

## As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina<sup>1</sup>

Vania Claudia da Gama Camacho (UFPB)

vaniacamacho@yahoo.com.br

**Resumo:** Elucidação de como os elementos poéticos e musicais da tradição folclórica oral, especificamente da cantoria nordestina, foram transportados para o piano pelo compositor paraibano José Siqueira (1907-1985) nas Três Cantorias de Cego. Como representante da corrente nacionalista, Siqueira concretiza seu vocabulário e estilo musical através do uso de elementos colhidos do folclore nordestino. Vários aspectos da cantoria nordestina são representados destacado-se: as melodias folclóricas; os modelos de versos empregados pelos cantadores; a alternância entre voz e instrumento; os instrumentos; as características da voz do cantador.

**Palavras-chave:** José Siqueira, música para piano, cantoria de cego, tradição oral.

### **The Três Cantorias de Cego (Three Songs of the Blind) for piano by José Siqueira: an overview about the use of oral tradition in Northeastern Brazil**

**Abstract:** Elucidation of how the poetic and musical elements of oral native tradition, specifically of Northeastern singing, were transported to piano by Brazilian composer José Siqueira (1907-1985) in the *Três Cantorias de Cego* (Three Songs of the Blind). As a representative of Brazilian nationalism, Siqueira establishes his vocabulary and musical style through the use of elements of the native tradition. Many aspects of Northeastern singing tradition are represented: the folkloric melodies; the models of verses used by the singers; the alternation between voice and instrumental part; the instruments; the characteristics of vocal emission.

**Keywords:** José Siqueira, music for piano, “cantoria de cego”, oral tradition.

### **1 - Introdução**

Este trabalho elucida como José de Lima Siqueira (1907-1985), compositor e regente paraibano, transportou para o piano elementos musicais e poéticos da tradição folclórica oral nordestina, especificamente da cantoria. O foco central do artigo é mostrar quais elementos da tradição oral aparecem nas três peças de Siqueira e como ocorreu a adaptação de características vocais, instrumentais e da forma poética da cantoria de rua ao piano; ‘meio de expressão’, de certa forma, ‘atípico’ a esta manifestação folclórica. Os procedimentos metodológicos envolveram: (1) Revisão da bibliografia disponível e pesquisa da terminologia ‘cantoria de cego’; (2) Análise dos recursos transcritos e discográficos encontrados (cantorias, cantigas de cegos, desafios, entre outros) assim como, dos procedimentos utilizados pelos cantadores e tocadores; (3) Análise das *Três Cantorias de Cego* (escalas utilizadas, melodias, ritmos, estrutura formal empregada, aspectos de dinâmica, andamentos, etc.); (4) Comparação entre os elementos musicais pianísticos utilizados e elementos da tradição oral; (5) Nomeação dos elementos encontrados a partir dos referenciais *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* do próprio José SIQUEIRA (1981) e *Fenomenología de la Etnomusicología del Área Latinoamericana* de RAMON Y RIVERA (1980).

<sup>1</sup> Este artigo resulta do estudo de mesmo nome realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sob a orientação da Profª Dra. Any Rachel Carvalho, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em música (piano).

## 2 - José Siqueira

Desde cedo, Siqueira vinculou-se ao incentivo e valorização da música brasileira, através das suas composições e de atividades relacionadas à divulgação da música ao grande público. Foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira em 1940 e, em 1946, da Sociedade Artística Internacional, entidade que fazia o intercâmbio musical entre o Rio de Janeiro e os grandes centros mundiais. O *Clube do Disco*, criado em 1951, teve como função divulgar a música brasileira através de um recurso mecânico. Siqueira foi também um dos incentivadores da criação da Ordem dos Músicos do Brasil, e, no que tange ao ensino, foi professor catedrático da atual. Federal do Rio de Janeiro; e trabalhou intensivamente pela educação musical dos jovens no Brasil.

Consolidou-se como um importante representante da corrente nacionalista, concretizando seu vocabulário e estilo musical através do uso de elementos colhidos do folclore nordestino. Através de suas pesquisas, Siqueira levantou um material rico e profícuo, composto de temas, constâncias melódicas, rítmicas, harmônicas e instrumentais, de onde retirou elementos para a composição musical. A partir destes materiais, elaborou, durante a década de 50, o *Sistema Pentatônico Brasileiro* e o *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, também chamado de *Sistema Trimodal*, métodos que expõem os elementos musicais mais freqüentes do folclore nordestino. No Sistema Pentatônico, José Siqueira sistematizou a coleta dos elementos encontrados na música folclórica negra, especialmente dos candomblés baianos. Não apresenta qualquer relação com a arte da cantoria nordestina. O *Sistema Trimodal*, particularmente, descreve elementos freqüentemente encontrados nas cantigas de cego, desafios, aboios, pregões e acalantos (SIQUEIRA, 1954, p.168).

Siqueira utiliza os sistemas mencionados principalmente nas obras do seu terceiro período, denominado por MARIZ (1994, p.249) de “nordestino essencial”. Neste período, encontramos as *Três Cantorias de Cego para piano*, que foram compostas em 1949, e descrevem em seu título e conteúdo aspectos da cantoria e da arte dos cantadores nordestinos.

## 3 - Referencial Teórico

Utilizamos O *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil (Sistema Trimodal)* , do próprio compositor (SIQUEIRA, 1981), como referencial teórico para nomear os aspectos melódicos e harmônicos nas *Três Cantorias*. De maneira bastante sucinta, o sistema é o resultado de uma coleta de elementos encontrados na música folclórica nordestina que, por sua vez, foram ordenados de modo a sistematizar seu uso na peças musicais eruditas. Siqueira encontrou três escalas modais, denominando-as de reais e três escalas derivadas, sendo que a primeira nota das escalas derivadas dista uma terça menor abaixo do 1º grau das escalas pertencentes ao modo real (Ex. 1). O III modo real, para o qual não há correspondente nos modos eclesiásticos, é denominado por Siqueira como *Modo Nacional*, termo que parece refletir seu caráter marcadamente brasileiro (veja sua transposição para o centro de Lá no Ex.5, mais à frente).



Ex.1 - Modos nordestinos

Para os elementos musicais ritmo e estrutura encontrados nas *Três Cantorias de Cego* e pertinentes às melodias folclóricas, adotamos a nomenclatura proposta por RAMON Y RIVERA (1980) descrita em *Fenomenología de la Etnomusica del Área Latinoamericana*. O autor propõe uma análise para os acontecimentos encontrados na música de transmissão oral latino-americana, determinando termos para enquadrar procedimentos comuns encontrados em espécies e gêneros musicais. Enfatizamos que, ao adotarmos o mesmo termo utilizado na literatura de tradição oral para a música erudita (piano), objetivamos acima de tudo, equiparar funções correspondentes à música folclórica encontradas nas *Três Cantorias de Cego*.

Para aspectos do ritmo, tomamos a acepção proposta por RAMON Y RIVERA (1980, p. 29) onde o ritmo é determinado como uma maneira de acentuação (melódica ou percutida). A localização do acento determina o ritmo; e havendo variação nesta localização, o ritmo também varia. O ritmo pode ser classificado como *uniforme*, *sincopado*, *contratempo*, *alternado*, *contraposto*, *múltiplo*, e *livre*. Por exemplo, o ritmo uniforme encontramos na *Primeira Cantoria de Cego* (Ex.2). A semelhança entre a peça para piano e a tradição oral dos cegos pedintes se dá principalmente no aspecto ritmo. Citamos para comparação “Peço aqui peço aculá”, cantiga executada pelo cego João Carminha em Esperança, Paraíba (Ex. 3), citada por RIBEIRO (1992, p.33).

Dolente 5 Ponto A

*p* 1<sup>a</sup> frase

Ponto B 10 Ponto A

Ponto B 15 2<sup>a</sup> frase

## *Ex.2 - Primeira Cantoria de Cego, c. 4-15*

A handwritten musical score for soprano voice, featuring four staves of music with corresponding lyrics in Portuguese. The lyrics are:

Bu sou ce- go de es - mo - la  
Pe - go a - qui pe - go a - co - lá  
 quem me dê u - ma es - mo - la Je - sus  
Cristo a - gra - da - ré

Ex.3 - Cantiga de cego cantada pelo cego João Carminha, c. 1-14 (RIBEIRO, 1992, p. 33)

Eu sou cego de esmola  
Peço aqui peço aculá  
Quem me dê uma esmola  
Jesus Cristo agradará

Agradeço a sua esmola  
eu só peço a quem tem  
Virge Mãe, Nossa Senhora  
recebi só um vintém

Já para a estrutura, empregamos o conceito de RAMON Y RIVERA (1980, p. 43), para quem o que caracteriza a forma ou estrutura de uma melodia é sua relação com um modelo rítmico, métrico ou melódico, cujos elementos se repetem (de forma variada ou não) ou se alternam. A nomenclatura usada para as macro e micro estruturas são: motivo, frase e período. Dentre estes itens, a frase merece maiores esclarecimentos. Ela é o resultado de dois enunciados, o primeiro que inicia o discurso chamado ponto A e o segundo, ponto B, que finaliza conclusiva ou suspensivamente a frase. Os pontos A e B são chamados de *capital* [principal] e *caudal* [final], respectivamente, sendo geralmente delimitados em um compasso cada. Além disto, as frases podem ser *perfeitas* ou *imperfeitas*, sendo que nas primeiras, o compasso caudal tem a mesma medida que o compasso capital; nas frases imperfeitas isto não ocorre, os referidos compassos possuem valoração diversa. Nesta exposição, não foram mencionados nem explicados todos os termos adotados por RAMON Y RIVERA (1980). Alguns são explicados no corpo deste trabalho e, outros não são necessários para esta pesquisa.

#### 4 - Cantoria: tradição oral nordestina

A cantoria é um termo bastante abrangente. De modo geral, define a poesia em verso da tradição oral. Como gênero poético musical, porém, apresenta diferenças de acordo com a região em que aparece. No Nordeste, a cantoria adquire contornos mais elaborados do que em outras regiões, pois suas estruturas obedecem padrões métricos de maior complexidade. De acordo com a definição de Corrêa de Azevedo, citado por BÉHAGUE (1980a, p. 224-225), o nordeste brasileiro é a área da cantoria por excelência, que determina áreas culturais folclóricas baseadas em gêneros musicais. Há vezes em que o termo “cantoria” é apresentado como sinônimo de desafio (MARCONDES, 1998, p.149). No entanto, o termo é mais abrangente, incluindo outras espécies além dos desafios. É bastante coerente a proposta de DIÉGUES JUNIOR (1973, p. 136), o qual admite o desafio como apenas “*um aspecto da cantoria*”. A inexistência de um consenso sobre o significado exato da cantoria não impede, no entanto, a nosso ver, uma delimitação do gênero. Sem pretensões de estabelecer um conceito conclusivo, definimos a cantoria como a poesia em verso da tradição oral nordestina, incluindo tanto a parte narrativa como improvisada (Tab.1). O primeiro grupo contém o ato de cantar versejando, ou seja, narração em forma de versos (romances, desafios que utilizam a literatura, entre outros gêneros musicais). O segundo engloba a disputa poética travada entre os cantadores (desafios), ou o verso dito em improviso por um único indivíduo, como é o caso das cantigas de pedintes.

Tab.1 - Aspectos da cantoria nordestina

<b>ÁREA</b>	<i>Nordeste Sertanejo</i>				
<b>GÊNERO</b>	<i>Cantoria</i>				
<b>SUB-GÊNERO</b>	<i>Narrativa</i>			<i>Improvisto</i>	
<b>ESPÉCIE</b>	<i>Romance</i>	<i>Desafio</i>	<i>Xácara</i>	<i>Desafio</i>	<i>Cantiga (de pedinte)</i>

OBS: os romances e as xácaras são espécies do sub-gênero narrativo; as xácaras são dramáticas, enquanto os romances são épicos

## 5- Cego cantador - cantoria ou cantiga de cego?

Os cegos formam uma classe característica entre os cantadores nordestinos. Acompanhados da mulher ou de uma criança para guiá-los, tocam e cantam a poesia em verso da tradição oral desta região. Elba Braga RAMALHO (1999) indica-nos que o termo *cantiga de cego* é usado nas *cantorias* feitas pelos cegos, não havendo diferenças cruciais entre uma e outra. As formas poética, melódica, estrutural e instrumental utilizadas pelos cegos, assemelham-se à empregada pelos cantadores de modo geral. Neste caso, tratamos especificamente dos cantadores nordestinos. As cantigas de cegos, por outro lado, distinguem-se entre si principalmente pela finalidade que cada cego cantador imprime ao canto. Podemos identificar estas distintas espécies; o pedinte cantador que vive de esmolas conseguidas e, o profissional que distingue-se dos outros cantadores pela polidez apresentada, tanto no aspecto poético como no musical. Não existe, porém, uma delimitação clara entre estas funções, porque os cantadores muitas vezes fazem versos da literatura tradicional e, em outro momento, cantam pedindo.<sup>2</sup>

## 6 - As Três Cantorias de Cego

Nas *Três Cantorias de Cego* os elementos musicais que produzem uma atmosfera característica à arte dos cantadores são: a melodia, a harmonia, o ritmo, o andamento, o compasso, a estrutura e a intensidade. A recorrência destes elementos nas *Três Cantorias* determinou uma padronização dos recursos composicionais utilizados para cada elemento folclórico presente. Encontramos na transcrição dos elementos folclóricos a utilização:

- das melodias folclóricas: (1) no uso das escalas modais, (2) no ritmo inerente ao tema, (3) na utilização do tema com intervalos comumente empregados nas cantorias, (4) no uso das constâncias melódicas, (5) na utilização de um âmbito correspondente ao usado pelos cantadores;
- dos modelos de versos empregados pelos cantadores: (1) no ritmo inerente ao tema, (2) na estrutura das frases antecedente e consequente, (3) nas finalizações harmônicas de cada ponto A e B, (4) no número de pontos A e B;
- da alternância entre a voz e a parte instrumental na cantoria: (1) através da alternância de seções, (2) mudança de andamentos, (3) da alternância da utilização de material monódico e de material polifônico, (4) pelo uso do rubato;
- das características instrumentais (rabeca, viola e pandeiro): (1) através do uso de padrões rítmicos e melódicos presentes nas cantorias, (2) pelo emprego de intervalos simultâneos, (3) pelo *tremolo*;
- das características da voz do cantador: (1) através das harmonizações do tema, (2) das dinâmicas empregadas, (3) do uso de notas ornamentadas, (4) pelo emprego da acentuação, (5) pelo alargamento temporal do tema.

<sup>2</sup> CASCUDO (1984, p.322) indica um exemplo desta variedade apontando o Cego Sinfrônio como exemplo de profissional na área da cantoria, quando pelo seu aspecto o cantador demonstrava uma condição de miserabilidade extrema.

O uso das escalas modais para representar as melodias folclóricas pode ser constatado nas três peças especialmente na *Segunda Cantoria de Cego* (Ex.4) onde encontramos a utilização do *Modo Nacional* (Ex.5), característico da cultura nordestina.<sup>3</sup>

Ex.4 - Segunda Cantoria de Cego, c. 1-7.



EX.5 - Modo Nacional (III modo real) transposto para Lá

A escala modal é um dos elementos principais dos cantos de cegos pedintes, uma característica essencial da música na cantoria nordestina. A presença e constância destas escalas nos cantos da tradição oral nordestina não indicam, nestes, por sua vez, a presença religiosa. A cantoria nordestina tem suas origens no movimento trovadoresco francês que, através de Portugal, contribuiu decisivamente para a formação de uma arte profana. Esta, por sua vez, adaptou-se às condições do nordeste brasileiro. A música trazida pelos portugueses, embora tenha sido mais decisiva na base da formação da nacionalidade musical brasileira, incorporou-se à outras tradições, principalmente a ameríndia e negra.

<sup>3</sup> Segundo Siqueira, o *modo nacional* é encontrado apenas nesta região. No entanto, GERVAISE (1971, p.43) cita-o como modo *karnático*, característico da cultura india e encontrado em obras de Fauré e Debussy.

Com relação a escala apresentada na *Segunda Cantoria de Cego*, Siqueira admite duas hipóteses para o seu surgimento: a primeira decorre da alteração para evitar o tritono, através do abaixamento do VII ou elevação do IV graus; na segunda hipótese, Siqueira explica que a ressonância vibratória dos instrumentos musicais nordestinos, em específico do *pife* (ou pífano, pequena flauta de bambu nordestina), revela os sons Si bemol e Fá sustenido, respectivamente, sétimo e décimo-primeiro sons da série harmônica. Estas alterações usadas simultaneamente, resultam no III modo (real ou derivado) do Sistema Trimodal, junção do I e II modos, que na *Segunda Cantoria* aparece transposto para Lá durante toda peça.

Além das escalas modais, é comum, nos cantos da tradição oral nordestina, a recorrência de determinados intervalos, como, por exemplo, formações em graus conjuntos, notas repetidas, terças menores e maiores e quartas justas. Podemos constatar o uso destes intervalos nas três peças. Verifica-se também, com freqüência, o uso de constâncias melódicas. A quarta descendente com semitom no meio, muito utilizada na cantoria de rua, pode ser identificada na *Primeira Cantoria de Cego* (Ex.2) nos compassos 11 e 12, em que são utilizadas as notas Ré-Lá (quarta justa descendente) e Dó sustenido (semitom em relação a Ré). Esta mesma constância está presente na segunda e na terceira frases musicais no romance do Valente Vilela (Ex.6; LAMAS, 1973, p. 242).

Ex.6 - Romance cantado pelo cego Sinfrônio (LAMAS, 1973, p. 242).

Homê peste atenção  
eu agora vou contá  
um homê muito valente

Que morava num lugá  
até o prope gunverno  
pediu de o pegá

Quanto ao modelo de versos empregados pelos cantadores, há uma emulação da frase musical e poética do romance do Valente Vilela (Ex.6) na estrutura das frases do tema exposto na *Segunda Cantoria de Cego* (Ex.4). É evidente a associação entre o número de pontos A e B da referida peça, e o número de linhas de cada estrofe na cantoria nordestina, determinando uma transcrição para piano do que geralmente ocorre com os versos setessilábicos, que obedecem à forma a b c b d b, sextilha. Deste modo, a finalização silábica de cada frase, a rima propriamente dita, que na sextilha ocorre na segunda, quarta e sexta linhas dos versos é transcrita na *Segunda Cantoria* por cada ponto B, segmento consequente da frase musical.

Na transcrição, encontramos a seguinte disposição: a primeira frase poética “*homê peste atenção, eu agora vou contá*” (apresentação da cantoria), representando em termos musicais a presença dos pontos A e B do exemplo 6, equivale aos compassos 1 - 3 (pontos A e B) na Segunda Cantoria de Cego. O mesmo ocorre na segunda frase, referindo-se aos compassos 3 - 5 para a frase “*um homê muito valente, que morava num lugá*”, e aos compassos 5 - 7 para a terceira frase poética “*até o prope gunverno, pediu de o pegá*”. Esta última, repete musicalmente a segunda frase do exemplo 6 e resulta da reprodução das rimas, c b em d b. Na *Segunda Cantoria* este aspecto é descrito na repetição da segunda frase (c. 3 - 5).

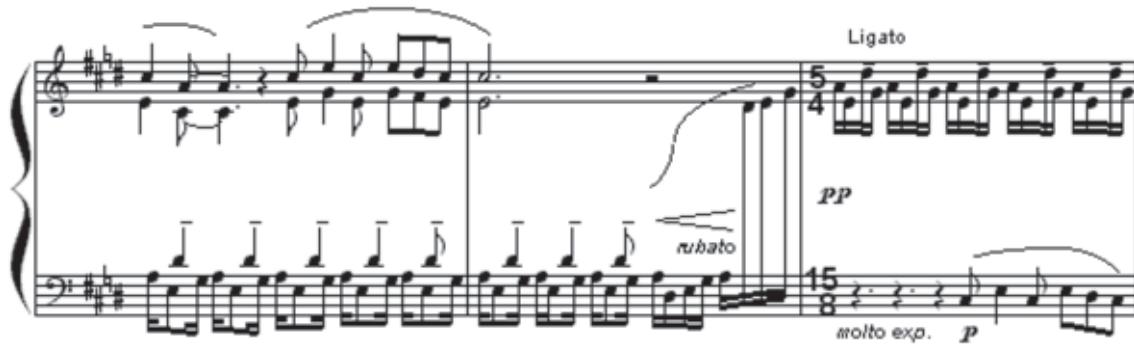
A execução de instrumentos entre os versos é uma característica muito forte presente nas cantorias de rua. Fundamentalmente, tem a função de conceder tempo para a elaboração mental dos versos, geralmente respostas a desafios propostos. No rojão, desafio cantado por Rouxinol e Chico Pequeno, encontramos um exemplo de acordes (viola) entre os versos (Ex. 7). Uma alusão a este tipo de interlúdio instrumental ocorre na *Segunda Cantoria* no compasso 7 (mão esquerda, Ex.8) e compasso 37 (mão direita e esquerda, Ex.9) na apresentação de arpejos ascendentes em uma execução mais livre, transcrita na partitura pelo rubato. Este recurso expressivo é utilizado pelo compositor para indicar a liberdade característica do improviso. Os arpejos, por sua vez, são reminiscências dos “acordes [realizados pelos tocadores] que reforçam a terminação de cada verso” (ALVARENGA, 1982, p.302) na cantoria da tradição oral.



Ex.7 - Desafio cantado por Rouxinol e Chico Pequeno (CARVALHO, 1979, p. 37)

The image shows a piano score with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. There is a dynamic marking 'p' (piano) and a 'rubato' instruction. The music consists of eighth-note patterns.

Ex.8 - Segunda Cantoria de Cego, c. 6-8



Ex.9 - Segunda Cantoria de Cego, c. 36-38

A emulação de instrumentos da tradição folclórica pode ser notada em todas as três peças, nas quais identificamos alusões a instrumentos como a rabeca, a viola e o pandeiro. Na *Terceira Cantoria*, há um exemplo mais evidente quando Siqueira através de indicação feita na partitura e, do próprio material musical utilizado que alude ao instrumento percussivo (pandeiro). O motivo (nota seguida de acorde) utilizado representa a batida do pandeiro e chocalhar dos aros de metais do instrumento (Ex.10).

Ex.10 - Terceira Cantoria de Cego, c. 1-12

A rusticidade do linguajar regional, o timbre roufenho da voz, o som gritado, áspero e anasalado da voz do cantador nordestino aparecem expressos nas três peças, principalmente em suas apresentações do tema modificado. O timbre anasalado específico da voz do cantador nordestino é um dos aspectos da presença moura na península ibérica (FIALKOW, 1995, p.63). Além disto, Mario de ANDRADE (1979, p.56) acredita que a voz do cantador nordestino também é produto de uma imitação de instrumentos como a viola, o oficleide e até a sanfona. O autor explica esta particularidade: “*o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam secionadamente por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala*” (ANDRADE, 1972, p.57). Exemplos destas características são evidenciados nos compassos 77-88 (Ex.11) e 105-108 quando o tema da *Primeira Cantoria* é reproduzido em sextas com apogiaturas transcrevendo respectivamente o anasalamento e o glissando da voz do cantador.



Ex.11 - Primeira Cantoria de Cego, c. 77-88

## 7 - Conclusão:

É digno de nota mencionar que, ao transcrever as características estilísticas da cantoria de cego, Siqueira faz uma releitura do gênero poético musical nordestino, inserindo características típicas desta música popular nas *Três Cantorias de Cego*, o que marca decisivamente o repertório pianístico brasileiro pela originalidade e pelo valor documentário. Siqueira chegou a relacionar seu Sistema Trimodal (1981) e o atonalismo: “*a harmonia utilizada, tomando por base esses novos modos, nos transportará ao atonalismo, sem recorrer a processos violentos, às vezes inaceitáveis, comuns a certos sistemas, ora em voga*” (SIQUEIRA, 1981, p.2). Ao contrário, isso não se verifica nas *Três Cantorias de Cego*, pois o compositor apresenta uma proposta composicional que, se traz sua marca criativa, os elementos folclóricos aparecem dentro de

um esquema que permite identificarmos uma estrutura e um centro referencial (caracterizados pelas escalas modais, por grupos de notas e intervalos) que norteiam as peças.

Esta aparente aleatoriedade presente nas peças é antes um recurso de transcrição folclórica, a exemplo das cadências harmônicas, em que terminar uma frase ou período musical em qualquer acorde ou nota (Ex.4 acima; tema da *Segunda Cantoria de Cego*) é uma alusão ao procedimento equivalente nos cantos folclóricos, representando, geralmente, a ausência da tônica na finalização da frase ou período musical como também, o efeito da utilização de instrumentos percussivos (como no trecho final da *Terceira Cantoria de Cego*). É sobretudo nestes aspectos que identificamos a validade das normas estabelecidas pelo próprio SIQUEIRA no Sistema Trimodal. Salientamos, portanto que as peças escritas neste sistema, apesar de estarem desconectadas dos processos tradicionais da tonalidade, não são atonais. A proposta de Siqueira indica, antes de tudo, uma necessidade de adaptação às correntes em voga na época, e isto não invalida a excelência da proposta do compositor, aparente em suas obras.

## Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda Editora, 1982.
- ANDRADE, Mario. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Ed. Martins; Brasília: INL, 1972.
- BÉHAGUE, Gerard. "Brazil". In: The New Grove Dictionary Of Music And Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, vol.II, 1980a, p.221-244.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e Cantadores. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CARVALHO, José Jorge. "Formas musicais narrativas do nordeste brasileiro". In: Revista INIDEF nº 1, [S.I.] 1979, p. 33-68.
- CORRÊA DE AZEVEDO, Luis Heitor. Folk music: brazilian, apud. Béhague, Gerard. "Brazil". In: The New Grove Dictionary Of Music And Musicians, London,: Macmillan Publishers Limited, Vol.II, 1980, P.221-244.
- DIÉGUES JUNIOR, Manuel. "Ciclos temáticos na literatura de cordel". In: Literatura popular em verso, tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 1-151.
- MARCONDES, Marco Antônio, ed. Encyclopédia da música brasileira. 2.ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.
- FIALKOW, Ney. "The ponteos of Camargo Guarnieri". Dissertação de doutorado. The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.
- GERVAISE, Claude. Étude comparée des langues harmoniques de Fauré et Debussy. Paris: Richard-Masse, 1971.
- LAMAS, Dulce Martins. "A música na cantoria nordestina". In: Literatura popular em verso, tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 233-270.
- MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- RAMALHO, Elba Braga. Cantoria. 27 nov. 1999. E-mail para: Vania Camacho.
- RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. Fenomenología de la etnomúsica del área latinoamericana, Venezuela: Biblioteca INIDEF 3 - CONAC, 1980.
- RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Cantigas de cego. João Pessoa: RIGRAFI editora Ltda, 1992.
- SIQUEIRA, José de Lima. Sistema pentatônico brasileiro. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura - diretoria geral de cultura, 1981. \_\_\_\_\_. Sistema modal na música folclórica do Brasil. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura - diretoria geral de cultura, 1981.
- \_\_\_\_\_. Música para a juventude (terceira série). Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954.

## Leitura Recomendada

- BÉHAGUE, Gerard. "Siqueira". In: The New Grove Dictionary Of Music And Musicians. London,: Macmillan Publishers Limited, vol.XVII, 1980b, p.350-351.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, [1972].
- LAMAS, Dulce Martins. A música de tradição (folclórica) oral no Brasil. Rio de Janeiro: CBAG, 1992. \_\_\_\_\_. "A Cantoria tradicional no Brasil". In: Estudos de folclore em homenagem a Manuel Diégues Junior, Maceió: Instituto Arnon de Mello, 1991, p. 91-100.
- PEREIRA, Kleide Amaral. "Um mestre chamado José Siqueira". In: Revista da Academia Nacional de Música. Rio de Janeiro, Vol. VII, 1996, p.16-22.
- PINTO, Aloysio de Alencar. "A arte da Cantoria". In: encarte do disco "A arte da Cantoria - regras da Cantoria". Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- RIBEIRO, Joaquim. Maestro Siqueira. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963.

---

**Vania Claudia da Gama Camacho** é Mestre em Piano pela UFRGS na classe do professor Dr. Ney Fialkow. Participou de Masters Classes e Festivais de Música realizados em várias partes do país e no exterior, entre eles o XXVII e o XXVIII Festivais de Inverno de Campos de Jordão, respectivamente em 1996 e 1997; e o Camping Musical de Bariloche na sua 47º temporada (Argentina). Vencedora do II Concurso Gerardo Parente -Música Brasileira para Piano e do I Concurso Nacional de Piano UFRN e, como camerista, com o Duo-Simões -Camacho, do Concurso Nacional de Piano e Música de Câmera da Cidade de Araçatuba e do XIII Concurso Jovens Instrumentistas (Piracicaba). Professora de piano da UFPB desde 1994, atuando como solista e camerista realizando concertos pelo país, especialmente nordeste.