ao excelentíssimo Senhor Doutor Juscelino Kubitschek de Oliveira peço vênias para oferecer este meu trabalho de composição – *Candomblé* – comemorativo do 70.º aniversário da Abolição da Escravatura no Brasil e dedicado às magníficas realizações do seu governo. (12-IX-1958) (Siqueira, 1958a).

As vozes representam as personagens do terreiro de acordo com sua hierarquia, havendo uma predominância da atuação feminina. As solistas atuam de maneira central, participando em vinte e sete dos trinta cânticos do oratório, aparecendo predominantemente em quinze deles, ora em solos ora em duetos. O soprano detém a maioria dos solos (cinco) e com presença marcante na maioria dos números. Assim temos a representação das personagens:

548

Solistas femininos	a. <i>Iyalorixá</i> (mãe de santo), soprano b. <i>Iya-kêkêrê</i> (mãe pequena), meio-soprano c. <i>Iya-tebêrê</i> ⁴ (auxiliar da mãe) contralto
Solistas masculinos	a. <i>Babalorixá</i> (pai de santo), baixo b. <i>Tôgigã</i> ⁵ (ogã auxiliar do pai, dono do altar), tenor c. <i>Axogum</i> ⁶ (ogã auxiliar do pai), barítono
Coro misto	Filhas e filhos de santo
Coro infantil	Abiãs (pré-iniciados) e iaôs (iniciados)

Cada uma das treze partes do oratório é dedicada a um orixá, contendo três cânticos, exceções feitas à nona parte, Obaluaiê, que apresenta apenas dois cânticos e à última parte com quatro cânticos para Nanã, sendo estes alternados com os cânticos para Iemajá e Oxalá. A quarta parte, *Alujá de Xangô*, a oitava parte, *Toque de Agêrê para Iansã* e a nona parte, *Toque do Apanigé de Obaluaiê*, são essencialmente instrumentais, porém com

⁴ Língua de pai de santo nagô, *Iatebexê*, aquela que assegura o solo dos cânticos rituais com o *adjá* (*àjà* = campainha de metal) (Castro, 2005, p. 248).

⁵ Língua de pai de santo nagô, *Pejigã*, ogã zelador do *peji* (altar). Língua fon, *kpejigã* (Castro, 2005, p. 315).

⁶ Em iorubá, *As ôgún*, sacerdote do orixá Ogum, responsável pelo sacrifício de animais (Beniste, 2009, p. 130).

participação dos coros com palmas e/ou saudações ao respectivo orixá. O único número exclusivamente instrumental é o tema de Iemanjá, *Euabadá*, na parte final. A formação vocal de cada cântico varia de acordo com quem apresenta o tema e de quem participa da louvação àquele orixá. A rigor, mesmo nos números solos, o cantor solista nunca permanece sozinho até o final do número, revelando um caráter sempre coletivo do cântico, característica do ritual do candomblé. Assim sendo, as formações dos números vão de solo com coro, duetos, tercetos, quartetos, até os *tutti* vocais e orquestrais. A tabela 1 apresenta as partes do oratório:

ORATÓRIO ›CANDOMBLÉ‹ (1958) DE JOSÉ SIQUEIRA	
I Parte, Abertura do Terreiro, 3 Cânticos para Exú	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Êmarabô</i>: solo de tenor, terceto de soprano, tenor e barítono com duplo coro misto b. <i>Alaô Bébê</i>: solo de meio-soprano, dueto de meio-soprano e baixo com coro misto c. <i>Ená Môjupá</i> (fuga quádrupla): sexteto de solistas com coro misto
II Parte, 3 Cânticos para Ogum	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Agôgôrô</i>: solo de soprano, dueto de soprano e meio-soprano com coro b. <i>Kikiaê Alá</i>: solo de tenor, solo de meio-soprano com coro c. <i>Aê, Aê, Alá</i>: solo de barítono com coro infantil e coro misto
III Parte, 3 Cânticos para Oxósse	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Odé Cômôródé</i>: solo de soprano com coro misto, quinteto de solistas b. <i>Apôquê Odé</i>: solo de contralto com coro misto c. <i>Odé Cassió</i>: solo de baixo, solo de barítono, sexteto de solistas e coro misto
IV Parte, Alujá de Xangô	Orquestra de percussão e cordas
V Parte, 3 Cânticos para Xangô	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Euá Nixá</i>: quarteto de solistas (soprano, contralto, tenor e barítono) coro misto e coro infantil b. <i>Ainã, Inã</i>: solo de contralto, dueto de soprano e contralto, coro misto e coro infantil c. <i>Airá Dakê</i>: dueto de tenor e barítono, sexteto de solistas e coro misto

Tabela 1. Partes do oratório *Candomblé* de José Siqueira (1958).

VI Parte, Adorazã aos Orixás	Solo de soprano, dueto de soprano e tenor, coro misto e coro infantil
VII Parte, 3 Cânticos para Oxum	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Agôlonã</i>: dueto de soprano e contralto com coro misto e coro infantil b. <i>Oxum Milé</i>: meio-soprano dialogando com o quinteto de solistas e coro misto c. <i>Olôcôdô</i>: sexteto de solistas, solo de barítono, terceto de tenor, barítono e baixo como coro misto
VIII Parte, Toque de Agêê para Iansã	Orquestra de percussão e cordas
IX Parte, 3 Cânticos para Iansã	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Oiabá</i>: baixo dialogando com quarteto de solistas e coro misto b. <i>Tãnãbã Taôrôá</i>: solo de meio-soprano, coro infantil e coro misto c. <i>Taniabô</i>: solo de soprano e coro misto
X Parte, Toque de Apanigé de Obaluaiê	Orquestra de percussão e cordas
XI Parte, 2 Cânticos para Obaluaiê	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Agôlonã</i>: solo de contralto com coro infantil e coro misto b. <i>Obéirê</i>: terceto de solistas (soprano, contralto e tenor), quarteto de solistas com o baixo
XII Parte, Adorosã aos Orixás	Solo de soprano e coro infantil
XIII Parte Final, Cânticos para:	
A. Iemanjá	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Euabadá</i>: orquestra b. <i>Ênimôfoiá</i>: soprano e contralto com quarteto de solistas c. <i>Iemanjá Êrú</i>: solo de baixo com coro infantil, dueto de soprano e barítono
B. Nanã	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Aodé Nodê</i>: sexteto de solistas. b. <i>Aiôio</i>: dueto de meio-soprano e barítono c. <i>Edacaiê</i>: solo de contralto d. <i>Filálaiê</i>: dueto de soprano e tenor
C. Oxalá	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Efidálá</i>: solistas e coro misto b. <i>Órôpôtô</i>: coro misto c. <i>Alá ô Alá</i>: <i>tutti</i> (<i>fugato</i>)

Tabela 1 (continuação). Partes do oratório *Candomblé* de José Siqueira (1958).

A primeira parte é a abertura do terreiro, cujos cânticos são dedicados ao orixá Exú, o mensageiro. O dono do altar, o ogã auxiliar do pai de santo, é representado pelo tenor solista que apresenta o primeiro cântico, Êmarabô. Os coros respondem ao tenor e em seguida entram o soprano e o barítono para formarem o terceto de solistas. Os acordes iniciais da introdução orquestral desta abertura exibem a construção harmônica das escalas pentatônicas tal qual o compositor normatizou no seu livro *Sistema pentatônico brasileiro* (figura 1). O movimento harmônico descendente e posteriormente ascendente num fortíssimo, com subdivisão rítmica gradativa, apresentado em trilo pelos violinos, piano e celesta, dobrados pelas madeiras, atuam no chamamento da atenção para o evento que se inicia.

CANDOMBLÉ

Três cânticos para Exú

I - A) Êmarabô

José Siqueira

Andantino ♩ = 72

Piano

551

Figura 1. Acordes pentatônicos construídos adicionando-se uma quinta justa a cada acorde perfeito maior (redução para vozes e piano).



Detalhes da interpretação vocal de dois solos de soprano na gravação de Moscou (1975) chamam à atenção quando comparados com a grade. No primeiro cântico para Ogum, *Agôgôrô*, onde se tem um dueto do soprano com o meio-soprano. O cântico se inicia com o solo do soprano em um andamento calmo e acompanhado pelas cordas, o qual Alice Riberio oitavou para cima alguns dos últimos compassos da melodia.

Algo semelhante acontece no terceiro cântico para Iansã, *Taniabô*. O número começa com uma melodia ritmada cantada pelo soprano num andamento *Quasi recitativo*, tendo como base um pedal em *si^b* nos baixos e trilos no piano e nas cordas mais agudas. O cântico está sustentado na duplicidade das escalas pentatônicas com as fundamentais em *si^b* e *sol*. Da maneira como está escrito, o final da melodia apresenta uma pequena escala de agilidade ascendente e, em seguida, um salto descendente de uma oitava e uma sétima, vindo do *si^{b4}* ao *dó³* (*dó* central), encerrando com uma fermata. O soprano Alice Ribeiro, no entanto, oitavou para cima o final da melodia, cantando-a no *dó⁴* (figura 2).

552

Siqueira não escreveu essas alternativas na partitura, o que sugere uma alteração decorrente da prática interpretativa, uma vez que aquela cantora esteve presente desde a gênese da obra, sendo a única solista a participar de todas as apresentações. Da maneira como os solos de soprano estão escritos nesses números, a música sugere a presença de uma voz mais encorpada, razão essa que fez Alice Ribeiro, enquanto soprano lírico mais leve, oitavar esses trechos para o agudo, elevando a tessitura da melodia, certamente para uma região mais cômoda e mais audível para seu tipo de voz em relação à massa orquestral do acompanhamento.

Candomblé representa a primeira obra de grande fôlego de Siqueira do ponto de vista sinfônico-vocal, reafirmando sua estética dentro da corrente do Nacionalismo musical brasileiro. O compositor adiciona ao seu domínio orquestral a orquestra de percussão já conhecida em obras anteriores, porém aqui ampliada, as forças vocais dos seis solistas, dos dois coros mistos e do coro infantil. Essa conjunção de forças permitiu a Siqueira fazer desta obra um grande laboratório composicional,

IX - C) Taniabô

Quasi recitativo

Piano *p*

Soprano Solo *p*
Ta ni a bob a gô rô tá pa ra ra dö gö rô pa ra dö gö rô pa ra dö gö rô pa ra dö gö rô pa ra dö
(*pp*) Ta ni a bob a gô rô

I Violino *p* *f*
Con sost.

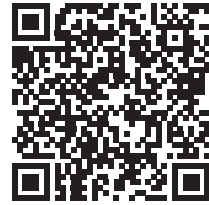
II Violino *p* *f*
Con sost.

Viola *p* *f*
Con sust.

Violoncello *p* *f*

Contrabaixo *p* *f*

Figura 2. Melodia inicial do cântico em que o soprano solista canta oitava acima os últimos compassos (trecho entre parênteses).



realizando experiências no domínio do ritmo, melodia, harmonia e polifonia. No campo polifônico, Siqueira explica a liberdade na experiência do contraponto:

Nesse domínio o campo experimental é vastíssimo e foi largamente explorado. Duas, três e quatro melodias, todas escritas na escala de 5 notas, são contrapon-tadas livremente, sem as peias do “sistema tonal clássico”, com surpreendentes resultados (Jaffé, 1958, p. 23).

554 Esta liberdade e seus resultados no contraponto são exibidos, entre outros momentos, no manejo das vozes solistas no terceiro cântico para Exú, *Êná Môjupá*. Siqueira compõe uma fuga quádrupla que se inicia com o baixo (dobrado pelo fagote) cantando o primeiro tema, ou sujeito, na fundamental do acorde (*sol*). A resposta real é apresentada pelo tenor (dobrado pela clarineta) na quinta do acorde (*ré*), processo esse repetido pelas vozes equivalentes, o contralto (dobrado pelo oboé) e o soprano (dobrado pela flauta). Com a apresentação dos três temas seguintes, obedecendo à mesma relação fundamental-quinta do acorde, gradativa-mente o número acumula um volume contrapontístico intrincado, com as vozes dobradas inicialmente pelos sopros, depois pelas cordas até o *tutti*. Além da malha melódica, tímbrica e harmônica, os diferentes textos adicionam complexidade ao teor polifônico. A seguir, vemos uma amostra da fuga no momento da apresentação, na qual o soprano expõe a resposta ao sujeito no contralto (final do tema), apoiada pelo contra-sujeito no baixo, seguido pelo tenor, contralto e baixo, que apresentam os outros temas (figura 3).

É imprescindível ressaltar o incremento no naipe da percussão, no qual tem importância fundamental o trio de tambores (atabaques), *Rum*, *Rumpi* e *Lé*, que no ritual são responsáveis pelo reforço na invocação das entidades. Estes são a base não só dos ritmos para cada orixá com a sonoridade mais grave (*Rum*), a média (*Rumpi*) e a mais aguda (*Lé*), como também no reforço da entonação das melodias. Presentes em treze cânticos do oratório, os atabaques ampliam a diversidade rítmica da música com suas batidas diferenciadas para cada circunstância referente ao rito. O agogô, o batido das palmas e as saudações, muitas vezes em

I - C) Êná Mójupá

The image displays a musical score for the piece "Êná Mójupá". It consists of five staves: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Baixo (B), and Piano (Pno.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Soprano part begins with a piano dynamic marking (p) and includes the lyrics "Ê ná é ná... môj ju pá". The Contralto part has lyrics "Ê ná é ná... môj ju pá". The Tenor part has lyrics "Ê ná é ná... môj ju pá". The Baixo part has lyrics "Ê ná é ná... môj ju pá". The Piano part provides accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 3. A apresentação da resposta pelo soprano, apoiada pelo contra-sujeito no baixo, seguida pelos outros temas (redução para vozes e piano).



forma de grito, são outros ingredientes relevantes que marcam a rítmica diferenciada e a dimensão sonora da obra, como no *Alujá de Xangô* (figura 4). Siqueira escolheu os tímpanos para realçar o timbre percussivo ao mesmo tempo em que neles sintetiza os ritmos dos atabaques, usando um intervalo de 6.^a maior. Neste número, os cantores dos três coros seguem o agogô com as palmas e nos compassos 44-45 os cantores dos coros mistos gritam a segunda saudação a Xangô. Desta forma, a

556

IV - Alujá de Xangô 52

(42)

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ag. (Agoûtado):** Treble clef, 2/4 time. Starts with a whole note G4, followed by quarter notes. Dynamics: *f*, *cresc.*, *sempre*.
- At. (Atabaque):** Treble clef, 2/4 time. Features triplet patterns. Dynamics: *f*, *cresc.*, *sempre*.
- At. (Atabaque):** Treble clef, 2/4 time. Features triplet patterns. Dynamics: *f*, *cresc.*, *sempre*.
- At. (Atabaque):** Treble clef, 2/4 time. Features triplet patterns. Dynamics: *f*, *cresc.*, *sempre*.
- Timp. (Tímpano):** Bass clef, 2/4 time. Features triplet patterns. Dynamics: *f*, *cresc.*, *sempre*.
- Coro Inf. (Coro Inferior):** Treble clef, 2/4 time. Features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *f*. Instruction: *f* (Palmas).
- I - II Coro (Coro Misto):** Treble and Bass clefs, 2/4 time. Features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *f*. Instructions: (Todos - palmas), (Todos - gritos). Lyrics: Ó-de pu rá rá dó qui ré.

Figura 4. *Alujá de Xangô*, combinação do naípe de percussão com palmas e gritos.



percussão é a contribuição mais original à rítmica desta obra e uma inovação na formação instrumental do gênero oratório.

As interpretações

A estreia do oratório *Candomblé* ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro às 17 horas do dia 20 de dezembro de 1958, sob a batuta de Siqueira e cumprindo assim o objetivo primeiro do compositor de comemorar o 70.º aniversário da abolição da escravatura no Brasil. As partes solistas ficaram a cargo de Alice Ribeiro (soprano), Gelsa Ribeiro da Costa (meio-soprano), Carmen Pimentel (contralto), Roberto Miranda (tenor), Paulo Fortes (barítono) e Newton Paiva (baixo). Participaram também deste concerto, o coro e a orquestra do Theatro Municipal, além do coro feminino da Escola Carmela Dutra, conhecido como “Orfeão Villa-Lobos”, substituindo o coro infantil (*Correio da Manhã*, 2 dez. 1958, p. 19).

Siqueira regeu integralmente o *Candomblé* num total de quatro vezes no Brasil, sempre no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Depois da estreia, o oratório foi apresentado em 13 de dezembro de 1962, fazendo parte das comemorações do segundo aniversário da criação da Ordem dos Músicos do Brasil, da qual era o presidente. Nesse concerto, o conjunto de intérpretes apresentou mudanças em relação à estreia. O elenco de cantores contou com Valderez da Silva Ramos (meio-soprano) e Onofre Alves (barítono). Participaram também a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio Ministério da Educação, o coro do Theatro Municipal e, pela primeira vez, os Canarinhos de Petrópolis, atuando como o coro infantil. A terceira apresentação, em 29 de junho de 1963, se incluiu numa série de concertos dentro da comemoração de trinta anos de composição de Siqueira (junho de 1933-1963), com o mesmo elenco (Festival José Siqueira, 1963). A última apresentação do oratório aconteceu com duas récitas nos dias 28 e 30 de maio de 1968. Os objetivos de cada récita expressam a preocupação social do compositor: a récita do dia 28 foi dedicada à comemoração dos 80 anos da abolição da escravatura, a do dia 30 deu-se em benefício da Associação dos Repórteres Fotográficos,

para a compra de cadeiras de rodas. Os solistas foram Alice Ribeiro (soprano), Terezinha Serpa (meio-soprano), Gisele Pereira (contralto), Joel Teles (tenor), Fernando Teixeira (barítono) e Newton Paiva (baixo). Contaram com a participação do coro e da orquestra do Theatro Municipal e, mais uma vez, os Canarinhos de Petrópolis.

Siqueira realizou vários concertos pela América do Norte e Europa, regendo as principais orquestras de vários países, mas foi na Rússia, centro político da então União Soviética (URSS), onde ele recebeu maior acolhimento. Era notória a simpatia que Siqueira tinha pelas idéias políticas do socialismo e do comunismo, o que sugere que tal acolhimento dispensado pela Rússia repousasse naquela simpatia. Além dos concertos naquele país, o compositor editou muitas das suas obras e intermediou convênios com entidades artísticas entre o bloco socialista e o Brasil, como por exemplo o da União dos Compositores da URSS e a União dos Músicos do Brasil (*Jornal do Brasil*, 25 mai. 1975, p. 16). Como fruto da sua exitosa convivência na Rússia, Siqueira recebeu o convite para a gravação do *Candomblé*. O registro sonoro realizou-se em Moscou, na Grande Sala do Estúdio de Gravação da União Soviética, em dezembro de 1974, com a presença de um público restrito, porém o LP em vinil só foi lançado em junho de 1975. Alguns anos antes, Siqueira já havia enviado as partituras para os ensaios, que contou com a colaboração de destacados artistas russos da época. Para que os cantores pudessem interpretar o oratório em nagô, Siqueira contou que “as palavras foram escritas em russo. Este trabalho foi feito um ano antes por mim em colaboração com o intérprete para português e espanhol, Arcadio Petrovich Chidinorsky” (*Jornal do Brasil*, 25 mai. 1975, p. 16). Siqueira reafirmava igualmente seu papel de tradutor e intermediador do texto em nagô entra a fonte e os intérpretes. A gravação do oratório *Candomblé* não foi a única realizada pelo compositor na capital soviética dentre suas obras, mas certamente foi a que mais impacto causou pelo porte, agregação de forças e valor musical.

Dois fatos curiosos sobre a escolha dos intérpretes para a gravação merecem nota. O primeiro deles foi que das cento e cinquenta crianças que ensaiaram a obra, apenas sessenta foram escolhidas, o que resultou

em protestos por aquelas dispensadas já que estavam entusiasmadas com os cânticos do *Candomblé*. O outro fato nos relata Ricardo Tacuchian, que esteve com Siqueira em Moscou em 1981. Ao relembrar daquele momento da gravação, disse Siqueira a ele que a direção musical russa tinha preparado dois elencos de solistas, com exceção do soprano, que já estava reservado para Alice Ribeiro. A direção russa pediu a Siqueira para escolher os intérpretes que lhe conviessem, mas ele se recusou a fazer isso dizendo: “Deus me livre! Vocês que escolham! Já imaginou, eu escolho um e ganho um inimigo?” (Tacuchian, 2015).

A repercussão da gravação foi positiva e Siqueira foi convidado para reapresentar o *Candomblé* para o público em geral no ano do lançamento do disco, o que aconteceu na Grande Sala do Conservatório de Moscou, com transmissão pela televisão estatal (*Jornal do Brasil*, 25 mai. 1975, p. 16). Participaram das duas performances os solistas: Alice Ribeiro (soprano), Ludmilla Simonova (meio-soprano), Nina Postavnicheva (contralto), Vladimir Makhov (tenor), Vladimir Ermakov (barítono) e Gennady Troitsky (baixo). Além do coro infantil da Academia de Ciências Pedagógicas da URSS, Coro de Câmara de Moscou e orquestra sinfônica da Rádio e TV de Moscou.

559

Considerações finais

O interesse nessa pesquisa surgiu desde o ano de 2012, momento em que a colega pesquisadora Josélia Ramalho Vieira, sobrinha neta do compositor, nos concedeu cópias da grade e da gravação do *Candomblé*. A princípio, o oratório nos causou estranhamento, um misto de perplexidade e curiosidade, pelo conjunto de seus feitos e por Siqueira tê-lo denominado “fetichista”, termo que ainda carrega certo tabu por se considerar o poder de um objeto por si mesmo ou por se referir a uma religião pouco conhecida. Ao nos aprofundarmos no estudo da obra, percebemos que sua complexidade vai muito além do fetiche e que o compositor foi, ao mesmo tempo, fiel e inovador.

Decidimos inicialmente por uma revisão musical, com consulta a outros manuscritos para correção de possíveis erros na escrita da grade

e da partitura de ensaio. Para isso, visitamos a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ em 2014 e 2015 para consultar as partes de orquestra e a partitura de ensaio. Pensamos igualmente em contribuir com a difusão da obra do compositor e oferecer subsídios para a prática interpretativa. Quanto mais nos debruçamos sobre a obra mais aquele objetivo inicial se torna modesto em relação à magnitude do oratório e resolvemos delinear sua projeção no cenário da música de concerto. Além de ampliar os esforços para mostrar a partitura como ela é, pretendemos gradativamente esclarecer algumas características, como a gênese, o histórico, a natureza da fonte e a elucidação do texto, sem a pretensão de corrigir a transcrição da pronúncia do nagô e muito menos transformá-lo em iorubá. Entendemos que a transcrição da pronúncia por Siqueira é parte intrínseca da obra e assim deve permanecer.

560

Siqueira se estabelece como o mais prolífico compositor de oratórios até o presente momento no Brasil e o *Candomblé* se consolida como uma obra extraordinária dentro da literatura sinfônico-vocal. No que tange à verve composicional do autor, críticas surgiram sobre o domínio de como a matéria prima foi manejada. Disse Eurico Nogueira França:

Essa macumba posta em música de concerto se processa através da justaposição de quadros. Por isso mesmo, não tem clímax e, no final, o rápido e fulminante crescendo, para que a obra termine com dramaticidade paroxística, resulta de efeito visivelmente voluntário (França, 1963).

A “justaposição de quadros” nada mais é do que a apresentação dos cânticos de acordo com a ordem da liturgia no ritual. Como já sabemos, o ritual deve começar com cânticos a Exú e terminar com Oxalá e a sequência entre estes pode variar de acordo com a nação ou com a solenidade em questão. Siqueira preferiu seguir essa ordem. Se algum cântico não traz um clímax musical desejado pelo ouvinte em um determinado momento, isso pode ser justificado por aquilo que seja considerado clímax ou pela natureza do cântico e não exclusivamente pela escolha do compositor. É a subjetividade em questão! No nosso entendimento, o oratório possui vários clímaxes, dependendo do ponto de vista do propósito ou do gosto. Um clímax claro de se observar, por exemplo, é o momento da fuga quádrupla, se a

escolha for o contraponto ou a polifonia. Já do ponto de vista da singeleza da louvação, poderá ser a primeira *Adorozã* que, como num longo dueto de amor, o soprano e o tenor juntam suas vozes, seguidas do coro, em um cânone para evocar os sentimentos espiritualizados. E assim por diante.

O “rápido e fulminante crescendo” não é privilégio apenas do final da obra. Podemos observar o domínio do compositor na agógica e na intensidade em muitos instantes igualmente ricos. A introdução orquestral no *Odé Cômôrodé*, que leva ao tutti vocal daquela melodia contagiante ou ainda a mudança magistral de climas e a grande dramaticidade não necessariamente paroxística, no *Euá Nixá*, exibem tal domínio. É evidente que as escolhas do compositor foram voluntárias e muito bem conscientes, do contrário a obra teria caído na pura expressão emocional, na qual o conteúdo e a forma se turvam num emaranhado difuso.

A despeito de outras críticas pelo realismo musical ou mesmo pela citação direta do material folclórico na obra, vale salientar que no ritual do candomblé, os cânticos se realizam de forma uníssona e monofônica. O ritual cantado no terreiro é exclusivamente sponsorial, no qual os sacerdotes ou ogãs responsáveis pela música entoam o cântico e os demais membros do terreiro respondem em uma sequência desprovida de estilo imitativo e de variação temática. Quase impossível é de se pensar em uma fuga quádrupla cantada numa roda de orixás. Siqueira ciente dessas características compõe o oratório imprimindo sua maestria com o uso sistematizado do pentamodalismo harmônico e do pentatonalismo polifônico, jamais imagináveis na música do ritual do candomblé. A distribuição equilibrada dos ritmos trazidos dos tambores para o tecido sinfônico revela outro domínio do metiê do compositor, onde se observam os temas ora percutidos ora cantados, desde as madeiras, nas cordas ou nos tutti. Com relação aos cânticos, só para citar alguns, a doçura da mãe de santo, distribuindo o axé, nas suas *Adorozã*, a súplica contra o castigo do fogo da mãe pequena no *Ainã*, *Inã* ou mesmo as bravatas do ogã auxiliar do pai em *Aê*, *Aê*, *Alá* são demonstrações cabais de como Siqueira pode tratar musicalmente de modo variado e inventivo esses momentos tão singulares do ritual.

Reconhecidamente um mestre nos domínios da harmonia e do contraponto, Siqueira permitia-se compor em qualquer estilo ou corrente musical que desejasse. Não o fez, porém, mas voltou-se cada vez mais para uma estética fundamentada nas suas raízes culturais, sistematizando aquela matéria prima musical que ouvia desde criança (sistema tri-modal) e aquela que estudou posteriormente (sistema pentatônico), sempre sob a égide do nacionalismo. Se o *Candomblé* está composto como tal é porque assim o queria seu autor. A fidelidade com que ele utiliza os temas coletados torna o oratório uma obra prima, única e original, mais do que o contrário. Ao trazer essa porção do ritual do candomblé para um tratamento sinfônico-vocal personalizado, utilizando-se de uma forma secularmente conhecida e levando seu oratório aos palcos no Brasil e na Rússia, Siqueira transpõe o contexto regional e eleva sua obra à dimensão universal. Definitivamente, o autor insere uma obra monumental, não apenas no acervo brasileiro, mas no acervo da música ocidental de todos os tempos.



Referências

- Amado, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*. 37. ed. Salvador: Record, 1986.
- Beniste, José. *Dicionário Yorubá-Português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- Cardoso, André. *Encarte da gravação “Antônio Carlos Gomes – Colombo”*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ. 1 CD. Rio de Janeiro, 1997.
- Castro, Yeda Pessoa de. *Sobre candomblé, nagô e iorubá*. [Entrevista cedida a] Vianey Santos. Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Salvador, 5 set. 2014. Disponível através do endereço de E-mail do autor: vianeyo60@gmail.com
- Castro, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- Festival José Siqueira – 30 anos de composição. Junho 1933-1963*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, Escola Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Programa Geral, 1963. 4 p.
- Kileuy, Odé; Oxaguiã, Vera de; Barros, Marcelo (Org.). *O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Ministério da Cultura-IBRAM. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro, 2009.
- Ministério das Relações Exteriores. *José Siqueira. Catálogo de obras*. Brasília, 1980.
- Oliveira, Altair B. de. *Cantando para os Orixás*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- Santos, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- Siqueira, José. *Sistema pentatônico brasileiro*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1981.
- Siqueira, José. *Candomblé: oratório fetichista em 13 partes*. Moscou, URSS: Melodiya, 1975. Conversão para 1 CD (c. 65 min).
- Siqueira, José. *Candomblé: oratório fetichista em 13 partes*. Rio de Janeiro: Cópia de manuscrito, 1958a. 1 partitura de orquestra (196 p.).
- Siqueira, José. *Candomblé: oratório fetichista em 13 partes*. Rio de Janeiro: Cópia de manuscrito, 1958b. 1 partitura de ensaio (redução para vozes e piano) (183 p.).

ARTIGOS

Smither, Howard. *A history of the oratorio*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.

Tacuchian, Ricardo. *Meu convívio com José Siqueira*. [Entrevista cedida a] Vianey Santos. Academia Brasileira de Música (ABM), Rio de Janeiro, 18 mar. 2015. Disponível através do endereço de E-mail do autor: vianeyo6o@gmail.com

Periódicos consultados

A Tarde

Correio da Manhã

Jornal do Brasil

Última Hora

JOSÉ VIANEY DOS SANTOS

Professor Titular de canto da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), recebeu em 2003 o título de Doutor em Música (DMA) pela Universidade de Shenandoah (Virginia, EUA). Nos últimos anos tem se dedicado essencialmente a formação de novas gerações de cantores, atuando como professor nos cursos de Extensão, Graduação e Pós-Graduação (nesta entre 2005 e 2016). Realiza trabalhos como coordenador, arranjador e roteirista de espetáculos líricos e pesquisador da obra vocal de José Siqueira. E-mail: vianeyo6o@gmail.com