

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**THALES TÁCITO DE OLIVEIRA ALMEIDA**

O CANCIONEIRO INÉDITO DE NIVALDO SANTIAGO

RIO DE JANEIRO

2024

Thales Tácito de Oliveira Almeida

O CANCIONEIRO INÉDITO DE NIVALDO SANTIAGO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

Rio de Janeiro

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

D447c DE OLIVEIRA ALMEIDA, THALES TÁCITO  
O CANCIONEIRO INÉDITO DE NIVALDO SANTIAGO /  
THALES TÁCITO DE OLIVEIRA ALMEIDA. -- Rio de  
Janeiro, 2024.  
278 f.

Orientador: LENINE ALVES DOS SANTOS.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Canto. 2. Canção Brasileira. 3. Antologia de  
Canções. 4. Nivaldo Santiago. I. ALVES DOS SANTOS,  
LENINE , orient. II. Título.

Thales Tácito de Oliveira Almeida

## O CANCIONEIRO INÉDITO DE NIVALDO SANTIAGO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:

Documento assinado digitalmente  
 **LENINE ALVES DOS SANTOS**  
Data: 13/03/2025 17:51:03-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Lenine Alves dos Santos, Professor Doutor na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Documento assinado digitalmente  
 **LENINE ALVES DOS SANTOS**  
Data: 13/03/2025 17:53:15-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Homero Antônio Strini Velho, Professor Doutor na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Documento assinado digitalmente  
 **LENINE ALVES DOS SANTOS**  
Data: 13/03/2025 17:54:33-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Maria José Chevitarese de Souza Lima, Doutora na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Dedico esta dissertação aos meus amados pais, Gileno e Shirley, por seu amor e apoio incondicional; aos meus irmãos, Thayara e Túlio, por estarem sempre ao meu lado; ao meu querido companheiro, Bruno, por sua paciência e encorajamento contínuo; e à minha saudosa orientadora e amiga Veruschka Mainhard (*in memoriam*), cuja orientação, incentivo e inspiração foram fundamentais.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me permitiu chegar até aqui, me conduzindo às oportunidades e dando força de vontade e coragem para superar todos os desafios.

Aos meus pais, Gileno e Shirley, que são a minha razão de viver, e que pelo amor sempre foram meus maiores exemplos na busca pelos melhores caminhos, estando de braços abertos para me acolher e ajudar nos contratempos da vida.

Aos meus irmãos, Thayara e Túlio, pela parceria, cumplicidade, torcida, e por nunca “soltarem as minhas mãos”.

Ao meu companheiro, Bruno, por todo apoio, paciência e compreensão quando precisei por muitas vezes me ausentar de muitos compromissos do lar e da vida matrimonial para alcançar meus objetivos acadêmicos e profissionais.

À professora Veruschka Mainhard (*in memoriam*), que conheci no início de meus estudos em canto nas Master Classes ofertadas por ela por vários anos na UFJF, que posteriormente foi minha professora na pós-graduação *Lato-Sensu* e para minha alegria nos reencontramos como orientadora e mestrando na UFRJ, estreitando os antigos laços e desenvolvendo mais que uma relação acadêmica, uma grande amizade. Veruschka sempre se mostrou para comigo como uma pessoa acolhedora, amorosa, generosa, grande incentivadora de minha arte e será eternizada em meu coração como a excepcional mestra que marcou várias etapas de meu caminho artístico.

Ao professor Lenine Santos, que direta e indiretamente, para minha grande sorte e privilégio, já auxiliava em minha pesquisa e técnica vocal através de seu trabalho em parceria junto à professora Veruschka no PROMUS, e que na ausência dela prontamente assumiu o papel de meu orientador, com muita dedicação, sabedoria e encorajamento.

À coordenação e equipe docente do Programa de Mestrado Profissional em Música da UFRJ, por toda competência, aprendizado, paciência e parceria.

Aos talentosíssimos colegas de turma e amigos que conquistei nesse mestrado, por todos os momentos, bons e ruins, que passamos e aprendemos juntos.

À querida Adriana Bisaggio, pela amizade de muitos anos e suporte para que eu conseguisse realizar minhas aulas do mestrado.

À professora Taís Viera, que me apresentou e incentivou às práticas em canções brasileiras, sempre com muito respeito e entusiasmo, e que nunca deixou de acreditar em meu potencial artístico, me abrindo portas e dando oportunidades sempre que possível.

À querida amiga Maria do Socorro de Farias Santiago, que abriu sua casa, suas recordações, doou de muito do seu tempo, conhecimento, e me permitiu adentrar ao universo de seu marido.

Aos amigos Cláudio Santiago, filho de Socorro e Nivaldo, sua esposa Aline Xavier e filhos, pela recepção sempre calorosa, incentivadora e carinhosa para comigo e minha pesquisa.

Ao respeitável maestro Ewerton Cordeiro, pelas valiosas contribuições nas pesquisas de campo, nas composições de acompanhamentos de três canções incompletas em harmonia para esta pesquisa, e na confiança depositada em mim como cantor solista em alguns de seus projetos junto ao Coral Voz e Vida de Bom Despacho.

À Romilda Costa e Marlene Correia, presenças amigas constantes na família Santiago, que muito auxiliaram nas pesquisas de campo.

A todos os queridos amigos componentes do Coral “Voz e Vida”, que sempre se demonstraram solícitos a ajudarem no que fosse preciso para a execução desse trabalho e minha estadia na cidade de Bom Despacho.

À professora Rosemara Staub, pela importante contribuição na investigação por composições do maestro Nivaldo Santiago.

Ao cineasta Gilberto Todt, por disponibilizar todo seu material audiovisual relacionado ao documentário ainda não publicado sobre a vida do maestro.

Por fim, e definitivamente não menos importante, a ele, grande multiartista, amante da arte vocal, maestro Nivaldo Santiago (*in memoriam*), valioso objeto desta pesquisa, a quem tive o privilégio de conhecer, conviver, cantar por ele acompanhado e regido, receber orientações técnicas e me tornar amigo de sua família.

A todos que contribuíram de forma direta ou indireta para que eu até aqui chegasse, mesmo que anônimos nesta dissertação, mas com seus nomes gravados no meu coração, deixo explícito meu sincero sentimento de eterna gratidão. .

*“A arte não para. A arte é vida e mantém o artista dentro da eternidade.”*

*Nivaldo Santiago.*

## RESUMO

TÁCITO, Thales. O Cancioneiro inédito de Nivaldo Santiago. 2024. 291 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2024.

A presente dissertação tem como objetivo reunir, organizar e catalogar o acervo composicional de Nivaldo Santiago (1929-2021), com foco na busca e identificação de possíveis canções nunca publicadas para uma antologia e a criação de um caderno de partituras. As pesquisas foram conduzidas no acervo pessoal de Santiago, no acervo do coral *Voz e Vida*, nos arquivos da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), além de consultas em materiais bibliográficos, publicações musicais e relatos de familiares e amigos. Das 97 obras encontradas, 57 possuem peças inéditas em publicação, incluindo arranjos e composições próprias. Destas, 18 composições foram identificadas como da forma musical canção, para voz e instrumento colaborador. Com base no cancionário inédito levantado, propõe-se a criação de um caderno de partituras, editoradas nesta dissertação, que inclui dados biográficos atualizados de Nivaldo e uma breve apresentação descritiva de cada canção, tanto em termos musicais quanto poéticos. Este trabalho busca fornecer *insights* interpretativos e pedagógicos, visando enriquecer a execução e compreensão dessas obras, bem como ampliar o acesso ao legado do maestro e suas composições.

Palavras-chave: Nivaldo Santiago. Canção Brasileira. Antologia de Canções.

## ABSTRACT

TÁCITO, Thales. The unpublished songbook of Nivaldo Santiago. 2024. 291 p. Dissertation (Master's in Professional Music) – Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation aims to gather, organize, and catalog the compositional collection of Nivaldo Santiago (1929-2021), focusing on the search and identification of possible unpublished songs for an anthology and the creation of a sheet music book. Research was conducted in Santiago's personal collection, the "Voz e Vida" choir's collection, the archives of the Federal University of Amazonas (UFAM), as well as consultations with bibliographic materials, musical publications, and reports from family and friends. Of the 97 works found, 57 are unpublished, including arrangements and original compositions. Among these, 18 compositions were identified as songs for voice and accompanying instrument. Based on the identified unpublished songs, the creation of a sheet music book is proposed, edited in this dissertation, which includes updated biographical data of Nivaldo Santiago and a brief descriptive presentation of each song, both musically and poetically. This work aims to provide interpretative and pedagogical insights to enrich the *performance* and understanding of these works, as well as to increase access to the maestro's legacy and compositions.

Keywords: Nivaldo Santiago. Brazilian Song. Anthology of Songs. .

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Nivaldo Santiago e Taís Bandeira na UFJF – 2016.....	19
<b>Figura 2:</b> Socorro Santiago na UFJF – 2016.....	20
<b>Figura 3:</b> Capa do programa do recital <i>Vem dançar com Seu Waldemar</i> .....	20
<b>Figura 4:</b> Programa do recital <i>Vem dançar com Seu Waldemar</i> .....	21
<b>Figura 5:</b> Um brinde ao fim do ensaio para o concerto <i>Tocando em Frente</i> – Boleka, Thales Tácito e Nivaldo Santiago.....	21
<b>Figura 6:</b> Programa do concerto <i>Tocando em Frente</i> – parte A.....	22
<b>Figura 7:</b> Programa do concerto <i>Tocando em Frente</i> – parte B.....	22
<b>Figura 8:</b> Nivaldo Santiago, Socorro Santiago e Thales Tácito - <i>Tocando em frente</i> .....	23

<b>Figura 9:</b> <i>Cancioneiro de Manaus</i> (v.1 e v.2), presenteados a Thales Tácito.....	23
<b>Figura 10:</b> Capa do livro <i>Nivaldo Santiago: Uma Amazônia de Música</i> .....	30
<b>Figura 11:</b> Contra-capa do livro <i>Nivaldo Santiago: Uma Amazônia de Música</i> , com dedicatória de Socorro Santiago.....	30
<b>Figura 12:</b> Coral João Gomes Jr., 1957.....	36
<b>Figura 13:</b> Capa do programa da primeira apresentação do coral de Câmera Bialik.....	37
<b>Figura 14:</b> Casamento Nivaldo Santiago e Maria do Socorro Santiago.....	38
<b>Figura 15:</b> Casamento Nivaldo Santiago e Maria do Socorro Santiago.....	38
<b>Figura 16:</b> Nivaldo Santiago e Maria do Socorro Santiago - 2019.....	39
<b>Figura 17:</b> Coral e Orquestra da Universidade Federal do Pará.....	40
<b>Figura 18:</b> Socorro Santiago, Nivaldo Santiago e seu filho Cláudio.....	41
<b>Figura 19:</b> Uma noite de fados – Lisboa, 1968.....	41
<b>Figura 20:</b> Nota do Jornal de Negócios.....	42
<b>Figura 21:</b> Honrarias de Nivaldo Santiago - 2022.....	43
<b>Figura 22:</b> Coral Universitário do AM no Teatro Amazonas.....	43
<b>Figura 23:</b> Madrigal Santiago na TV A Crítica.....	44
<b>Figura 24:</b> Coral da Escola Técnica Federal do Amazonas.....	45
<b>Figura 25:</b> Nivaldo Santiago nos EUA – The Knoxville News-Sentinel.....	45
<b>Figura 26:</b> Exposição de Música Contemporânea Brasileira no Japão – 1977 a.....	46
<b>Figura 27:</b> Livro litúrgico da Missa celebrada pelo Papa em Manaus - 1980.....	47
<b>Figura 28:</b> Crachá de acesso à missa presidida pelo Papa João Paulo II.....	48
<b>Figura 29:</b> <i>Studium Chorale</i> – Belo Horizonte, 1999.....	49
<b>Figura 30:</b> Coral Voz e Vida.....	51
<b>Figura 31:</b> Coral <i>Voz e Vida</i> – 2018.....	51
<b>Figura 32:</b> Projeto <i>Crescendo com Música</i> - 2009.....	52
<b>Figura 33:</b> Projeto <i>Crescendo com Música</i> .....	52
<b>Figura 34:</b> Coral <i>Voz e Vida</i> em Criciúma.....	53
<b>Figura 35:</b> Convite para outorga do título de professor emérito.....	54
<b>Figura 36:</b> Solenidade de outorga do título de professor emérito a Nivaldo Santiago.....	54
<b>Figura 37:</b> <i>Romance das Icamíabas</i> - 2019.....	56
<b>Figura 38:</b> Solenidade de Nomeação do Bloco de Artes <i>Professor Emérito Maestro Nivaldo Santiago</i> .....	59
<b>Figura 39:</b> Nivaldo Santiago.....	60
<b>Figura 40:</b> Biblioteca doméstica de Nivaldo Santiago.....	65

<b>Figura 41:</b> Capa digitalizada do <i>Stabat Mater</i> - 1850 .....	66
<b>Figura 42:</b> Fotografia de Nivaldo Santiago, Maria Lúcia Godoy e Miguel Proença .....	66
<b>Figura 43:</b> Fotografia de Henrique de Curitiba e Nivaldo Santiago .....	66
<b>Figura 44:</b> Fotografia de Nivaldo Santiago e Waldemar Henrique.....	67
<b>Figura 45:</b> Poema de Vinícius de Moraes com dedicatória a Nivaldo Santiago .....	68
<b>Figura 46:</b> Manuscrito do poema <i>Acalanto de John Talbot</i> , de Manuel Bandeira.....	113
<b>Figura 47:</b> Poema <i>Amazonas, escuta meu canto</i> datilografado .....	121
<b>Figura 48:</b> Poema <i>Amor amada vem</i> , manuscrito .....	129
<b>Figura 49:</b> Poema <i>Benção</i> , manuscrito.....	144
<b>Figura 50:</b> Poema <i>Canção Praiana</i> , manuscrito .....	155
<b>Figura 51:</b> Poema <i>Duerme</i> , manuscrito.....	168
<b>Figura 52:</b> Poema <i>Saudade</i> , manuscrito .....	199
<b>Figura 53:</b> Thales Tácito – Comunicação na <i>X Jornada PROMUS</i> . .....	212
<b>Figura 54:</b> Orientações Técnicas. Veruschka Mainhard, Thales Tácito e Leandra Vital. ....	213
<b>Figura 55:</b> <i>Trio Scherzo</i> – Leandra Vital, Thales Tácito e Lucimara Viana .....	214
<b>Figura 56:</b> Cartaz de divulgação concerto <i>Doce Espanha Venturosa</i> em Bom Despacho ..	215
<b>Figura 57:</b> Taís Viera e Thales Tácito no concerto <i>Doce Espanha Venturosa</i> . ....	215
<b>Figura 58:</b> Divulgação do concerto <i>Doce Espanha Venturosa</i> em Juiz de Fora (MG).....	216
<b>Figura 59 :</b> Capa do Cancioneiro .....	218

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Exemplo 1:</b> <i>A tarde</i> – introdução e <i>anacruse</i> . .....	110
<b>Exemplo 2:</b> <i>A tarde</i> – acidente melódico.....	111
<b>Exemplo 3:</b> <i>Acalanto</i> – simplicidade rítmica, <i>ralentando</i> e <i>cantábile</i> .....	117
<b>Exemplo 4:</b> <i>Acalanto</i> – oitavando o instrumento acompanhador .....	118
<b>Exemplo 5:</b> <i>Amazonas, escuta meu canto</i> – <i>anacruse</i> - início vocal parte A.....	125
<b>Exemplo 6:</b> <i>Amazonas, escuta meu canto</i> – <i>anacruse</i> - início vocal parte B .....	125
<b>Exemplo 7:</b> <i>Amazonas, escuta meu canto</i> – <i>quíalteras</i> de <i>semínimas</i> .....	126
<b>Exemplo 8:</b> <i>Amor, amada, vem!</i> – <i>anacruse</i> .....	133

<b>Exemplo 9:</b> <i>Amor, amada, vem!</i> – salto de 5ª justa .....	133
<b>Exemplo 10:</b> <i>Ave Maria</i> – salto de 5ª justa no compasso 21 .....	139
<b>Exemplo 11:</b> <i>Ave Maria</i> – término da parte A e começo da parte B .....	140
<b>Exemplo 12:</b> <i>Ave Maria</i> – término da parte A e começo da parte B .....	141
<b>Exemplo 13:</b> <i>Ave Maria</i> – ponto de respiração .....	142
<b>Exemplo 14:</b> <i>Benção</i> – salto de 8ª descendente.....	147
<b>Exemplo 15:</b> <i>Benção</i> – <i>anacruse</i> .....	148
<b>Exemplo 16:</b> <i>Benedictus</i> – tonalidade modulante.....	151
<b>Exemplo 17:</b> <i>Canção praiana</i> – <i>anacruse</i> .....	158
<b>Exemplo 18:</b> <i>Deus Israel</i> – ligaduras.....	164
<b>Exemplo 19:</b> <i>Duerme</i> – estrutura rítmica.....	170
<b>Exemplo 20:</b> <i>Eucaristia</i> – <i>ralentando</i> .....	173
<b>Exemplo 21:</b> <i>Eucaristia</i> – ritmo .....	174
<b>Exemplo 22:</b> <i>Finitude</i> – ritmo .....	178
<b>Exemplo 23:</b> <i>Finitude</i> - respiração .....	179
<b>Exemplo 24:</b> <i>Hino a São Judas Tadeu</i> – modulação tonal.....	183
<b>Exemplo 25:</b> <i>Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças</i> – ritmo.....	188
<b>Exemplo 26:</b> <i>Hino Jubilar</i> – ritmo .....	193
<b>Exemplo 27:</b> <i>Hino Tui</i> – ritmo.....	197
<b>Exemplo 28:</b> <i>Saudade</i> – ritmo .....	201
<b>Exemplo 29:</b> <i>Teu corpo crivado de estrelas</i> – ritmo .....	207

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Peças que compõem o álbum <i>Cancioneiro de Manaus</i> .....	62
<b>Quadro 2:</b> Partituras que compõem a monografia de Eloísio Geraldo da Costa Dias .....	69
<b>Quadro 3:</b> Obras musicais compostas por Nivaldo Santiago .....	71
<b>Quadro 4:</b> Obras composicionais listadas por Nivaldo Santiago e não localizadas no acervo.....	76
<b>Quadro 5:</b> Arranjos para coro <i>a cappella</i> .....	80
<b>Quadro 6:</b> Arranjos para coro acompanhado .....	83
<b>Quadro 7:</b> Arranjos para coro infantil <i>a cappella</i> .....	84

<b>Quadro 8:</b> Arranjo para grupo instrumental e vocal .....	85
<b>Quadro 9:</b> Canção .....	86
<b>Quadro 10:</b> Cantata Cênica .....	88
<b>Quadro 11:</b> Composições para coro <i>a cappella</i> .....	90
<b>Quadro 12:</b> Composições para coro acompanhado.....	91
<b>Quadro 13:</b> Hinos.....	91
<b>Quadro 14:</b> Missas .....	93
<b>Quadro 15:</b> Música instrumental.....	94
<b>Quadro 16:</b> Ópera.....	95
<b>Quadro 17:</b> Oratório .....	96
<b>Quadro 18:</b> Poema Sinfônico .....	97
<b>Quadro 19:</b> Suíte .....	98
<b>Quadro 20:</b> Trilha sonora de filme.....	99
<b>Quadro 21:</b> Canções de Nivaldo Santiago .....	104
<b>Quadro 22:</b> Elementos estruturais da canção 1 .....	109
<b>Quadro 23:</b> Elementos estruturais da canção 2 .....	115
<b>Quadro 24:</b> Elementos estruturais da canção 3 .....	124
<b>Quadro 25:</b> Elementos estruturais da canção 4 .....	131
<b>Quadro 26:</b> Elementos estruturais da canção 5 .....	138
<b>Quadro 27:</b> Elementos estruturais da canção 6 .....	146
<b>Quadro 28:</b> Elementos estruturais da canção 7 .....	150
<b>Quadro 29:</b> Elementos estruturais da canção 8 .....	157
<b>Quadro 30:</b> Elementos estruturais da canção 9 .....	162
<b>Quadro 31:</b> Elementos estruturais da canção 10 .....	169
<b>Quadro 32:</b> Elementos estruturais da canção 11 .....	172
<b>Quadro 33:</b> Elementos estruturais da canção 12 .....	177
<b>Quadro 34:</b> Elementos estruturais da canção 13 .....	182
<b>Quadro 35:</b> Elementos estruturais da canção 14 .....	187
<b>Quadro 36:</b> Elementos estruturais da canção 15 .....	192
<b>Quadro 37:</b> Elementos estruturais da canção 16 .....	196
<b>Quadro 38:</b> Elementos estruturais da canção 17 .....	200
<b>Quadro 39:</b> Elementos estruturais da canção 18 .....	205

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**AACR2** - *Anglo American cataloguing Rules*

**AM** – Amazonas

**CE** - Ceará

**CEMHFA** - Conservatório Estadual de Música Haidèe França Americano

**EUA** – Estados Unidos da América

**FAARTES** - Faculdade de Artes

**FEMACO** - Festival Maranhense de Coros

**FRBR** - *Functional Requirements for Bibliographic Records*

**FUNARTE** – Fundação Nacional de Artes

**INM** – Instituto Nacional de Música

**Jr.** - Júnior

**MA** - Maranhão

**MG** – Minas Gerais

**Nº** - Número

**OCA** - Orquestra de Câmara do Amazonas

**PA** – Pará

**PROMUS** – Programa de Mestrado Profissional em Música

**RDA** - *Resource Description and Access*

**RISM** - *Répertoire Internationale des Sources Musicales*

**SE** – Sergipe

**SP** – São Paulo

**Sr.** - Senhor

**Sra.** - Senhora

**UFAM** – Universidade Federal do Amazonas

**UFJF** – Universidade Federal de Juiz de Fora

**UFRJ** – Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>1. DADOS BIOGRÁFICOS DE NIVALDO SANTIAGO</b> .....	34
<b>2. LEVANTAMENTO, ORGANIZAÇÃO E LISTAGEM CATALOGRÁFICA DO ACERVO</b> .....	61
2.1. LEVANTAMENTO E ORGANIZAÇÃO DO ACERVO .....	62
2.2. ORGANIZAÇÃO CATALOGRÁFICA DO ACERVO .....	77
2.2.1. Arranjos para coro <i>a cappella</i> .....	80
2.2.2. Arranjos para coro acompanhado .....	83
2.2.3. Arranjos para coro infantil <i>a cappella</i> .....	84
2.2.4. Arranjo para grupo instrumental e vocal .....	85
2.2.5. Canção .....	85
2.2.6. Cantata cênica .....	88
2.2.7. Composições para coro <i>a cappella</i> .....	90
2.2.8. Composições para coro acompanhado .....	91
2.2.9. Hinos .....	92
2.2.10. Missas .....	92
2.2.11. Música instrumental .....	94
2.2.12. Ópera .....	95
2.2.13. Oratório .....	96
2.2.14. Poema Sinfônico .....	97
2.2.15. Suíte .....	98
2.2.16. Trilha sonora de filme .....	98
<b>3. O CANCIONEIRO INÉDITO DE NIVALDO SANTIAGO</b> .....	99
3.1. INFORMAÇÕES PRELIMINARES .....	99
3.2. INFORMAÇÕES GERAIS .....	103
3.3. CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS CANÇÕES .....	106
3.4. EDITORAÇÃO DAS PARTITURAS .....	107
3.5. AS CANÇÕES .....	107

3.5.1.	A tarde .....	108
3.5.2.	Acalanto .....	112
3.5.3.	Amazonas, escuta meu canto .....	119
3.5.4.	Amor, amada, vem.....	128
3.5.5.	<i>Ave Maria</i> .....	134
3.5.6.	Benção .....	143
3.5.7.	<i>Benedictus</i> .....	149
3.5.8.	Canção Praiana .....	154
3.5.9.	<i>Deus Israel</i> .....	160
3.5.10.	<i>Duerme</i> .....	166
3.5.11.	Eucaristia.....	171
3.5.12.	Finitude.....	175
3.5.13.	Hino a São Judas Tadeu .....	180
3.5.14.	Hino da Comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças .....	185
3.5.15.	Hino Jubilar .....	189
3.5.16.	Hino <i>Tui</i> .....	194
3.5.17.	Saudade.....	198
3.5.18.	Teu corpo privado de estrelas.....	203
3.6.	PRODUTO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: CADERNO DE CANÇÕES.....	209
4.	RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	211
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	220
	REFERÊNCIAS .....	222
	APÊNDICE A – PARTITURAS EDITORADAS DO CANCIONEIRO INÉDITO DE NIVALDO SANTIAGO.....	229

## INTRODUÇÃO

A arte é transcendência, é com ela que escapamos desta realidade tão rasteira, é por ela que alcançamos outro plano. Quando ouvimos um concerto ou admiramos uma obra de arte, isto sim, é a transcendência, é o transporte de uma realidade para outra. É um transe, uma transposição para outro nível. O mundo que se constrói na obra de arte nos leva a sair do real.

Nivaldo Santiago.

Ainda criança, aos oito anos de idade, fui inserido no “mundo” da música, quando meus pais felizmente me matricularam no *Conservatório Estadual de Música Haidèe França Americano* (CEMHFA), na cidade mineira de Juiz de Fora. Desde então fui me desenvolvendo como músico e escolhi a flauta transversal como primeiro instrumento de formação, tornando-me Técnico em Música com habilitação para a flauta em 2011. Ainda estudante de flauta no conservatório desenvolvi o interesse pela disciplina de canto coral, que era obrigatória na grade curricular, e foi a partir da prática coral (e como solista) que tive o primeiro contato com o canto lírico, e me apaixonei. Atualmente componho o quadro de professores de canto dos cursos de Educação Musical e Formação Profissional (Técnico) da referida Instituição.

Entretanto, foi na graduação em música, bacharelado em canto da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde tive maior e mais intenso conhecimento, envolvimento, e encantamento com os estudos em música brasileira de concerto, incentivados principalmente pela professora Dra. Taís Viera<sup>1</sup> (1976), grande intérprete e militante da música brasileira e regionalista. Foi a professora Taís que me apresentou a seu “pai musical” - a pessoa que lhe ingressara no canto lírico e estudos em música, um músico de excelência, também apaixonado por música brasileira, que mais tarde se tornaria um grande responsável e objeto para meus estudos e pesquisas acadêmicas nesse repertório, o maestro Nivaldo Santiago (1929-2021).

Ao longo de mais de 60 anos Nivaldo Santiago se dedicou ao desenvolvimento do canto coral e formação de cantores (coralistas e solistas) no Brasil – área da música que era sua “menina dos olhos”. Só na região norte, por exemplo, criou e dirigiu importantes grupos como o Coral e a Orquestra da Universidade Federal do Pará, o Coral *João Gomes Jr.*, o Coral *Bialik* de tradições hebraicas; o Coral da Escola Técnica Federal do Amazonas - hoje Instituto Federal do Amazonas –, o Coral do Comerciário, o Coral Feminino de 100 vozes –

---

<sup>1</sup> Hoje automeada artisticamente por Taís Viera, a cantora e professora Taís Daniela Leite Vieira pode ser citada também nesse ou em outros estudos por Taís Bandeira, seu antigo nome artístico.

pontualmente criado para comemorar o centenário da Catedral de Manaus em 1978 -, o *Madrigal Santiago*, e o Coral Universitário do Amazonas, sem contar as outras regiões do Brasil que privilegiadamente tiveram a competência musical de Santiago registrada em seus solos e que serão mais à frente apresentadas.

Meu contato com a obra composicional de Nivaldo Santiago também começou através da professora Taís Viera, em seu repertório pessoal de concerto, menções e demonstrações de tais peças em suas aulas. Em fevereiro de 2016 a professora levou o maestro e sua esposa, a Sra. Maria do Socorro Santiago (1934-), para ministrarem um workshop na UFJF sobre as canções de Waldemar Henrique<sup>2</sup> (1905-1995), amigo da família Santiago, e foi nesse momento que eu fui ouvido pela primeira vez pelos dois. Seguem registros (Figura 1 e Figura 2):



**Figura 1:** Nivaldo Santiago e Taís Bandeira na UFJF – 2016. (Fonte: Página de Socorro de Farias Santiago no Facebook<sup>3</sup>).

---

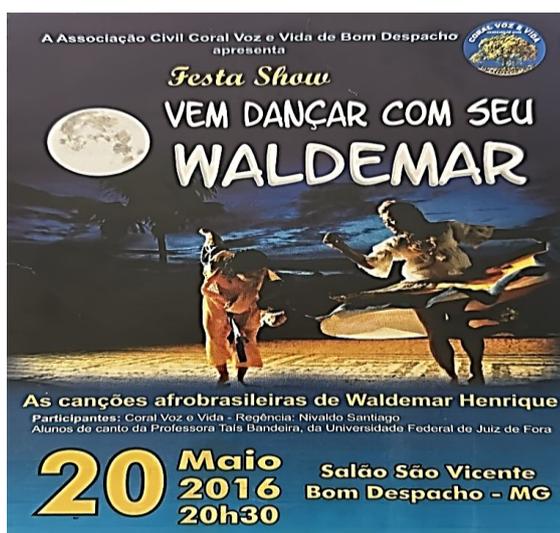
<sup>2</sup> Waldemar Henrique da Costa Pereira (Belém do Pará, 15 de fevereiro de 1905 — Belém, 29 de março de 1995) foi um maestro, pianista, escritor e compositor brasileiro. Artista símbolo do Pará, a cidade de Belém possui uma praça e um teatro que levam seu nome.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/share/3a9YQ7mLSF9EG5BZ/?mibextid=Cx5MWH>. Acesso em: 01 mai. 2024.



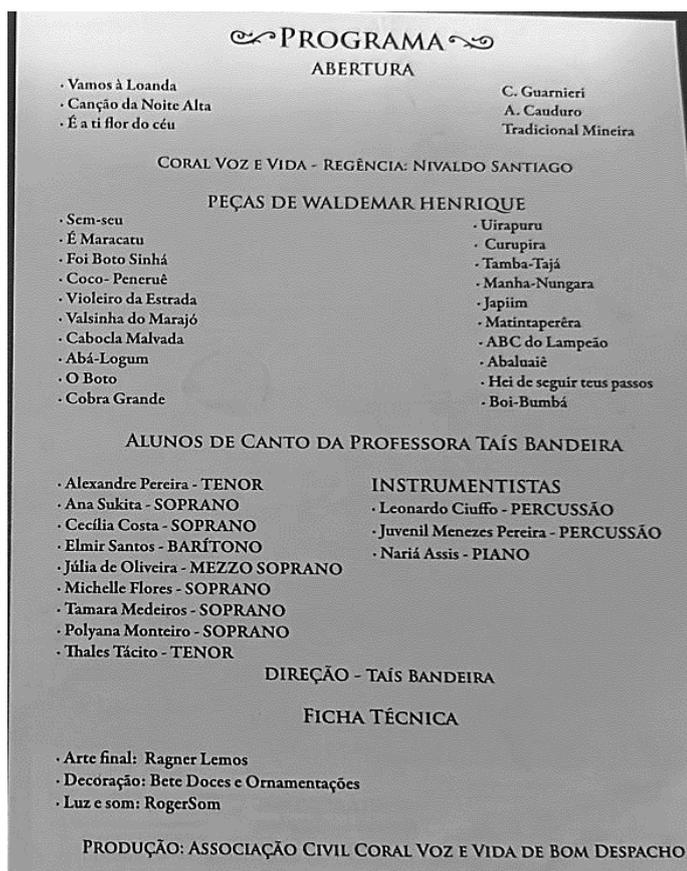
**Figura 2:** Socorro Santiago na UFJF – 2016. (Fonte: Página de Socorro de Farias Santiago no Facebook<sup>4</sup>).

Em maio do mesmo ano, Taís levou sua classe para se apresentar no espetáculo *Vem dançar com seu Waldemar*, na cidade de Bom Despacho (MG), junto ao Coral *Voz e Vida*, regido pelo próprio maestro Nivaldo. As Figuras 3 e 4 a seguir apresentam o programa do referido evento:



**Figura 3:** Capa do programa do recital *Vem dançar com Seu Waldemar*. (Fonte: Acervo do autor).

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/share/sqMAQ2Wd6oECjV7j/?mibextid=Cx5MWH>. Acesso em: 01 mai. 2024.



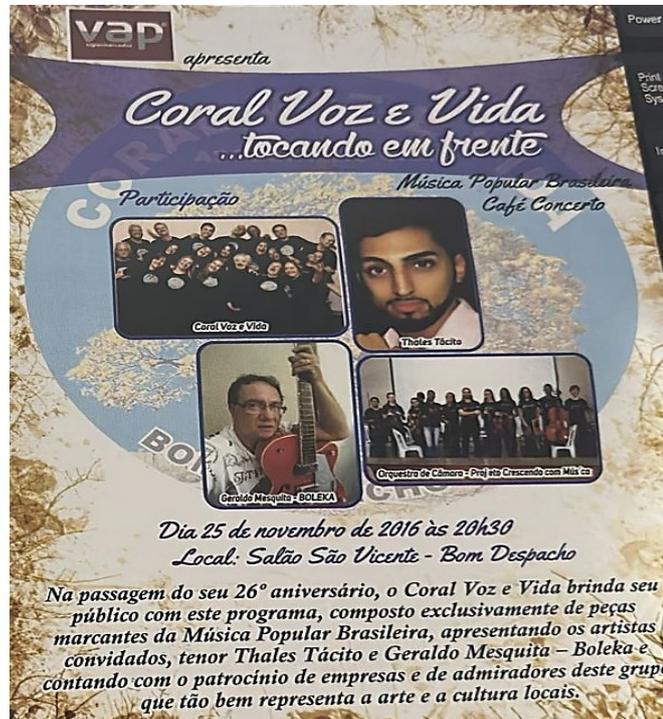
**Figura 4:** Programa do recital *Vem dançar com Seu Waldemar*. (Fonte: Acervo do autor)

Por mérito do meu bom desempenho na apresentação supracitada, fui convidado a retornar sozinho no mês de novembro de 2016 para solar no concerto *Tocando em frente*, novamente junto ao Coral *Voz e Vida* de Bom Despacho e sob regência do maestro Nivaldo. A Figura 5 é o registro de um momento de descontração com um brinde após o último ensaio dos solos junto ao maestro e o outro convidado especial da noite, o violonista Boleka (s.d.-s. d.).

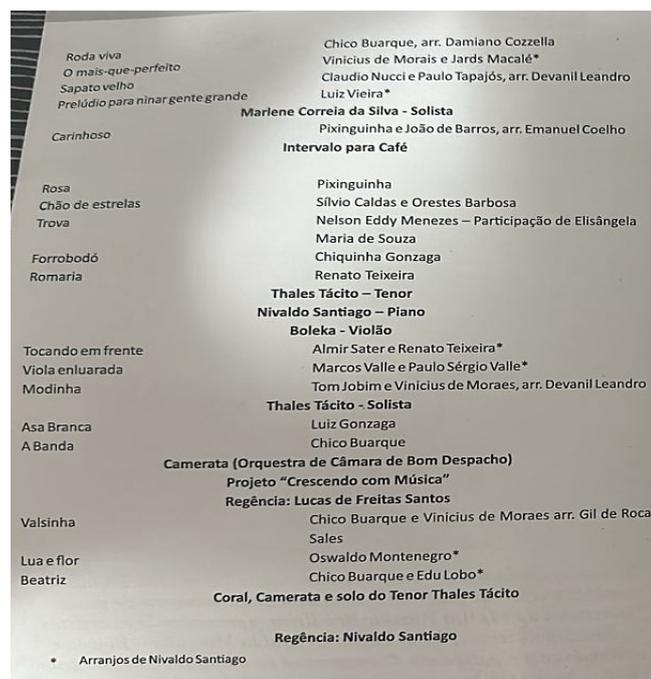


**Figura 5:** Um brinde ao fim do ensaio para o concerto *Tocando em Frente* – Boleka, Thales Tácito e Nivaldo Santiago. (Fonte: Acervo do autor).

As Figuras 6 e 7 a seguir mostram partes do programa do concerto *Tocando em frente*, e a Figura 8 traz um registro meu junto ao casal Santiago após o término do espetáculo:



**Figura 6:** Programa do concerto *Tocando em Frente* – parte A. (Fonte: Acervo do autor).

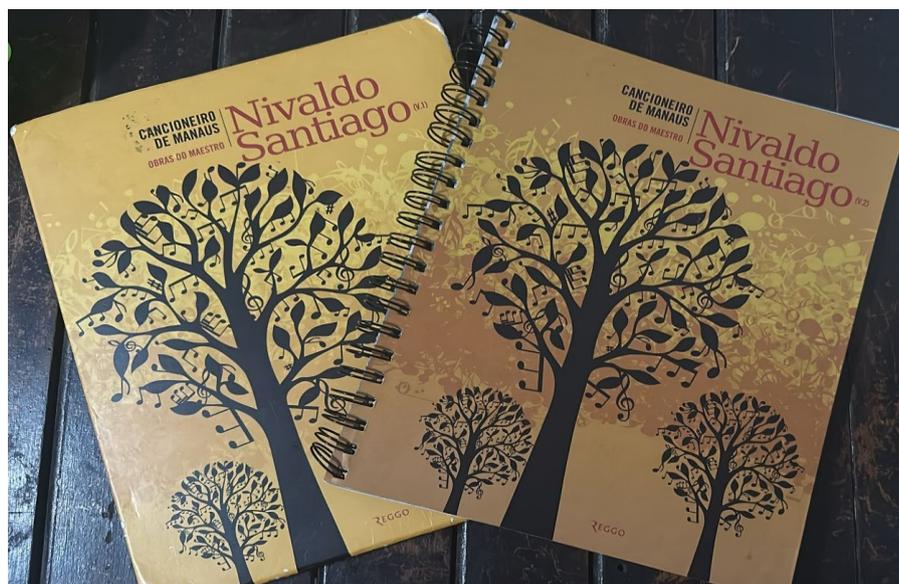


**Figura 7:** Programa do concerto *Tocando em Frente* – parte B. (Fonte: Acervo do autor).



**Figura 8:** Nivaldo Santiago, Socorro Santiago e Thales Tácito - *Tocando em frente*. (Fonte: Acervo do autor).

Com o tempo, meu relacionamento com a família Santiago foi se intensificando. Recebi de presente do maestro os dois volumes do álbum *Cancioneiro de Manaus*<sup>5</sup>, e o contato com as canções publicadas foi um caso de amor imediato. Vide os livros, a seguir (Figura 9):



**Figura 9:** *Cancioneiro de Manaus* (v.1 e v.2), presenteados a Thales Tácito. (Fonte: Acervo do autor).

---

<sup>5</sup>Álbum constituído por partituras de composições e arranjos, vocais e instrumentais. O primeiro volume (SANTIAGO, 2014) nos apresenta composições para conjuntos instrumentais, voz e piano, e coro *a cappella* – sem acompanhamento instrumental –; além de arranjos de músicas de outros compositores para coro adulto e infantil. O segundo volume (SANTIAGO, 2015) traz primeiramente a trilha musical composta em 1998 para a versão restaurada do filme *No país das Amazonas*, de Silvino Santos (1886-1970), que teve sua reestrea no ano de 2014 por meio da *Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos de Manaus-AM*; e logo em seguida nos apresenta a obra *Romance das Icamíabas*, descrita pelo próprio compositor como “música cênica”, especificando ser esta uma cantata cênica para solistas, coro falado, coro cantado e conjunto instrumental.

Tendo em vista a admiração pela pessoa e o profissional que era o maestro Nivaldo, minha aproximação com sua obra, e seu incentivo para meus estudos em canções brasileiras, foi que resolvi escrever, no ano de 2021, meu trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Música com habilitação para o Canto da UFJF sob o título *Águas do Norte: a temática das águas nas canções de Nivaldo Santiago e Waldemar Henrique*.<sup>6</sup>

Considerando a obra de Nivaldo Santiago já publicada e os achados inéditos, que serão apresentados mais adiante, vamos ao encontro de um cancioneiro que nos revela escolhas de textos literários inspiradoras e criteriosas, estreita relação entre música e texto, e composições musicais realizadas sob ambientação sonora de excelência (textura do acompanhamento, melodia vocal e harmonia), apresentando-nos um possível material qualitativo de utilidade artística, pedagógica e musicológica.

A música de concerto, especialmente a forma canção, se faz presente desde o início da história do Brasil, importada da cultura europeia. A Europa teve uma influência global significativa ao longo da história, especialmente durante os períodos das grandes navegações, nos séc. XV e XVI, das colonizações e expansões imperiais. Como resultado, a cultura europeia foi amplamente difundida pelo mundo, das mais diversificadas formas, que segundo Farias & Maia (2020), as medidas mais drásticas de imposição cultural podem ter sido devastadoras e:

Como consequência, as construções subjetivas dos povos originários do continente foram apagadas. Assim, na construção colonial epistemológica, o conhecimento advindo da Europa sempre foi considerado correto, científico, racional e superior, enquanto toda produção advinda de outra origem geográfica foi configurada como inferior e não racional. A difusão mundial nessa ideia levou ao silenciamento e à invisibilização de outros conhecimentos que não fossem o europeu, principalmente das culturas do sul global, extremamente marginalizada nesse processo. (FARIAS & MAIA, 2020, p. 578)

Eurocentrismo é um termo que pode ser utilizado para designar a centralidade e superioridade da visão europeia sobre as outras visões de mundo. Conforme sugerem Araújo & Maeso (2010), pode-se considerá-lo como um sistema ideológico, donde a cultura europeia é colocada como mais importante frente às demais culturas constitutivas das sociedades do mundo. Essa posição histórico-social e as tentativas de imposição cultural geraram muitos conflitos, com os europeus considerando diversos povos e etnias como exóticos, em sentido

---

<sup>6</sup> Uma das razões deste tema foi o codinome de *maestro das águas* que Nivaldo Santiago ganhou em 2018 de um cineasta que pesquisava sua vida para realização de um documentário, e que conseguiu firmar-se como um símbolo identitário do maestro por relacionar-se com as águas do rio Amazonas.

pejorativo, marginalizando-os, ameaçando e/ou extinguindo seus costumes - ou até mesmo suprimindo-os em atos de exploração.

Bortoluci (2009), em seu estudo intitulado *Pensamento Eurocêntrico, Modernidade e Periferia: Reflexões sobre o Brasil e o Mundo Mulçumano*, leva-nos à reflexão de que muitos foram os impactos da colonização europeia no Brasil, podendo ter abrangido negativamente várias áreas da sociedade e da cultura brasileira, através da exploração de pessoas, da exploração econômica, deslocamento e conflitos com indígenas, escravidão e desigualdade social, por exemplo. No âmbito cultural, a imposição da cultura europeia, incluindo a língua, a religião e as práticas culturais, pode ter resultado na supressão e na perda de muitas tradições culturais nativas e africanas.

Entretanto, é preciso considerarmos que a informação trazida ou imposta por qualquer força exterior pode sofrer aculturação, transformação, e passar a ter outro caráter, função e mesmo forma, na nova geografia e sociedade. Lembramos, nesse caso, dos movimentos de sincretismo cultural, por exemplo, que, explicando sucintamente, ocorrem quando diferentes culturas se encontram e interagem, podendo resultar na fusão e na criação de algo novo que incorpora elementos das culturas originais.

Assim, quanto a esse importante processo de construção cultural e seus reflexos no interesse pela arte produzida no Brasil, Cavalcante (2012) nos fala que:

Somos frutos de influências e confluências das culturas mundiais que por aqui aportaram, desde as mais cosmopolitas até as mais provincianas, as quais nós adaptamos, adotamos, transformamos e rearticulamos para que pudéssemos encená-las. Ainda agora, em pleno século XXI, importamos os modelos globalizantes para, partindo do que está posto, projetarmos a identidade e o espaço que tanto almejamos. (CAVALCANTE, 2012, p. 1-2).

Ao longo da história da arte e da música no Brasil, é possível identificarmos importantes movimentos que buscaram evidenciar a cultura nacional miscigenada, valorizando elementos de culturas não europeias que até então encontravam-se à margem, como nos exemplifica o “Movimento Antropofágico”.

O “Movimento Antropofágico” foi uma importante corrente artística do Modernismo Brasileiro<sup>7</sup>, fundada, liderada e teorizada por artistas como o escritor Oswald de

---

<sup>7</sup> O modernismo no Brasil foi um amplo movimento cultural que repercutiu fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX, desencadeado a partir da assimilação de tendências culturais e artísticas lançadas na Europa no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial. As principais tendências deste período histórico-artístico no Brasil foram o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo. Entretanto, o contexto artístico brasileiro da época já começava a se voltar para

Andrade (1890-1954) e a pintora Tarsila do Amaral (1886-1973), na década de 1920. De acordo com Filgueiras & Leonel (2014), tal movimento, inspirado na prática ritualística de povos indígenas brasileiros que literalmente devoravam seus inimigos para absorverem suas qualidades, propunha a ideia de “devorar” a cultura estrangeira e transformá-la em algo genuinamente brasileiro. Na literatura, isso se manifestou na busca por uma linguagem e temas mais autênticos, incorporando elementos da cultura popular, indígena e africana. Na música e nas artes plásticas o movimento também teve impacto, incentivando a experimentação e a criação de obras que refletissem a diversidade cultural do Brasil.

O movimento antropofágico se revela, desta forma, como uma resposta à influência cultural europeia dominante na época e uma afirmação da identidade nacional brasileira, destacando a importância da miscigenação e da diversidade cultural como elementos essenciais da identidade nacional.

Mesmo diante a uma movimentação histórica pela valorização da essência da cultura nacional, é possível ainda assim reconhecermos que, até hoje, existam muitos artistas e obras que se encontram anônimos ou muito pouco conhecidos. Na música brasileira de concerto isso, talvez, se dê pelo fato de que os estudos – e práticas, por consequência -, principalmente quando dizem respeito à literatura para canto, foram esparsos e escassos até final do século XX, sendo que até então as pesquisas acadêmicas costumavam priorizar questões da música europeia, conforme apresenta Cavazotti (2007).

Santos & Santos (2017) apontam que, para o agravamento da situação, o acesso às canções brasileiras de concerto – e ousamos abranger este pensamento para toda a música brasileira de câmara - se tornou precário a partir de meados dos anos 1970, principalmente pelo abandono das editoras sobre a publicação de partituras de música clássica, fazendo com que tal material permanecesse restrito aos próprios compositores e suas famílias, colecionadores e intérpretes especializados.

Os autores supracitados nos apresentam no mesmo estudo a tradução para o português de uma citação da tese de doutorado da musicóloga colombiana Patrícia Caicedo (1969-) na qual ela exemplifica o que considera ser o ciclo vicioso responsável pelo desconhecimento do repertório de canção de câmara latino-americana:

---

a valorização dos aspectos originários da cultura, e aos poucos, as novas linguagens modernas trazidas da Europa foram se fundindo e/ou dando enfoque à elementos da cultura do país, pois havia, nesse novo modelo de pensamento, uma necessidade de valorização do que era nacional. (AMARAL, 2012)

Na origem está a falta de valorização da produção de compositores nativos dos países latino-americanos, que tem como consequência que essas obras não sejam publicadas e, por conseguinte, não se executem nem sejam promovidas. Se os intérpretes não têm acesso à música, gera-se um círculo difícil de romper, que se materializa da seguinte maneira: Não publicação = não execução = não gravação = desconhecimento = desvalorização = não publicação. (CAICEDO apud SANTOS & SANTOS, 2017, Pág.2)

Assim sendo, entendemos que o segredo para o rompimento deste ciclo está na promoção de políticas acessíveis de valorização da produção e divulgação da música nacional de concerto, pois do contrário, nossos compositores e obras permanecerão cada vez mais em um lugar secundário de importância diante do interesse acadêmico e artístico, tanto no cenário nacional quanto no internacional.

Muitas podem ser as razões que marcam esse quase anonimato de Nivaldo Santiago como compositor, fazendo com que até hoje suas obras não tenham recebido tanta atenção. Com o desenvolvimento desta pesquisa encontramos possíveis causas, como a nítida preferência por uma produção de qualidade ao invés de quantidade, a pouca incidência de execuções de suas obras sinfônicas, que faz com que os ouvintes não tenham oportunidade de serem inseridos em sua linguagem musical e conhecê-la mais profundamente, e uma atenção pública de sua época mais voltada para compositores que estavam em evidência artístico-midiática, como seus próprios amigos Waldemar Henrique (1905-1995), Marlos Nobre (1939)<sup>8</sup>, e Henrique de Curitiba (1934-2008)<sup>9</sup>, por exemplo.

Alguns esforços de naturezas diferenciadas já foram realizados para reconhecimento da presença de Nivaldo Santiago na sociedade musical brasileira (principalmente como maestro, educador e empreendedor), que inclusive resultaram em diversos artigos e trabalhos acadêmicos; entretanto, muito pouco que pretendesse iluminar de fato sua obra composicional, sendo apenas três os trabalhos que encontramos nesta vertente: os dois volumes do álbum *Cancioneiro de Manaus* (SANTIAGO, 2014 & SANTIAGO, 2015), de sua própria autoria; o livro biográfico intitulado *Nivaldo Santiago, uma Amazônia em Música* (MADERIA, 2009); e a monografia de Eloisio Geraldo da Costa Dias (s.d-s. d), intitulada *Nivaldo Santiago e sua contribuição para o desenvolvimento do canto coral na*

---

<sup>8</sup> Marlos Nobre de Almeida (Recife, 18 de fevereiro de 1939) é um premiado e importante pianista, maestro e compositor brasileiro.

<sup>9</sup> Zbigniew Henrique Morozowicz, conhecido como Henrique de Curitiba (Curitiba, 29 de agosto de 1934 - Curitiba, 18 de fevereiro de 2008) foi um importante compositor brasileiro. Escolheu o pseudônimo de "Henrique de Curitiba" para se tornar conhecido no Brasil e no exterior sob nome mais comum e melhor pronunciável.

*cidade de Manaus* (DIAS, 2012); em que as informações e partituras encontradas nos três se assemelham em muito. Acreditamos que há um vasto território ainda a ser explorado, do qual certamente poderão surgir informações e materiais importantes para nossa história e acervo musical nacional.

Apesar de já observarmos uma crescente significativa no acesso, interesse e valorização do repertório brasileiro de concerto nas nossas escolas de música, conservatórios e universidades, ainda enfrentamos desafios. Partindo de um ponto de vista didático, Lenine Santos (1968-), em sua tese de doutorado, discute algumas razões pelas quais os alunos ainda tendem ao maior interesse pelo repertório estrangeiro operístico e de câmara e, sob a luz de Richard Miller (1926-2009)<sup>10</sup>, reflete sobre a incidência das diversas escolas de canto em seus variados idiomas de origem, dizendo que:

Seria válido, portanto, afirmar que aplicar indiscriminadamente os procedimentos dessas escolas para o ensino do canto no Brasil produz vários desvios da maneira espontânea de cantar em português de um brasileiro. Esta seria uma das razões que leva o cantor brasileiro a se afastar do repertório nacional e assumir o repertório próprio daquelas escolas que, exclusivamente em termos de emissão vocal, executará com maior facilidade com a técnica aprendida, principalmente se o repertório utilizado durante todo o processo do estudo excluir o canto em português (SANTOS, 2011, p.32)

Santos (2011) também traz uma reflexão entorno dos educadores/professores:

Como complicador neste processo, alguns professores de canto desconhecem quase completamente o repertório nacional de canções. Outro ainda, ao perceberem que as exigências do canto em português não coadunam com algumas das exigências da escola de canto que preconizam, tendem a rarear ou eliminar este repertório de suas aulas, chegando em alguns casos a considera-lo pernicioso para o desenvolvimento do cantor. (SANTOS, 2011, p.33)

Apesar do exposto acima, com muito entusiasmo podemos dizer que, mesmo que recentemente, alguns pesquisadores, como o próprio Santos (2011), vêm se dedicando ao estudo do repertório brasileiro de câmara e apontando considerações quanto à sua aplicabilidade no processo de ensino-aprendizagem do canto. Algumas destas reflexões giram em torno da maior facilidade pelo reconhecimento dos elementos nacionais, da valorização da nossa cultura, e de uma relação de intimidade e “pertencimento” quanto ao idioma português

---

<sup>10</sup> Richard Miller (Canton, 9 de abril de 1926 – Oberlin, 5 de maio de 2009) foi um professor de canto estadunidense, conhecido primordialmente por tal função, tornando-se autor de numerosos livros e artigos sobre técnica de canto e pedagogia vocal. Ele também cantou recitais, oratórios e vários papéis como tenor lírico em grandes companhias de ópera da Europa e da América.

brasileiro – o que facilita o cantor a ultrapassar as barreiras fonéticas e por consequência as dificuldades técnicas.

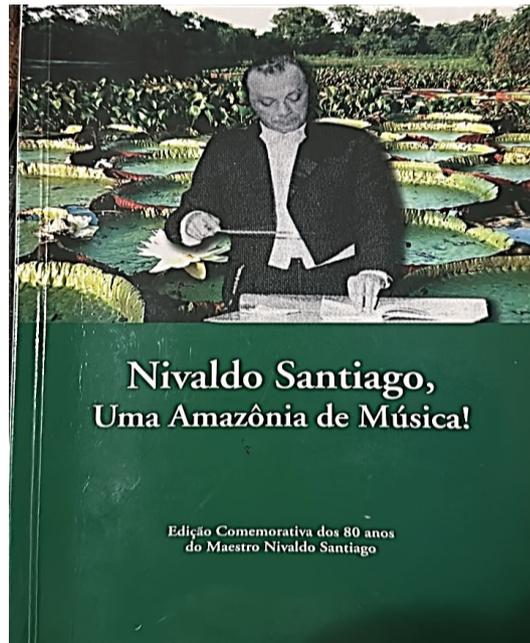
Pensando sobre a importância da pesquisa, reunião e organização de acervo de compositores brasileiros de música de concerto, divulgação e valorização desta música e artistas, e o ensino da canção brasileira dentro das instituições musicais, percebemos nas canções de Nivaldo Santiago elementos que revelam uma vasta gama de opções de trabalho interpretativo e pedagógico, possibilitando o desenvolvimento de habilidades como: sensibilidade, visão crítica e gosto quanto ao repertório nacional e suas linguagens musicais e poéticas; aprimoramento musical; interpretação textual; trabalho de dicção e declamação lírica; atuação dramática e emissão vocal.

Com esta pesquisa propomos a busca, reunião e organização de todo o acervo composicional de Santiago, objetivando principalmente a identificação e seleção de partituras de canções nunca publicadas para uma antologia. Ansiamos, assim, pelo fornecimento de um material que facilite o acesso e desperte interesse pelo compositor e suas obras, além da disponibilização de informações que auxiliem cantores, instrumentistas colaboradores e professores no processo de estudo e/ou ensino para práticas interpretativas das peças abordadas.

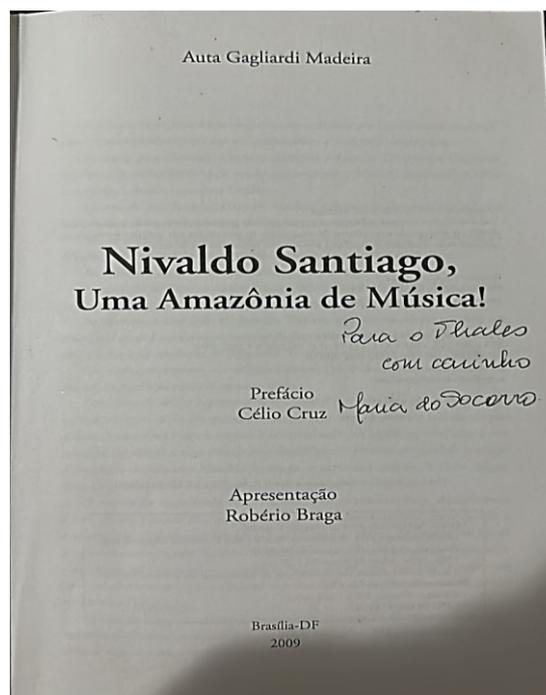
Para realização deste estudo, foi necessário um rebuscado levantamento de dados bibliográficos. Com a finalidade de apresentarmos uma biografia a mais fiel possível, utilizamos materiais como o livro biográfico *Nivaldo Santiago: Uma Amazônia em música* (MADEIRA, 2009)<sup>11</sup>, cujo exemplar físico foi presenteado ao autor que vos escreve pela senhora Socorro Santiago, no qual a autora Auta de Amorim Gagliardi Madeira (s.d-s.d) auxiliada pelo próprio maestro e familiares, apresenta de forma detalhada e ilustrativa boa parte da vida e carreira do amazonense até o ano de publicação. Seguem registros da capa e contracapa com dedicatória (Figuras 10 e 11):

---

<sup>11</sup> Livro publicado no ano de 2009 com edição comemorativa pelos 80 anos de vida do maestro Nivaldo Santiago.



**Figura 10:** Capa do livro *Nivaldo Santiago: Uma Amazônia de Música*. (Fonte: Acervo do autor).



**Figura 11:** Contracapa do livro *Nivaldo Santiago: Uma Amazônia de Música*, com dedicatória de Socorro Santiago. (Fonte: Acervo do autor).

Como complemento para uma exposição mais detalhada da biografia e obra de Santiago, também foi consultada a já mencionada monografia de Eloísio Geraldo da Costa Dias (DIAS, 2012), além de outros materiais mais atualizados, como registros acadêmicos, midiáticos e relatos de parentes e amigos, com suas devidas citações no decorrer do texto.

Nivaldo também aparece no livro *O Encontro das Águas, Crônica Irreverente de uma Cidade Tropical* (SABINO, 1977), do renomado escritor Brasileiro Fernando Sabino (1923-2004)<sup>12</sup>, que traz o maestro e sua esposa, Maria do Socorro Santiago, entre seus personagens.

“Encontro Márcio Souza e Nivaldo Santiago me esperando no aeroporto: -- estamos aqui há mais de duas horas (...). Márcio Souza é escritor. Nivaldo Santiago é maestro. São ambos da Fundação Cultural, e a eles fui em boa hora recomendado” (SABINO, 1977, p. 16).

O texto de Sabino fora encomendado pela editora *Sharp* e recusado, quando o autor, então, transformou-o em livro. Algumas características curiosas do maestro são captadas, como o seu humor irreverente, e até mesmo o hábito de tomar uma boa bebida, como visto em: “Quando lhe digo que me sinto como se estivesse dentro d’água, Nivaldo Santiago sorri: -- Nós temos aqui mesmo o cérebro meio aguado” (SABINO, 1977, p. 34). Ou, na passagem que diz:

“Conta-nos [Nivaldo Santiago] que em breve irá ao Rio para contratar músicos: o governador assinou o ato criando a orquestra sinfônica de Manaus. É uma boa notícia: para celebrar, consumimos o resto de uísque que sobrou de meu primeiro dia. E eles se vão, deixando-nos a sós – integrados, nós próprios, em terna harmonia. Já nos despedimos dos outros amigos que fizemos aqui. E já dissemos adeus a Manaus. Agora vamos partir. Manaus, Manaus! Em breve estaremos lá em cima e esta cidade que durante alguns dias me desnorteou com suas contradições, me entusiasmou com sua grandeza, me deprimiu com seus problemas, me seduziu com seus encantos não será mais do que um ponto de luz cercado pela escuridão. De luz e de esperança” (SABINO, 1977, p. 110).

Para respaldar academicamente o processo de busca, reunião e organização catalográfica proposto por este trabalho, consideramos um bom material guia a dissertação de mestrado em ciências documentais de Maria Clara Rabanal da Silva Assunção (s.d-s.d), denominada *Catálogo de Documentos Musicais Escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa* (ASSUNÇÃO, 2005), em que a autora busca apresentar meios de catalogação que sejam eficientes no processo de arquivo documental, mas que também seja útil às necessidades musicológicas e interpretativas. Para utilização de terminologias e regras específicas deste campo do saber também se fez bastante necessária a monografia de Jonas Borges de Castro (s.d-s.d), com o título *Catálogo de documentos musicais: uma releitura*

---

<sup>12</sup> Fernando Sabino (Belo Horizonte, 12 de outubro de 1923 — Rio de Janeiro, 11 de outubro de 2004) foi um reconhecido escritor, jornalista e editor brasileiro.

*das regras de catalogação* (CASTRO, 2013), na qual ele conceitua documento musical, apresentando seus elementos e listando as suas diversas tipologias; explica os conceitos da área da música necessários para a catalogação de documentos musicais; apresenta a evolução das normas de catalogação para música e explica alguns conceitos dos requisitos funcionais para registros bibliográficos.

Ainda sobre o processo de catalogação, as pesquisas denominadas *Catalogação de Música Impressa* (COSTA, 2013), de Cássia Ferreira Costa (s.d-s.d), e *Catalogação musical do repertório brasileiro para trombone solo do século XXI: distribuição das obras entre os trombones alto, tenor, baixo e contrabaixo* (MORAIS, 2020), de Ricardo Félix de Moraes (s.d-s.d) também se tornaram de suma importância quando nos apresentaram um excelente referencial bibliográfico do assunto e nos levaram a refletir sobre as reais necessidades e possibilidades de ferramentas de listagens, organizações e catalogações para nossa pesquisa.

Dois estudos que se revelaram muito importantes para o desenvolvimento deste trabalho no que tange à canção brasileira, o processo de antologia e análise interpretativa e pedagógica de obras nacionais, são as teses de doutorado de Lenine Santos, intitulada *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil* (SANTOS, 2011); e de Veruschka Mainhard (1968-2024), sob o título de *Canções de Oscar Lorenzo Fernández* (MAINHARD, 2014). Ambos os autores oferecem propostas de sistematização no intuito de facilitar a consulta e orientação do leitor na compreensão de fatores sócio históricos, terminológicos, estruturais e de informações técnico-musicais.

Felizmente, mesmo com dificuldades no que concerne à busca efetiva de informações fidedignas sobre Nivaldo Santiago e sua obra composicional, pudemos contar com o mais que valioso auxílio de Maria do Socorro Santiago e Cláudio Santiago (1967-), viúva e filho do compositor, que além de fornecerem acesso livre às suas casas e todo o material relacionado à Santiago que lá se encontrava, nos disponibilizaram também de integral dedicação, atenção e boa vontade de contribuir e enriquecerem nosso texto com importantes memórias e dados exclusivos. Tal qual foi João Gomes Júnior (1877-1954)<sup>13</sup> para

---

<sup>13</sup> Maestro paulista, é um ícone da música erudita brasileira. Compôs cerca de 627 obras distribuídas pelos vários gêneros: óperas líricas, sinfonias, suítes orquestrais, quartetos, solo de flauta, trios, músicas religiosas, música de câmara, solos de piano, canto e piano, solos de violino, solo de violoncelo, músicas orfeônicas, infantis e escolares. Foi professor de Nivaldo Santiago e uma grande referência para ele, visto que um dos corais mais importantes fundados por Santiago leva seu nome.

Nivaldo Santiago, eles foram as lamparinas que iluminaram nosso caminho rumo a um mundo de informações e recordações “Nivaldianas” que se encontravam sob o breu do anonimato.

Concomitantemente ao constante movimento de coleta de dados biográficos e bibliográficos, realizamos pesquisas de campo entre 2022 e 2024 na casa em que residia Santiago e na sede do Coral *Voz e Vida*, ambas na cidade de Bom Despacho – MG, e uma busca no acervo da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) – auxiliada pela professora Dra. Rosemara Staub de Barros (1962-).

O levantamento de obras composicionais de Santiago, como será apresentado no decorrer desta dissertação, ampliou consideravelmente o número de peças conhecidas do compositor. Dentre elas encontram-se diversas formas e gêneros, como canções, música sinfônica, música sacra, música de câmara, música para cinema, ópera, dentre outras abrangências no universo instrumental e vocal.

Esta dissertação constitui-se em quatro capítulos. No primeiro, denominado *Dados biográficos de Nivaldo Santiago*, faremos um breve relato dos fatos mais importantes da vida do maestro, possibilitando que o leitor acompanhe o desenvolvimento da personalidade e pensamento musical deste multiartista, assim como sua importância para o cenário musical brasileiro.

O segundo capítulo, *Levantamento, organização e listagem catalográfica do acervo*, descreve todo o processo e resultados da busca e organização do acervo composicional de Santiago na íntegra.

O terceiro e mais extenso capítulo da dissertação, *As canções inéditas de Nivaldo Santiago*, apresenta as canções inéditas em publicação levantadas nesta pesquisa, com objetivo final na construção de um caderno de partituras. Além da disponibilização das partituras por nós editoradas, realizaremos também uma sintetizada análise interpretativo-pedagógica para cada canção, fornecendo um auxílio para execução e processo de ensino-aprendizagem das obras.

No quarto capítulo, o *Relato de experiência* será apresentado de forma detalhada, tanto sob uma perspectiva subjetiva quanto estrutural. Este capítulo descreverá o processo integral de pesquisa e produção que fundamenta o presente estudo, abordando as etapas, ferramentas, desafios e reflexões vivenciadas ao longo de seu desenvolvimento.

Após a conclusão, segue o apêndice, que conterà as partituras de todas as canções, por nós editoradas.

## 1 DADOS BIOGRÁFICOS DE NIVALDO SANTIAGO

Filho de Francisco Assis de Oliveira (s.d-s.d) e Hilda Santiago de Oliveira (1911-s.d), Nivaldo de Oliveira Santiago nasceu em 14 de julho de 1929, em um sítio no município de Boca do Acre - AM, às margens do rio Purus.

Aos 10 anos de idade foi levado pela ordem dos *Servos de Maria*<sup>14</sup>, para a cidade de Turvo, no estado de Santa Catarina, para ser ingressado na vida monástica. Conforme nos conta Auta Madeira no livro biográfico *Nivaldo Santiago, uma Amazônia de Música* (MADEIRA, 2009), foi sob o regime educacional dos *Servitas* que Nivaldo iniciou seus estudos em música, e em 15 de agosto de 1945, aos 16 anos, estreou como regente de coro. Sobre tal acontecimento, a Sra. Socorro Santiago, no documentário de homenagem póstuma *Maestro Nivaldo Santiago, o regente de Manaus* (2021)<sup>15</sup>, relatou em primeira pessoa representando o marido:

“Ali, aos dezesseis anos tive meu encontro fundamental com a música. Estávamos preparando o coro para a missa em homenagem a Nossa Senhora da Glória. Eu já possuía uma voz definida, estava encarregado de fazer o solo, quase na véspera, o nosso regente, na frente de todo o grupo falou: “Meninos, estou doente, não vou poder continuar este trabalho de coro.” Ficamos todos assustados. Eu, mais ainda, quando ele olhou para mim e disse: “Nivaldo, você vai reger o coro para a missa de Nossa Senhora.” Meio atônito, virei para o meu colega Ernesto Peterle e disse: e tu vais fazer o solo. De uma única feita nascia um regente de coro e um solista. Assim, no dia 15 de agosto de 1945 estreei como regente para nunca mais deixar, até os dias atuais. É uma carreira que soma 73 anos.” (SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO AMAZONAS, 2021)

Por tal ordem religiosa foi encaminhado à cidade de Bolonha, na Itália, para prosseguir com os estudos eclesiásticos, entretanto, sua curiosidade e potencial para a música o levaram a aproveitar a oportunidade para também estudar órgão clássico, canto gregoriano, polifonia clássica e aperfeiçoar-se em regência.

Após um longo e intenso processo de discernimento vocacional, no ano de 1951 Nivaldo retornou ao Brasil, em decorrência de alguns problemas de sua saúde, acabando por

---

<sup>14</sup> Também conhecida coloquialmente por *Servitas*, é uma “ordem religiosa medieval, fundada em 15.8.1233, em Florença, Itália, pelos sete Santos Fundadores da Ordem de frades mendicantes, de Direito Pontifício”. (MADEIRA, 2009, p.14)

<sup>15</sup> SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO AMAZONAS. Maestro Nivaldo Santiago, o regente de Manaus. Produção de Sérgio Vieira Cardoso. Manaus: SECULT-AM, 2021. 1 vídeo (73 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/culturadoam/videos/537898103926072>. Acesso em: 27 de abril de 2024.

deixar a ordem dos *Servos de Maria* – mesmo já tendo proferido os primeiros votos eclesiásticos - e decidindo utilizar o momento para cuidar de si e intensificar os estudos em música. Fixou residência na cidade de São Paulo, no estado homônimo, e aos 25 anos graduou-se em piano pelo então Conservatório *Carlos Gomes*<sup>16</sup>, com diploma registrado pela Universidade de São Paulo (USP).

O momento do retorno de Nivaldo ao Brasil e sua passagem por São Paulo foi de suma importância para sua carreira artística, pois ali se graduou e estabeleceu-se profissional da música. Sobre tal ocasião, Madeira (2009) diz que:

Em São Paulo, iniciou sua carreira de músico profissional: dirigiu a Capela Musical Santa Cecília, constituída de Coro e Orquestra, foi orientador musical das escolas SENAI e, sobretudo, estudou muito. Harmonia, Composição, Regência de Orquestra e Coro, com os maiores professores da época, tais como Ângelo Camin, Fritz Ioede, Emmerich Csammer e, principalmente com João Gomes Jr., seu grande incentivador, juntamente com a pianista Maria Fontoura. (MADEIRA, 2009, p.15)

Também em São Paulo dirigiu um coral de operários na empresa *Lacta*<sup>17</sup>, e tocava em casamentos, para completar a renda.

No ano de 1955, por seus méritos artísticos, sob influência do reconhecido maestro João de Souza Lima (1898-1982), ganhou de um grande empresário de São Paulo uma bolsa para estudar no Canadá, em que no roteiro da viagem constava primeiramente uma visita à sua família em Manaus, no estado do Amazonas, que não via há aproximadamente 13 anos. Entretanto, chegando ao estado natal e vendo grandes possibilidades de atuação profissional, Nivaldo decidiu desistir da bolsa, ali se instalando.

Ao chegar a Manaus, encontrou uma cidade simpática, agradável, da qual o fausto vivido na época da borracha era apenas saudade e alguns vestígios em lojas de origem francesa. A música das óperas do *Theatro Amazonas* havia sido calada. Mas o gosto e o talento do povo permaneciam. O Nivaldo empreendedor, incentivado por um grupo de pessoas da sociedade entre as quais lembramos o professor Afonso Celso Maranhão Nina, Neusa Alves Ferreira, o cantor e compositor Pedro Amorim, e pelo seu grande amigo Cônego Walter Nogueira, deixou-se ficar por um tempo na cidade, atendendo a alunos de piano, reconhecendo vozes privilegiadas, a tal ponto que em 1956 criou o coral, ao qual deu o nome de seu professor. (MADEIRA, 2009, p.15)

---

<sup>16</sup> Mais tarde Faculdade de Música *Carlos Gomes*.

<sup>17</sup> Indústrias de Chocolate Lacta S.A. Mondelez LactaAlimentos LTDA.

Assim, no ano de 1956 surgia o *Coral João Gome Jr.*, fundado, nomeado e regido sob competência do maestro Nivaldo Santiago. A foto a seguir apresenta a formação do coral no ano de 1957 (Figura 12):



**Figura 12:** Coral João Gomes Jr., 1957. (Fonte: Madeira, 2009).

O referido coral se consagrou com o passar dos anos e permanece em atividade, ininterruptamente, desde sua fundação. Recebeu o nome do importante maestro e compositor Paulista João Gomes Jr.(1877-1954), de suma importância para a formação artística de Nivaldo Santiago. Dias (2012), citando o Jornal *A Notícia*, de 1996, discorre sobre tal coral, dizendo que:

Sob a direção de Santiago, teve participação ativa e intensa com programas e apresentações variadas na cidade, cantando em igrejas, escolas, hospitais, presídios, repartições públicas, solenidades cívicas e muitas outras. Além disso, realizou uma excursão por Belém, no estado do Pará, São Luiz, no Maranhão, Recife, em Pernambuco, onde se apresentou na televisão, veículo de comunicação nascente, na época, com o maior sucesso na cidade, onde também gravou um disco compacto. (A NOTÍCIA apud DIAS, 2012, p.21)

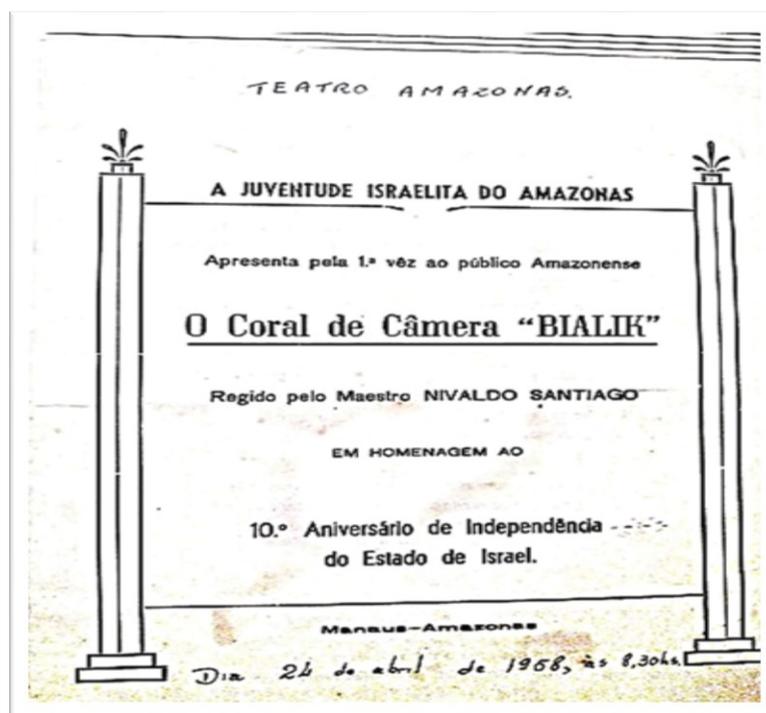
Neste momento de sua linha do tempo, Nivaldo já possuía um imponente e respeitoso currículo formativo:

(...) Cursos livres de Órgão, Canto Gregoriano, Canto Coral – em Bologna, Itália, graduação em piano pela Faculdade Musical “Carlos Gomes”, Harmonia, com Angelo Camin, Harmonia, Composição, Instrumentação, Regência de Orquestra e Coro, com João Gomes Jr., Curso Intensivo de Regência Coral, com Fritz Ioede, Regência Sinfônica e Coral, com Emmerich Csammer, em São Paulo, Canto

Orfeônico, na Associação de Educadores Católicos, em convênio com o Ministério da Educação, em Fortaleza, Ceará. (MADEIRA, 2009, p.41)

Não apenas disposto à revitalização educacional da música como também na formação de grupos vocais e instrumentais, o inquieto maestro, atento aos movimentos culturais, educacionais e suas transformações no Amazonas, integrou o grupo de professores e intelectuais em Manaus, que fundaram o ICBEU – *Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*<sup>18</sup>, mais tarde *English Speaking Club*.

De 1957 a 1958 esteve à frente do Coral *Bialik*. Tratava-se de um coral de tradição hebraica, constituído por membros da *Juventude Hebraica de Manaus*. Com ele o maestro teve a oportunidade de apresentar pela primeira vez, em 1958, sua cantata autoral *Ode a um povo*, celebrando os 10 anos de criação do estado de Israel. (DIAS, 2012). Segue a capa do programa do concerto (Figura 13):



**Figura 13:** Capa do programa da primeira apresentação do coral de Câmara *Bialik* (Fonte: Acervo do autor).

No ano de 1958 fundou e organizou a *Orquestra Sinfônica do Amazonas*, tornando-se seu primeiro diretor. Foi orientador do Setor de Cultura Artística do SESC-

<sup>18</sup> Idealizado para cumprir função de “intercâmbio cultural”, tornando-se não apenas um centro de língua inglesa, mas também um divulgador das artes e cultura amazonense e brasileira. (MADEIRA, 2009)

*SENAC*, em Manaus, e de 1957 a meados de 1964 permaneceu catedrático de Música e Canto no *Instituto de Educação do Amazonas*.

Em 28 de outubro de 1961 Nivaldo casou-se com a professora Maria do Socorro de Farias Santiago. As Figuras 14 e 15 nos revelam registros deste momento:



**Figura 14:** Casamento Nivaldo Santiago e Maria do Socorro Santiago (Fonte: Acervo do autor).



**Figura 15:** Casamento Nivaldo Santiago e Maria do Socorro Santiago (Fonte: Madeira, 2009).

Referindo-se à senhora Maria do Socorro, Madeira (2009) diz que:

(...) para além de versada na Literatura e Artes desenvolveu ao longo do seu trabalho próprio, o apoio incondicional às atividades do marido; auxiliando os grupos cantores com vocalizes, exercitando os grupos em técnica vocal, sugerindo modelos para roupas de cena (figurinos), entregando-se de alma a incentivar de todas as formas o talentoso marido maestro. (MADEIRA, 2009, p.43)

Para a elaboração da presente pesquisa tivemos total apoio e colaboração da professora Maria do Socorro Santiago (mais conhecida por Socorro Santiago), que além de contribuir com materiais de seu acervo físico, também nos oferece suas importantíssimas memórias, a partir das quais percebemos que sua história em grande parte se confunde com a do marido, tendo-o acompanhado veementemente, tornando-se sua companheira na vida e nas artes. A imagem a seguir mostra o casal em um evento no ano de 2019 (Figura 16):



**Figura 16:** Nivaldo Santiago e Maria do Socorro Santiago - 2019 (Fonte: Acervo do autor).

Nivaldo também teve sua importância constatada na história do respeitado *Teatro Amazonas*, tornando-se diretor desta instituição do ano de 1962 a 1963.

Pelo reconhecimento de sua competência, estando germinadas as diversificadas sementes lançadas na capital do Amazonas, em 1963 foi convidado ao cargo de professor titular da Universidade Federal do Pará (UFPA), na cidade de Belém, idealizando, organizando e coordenando o Centro de Atividades Musicais, que mais tarde se transformaria na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, conforme conta Madeira (2009):

De Manaus foi convidado para reger um coral na *Universidade Federal do Pará*. Inquieto, ali descobriu músicos remanescentes de antigas orquestras caladas, e com eles deu início a uma orquestra que juntamente com o coro e um grupo de professores e alunos constituiriam a base do que é hoje a grande Escola de Música da *Universidade Federal do Pará*, que atende desde a iniciação musical para crianças até a pós-graduação. (MADEIRA, 2009, p.16)

O convite da UFPA era outro grande desafio, porém agora em condições distintas, com um músico devidamente habilitado pela *Ordem dos Músicos do Brasil* com certificação em Regência de Coro, Regência de Orquestra Sinfônica e como Compositor Erudito. Segue registro de uma apresentação do Coral e da Orquestra da Universidade Federal do Pará, em seus anos iniciais, sob regência do maestro Santiago (Figura 17):



**Figura 17:** Coral e Orquestra da Universidade Federal do Pará (Fonte: Madeira, 2009).

Foi também na cidade de Belém que no ano de 1967 o maestro Nivaldo e sua esposa tiveram seu único filho, Claudio Santiago, assim batizado em homenagem ao renomado músico Italiano Claudio Monteverdi (1567-1643)<sup>19</sup> – conforme informado pela senhora Socorro. A imagem abaixo é um registro do casal com o filho ainda bebê (Figura 18):

---

<sup>19</sup> Claudio Giovanni Antonio Monteverdi foi um compositor, maestro, cantor e gambista italiano. Desenvolveu sua carreira trabalhando como músico da corte do duque Vincenzo I Gonzaga em Mântua, e depois assumindo a direção musical da Basílica de São Marcos em Veneza, destacando-se como compositor de madrigais e óperas. Foi um dos responsáveis pela passagem da tradição polifônica do Renascimento para um estilo mais livre, dramático e dissonante, baseado na monodia e nas convenções do baixo contínuo e da harmonia vertical, que se tornaram as características centrais da música dos períodos seguintes, o Maneirismo e o Barroco. (GUSMÃO, 1979)



**Figura 18:** Socorro Santiago, Nivaldo Santiago e seu filho Cláudio. (Fonte: Acervo do autor).

Em 1968 ganhou uma bolsa de especialização em musicologia pela *Fundação Calouste Gulbenkian*, em Lisboa - Portugal, sob orientação do professor Macário Santiago Kastner (1908-1992)<sup>20</sup>. Lá também estudou regência coral, na classe do professor Michel Corboz (1934-2021)<sup>21</sup>. O registro adiante revela um momento de descontração do jovem adulto Nivaldo com amigos em Lisboa (Figura 19):



**Figura 19:** Uma noite de fados – Lisboa, 1968. (Fonte: Madeira, 2009)

Ao fim da bolsa, em 1969, retomou com suas atividades laborativas na Universidade Federal do Pará, onde permaneceu até o ano de 1972.

---

<sup>20</sup> Carl Macario Santiago Kastner (Londres, 15 de outubro de 1908 — Lisboa, 12 de maio de 1992) foi um musicólogo, instrumentista, professor e crítico musical inglês, mais conhecido pelo seu trabalho de investigação em Música Antiga e, em particular, na Musicologia ibérica.

<sup>21</sup> Michel Corboz (Marsens, 14 de fevereiro de 1934 – Lausana, 2 de setembro de 2021) foi um músico suíço com trabalho desenvolvido na direção coral e orquestral, maestro titular do Coro Gulbenkian e do Ensemble Vocal de Lausanne.

Consideramos interessante ressaltar que o retorno de Portugal para o Brasil também fora marcado por um grande interesse da imprensa local por seus feitos e conquistas no exterior. Sobre a presença marcante da imprensa na vida de Nivaldo, sua biógrafa, Auta Madeira, nos revela que: “Aliás, a imprensa sempre esteve ao lado de Nivaldo. Em Manaus, Belém, por toda parte por onde tem andado sempre tem merecido uma nota, uma referência.” (MADEIRA, 2009, p.17) E continua, informando algo que pudemos testemunhar em nossas pesquisas de campo: “Em seu arquivo, guarda páginas inteiras com entrevistas em jornais de Belém, de Manaus e mesmo de Knoxville, Tennessee. Dos órgãos de imprensa sempre mereceu troféus de destaque, de jornais e televisão.” (MADEIRA, 2009, p.17)

No acervo pessoal de Nivaldo encontramos um montante numeroso de recortes de revistas e jornais com matérias a seu respeito ou em relação aos projetos a que se vinculava, além de premiações e honrarias (Vide Figuras 20 e 21).



Figura 20: Nota do Jornal de Negócios. (Fonte: Acervo do autor)



**Figura 21:** Honrarias de Nivaldo Santiago - 2022 (Fonte: Acervo do autor)

Sugerimos que tal material, por tamanha importância, associado à outros achados importantes, mereça uma atenção especial talvez em outras pesquisas e trabalhos que visem focar mais profundamente no detalhamento biográfico do maestro.

Retornando à cronologia dos fatos, ainda em 1972 regressou à cidade de Manaus, desta vez com o convite para atuar como professor titular da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), fundando e tornando-se o primeiro regente do Coral desta instituição (Figura 22).



**Figura 22:** Coral Universitário do AM no Teatro Amazonas (Fonte: Madeira, 2009)

Como grande entusiasta da biografia de Nivaldo Santiago e coralista egressa do Coral da UFAM, Madeira (2009), com um singelo saudosismo, nos revela que:

De perto, a convivência com o maestro sempre foi uma experiência enriquecedora, tanto nos ensaios como fora deles. Quando da fundação do Coral Universitário, em

Manaus, o fato mais impressionante destacado por todos naquele ambiente fantástico, era a energia que se desprendia daquele músico no seu trabalho entusiasmado e ininterrupto ao piano, selecionando as vozes daqueles que iriam compor o coral, além do convívio harmonioso no Conservatório. (MADEIRA, 2009, p. 48)

Nivaldo Santiago também criou, em 1973, um núcleo de teatro junto ao *Conservatório de Música Joaquim Franco*.

Em 1974 o maestro criou o *Madrigal Santiago*, dirigindo-o até 1992. Oriundo do Coral Universitário do Amazonas, foi criado com o intuito da prática de música renascentista, estando presente em ocasiões significativas da vida social, oficial e artística da cidade de Manaus. (DIAS, 2012) A imagem a seguir ilustra uma das apresentações do referido madrigal na rede de tv *A Crítica*, sob regência do maestro Nivaldo (Figura 23):



**Figura 23:** Madrigal Santiago na TV *A Crítica* (Fonte: Madeira, 2009)

O ano era 1975 e Nivaldo fora convidado a organizar e reger o Coral de Alunos da Escola Técnica Federal do Amazonas (ETFA), com o desafio de se responsabilizar por vozes e pessoas jovens. Mas, a competência do maestro mais uma vez foi reconhecida por mais um trabalho de sucesso, que dirigiu até 1982. Vide registro na Figura 24:



**Figura 24:** Coral da Escola Técnica Federal do Amazonas. (Fonte: Madeira, 2009)

No ano de 1977 conseguiu organizar seu tempo e suas tarefas laborativas de forma a aceitar uma viagem ao Tennessee - EUA, a convite dos *Partners of the Americas*<sup>22</sup>, quando, no período de quatro meses, proferiu palestras sobre a música brasileira, regiu orquestras com músicas de sua autoria e realizou estágio no *Método Suzuki* para o ensino de instrumentos musicais em grupo. Aproveitou a viagem para conhecer outras cidades americanas, como *New York*, por exemplo. O registro a seguir é uma matéria que saiu sobre Nivaldo Santiago em entrevista ao jornal *The Knoxville News-Sentinel* dos Estados Unidos (Figura 25):



**Figura 25:** Nivaldo Santiago nos EUA – *The Knoxville News-Sentinel*. (Fonte: Madeira, 2009)

<sup>22</sup> Organização internacional, não-governamental e sem fins lucrativos que une estados estadunidenses a estados e países da América do Sul e Central através de projetos e intercâmbios.

Também em 1977, a convite do Itamarati, teve suas obras incluídas na *Exposição de Compositores Brasileiros*, em Tóquio, Japão (programa da exposição apresentado na Figura 26). No mesmo ano regeu o coral de 100 vozes femininas na celebração do jubileu de 100 anos da Catedral metropolitana de Manaus.

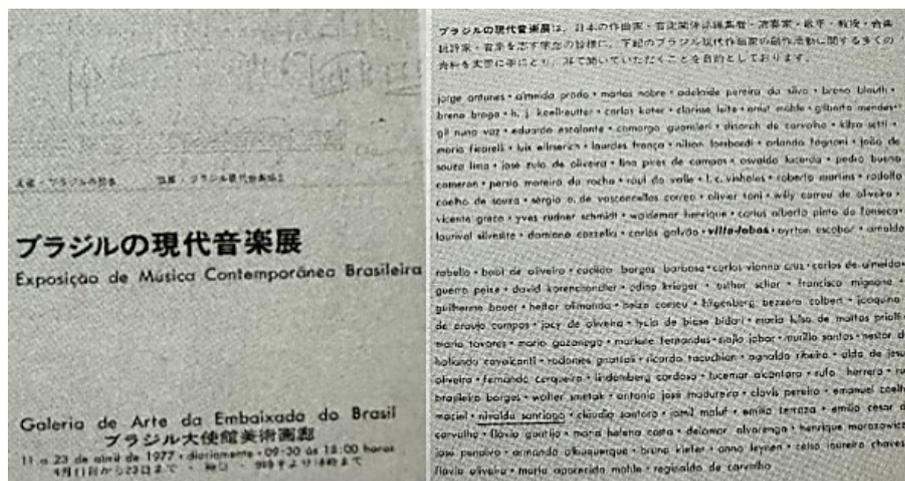


Figura 26: Exposição de Música Contemporânea Brasileira no Japão – 1977 a. (Fonte: Madeira, 2009)

Foi o responsável pela transformação do Conservatório de Música *Joaquim Franco* em unidade acadêmica da UFAM, em 1978, tornando-se diretor do então Instituto de Letras e Artes, permanecendo no cargo até o ano de 1987.

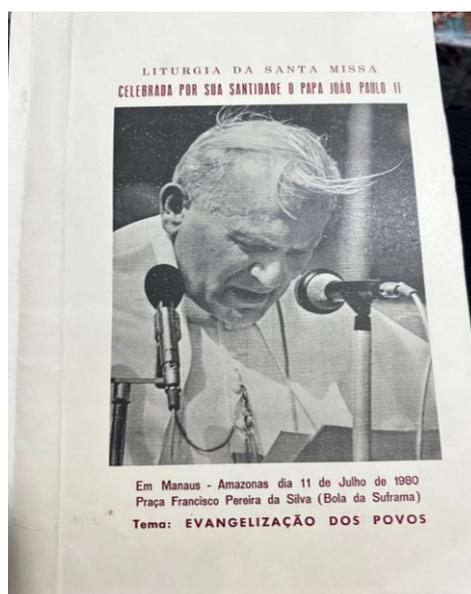
No final dos anos 70 e começo dos 1980, pensar um curso superior de música em Manaus era uma fantasia, pois, nem o primário em música ali existia estruturado. O meio encontrado por Nivaldo, com os poucos professores e grande número de alunos de música, foi criar o recém instituído pelo Ministério da Educação, Curso de Educação Artística, que após vários percalços, hoje se encontra devidamente assegurado pela legislação em vigor, funcionando com as várias modalidades artísticas na *Universidade Federal do Amazonas*; tendo estimulado a criação de outros cursos superiores de artes na Universidade Estadual do Amazonas, que também lhe é reconhecida, atribuindo o seu nome a uma das salas daquela instituição. (MADEIRA, 2009, p.18)

Fazendo jus a uma carreira voltada para a valorização e incentivo da cultura popular e regional brasileira, Nivaldo foi convidado a transcrever danças e canções recolhidas em Manaus e no interior do Amazonas pelo eminente pesquisador Mário Ypiranga Monteiro (1909 –2004) e sua filha Marita Socorro Monteiro (s.d-s.d), compondo o livro *Danças Folclóricas Singulares do Amazonas*, de 1979.

Ainda em 1979, sob direção do maestro Radamés Gnattali (1906-1988)<sup>23</sup>, foi consultor da coleção *Disco-Síntese Música Popular do Norte*<sup>24</sup>, produzido pela gravadora *Discos Marcus Pereira*.

Em 1980 foi sancionada a Lei Estadual do Amazonas nº1404, de 1.9.1980, pelo então governador José Lindoso (1920-1993), instituindo o *Hino do Amazonas* com música de Cláudio Santoro<sup>25</sup> (1919-1989) sobre poema de Jorge Tufic<sup>26</sup> (1930-2018), e arranjo para grupo instrumental e vocal a cargo do maestro Nivaldo Santiago.

Também em 1980 a Catedral Metropolitana de Manaus recebia a visita do Papa João Paulo II (1920-2005) para um encontro com autoridades eclesiais, e a música da missa por ele celebrada no dia 11 de julho ficou à cargo da regência do maestro Nivaldo. A seguir, o livro litúrgico da Missa Papal (Figura 27) e a credencial de acesso como maestro (Figura 28):



**Figura 27:** Livro litúrgico da Missa celebrada pelo Papa em Manaus - 1980. (Fonte: Acervo do autor)

<sup>23</sup> Radamés Gnattali (Porto Alegre, 27 de janeiro de 1906 — Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1988) foi um importante arranjador, compositor e pianista brasileiro.

<sup>24</sup> Coleção composta de 4 discos contendo: composições de Waldemar Henrique, modinhas, valsas, toadas e canções do Pará, Sitiana, Sambado Norte, Boi do Amazonas, Boi de orquestra, Boi de matraca, Boi de Pindaré, Pajelança, Pela porco, Baralho, Caroço, Tambor de crioula, Tambor de Mina, Mina Dobrado, Mina Corrido, Romance, Círio de Nazaré, Ladainha de São Sebastião, Festa do Divino, Sairé, Carimbó, Retumbão, Chotis, Chula Marajoara, Lundu Marajoara, Polca, Mazurca, Valsa de ponta de lenço, Música dos índios Kamayurá, Marambiré, Desfeiteira, Tribos, Batuque do Pará, Dança dos imperiais, Dança do Cacetinho, Dança da Caninha Verde, Ciranda e Pássaros.

<sup>25</sup> Claudio Franco de Sá Santoro (Manaus, 23 de novembro de 1919 — Brasília, 27 de março de 1989) foi um renomado compositor e maestro brasileiro.

<sup>26</sup> Jorge Tufic Alaúzo (Sena Madureira, 13 de agosto de 1930 - São Paulo, 14 de fevereiro de 2018) foi um poeta e jornalista brasileiro



**Figura 28:** Crachá de acesso à missa presidida pelo Papa João Paulo II. (Fonte: Acervo do autor)

De 1983 a 1986, indicado pela FUNARTE, o maestro tornou-se Consultor de Educação Musical do *Centro de Educação Técnica do Estado do Pará* e do *Sistema de Ensino Pitágoras*, nas escolas do projeto *Carajás/Vale do Rio Doce*, tendo ali também criado um coral de funcionários da empresa *Vale do Rio Doce* e ministrando aulas de iniciação musical para crianças e professores da escola *Pitágoras*.

Nivaldo aposentou-se pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) no ano de 1991.

Na perspectiva do nascimento do neto Frederico (1992), resolveu voltar sua atenção para a esfera familiar e se mudou para a cidade de Belo Horizonte (MG), onde seu filho Cláudio residia. Não satisfeito por ficar sem trabalhar, em 1994, sob estímulos da coordenação do *Centro de Estudos Shakespearianos*<sup>27</sup>, criou e conduziu o coro *Studium Chorale*. O coral, embora tivesse um repertório bem diversificado, privilegiava as músicas do período histórico em que William Shakespeare<sup>28</sup> viveu. Abaixo, apresentamos registro do coral com o maestro, no ano de 1999 (Figura 29):

<sup>27</sup> Centro de Estudos criado em 1991, por pesquisadores do dramaturgo inglês William Shakespeare, na cidade de Belo Horizonte (MG).

<sup>28</sup> William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 23 de abril de 1564 – Stratford-upon-Avon, 23 de abril de 1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, tido como o maior escritor do idioma inglês e considerado por muitos o maior dramaturgo da história.



**Figura 29:** *Studium Chorale* – Belo Horizonte, 1999. (Fonte: Madeira, 2009)

Em 1997 o *Teatro Amazonas* passou por profunda reforma, que devolveu o seu brilho e incentivou o retorno das temporadas artísticas, que lhe trariam de volta à importância como receptáculo dos grandes espetáculos de óperas do Brasil. Nesse novo cenário desta importante instituição artística, no ano de 1998 foi a vez de Nivaldo Santiago deixar sua marca nesta história. Revisou, junto ao maestro Luiz Fernando Malheiro (1958-), e conduziu a ópera *Alma*, do compositor também amazonense Cláudio Santoro, em estreia mundial, montada pela primeira vez para o Festival Amazonense de Ópera (FAO), tendo ele realizado toda a preparação musical, desde a revisão da partitura, formação de elenco, e ensaios da orquestra, ainda em Bratislava. O historiador Mário Ypiranga Monteiro em sua obra *Teatro Amazonas* (2003) faz declarações acerca desse grande evento e do maestro Nivaldo:

A ópera de Cláudio Santoro, habilidosamente inscrita no rol das preferidas, pelo maestro Nivaldo Santiago, foi bem recebida por um novo público que estava começando a ver, por outro prisma, coisas fora do habitual. (MONTEIRO, 2003, p. 529)

Em 1998 Santiago compôs a trilha musical para a versão restaurada do filme *No país das Amazonas*<sup>29</sup>, de Silvino Santos (1886-1970).

---

<sup>29</sup> Documentário mudo brasileiro de 1922, dirigido por Silvino Santos (1886-1970) e produzido por Joaquim Gonçalves de Araújo (1860-1940). O filme mostra aspectos da região norte do Brasil em blocos temáticos, com detalhes do processo de extração e cultivo de produtos. Araújo contratou Santos para fazer um documentário sobre o desenvolvimento econômico da região, e também tinha a intenção de divulgar seus negócios. Lançado em 5 de dezembro de 1922, o filme teve recepção positiva em diversas capitais e recebeu a medalha de ouro da Exposição Internacional do Centenário da Independência. A Associação Brasileira de Críticos de

No início da década de 2000, Nivaldo mudou-se para a cidade interiorana de Bom Despacho, também em Minas Gerais, onde sua esposa já trabalhava como professora em uma universidade particular.

Mesmo sua distância e ausência não foram suficientes para que a competência e o talento do maestro tornassem-se esquecidos por seus conterrâneos nortistas. Uma das provas disso é que em 2001 foi inaugurada no centro histórico de Manaus a *Casa da Cultura de Manaus*, e nela foi instaurado um salão denominado *Espaço Maestro Nivaldo Santiago*, que recebe os grupos corais do *Teatro Amazonas* e do *Centro Cultural Cláudio Santoro* para estudos e ensaios.

Em 2003 o maestro retornou ao Pará, para o *XXX Encontro de Arte de Belém (ENARTE)*, regendo o Concerto nº3 de Beethoven para piano e orquestra, no *Teatro da Paz*.

Ainda não querendo entregar-se ao descanso de um aposentado, também em 2003 retomou com as atividades do até então extinto coral *Voz e Vida de Bom Despacho*,<sup>30</sup> onde permaneceu à frente por aproximadamente 15 anos.

(...) Na cidade encontrou o *Coral Voz e Vida*, havia quatro anos sem atividade por falta de maestro. O que fazer? Assumir o coral, prepará-lo para voos mais altos, como é do seu feitio. Com pouco mais de dois anos à frente do grupo já o estava levando para os festivais: Internacional de Maringá, Paraná, 2005; Encontro Nacional de Coros de Sergipe, Aracaju, 2006; Festival Internacional de Criciúma, Santa Catarina, 2007. E, concertos, muitos em Bom Despacho, Divinópolis, Curitiba, Florianópolis...como sempre, o maestro mais aplaudido, o coro mais destacado. (MADEIRA, 2009, p. 20)

As Figuras 30 e 31, a seguir, nos apresentam o coral em sua formação quando o maestro ainda o dirigia e regia:

---

Cinema elegeu o filme em 2017 como um dos cem melhores documentários brasileiros de todos os tempos. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2024)

<sup>30</sup> Associação Coral Voz e Vida de Bom Despacho - fundada em 17 de outubro de 1990, sem fins lucrativos, manteve suas atividades ininterruptas até o ano de 1999, permanecendo inativa por aproximadamente 4 anos. Após o adoecimento e posterior falecimento do maestro Nivaldo, a regência ficou a cargo do maestro Ewerton Cordeiro (1996-), que permanece no posto até os dias atuais.



**Figura 30:** Coral *Voz e Vida*. (Fonte: Acervo do autor)



**Figura 31:** Coral *Voz e Vida* – 2018. (Fonte: Página de Coral *Voz e Vida* no Facebook<sup>31</sup>)

Em Bom Despacho idealizou e coordenou também o projeto filantrópico *Crescendo com Música*, voltado para a musicalização de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social.

(...) Não fica por aí. Percebendo a grande necessidade de atender à excepcional musicalidade dos mineiros, especialmente das lindas crianças de Bom Despacho, elaborou o Projeto Crescendo com Música, que foi assumido pelo Coral Voz e Vida e está em funcionamento desde 2005, com o Coro Infante-Juvenil Voz e Vida e mais cerca de 80 crianças em atividades de musicalização, canto coral e iniciação aos instrumentos de orquestra. Nesta tarefa conta com a coordenação pedagógica de sua mulher, Maria do Socorro Santiago, doutora em artes, pela Universidade de São Paulo, e é auxiliado pelas monitoras Marlene Correia da Silva, Maura Gontijo e Lúcia Saldanha da Silva. (MADEIRA, 2009, p. 20)

31

Disponível em:  
[https://www.facebook.com/coralvozevidabd/photos/a.688552644618488/1288281814645565/?type=3&mibextid=Cx5MWH&rdid=pE8jFUmbdufX4f0M&share\\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FrgAX18PaQVgfrfK7%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH](https://www.facebook.com/coralvozevidabd/photos/a.688552644618488/1288281814645565/?type=3&mibextid=Cx5MWH&rdid=pE8jFUmbdufX4f0M&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FrgAX18PaQVgfrfK7%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH). Acesso em: 01 mai. 2024.

“Menina dos olhos” do maestro Nivaldo Santiago, podemos ver nos registros a seguir o projeto *Crescendo com Música*, com seu formato social, cultural e humanitário (Figuras 32 e 33):



**Figura 32:** Projeto *Crescendo com Música* - 2009. (Fonte: Madeira, 2009)



**Figura 33:** Projeto *Crescendo com Música*. (Fonte: Acervo do autor)

Na intenção de projetar o Coral *Voz e Vida* para além da região do Alto São Francisco e de Minas Gerais, Nivaldo levou-o para as mais importantes manifestações da atividade coral do Brasil. Nesse contexto, destacam-se as apresentações no *Festival Internacional de Corais de Maringá*, Paraná, em 2005; no XXII Encontro Nacional de Corais de Sergipe, em 2006; e a excursão pelo sul do país, em 2007, realizando apresentações em

Curitiba, Florianópolis, e culminando no XV Festival Internacional de Corais de Criciúma – SC, como vemos na Figura 34.



**Figura 34:** Coral *Voz e Vida* em Criciúma. (Fonte: Madeira, 2009)

Com a proposta de expandir o gosto e hábito da leitura entre crianças, jovens e adultos da cidade de Bom Despacho foi criada a *Feira do Livro de Bom Despacho*, que em sua 7ª edição no ano de 2007 contou com Nivaldo Santiago na comissão executiva.

Em Santiago (2014) podemos ver na apresentação de Carlos Resende Jr. (s.d-s.d) que a expressiva ação de Nivaldo na cultura de Bom Despacho fora recompensada pelo reconhecimento tanto do poder público, que lhe concedeu o título de Cidadão Honorário, quanto da liderança empresarial, que o elegeu personalidade do ano em 2010.

No ano de 2012 o programa *Documentos da Amazônia* da rede de televisão *AmazonSat* transmitiu com quase 52 minutos de duração um episódio sobre a vida e obra do maestro Nivaldo Santiago.<sup>32</sup>

Contemplado pelo projeto *Memória Reencontrada*<sup>33</sup>, teve parte de sua obra publicada em dois volumes pela editora *REGGO*, um em 2014 e outro em 2015, sob o título *Cancioneiro de Manaus*. No mesmo ano aconteceu a reestrela da versão restaurada do filme *No país das Amazonas*, com trilha sonora de Nivaldo, por meio da *Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos de Manaus-AM*.

<sup>32</sup> DOCUMENTOS DA AMAZÔNIA. **Vida e obra do maestro Nivaldo Santiago**. Produção de AmazonSat. Manaus: AmazonSat, 2012. 1 vídeo (51 minutos e 39 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vD6O3QDhfI>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

<sup>33</sup> Projeto idealizado pelo Conselho Municipal de Cultura de Manaus que visa fornecer acesso, divulgação e preservação de produções artísticas e culturais amazonenses.

Também em 2014 foi-lhe outorgado o título de *Professor Emérito da Universidade Federal do Amazonas*, cujo convite para a cerimônia e o próprio momento da outorga apresentamos nas imagens a seguir (Figuras 35 e 36):



**Figura 35:** Convite para outorga do título de professor emérito. (Fonte: acervo do autor)



**Figura 36:** Solenidade de outorga do título de professor emérito a Nivaldo Santiago. (Fonte: Página de Marlene Correia da Silva no Facebook<sup>34</sup>)

34

Disponível em:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=829122930442270&set=a.829122703775626&type=3&mibextid=C>

Em uma homenagem no *III Simpósio Internacional de Música na Amazônia*, o professor doutor Jackson Colares (1967-) discorreu sobre a importância de Nivaldo Santiago no cenário musical brasileiro, deixando claro que:

Escrever sobre o maestro Nivaldo Santiago é como escrever sobre a própria história da música no Amazonas e das artes na Universidade Federal do Amazonas. Esse amazonense de Boca do Acre nascido há 85 anos, ainda hoje é ativo no seu processo de criação e de realização musical e não pensa em parar. Na verdade o maestro mantém uma intensa rotina de aulas e composições musicais. (COLARES, 2014, p.15)

E continua:

Ele mesmo afirma: “A arte não para. A arte é vida e mantém o artista dentro da eternidade.” Nesse sentido, escrever sobre o maestro fazendo uma homenagem não é pra ser algo difícil nem mesmo uma excepcionalidade, é na verdade, escrever sobre sua dedicação, insistência e perseverança na busca de concretizar no seu Estado um fazer musical, que envolve desde a formação de público, de professores de música, e por fim de músicos de alta performance. (COLARES, 2014, p.15)

Em novembro de 2019, Nivaldo participou da estreia mundial de sua cantata cênica *Romance das Icamíabas*, no Teatro Amazonas, dentro da *Série Guaraná XVI*<sup>35</sup>. Trata-se de um espetáculo que remete a um ritual indígena, com um pouco de comportamento da sociedade ocidental, retratando um momento único da vida das *Icamíabas*<sup>36</sup>, que acontece uma vez por ano, numa noite de lua cheia, na qual elas se encontram com os guerreiros e que existe a procriação. Segue registro (Figura 37):

---

x5MWH&rdid=fE3NFi6uRDGzdnUd&share\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FgwR3LwgsuFHNpxxo%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH. Acesso em: 01 mai. 2024.

<sup>35</sup> Série de música erudita realizada pelos Corpos Artísticos da Secretaria de Estado de Cultura (SEC) do Amazonas, em sua 16ª edição.

<sup>36</sup> *Icamíabas* são personagens lendárias da mitologia indígena brasileira, conhecidas por serem mulheres guerreiras que habitavam a região da Amazônia. São retratadas como mulheres fortes e independentes, muitas vezes associadas a histórias de coragem e resistência. (COQUEIRO, SILVA & ZUKOSKI, 2023)



**Figura 37:** Romance das Icamiabas - 2019. (Fonte: Página de Otoni Moreira de Mesquita no Facebook<sup>37</sup>)

Em entrevista ao site oficial da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, o maestro Luiz Fernando Malheiro fez o seguinte comentário sobre o espetáculo:

“Já a obra do maestro Nivaldo, ‘Romance das Icamiabas’, é uma obra amazônica total, um poema muito bonito do João de Jesus Paes Loureiro, e o Nivaldo fez uma música que, como ele mesmo diz, é uma abstração musical em cima do poema. Uma obra muito interessante e que foge dos padrões, bastante diferente das outras”. (SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO AMAZONAS, 2019, n.p.)

Um profissional de multitalentos, diversificados, e de grandes dimensões qualitativas, semeador de música e apreciadores musicais, empreendedor, maestro, educador, formador e multiplicador. Assim podemos descrever Nivaldo Santiago: um verdadeiro crente na musicalidade do ser humano. Sobre isso Madeira (2009) diz que:

(...) Para ele, a apreciação musical espontânea, embora faça parte da experiência de vida de cada um, pode com êxito ser ensinada: como o educar o ouvido, por exemplo, ou o simples conhecer obras musicais – pois amamos somente aquilo que conhecemos. (...) (MADEIRA, 2009, p. 52)

Com seus corais Nivaldo realizou viagens, grandes espetáculos, participou de festivais, concursos, e eventos importantes, sempre com muito brilhantismo, buscando levar à

37

Disponível em:  
[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215319749056106&set=a.4764568441260&type=3&rdid=s2szoTcJu4XIOon&share\\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FXWSGJ8PXHUeWuGUm%2F](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215319749056106&set=a.4764568441260&type=3&rdid=s2szoTcJu4XIOon&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FXWSGJ8PXHUeWuGUm%2F).  
 Acesso em: 01 mai. 2024.

plateia uma música com técnica e qualidade. “Seu gosto pelo Canto coral valeu-lhe o reconhecimento no Brasil inteiro. Com o apoio da FUNARTE, viajou por todo o país, dirigindo laboratórios corais, proferindo conferências, participando de juris, regendo corais.” (MADEIRA, 2009, p.19)

Percorrendo a biografia de Nivaldo, ouvindo relatos de pessoas próximas a ele e revisitando memórias dos momentos em que tive a honra de estar em sua presença e compartilhar de boas e inteligentes conversas e fazeres musicais, atrevo-me a confirmar que ele era um homem apaixonado pela voz humana e suas proezas no canto. Madeira (2009) corrobora com tal sentença quando diz que:

Apaixonado pela voz humana, dos corais pinçava as melhores vozes para solos e encaminhava-as para estudo, sendo responsável pelo início de carreira de algumas cantoras neste país das quais se destaca a brilhante Taís Bandeira, uma realidade efetiva na ópera brasileira. (MADEIRA, 2009, p.19)

A professora universitária e cantora Taís Viera, se fez muito importante para nosso acesso ao maestro Nivaldo, uma vez que foi através dela que o conhecemos. Taís é uma cantora soprano brasileira, também amazonense, atualmente professora de canto da UFJF, vencedora de dois importantes concursos de canto da América Latina, o *8º Concurso de Canto Maria Callas*, e o *10º Festival Aldo Baldin*. Taís se refere ao casal Socorro e Nivaldo Santiago como seus “pais musicais”, reconhecendo neles grandes incentivadores e educadores para o canto lírico, conforme discorre nos agradecimentos e no corpo do texto de sua tese de doutorado intitulada *Em busca do vocione para interpretar heroínas de Carlos Gomes através do alfabeto do corpo, do qi gong e do aikidô* (2020):

“Aos meus pais musicais Nivaldo Santiago e Socorro Santiago por me ensinarem música e pesquisa” (Vieira, 2020, p.6)

“Iniciei meus estudos teóricos e em poucos meses, recebi o convite para cantar no II Festival Amazonas de Ópera, em 1998. Fui conduzida pelo Maestro Nivaldo Santiago para Belo Horizonte para estudar com ele semanalmente, diversas áreas da música como técnica vocal, apreciação musical, harmonia, repertório, dicção, interpretação e estilística.” (VIEIRA, 2020, p. 16)

Como operoso trabalhador em prol da música e sua boa execução, Nivaldo teve uma vasta e significativa participação em importantes congressos, conferências, palestras, cursos, festivais, seminários, concursos, como exemplos: o *Ciclo de Conferências sobre Música Brasileira – Manaus/AM, 1966*; *Ciclo de Conferências sobre Música Brasileira –*

Belém/PA, 1970; *Curso de Cultura Musical* – Manaus/AM, 1970; *Laboratório Coral* – Aracajú/SE, 1981; *I Seminário de Estudos e IV Encontro de Regentes do Norte e Nordeste* – Fortaleza/CE, 1981; II, III e IV *Encontros de Corais das Escolas Técnicas Federais* (com o *Coral da Escola Técnica Federal do Amazonas*); *Painéis FUNARTE de Regência Coral* - em várias cidades Brasileiras, 1981 a 1985 (como representante do Amazonas); *Laboratório Coral, Regência Coral, Técnica Vocal e Coro Infantil* (promovido pela FUNARTE/INM/UFAM) – Manaus/AM, 1982 (Coordenação); *XIV Festival Maranhense de Coros* – FEMACO - São Luiz/MA, 1990 (Presidente do Júri); *Assembleias Gerais da Confederação Brasileira de Coros* – 1990; *I Concurso de Corais de Brasília/Canta Brasília-Brasília/DF*, 1990 (membro do júri); *Festival Maranhense de Coros* - São Luiz/MA, em 1987 (regente do *Madrigal Santiago*); *Encontro Nacional de Corais de Sergipe* – Aracajú/SE, 1991 (regente do *Madrigal Santiago*); *Festival Internacional de Corais de Maringá* – Maringá/PR, 2005 (regendo o *Coral Voz e Vida de Bom Despacho*); *XXII ENACOSE (Encontro Nacional de Coros de Sergipe)* – Aracajú/SE, 2006; e *XV Festival Internacional de Corais de Criciúma* – Criciúma/SC, 2007. (MADEIRA, 2009)

No dia 04 de abril de 2021 Nivaldo Santiago veio a falecer na cidade de Bom Despacho, acometido por complicações decorrentes de um câncer.

Instituições públicas de importância e muitos veículos de imprensa expediram notas de pesar em seus sites e redes sociais, dentre eles estão: a *Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas* (CULTURA DO AM, 2021, visitado em 27 de abril de 2024), a *editora Atafona* ( EDITORA ATÁFONA, 2021, visitado em 27 de abril de 2024), a *Prefeitura Municipal de Bom Despacho* (PREFEITURA MUNICIPAL DE BOM DESPACHO, 2021, visitado em 27 de abril de 2024), a *Universidade Federal do Amazonas* (UFAM, 2021, visitado em 27 de abril de 2024), a *revista Cenarium* (REVISTA CENARIUM, 2021, visitado em 27 de abril de 2024), e o *Festival Amazonas de Corais* (FESTIVAL AMAZONAS DE CORAIS, 2021, visitado em 27 de abril de 2024).

Em algumas das notas supracitadas o maestro aparece pelo codinome de *Maestro das Águas*, como era popularmente referido. Tal denominação, conforme relatado pela Senhora Socorro Santiago, fora dada pelo cineasta Gilberto Todt (1962-) em 2018, que em sua pesquisa e gravações para um documentário sobre a vida do maestro Nivaldo ficou encantado com a relação dele e de sua obra com a região norte, seus costumes e seus biomas.

Na data de 14 de julho de 2021 – dia em que completaria noventa e dois anos -, Nivaldo recebeu uma homenagem póstuma da UFAM, que nomeou o prédio onde funciona a

Faculdade de Artes (FAARTES) como *Bloco de Artes Professor Emérito Maestro Nivaldo Santiago*. Estava presente a Senhora Socorro Santiago e autoridades locais (Figura 38):



**Figura 38:** Solenidade de Nomeação do *Bloco de Artes Professor Emérito Maestro Nivaldo Santiago*. (Fonte: Site Oficial da UFAM<sup>38</sup>)

Neste mesmo dia a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas realizou um evento virtual – devido à impossibilidade de aglomeração tendo em vista a atual pandemia da COVID 19<sup>39</sup> - denominado *Homenagem póstuma ao maestro Nivaldo Santiago*<sup>40</sup>, constituído de um documentário sobre sua trajetória e um concerto realizado pela Orquestra de Câmara do Amazonas (OCA).

O documentário apresentado, intitulado “Nivaldo Santiago – O Regente de Manaus”, foi gravado em julho de 2012, uma das últimas visitas do maestro a Manaus, por ocasião da celebração dos 65 anos do *Coral João Gomes Júnior*. No filme, Nivaldo conta de forma resumida aspectos fundamentais de sua vida, desde Boca do Acre, onde nasceu, aos locais onde formou-se músico, compositor e arranjador. O maestro também fala sobre o movimento musical amazonense nos anos de 1940, 1950 e 1960. O filme tem direção e roteiro do artista plástico Sérgio Cardoso (s.d.-s.d), com edição de Márcio Nascimento (s.d-s.d).

<sup>38</sup> Disponível em: <https://faartes.ufam.edu.br/ultimas-noticias/223-bloco-de-artes-recebe-nome-em-homenagem-ao-professor-emerito-maestro-nivaldo-santiago.html>. Acesso em: 01 mai. 2024.

<sup>39</sup> A pandemia de COVID-19, também conhecida como pandemia do coronavírus, é uma pandemia da doença pelo vírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2). Em 11 de março de 2020 foi decretada pela OMS o início da Pandemia, que perdurou até o mês de maio de 2023, quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) decretou o fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional.

<sup>40</sup> SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO AMAZONAS. Maestro Nivaldo Santiago, o regente de Manaus. Produção de Sérgio Vieira Cardoso. Manaus: SECULT-AM, 2021. 1 vídeo (73 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/culturadoam/videos/537898103926072>. Acesso em: 27 de abril de 2024.

O Concerto de homenagem póstuma foi transmitido de forma síncrona diretamente do palco do *Teatro Amazonas*, com a *Orquestra de Câmara do Amazonas* (OCA), sob regência do maestro Marcelo de Jesus (s.d-s.d) e participação do solista Raimundo Nilton (s.d-s.d), ao violino. A apresentação contou com músicas de autoria de Nivaldo e também de Raimundo.

Tomados pela reflexão do importante significado de Nivaldo para nossa música e cultura Brasileiras, voltamo-nos para seu célebre pensamento que diz que “*a arte não para, a arte é vida e mantém o artista dentro da eternidade*”, e com ele celamos esta apresentação biográfica que nos revela a intensidade de uma vida regada à arte e desta arte repleta de vida.



**Figura 39:** Nivaldo Santiago. (Fonte: Acervo do autor)

## 2 LEVANTAMENTO, ORGANIZAÇÃO E LISTAGEM CATALOGRÁFICA DO ACERVO

No presente capítulo propomos a descrição do processo de reunião e organização catalográfica do acervo composicional de Nivaldo Santiago. Buscamos, assim, fornecer um material que facilite o acesso e desperte interesse no compositor e suas obras.

Reconhecendo a necessidade e relevância de valorização, estudo, pesquisa, divulgação e preservação do repertório de música brasileira de concerto, o Ministério da Cultura propôs no ano de 2006:

(...) o estabelecimento de uma política nacional de formação profissional, pesquisa logística e difusão da música de concerto. Admite-se a necessidade de valorizar e divulgar a música de concerto, com a implementação de ações voltadas à edição de partituras, CDS e DVDS, criação de novos cursos de música, apoio a conjuntos, criação de novas salas de espetáculos, estímulo a sua difusão na mídia e utilização no ensino público e a organização e preservação dos acervos, além da diminuição da desigualdade ao acesso virtual. (BRASIL, 2006, n.p.)

Na história da música, diversas foram as ferramentas utilizadas para registrar e proteger obras musicais. Segundo Costa (2013):

(...) o ser humano precisou registrar de diversas formas as diferentes manifestações da música, desde a antiguidade em tábuas de argila, passando por pergaminho e papel até chegar às mídias que conhecemos atualmente. Além desse tipo de registro, ainda se faz necessário contar e passar essa história através dos tempos e é nesse momento que a Biblioteconomia mostra sua importância também para o registro musical. (COSTA, 2013, p.2)

De forma a contribuir para o campo da música, a biblioteconomia disponibiliza dentre alguns recursos, o processo de organização catalográfica de música escrita.

A catalogação de documentos musicais é de grande importância para o controle da informação devido ao seu caráter cultural e histórico. Para os especialistas a partitura é considerada uma fonte fundamental para pesquisa, pois apresenta diversas informações que vão além do título e do compositor, tais como instrumento, tonalidade, ritmo dentre outras. (COSTA, 2013, p.3)

Conduzidos pela comprovada importância biográfica de Nivaldo Santiago para o cenário musical brasileiro (principalmente por sua intensa relação profissional com cantores), e pelo reduzido escopo de publicações sobre suas obras composicionais, é que defendemos a relevância da pesquisa em voga, propondo o mapeamento, reunião, organização e inventário

de todo seu acervo, na intenção de preservá-lo, divulgá-lo e trazer à luz possíveis obras inéditas, principalmente as compostas para voz solista e acompanhamento instrumental.

## 2.1 LEVANTAMENTO E ORGANIZAÇÃO DO ACERVO

Como estratégias de investigação, realizamos a partir de março de 2022 pesquisas bibliográficas; contatos frequentes com a família de Nivaldo Santiago (detentora de seus direitos) e com pessoas que foram próximas a ele – através de mensagens de celular, redes sociais, telefonemas, chamadas de vídeo e visitas-; pesquisas de campo em seu arquivo pessoal e no arquivo do *Coral Voz e Vida de Bom Despacho*; e busca no acervo da Universidade Federal do Amazonas.

Consideramos importante reiterar que a senhora Socorro Santiago, viúva de Nivaldo, e seu filho Cláudio estão cientes da execução dessa pesquisa desde o seu pré-projeto, autorizando e se propondo a ajudar no que for possível.

De acordo com o informado na introdução desse trabalho, o primeiro contato com as partituras das obras composicionais de Nivaldo se deu através das duas edições do álbum *Cancioneiro de Manaus* (2014 e 2015), ganhadas de presente do casal Santiago, compostas por (Quadro 1):

**Quadro 1** – Peças que compõem o álbum *Cancioneiro de Manaus*

PEÇAS QUE COMPÕEM O ÁLBUM <i>CANCIONEIRO DE MANAUS</i>				
CARACTERÍSTICA DA OBRA	NOME DA OBRA		PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	
Música instrumental	1.	Abstração nº 1	1.	Abstração nº 1
	2.	Três iluminuras de Shakespeare	2.1.	Iluminura I – <i>Sonet XV</i>
			2.2.	Iluminura II – <i>Sonet LXXI</i>
			2.3.	Iluminura III - <i>Sonet XVIII</i>
	3.	Invenção brasileira	3.	Invenção brasileira
	4.	Suíte <i>A planície</i> <sup>41</sup>	4.	2º movimento - Lamento das águas
5.	Música para um pincel de barba	5.	Música para um pincel de barba	

<sup>41</sup> *A planície* foi composta como uma suíte de quatro movimentos para orquestra de câmara, tendo sido os manuscritos originais e únicos do 1º, 3º e 4º extraviados em uma viagem realizada pelo maestro, conforme informado pela senhora Socorro Santiago.

	6.	<i>La chanson oubliée</i>	6.	<i>La chanson oubliée</i>
<b>Música vocal para canto e piano</b>	7.	Acalanto para Cláudio	7.	Acalanto para Cláudio
	8.	Acalanto para Klarisse	8.	Acalanto para Klarisse
	9.	Canção de ninar	9.	Canção de ninar
	10.	Canção do possível amor – 1	10.	Canção do possível amor – 1
	11.	Canção do possível amor – 2	11.	Canção do possível amor – 2
	12.	Cantigas praianas nº 1	12.	Cantigas praianas nº 1
	13.	Cantigas praianas nº 2	13.	Cantigas praianas nº 2
	14.	Dentro da noite	14.	Dentro da noite
	15.	<i>La ville de mon coeur</i>	15.	<i>La ville de mon coeur</i>
	16.	<i>In paradisum</i>	16.	<i>In paradisum</i>
	17.	Oásis	17.	Oásis
<b>Música coral</b>	18.	<i>Agimus tibi gratias</i>	18.	<i>Agimus tibi gratias</i>
	19.	Canções hebraicas	19.	A camponesa judia
	20.	Cantigas de amigo nº 1	20.	Cantigas de amigo nº 1
	21.	Menina de olhos verdes	21.	Menina de olhos verdes
	22.	Pastorália nº 1	22.	Pastorália nº 1
	23.	Pastorália nº 2	23.	Pastorália nº 2
	24.	Separação	24.	Separação
	25.	Soneto	25.	Soneto
<b>Arranjos para coro</b>	26.	Boi-bumbá	26.	Boi-bumbá
	27.	Cobra grande	27.	Cobra grande
	28.	Duas canções de Luiz Vieira	28.1.	Paz do meu amor
			28.2.	Prelúdio para ninar gente grande
	29.	Tambatajá	29.	Tambatajá
	30.	Uirapurú	30.	Uirapurú
	31.	As rosas não falam	31.	As rosas não falam
	32.	Eu sei que vou te amar	32.	Eu sei que vou te amar
	33.	O mais que perfeito	33.	O mais que perfeito
<b>Arranjos para coro infantil</b>	34.	Cai, cai, balão	34.	Cai, cai, balão
	35.	Capelinha de melão	35.	Capelinha de melão
	36.	Na Bahia tem	36.	Na Bahia tem
	37.	Nesta rua	37.	Nesta rua

	38.	Ô ciranda, cirandinha	38.	Ô ciranda, cirandinha
	39.	São João da-ra-rão	39.	São João da-ra-rão
	40.	Terezinha de Jesus	40.	Terezinha de Jesus
Trilha de filme	41.	No país das Amazonas	41.1.	Parte A
			41.2.	Parte B – <i>Roadway</i>
			41.3.	Parte C – Teatro
			41.4.	Parte D
			41.5.	Parte E – Vitória-Régia
			41.6.	Parte F
			41.7.	Parte G
			41.8.	Parte H – Viva o Brasil
Música cênica	42.	O romance das Icamiabas	42.1.	Parte I
			42.2.	Parte III
			42.3.	Parte IV
			42.4.	Parte V
			42.5.	Parte VI
			42.6.	Parte VI – B
			42.7.	Parte VII
			42.8.	Parte VII – B
			42.9.	Parte VIII
			42.10.	Parte VIII B
			42.11.	Parte IX
<b>Observação: As informações deste quadro estão dispostas na ordem que se encontram no álbum.</b>				

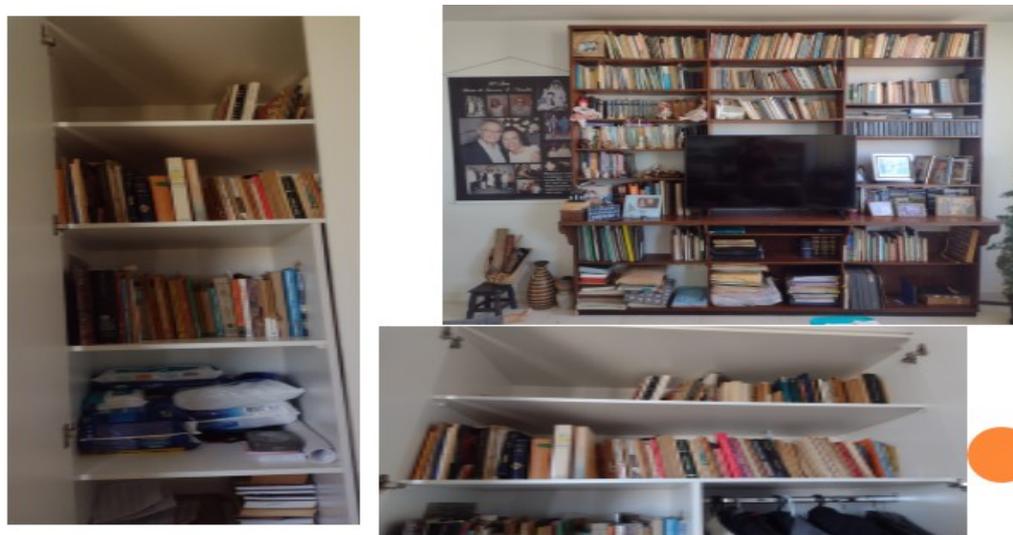
Fonte: autoria própria.

O álbum *Cancioneiro de Manaus* foi publicado em dois volumes, o primeiro no ano de 2014 e o outro em 2015 pela editora *REGGO*, através do projeto *Memória Reencontrada*, idealizado pelo Conselho Municipal de Cultura de Manaus. Sendo assim, todas as partituras do álbum encontram-se em versões editoradas, revisadas e digitalizadas pelo

maestro Nelson Eddy Menezes (1940-)<sup>42</sup>, em um total de 42 obras, somando-se 62 peças musicais.

No mês de julho de 2022 realizamos uma primeira visita para pesquisa sobre o acervo pessoal do maestro, que se encontra na residência da Sra. Socorro, na cidade de Bom Despacho, no estado de Minas Gerais. Aproveitando o processo de busca por materiais relevantes ao nosso estudo, auxiliamos também na organização deste acervo físico.

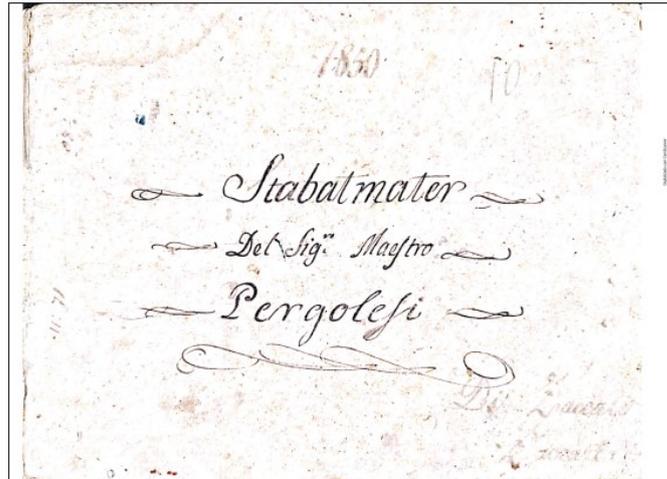
Na ocasião foi possível localizarmos considerável montante de composições do maestro Nivaldo, além de partituras manuscritas e/ou editoradas de outros compositores, uma vasta biblioteca – onde encontrava-se inclusive um *Stabat Mater*<sup>43</sup> de 1850 -, um esboço comentado do livro de Madeira (2009), audiovisuais, recortes de periódicos, fotografias, programas de recitais, poemas que recebia para musicar, e cartas de músicos contemporâneos seus, reconhecidos nacional e internacionalmente, como Maria Lucia Godoy (1929-), Waldemar Henrique (1905-1995), Henrique de Curitiba (1934-2008) e Marlos Nobre (1939-). Na ocasião, tivemos acesso também a um material que se encontrava emprestado à Associação *Coral Voz e Vida de Bom Despacho*, retornando-o ao acervo. Seguem alguns registros visuais do acervo físico e de materiais nele encontrados ( Figuras 40, 41, 42, 43 e 44):



**Figura 40:** Biblioteca doméstica de Nivaldo Santiago. (Fonte: Acervo do autor)

<sup>42</sup> Nelson Eddy Menezes (6 de junho de 1940, Maranguape - ), é um violinista e maestro brasileiro, que sucedeu Nivaldo Santiago na direção do Departamento de Música da UFAM.

<sup>43</sup> Obra sacra composta por Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) em 1736, em suas últimas semanas de vida. Foi composta para soprano e contralto solistas, violino I e II, viola e baixo contínuo.



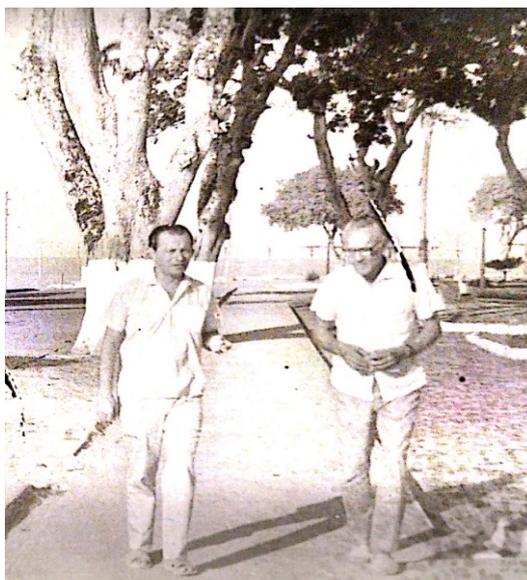
**Figura 41:** Capa digitalizada do *Stabat Mater* - 1850 . (Fonte: Acervo do autor)



**Figura 42:** Fotografia de Nivaldo Santiago, Maria Lúcia Godoy e Miguel Proença. (Fonte: Madeira, 2009)



**Figura 43:** Fotografia de Henrique de Curitiba e Nivaldo Santiago. (Fonte: Madeira, 2009)



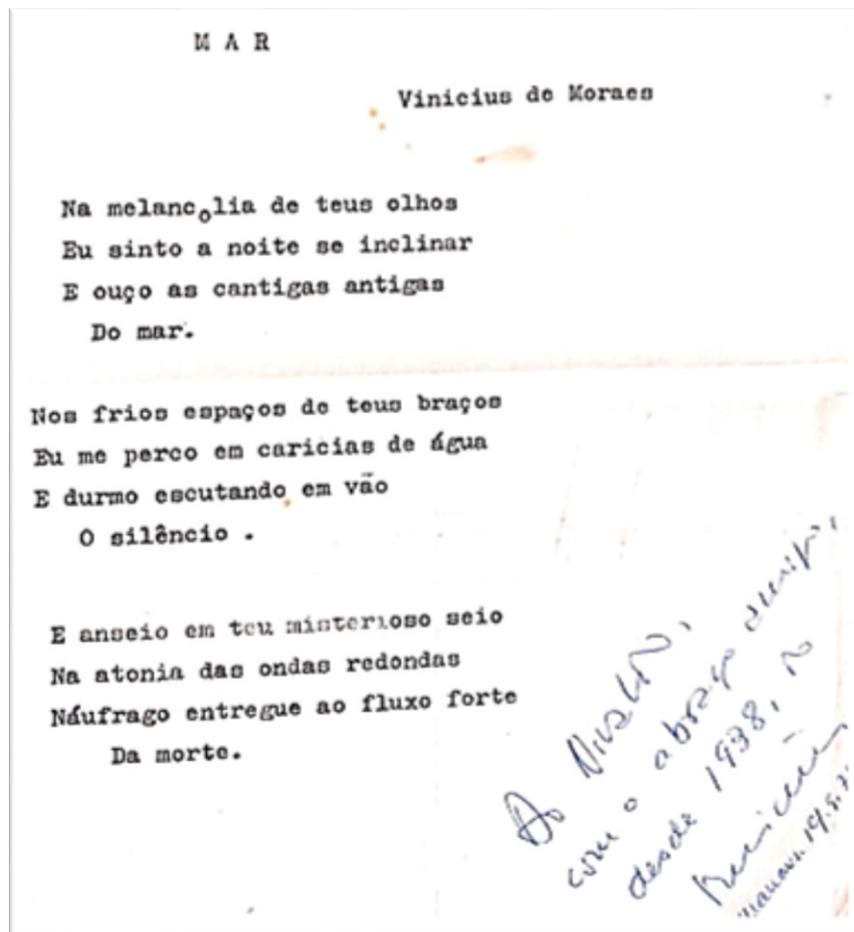
**Figura 44:** Fotografia de Nivaldo Santiago e Waldemar Henrique. (Fonte: Acervo do autor)

Discriminamos as partituras composicionais físicas separando-as em pastas da seguinte forma: obras para grandes formações - rascunhos de ópera, oratório, missas, dentre outros -; arranjos publicados; arranjos inéditos; composições publicadas; e composições inéditas. Após organização do acervo físico, realizamos sua digitalização. Ao final, os documentos de interesses à presente pesquisa foram arquivados em uma caixa que permaneceu sob os cuidados da família do maestro. Este processo durou quatro dias consecutivos.

Um achado muito importante desta pesquisa de campo foi o poema *Mar*, de Vinícius de Moraes (1913-1980)<sup>44</sup>, com dedicatória ao maestro Nivaldo. Fomos informados por Cláudio Santiago que havia uma composição de seu pai sobre tal texto, que no entanto, até o momento encontra-se desaparecida. Segue o poema dedicado digitalizado (Figura 45):

---

<sup>44</sup> Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes (Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1913 – Rio de Janeiro, 9 de julho de 1980), conhecido artisticamente por Vinícius de Moraes, foi um renomado poeta, dramaturgo, jornalista, diplomata, cantor e compositor brasileiro.



**Figura 45:** Poema de Vinicius de Moraes com dedicatória a Nivaldo Santiago . (Fonte: Acervo do autor)

Em meio ao material levantado estava também o impresso da já mencionada monografia de Eloisio Geraldo da Costa Dias, coralista egresso do coral *João Gomes Jr.*, intitulada *Nivaldo Santiago e sua contribuição para o desenvolvimento do canto coral na cidade do Amazonas* (2012). O trabalho foi realizado como critério básico para conclusão no curso de Licenciatura em Música/Regência pela Universidade do Estado do Amazonas no ano de 2012, tendo como objetivo apresentar uma síntese da vida musical do maestro Nivaldo Santiago no âmbito do canto coral em Manaus, trazendo para conhecimento e compreensão a contribuição que esse maestro levou à capital do estado do Amazonas através de sua dedicação e trabalho voltado para o canto coral, como arranjador, compositor e regente. (DIAS, 2012)

No trabalho de Dias (2012) percebemos uma intenção do autor de trazer à luz a obra composicional do maestro Nivaldo, tendo sido realizado antes mesmo do *Cancioneiro de*

*Manaus* (SANTIAGO, 2014 & 2015), trazendo inclusive partituras que não entraram neste álbum publicado. As obras encontradas no referido estudo são (Quadro 2):

**Quadro 2** – Partituras que compõem a monografia de Eloísio Geraldo da Costa Dias.

PARTITURAS QUE COMPÕEM A MONOGRAFIA DE ELOÍSIO GERALDO DA COSTA DIAS				
CARACTERÍSTICA DA OBRA	NOME DA OBRA		PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	
Arranjos para <i>coro a cappella</i> <sup>45</sup>	1.	A oração do Senhor	1.	A oração do Senhor
	2.	<i>Ave Maria</i>	2.	<i>Ave Maria</i>
	3.	Acalanto	3.	Acalanto
	4.	Boi-bumbá	4.	Boi-bumbá
	5.	Cobra grande	5.	Cobra grande
	6.	Cromo	6.	Cromo
	7.	Dorme coração	7.	Dorme coração
	8.	Duas canções de Luiz Vieira	8.1.	Paz do meu amor
			8.2.	Prelúdio para ninar gente grande
	9.	Fascinação	9.	Fascinação
	10.	Moreninha	10.	Moreninha
	11.	Tambatajá	11.	Tambatajá
12.	Trova dos remadores	12.	Trova dos remadores	
Canção	13.	Dentro da noite	13.	Dentro da noite
	14.	<i>La ville de mon coeur</i>	14.	<i>La ville de mon coeur</i>
	15.	Oásis	15.	Oásis
	16.	Canção do possível amor – 1	16.	Canção do possível amor - 1
	17.	Canção do possível amor – 2	17.	Canção do possível amor - 2
Composições para <i>coro a cappella</i>	18.	<i>Réquiem</i>	18.	<i>Réquiem</i>
Hino	19.	Hino do <i>Coral João Gomes Jr.</i>	19.	Hino do <i>Coral João Gomes Jr.</i>
Missa	20.	Missa da assunção para 4 vozes mistas	20.1.	Senhor, tende piedade de nós
			20.2.	Santo

<sup>45</sup> De acordo com Holmes (2007), a expressão *a cappella*, tem origem Italiana e sua função é designar a música vocal sem acompanhamento instrumental.

			20.3.	Cordeiro de Deus
<b>Música instrumental</b>	21.	Abstração nº1	21.	Abstração nº1
	22.	<i>Agimus tibi gratias</i>	22.	<i>Agimus tibi gratias</i>
	23.	Canções hebraicas	23.	A camponesa judia
	24.	Menina de olhos verdes	24.	Menina de olhos verdes
	25.	Pastorália nº1	25.	Pastorália nº1
	26.	Pastorália nº2	26.	Pastorália nº2
	27.	Separação	27.	Separação
	28.	Soneto	28.	Soneto
	29.	Invenção brasileira	29.	Invenção brasileira
<b>Poema sinfônico</b>	30.	Música para um pincel de barba	30.	Música para um pincel de barba
	31.	Três iluminuras para Shakespeare	31.1.	Iluminura I - <i>Sonet XV</i>
			31.2.	Iluminura I I- <i>Sonet LXXI</i>
			31.3.	Iluminura III - <i>Sonet XVIII</i>
<b>Suíte</b>	32.	A planície	32.	2º movimento – Lamento das águas

Fonte: autoria própria.

As obras encontradas no trabalho de pesquisa de Dias (2012) se totalizam em 32, em um somatório de 37 peças musicais que as constituem.

Em Madeira (2009), a biógrafa de Santiago utilizou de excertos das partituras de 8 obras para ilustrá-lo como compositor. As peças são: *Cantigas Praianas nº1*, *Cantigas Praianas nº2*, *Menina de olhos verdes*, *Missa da Assunção*, *Música para um pincel de barba*, *Oásis*, *Pastorália nº1* e *Pastorália nº2*.

No mês de abril de 2023 foi realizada uma segunda pesquisa de campo em Bom Despacho, momento em que foram recolhidas algumas assinaturas de liberação de direitos autorais, e uma outra busca no acervo, entretanto, desta vez não foram encontradas peças além das já contabilizadas anteriormente.

Na intenção de expandirmos a pesquisa e complementarmos o material já levantado, obtivemos também o auxílio de uma professora da UFAM, a Dra. Rosemara Staub de Barros (1962-), que por intermédio da sra. Socorro Santiago contactou-nos em setembro de 2023 e prontamente pesquisou no arquivo da referida universidade a presença de possíveis partituras do maestro Nivaldo. Foram encontradas, entre composições e arranjos, as seguintes peças: *Prelúdio para ninar gente grande*, *Cantigas de Amigo Nº1*, *Cromo*, *Paz do meu amor*,

*Tamba Tajá, Cabôca do Tarumã e Cobra Grande*. Destas 7 músicas, apenas *Cabôca do Tarumã* não se encontrava no montante recolhido até então.

Apresentamos no Quadro 3 uma primeira listagem com a relação de todo o acervo de música escrita mapeado e recolhido pelo presente estudo, contabilizado em 96 (noventa e seis) obras musicais constituídas de um montante de 146 peças, mais excertos da ópera *A feiticeira maravilhosa*:

**Quadro 3** – Obras musicais compostas por Nivaldo Santiago

OBRAS MUSICAIS COMPOSTAS POR NIVALDO SANTIAGO				
CARACTERÍSTICA DA OBRA	NOME DA OBRA		PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	
Arranjos para <i>coro a cappella</i>	1.	A oração do Senhor	1.	A oração do Senhor
	2.	Acalanto	2.	Acalanto
	3.	<i>Amazing grace</i>	3.	<i>Amazing grace</i>
	4.	As rosas não falam	4.	As rosas não falam
	5.	<i>Ave Maria</i>	5.	<i>Ave Maria</i>
	6.	Boi-bumbá	6.	Boi-bumbá
	7.	Canções hebraicas	7.1.	<i>Baminucha</i>
			7.2.	<i>Hevenu shalom alechem</i>
			7.3.	<i>Yerushalayim</i>
	8.	Cobra grande	8.	Cobra grande
	9.	Cromo	9.	Cromo
	10.	Dorme coração	10.	Dorme coração
	11.	Duas canções de Luiz Vieira	11.1.	Paz do meu amor
			11.2.	Prelúdio para ninar gente grande
	12.	Eu sei que vou te amar	12.	Eu sei que vou te amar
	13.	Fascinação	13.	Fascinação
	14.	Foi boto, sinhá	14.	Foi boto, sinhá
	15.	Gente humilde	15.	Gente humilde
	16.	Moreninha	16.	Moreninha
17.	O mais que perfeito	17.	O mais que perfeito	
18.	<i>Oh happy day</i>	18.	<i>Oh happy day</i>	
19.	Tambatajá	19.	Tambatajá	

	20.	Tocando em frente	20.	Tocando em frente
	21.	<i>Tonight</i>	21.	<i>Tonight</i>
	22.	Trova dos remadores	22.	Trova dos remadores
	23.	Uirapuru	23.	Uirapuru
	24.	Vira	24.	Vira
	25.	<i>We shall over come</i>	25.	<i>We shall over come</i>
<b>Arranjos para coro acompanhado</b>	26.	Apelo	26.	Apelo
	27.	Ave maria	27.	Ave maria
	28.	Beatriz	28.	Beatriz
	29.	Maiandeuá	29.	Maiandeuá
<b>Arranjos para coro infantil a cappella</b>	30.	Cai, cai, balão	30.	Cai, cai, balão
	31.	Capelinha de melão	31.	Capelinha de melão
	32.	Na Bahia tem	32.	Na Bahia tem
	33.	Nesta rua	33.	Nesta rua
	34.	Ó ciranda, cirandinha	34.	Ó ciranda, cirandinha
	35.	São João da-ra-rão	35.	São João da-ra-rão
<b>Canção</b>	36.	Terezinha de Jesus	36.	Terezinha de Jesus
	37.	A tarde	37.	A tarde
	38.	Acalanto	38.	Acalanto
	39.	Acalanto para Cláudio	39.	Acalanto para Cláudio
	40.	Acalanto para Klarisse	40.	Acalanto para Klarisse
	41.	Amazonas, escuta meu canto	41.	Amazonas, escuta meu canto
	42.	Amor, amada, vem!	42.	Amor, amada, vem!
	43.	Ave Maria	43.	Ave Maria
	44.	Benção	44.	Benção
	45.	<i>Benedictus</i>	45.	<i>Benedictus</i>
	46.	Canção de ninar	46.	Canção de ninar
	47.	Canção do possível amor – 1	47.	Canção do possível amor - 1
	48.	Canção do possível amor – 2	48.	Canção do possível amor - 2
	49.	Canção praiana	49.	Canção praiana
	50.	Cantigas praianas nº1	50.	Cantigas praianas nº1
	51.	Cantigas praianas nº2	51.	Cantigas praianas nº2
	52.	Dentro da noite	52.	Dentro da noite

	53.	Deus Israel	53.	Deus Israel
	54.	<i>Duerme</i>	54.	<i>Duerme</i>
	55.	Eucaristia	55.	Eucaristia
	56.	Finitude	56.	Finitude
	57.	Hino <i>Tui</i>	57.	Hino <i>Tui</i>
	58.	<i>In paradisum</i>	58.	<i>In paradisum</i>
	59.	<i>La ville de mon coeur</i>	59.	<i>La ville de mon coeur</i>
	60.	Oásis	60.	Oásis
	61.	Saudade	61.	Saudade
	62.	Teu corpo crivado de estrelas	62.	Teu corpo crivado de estrelas
	<b>Cantata cênica.</b>	63.	Romance das <i>Icamiabas</i>	63.1.
63.2.				Parte II
63.3.				Parte III
63.4.				Parte IV
63.5.				Parte V
63.6.				Parte VI
63.7.				Parte VII - A
63.8.				Parte VII - B
63.9.				Parte VIII - A
63.10.				Parte VIII - B
63.11.				Parte IX
64.	Ode a um povo	64.	Ode a um povo	
<b>Composições para coro a cappella.</b>	65.	Adeus	65.	Adeus
	66.	<i>Agmus tibi gratias</i>	66.	<i>Agmus tibi gratias</i>
	67.	<i>Ave maria</i>	67.	<i>Ave maria</i>
	68.	Cabôca do tarumã	68.	Cabôca do tarumã
	69.	Cantigas de amigo nº1	69.	Cantigas de amigo nº1
	70.	Deus Israel	70.	Deus Israel
	71.	Duas canções hebraicas para coro feminino	71.1	A camponesa judia
			71.2	Separação
	72.	<i>Juravit Dominus</i>	72.	<i>Juravit Dominus</i>
	73.	Menina de olhos verdes	73.	Menina de olhos verdes
	74.	Pastorália nº1	74.	Pastorália nº1

	75.	Pastorália nº2	75.	Pastorália nº2	
	76.	<i>Regina Coeli</i>	76.	<i>Regina Coeli</i>	
	77.	<i>Réquiem</i>	77.	<i>Réquiem</i>	
	78.	Soneto	78.	Soneto	
<b>Composições para coro acompanhado</b>	79.	Cântico ao sol	79.	Cântico ao sol	
<b>Hino - para voz e instrumento acompanhador</b>	80.	Hino a são Judas Tadeu	80.	Hino a são Judas Tadeu	
	81.	Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças	81.	Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças	
	82.	Hino do coral João Gomes Jr.	82.	Hino do coral João Gomes Jr.	
	83.	Hino Jubilar	83.	Hino Jubilar	
<b>Missa</b>	84.	Missa da Assunção para 3 vozes femininas	84.1.	Entrada	
			84.2.	Senhor,tende piedade de nós	
			84.3.	Glória	
			84.4.	Aclamação ao Evangelho	
			84.5.	Creio	
			84.6.	Ofertório	
			84.7.	Santo	
			84.8.	Cordeiro de Deus	
			84.9.	Comunhão	
	85.	Missa da Assunção para 4 vozes mistas	85.1.	Entrada	
			85.2.	Senhor,tende piedade de nós	
			85.3.	Glória	
			85.4.	Aclamação ao Evangelho	
			85.5.	Creio	
			85.6.	Ofertório	
			85.7.	Santo	
			85.8.	Cordeiro de Deus	
			85.9.	Comunhão	
	86.	Missa de páscoa a 3 vozes	86.1.	Senhor,tende piedade de nós	
			86.2.	Glória a Deus nas alturas	
			86.3.	Creio em um só Deus	
			86.4.	Santo é o Senhor	
			86.5.	Cordeiro de Deus	
	<b>Música instrumental</b>	87.	Abstração nº1	87.	Abstração nº1

		Capelinha de melão		Capelinha de melão
	88.	Invenção brasileira	88.	Invenção brasileira
	89.	<i>La chanson oubliée</i>	89.	<i>La chanson oubliée</i>
Ópera	90.	A feiticeira maravilhosa <sup>46</sup>	90.	Excertos sem identificação precisa
	91.	Hamlet	91.	Ato IV - cena V - ária da Ofélia
Oratório	92.	Alegrias de Nossa Senhora	92.1.	I - Anjo
			92.2.	II - Maria
			92.3.	III - Coro
			92.4.	IV - Isabel
			92.5.	V - Maria
			92.6.	VI - Coro de pastores
			92.7.	VII - Maria
			92.8.	VIII - Coro
			92.9.	IX - Os dois varões
Poemas sinfônicos.	93.	Música para um pincel de barba	93.	Música para um pincel de barba
	94.	Três iluminuras para Shakespeare	94.1.	Iluminura I - <i>Sonet XV</i>
			94.2.	Iluminura II- <i>Sonet LXXI</i>
			94.3.	Iluminura III - <i>Sonet XVIII</i>
Suíte	95.	A planície <sup>47</sup>	95.	2º movimento – Lamento das águas
Trilha sonora de filme	96.	No país das Amazonas	96.1.	Parte A
			96.2.	Parte B - <i>Roadway</i>
			96.3.	Parte C - Teatro
			96.4.	Parte D
			96.5.	Parte E - Vitória-Régia
			96.6.	Parte F
			96.7.	Parte G

<sup>46</sup> A ópera-ballet *A feiticeira maravilhosa* possui libreto de Elson Farias (1936-) e música inicialmente de Nivaldo Santiago. A composição musical não foi concluída, e atualmente a família do compositor confiou ao neto Rafael Chamone Santiago (1996-) e ao atual regente da Associação *Coral Voz e Vida de Bom Despacho*, Ewerton Cordeiro (1996-), a incumbência de seu término. Encontramos na casa um bom montante de partituras, porém, fragmentadas e de difícil compreensão e organização. Fomos informados que uma outra parte encontra-se com o Sr. Rafael, entretanto, não sabemos até o momento sobre sua quantidade e qualidade/conteúdo.

			96.8.	Parte H - Viva o Brasil
<p><b>Observação: a peça <i>Capelinha de melão</i> aparece duas vezes mas foi contabilizada apenas uma, pois em sua única partitura há indicação de aplicabilidade tanto para coro infantil quanto para conjunto de flautas.</b></p>				

Fonte: autoria própria.

Em Madeira (2009, p.63) e em Dias (2012, p. 27-29) foram identificadas relações de obras composicionais de Nivaldo Santiago, elaboradas e fornecidas pelo próprio – conforme relatam os autores -, porém, algumas destas composições citadas nos referidos trabalhos não foram por nós localizadas. São elas (quadro 4):

**Quadro 4** – Obras composicionais listadas por Nivaldo Santiago e não localizadas no acervo

OBRAS COMPOSICIONAIS LISTADAS POR NIVALDO SANTIAGO E NÃO LOCALIZADAS NO ACERVO				
CARACTERÍSTICA DA OBRA		NOME DA OBRA	COMPOSITOR	POETA (SE HOVER)
Arranjos corais	1.	Jacundá	Folclore Amazonense	Folclore Amazonense
	2.	A nossa Lapinha	Folclore natalino	Folclore natalino
Canção para canto e piano	3.	O mar	Nivaldo Santiago	Maria do Céu Souza
Cantata	4.	Cantata do Lago em Agosto	Nivaldo Santiago	Não identificado
	5.	Enfim te descobrimos: a descoberta da Amazônia	Nivaldo Santiago	Não identificado
	6.	O canto das Criaturas	Nivaldo Santiago	São Francisco de Assis
Composições para coro	7.	Cantigas de Amor – 5 canções para coro misto	Nivaldo Santiago	J. J. Paes Loureiro
Missa	8.	Senhor tende piedade de nós	Nivaldo Santiago	Não identificado
	9.	Missa <i>Saecularis</i>	Nivaldo Santiago	Não identificado
Música Coral	10.	<i>Ecce Sacerdos Magnus</i>	Nivaldo Santiago	Não identificado
	11.	Pastorália nº 3	Nivaldo Santiago	Luiz Bacelar
	12.	Pastorália nº 4	Nivaldo Santiago	Luiz Bacelar
Música instrumental	13.	Um Quarteto	Nivaldo Santiago	Sem poema
	14.	Três divertimentos para madeiras	Nivaldo Santiago	Sem poema

Suíte	15.	Suíte da terra	Nivaldo Santiago	Sem poema
	16.	Suíte Gótica	Nivaldo Santiago	Sem poema

Fonte: autoria própria

Após realizarmos este levantamento minucioso e uma primeira listagem, iniciamos a elaboração de um fichamento/análise das partituras observando as seguintes características das obras: ineditismo (em publicação), forma (ópera, canção, música coral, dentre outros), formação instrumental/vocal, autoria do poema (quando houver), data e local de composição, se as peças estão completas<sup>48</sup>, se são manuscritas e/ou editoradas; e se há informações de dedicatórias. Esse fichamento faz-se de suma importância, pois já nos fornece informações relevantes ao próximo passo da pesquisa, a organização catalográfica do acervo.

Tal análise revelou-se muito válida também quando, a partir dela, obtivemos a importantante informação de que do montante apresentado no Quadro 3, 57 (cinquenta e sete) das obras apresentam peças inéditas em publicação' entre composições e arranjos, das quais 18 (dezoito) consideramos como da forma musical canção, para voz e instrumento colaborador. Obtivemos, ainda, como visto no Quadro 4, a informação de obras existentes desaparecidas, e dentre elas duas canções para canto e piano – se acrescentarmos a informação de Cláudio Santiago sobre a canção de seu pai sobre o poema de Vinícius de Moraes. Este considerável número de canções inéditas descobertas apresenta um resultado positivo para um dos principais problemas desta pesquisa, que seria a possível existência de um cancionero composicional inédito em publicação de Nivaldo Santiago.

## 2.2 ORGANIZAÇÃO CATALOGRÁFICA DO ACERVO

Mesmo após alcançarmos com êxito um dos objetivos primários desta pesquisa, que é a busca pelo acervo com finalidade no recolhimento de possíveis canções composicionais inéditas de Nivaldo Santiago para uma antologia, decidimos por continuar e ampliar esta fase da pesquisa, no intuito de contribuirmos com outros instrumentistas e/ou pesquisadores através de uma organização catalográfica das obras na íntegra.

---

<sup>48</sup> Entendemos por completa aqui a partitura que se apresenta com um fim delimitado ou subentendido, e que contenha melodia vocal, letra e acompanhamento instrumental.

Consideramos importante a oferta de ferramentas que possibilitem o acesso e a consulta de maneira mais prática a informações específicas referentes ao repertório do maestro, bem como onde encontrá-lo, acreditando que uma organização catalográfica de música impressa, mesmo que simples, se apresente como um procedimento metodológico apto a solucionar ou amenizar impasses como os que o levam ao desconhecimento e anonimato do compositor e sua arte.

A catalogação de música impressa vem ganhando considerável espaço na área da música no Brasil através, principalmente, dos estudiosos em musicologia histórica, que cada vez mais procuram se especializar nesta área para conseguirem lidar de forma mais específica e eficaz com as demandas existentes em seu campo de estudo/atuação, conforme destacam Costa (2013) e Assunção (2005):

A catalogação de documentos musicais é de grande importância para o controle da informação [...]. Para os especialistas a partitura é considerada uma fonte fundamental para pesquisa, pois apresenta diversas informações que vão além do título e do compositor [...]. Estas informações constantes das partituras tornam a catalogação desses documentos mais complexa, por requerer um certo conhecimento por parte do analista responsável pela descrição [...] (COSTA, 2013, p. 3).

[...] um conteúdo musical se apresenta numa grande diversidade de formas, gêneros e versões, os documentos têm uma multiplicidade de apresentações e de suportes, a música é representada através de convenções técnicas muito particulares e os utilizadores caracterizam-se por uma disparidade de usos e de níveis de especialização. [...]. No caso específico dos documentos musicais, [...] a multiplicidade de expressões e suportes para cada obra é muito maior do que na literatura e as formas de procura são muito mais complexas (ASSUNÇÃO, 2005, p. 47).

Costa (2013) aborda em seu artigo *Catalogação de música impressa* diferentes formas de catalogação de música impressa. A partir de um levantamento bibliográfico sobre o assunto, a autora apresenta as possibilidades de pesquisa existentes, assim como os termos e conceitos dentro da história musical, sugerindo um primeiro envolvimento maior de busca por conhecimento na área antes de se efetuar uma catalogação. As regras de descrição apresentadas no referido artigo são o *Anglo American cataloguing Rules* (AACR2), do *Resource Description and Access* (RDA), do *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR), e do *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM).

Entretanto, consultando diversificados catálogos, como em Cruz (2008), Beltrami (2006), Silva (2002), Abreu Júnior (2011) e Filho (1978), observamos que esses possuem informações, organizações e modelos distintos, inclusive das regras de descrição supracitadas.

Brum (2015), a partir desta conjunção, nos leva a refletir que, provavelmente, essa disparidade ocorre em função do fato de que cada catálogo está condicionado às informações que cada item é capaz de fornecer e o objetivo do catalogador ao construí-lo. Utilizando suas próprias palavras:

Entendemos que a construção de um catálogo depende de uma série de balizamentos e definições que respeitem características da própria obra a ser organizada. Para tanto, torna-se imprescindível o conhecimento dos objetos em questão, a história de vida do compositor e, principalmente, entender que o catálogo deverá ter o formato que o seu conteúdo permitir. Um engessamento, um modelo fixo a ser aplicado aos mais diversos conjuntos poderia ser prejudicial à tarefa de catalogação (BRUM, 2015, p. 50)

Assunção (2005) defende que apesar da existência de regulamentações de catalogação estabelecidas por algumas instituições, como as destacadas por Costa (2013), essas “normas [...] destinam-se, em princípio a satisfazer as necessidades de informação dos utilizadores de música. No entanto, [...] nem sempre elas cumprem esta função” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 46). Sendo assim, percebemos que a delimitação de regras de catalogação de música impressa não é ainda uma temática aceita unanimemente, e ainda há uma grande discussão relacionada ao tema.

Delimitados pela subárea da pedagogia das práticas interpretativas, impulsionados pelos objetivos principais desta pesquisa e com respaldo no entendimento de que:

Catalogação é o estudo, preparação e organização de mensagens codificadas, com base em itens existentes ou passíveis de inclusão em um ou vários acervos, de forma a permitir interseção entre as mensagens contidas nos itens e as mensagens internas dos usuários [...], a catalogação deve [...] permitir que, feita a escolha do item, o usuário seja capaz de localizá-lo no acervo” (MEY, 1995, p. 5-6).

Decidimos por uma organização mais objetiva, na qual os itens virão acompanhados apenas de algumas informações que se revelaram como fundamentais para a exposição e descrição do repertório composicional de Nivaldo Santiago. Entendemos que esses dados, no momento, sejam suficientes para que o intérprete/estudante/pesquisador e a obra musical em questão possam ter seu encontro.

Para a tentativa de realizarmos uma organização bem elaborada e eficaz dos itens composicionais levantados em pesquisa, tomamos por inspiração alguns critérios do modelo de catalogação temática apresentado por Cruz (2008), dos quais melhor se identificam com este trabalho as duas propostas a seguir: Catálogos Localizadores – são aqueles apresentados

de maneira cronológica e tem por objetivo organizar e localizar um grande repertório; e Catálogos Instrumentais – são catálogos dedicados a um instrumento específico.

Assim, adotamos os seguintes critérios para organização catalográfica do acervo composicional de Nivaldo Santiago: (1) organização das obras por semelhanças, dividida por grupos de acordo com suas características composicionais: arranjos para *coro a cappella*, arranjos para coro acompanhado, arranjos para coro infantil *a cappella*, canção, cantata cênica, composições para *coro a cappella*, composições para coro acompanhado, hino, missa, música instrumental, ópera, oratório, poemas sinfônicos, suíte e trilha sonora de filme; (2) organização dos itens de cada grupo por ordem cronológica, o que caracteriza a organização catalográfica em construção como localizadora; (3) organização por conteúdos descritivos: ano e local de composição (da obra inédita ou do arranjo), título da obra, peças que compõem a obra (caso seja constituída por mais de uma peça), compositor da peça (quando for arranjo), autor do poema (quando houver), formação instrumental e/ou vocal, ineditismo, notação da partitura (manuscrita e/ou editorada), se completa ou incompleta, e dedicatória.

### 2.2.1 Arranjos para coro *a cappella*

Aqui, apresentamos a listagem dos arranjos<sup>49</sup> de Santiago para músicas de outros compositores, para serem executados por coro sem acompanhamento instrumental (Quadro5).

**Quadro 5:** Arranjos para coro *a cappella*

ARRANJOS PARA <i>CORO A CAPPELLA</i>								
(Nº) TÍTULO DA OBRA		ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA		COMPOSITOR DA PEÇA - AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA
1	Moreninha	1956 Manaus/ AM	1	Moreninha	Georgina de Mello Erismann	4 vozes mistas	Inédita Manuscrita Completa	Composta para o coral João Gomes Júnior

<sup>49</sup> Entendemos arranjo como a reescrita de uma composição musical pré existente para se adequar à execução por um grupo específico de vozes ou instrumentos musicais.

2	Foi boto, Sinhá	1957 Manaus/ AM	2	Foi boto, Sinhá	Waldemar Henrique - Sem indicativo em partitura	3 vozes femininas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
3	Canções hebraicas	1978 Manaus/ AM	3.1	<i>Hevenu Shalom Alechem</i>	Canção tradicional hebraica. - Canção tradicional hebraica.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
4	Cobra Grande	1981 Manaus/ AM	4	Cobra Grande	Waldemar Henrique - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Publicado  Manuscrito e editorado  Completo	Composto para o coral "Coruama"
5	Uirapuru	1981 Manaus/ AM	5	Uirapuru	Waldemar Henrique - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Publicado  Manuscrito e editorado  Completo	Sem indicativo em partitura.
6	Acalanto	1982 Manaus/ AM	6	Acalanto	Dorival Caymi - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas e solo de tenor e contralto	Inédito Manuscrito Completo	Composto para o coral <i>Coruama</i>
7	Cromo	1983 Manaus/ AM	7	Cromo	Pedro Amorim - Kiderino Teixeira	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
8	Dorme coração	1983 Manaus/ AM	8	Dorme coração	Arnaldo Rebello - Arnaldo Rebello	4 vozes mistas e solo	Inédito Manuscrito Completo	Composto para o coral <i>Coruama</i>
3	Canções hebraicas	1985	3.2	<i>Yerushalayim</i>	Canção tradicional hebraica. - Canção tradicional hebraica.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
9	As rosas não falam	1987 Manaus/ AM	9	As rosas não falam	Cartola - Cartola	4 vozes mistas	Publicado  Manuscrito e editorado  Completo	Sem indicativo em partitura.
10	O mais que perfeito	1987 Manaus/ AM	10	O mais que perfeito	Jards Macalé - Vinicius de Moraes	4 vozes mistas	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
11	Trova dos remadores	1988 Manaus/ AM	11	Trova dos remadores	Pedro Amorim - Elson Farias	4 vozes mistas	Inédito Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
3	Canções hebraicas	1989 Manaus/ AM	3.3	<i>Baminucha</i>	Canção tradicional hebraica. - Canção tradicional hebraica.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
12	Eu sei que vou te amar	1995 Belo Horizonte	12	Eu sei que vou te amar	Tom Jobim - Vinicius de	4 vozes mistas	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.

		/MG			Moraes			
13	A oração do Senhor	1996 Belo Horizonte /MG	13	A oração do Senhor	Albert Hay Male - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas e solo	Inédito Manuscrito Completo	Composto para o coral "Studium Chorale"
14	Duas canções de Luiz Vieira	2002 Belo Horizonte /MG	14.1	Prelúdio para ninar gente grande	Luiz Vieira - Luiz Vieira	4 vozes mistas	Publicado Manuscrito e editorado Completo	Composto para o coral <i>Studium Chorale</i>
15	<i>We shall over come</i>	2010 Bom Despacho /MG	15	<i>We shall over come</i>	Pete Seeger - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
16	<i>Oh happy day</i>	2011 Bom Despacho /MG	16	<i>Oh happy day</i>	Edwin Hawkins Singers - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
14	Duas canções de Luiz Vieira	2012 Bom Despacho /MG	14.2	Paz do meu amor	Luiz Vieira - Luiz Vieira	4 vozes mistas	Publicado Manuscrito e editorado Completo	Composto para o Coral <i>Voz e Vida de Bom Despacho</i>
17	Tocando em frente	2016 Bom Despacho /MG	17	Tocando em frente	Almir Sater - Almir Sater	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Composto para o Coral <i>Voz e Vida de Bom Despacho</i>
18	<i>Amazing grace</i>	Sem indicativo em partitura.	18	<i>Amazing grace</i>	Walker - John Newton	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Incompleto/ Arranjo sem letra	Sem indicativo em partitura.
19	Ave Maria	Sem indicativo em partitura.	19	Ave Maria	João Gomes Júnior - Canção tradicional católica.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
20	Boi-Bumbá	Sem indicativo em partitura.	20	Boi-Bumbá	Waldemar Henrique - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Publicado Manuscrito e editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
21	Fascinação	Sem indicativo em partitura.	21	Fascinação	F.D. Marchetti - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
22	Foi boto, Sinhá	Sem indicativo em partitura.	22	Foi boto, Sinhá	Waldemar Henrique - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
23	Gente humilde	Sem indicativo em partitura.	23	Gente humilde	Garoto - Vinicius de Moraes & Chico Buarque	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
24	Tambatajá	Sem indicativo em partitura.	24	Tambatajá	Waldemar Henrique - Sem indicativo	4 vozes mistas	Publicado Manuscrito e editorado	Sem indicativo em partitura.

					em partitura.		Completo	
25	<i>Tonight</i>	Sem indicativo em partitura.	25	<i>Tonight</i>	Leonard Bernstein - Stephen Sondheim,	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Incompleto/ letra apenas na melodia principal	Sem indicativo em partitura.
26	Vira	Sem indicativo em partitura.	26	Vira	Canção tradicional portuguesa. - Canção tradicional portuguesa	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
3	Canções hebraicas	Sem indicativo em partitura.	3.4	<i>Yerushalayim shel Zahav</i>	Ofra Haza - Sem indicativo em partitura.	4 vozes mistas	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.

Fonte: autoria própria

## 2.2.2 Arranjos para coro acompanhado

Neste subitem apresentamos a listagem dos arranjos de Nivaldo para músicas de outros compositores, para serem executados por coro com acompanhamento instrumental (Quadro 6).

**Quadro 6:** Arranjos para coro acompanhado

ARRANJOS PARA CORO ACOMPANHADO								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	COMPOSITOR DA PEÇA - AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	Apelo	Sem indicativo em partitura.	1	Apelo	Baden Powell - Vinícius de Moraes	3 vozes, flauta, viola e cello	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
2	<i>Ave Maria</i>	Sem indicativo em partitura.	2	<i>Ave Maria</i>	Gounod - Tradicional católica	4 vozes mistas e piano	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
3	Beatriz	2009 Bom Despacho / MG	3	Beatriz	Chico Buarque e Edu Lobo - Chico Buarque e Edu Lobo	4 vozes mistas e piano	Inédito Manuscrito Completo	Ao coral <i>Voz e Vida de Bom Despacho</i>

4	Maiandeuá	Sem indicativo em partitura.	4	Maiandeuá	Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro	Flauta, oboé, clarineta in B, fagote, violino I, violino II, viola, violoncello e contrabaixo	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura.
---	-----------	------------------------------	---	-----------	--	---	-----------------------------------	------------------------------

Fonte: autoria própria

### 2.2.3 Arranjos para coro infantil *a cappella*

Segue a listagem dos arranjos de Santiago para músicas de outros compositores, para serem executados por coro infantil sem acompanhamento instrumental (Quadro 7):

**Quadro 7:** Arranjos para coro infantil *a cappella*

ARRANJOS PARA CORO INFANTIL <i>A CAPPELLA</i>								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	COMPOSITOR DA PEÇA - AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	Cai, cai, balão	Sem indicativo em partitura.	1	Cai, cai, balão	Canção folclórica brasileira	2 vozes infantis	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
2	Capelinha de melão	Sem indicativo em partitura.	2	Capelinha de melão	Canção folclórica brasileira	Para canto infantil a 2 vozes ou 2 flautas	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
3	Na Bahia tem	Sem indicativo em partitura.	3	Na Bahia tem	Canção folclórica brasileira	2 vozes infantis	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
4	Nesta rua	Sem indicativo em partitura.	4	Nesta rua	Canção folclórica brasileira	3 vozes infantis	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
5	Ó ciranda, cirandinha	Sem indicativo em partitura.	5	Ó ciranda, cirandinha	Canção folclórica brasileira	2 vozes infantis	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
6	São João da-ra-rão	Sem indicativo em partitura.	6	São João da-ra-rão	Canção folclórica brasileira	2 vozes infantis	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.

7	Terezinha de Jesus	Sem indicativo em partitura.	7	Terezinha de Jesus	Canção folclórica brasileira	2 vozes infantis	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.
---	--------------------	------------------------------	---	--------------------	------------------------------	------------------	------------------------------	------------------------------

Fonte: autoria própria

## 2.2.4 Arranjo para grupo instrumental e vocal

Aqui apresentamos arranjo para ser executado por grupo instrumental e vocal (Quadro 8).

**Quadro 8:** Arranjo para grupo instrumental e vocal

ARRANJO PARA GRUPO INSTRUMENTAL E VOCAL							
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	COMPOSITOR DA PEÇA - AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA	
1 Hino Estadual do Amazonas	1980 Manaus/AM	1 Hino Estadual do Amazonas	Cláudio Santoro - Jorge Tufic	Coral e Orquestra	Publicado Editorado Completo	Sem indicativo em partitura.	

Fonte: autoria própria

## 2.2.5 Canção

Apresentamos aqui a listagem catalográfica das composições de Nivaldo para voz e instrumento colaborador - Canções (Quadro 9):

Quadro 9: Canção

CANÇÃO								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETA OU INCOMPLETA	DEDICATÓRIA		
1 Canção praiana	1951 São Paulo/SP	1 Canção praiana	Maria do Céu	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.		
2 Deus Israel	1961 Manaus/AM	2 Deus Israel	Intróido da Missa <i>Prospansis</i> da Antiga Liturgia Católica	Tenor e órgão	Inédita Manuscrito Completa	Sem indicativo em partitura.		
3 Oásis	1963	3 Oásis	Rina Chani / tradução Cecília Meireles	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura.		
4 Eucaristia	1964	4 Eucaristia	Nivaldo Santiago	Voz e piano	Inédita - Manuscrita - Incompleta - Harmonia coral com texto apenas para o solo	Sem indicativo em partitura.		
5 Canção de ninar	1967	5 Canção de ninar	Milbuer Josef	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura.		
6 Cantigas Praianas nº1	1967	6 Cantigas Praianas nº1	Vicente de Carvalho	Soprano e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Para Nelson e Jacqueline Menezes		
7 Dentro da noite	1968 Belém/PA	7 Dentro da noite	Manuel Bandeira	Barítono e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Dedicada ao Vandson Paiva		
8 Cantigas Praianas nº2	1969	8 Cantigas Praianas nº2	Vicente de Carvalho	Soprano e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Para Nelson e Jacqueline menezes		
9 Amor, amada vem!	1970 Belém/PA	9 Amor, amada vem!	João de Jesus Paes Loureiro	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.		

10	Canção do possível amor - 1	1970 Belém/ PA	10	Canção do possível amor - 1	Elson Farias	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura.
11	Acalanto	1972 Manaus/ AM	11	Acalanto	Manoel Bandeira	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Para Cláudio Santiago
12	Acalanto para Cláudio	1976 Manaus/ AM	12	Acalanto para Cláudio	Manoel Bandeira	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Para Cláudio Santiago em homenagem ao seu 9º aniversário
13	Canção do possível amor - 2	1988	13	Canção do possível amor - 2	Elson Farias	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura.
14	Saudade	1990	14	Saudade	Adelaide Stevaux	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
15	Acalanto para Klarisse	1991	15	Acalanto para Klarisse	Elson Farias	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Para Klarisse Farias, em homenagem aos seus 15 anos
16	<i>La ville de mon coeur</i>	2007 Bom Despacho / MG	16	<i>La ville de mon coeur</i>	Socorro Santiago	Voz e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Para Sô (Socorro Santiago)
17	Benção	2010 Bom Despacho / MG	17	Benção	Celso Ribeiro	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
18	<i>In paradisum</i>	2011 Bom Despacho / MG	18	<i>In paradisum</i>	Nivaldo Santiago	Voz aguda e órgão	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Em memória de Hilda Santiago - mãe - no seu centenário 1911- 2011
19	A tarde	Sem indicativo em partitura.	19	A tarde	Celso Ribeiro	Voz e piano	Inédita Manuscrita Incompleta/ apresenta letra e melodia	Sem indicativo em partitura.
20	Amazonas, escuta meu canto	Sem indicativo em partitura.	20	Amazonas, escuta meu canto	Madre Olvídia Dias	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
21	<i>Ave Maria</i>	Sem indicativo em partitura.	21	<i>Ave Maria</i>	Tradicional Católica	Baixo-barítono e órgão	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
22	<i>Benedictus</i>	Sem indicativo em partitura.	22	<i>Benedictus</i>	Tradicional Católica	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
23	<i>Duerme</i>	Cancún / México	23	<i>Duerme</i>	Arnaldo	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
24	Finitude	Sem indicativo em partitura.	24	Finitude	Celso Ribeiro	Voz	Inédita Manuscrita Incompleta/ melodia	Sem indicativo em partitura.

25	Hino <i>tui</i>	Sem indicativo em partitura.	25	Hino <i>tui</i>	Sem indicativo em partitura.	Voz e piano	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura.
26	Teu corpo crivado de estrelas	Sem indicativo em partitura.	26	Teu corpo crivado de estrelas	Elson Farias	Voz	Inédita Manuscrita Inompleta /apresenta letra e melodia	Sem indicativo em partitura.

Fonte: autoria própria

### 2.2.6 Cantata cênica

De acordo com a estrutura das obras encontradas, entendemos por cantata cênica uma composição para coro (com ou sem solistas) e grupo instrumental, baseada na declamação cantada de poemas. Foram levantadas partituras de duas cantatas de Nivaldo (Quadro 10):

**Quadro 10:** Cantata Cênica

CANTATA CÊNICA								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	Ode a um povo	1958 Manaus/AM	1	Ode a um povo	Dr.Sahlfleu Hiruof	Declamação, coro e orquestra	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura
2	Romance das Icamíabas	Sem indicativo em partitura	2.1	Parte I	João de Jesus Paes Loureiro	Declamação, flauta,oboé, 2 trompetes em sib, 3 trombones, tuba em sib	Publicada Manuscrito e editada Completa	Sem indicativo em partitura
			2.2	Parte II		Declamação		
			2.3	Parte III		Declamação, flauta, oboé, 3 clarinetes em sib, violino I, violino II, cello e contrabaixo		

			2.4	Parte IV	Triângulo, chocalho, trocano, vozes, piano, violino I, violino II, viola, bassi		
			2.5	Parte V	Declamação, oboé, clarinete, trompas, trocano, piano, violino I, violino II, violas, cellos e contrabaixos		
			2.6	Parte VI	Declamação, triângulo, chocalho, trocano, vozes, piano, violino I, violino II, viola, bassi		
			2.7	Parte VII - A	Flauta, oboé, trompas, solo de soprano, coro masculino, piano, violino I, violino II, viola, cello, baixo		
			2.8	Parte VII - B	Flauta, clarinete, 2 trompetes, 2 trombones, clarone, triângulo, trocano, piano, violino I, violino II, viola, cello e contrabaixo		
			2.9	Parte VIII - A	Declamação, prato, bombo, trompetes, trombones, piano		
			2.10	Parte VIII - B	Declamação, tambor surdo, trompete, piano, violino I, violino II, viola, cello, baixo		
			2.11	Parte IX	Flauta, oboé, clarinetes, trompete, trompa, triângulo, trocano, coro masculino, violino I, violino II, viola, cello, baixo		

Fonte: autoria própria

### 2.2.7 Composições para coro *a cappella*

Segue a listagem catalográfica das composições para serem executadas por coro sem acompanhamento instrumental (Quadro 11):

**Quadro 11:** Composições para coro *a cappella*

COMPOSIÇÕES PARA <i>CORO A CAPPELLA</i>								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	<i>Juravit Dominus</i>	1955 São Paulo /SP	1	<i>Juravit Dominus</i>	Sem indicativo em partitura	3 vozes masculinas	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura
2	<i>Regina Coeli</i>	1957	2	<i>Regina Coeli</i>	Sem indicativo em partitura	3 vozes mistas	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura
3	Adeus	1960 Manaus/AM	3	Adeus	Sem indicativo em partitura	3 vozes femininas	Inédita Mnuscrito Completa	Aos professorandos do IEA
4	Menina de olhos verdes	1960 Manaus/AM	4	Menina de olhos verdes	Jorge Tufic	4 vozes mistas e solo	Publicada Manuscrita e editada Completa	Sem indicativo em partitura
5	Pastorália nº 1	1960	5	Pastorália nº 1	Luis Barcellar	4 vozes mistas	Publicada Manuscrita e editada Completa	Sem indicativo em partitura
6	Duas canções hebraicas para coro feminino	1963	6	A camponesa judia	Karni Iehuda (1884-1948)	3 vozes femininas	Publicada Manuscrita e editada Completa	Sem indicativo em partitura
7	Cantigas de amigo nº1	1967	7	Cantigas de amigo nº1	João de Jesus Paes Loureiro	4 vozes mistas	Publicada Manuscrita e editada Completa	Sem indicativo em partitura
8	Pastorália nº 2	1971	8	Pastorália nº 2	Luis Barcellar	4 vozes mistas	Publicada Manuscrito e editada Completa	Sem indicativo em partitura

9	<i>Réquiem</i>	1975 Manaus/AM	9	<i>Réquiem</i>	Sem indicativo em partitura	4 vozes mistas	Inédita Manuscrita e editada  Completa	<i>In memoriam</i> do mestre André Araújo
10	<i>Agimus Tibi Gratias</i>	1985	10	<i>Agimus Tibi Gratias</i>	Sem indicativo em partitura	4 vozes mistas	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura
11	Deus Israel	1986 Manaus/AM	11	Deus Israel	Intróido da missa <i>Prospansis</i> da Antiga Liturgia Católica	4 vozes mistas	Inédita Manuscrito Completa	Sem indicativo em partitura
12	Duas canções hebraicas para coro feminino	1990	12	Separação	Iehoash / tradução: Cecília Meireles	Coro feminino	Publicada Manuscrita e editada  Completa	Sem indicativo em partitura
13	Soneto	2010 Bom Despacho / MG	13	Soneto	Elson Farias	4 vozes mistas	Publicada Manuscrita e editada  Completa	Dedicado a: Maria do Socorro Santiago, Lia Sampaio e Roseli Franco de Sá Farias
14	Ave maria	Sem indicativo em partitura	14	Ave maria	Tradicional católica	4 vozes mistas	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura
15	Hino do Coral João Gomes Júnior	Sem indicativo em partitura	15	Hino do Coral João Gomes Júnior	Sem indicativo em partitura	4 vozes mistas	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura

Fonte: autoria própria

## 2.2.8 Composições para coro acompanhado

Neste subitem apresentamos a listagem das composições para coro com acompanhamento instrumental (Quadro 12):

**Quadro 12:** Composições para coro acompanhado

COMPOSIÇÕES PARA CORO ACOMPANHADO								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1 Cântico ao Sol	Sem indicativo em partitura	1 Cântico ao Sol	Sem indicativo em	Coro e Orquestra	Inédita Manuscrita	Sem indicativo		

				partitura		Incompleta	em partitura
--	--	--	--	-----------	--	------------	--------------

Fonte: autoria própria

### 2.2.9 Hinos

Aqui apresentamos os hinos compostos por Santiago para serem executados por voz e instrumento colaborador (Quadro 13).

Quadro 13: Hinos

HINOS								
	(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA	
1	Hino Jubilar	1960 Manaus /AM	1 Hino Jubilar	Madre Olvídia Dias	Voz e piano	Inédito Manuscrito Completo	50º de fundação do Colégio Santa Odorotéia	
2	Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças	2014 Bom Despacho/ MG	2 Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças	Nivia Campos	Voz e violão	Inédito Manuscrito Completo/ cifrado	Sem indicativo em partitura	
3	Hino a São Judas Tadeu	Sem indicativo em partitura	3 Hino a São Judas Tadeu	Sem indicativo em partitura	Voz e piano	Inédito Manuscrito Completo	Sem indicativo em partitura	

Fonte: autoria própria

### 2.2.10 Missas

Nivaldo, exímio praticante da fé católica, como apresentado em sua biografia, também escreveu para os rituais litúrgicos. Segue a listagem de suas missas composicionais (Quadro 14):

Quadro 14: Missas

MISSAS								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	Missa da Assunção - comemorativa do 1º Centenário da Catedral de Manaus (AM)	Manaus/AM 1977	1.1	Entrada	Ir. Marília Menezes. ASC. & Pe. Celestino Ceretta	3 vozes femininas	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura
			1.2	Senhor, tende piedade de nós				
			1.3	Glória				
			1.4	Aclamação ao Evangelho				
			1.5	Creio				
			1.6	Ofertório				
			1.7	Santo				
			1.8	Cordeiro de deus				
			1.9	Comunhão				
2	Missa de Páscoa a 3 vozes	Manaus/AM 1979	2.1	Senhor, tende piedade de nós	Sem indicativo em partitura	3 vozes	Inédita Manuscrita Completa	Sem indicativo em partitura
			2.2	Glória a Deus nas alturas				
			2.3	Creio em um só Deus				
			2.4	Santo é o senhor				
			2.5	Cordeiro de Deus				
3	Missa da visita do papa à catedral de Manaus	Manaus/AM 1980	3.1	Entrada	r. Marília Menezes. ASC. & Pe. Celestino Ceretta	4 vozes mistas	Inédita Manuscrita Completa	Missa executada por 200 vozes e presidida pelo Papa João Paulo II
			3.2	Senhor, tende piedade de nós				
			3.3	Glória				
			3.4	Aclamação ao Evangelho				
			3.5	Creio				
			3.6	Ofertório				
			3.7	Santo				
			3.8	Cordeiro de Deus				
			3.9	Comunhão				

Fonte: autoria própria

### 2.2.11 Música instrumental

Composições para música instrumental também foram localizadas no acervo (Quadro 15):

**Quadro 15:** Música instrumental

MÚSICA INSTRUMENTAL							
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	Abstração nº1	1969 Belém/PA	1	Abstração nº1	Triângulo, agogô, bongô, pandeiro, tambor africano ou tímpano, e piano	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura
2	Invenção brasileira	2008 Belo Horizonte/MG	2	Invenção brasileira	Flauta, oboé, clarineta in B, trompa in F, fagote	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura
3	<i>La chanson oubliée</i>	2012	3	<i>La chanson oubliée</i>	Violino e pianoforte	Inédita Manuscrita e editorada Completa	Dedicada ao maestro e violinista Nelson Eddy Menezes

4	Capelinha de melão	Sem indicativo em partitura	4	Capelinha de melão	Para canto infantil a 2 vozes ou 2 flautas	Publicada Editorada Completa	Sem indicativo em partitura
---	--------------------	-----------------------------	---	--------------------	--	------------------------------	-----------------------------

Fonte: autoria própria

### 2.2.12 Ópera

A biografia de Santiago também revela um músico que se dedicou e muito às vozes cantadas, principalmente no âmbito do canto coral e de vozes líricas. Nesta vertente, também foram encontradas partituras referentes às suas óperas composicionais (Quadro 16).

Quadro 16: Ópera

ÓPERA							
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA	
1	A feiticeira maravilhosa Bom Despacho/MG	1	Excertos ainda não organizados	Elson Farias	Vozes solistas, coro e orquestra	Inédita Manuscrita Incompleta	Sem indicativo em partitura
2	Hamlet Sem indicativo em partitura	2	Ato IV - Cena V - Ofélia	William Shakspeare	Voz	Inédita Manuscrita Incompleta/ apresenta-se apenas em melodia	Sem indicativo em partitura

Fonte: autoria própria

### 2.2.13 Oratório

Mais uma vez a simbologia religiosa se manifesta na obra composicional de Nivaldo, agora sob a forma de oratório<sup>50</sup> (Quadro 17).

**Quadro 17:** Oratório

ORATÓRIO								
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA		AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA	
1	Alegrias de Nossa Senhora	Sem indicativo em partitura	1.1	I – Anjo	Manuel Bandeira	Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, piano e solo de barítono	Inédito Editorado Completo	Sem indicativo em partitura
			1.2	II - Maria		Violino I, violino II, viola, violoncello, piano e solo de soprano		
			1.3	III - Coro		4 vozes mistas		
			1.4	IV - Isabel		Violino I, violino II, viola, violoncello, piano e solo de contralto		
			1.5	V - Maria		Vozes femininas		
			1.6	VI - Coro de pastores		Violino I, violino II, viola, violoncello, piano e coro		

<sup>50</sup> Entendemos por oratório um gênero musical dramático, apresentado em forma de concerto, geralmente composto para solistas, coro e orquestra, tratando-se mais frequentemente de assuntos religiosos. Pode também contar com a participação de narrador.

					infantil		
			1.7	VII - Maria	Violino I, violino II, viola, violoncello, piano e solo de soprano		
			1.8	VIII - Coro	4 vozes mistas		
			1.9	IX - Os dois varões	Violino I, violino II, viola, violoncello, piano e solo de tenor e barítono		

Fonte: autoria própria

### 2.2.14 Poema Sinfônico

Nivaldo também escreveu poemas sinfônicos, obras de caráter musical baseadas em poemas ou textos literários para serem executados por grupos instrumentais e recitante. Segue a listagem (Quadro 18):

**Quadro 18:** Poema Sinfônico

POEMA SINFÔNICO							
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	AUTOR DO POEMA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA	
1 Três iluminuras para Shakespeare	1969 Belém/PA	1.1	William Shakespeare	Recitante e orquestra	Publicado Manuscrito e editorado	Sem indicativo em partitura	
	1970 Belém/PA	1.2		Recitante e orquestra	Completo Publicado Manuscrito e editorado	Sem indicativo em partitura	
	1974 São Paulo/SP	1.3		Recitante e	Completo Publicado	Sem indicativo	

						orquestra	Manuscrito e editorado	em partitura
							Completo	
2	Música para um pincel de barba	1997 Belo Horizonte/MG	2	Música para um pincel de barba	Luis Sá	Flauta, pandeiro e recitante	Manuscrito e editorado Completo	Sem indicativo em partitura

Fonte: autoria própria

### 2.2.15 Suíte

Entendemos aqui por suíte a escrita musical que consiste numa sucessão de peças ou de andamentos instrumentais (geralmente danças), caracterizados pelo seu caráter diferente mas escritos na mesma tonalidade. Essa é mais uma das possibilidades composicionais encontradas no acervo de Nivaldo Santiago (Quadro 19):

Quadro 19: Suíte

SUÍTE							
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	A Planície	1995	1	Lamento das Águas (2º movimento)	Flauta, oboé, clarineta in B, fagote, violino I, violino II, viola, violoncello e contrabaixo	Publicada Manuscrita e editorada Completa	Sem indicativo em partitura

Fonte: autoria própria

### 2.2.16 Trilha sonora de filme

Como já mencionado anteriormente nesse trabalho de pesquisa, Nivaldo também escreveu trilha sonora para filme, como podemos rever a seguir (Quadro 20):

Quadro 20: Trilha sonora de filme

TRILHA SONORA DE FILME							
(Nº) TÍTULO DA OBRA	ANO E LOCAL	(Nº) PEÇAS QUE COMPÕEM A OBRA	FORMAÇÃO	INEDITISMO - NOTAÇÃO DA PARTITURA - COMPLETO OU INCOMPLETO	DEDICATÓRIA		
1	No país das Amazonas	1998 Manaus/AM	1.1	Parte A	Clarinete e banjo	Publicada  Manuscrito e editorada  Completa	Trilha sonora para o filme de Silvino Santos
			1.2	Parte B - <i>Roadway</i>	Contrabaixo		
			1.3	Parte C - Teatro	Violino, cello e piano		
			1.4	Parte D	Oboé, trompete in B, xilofone e piano		
			1.5	Parte E - Vitória-Régia	Clarinete, viola I, viola II		
			1.6	Parte F	Piano		
			1.7	Parte G	Clarone in B, vionino I, violino II, cello, baixo e piano		
			1.8	Parte H - viva o Brasil	Violino e piano		

Fonte: autoria própria

### 3 AS CANÇÕES INÉDITAS DE NIVALDO SANTIAGO

#### 3.1 INFORMAÇÕES PRELIMINARES

A organização e listagem catalográfica do acervo composicional de Santiago nos revelaram importantes informações que possibilitam a uma melhor identificação e seleção das possíveis peças vocais para uma antologia. Para alcance do almejado nos objetivos desta pesquisa, decidimos por obedecer os seguintes critérios: que as obras se apresentem inéditas em publicação de suas partituras; e que sejam caracterizadas pela forma musical canção. Tal decisão se deu na intenção de delimitarmos nosso objeto de pesquisa diante as muitas possibilidades de investigação e exposição sobre o considerável material levantado, haja vista também a novidade em relação ao compositor e suas obras, sua estreita relação com cantores

e canções, e o fato de que o autor que vos escreve também é um profissional da voz cantada e amante do cancionero brasileiro.

Para identificarmos e selecionarmos obras na forma musical canção, primeiramente precisamos entender um pouco sobre este fazer característico. Ele está presente no cotidiano da maioria dos indivíduos, nos momentos comemorativos, academia, no trabalho, em casa, na escola, concertos, entre outros.

Trata-se de uma forma muito antiga que possivelmente tenha se originado em períodos remotos da história da música, e que teve grande difusão no mundo com o passar do tempo. Basicamente o esquema dessa forma segue a estrutura estrofe-refrão (verso-refrão), ou até mesmo outras estruturas poéticas como canção de ninar, balada, ária, hino, dentre outras. É projetada dessa maneira para ser facilmente memorizável e cantável.

Por se apresentar sob característica híbrida (música e texto), Manzoni & Rosa (2010) sugerem que para compreendermos e interpretarmos tal gênero é preciso nos apoiarmos principalmente na correlação entre duas áreas do conhecimento: a linguística, com suas teorias e autores sobre a textualidade e análise do discurso; e a música, na busca pela compreensão da melodia, da harmonia e do ritmo.

As autoras supracitadas defendem que para a compreensão da canção, sendo ela uma área de estudo tão vasta, é preciso uma definição clara sobre gênero. Citando Koch (2002), elas apontam que:

Os gêneros são relativamente estáveis, ou seja, embora possuam uma configuração própria, estão sujeitos às modificações que o intercâmbio com outros gêneros produzem, bem como às mudanças sociais e até mesmo tecnológicas. Dentro dessa perspectiva, o gênero canção é especialmente interessante para o estudo tanto da forma composicional, quanto das transformações. (KOCH apud MANZONI & ROSA, 2010, p. 1)

Sobre essas transformações tecnológicas na área musical, Foucault (2006) já dizia que, de todas as artes, a música seria a mais sensível, frequentemente incorporando novas formas, ritmos, possibilidades instrumentais e melódicas.

Sobre gêneros musicais, três podem ser importantemente citados para as finalidades do presente estudo: o erudito, o folclórico e o popular. Mas consideramos prudente salientar que existem divisões e subdivisões, bem como estilos musicais híbridos, que possam compreender a mais de um desses gêneros, colocando-os em diálogo e corroborando para o pensamento de que a música é um fator social em constante mudança.

Sobre o gênero erudito, que demanda bastante discussão e reflexão inclusive sobre esta terminologia, aqui trataremos de forma breve e mais generalizada como um fazer musical formalmente estruturado e com raízes históricas profundas na tradição musical ocidental, que abrange uma vasta gama de períodos e estilos. Neste gênero, a canção se apresenta em grande maioria das vezes como música de concerto, sobre um texto geralmente poético, composta por harmonias e melodias mais elaboradas, de intensa relação da voz e do instrumento com a partitura, e complexas técnicas virtuosísticas.

Diversos compositores usaram a forma canção como expressão de suas composições no decorrer do tempo. Desde a Idade Média até o final do Renascimento, os franceses desenvolveram a polifonia<sup>51</sup> na *Chanson*. Durante o período Barroco, os italianos assumiram a liderança com as *Canzoni* e *Árias*, continuando essa influência até a Era Clássica. No entanto, no Romantismo, os alemães atingiram seu ápice com os *Lieder*, podendo ter servido de incentivo para que os franceses revivessem sua forma *Chanson*. Conseqüentemente, os ingleses introduziram a *Art Song*, e compositores de todo o mundo continuaram a escrever canções, que permanecem populares até os dias de hoje.

Para Santos & Santos (2017), a canção de concerto no Brasil é considerada como:

(...) um gênero cujas origens remontam ao período colonial, esteve presente em toda a história do país – ilustrando a crônica do desenvolvimento de sua sociedade – e chegou vivo e relevante até os dias atuais. No catálogo dos mais importantes compositores brasileiros, dos séculos XIX ao XXI, com raras exceções, juntamente com o piano solo a canção é a produção que aflora em maior número, o que atesta a vocação nacional para este gênero e o primado que lhe dão os criadores. (SANTOS & SANTOS, 2017, Pág.1)

Já as canções dentro do gênero musical folclórico, se caracterizam pela tradição, passada de geração em geração dentro de uma cultura específica. Geralmente refletem os valores, histórias, e experiências da comunidade, desempenhando um papel fundamental na preservação da identidade cultural e na transmissão de conhecimento e tradição oral. Quanto a esse gênero musical, Manzoni & Rosa (2010) dizem que:

(...) traz elementos culturais, canções relacionadas ao trabalho, festas rurais, colheitas, etc. Fazem parte do gênero folclórico também algumas canções de ninar (acalantos) e algumas cantigas de roda. As canções folclóricas são aquelas que não

---

<sup>51</sup> Consideramos polifonia como uma técnica de composição musical na qual duas ou mais linhas melódicas independentes são executadas simultaneamente. Cada linha melódica, ou voz, tem igual importância e pode possuir ritmo, melodia e contornos diferentes, mas todas se combinam harmoniosamente para formar um todo coeso.

têm autor conhecido, ou seja, suas letras e melodias já fazem parte do domínio público. (MANZONI & ROSA, 2010, p. 2)

Por fim, o gênero popular, mais presente no dia a dia, poderia ser aqui representado como a manifestação musical através de um amplo espectro de estilos musicais que são amplamente acessíveis e comercializados, sendo consumidos por um grande público. Para Manzoni & Rosa (2010),

A canção popular, diferente da erudita, não necessita de uma voz profissional para ser executada, nem está muito ligada a fidelidade da escrita, ou seja, as dinâmicas que existem nas partituras das canções eruditas. (MANZONI & ROSA, 2010, p. 2)

Assim, para Manzoni & Rosa (2010), a canção popular estaria mais conectada às tendências contemporâneas e à cultura de massa – conjunto de práticas culturais, produtos e formas de entretenimento que são amplamente produzidos e consumidos por grandes populações, especialmente em sociedades industrializadas e tecnologicamente avançadas.

Uma das definições encontradas no dicionário Michaelis para canção seria “composição escrita para musicar um texto literário, geralmente um poema, ou um poema feito para ser musicado e que tem como objetivo o canto.” (MICHAELIS & MICHAELIS, 2023, n.p.).

A forma canção contempla, em sua evolução, muitas possibilidades de formação. O professor, compositor e pianista Achille Picchi (1952-2024), em seu livro *Canção de Câmara Brasileira: Teoria, análise, realização* (2019), anacronicamente, considera ‘canção de câmara’ apenas a formação piano e canto. No entanto o romantismo tardio transformou a canção em possibilidades que vão do violão, acordeão, piano ou qualquer instrumento harmônico, até grupos maiores, chegando a orquestras inteiras – vide, por exemplo, *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler (1860-1911), ou *A Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Além disso, é possível perceber que a separação erudito/popular cada vez mais encontra-se em descompasso com a realidade do que acontece na produção musical real hoje: Juan Diego Flórez (1973-), renomado e premiado tenor peruano, insere canções de Chabuca Granda (1920-1983), importante cantora e compositora da música tradicional/popular peruana, em seus programas que também constam de canções de compositores de séculos passados, como Vincenzo Bellini (1801-1835). Consideramos, pois, a necessidade de ampliarmos o espectro de possibilidades quando se diz respeito à formação instrumental de um cancionista de câmara..

A importância da forma canção para o maestro Nivaldo Santiago, exemplificada nas 11 (onze) peças por ele publicadas em um álbum o qual quis intitular *Cancioneiro de Manaus* – mesmo na edição que não apresentava obras vocais solo -, e no expressivo escopo de obras inéditas nesse formato aqui levantadas, serviram de impulso para adotarmos este como um dos critérios para uma antologia.

Portanto, conforme breve análise apresentada sobre a forma musical canção, com citações de pensamentos considerados pertinentes aos nossos, decidimos por adotar para esta pesquisa a descrição de canção como referindo-se a uma forma de expressão musical que combina melodia e letra destinadas a uma prática interpretativa vocal, sob acompanhamento instrumental que também se coloca à disposição deste texto literário, auxiliando para sua ilustração sonora. Tal composição não poderá estar relacionada à grandes obras, como óperas, oratórios, cantatas, ou quaisquer outras que sugiram uma interdependência contextual entre suas peças constituintes.

No acervo de Santiago também foram encontrados hinos, para serem executados por voz e instrumento acompanhador. Considerando o gênero textual canção como fazendo parte do escopo dos textos líricos como a ode, o hino e a poesia (FALCÃO, 2006), decidimos por também inseri-los na antologia.

. “Por definição, hino (do grego "estrutura sonora") é uma composição poético-musical de louvor ou exaltação.” (CORNELSEN, 2014, p.42) Seria então uma peça musical composta para ser cantada, geralmente por um grupo; relacionando-se a temas religiosos, militares, esportivos ou sócio-históricos, e está destinado a prestar louvor a acontecimentos, pessoas, divindades, lugares ou outras coisas que obtenham importância e marco social. Embora tenham características próprias que os distinguem de outras canções, eles compartilham a estrutura básica de combinar melodia e letra, o que os inclui na ampla categoria de canções.

### 3.2 INFORMAÇÕES GERAIS

O levantamento, organização e listagem catalográfica do acervo de Nivaldo na íntegra foi um desafio complexo e delicado, tendo em vista que muitos manuscritos encontram-se incompletos e/ou sem uma ordem lógica, como os da ópera *A feiticeira Maravilhosa* ou da suíte *A planície*. Considerando o ineditismo buscado neste trabalho, tivemos que investigar possíveis localizações do acervo, contando com auxílio bibliográfico e ajuda de familiares e amigos do compositor, mas caminhando em terreno desconhecido.

Ainda há indícios de importantes obras e excertos desaparecidos, como relatado no capítulo 2 deste estudo.

Até o momento temos evidências comprovadas de que Nivaldo Santiago compusera 31 canções. Abaixo segue a lista das mesmas, com seus respectivos poetas. Elas estão relacionadas em ordem cronológica de composição (quadro 21):

**Quadro 21:** Canções de Nivaldo Santiago

TÍTULO DA CANÇÃO	AUTOR DO POEMA	ANO
Canção praiana	Maria do Céu Souza	1951
Hino Jubilar	Madre Olvídia Dias	1960
Deus Israel	Intróido da Missa <i>Prospensis</i> da Antiga Liturgia Católica	1961
Oásis	Rina Chani / tradução Cecília Meireles	1963
Eucaristia	Nivaldo Santiago	1964
Canção de ninar	Milbuer Josef	1967
Cantigas Praianas nº1	Vicente de Carvalho	1967
Dentro da noite	Manuel Bandeira	1968
Cantigas Praianas nº2	Vicente de Carvalho	1969
Amor amada vem	João de Jesus Paes Loureiro	1970
Canção do possível amor - 1	Elson Farias	1970
Acalanto	Manoel Bandeira	1972
Acalanto para Cláudio	Manoel Bandeira	1976
Canção do possível amor - 2	Elson Farias	1988
Saudade	Adelaide Stevaux	1990
Acalanto para Klarisse	Elson Farias	1991
<i>La ville de mon coeur</i>	Socorro Santiago	2007
Benção	Celso Ribeiro	2010
<i>In paradisum</i>	Nivaldo Santiago	2011
Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças	Nívia Campos	2014
A tarde	Celso Ribeiro	Sem indicativo em partitura.
Amazonas, escuta meu canto	Madre Olvídia Dias	Sem indicativo em partitura
<i>Ave Maria</i>	Tradicional Católica	Sem indicativo em partitura
<i>Benedictus</i>	Tradicional Católica	Sem indicativo em partitura

<i>Duerme</i>	Arnaldo	Sem indicativo em partitura
Finitude	Celso Ribeiro	Sem indicativo em partitura
Hino a São Judas Tadeu	Sem indicativo em partitura	Sem indicativo em partitura
Hino <i>tui</i>	Sem indicativo em partitur	Sem indicativo em partitura
Mar	Vinícius de Moraes	Partitura desaparecida
O mar	Maria do Céu Souza	Partitura desaparecida
Teu corpo crivado de estrelas	Elson Farias	Sem indicativo em partitura

Fonte: autoria própria

Destas 31 canções, 20 são inéditas em publicação. São elas: *A tarde, Acalanto; Amazonas, escuta meu canto; Amor, amada, vem!; Ave Maria; Benção; Benedictus; Canção praiana; Deus Israel; Duerme; Eucaristia; Finitude; Hino a São Judas Tadeu; Hino da capela de Nossa Senhora das Graças; Hino Jubilar; Hino Tui; Mar, O mar, Saudade e Teu corpo crivado de estrelas*. Entretanto, *Mar* e *O mar* permanecem desaparecidas, apresentando-se apenas como citações em documentos ou relatos de quem teve contato com elas (como a canção sobre o poema de Vinícius de Moraes).

Portanto, com exceção das duas composições não localizadas até o momento, as demais 18 canções inéditas localizadas foram selecionadas para uma antologia neste trabalho de pesquisa.

Destas 18 canções, *A tarde, Finitude e Teu corpo crivado de estrelas* foram as únicas encontradas somente sobre o texto musical melódico. Entretanto, por sugestão e intermédio da Sra. Socorro Santiago, obtivemos a colaboração do Sr. Maestro Ewerton Cordeiro, substituto de Nivaldo na regência do coral *Voz e Vida de Bom Despacho*, que prontamente se disponibilizou e compôs o acompanhamento pianístico para as três peças.

Nivaldo Santiago musicou praticamente um texto para cada poeta selecionado, à exceção de Celso Ribeiro (s.d.-s.d.) - 3 canções -, Liturgia Católica - 3 canções -, e Madre Olvídia Dias (1908-1994) - 2 canções. Há 4 canções selecionadas sem indicativo de autor em suas partituras, podendo ou não ser de autoria do próprio maestro.

Interessante ressaltarmos o fato de que 7 das 18 canções selecionadas possuem caráter diretamente religioso e/ou relacionado à liturgia católica. São elas: *Ave Maria; Benção; Benedictus, Deus Israel, Eucaristia, Hino a São Judas Tadeu e Hino da capela de Nossa Senhora das Graças*; sendo que *Ave Maria e Benedictus* são duas das 3 canções de texto não brasileiro, acompanhadas de *Duerme*.

Nivaldo musicou, entre as canções publicadas e inéditas, diversos poemas de autores da região norte do Brasil, como Elson Farias (1936-), João de Jesus Paes Loureiro (1939-), madre Olvídia Dias (1908-1994), Socorro Santiago (1934-) e dele próprio, acentuando sua conexão musical e artística com a região que nasceu e viveu grande parte de sua vida, valorizando e difundindo suas raízes.

### 3.3 CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS CANÇÕES

Embora cada canção mantenha sua própria identidade e contenha um universo próprio, podemos notar certos traços em comum, listados a seguir. Alguns desses traços já foram discutidos, enquanto outros serão brevemente mencionados aqui:

- 1) Poetas e poemas – a maioria dos textos escolhidos por Nivaldo Santiago que não são de origem litúrgica, foi escrita por autores contemporâneos a ele;
- 2) Extensões e tessituras mais curtas e centrais, sugerindo, em sua grande maioria, um conforto para vários naipes vocais, como nas técnicas utilizadas em composições para coro uníssono, por exemplo. Uma vez que o compositor era maestro, escrevia muitos arranjos para corais, e vivia rodeado de diversificados materiais vocais, é natural que se utilizasse de tais recursos para escrever suas canções de forma a facilitar suas execuções em diferentes instrumentos vocais.
- 3) Textura instrumental, em sua grande maioria pianística, que cria a ambientação adequada para a declamação do texto literário e musical.
- 4) Com exceção dos hinos, em suas características de pompas e energia rítmica, as demais canções apresentam-se em caráter mais intimista, melódico e sem grandes contrastes rítmicos;
- 5) Nas editorações foram emitidas rasuras e elementos que não fazem parte da escrituração das canções;
- 6) Para as canções encontradas em mais de um documento, foram realizadas comparações e utilização do máximo de informações para uma editoração mais completa o possível. Na presença de informações distintas entre os documentos, optamos por escolher a que para nós mais se adequasse ao texto musical, sem aprofundarmos na conceituação e metodologias de edição de partitura.

### 3.4 EDITORAÇÃO DAS PARTITURAS

Considerando o caráter de ineditismo das obras selecionadas é possível compreendermos o fato de que, em grande maioria, suas partituras foram encontradas sob a forma de manuscritos, sem cópia editorada. Desta maneira, um importante procedimento metodológico se fez necessário para esta fase da pesquisa, o processo de editoração, com o objetivo de acrescentar elementos que pudessem ser úteis para o músico que vier a consultar esta dissertação.

Relaciono agora os procedimentos adotados e elementos acrescentados:

- 1) O programa de edição de música foi o *Sibelius 2024* para *Windows*;
- 2) A fonte utilizada para a escrita literal nas partituras foi *Palatino Linotype*, tamanho 22 para os títulos, 11,9 para os subtítulos, 11 para nomes dos compositores e poetas, e 11,5 para texto dos poemas;
- 3) Nomes do poeta e compositor foram colocados, respectivamente, à esquerda e à direita do cabeçalho;
- 4) Indicativos de data e local foram acrescentados logo abaixo do nome do compositor;
- 5) Foram colocados números de compasso em todas as canções;
- 6) O texto literário (letra da canção) teve sua ortografia preservada, sem alteração no poema de origem.

### 3.5 AS CANÇÕES

Relembrando, foram selecionadas 18 canções para uma antologia, na intenção da criação de um caderno de partituras inéditas em publicação, do maestro Nivaldo Santiago. São elas: *A tarde, Acalanto; Amazonas, escuta meu canto; Amor, amada, vem!; Ave Maria; Benção; Benedictus; Canção praiana; Deus Israel; Duerme; Eucaristia; Finitude; Hino a São Judas Tadeu; Hino da capela de Nossa Senhora das Graças; Hino Jubilar; Hino Tui; Saudade e Teu corpo crivado de estrelas.*

Para uma melhor exposição e aproveitamento do amplo e valioso material encontrado em pesquisa, decidimos por realizar uma breve análise interpretativa de cada uma das canções, objetivando o fornecimento de ferramentas que auxiliem para suas práticas interpretativas e pedagógicas.

### 3.5.1. A tarde

Canção sobre o texto *A tarde* de Celso Ribeiro, com música composta por Nivaldo Santiago e acompanhamento pianístico escrito por Ewerton Cordeiro. Foi encontrado apenas um documento sobre tal canção, contendo a linha melódica vocal acompanhada do poema.

#### Poema

#### A TARDE

Cai a tarde tristemente a me abraçar,  
frágil amplidão a soluçar...  
Lá vem a noite, noite,  
qual sério adulto a uma criança,  
a se colher pelo braço,  
sojigar, ralhar...  
Morre a tarde, suplicante, a me olhar.  
A me olhar.  
(Celso Ribeiro)

O poema explora com profundidade a transição do dia para a noite, carregada de metáforas e imagens que evocam sentimentos de tristeza e introspecção. Estruturalmente, se organiza em um único bloco de versos livres, criando um fluxo contínuo que espelha o avanço inexorável do tempo.

A abertura do poema — "Cai a tarde tristemente a me abraçar" — estabelece um tom melancólico e pessoal. A tarde é personificada como uma entidade que "abraça" o eu lírico, conferindo um sentimento de acolhimento, embora marcado pela tristeza. Esta imagem sugere uma relação íntima e emotiva entre o sujeito e o tempo, onde a tarde parece compartilhar a melancolia do observador.

Em "frágil amplidão a soluçar," a amplidão do tempo, ou da tarde, é descrita com sensação de vulnerabilidade e de tristeza, como se o próprio céu estivesse lamentando a passagem do dia.

O verso "Lá vem a noite, noite," introduz uma duplicação que enfatiza a inevitabilidade e a intensidade da chegada da noite. A metáfora "qual sério adulto a uma criança" compara a noite à figura de um adulto que se aproxima de uma criança, conotando

uma relação de autoridade e domínio. Esse movimento é descrito como "a se colher pelo braço, sujigar, ralhar," em que "sujigar" — um termo menos usual — sugere uma forma de dominação ou controle vigoroso. "Ralhar" acentua o aspecto de repreensão ou imposição da ordem, como se a noite estivesse impondo sua presença e escurecendo o mundo de forma inevitável e talvez severa.

Na linha "Morre a tarde, suplicante, a me olhar," a tarde é novamente personificada, desta vez como uma figura moribunda que lança um último olhar suplicante ao eu lírico. Este olhar implica uma conexão emocional e intensa com o observador, destacando a transição como um momento de despedida carregado de emoção. A repetição da frase final "A me olhar" reforça o efeito de um olhar insistente e quase desesperado.

O autor do poema utiliza a tarde como uma metáfora para estados de espírito transientes, refletindo uma melancolia que se intensifica com a chegada da noite. A escolha de personificar elementos naturais (a tarde e a noite) e o uso de termos como "sujigar" infundem o poema com um sentido de luta e entrega, onde o tempo exerce um poder inexorável sobre o eu lírico.

Em resumo, *A Tarde* de Celso Ribeiro oferece uma visão lírica e introspectiva sobre a passagem do tempo, usando a metáfora do fim do dia para explorar temas de melancolia, transição e a relação entre o eu lírico e o inevitável avanço do tempo. A obra se destaca pela sua linguagem evocativa e a capacidade de conectar as emoções do eu lírico com as mudanças naturais do dia para a noite.

## Elementos Estruturais da Canção

**Quadro 22:** Elementos estruturais da canção 1

<b>Tonalidade</b>	Centro tonal em Ré maior
<b>Compasso/Andamento</b>	Compasso 2/4. Andamento <i>Adágio</i>
<b>Extensão Vocal</b>	Dó 3 a Mi 4
<b>Melodia</b>	Linha do canto predominantemente em graus conjuntos, com alguns saltos ocasionais. O maior salto é uma 4ª aumentada
<b>Harmonia</b>	Embora o centro tonal seja em Ré Maior, a tonalidade não é rigidamente definida. O compositor transita entre o campo harmônico básico e modulações compatíveis, criando fluidez e expressividade.
<b>Ritmo</b>	Quiálteras de colcheias e semínimas são constantes na linha vocal, aparecendo pontualmente no acompanhamento. A melodia frequentemente se inicia em <i>anacruses</i> , criando leveza e continuidade rítmica.

Fonte: autoria própria

A partitura da música de Nivaldo Santiago sobre o texto de Celso Ribeiro, revela características significativas tanto na estrutura musical quanto na interpretação expressiva. No manuscrito encontrado não há dedicatória nem assinatura do compositor. A data e o local de composição também não são especificados.

Ewerton Cordeiro foi responsável pela composição da parte instrumental para acompanhar a melodia vocal de Nivaldo Santiago. Sua contribuição é fundamental para a configuração e a expressividade da música, adicionando camadas harmônicas e texturais que complementam e enriquecem a interpretação da obra. A presença de mudanças de clave na mão esquerda do piano e a elaboração das dinâmicas e expressões musicais refletem a expertise e a sensibilidade de Cordeiro na adaptação e na interpretação do poema musicalizado.

A tonalidade da música não é rigidamente definida, mas o centro tonal gira em torno de Ré Maior. O compositor utiliza modulações dentro do campo harmônico de Ré Maior sem delinear transições precisas, refletindo uma abordagem fluida e expressiva que se ajusta ao conteúdo emocional do texto. Essas modulações são realizadas de maneira orgânica ao longo da obra, criando uma sensação de fluidez e desenvolvimento gradual.

A fórmula de compasso é 2/4, adequada ao caráter intimista e contemplativo da peça, com um total de 37 compassos. A introdução instrumental de 5 compassos prepara o ambiente musical, com a linha vocal iniciando no 5º compasso, caracterizando a presença constante de anacruses ao longo da interpretação, como visto no exemplo 1 a seguir:

**Adagio**

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the piano accompaniment (Piano). The piano part features triplets in both hands and a change of clef in the left hand. The vocal line begins with an anacrusis on the fifth measure, marked with a dynamic of *mp* and the lyrics "Cai a". The second system shows the vocal line and piano accompaniment starting at measure 6. The vocal line continues with the lyrics "tar - de tris - te - men - te a me, a - bra - çar". The piano accompaniment includes triplets and a dynamic of *p*.

**Exemplo 1:** *A tarde* – introdução e anacruse

O andamento é *Adágio*, contribuindo para a atmosfera serena e reflexiva da música. A extensão melódica da linha vocal vai de Dó3 a Mi4, predominantemente baseada em graus conjuntos, com saltos ocasionais, sendo o maior salto uma 4ª aumentada.

No aspecto rítmico, há uma presença constante de *quíalteras* de colcheias e semínimas na linha vocal, além de algumas incidências pontuais no acompanhamento do piano, enriquecendo o tecido musical com variações rítmicas sutis que complementam a fluidez da melodia, conforme também pode ser observado no exemplo 1.

A expressão e dinâmica são tratadas com cuidado meticuloso. A linha vocal apresenta ligaduras de expressão e união, enfatizando a continuidade e o fluxo emocional do texto poético. O piano, por sua vez, utiliza destas ligaduras para unificar as frases musicais, e a dinâmica varia de *mp* (*mezzo piano*) no início até *mezzo forte* em pontos estratégicos, como nos compassos 10 e 25, com *crescendos* e *diminuendos* marcados para ampliar a expressividade.

A execução vocal demanda uma interpretação sensível às nuances textuais e musicais, explorando a melodia lírica e os momentos de intensidade emocional. A presença de um acidente melódico ao final da palavra "soluçar", no compasso 13, destaca uma ênfase dramática pontual para a prática interpretativa, como podemos ver a seguir (exemplo 2):

Exemplo 2: *A tarde* – acidente melódico

Além disso, a partitura apresenta *fermatas* nos compassos 5, 27 e 37, indicando pausas prolongadas que moldam o ritmo e a expressão da música ao longo da obra. Os aspectos técnicos e interpretativos detalhados aqui não apenas complementam a análise musical, mas também enriquecem a experiência auditiva e emocional proporcionada pela composição de Nivaldo Santiago e Ewerton Cordeiro sobre o texto de Celso Ribeiro.

A execução vocal e instrumental da canção *A Tarde* oferece diversas possibilidades interpretativas e pedagógicas que considero fundamentais para enriquecer a experiência técnica e artística dos intérpretes. Com base nas minhas práticas interpretativas e educacionais, apresento algumas sugestões que podem ajudar a explorar o potencial dessa peça.

Do ponto de vista vocal, a interpretação exige um mergulho profundo no texto poético. Eu sugiro que o cantor vá além da melodia, dedicando-se a compreender e transmitir as nuances emocionais e as imagens evocadas pelas palavras. A atmosfera melancólica e reflexiva da peça convida a uma abordagem expressiva, com foco na comunicação emocional. Nesse processo, costumo enfatizar o trabalho em dinâmicas variadas, o controle preciso do fraseado e o cuidado com os momentos climáticos, especialmente nas fermatas e nos crescendos, que devem ser construídos com intenção e progressão emocional.

A linha melódica, com sua alternância entre graus conjuntos e saltos intervalares, como a 4ª aumentada, pode ser desafiadora e requer uma técnica vocal sólida. Além disso, a recorrência de *anacruses* exige atenção ao aspecto rítmico. Sugiro uma atenção para que cada entrada seja fluida e precisa, estabelecendo um diálogo consistente com o acompanhamento.

Quanto ao acompanhamento pianístico, percebo que a interação sensível entre voz e piano é essencial para criar a atmosfera emotiva da obra. Incentivo o pianista a observar com cuidado as mudanças de clave, as ligaduras e os contrastes dinâmicos, valorizando as pausas e os respiros na construção conjunta da interpretação. O objetivo é estabelecer uma relação simbiótica entre voz e instrumento, onde ambos se complementem e enriqueçam a narrativa musical.

*A Tarde* é um material riquíssimo para trabalhar a relação entre texto e música. Uma prática que costumo adotar é o estudo detalhado do poema antes de sua musicalização, destacando palavras-chave e emoções que guiem a interpretação. Essa análise, quando aliada ao trabalho técnico em dinâmicas, fraseado e expressão, proporciona um entendimento mais profundo sobre a integração entre técnica e arte.

Interpretar *A Tarde* é, acima de tudo, uma experiência transformadora, que convida o intérprete a mergulhar em um universo de sensibilidade e expressão. Encorajo os cantores a ir além dos aspectos técnicos e se permitirem explorar a narrativa emocional que a obra propõe. Essa abordagem não apenas aprimora a performance técnica, mas também enriquece a conexão artística, ampliando a capacidade de comunicar ao público a riqueza poética e sonora da canção.

### 3.5.2. Acalanto

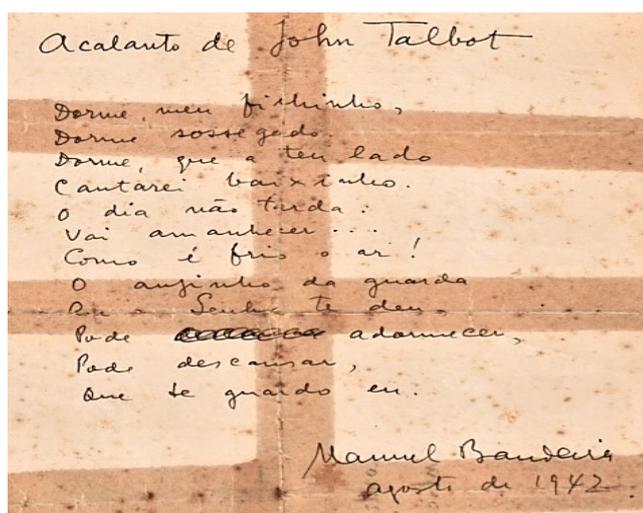
Canção composta em 1972 sobre o poema Acalanto de John Talbot“, de Manuel Bandeira (1886-1968).

## Poema

## ACALANTO DE JOHN TALBOT

Dorme, meu filhinho,  
 Dorme sossegado.  
 Dorme que ao teu lado  
 Cantarei baixinho.  
 O dia não tarda...  
 Vai amanhecer:  
 Como é frio o ar!  
 O anjinho da guarda  
 Que o Senhor te deu,  
 Pode adormecer,  
 Pode descansar,  
 Que te guardo eu.  
 (Manuel Bandeira)

Segue o manuscrito original do poema, documento que pertenceu ao acervo do renomado compositor brasileiro Rossine Camargo Guarnieri (1907-1993) (Figura 46):



**Figura 46:** Manuscrito do poema *Acalanto de John Talbot*, de Manuel Bandeira. (Fonte: site Matriz Leilões<sup>52</sup>)

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.matrizleiloes.com.br/peca.asp?Id=10589888>. Acesso em: 07 jun. 2024.

Considerado uma das figuras mais importantes da literatura modernista no Brasil, Manuel Bandeira (1886-1968) foi um poeta, crítico literário e tradutor brasileiro. Seu trabalho é notável pela sensibilidade e pela abordagem inovadora da linguagem e dos temas poéticos. Foi um dos pioneiros na introdução do verso livre na poesia brasileira, contribuindo significativamente para a modernização da literatura nacional.

O poema *Acalanto* pertence ao gênero lírico - de caráter sentimental e subjetivo, cujo propósito é despertar sentimentos -, foi escrito em redondilha menor, e encontra-se presente na coletânea *Lira dos Cinquent'anos* (1944).

Segundo definição no dicionário Michaelis (2016), *acalanto* pode ser uma “composição musical baseada nas cantigas de ninar” (MICHAELIS, 2016, n.p.). Como grande parte de nossa cultura, os *acalantos* também são marcados pela influência da miscigenação, principalmente europeia, indígena e africana.

Sobre a etimologia da palavra, Lima (1986) diz que:

Ela tem uma etimologia mista: o prefixo *a* é grego, que indica privação; *Kaió*, palavra grega que significa choro; o sufixo *ar* ou *entar* que deriva da palavra latina *actitare* que significa agitar frequentemente. Portanto, *Acalantar*, é uma prática que visa afastar o choro da criança embalando-a (ninando-a) suavemente e cantando-lhe cantigas. É bem verdade que o choro contido na etimologia da palavra guarda relação com o sono. (LIMA, 1986, p. 05)

Manuel Bandeira escreveu o poema com este título sugerindo justamente este simples embalo de ninar, que vem a ser corroborado no corpo do texto, indicando um eu lírico que se encontra na tentativa de fazer o filho adormecer em algum momento próximo ao amanhecer do dia.

O título original do poema é *Acalanto de John Talbot*.

E quem seria este pequeno John Talbot que inspirou tanto enternecimento ao poeta? John Talbot frequentou uma das ruas que compõem o espaço sentimental de Bandeira: a Rua do Curvelo, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro; ali o exercício da amizade transformava o dia-a-dia em um saboroso ritual de convívio. Em “A Trinca do Curvelo”, no capítulo intitulado “A cheia adorada e adorável”, Elvia Bezerra relata de forma circunstanciada e cheia de paixão o envolvimento do poeta com o casal Frederique Henriette Simon Blank e Carlos Blank, ela holandesa, ele brasileiro. Os dois vieram morar no Rio de Janeiro, juntamente com Guita, sua primeira filha, e foram vizinhos do Palacete dos Amores, onde residiam o poeta e sua família. Manuel Bandeira soube traduzir em poesia o grande apreço que sentia por estas pessoas, compondo-lhes uma pequena antologia de que fazem parte versos de circunstância de variadas tonalidades poéticas, indo da louvação brejeira de “Joanita” e da lúdica “Sacha”, até o elegíaco “Poema do mais triste maio”, o réquiem endereçado a Moussy, como era chamada Madame Blank. (...) Moussy é também avó de Sacha e de John Talbot, filhos de Guita. (COUTINHO, 2017, P. 149)

O poema encontra-se na primeira pessoa, sem identificar a identidade de gênero do eu lírico, mas fornecendo informações que sugerem um vínculo familiar de primeiro grau em relação a uma criança do gênero masculino, como visto no trecho “Dorme meu filhinho, dorme sossegado...”.

A tentativa de transmitir cuidado, segurança e proteção à criança embalada pelo acalanto é nitidamente presente nos trechos “... Dorme que ao teu lado cantarei baixinho...” e “... que te guardo eu”. Este último trecho é antecedido por uma sentença que além do afeto, apela também para o sagrado, quando o poeta escreve: “... O anjinho da guarda/Que o Senhor te deu,/Pode adormecer,/Pode descansar,/Que te guardo eu”.

Sobre tais escolhas literárias do poeta e o contexto, Ab’Sáber (2004) diz que:

Bandeira insiste na necessidade de a condição de desamparo humano ser acompanhada por uma presença de sentido transcendente, sonho ou humanidade restaurada em uma dimensão sagrada de sua própria existência. Em três poemas de muitos anos depois do poema do menino doente (1920), ele retoma a necessidade de sermos sonhados e cuidados desde um outro humano, o que estaria sempre figurado no canto de ninar. Tal imagem reaparece em «O Anjo da Guarda» de meados dos anos 20, em «Acalanto de John Talbot» de 1942, e em «Acalanto para as Mães que Perderam seus Meninos» da Estrela da Tarde, publicado em 1960. (Ab’Sáber, 2004, p. 174-203)

Assim, a tônica do poema recai então sobre o sentido de proteção que se irradia no cuidado familiar. O cuidado, o afeto, a família e a ligação com o sagrado, presentes no poema de Bandeira, são valores que possivelmente tenham embasado a escolha deste texto pelo compositor Nivaldo Santiago para homenagear seu único filho, tendo em vista a presença importante de tais valores em sua biografia e obra.

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 23:** Elementos estruturais da canção 2

<b>Tonalidade</b>	Ré menor
<b>Compasso/Andamento</b>	2/4. Andamento <i>Moderato</i>
<b>Extensão Vocal</b>	Sib 2 a Ré 4.
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos. Maior salto verificado é o de 5ª justa.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Simplicidade rítmica, estabilidade, com o predomínio de esquemas rítmicos básicos na combinação de colcheias e semínimas

Fonte: autoria própria

Para o poema de Bandeira, Nivaldo Santiago realizou duas composições distintas, uma em 1972 e outra em 1976. A primeira, resolveu denominar *Acalanto*. Já a segunda, teve seu manuscrito autógrafo encontrado com o mesmo nome, entretanto, fora publicada no álbum *Cancioneiro de Manaus* (SANTIAGO, 2014) como *Acalanto para Cláudio*, por tê-la composto em homenagem ao filho, em razão de seu 9º aniversário (conforme informado na publicação).

Mesmo que na obra de Nivaldo composta em 1972 não contenha indicações de homenagens, ousamos deduzir pela comparação com a obra de 1976 publicada em 2014, que tenha sido também uma homenagem à Cláudio Santiago. Percebemos, assim, que tanto o poeta quanto o compositor aqui apresentados dedicam suas obras a duas crianças do sexo masculino, pelos quais mantêm relações de profundo afeto.

A canção *Acalanto* encontra-se na tonalidade de Ré menor, e por apresentar uma extensão relativamente curta, concentrando-se em uma região relativamente confortável e cômoda ao canto (Dó 3 – Dó 4) e sem grandes saltos, nota-se a intenção do autor de não forçar a voz do intérprete. Isso faz com que possamos relacionar a emissão sonora (principalmente vocal) à função primeira do gênero poético acalanto, que é o adormecimento da criança.

A canção se encontra em compasso binário simples (2/4), e foi composta por 38 compassos. Este número de compassos se faz relativamente extenso a uma canção de ninar em sua função social, entretanto, entendemos que a canção aqui estudada foi composta para ser executada como música de concerto, adequando-se a tal objetivo. Assim, além dos compassos que acompanham o texto original, houveram também acréscimos de uma introdução de 4 compassos, e mais 9 compassos para encaixe de repetição das frases “dorme sossegado”, “pode adormecer” e “pode descansar”.

Consideramos também de suma impotância para este gênero composicional o andamento – grau de maior ou menor valor de velocidade na execução de uma música –, pois principalmente dele é que vai depender o adormecimento da criança. “Via de regra, o elemento mais importante é o grau de velocidade do canto, o qual é lento, gerando a monotonia necessária que conduz a criança ao sono” (WOLFFENBÜTTEL, 1991, p.80). No manuscrito autógrafo de 1972 há indicação do movimento *Moderato*, o que significa que o compositor pensou a reprodução de sua música em velocidade moderada, mediana, de aproximadamente 108 a 120 batidas por minuto, de acordo com Buhmil Med (2012, p. 131).

Entre as características rítmicas da canção *Acalanto*, observamos o predomínio de esquemas rítmicos elementares, com ênfase em colcheias e semínimas, o que reafirma a simplicidade rítmica, uma qualidade essencial desta forma musical. Vide exemplo 3:

The image displays a musical score for the song 'Acalanto'. It is divided into two systems. The first system is marked 'Moderato' and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part includes a 'grv' (grave) marking and a 'rall.' (rallentando) marking. The bass clef part starts with a 'p' (piano) dynamic. The second system begins with a vocal line in the treble clef, starting at measure 5, with the lyrics 'Dor-me meu fi - lhi - nho dor-me so - sse - ga - do'. The piano accompaniment continues below, marked 'Cantabile'.

**Exemplo 3:** *Acalanto* – simplicidade rítmica, *rallentando* e *cantabile*

A melodia é, em geral, escrita em graus conjuntos, nunca ultrapassando um salto de 5ª justa. Essa estrutura melódica pode ser explicada dentro dos próprios propósitos de uma canção de ninar, que como o nome já sugere, é proporcionar o adormecimento. Tendo em vista que os intervalos mais incidentes na canção são próximos ou conjuntos, e que não requerem esforços para serem emitidos vocalmente, conseqüentemente facilitam para o acalento, pois não causam tensão e/ou desconforto para a criança que os escuta. Mesmo que haja a presença de intervalos disjuntos, estes são acompanhados por outras seqüências de intervalos próximos, o que suaviza e tranquiliza a canção e o ouvinte.

Objetivando a não criação de tensão musical ou contraste sonoro, na canção *Acalanto* é possível perceber uma intensão do compositor em resumir sua dinâmica à emissão em *piano* (conforme indicado no primeiro compasso da partitura), não havendo indicações de mudanças até seu fim. Entretanto, tal indicação na partitura é apresentada apenas para a linha do instrumento acompanhador, ficando a dinâmica vocal a cargo do estudo de interpretação

do texto e adequação ao estilo/gênero, por parte do intérprete, sem orientação específica do compositor.

Ao fim da introdução o compositor escreve um *ralentando* para o instrumento acompanhador, preparando a entrada do canto; e quando isso acontece, ele indica um *cantabile* para o acompanhamento, permitindo-lhe maior liberdade junto à voz (vide Exemplo 3).

Acredita-se, particularmente, que a semântica textual e a forma “intuitiva” de se executar um acalanto tenha levado o compositor à possível escolha da não indicação de dinâmica vocal, deixando tal tarefa a cargo do estudo pessoal de retórica, interpretação e criatividade do cantor. Assim, as decisões musicais do compositor Nivaldo Santiago fariam sobressair sua concepção interpretativa conforme sugestão do texto.

Em tempo, cabe apontar que o compositor utiliza para o instrumento acompanhador, em alguns momentos da canção, o recurso de oitavar para uma região aguda o acompanhamento, assemelhando seu som ao de uma caixinha de música, por exemplo. Como visto no Exemplo 3, ele já inicia utilizando esse recurso na introdução, e o repete em alguns outros momentos do textomusical, como podemos ver no Exemplo 4:

21

O an - ji - nho da guar - da que o Se - nhor te

gw

**Exemplo 4:** *Acalanto* – oitavando o instrumento acompanhador

Não sabe-se a razão real desta escolha pelo compositor, mas uma hipótese seria o fato de que, segundo Werner & VandenBos (1993), por volta dos 6 meses, os bebês tenham maiores facilidades e prefiram ouvir sons agudos. Somente por volta dos dois anos de idade é que a audição dos bebês para sons agudos vai estar semelhante à de um adulto normal.

Por mais que as características poéticas e musicais de um acalanto sugiram uma simplicidade, interpretar e ensinar a canção *Acalanto* de Nivaldo Santiago envolve uma série de desafios interpretativos e pedagógicos específicos, que sempre procuro destacar em minhas práticas e orientações.

A execução vocal exige um controle rigoroso da dinâmica, com foco na suavidade e nas nuances sutis que a peça demanda. Ênfase a importância de manter um timbre cálido e acolhedor, sem recorrer a excessos de volume ou brilho que possam quebrar a atmosfera serena e tranquila que define o gênero. Levando em consideração minha experiência com tal canção, acredito que a suavidade no timbre é essencial para preservar a delicadeza da canção e a sensação de acolhimento que ela proporciona.

Outro ponto importante a se considerar é a fluidez e continuidade do fraseado. O *legato* – ou a ligação entre as notas – deve ser mantido com muito cuidado, evitando interrupções bruscas que possam comprometer a uniformidade melódica. Para isso, o controle respiratório precisa ser preciso, com atenção constante à passagem do ar e à maneira como ele se distribui ao longo das frases.

Embora a clareza textual seja fundamental, a articulação precisa ser cuidadosamente adaptada para não se sobrepor à suavidade melódica. A dicção deve ser clara, mas sem exageros, para que o texto seja inteligível sem sacrificar a leveza da linha vocal.

A expressão afetiva de um acalanto é algo que se busca nos intérpretes. Para mim, a canção deve ser tratada com ternura e calma, e o cantor precisa adotar uma interpretação empática e sensível. Vai além da técnica pura: a música deve comunicar a função primária do acalanto, que é tranquilizar e acalantar.

Considero fundamental orientar o cantor na busca de um equilíbrio entre técnica vocal e expressão emocional. O trabalho que faço com meus alunos envolve o desenvolvimento de habilidades de modulação vocal, para que possam se adaptar a contextos mais íntimos e pessoais, ajustando sua projeção vocal ao tipo de interpretação introspectiva que um acalanto exige. Isso passa por práticas de respiração controlada, relaxamento corporal e a construção de uma sensibilidade interpretativa que se alinhe com o gênero.

Essas demandas não são apenas técnicas, mas exigem uma sensibilidade artística refinada para capturar a essência lírica e emocional que Nivaldo Santiago coloca em *Acalanto*. É um trabalho que envolve tanto o domínio técnico quanto uma imersão emocional e interpretativa, essencial para transmitir a beleza e a função pacificadora da canção.

### **3.5.3. Amazonas, escuta meu canto**

Canção encontrada sem data nem local de composição em sua partitura autógrafa, sabendo-se apenas que foi musicada sobre o poema da mãe Olvídia Dias (1908-1994), da Congregação das Irmãs de Santa Doroteia de Frassinetti.

**Poema****AMAZONAS, ESCUTA MEU CANTO****1 –**

Amazonas, escuta meu canto  
Resumindo em poemas de amor,  
As estrofes de cada recanto  
Em quelouvas o teu CREADOR.  
Vou exaltar-te na lira sonante  
De minh'alma repleta de fé,  
Neste canto, este hino vibrante,  
Que m'inspira o meu sangue baré.

**2 -**

Oh! Recebe o sorrir da criança  
Que na escola o futuro constroi  
Mocidade, alegria, esperança,  
Desenhando figuras de herói.  
É por ti que darei nesta vida  
Tudo quanto são forças e afã,  
Para seres, ó terra querida,  
O valor do Brasil de amanhã!

**Estribilho –**

Minha terra, planície gigante,  
Onde corre e domina o RIO - MAR!  
LINDA SELVA! JARDIM VERDEJANTE!  
Ó colosso e ubertoso pomar!  
No teu seio dourado e fecundo  
Há Petróleo e farturas a flux!  
No teu Rio caudaloso e profundo  
Há riquezas ocultas à luz!  
(Madre Olvídia Dias)

Segue o texto do poema, encontrado na forma datilografada e assinada por Santiago (Figura 47):

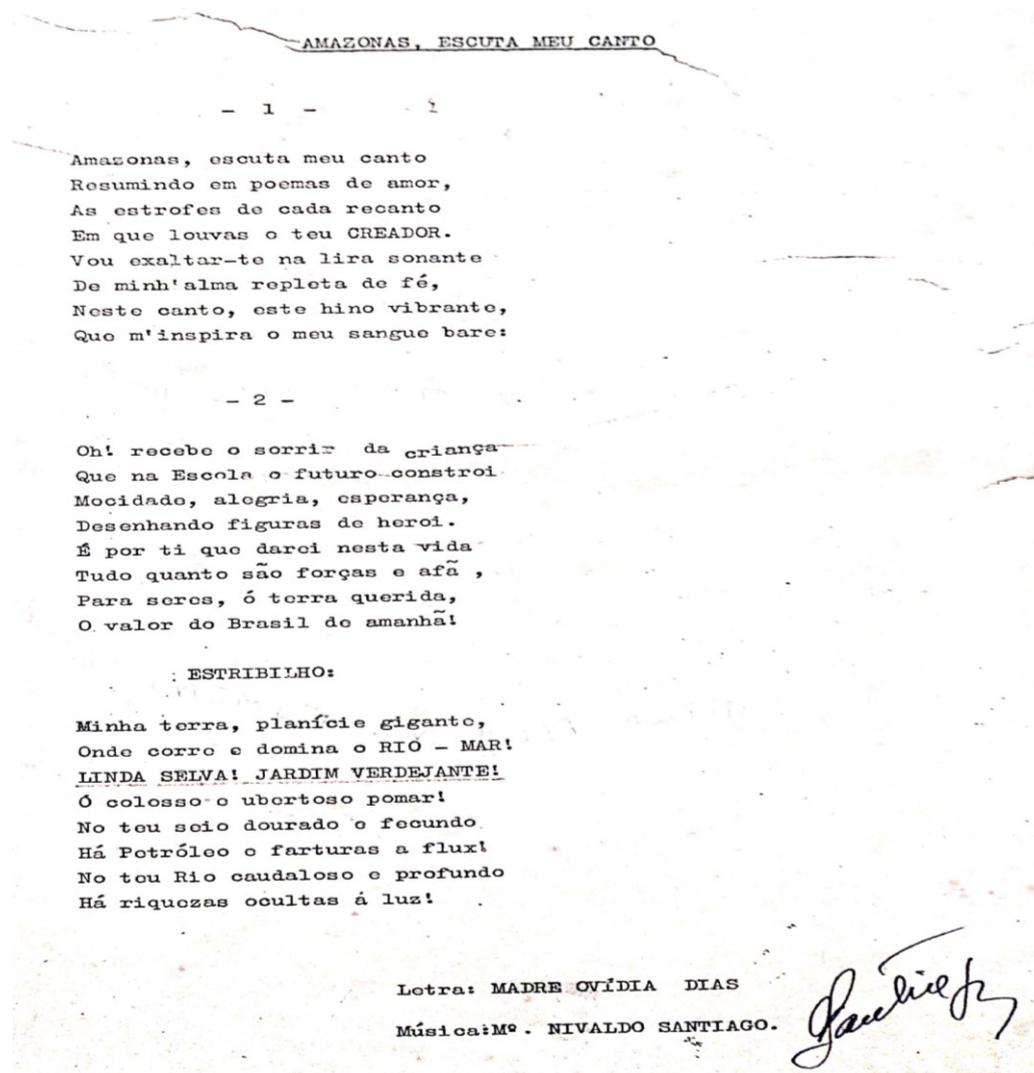


Figura 47: Poema *Amazonas, escuta meu canto* datilografado. (Fonte: acervo do autor)

Madre Olvídia Dias foi uma religiosa católica pertencente à congregação das irmãs de Santa Dorotéia de Frassinetti. Com atuação marcante em Manaus, destacou-se por sua dedicação à educação e assistência social, tendo seu reconhecimento eternizado com seu nome em uma das principais praças da cidade. Compositora do primeiro hino de Manaus e do hino da cidade de Itacoatiara, ambas no Amazonas.

O poema de Madre Olvídia pertence ao gênero lírico; foi escrito com versos regulares - também chamados de versos isométricos, são aqueles que possuem a mesma medida -; e apresenta três estrofes simples em oitavas – grupos de oito versos regulares.

Com o título *Amazonas, escuta meu canto*, fica clara a intenção de musicalidade do poema, somada a um vocativo – forma linguística usual para chamamento -. Entretanto, somente pelo título não se pode dizer se “Amazonas” se refere ao Rio ou ao Estado, que são homônimos; e tampouco se a intencionalidade deste “canto” se refere à súplica, gratidão, ou outro sentimento. Para isso, é necessário dirigir-se ao texto, o qual apresentará elementos que sanarão tais lacunas do título, como em “(...) Vou exaltar-te na lira sonante/De minh’alma repleta de fé (...)” e “(...) Minha terra, planície gigante,/ Onde corre e domina o Rio-Mar (...)”.

De acordo com o IBGE (2023), o Amazonas é uma das 27 unidades federativas do Brasil. Está situado na Região Norte, sendo o maior estado do país em extensão territorial, com uma área de 1 559 255,881 km<sup>2</sup>. Abriga parte do Rio Amazonas, o maior rio em volume de água do mundo, e seus afluentes que desaguam no oceano Atlântico.

Assim sendo, pode-se inferir da análise suprarrealizada, que de forma sentimental e subjetiva a autora escreveu um hino ao Estado do Amazonas. Isso pode ser corroborado pelo próprio texto, no trecho “Vou exaltar-te na lira sonante/De minh’alma repleta de fé,/Neste canto, este hino vibrante, (...)”.

Apesar de a estrutura do poema estar igualmente dividida em três estrofes simples em oitavas, a autora supostamente revela sua intenção em musicar o texto quando numera as duas primeiras estrofes e denomina a terceira de “estribilho” – que, por definição do dicionário Michaelis (2016), seria “refrão”, termo muito encontrado na música.

No decorrer do poema, muitas são as características próprias do Estado do Amazonas apontadas e veneradas, que somadas ao possível período histórico-artístico da autoria da obra, podem vir a caracteriza-la como regionalista. “O regionalismo é um fenômeno universal como movimento de grupos de escritores que defendem notadamente uma literatura que tenha por ambiente tema e tipos de certa região (...)”. (SOUSA, 2021, p.9)

Mesmo que muitos críticos literários possam vir hoje a considera-lo ultrapassado ou de baixa qualidade estética; não se pode negar o Regionalismo como marco histórico da literatura brasileira, pois os temas regionais nunca deixaram de ser matéria prima para grandes autores, desde Guimarães Rosa (1908-1967), Erico Verissimo (1905-1975) e Josué Guimarães (1921-1986), até Luiz Antônio de Assis Brasil (1945-), Antônio Torres (1940-) e Milton Hatoum (1952-).

Foram encontrados dois manuscritos com a composição da canção de Santiago sobre o poema de Madre Olvídia Dias, e uma folha datilografada com a letra do poema. Em nenhum dos manuscritos das composições há a presença do título, assinatura, data e local de composição, ou qualquer informação pré-textual/musical. Para o presente trabalho optamos

por preservar o título *Amazonas, escuta meu canto* conforme observado no documento datilografado e assinado por Santiago.

Analisando semanticamente a canção *Amazonas, escuta meu canto*, percebe-se que ela encontra-se na primeira pessoa, porém, sem identificação de gênero do eu lírico. Pode-se considerá-la um hino ao ser apresentada como uma poesia melódica de exaltação e glorificação em que a temática envolve um patriotismo – neste caso, um regionalismo.

O texto fornece informações que sugerem um vínculo afetivo do eu lírico em relação ao Estado do Amazonas, como visto no trecho “(...) Neste canto, este hino vibrante,/Que m’inspira o meu sangue baré”.

““*Baré*” sempre foi o nome dado àqueles cujos antepassados viviam espalhados por quase toda a calha do rio Negro até a Venezuela, onde ainda hoje, encontra-se um número expressivo de descendentes desse povo.” (FIGUEIREDO, 2009, p.32) Assim sendo, dizer ter “ sangue *baré*” sugere ser uma expressão de orgulho por ter uma genealogia tão antiga em solos Amazonenses.

Logo no começo do poema já é transmitida uma declaração de amor ao Estado, sempre se referindo a ele em tonalidade heróica, e também com elementos do Sagrado: “Amazonas, escuta meu canto/Resumindo em poemas de amor,/As estrofes de cada recanto/Em que louvas o teu CREADOR./Vou exaltar-te na lira sonante/De minh’alma repleta de fé,(...)”.

A segunda estrofe do poema revela-se como uma esperança por um futuro grandioso desta “terra querida”, tão exaltada. A autora do poema deposita nas crianças e na educação a construção deste futuro, e conduz o eu lírico a comprometer-se em ser perseverante pela realização desta valorização regional perante todo o Brasil futuro.

No estribilho, a utilização do pronome “minha” em “Minha terra”, indica posse, pertencimento em todo essa “planície gigante,/Onde corre e domina o RIO - MAR!/LINDA SELVA! JARDIM VERDEJANTE!/Ó colosso e ubertoso pomar!”. Mais uma vez a autora transmite um orgulho por pertencimento do eu lírico a este Estado, e utiliza do estribilho para exaltar suas riquezas naturais.

O cuidado com a escrita do texto, o afeto que ele transmite pelo Amazonas, a ligação com o sagrado, e toda relação gênero-textual presentes no poema de Madre Olvídia Dias, são valores que, pelo que se observa na biografia do maestro Nivaldo Santiago, possivelmente tenham sido comungados também por ele, e contribuído diretamente para escolhas composicionais em *Amazonas, escuta meu canto*.

Segundo Lovelace (1972), a música

“(…) deve ser uma serva de um texto, que por sua vez, deve ser o veículo de adoração e culto. Como um hino é culto e é experiência musical ao mesmo tempo, é óbvio que somente um compositor que está interessado em ambos pode fazê-lo bem.” (LOVELACE,1972, p.10)

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 24:** Elementos estruturais da canção 3

<b>Tonalidade</b>	Ré maior
<b>Compasso/Andamento</b>	4/4. Não há indicação de andamento.
<b>Extensão Vocal</b>	Dó 3 a Mi 4.
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos. Maior salto verificado é o de 5ª justa.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Predomínio de esquemas rítmicos na combinação de colcheias pontuadas, semicolcheias e semínimas, sustentando um efeito anacrústico desde o início da melodia vocal. Na parte B há a presença de quiálteras de semínima.

Fonte: autoria própria

Para as análises textuais e musicais, principalmente, foi preciso comparar os dois manuscritos encontrados, e a partir daí consideramos a música de Santiago dividida nas seguintes partes: “introdução” – compassos 1 a 5; “parte “A” – compassos 6 a 21; e “parte “B” – compassos 22 a 34.

Não há iniciação de data nem local da composição de Santiago em nenhum dos manuscritos encontrados, tampouco indicativos de dedicatórias.

*Amazonas, escuta meu canto* encontra-se na tonalidade de Ré maior. Nota-se a intenção do compositor em concentrar a escrita da melodia vocal em uma região relativamente confortável ao canto individual e coletivo – Dó 3 até o Mi 4 -, possivelmente para cumprir com as características de praticidade de um hino, mesmo que aqui escrito para execução como canção de concerto.

Para compor a música do poema de Dias, o maestro Nivaldo Santiago optou por um fraseio mais amplo, em compasso quaternário, 4/4, o que trouxe muitos benefícios para um melhor ajustamento prosódico entre palavras e sons.

A melodia vocal, assim como o instrumento acompanhador na introdução, inicia-se em anacruse - nota ou sequência de notas que precedem o primeiro tempo forte do primeiro

compasso de uma música – tanto em na parte “A” quanto na “B”, como podemos ver nos exemplos 5 e 6 a seguir:

5

A - ma - zo - nas, es - cu - ta meu can - to Re - su -  
Mi - nha ter - ra, pla - ní - cie gi - gan - te, On - de

Exemplo 5: *Amazonas, escuta meu canto* – anacruse - início vocal parte A

21

ré: Oh! re - ce - be o so - ri - z da cri - an - ça Que na Es -  
luz!

Exemplo 6: *Amazonas, escuta meu canto* – anacruse - início vocal parte B

*Amazonas, escuta meu canto* apresenta um total de 39 compassos, sendo três deles iniciados em *anacruse* – o primeiro da introdução iniciando a música, o último da introdução com a entrada vocal, o último da parte “A” iniciando o texto de “B”. Este número extenso de compassos é facilmente explicado em favor da extensão do texto.

Em nenhum dos manuscritos da composição há indicação de andamento. Entretanto, consideramos que para uma composição de música de câmara com o gênero textual hino, *andantes* e *moderatos* possam ser apropriados por proporcionarem um bom equilíbrio entre expressão e articulação, essenciais para a estrutura rítmica da peça.

Dentre as características rítmicas da melodia vocal da canção, iniciada em *anacruse*, verifica-se a predominância de esquemas rítmicos na combinação de colcheias pontuadas, semicolcheias e semínimas (e suas variações), como também podemos ver nos exemplos 5 e 6. Esta sequência rítmica segue predominante até o fim da canção, havendo algumas leves variações, mas sustentando o efeito anacrústico, remetendo-se a uma ambientação de pompa, tão presente nas modalidades patrióticas de hinos.

Na parte “B” da música o compositor opta por fazer variações em quiálteras/tercinas de semínimas, o que pode sugerir a tentativa de ênfase das frases literárias através deste efeito rítmico musical. Ray Francis Brown (1972) corrobora tal pensamento quando diz que nos hinos a música deve expressar uma atmosfera correspondente às palavras a que está associada, ressaltando aquilo que as elas dizem. Vejamos no exemplo 7:

32

quan - to são for - ças e a - fã, Pa - ra se - res, ó te - rra que -

Exemplo 7: *Amazonas, escuta meu canto* – quiálteras de semínimas

Segundo Ray Francis Brown (1972), os hinos devem apresentar uma tessitura confortável para possibilidade de um canto coletivo, isto é, aproximadamente do Dó<sup>3</sup> ao Ré<sup>4</sup>, podendo no máximo estender suas extremidades do Lá<sup>2</sup> ao Mi<sup>4</sup>. A extensão total da melodia de *Amazonas, escuta meu canto* encontra-se do Dó<sup>3</sup> até o Mi<sup>4</sup>, o que se enquadra ao pensamento de Brown e contribui para a classificação da música como pertencente ao gênero músico-literar Hino.

Quanto aos intervalos melódicos, os intervalos mais incidentes na canção são próximos ou conjuntos, entretanto, o compositor passeia por toda a sua extensão em movimentos ascendentes e descendentes, e apresenta alguns momentos pontuais de tensão expressos por intervalos de 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> justas (maior intervalo observado).

Em nenhum dos manuscritos encontrados foram identificadas sinalizações de expressão e dinâmica para a voz nem para o instrumento acompanhador.

Tendo em vista a ausência de indicativos de dinâmica e de interpretação vocal na canção *Amazonas, escuta meu canto*, sugiro que, a partir da análise retórica e interpretativa do texto em relação às escolhas musicais de Santiago, o intérprete aplique suas próprias intenções vocais. Essa abordagem tem se mostrado eficaz nas minhas práticas, pois, por exemplo, ao utilizar uma dinâmica preparatória nos acordes que precedem as estrofes, o instrumentista pode auxiliar a dar vida ao texto, de acordo com a lógica do conteúdo poético. Caso contrário, se o acompanhamento for executado de maneira triunfante e forte ao longo da peça, perde-se a oportunidade de explorar os contrastes subtis que são essenciais para o significado profundo das palavras e para a expressividade da canção.

Em minha experiência, a música de câmara, especialmente quando se baseia no gênero poético hino, exige atenção a várias demandas interpretativas e pedagógicas para garantir uma execução musical precisa e expressiva. Isso se reflete em minha prática de buscar sempre uma interpretação fiel ao estilo e propósito da obra, o que envolve uma atenção constante à clareza textual e à compreensão do conteúdo emocional do texto. O cantor deve focar em uma dicção precisa, sem perder a naturalidade do fraseado, de modo que a projeção das palavras seja eficiente e transmita o significado poético de forma clara e emocionalmente envolvente.

Costumo enfatizar a necessidade de uma execução vocal que se ajuste à emoção apropriada ao contexto da peça, seja ela solene, contemplativa ou jubilosa. Isso implica trabalhar com variações dinâmicas e articulações que contribuam para a atmosfera desejada. A dinâmica vocal e instrumental deve ser sempre coordenada de maneira a realçar a sutileza do texto, ajustando-se tanto à intensidade quanto às nuances mais delicadas da canção.

Um aspecto fundamental da música de câmara é a interação entre voz e instrumentos. O cantor deve ser claramente audível, sem sobrecarregar os outros músicos, e vice-versa. Para isso, a articulação e a dinâmica entre todos os músicos devem ser cuidadosamente coordenadas, para que o equilíbrio sonoro seja mantido, destacando o texto e a melodia de forma integrada.

O fraseado, em particular, tem um papel crucial em destacar as características rítmicas da melodia, especialmente quando a peça apresenta ritmos como colcheias pontuadas e semicolcheias. Isso exige uma articulação cuidadosa, que deve refletir a natureza do texto e do gênero da canção. Durante os ensaios, incentivo meus alunos a praticarem com foco na

precisão rítmica e na articulação, para que cada elemento da música seja executado de maneira coesa e sem comprometer a fluidez da peça.

É imprescindível que os músicos compreendam profundamente o texto do hino, o que, para mim, é a base de uma interpretação autêntica. Para isso, realizo análise textual e encorajo discussões durante os ensaios, para que todos os músicos, cantores e instrumentistas, estejam alinhados em relação à interpretação e à execução. Também destaco a importância do trabalho técnico, desenvolvendo habilidades de controle de dicção, projeção vocal e expressividade instrumental.

Quanto ao estilo e interpretação da canção *Amazonas, escuta meu canto*, é necessário dedicar atenção às características estilísticas da canção de câmara sobre o gênero textual hino, abordando aspectos formais e expressivos na prática. Isso envolve a análise de gravações e partituras, além de ensaios dirigidos à fidelidade estilística. Em minha experiência, a prática integrada entre técnica vocal, expressão emocional e interpretação estilística é essencial para a execução eficaz da canção, permitindo que a performance seja tanto precisa quanto emotivamente envolvente.

#### **3.5.4. Amor, amada, vem!**

Canção composta em 1970, nascida de Belém (PA), musicada sobre o poema de João de Jesus Paes Loureiro (1939-). Não há indicativo de dedicatórias nas partituras encontradas.

#### **Poema**

##### AMOR AMADA VEM

Amor amada vem  
 Ó vem amada amor  
 Ó vem a mim amor amada  
 Que eu estou sofrendo  
 Que eu estou padecendo  
 Nesta solidão.

Não canto por desencanto

Mas pelo amor a meu canto.

Amor ausente vem  
 Ó vem ausente amor  
 Ó vem a mim amor ausente  
 Que eu estou penando  
 Que estou me perdendo  
 Que eu estou em vão.  
 (João de Jesus Paes Loureiro)

Segue o texto do poema, único encontrado, na forma manuscrita e sem data, título ou assinatura (Figura 48):

AMOR AMADA VEM  
 Ó VEM AMADA AMOR  
 Ó VEM A MIM AMOR AMADA A  
 QUE ~~EU~~ ESTOU SOFRENDO  
 QUE ESTOU PADECENDO  
 NESTA SOLIDÃO.

NÃO CANTO POR DESENCANTO  
 MAS PELO AMOR A MEU CANTO. x B

AMOR  
~~AMOR~~ AUSENTE VEM  
 Ó VEM AUSENTE ~~AMOR~~  
 Ó VEM A MIM ~~AMOR~~ AUSENTE  
 QUE EU ESTOU PENANDO  
 QUE ESTOU ME PERDENDO  
 QUE EU ESTOU EM VÃO

A

B

B'

A'

Figura 48: Poema *Amor, amada vem!*, manuscrito. (Fonte: acervo do autor)

João de Jesus Paes Loureiro é um escritor, poeta e professor universitário brasileiro, tendo lecionado na Universidade Federal do Pará (UFPA) de 1978 a 2009, ministrando disciplinas como “estética”, “história da arte” e “cultura amazônica”, além também de ser o fundador do *Programa de Educação Tutorial* da mesma universidade.

O poema de Loureiro, encontrado na canção de Nivaldo Santiago, está totalmente sem acentuação, o que dificulta de certa forma a análise interpretativa do texto poético. Não foram localizadas indicações deste poema em nenhuma fonte bibliográfica sobre o autor e sua obra.

Este texto poético de J. J. Paes Loureiro (como é referido na composição) pertence ao gênero lírico, com conteúdos tendenciais à endecha – ferramenta literal que revela as dores do coração –; e apresenta duas sextilhas – seis versos por estrofe –, e uma estrofe dística entre as sextilhas – estrofe com dois versos. Essa estrofe em dístico pode sugerir a intenção de um refrão.

Estando o poema disposto em sextilha, estrofe dística e sextilha, respectivamente, acreditamos que seja um suposto indicativo do autor quanto sua intenção em musicar o texto. Tal intenção também pode ser subtraída do conteúdo literal, quando no poema há uma sugestão de que seja cantado, no momento em que o eu lírico, em 1ª pessoa, diz: “(...) Não canto por desencanto/Mas por amor ao meu canto (...)”.

Trata-se de um poema relativamente curto, caracterizado por uma intensidade emocional e apelo à presença da pessoa amada. O poema utiliza de estruturas poéticas para expressar a dor da ausência e o desejo de reencontro com quem se ama.

Cada uma das estrofes é formada por versos livres, sem rimas fixas ou métrica regular. O uso de versos curtos e repetitivos contribui para o ritmo e a musicalidade do texto, reforçando o tom de súplica e desespero.

O poema faz uso extensivo de paralelismo – correspondência de funções gramaticais e semânticas existentes em uma mesma oração - e repetição. As frases “Amor amada vem”, “Ó vem amada amor” e “Ó vem a mim amor amada” são repetidas no início de cada estrofe, criando um ritmo incantatório que reflete a urgência e a intensidade do apelo do eu lírico. Essa repetição sublinha o desespero desta personagem e a centralidade da pessoa amada em sua vida.

O tema central é a solidão e o sofrimento do eu lírico devido à ausência da pessoa amada. A expressão de dor é imediata e visceral, transmitindo um senso de urgência e desamparo. Entretanto, apesar da dor, há um forte desejo de reencontro e uma esperança de que a chegada da pessoa amada trará alívio e cura. O chamado repetido para que a amada venha reflete tanto a necessidade de presença quanto a fé no poder redentor desse encontro.

A relação entre amor e canto é explorada na linha “Não canto por desencanto/Mas pelo amor a meu canto”, indicando que o eu lírico canta não por desesperança, mas pelo

valor que dá ao ato de cantar como expressão de amor. O canto torna-se uma forma de lidar com a ausência e a dor.

Na segunda estrofe, a introdução de “ausente amor” e “amor ausente” reforça a sensação de falta e a penúria emocional que o eu lírico experimenta. O uso de termos como “penando” e “me perdendo” acentua a profundidade do sofrimento causado pela ausência da amada.

A linguagem do poeta é direta e expressiva, utilizando um vocabulário simples para transmitir sentimentos profundos. As palavras escolhidas são emocionalmente carregadas, como “sofrendo”, “padecendo”, “penando” e “perdendo”, que evocam a intensidade do sofrimento do eu lírico.

Portanto, *Amor, amada, vem!* é uma peça lírica que explora a complexidade da ausência e do desejo no contexto do amor. Através de uma estrutura repetitiva e um vocabulário expressivo, o poema capta a profundidade do sofrimento causado pela separação e a esperança de alívio através do reencontro. A linguagem direta e o uso de figuras de linguagem como antítese e apóstrofe contribuem para a construção de uma expressão poderosa e emocionalmente ressonante.

Para o presente trabalho optou-se por adotar o título *Amor, amada, vem!* – primeiro verso do poema -, com adição de vírgulas e de ponto de exclamação, para denotar um vocativo, um chamamento, conforme sugere o restante do texto.

É interessante ressaltar que uma das principais obras do maestro Nivaldo Santiago, a cantata cênica *Romance das Icamíabas*, já publicada no álbum *Cancioneiro de Manaus* e executada em teatros importantes como o *Teatro da Paz*, também possui texto de J.J. Paes Loureiro.

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 25:** Elementos estruturais da canção 4

<b>Tonalidade</b>	Mi menor
<b>Compasso/Andamento</b>	Alteração de compassos, iniciando por um binário simples (2/4), alternando para ternário simples (3/4) no compasso 17, e retornando ao 2/4 a partir do compasso 21. O andamento é iniciado com Andante, alternando no decorrer da canção entre <i>lento</i> , <i>vivo</i> e <i>lento</i> .
<b>Extensão Vocal</b>	Lá 2 a Mi 4.
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos. Maior salto verificado é o de 5ª justa.

<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Não se verifica uma sequência padrão de células rítmicas. Presença frequente de anacruse.

Fonte: autoria própria

Para as análises textuais e musicais, foi preciso comparar os dois manuscritos encontrados – que possuem a mesma divisão de compassos -, e a partir daí consideramos a música de Santiago dividida nas seguintes partes: “introdução” – compassos 1 a 3; parte “A” – compassos 4 a 23; e parte “B” – compassos 24 a 33.

Nos dois manuscritos da composição não há presença textual da segunda sextilha, e nem indicativo musical de repetição ou ritornelo; entretanto, no manuscrito do poema a primeira sextilha é indicada como *A*, a estrofe em dístico como *B* e *B'*, e a segunda sextilha como *A'*. Isso sugere que a primeira sextilha esteja na melodia de *A*, a estrofe dística em *B*, a segunda sextilha na melodia de *A* e a repetição da estrofe em dístico na música de *B*; indicando assim estrofe 1, refrão, estrofe 2, refrão. Por não haver sinal de repetição nem *ritornelo*, acredita-se aqui que possa ficar a cargo dos intérpretes a repetição ou não da introdução antes de *A'*, sugerindo que seja priorizada uma sensatez mediante restante da construção sonora/musical proposta pelo compositor e o conforto vocal quanto a respiração e emissão.

O compositor apresenta “vem” como primeira palavra da canção, entre parênteses, sugerindo que este fosse um acréscimo seu, talvez para adequar-se ao seu processo criativo e/ou à ideia de prosódia.

Para compor a música sobre o poema, o maestro Nivaldo Santiago optou por uma alteração de compassos, iniciando por um binário simples (2/4), alternando para ternário simples (3/4) no compasso 17, e retornando ao binário simples a partir do compasso 21. Acredita-se que tal escolha foi para melhor ajustamento prosódico entre palavras e sons.

Observamos como uma constante do compositor a escrita da introdução de suas canções de forma “desmembrada” do restante da música, terminando-a em barra dupla. Entendemos que possa ser para discriminar de forma mais objetiva o início da parte vocal/melodia principal.

*Amor, amada, vem!* apresenta um total de 33 compassos escritos - sem considerar a repetição. Este número extenso de compassos é facilmente explicado em favor do tamanho do poema. Apesar das mudanças de fórmulas de compasso, a tonalidade permanece a mesma em toda a canção: *Mi menor*.

Santiago nos apresenta uma canção iniciada em *Andante*; com alternância no compasso 21 para *lento*, no 24 para *vivo*, no 30 retorna para *lento*, indo assim até o fim da sentença. Dentre as características rítmicas da melodia vocal da canção *Amor amada, vem!* não se verifica uma sequência padrão de células rítmicas. Porém, percebemos que *anacruse* é um recurso pontual presente emalgunsmomentos deste texto musical (Exemplo 8).

**Exemplo 8:** *Amor, amada, vem!* – anacruse

A extensão total da melodia vocal de *Amor, amada, vem!* encontra-se do Lá 2 até o Mi 4. Os intervalos mais incidentes na canção são próximos ou conjuntos, e o compositor passeia assim por toda a extensão da música, em movimentos ascendentes e descendentes, apresentando apenas ao fim de “B” (do compasso 29 para o 30) um único salto de 5ª justa descendente, como vemos no exemplo 9 a seguir:

**Exemplo 9:** *Amor, amada, vem!* – salto de 5ª justa

Quanto à dinâmica, a expressão já se inicia no primeiro compasso da introdução, com o instrumento acompanhador, no indicativo de *piano*. Logo após, a entrada da voz vem acompanhada por uma indicação de *mezzo forte*. E por fim, nos compassos 20 e 28 o compositor acrescenta o *rallentando*. Acreditamos, assim, que as informações de andamento e dinâmicas deixadas nos manuscritos pelo compositor, somadas, já são de grande valia para o início de uma construção interpretativa vocal.

Apesar de o texto possuir palavras simples à pronúncia no Português, ele apresenta muitas repetições, o que sugere um estudo aprofundado de dicção, para uma boa compreensão do texto, e uma variação sonora das palavras repetidas para que não caiam no cansaço do ouvinte. A interpretação do texto também auxilia para que o cantor, dentro das possibilidades estilísticas, possa interpretar vocalmente a mensagem texto-musical.

Para uma execução eficaz da canção *Amor, Amada, Vem!*, acredito ser fundamental atender tanto aos aspectos interpretativos quanto pedagógicos, sempre considerando a sensibilidade necessária para transmitir a profundidade emocional da obra.

Do ponto de vista interpretativo, sugiro que o cantor busque captar intensamente o desespero e a súplica presentes no eu lírico. A dinâmica vocal precisa refletir essa intensidade emocional, variando entre volumes e tonalidades para evidenciar os contrastes de solidão e esperança, que são centrais no texto. Para mim, a clareza na dicção é essencial, pois é a partir dela que a emoção e o significado do poema se comunicam de forma precisa. Além disso, é importante manter a fluidez rítmica, especialmente nas repetições e paralelismos, para realçar o apelo do texto sem perder a musicalidade.

Trabalho sempre com a análise textual profunda, incentivando o cantor a explorar o tema central e as figuras de linguagem de maneira a compreender como cada recurso estilístico contribui para a expressão artística. Sugiro que se trabalhe também a expressão corporal e facial, pois acredito que esses exercícios ajudam a melhorar a transmissão da carga emocional da música. Em termos de técnica vocal, sou defensor de que a respiração deve ser cuidadosamente trabalhada, pois ela sustenta a intensidade emocional e garante o controle da voz nos momentos mais carregados da interpretação.

### 3.5.5. Ave Maria

*Ave Maria* é uma oração com várias versões em várias doutrinas, e a aqui apresentada se relaciona à Igreja Católica Romana Pós-Tridentina. Nivaldo Santiago musicou a oração, escrita no idioma latim, no ano de 1953, na cidade de São Paulo.

## Poema

*AVE MARIA*

*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum  
 Benedicta tu in mulieribus  
 Et benedictus fructus ventris tui, Jesus  
 Sancta Maria, Mater Dei,  
 Ora pro nobis peccatoribus  
 Nunc et in hora mortis nostrae  
 Amen.*

Segue a tradução em Português (do Brasil) do texto da oração:

## AVE MARIA

Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco.  
 Bendita sois vós entre as mulheres,  
 e Bendito é o Fruto do vosso ventre, Jesus!  
 Santa Maria, Mãe de Deus,  
 rogai por nós, pecadores,  
 agora e na hora de nossa morte.  
 Amém!

A *Ave Maria* ou *Ave-Maria*, também chamada de Saudação Angélica, é uma oração que saúda a Virgem Maria baseada nos episódios da Anunciação e da Visitação:

"28. Entrando, o anjo disse-lhe: "Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo". 29. Perturbou-se ela com essas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação. 30. O anjo disse-lhe: "Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. 31. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. 32. Ele será grande e será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi; e reinará eternamente na casa de Jacó,\* 33. e o seu reino não terá fim". 34. Maria perguntou ao anjo: "Como se fará isso, pois não conheço homem?" 35. Respondeu-lhe o anjo: "O Espírito Santo descera sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com a sua sombra. Por isso, o ente santo que nascer de ti será chamado Filho de Deus. 36. Também Isabel, tua parenta, até ela concebeu um filho na sua velhice; e já está no sexto mês aquela que é tida por estéril, 37. porque a Deus nenhuma coisa é impossível". 38. Então disse Maria: "Eis aqui a

serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”. E o anjo afastou-se dela. 39.Naqueles dias, Maria se levantou e foi às pressas às montanhas, a uma cidade de Judá. 40.Entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel. 41.Ora, apenas Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança estremeceu no seu seio; e Isabel ficou cheia do Espírito Santo. 42.E exclamou em alta voz: “Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre.” (Lucas 1:28–42).

Há diversas versões e diversas variações da *Ave Maria*, e mesmo em um contexto religioso formal ela não é única. A versão da oração utilizada na canção de Nivaldo Santiago é a Católica Romana Pós-Tridentina.

Para contextualizar, o termo “Pós-tridentina” se refere ao período posterior ao Concílio de Trento. Este foi o 19º Consílio ecumênico da Igreja Católica, convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, no contexto da Reforma da Igreja Católica e da reação à divisão então vivida na Europa devido à Reforma Protestante. Aconteceu de 13 de dezembro de 1545 a 4 de dezembro de 1563, na cidade de Trento, no antigo Principado Episcopal de Trento, região do Tirol italiano (FISCHER-WOLLPERT, 2000).

Ainda segundo Fischer-Wollpert (2000), o Concílio de Trento foi o concílio ecumênico mais longo da história da Igreja Católica, e emitiu o maior número de decretos dogmáticos e reformas, além de produzir resultados duradouros sobre a fé e a disciplina da Igreja – dentre eles, os que viriam a instituir a *Ave-Maria* católico-romana como hoje conhecemos, em 1568.

Por ser a *Ave Maria* uma oração, para entender seus aspectos poético-literários foi adotado o pensamento de Travaglia (2007), que diz que a oração é composta pela soma das seguintes informações: louvação, solicitação/pedido, e agradecimento.

Sendo assim, a oração pode ser considerada um gênero complexo em função de sua estrutura textual. Entretanto, assim como em um poema, em uma ode, em um canto de louvor, a oração também possui uma forma ritmicamente recitada, seguindo determinados padrões estéticos que as aproximam da poesia. (FELIX & GOULART, 2017)

Analisando semanticamente a tradução da *Ave Maria*, percebe-se que ela encontra-se na primeira pessoa do plural, sugerindo universalização comum às orações doutrinárias. Por ser uma oração formada em parte por texto bíblico e parte fruto de uma tradição, percebemos um texto venerativo privilegiado, rico em signos e devoção.

Analisando parte por parte do texto, vemos que a oração se inicia com a saudação do anjo Gabriel à Maria, presente na Bíblia em Lucas, capítulo 1, versículo 28: "Ave, Maria (alegra-te, Maria)". O anjo Gabriel seria um representante de Deus, e saúda Maria com um

“*Ave*”, saudação romana utilizada para expressar alegria em estar na presença de alguém. Neste caso, uma alegria mútua: de Maria por estar na presença de um ser celestial que a saúda em nome de Deus; mas também do anjo, por estar perante a mulher escolhida por Deus para ser a mãe de seu filho.

"Cheia de graça, o Senhor é convosco." (Lc1, 28). As duas palavras de saudação do anjo se esclarecem mutuamente. Maria é cheia de graça porque o Senhor está com ela. A graça com que ela é cumulada se refere àquele que nela vem habitar e que ela vai dar ao mundo.

"Bendita sois vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus." (Lc1, 41). Depois da saudação do anjo, são acrescentadas à oração as palavras de Isabel. Ela era prima de Maria, teve um filho já em idade avançada e dedica esse mérito a Deus, como autor de tal milagre. Quando por Maria visitada em sua gestação, Isabel a declara bem-aventurada, aquela "bendita entre as mulheres" porque acreditou na realização da palavra do Senhor. Ou seja, por sua fé, Maria se tomou a escolhida de Deus, pois Bendito seria aquele que carregara em vosso ventre, Jesus, o filho de Deus.

"Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós..." Porque se torna mãe de Jesus, o filho de Deus, Maria, perante os dogmas da Igreja Católica, também se tornaria mãe de toda a humanidade, já que Deus seria o Pai de todos. Assim sendo, esta parte da oração depõe sobre uma confiança em Maria pelos cuidados maternos e crença de que ela possa interceder por “nós” a Deus, como uma mãe universalmente zela e intercede por seus filhos. Maria é mãe, pois gerou Jesus em seu ventre e em seu coração.

Maria é Mãe de Deus, pois foi de Maria que nasceu Jesus (Mt 1, 16) (Gal 4,4) , o nosso Senhor (Lc1,43), Filho de Deus (Lc1,35) e Deus (Jo 1,1).

"Rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte". Segundo pensamento de Travaglia (2007), a oração também é composta por um momento de súplica. Na oração da Ave Maria não é diferente, este é o momento da súplica a Maria para que reze por “nós”, onde nos colocamos como pobres pecadores e nos dirigimos à "Mãe de misericórdia" (Jo 2,3). É entregue a ela a intercessão pelo tempo presente, mas também a hora da morte, onde se acredita que por Deus seremos julgados.

As ligações com o sagrado, com as doutrinas judaicas e cristãs, estão clara e constantemente presentes na biografia do maestro Nivaldo Santiago, e possivelmente tenham contribuído diretamente para a escolha composicional em *Ave Maria*.

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 26:** Elementos estruturais da canção 5

<b>Tonalidade</b>	Lá menor
<b>Compasso/Andamento</b>	Ternário simples (3/4) da introdução até o compasso 23, e quaternário simples (4/4) do compasso 24 até o fim. O andamento encontra-se em <i>Andante</i> .
<b>Extensão Vocal</b>	Dó 2 ao Mi 3.
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos. Momentos pontuais de tensão expressos por intervalos de 4ª justa, 5ª justa e 5ª aumentada. Maior salto verificado é o de 5ª aumentada.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Predominância de esquemas rítmicos básicos na combinação de colcheias e semínimas, e suas variações, no decorrer da composição. Percebe-se que a maior incidência de notas longas se dá nos finais de frases

Fonte: autoria própria

Sobre a oração da *Ave Maria*, foram encontradas três documentos com composição de Nivaldo Santiago, estando um manuscrito autógrafo datado de 1953 em São Paulo, e os outros dois sem data ou local de composição, nem assinatura.

Vários compositores famosos na história escreveram música para o texto da *Ave Maria* (alguns em sua versão protestante); entre eles, Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Franz Schubert (1797-1828), Charles Gounod (1818-1893), Giuseppe Verdi (1813-1901), Giacomo Puccini (1858-1924), Bonaventura Somma (1893-1960), Hildegarda de Bingen (1098-1179), Giulio Caccini (1551-1618) e Gabriel Fauré (1845-1924).

Nivaldo Santiago, como dito anteriormente, teve grande influência das doutrinas Judaica e Cristã-Católica, e talvez por isso tenha também escolhido compor sua própria música para a oração da *Ave Maria*. Foram encontrados três documentos musicais: dois relacionados à tonalidade de Lá menor (um manuscrito e outro que sugere ser uma cópia), e outro manuscrito autógrafo na tonalidade de Dó menor.

Para exposição e análise no presente estudo, optamos por considerar a soma das diferentes informações contidas nos três achados, sobre a escrituração musical mais completa e legível encontrada, que foi na tonalidade de Lá menor.

A cópia do manuscrito na tonalidade de Lá maior contém a informação de que a canção fora composta para o acompanhamento de órgão. Mantivemos, pois, tal informação na partitura por nós editorada.

Como dito anteriormente, foram encontrados dois manuscritos da *Ave Maria* de Nivaldo Santiago, um na tonalidade de Lá Menor e outro na tonalidade de Dó Menor, além também de um cópia mais organizada e com letra datilografada do manuscrito em Lá menor – incluindo inclusive informações relevantes não constantes no manuscrito a que se refere. Pela ausência de informações nos documentos em Lá menor, não podemos ter certeza de qual teria sido a composição original, entretanto, pela qualidade física e de escrita dos materiais, e por ter sido o manuscrito em Dó menor o único assinado e datado de 1953, acreditamos ser essa a composição original.

A extensão total da melodia vocal da *Ave Maria* aqui estudada encontra-se do Dó 2 ao Mi 3. Um dos documentos na tonalidade que decidimos trabalhar possui a indicação de ser cantado por um Baixo-Barítono. No entanto, considerando nossa experiência, prática e estudos na área, acreditamos que a extensão de um baixo-barítono encontra-se aproximadamente entre o Fál e o Fá3; sendo assim o Mi3 presente na canção seria uma nota bem limítrofe ao baixo-barítono, o que sugere que esta tonalidade seja mais adequada, confortável e “brilhante” para a voz de um barítono (que vai aproximadamente do Sol 1 ao Sol 3). Pode ser que a canção nesta tonalidade tenha sido indicada a um baixo-barítono por ser transcrita para algum cantor específico que tivesse tal classificação em uma extensão vocal e tessitura amplas e confortáveis aos agudos, mas não há informações que comprovem tal suposição.

Quanto aos intervalos, os mais incidentes são próximos ou conjuntos, entretanto, o compositor passeia por toda a sua extensão em movimentos ascendentes e descendentes, e apresenta alguns momentos pontuais de tensão expressos por intervalos de 4ª justa e 5ª justa (maior intervalo observado, nos compassos 21 e 31), vide exemplo 10 a seguir:.

19 rall. .

di-ctus-fru-ctus | ven-tris fru-ctus | ven-tris-tu-i Je -

**Exemplo 10:** *Ave Maria* – salto de 5ª justa no compasso 21

Há também uma mudança sonora da oração causada pela passagem de sua primeira parte para a segunda, quando a primeira nota vocal da parte B é uma oitava acima da última nota da parte A, conforme nos apresenta o exemplo 11:

19 rall. .

di-ctus fru-ctus ven-tris fru-ctus ven-tris-tu-i Je - sus

24

San-cta\_ maria ma-ter de - i o - ra pro no - bis

*f* *p*

**Exemplo 11:** *Ave Maria* – término da parte A e começo da parte B

Para compor a música da oração *Ave Maria*, o maestro Nivaldo Santiago optou por utilizar um compasso Ternário simples (3/4) da introdução até o compasso 23, e quaternário simples (4/4) do compasso 24 até o fim.

*Ave Maria* apresenta um total de 35 compassos, sendo quatro deles pertencentes à introdução, 19 pertencentes à parte A (primeira parte da oração), e 12 pertencentes à parte B (segunda parte da oração). Há indicação, no início da canção, que o andamento esteja em *Andante con sentimento*, aproximadamente entre 76 e 108 bpm –batimento por minuto. (MED, 2012)

Dentre as características rítmicas da melodia vocal da canção *Ave Maria*, verifica-se a predominância de figuras e combinações de células rítmicas (e suas variações – inclusive na mudança de fórmula de compasso), como a seguir, no exemplo 12:

7

gra-ti-a ple - na do-mi-nus te - cum do - mi-nus te-cum

**Exemplo 12:** *Ave Maria* – término da parte A e começo da parte B

A sequência rítmica acima segue predominante até o fim da canção, havendo sim algumas variações e alterações, mas sustentando o efeito do desenho rítmico pretendido desde seu início pelo compositor. Percebe-se que o maior uso de notas longas se dá nos finais de frases, com predominância de semínimas e colcheias no decorrer da composição.

A *Ave Maria* de Santiago também apresenta indicativos de expressão. A maior expressividade se dá na acentuação, com a presença constante de ligaduras na voz e principalmente na instrumentação. Quanto à cinética musical, há a presença de *rallentando* no compasso 21. Importante também observar que o compositor teve o cuidado de indicar com (') os locais de respiração, principalmente onde não há pausas. No andamento também observa-se uma sugestão de expressão, quando ele é escrito *andante con sentimento*, que se transforma em *espressivo* no compasso 16, e novamente se modifica, agora para *calmo*, no compasso 30.

Quanto à dinâmica musical, o compositor realiza diversos indicativos, utilizando principalmente *piano* e *forte*, tanto para a voz quanto para o instrumento acompanhador. vê-se também, como nos dois últimos compassos da canção, a presença de *crescendo* e *diminuendo* na linha vocal. Em relação à acentuação, vê-se presença na linha instrumental de *marcados*, e também a constante presença de *legatos*. Ele utiliza, ainda, em alguns momentos, o recurso da fermata. Para o órgão, também há algumas indicações para o uso de pedal.

Na música vocal, em geral, cada frase musical corresponde às frases do texto e permitem aos cantores respirarem e exprimirem as idéias da letra sem interrompê-las em pontos inadequados; e em *Ave Maria* o compositor não fez diferente. A composição de Santiago revela-se totalmente a serviço do texto, e o compositor ainda aponta além de todas as indicações de expressão por ele esperadas, os locais que para ele facilitaria o processo de respiração do cantor – principalmente em frases longas e sem pausas. Santiago revela o quanto a parte cantada é importante ao realizar sinalizações muito específicas, incisivas e colaborativas à ela. Vide ocorrência no compasso 18, conforme apresenta o exemplo 13:

13

Expressivo

be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus, et be-ne

**Exemplo 13:** *Ave Maria* – ponto de respiração

Ao fim do manuscrito em Dó menor o compositor ainda escreve a seguinte frase em italiano: “*Do cantassi forte - un grido susso il cielo*” que significa “Deixe-me cantar bem alto – um grito acima do céu”, o que sugere que a expressividade e impostação vocal sejam a favor do canto, mas não algo que leve-o ao exagero em volume e tensão.

Importante lembrar que o maestro trabalhou grande parte de sua vida com vozes, principalmente em coral, e que compunha para elas com todo cuidado e respeito a esse instrumento, como vemos em suas considerações manuscritas.

Para a interpretação e execução da composição de Nivaldo Santiago sobre a oração da *Ave Maria*, as sugestões a seguir se baseiam nas minhas práticas interpretativas e pedagógicas, as quais considero essenciais para uma execução eficaz e expressiva.

Interpretativamente, acredito que a principal missão é capturar a devoção e a reverência que estão imersas no texto litúrgico latino. A interpretação musical precisa ser ajustada para refletir a espiritualidade e o contexto religioso da oração, e é aqui que minha prática interpretativa se concentra. Pessoalmente, costumo focar em como a tonalidade de Lá menor, com seu caráter introspectivo e emotivo, se traduz na dinâmica e no fraseado. Em minha abordagem, sempre tento usar uma dinâmica variada, que vai do delicado ao mais intenso, de forma a fortalecer a atmosfera melancólica e contemplativa da peça. O fraseado sensível é uma das minhas ferramentas principais para criar essa ambiência emocional, respeitando as transições subtis entre os momentos mais suaves e os mais carregados de significado. Além disso, em minha prática, a articulação do *legato* e das passagens mais “puras” é algo que costumo explorar a fundo, destacando como essas contrastes podem realçar o significado de cada frase musical e dar mais profundidade ao texto latino.

O controle do vibrato, em particular nas notas longas, também é algo que enfatizo constantemente, pois garante a estabilidade da execução. Ao mesmo tempo, para garantir que o texto litúrgico seja compreendido e transmitido de forma clara, faço questão de trabalhar com a dicção de maneira precisa, sem que isso comprometa a fluidez melódica. A clareza na

dicção é, para mim, uma prioridade, porque considero que assim a mensagem da oração pode ser expressa de maneira clara e respeitosa.

### 3.5.6. Benção

Composição de Nivaldo Santiago sobre o texto de Celso Ribeiro (S.D.-S.D.), datada de 2010, na cidade de Bom Despacho (MG).

#### Poema

#### BENÇÃO

Cuidado!...eu sempre escutava  
a voz meiga a me desejar  
proteção contra os perigos da esquina.

Nem sempre a ouvia, de tanto  
costume, distração, esquecimento,  
malícia delícia de os desejar.

No encontro brejeiro da moça  
das curvas na virada da rua  
nua a me vestir com tantas  
boas carícias da vida

Cuidado!...  
(Celso Ribeiro)

Segue o manuscrito encontrado com o texto do poema (Figura 49):

Bênção  
 Celso Ribeiro

cuidado!... eu sempre escutava  
 a voz meiga e me desejar  
 proteção contra os perigos da esquina,  
 esquinas

sem sempre a euca, de tanto  
 costume, distração, esquecimento,  
 malícia delícia de os desejos

no encontro beijos da moça  
 das curvas na virada da rua  
 não a me vestiu com tantas  
 bonas saídas da vida

cuidado!...

Figura 49: Poema *Bênção*, manuscrito. (Fonte: acervo do autor)

Celso Ribeiro é um médico pediatra, membro da Academia de Letras de Bom Despacho (MG), e amigo próximo da família Santiago.

*Bênção* trata-se de um poema do gênero Lírico. Apresenta-se em três estrofes, compostas por versos livres - que possuem medidas diferentes, irregulares -, e brancos - que não apresentam esquemas de rimas. As estrofes também podem ser classificadas como livres tendo em vista que o poema apresenta um agrupamento de versos sem rigor métrico.

Trabalha com o conceito de proteção materna e os desejos e perigos inerentes à juventude. Através de um estilo simples, o texto explora o conflito entre a segurança familiar e as tentações da vida adulta.

O poema é composto por quatro estrofes irregulares e apresenta uma linguagem coloquial e íntima. O título *Bênção* sugere desde o início uma conotação religiosa ou espiritual - temática tão presente nas composições de Nivaldo Santiago -, mas também pode remeter ao contexto cultural brasileiro, em que “pedir a bênção” é um ato de respeito e busca por proteção.

A repetição da palavra “Cuidado!” no início e no fim do poema funciona como um anel estrutural, enfatizando o tema central da proteção contra os perigos. Esta

circularidade confere ao texto uma unidade e reforça a ideia de que os avisos protetivos, embora ignorados, sejam constantes.

Em “Cuidado!...eu sempre escutava/ a voz meiga a me desejar/ proteção contra os perigos da esquina”, a voz maternal aqui é descrita como “meiga”, implicando um carinho e uma preocupação genuína. A “esquina” simboliza tanto a transição de segurança doméstica para o mundo exterior quanto os perigos desconhecidos que se encontram fora do ambiente familiar. A utilização dos pontos de exclamação e reticências em “Cuidado!...” sugere urgência e uma continuidade da advertência.

Em “Nem sempre a ouvia, de tanto/ costume, distração, esquecimento, / malícia delícia de os desejar”, há uma confissão de que a voz de alerta nem sempre foi ouvida devido à familiaridade (“costume”), falta de atenção (“distração”) e “esquecimento”. A expressão “malícia delícia de os desejar” reflete um jogo de palavras que contrapõe a inocência e a tentação. “Malícia” e “delícia” rimam internamente, criando um ritmo que destaca a ambivalência dos desejos do eu lírico.

Já em “No encontro brejeiro da moça/ das curvas na virada da rua/ nua a me vestir com tantas/ boas carícias da vida”, a imagem da “moça” na “virada da rua” com suas “curvas” contrasta com a ideia de proteção maternal. As curvas da moça evocam uma sensualidade que atrai e fascina o eu lírico. A metáfora “nua a me vestir” é paradoxal, pois sugere que a exposição e a vulnerabilidade (nudez) são, paradoxalmente, formas de se experimentar e se cobrir com as “boas carícias da vida”, ou seja, com as experiências que a vida oferece. A “vida” aqui é descrita em termos positivos (“boas carícias”), sugerindo que as tentativas e riscos têm sua própria forma de recompensa.

Por último, e não menos importante, a quarta estrofe “Cuidado!...” Indica uma repetição da advertência inicial na última linha, funcionando como um eco das preocupações maternas. Esse retorno ao “Cuidado!...” finaliza o poema com um lembrete de que, apesar das experiências e tentações, a advertência permanece válida e persistente.

Assim, podemos dizer que o poema lida com a dualidade entre o conforto e a segurança do lar (representada pela voz maternal) e os perigos e prazeres do mundo exterior (representados pela figura da moça e os “perigos da esquina”). A insistência da voz que adverte sobre o “Cuidado!” e a confissão do eu lírico de que nem sempre ouviu essa voz ilustram a tensão entre o desejo de liberdade e a necessidade de proteção.

“A moça das curvas” simboliza o desconhecido e o desejável, que atrai o eu lírico a sair da segurança e explorar o mundo. A “virada da rua” pode ser interpretada como um

ponto de transição, em que o eu lírico deixa a proteção familiar e se expõe aos riscos e prazeres da vida adulta.

A “benção” implícita no título e na repetição da advertência sugere que, apesar das aventuras e das tentativas, há uma constante preocupação materna que acompanha o eu lírico. Esse conflito entre proteção e desejo é uma experiência universal, ressoando particularmente com a transição da adolescência para a vida adulta. O poema convida à reflexão sobre nossas próprias experiências com esses temas e a reconhecermos a onipresença do cuidado e da proteção em nossas vidas, mesmo quando optamos por ignorá-los.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 27:** Elementos estruturais da canção 6

<b>Tonalidade</b>	Lá menor
<b>Compasso/Andamento</b>	Compasso ternário simples (3/4). Sem indicação de andamento.
<b>Extensão Vocal</b>	Dó 3 a Fá 4
<b>Melodia</b>	Linha do canto com sequências de graus conjuntos contrastantes à considerável incidência de saltos. Utilização de arpejos. Maior salto verificado é o de 8ª Justa.
<b>Harmonia</b>	Modulação para Lá Maior, dos compassos 17 a 27, retornando para Lá menor do compasso 28 até o fim.
<b>Ritmo</b>	Linha vocal iniciada e com constância em anacruse. Simplicidade rítmica, com o predomínio de esquemas rítmicos básicos na combinação de semínimas e colcheias, com variações em terminações de frases com mínimas.

Fonte: autoria própria

A análise musical da partitura da música *Benção*, composta por Nivaldo Santiago a partir do poema de Celso Ribeiro, revela um enfoque em simplicidade melódica e rítmica, com uma estrutura que reflete as nuances emocionais do texto literário original. A peça, composta em 2010 na cidade de Bom Despacho, Minas Gerais, não contém dedicatória ou assinatura do compositor em seu manuscrito.

A tonalidade principal da canção é Lá menor. Esta escolha tonal contribui para uma atmosfera introspectiva e melancólica, que dialoga com o tema de proteção e alerta presente no poema. A modulação para Lá maior, ocorrendo entre os compassos 17 e 27, coincide com a segunda estrofe do poema, sugerindo uma mudança temporária de emoção ou de perspectiva. O retorno a Lá menor a partir do compasso 28 restabelece a tonalidade original, refletindo a continuidade do tema de advertência e cuidado.

A composição é escrita em compasso ternário simples (3/4), sem indicação específica de andamento, o que proporciona uma flexibilidade interpretativa. Este compasso 3/4, comum em contextos que evocam uma sensação de balanço ou de fluxo contínuo, reforça a natureza reflexiva da música, permitindo que a linha vocal siga um fluxo natural em graus conjuntos e saltos.

A melodia vocal abrange uma extensão de Dó 3 a Fá 4. A linha do canto é caracterizada por uma progressão em graus conjuntos, que é interrompida por saltos consideráveis e arpejos. O salto mais significativo é o de uma oitava justa (compasso 36), conferindo um ponto de destaque emocional na melodia, como visto no exemplo 14:

32

— das cur-vas na vi - ra - da da ru - a nu - a a me ves

**Exemplo 14:** *Benção* – salto de 8ª descendente

Esta abordagem melódica, que alterna entre passagens lineares e saltos abruptos, espelha a dinâmica do texto, momento no qual a voz materna (retratada de forma meiga e carinhosa) se confronta com os perigos e os desejos da vida adulta.

Pelo exemplo 14 também podemos observar que o ritmo da linha vocal é relativamente simples, predominando combinações básicas de semínimas e colcheias, com variações que incluem mínimas nas terminações de frases. Esta simplicidade rítmica facilita a clareza da linha vocal e permite que a expressividade do texto se manifeste diretamente através da música.

Em termos de expressão e dinâmica, a partitura indica variações sutis que apoiam a narrativa emocional. A linha vocal é introduzida e consistentemente sustentada em *anacruse*, criando uma sensação de antecipação e continuidade, como podemos ver a seguir (Exemplo 15):

**Andante**

Cui - da - do \_\_\_ cui

**Exemplo 15:** *Benção – anacruse*

A presença de *ritenuto* no compasso 25, seguido por *poco ritenuto* no compasso 26, sugere uma leve desaceleração que coincide com momentos de reflexão ou de ênfase textual. A indicação de *mosso* no compasso 43 promove um aumento de movimento, talvez refletindo uma intensificação emocional ou uma nova perspectiva da narração. Finalmente, o indicativo de *poco ritenuto* para o instrumento acompanhador no compasso 55 marca uma suavização conclusiva, preparando o encerramento da peça.

A execução vocal de *Benção* requer uma atenção particular à naturalidade dos graus conjuntos e à fluidez dos arpejos, além de um controle preciso nos saltos melódicos para manter a coerência e a continuidade da linha vocal. A escolha de como abordar os acidentes na melodia precisa ser feita com uma escuta aguçada, pois as passagens modulantes e cromáticas exigem um trabalho constante de afinação. No contexto de interpretação, é fundamental que o cantor tenha clareza nas nuances tonais, ajustando a voz de acordo com as mudanças melódicas e cromáticas. Eu sugiro que se observe com cuidado as transições entre as tonalidades, especialmente no trecho entre os compassos 17 e 27, onde a modulação para Lá Maior marca uma mudança emocional significativa, trazendo uma leveza e esperança temporária, que devem ser refletidas na interpretação vocal.

Em relação ao ritmo, oriento o respeito à simplicidade do tratamento rítmico da peça. As indicações de *ritenuto* e *mosso* são fundamentais para criar uma entrega expressiva, mas alerta para o equilíbrio: a flexibilidade do tempo deve servir à música e ao texto, sem perder o controle da estrutura rítmica básica. Também recomendo que o cantor se concentre

na clareza das semínimas e colcheias, evitando excessos de rubato que possam comprometer a fluidez da linha vocal.

A peça também oferece uma excelente oportunidade de trabalhar o controle vocal em diferentes registros. A extensão vocal de Dó 3 a Fá 4, que é relativamente acessível, exige um controle preciso tanto no registro grave quanto no agudo, principalmente nas transições entre eles. A linha vocal, que frequentemente começa com uma *anacruse*, pede também um trabalho de tempo de entrada, com o cantor desenvolvendo uma sensibilidade à frase, ao fluxo melódico e à articulação das palavras. A transição suave entre as frases deve ser feita de forma que a respiração não interrompa a continuidade da música.

Insisto na importância de tratar a interpretação com uma consciência dinâmica refinada, que permita controlar a intensidade da voz de acordo com as mudanças de andamento. A peça exige que o cantor encontre um equilíbrio entre a expressividade e a técnica. O intérprete deve cuidar para que a expressividade emocional seja sutil, refletindo as nuances do poema sem cair no exagero, e ao mesmo tempo garantir que a musicalidade da obra e a integridade do texto sejam preservadas.

### 3.5.7. *Benedictus*

Composição sobre o texto *Benedictus*, retirado do *Sanctus*, da Oração Eucarística da Liturgia Católica Apostólica Romana. Não há indicativo de data nem local da composição.

#### Poema

##### *Benedictus*

*Benedictus qui venit in nomine Domini.*

Este texto faz parte da aclamação que é dita ou cantada na Missa, especificamente no *Sanctus*, que é parte da Oração Eucarística. A tradução desta frase é: “Bendito o que vem em nome do Senhor”. O texto completo do *Sanctus* em Latim é: “*Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosana in excelsis.*”. (IGREJA CATÓLICA, 2023)

E sua tradução para o português é: “Santo, Santo, Santo Senhor Deus do universo. O céu e a Terra proclamam a vossa glória. Bendito o que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas.”.

Esta oração é parte central da liturgia Católica Apostólica Romana, especificamente na celebração eucarística, e destaca a reverência e adoração a Deus, reconhecendo a vinda de Cristo como o Messias, extraída da aclamação dos ramos durante a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém (Mateus 21:9). É recitado ou cantado após o *Sanctus* e antes da consagração do pão e do vinho. O texto é curto, mas repleto de significados teológicos e litúrgicos.

Traduzido por Bendito, o termo *Benedictus* sugere uma bênção ou reconhecimento de santidade. *Qui venit* – que vem – indica a chegada ou vinda de alguém significativo. *In nomine Domini* – em nome do Senhor – implica que a vinda é feita sob a autoridade divina, sugerindo uma missão sagrada ou providencial.

Biblicamente, este texto faz referência à entrada de Jesus em Jerusalém, sendo aclamado pelas multidões. Liturgicamente, está posicionado na missa em um ponto de transição, preparando os fiéis para a consagração eucarística. A aclamação reconhece a presença real de Cristo na Eucaristia, ligando a celebração litúrgica à narrativa bíblica da paixão e ressurreição.

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 28:** Elementos estruturais da canção 7

<b>Tonalidade</b>	Centro tonal em Dó Maior
<b>Compasso/Andamento</b>	3/8. Sem indicativo de andamento
<b>Extensão Vocal</b>	Ré3 ao Dó4
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos. Maior salto verificado é o de 5ª justa, que ocorre duas vezes na linha do canto
<b>Harmonia</b>	A tonalidade não é bem definida, mas com o centro tonal em Dó Maior o compositor passeia entre o campo harmônico básico e o campo harmônico de Dó menor em bequadro.
<b>Ritmo</b>	Simplicidade rítmica. Não se verifica uma sequência padrão de células rítmicas, entretanto, observam-se esquemas rítmicos básicos na combinação de colcheias, semínimas e semínimas pontuadas.

Fonte: autoria própria

Nivaldo Santiago ao musicar o texto *Benedictus qui venit in nomine Domini*, insere-o em um contexto musical que amplia seu significado litúrgico e espiritual. A partitura da peça musical apresenta uma série de características estruturais e estilísticas que contribuem para a sua interpretação litúrgica e artística.

A canção *Benedictus*, de Nivaldo Santiago, não contém nenhuma dedicatória ou homenagem. A partitura também não fornece indicações sobre a data ou local de composição.

A introdução da canção apresenta o campo harmônico de Dó menor com armadura alterada em si, mi e lá bequados. Isso indica uma alteração na estrutura esperada para o campo harmônico de Dó menor, que normalmente possui uma armadura com três bemóis. Então, ao usar bequados, o compositor altera essas notas específicas para serem naturais. Isso pode criar uma sonoridade específica, que pode aproximar o campo harmônico de Dó menor para o campo de Dó maior ou sugerir uma modulação. Podemos perceber, então, um centro tonal em Dó maior. Vejamos tal acontecimento no Exemplo 16:

**Exemplo 16:** *Benedictus* – tonalidade modulante

Portanto, a armadura alterada serve para preparar ou criar tensão no campo harmônico de Dó menor, usando notas naturais que se aproximam da tonalidade maior. A

melodia da voz já se inicia no campo de Dó maior, na tônica – mesmo tom de término da introdução -, transicionando de forma suave e criando um fluxo natural entre os campos harmônicos.

A fórmula de compasso é 3/8 (ternário simples), que oferece uma sensação de leveza e fluidez rítmica, permitindo uma interpretação mais dinâmica e livre. O total de 32 compassos divide a peça em uma estrutura relativamente breve, sugerindo uma concepção compacta e direta da aclamação litúrgica.

Não há indicação explícita de andamento na partitura. Isso dá flexibilidade ao intérprete, permitindo uma adaptação ao contexto litúrgico específico ou ao estilo desejado. A escolha do andamento pode, portanto, variar, indo desde uma execução lenta e meditativa até uma interpretação mais ágil e jubilosa, de acordo com a necessidade e anseio do *performer*.

A extensão da linha vocal é do Ré 3 ao Dó 4, o que sugere uma tessitura relativamente confortável para a voz média. A melodia, principalmente em graus conjuntos, indica uma linha vocal acessível e natural, facilitando a execução pelos cantores. O uso predominante de movimentos conjuntos, com alguns saltos calculados, cria uma melodia que flui suavemente, refletindo a solenidade do texto.

A rítmica da peça é simples, com uma combinação básica de colcheias, semínimas e semínimas pontuadas. Não há uma sequência padrão de células rítmicas, o que sugere uma flexibilidade na interpretação do ritmo. Sete compassos, no decorrer da canção, são preenchidos com a semínima pontuada, unidade de compasso, oferecendo um ritmo constante e estabilizador, que pode servir como uma base sólida para expressão do texto.

A partitura carece de indicações de expressividade ou dinâmica explícitas. Há, porém, algumas incidências de ligaduras de união e expressão, que oferecem dicas sutis para a interpretação. A ausência de direções dinâmicas específicas sugere que a expressividade deve ser derivada do texto e da interpretação do intérprete, permitindo uma abordagem flexível e adaptável ao contexto performático.

A execução vocal de *Benedictus* começa com a tônica da tonalidade maior, imediatamente estabelecendo Dó Maior, o que cria uma sensação de estabilidade e clareza. A introdução instrumental, que inicia com uma anacruse, gera uma expectativa e uma preparação antes da entrada da linha vocal. Em termos de técnica vocal, a melodia, com sua extensão modesta e predominância de graus conjuntos, oferece um terreno acessível para cantores de diversos níveis de habilidade. A simplicidade rítmica e a ausência de modulação permitem que o cantor se concentre na expressividade, explorando o texto com profundidade emocional. Quando o pedal é indicado no 12º compasso da introdução, ele sustenta a

harmonia, proporcionando uma base sólida que prepara a entrada da voz, um ponto importante para garantir a continuidade e o impacto da execução.

Ao abordar esta peça, sugiro que se considere não apenas a estrutura musical, mas também o contexto litúrgico, que pede uma interpretação reverente e contemplativa. A tonalidade modulante, movendo-se de dó menor para dó maior, confere uma qualidade introspectiva e solene, que precisa ser refletida na escolha de timbre e na dinâmica vocal. Sem indicações rígidas de andamento, o cantor tem liberdade para ajustar o tempo conforme o ambiente litúrgico, o que é uma oportunidade para adaptar a performance ao momento e à cerimônia, equilibrando suavidade e intensidade ao longo da peça. O movimento melódico, simples mas expressivo, exige coesão e fluidez, com especial atenção aos saltos, que devem ser executados de forma natural e sem rigidez.

A extensão vocal de Ré3 a Dó4 é relativamente acessível, mas exige uma técnica precisa para garantir uma emissão homogênea ao longo dessa tessitura. A transição suave entre os registros deve ser trabalhada com exercícios específicos, para que o cantor tenha controle sobre a emissão e consiga manter a clareza vocal nas passagens de intervalos maiores, como as quartas e quintas justas. Como a peça apresenta uma simplicidade rítmica, o foco deve ser dado à clareza e estabilidade temporal. Os exercícios de subdivisão rítmica e solfejo são essenciais para internalizar os valores rítmicos e garantir que o cantor mantenha a fluidez do ritmo durante toda a peça.

A partitura de *Benedictus* não traz marcações dinâmicas específicas, o que oferece uma excelente oportunidade para trabalhar a sensibilidade interpretativa do cantor. Encorajo sempre uma exploração interpretativa mais profunda, baseada na compreensão do texto e na resposta emocional que ele evoca. A conexão com o contexto litúrgico e o significado espiritual da obra pode enriquecer a *performance*, permitindo que o cantor se conecte de forma mais pessoal e emocional com a música.

Portanto, a execução dessa canção pede um equilíbrio entre a técnica vocal – com ênfase na precisão melódica e clareza rítmica – e a sensibilidade interpretativa, resultando em uma performance que seja tanto tecnicamente sólida quanto emocionalmente ressonante. Isso cria uma prática interpretativa que, ao mesmo tempo que é fundamentada na técnica, se torna uma experiência profundamente emocional e conectada ao contexto em que a obra é executada.

### 3.5.8. Canção Praiana

Canção composta por Nivaldo Santiago em 1951, na cidade de São Paulo, sobre o texto *Canção Praiana* de autoria de Maria do Céu Sousa (s.d.-s.d.).

#### Poema

#### CANÇÃO PRAIANA

##### Prólogo:

Em todo o lugar, que exista uma praia de pescadores, eternamente haverá sentada na areia  
uma mulher chorando.

##### I

Ao longe o mar surgindo,  
parece adivinhar.  
O quanto choro e sofro,  
por não poderes voltar.

##### Estribilho

Oh mar! Oh mar!  
Porquê és tão cruel?  
Feriste a minh'alma,  
embebeste-a em fel.

##### II

Foi ele que te levou,  
na fingida bonança.  
Foi ele que te trago,  
matando-me a esperança.

##### III

Todos me haviam dito,  
que eras traiçoeiro.  
Que a todos tu roubavas,

no seu amor primeiro.

#### IV

E hoje nesta praia,  
eu fico a murmurar,  
um crame bem baixinho  
pra somente eu escutar

#### Para terminar (dois acordes)

Oh mar! Oh Mar!

(Maria do Céu Sousa)

Segue o manuscrito original encontrado no acervo de Nivaldo Santiago (Figura 50):

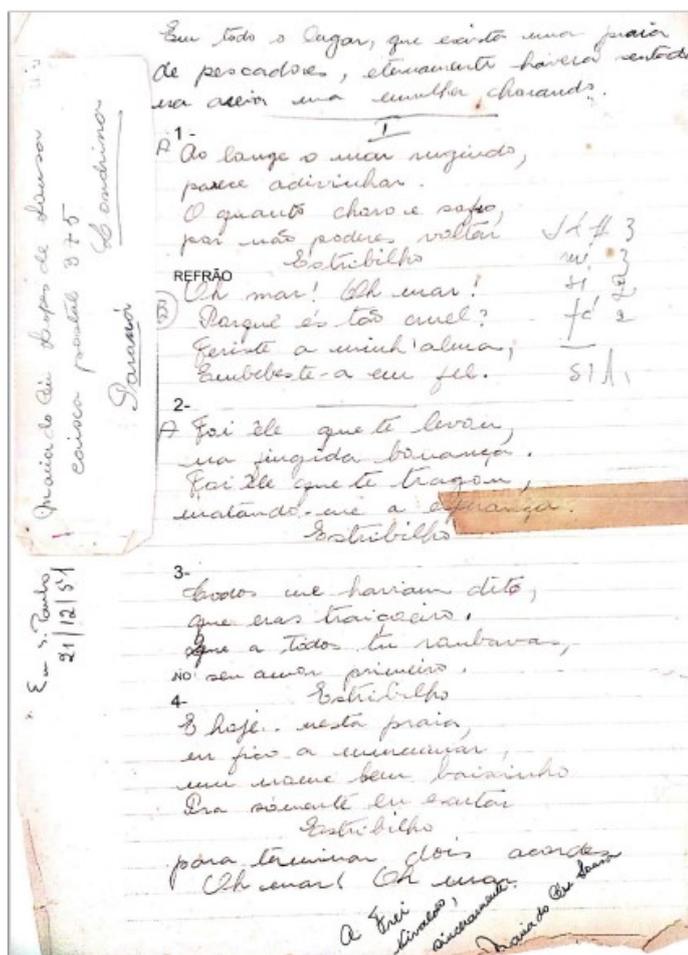


Figura 50: Poema *Canção Praiana*, manuscrito. (Fonte: acervo do autor)

O poema acima foi escrito por Maria do Céu Sousa em Londrina (PR), dedicado e postado a Nivaldo quando ainda era frei na ordem dos *Servitas*. Realizamos minuciosa investigação, mas por falta de detalhes não foi possível localizarmos informações sobre a autora em questão.

O texto sugere ser um lamento poético de uma mulher pela perda de um amado ao mar, simbolizando uma fusão de dor pessoal com a imensidão impassível do oceano. Esta obra se insere na tradição lírica de poemas que dialogam com a natureza, utilizando o mar como um espelho das emoções humanas. É composto por quatro estrofes, um estribilho (refrão) e um prólogo introdutório.

O prólogo estabelece um cenário universal e atemporal: “Em todo o lugar, que exista uma praia de pescadores, eternamente haverá sentada na areia uma mulher chorando.” Esta imagem arquetípica liga a experiência individual de dor ao sofrimento coletivo das comunidades pesqueiras, sugerindo a presença constante de tragédia e perda.

Na primeira estrofe, a narradora observa o mar ao longe. O mar é personificado como uma entidade que parece reconhecer sua dor. A rima cruzada (“surgindo” /” sofro” e “adivinhar” /” voltar”) e a repetição do verbo “parece” intensificam a sensação de abandono.

O estribilho, ou refrão, expressa uma confrontação emocional com o mar: “Oh mar! Oh mar! / Porquê és tão cruel? / Feriste a minh’alma, / embebeste-a em fel.” A repetição do vocativo “Oh mar!” e o uso de interjeições e metáforas (“Feriste a minh’alma”/ “Embebeste-a em fel”) reforçam a intensidade do lamento. O mar é acusado de ser cruel e de envenenar emocionalmente a narradora.

Na segunda estrofe o mar é descrito como o causador da perda: “Foi ele que te levou, / na fingida bonança. / Foi ele que te tragou, / matando-me a esperança.” A personificação do mar como um agente traiçoeiro e devorador é evidente. As rimas mantêm o ritmo e a estrutura. A expressão “fingida bonança” sugere uma calma enganosa que resultou na tragédia.

A terceira estrofe introduz avisos prévios sobre o mar: “Todos me haviam dito, / que eras traiçoeiro. / Que a todos tu roubavas, / no seu amor primeiro.” A rima cruzada e o uso do tempo passado perfeito (“me haviam dito”) indicam uma advertência anterior ignorada. O mar é descrito como um ladrão de amores, enfatizando a destruição de primeiras experiências amorosas.

Na quarta estrofe, a narradora se resigna à solidão: “E hoje nesta praia, / eu fico a murmurar, / um crame bem baixinho/ pra somente eu escutar.” A rima e o uso do termo

regional “crame” reforçam o tom introspectivo e silencioso da dor privada. A frase “pra somente eu escutar” sugere uma introspecção e isolamento emocional.

O poema conclui com a repetição do início do estribilho, acompanhada por dois acordes musicais, reforçando o tema do lamento contínuo e a presença imutável do mar como fonte de dor.

Em termos de linguagem, *Canção Praiana* utiliza uma dicção direta e emotiva, com rimas simples e regulares que intensificam o tom melancólico. A estrutura rítmica e as repetições criam um ambiente de introspecção e resignação, ligando o sofrimento pessoal da narradora à imensidão impassível do mar.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 29:** Elementos estruturais da canção 8

<b>Tonalidade</b>	Si menor
<b>Compasso/Andamento</b>	6/8. Sem indicação de andamento
<b>Extensão Vocal</b>	Ré 3 a Lá 4.
<b>Melodia</b>	Linha do canto com grande incidência de saltos mesclados a progressões de graus conjuntos. Maior salto verificado é o de 6ª maior descendente.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Anacruse constantemente presente na linha vocal. Verifica-se uma sequência de variações iniciadas em anacruse, com encadeamentos de colcheias ou combinações de semínimas e colcheias, terminando em notas mais longas como semínimas pontuadas e mínimas.

Fonte: autoria própria

A música composta por Nivaldo Santiago sobre o poema *Canção Praiana* de Maria do Céu Sousa possui várias características distintivas que merecem uma análise detalhada.

Em primeiro lugar, a partitura não apresenta uma dedicatória ou homenagem explícita, mas contém a assinatura do compositor, sugerindo um vínculo direto com a obra. A data registrada na partitura, 21 de dezembro de 1951, em São Paulo, parece coincidir com a composição do texto.

A tonalidade é Si menor, que proporciona um ambiente melancólico e introspectivo, adequado ao tema do poema. A fórmula de compasso 6/8 confere à música uma fluidez rítmica típica de composições em andamento *moderato* a *andante*, embora a partitura

não especifique explicitamente um andamento, deixando essa interpretação ao critério do executante.

A estrutura da peça é composta por um total de 28 compassos, organizados em uma introdução instrumental de três compassos, seguida por verso e refrão - que serão repetidos 3 vezes -, e os cinco compassos finais correspondentes ao verso conclusivo do poema – conforme sugere o documento com o texto poético. A linha vocal se inicia em *anacruse* no terceiro compasso da introdução, um elemento que se repete ao longo da obra, mantendo-se como um dispositivo constante que introduz cada frase musical com leveza e antecipação. Vejamos no exemplo 17:

The image displays a musical score for 'Canção praiana'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with an anacrusis (indicated by a '7' above the first note) in the third measure of the three-measure instrumental introduction. The lyrics for this system are: 'Ao lon-ge o mar sur- / Foi e - le que te le - / To - dos me ha - vi - am - / E ho - je nes - ta'. The piano accompaniment starts with a *ppp* dynamic marking. The second system begins at measure 5, with the vocal line continuing the melody. The lyrics for this system are: 'gin - do, / vou, / di - to, / pra - ia' followed by 'Pa - re - ce a - di - vi - nhar. / Na fin - gi - da bo - nan - ça. / Que e - ras trai - ço - ei - ro. / Eu fi - ço a murmu - rar'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Exemplo 17: *Canção praiana* – anacruse

A extensão melódica da linha vocal abrange desde o Ré 3 até o Lá 4, oferecendo um registro que, reforçado pela tonalidade menor, reflete a melancolia do texto. A melodia apresenta uma combinação de saltos e progressões de graus conjuntos. Destaca-se um salto de 6ª maior descendente, único e notável, adicionando uma variação expressiva na linha vocal predominantemente fluida e conectada, como visto na transição do compasso 4 para o 5 no exemplo 17.

Ritmicamente, a composição faz uso frequente de *anacruses*, com encadeamentos de colcheias ou combinações de semínimas e colcheias, concluindo em notas mais longas, como semínimas pontuadas e mínimas. Esse padrão rítmico cria um efeito de continuidade e resolução, alinhando-se com a estrutura poética do texto. A música também incorpora variações temáticas iniciadas em *anacruse*, o que mantém a frescura e a variação ao longo da peça.

A expressão e a dinâmica são enriquecidas por uma alta incidência de ligaduras de união e expressão tanto na linha vocal quanto na instrumental. Isso contribui para uma interpretação mais conectada e expressiva, acentuando a natureza lamentosa do texto. A introdução de acidentes no final das estrofes e do refrão adiciona nuances cromáticas, intensificando a resolução harmônica e emocional da peça.

A execução vocal de *Canção Praiana*, de Nivaldo Santiago, exige um controle refinado de fraseado e respiração devido à ampla utilização de ligaduras e à constante presença de anacruses. O cantor deve abordar as linhas com sensibilidade, realçando os acentos e a variação rítmica, para garantir uma interpretação fluida e expressiva. A melodia e o ritmo devem ser interpretados de maneira que capturem a complexidade emocional do texto, refletindo a melancolia e o lamento da personagem.

Em relação ao acompanhamento instrumental, a mão esquerda do teclado (presumivelmente piano ou órgão) alterna entre as claves de sol e fá, oferecendo um suporte harmônico que varia em textura e registro. Nos compassos 13 e 24, a indicação de *ralentando*, seguida por um retorno ao tempo original nos compassos subsequentes, cria uma pausa expressiva, destacando a transição entre seções e acentuando a profundidade emocional da peça.

A peça apresenta uma combinação de elementos melódicos e rítmicos que contribuem para a expressividade da obra. A tonalidade de Si menor, com a estrutura rítmica em compasso 6/8, juntamente com a extensão vocal de Ré<sup>3</sup> a Lá<sup>4</sup>, exige do cantor a capacidade de capturar a tristeza e a introspecção do texto. O registro médio da peça permite uma tessitura vocal confortável, mas exige cuidado para garantir uma emissão homogênea, sem tensões que possam comprometer a fluidez melódica.

A constante presença de *anacruses* na partitura implica um domínio preciso do ritmo. O cantor precisa abordar as frases iniciadas por *anacruse* com suavidade, mantendo a continuidade do fraseado e garantindo uma entrada fluida e antecipada. Essa técnica é essencial para preservar a coesão rítmica, permitindo que as anacruses conduzam com naturalidade ao pulso principal das frases subsequentes.

A linha melódica da canção, composta por saltos e progressões de graus conjuntos, exige uma técnica vocal apurada para lidar com a diversidade de intervalos. O salto de 6ª maior descendente, o maior da melodia, demanda uma preparação técnica cuidadosa para ser executado com precisão e sem descontinuidade na linha melódica. Esse salto, assim como outros intervalos significativos, exige controle respiratório e uma boa emissão vocal, para que cada passagem seja realizada de forma expressiva.

No que diz respeito à expressão e dinâmica, a partitura apresenta ligaduras de união e expressão, que sugerem uma interpretação fluida e conectada das frases melódicas. O cantor deve ser capaz de aplicar nuances dinâmicas apropriadas para capturar a essência emocional do texto e destacar as diferenças entre as seções, especialmente nas transições entre os versos e o estribilho. A presença de acidentes ao final das estrofes e refrões introduz nuances cromáticas que exigem sensibilidade, ajudando a realçar a resolução harmônica e a emoção da peça.

Os momentos de *ralentando* nos compassos 13 e 24, seguidos de um retorno ao tempo original, exigem compreensão interpretativa das mudanças de tempo e um controle respiratório preciso para suavizar as transições. O cantor deve prestar atenção ao fraseado durante essas alterações de tempo, para garantir que a expressão emocional da obra seja mantida.

### 3.5.9. *Deus Israel*

A composição *Deus Israel* de Nivaldo Santiago, escrita em 1961, na cidade de Manaus/AM, para tenor e órgão, é uma peça profundamente enraizada na tradição litúrgica cristã, utilizando um texto em latim que evoca uma bênção tradicional.

#### Poema

##### *DEUS ISRAEL*

*Deus Israel conjugat vos,*

*Deus Israel, conjugat vos.*

*Et ipse sit vobiscum, et ipse sit vobiscum,*

*Qui misertus est duobus unicis, duobus unicis.*

*Et nunc Domine, fac eos plenius benedicere Te;*

*fac eos plenius benedicere Te, benedicere Te.*

*Deus Israel conjugat vos.*

Sua tradução é:

## DEUS ISRAEL

Que o Deus de Israel una-vos, que o Deus de Israel una-vos.

E que Ele mesmo esteja convosco, e que Ele mesmo esteja convosco,

Aquele que teve misericórdia de dois únicos, de dois únicos.

E agora, Senhor, faz com que eles te bendigam mais plenamente;

faz com que eles te bendigam mais plenamente, te bendigam.

Que o Deus de Israel una-vos.

Esse texto é uma passagem litúrgica em latim, geralmente associada ao rito matrimonial na tradição cristã ocidental. Enfatiza a união abençoada pelo divino e a oração para que o casal possa viver em bênção e gratidão a Deus.

A tradução em português, no contexto matrimonial, reflete o conteúdo da bênção, que invoca a união e a presença contínua de Deus entre o casal, juntamente com uma súplica para que as pessoas em questão possam bendizê-Lo mais plenamente. A letra da peça pode ser analisada em detalhes para entender suas camadas de significado e como são interpretadas musicalmente.

O texto em latim começa com a repetição enfática: "*Deus Israel conjugat vos, Deus Israel, conjugat vos.*" Esta frase significa "Que o Deus de Israel una-vos, que o Deus de Israel una-vos." A repetição intensifica o desejo de união divina entre o casal, uma prática comum em cerimônias religiosas de casamento, onde se busca a bênção de Deus para fortalecer os laços espirituais.

A seguinte linha, "*Et ipse sit vobiscum, et ipse sit vobiscum,*" reforça ainda mais a presença contínua de Deus entre o casal: "E que Ele mesmo esteja convosco, e que Ele mesmo esteja convosco." Esta repetição sublinha a proximidade e o cuidado divino, essencial na prática religiosa pela busca da presença constante de Deus nas vidas dos devotos.

A frase "*Qui misertus est duobus unicis, duobus unicis*" pode ser interpretada como "Que teve misericórdia dos dois únicos, dos dois únicos." Esta linha sugere um momento de graça ou intervenção divina específica, em que Deus demonstrou misericórdia de

uma maneira especial, possivelmente aludindo a uma história particular de bênção ou proteção.

A seção seguinte, "*Et nunc Domine, fac eos plenius benedicere Te; fac eos plenius benedicere Te, benedicere Te,*" pede a Deus para permitir que o casal, no contexto do casamento, O bendiga mais plenamente: "E agora, Senhor, faz com que eles te bendigam mais plenamente; faz com que eles te bendigam mais plenamente, te bendigam." Esta parte da oração reflete o desejo de uma conexão mais profunda e íntima com Deus, onde o casal expressa sua gratidão e adoração de forma intensificada.

Finalmente, a última linha, "*Deus Israel conjugat vos,*" reafirma a bênção inicial de união divina: "Que o Deus de Israel una-vos." Esta repetição conclui a peça com uma reiteração poderosa do pedido inicial, encapsulando o tema central de união espiritual e bênção divina.

Em síntese, *Deus Israel* de Nivaldo Santiago é uma composição que utiliza um texto em latim tradicional para transmitir uma mensagem de união espiritual e bênção divina matrimonial.

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 30:** Elementos estruturais da canção 9

<b>Tonalidade</b>	Fá maior
<b>Compasso/Andamento</b>	3/4 - 4/4 – 5/4 e 4/4. Largo / Andante/ Allegro/ Largo.
<b>Extensão Vocal</b>	Fá3 a Sol4
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com incidência de alguns saltos. Maior salto verificado é o de 6ª maior.
<b>Harmonia</b>	Há uma pequena modulação para Ré menor, retornando rapidamente para o tom básico.
<b>Ritmo</b>	Não se verifica uma sequência padrão de células rítmicas. Verifica-se momentos com grupetos de semicolcheias em meio a uma canção que prevalecem combinações de figuras básicas como colcheias, semínimas, mínimas e algumas variações.

Fonte: autoria própria

A composição *Deus Israel* de Nivaldo Santiago, escrita em 1961 na cidade de Manaus, Amazonas, é uma obra litúrgica para tenor e órgão. Com base no texto retirado do

introito da missa “*Pro Sponsis*”<sup>53</sup> da antiga liturgia católica, a música reflete o profundo caráter sacro e solene da bênção invocada. A análise da partitura revela uma abordagem cuidadosa e detalhada de Santiago para traduzir o texto em uma expressão musical que reforça a sua intenção litúrgica.

A tonalidade predominante da peça é Fá maior, com uma breve modulação para Ré menor. Essa modulação proporciona um contraste emocional antes de retornar rapidamente à tonalidade principal, mantendo a coesão tonal da peça enquanto permite uma variação expressiva que realça o texto.

Em termos de compasso, a peça começa em 3/4, transita para 4/4, e brevemente inclui um compasso em 5/4, antes de retornar ao 4/4 até o final. Essa variação de compassos reflete uma flexibilidade rítmica que se adapta às mudanças de frase e emoção no texto, e o uso de um compasso de 5/4, ainda que breve, introduz uma tensão momentânea que resolve ao retornar ao 4/4.

O andamento da peça varia ao longo dos seus 30 compassos, começando com um *Largo*, passando por um *Andante*, acelerando para um *Allegro*, e voltando ao *Largo* no final. Essas mudanças de andamento ajudam a guiar a dinâmica emocional e a interpretação do texto, permitindo que a música responda às nuances do conteúdo litúrgico e da expressão espiritual.

A extensão melódica da linha vocal vai de Fá<sup>3</sup> a Sol<sup>4</sup>. A melodia, predominante em graus conjuntos, é marcada por alguns saltos, com o maior salto identificado sendo uma sexta maior. Esta linha melódica, relativamente simples e acessível, permite ao tenor expressar o texto de forma clara e direta, com a emoção apropriada à natureza da bênção.

O ritmo da composição é influenciado pelas mudanças de compasso e andamento. A linha do canto é caracterizada por uma progressão suave e em grande parte linear, acompanhada por uma incidência de ligaduras, tanto de união quanto de expressão. Estas ligaduras, presentes na linha instrumental e vocal, proporcionam uma continuidade e um fluxo melódico que reforçam o caráter meditativo da peça. Vide no exemplo 18, a seguir:

---

<sup>53</sup> A Missa *Pro Sponsis* é uma missa especial celebrada em ocasião de um casamento. É uma missa vocativa na liturgia católica dedicada aos noivos, que inclui leituras e orações específicas para abençoar a união matrimonial. (IGREJA CATÓLICA, 2023)

The image displays a musical score for 'Deus Israel'. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a long rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 5, marked with a '5' above the staff. The vocal line includes the lyrics 'De - us Is - ra - el con - jun - gat vos, De-us Is - ra -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) and *ritenuto* (ritardando). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

**Exemplo 18:** *Deus Israel* – ligaduras

Em termos de expressão e dinâmica, a peça começa com uma indicação de *forte* na entrada da voz, no quinto compasso. No compasso 20, a dinâmica se intensifica para *fortíssimo* em ambas as linhas, vocal e instrumental, sublinhando um clímax emocional. No compasso 26, a dinâmica da linha vocal volta para *forte*, seguida por um *ralentando* no penúltimo compasso e uma *fermata* no último compasso, que proporciona um final solene e contemplativo. A introdução é marcada por uma ligadura que cobre sua totalidade, culminando em um *ralentando*.

A composição faz uso de *rubatos* na linha vocal e instrumental, permitindo flexibilidade e expressividade, e há pontos de respiração bem indicados para a voz, facilitando a interpretação e garantindo clareza na entrega do texto. A introdução e as frases no movimento *Largo* são envoltas por grandes ligaduras, com um *ritenuto* começando no compasso 15 e culminando em uma *fermata* no compasso 17, sublinhando momentos de repouso e reflexão.

Finalmente, a execução vocal exige uma atenção cuidadosa à articulação e expressão dinâmica, com uma compreensão clara dos pontos de respiração e *rubatos*, para manter a integridade e a clareza do texto. O tenor deve interpretar a peça com uma ênfase na

linha melódica suave, usando a flexibilidade rítmica e dinâmica para transmitir o caráter devocional e solene do texto.

A execução prática de *Deus Israel*, de Nivaldo Santiago, exige uma abordagem cuidadosa e personalizada, que leve em consideração tanto as demandas interpretativas quanto as pedagógicas específicas para a linha vocal. Ao interpretar essa obra, é fundamental ter um controle dinâmico preciso, que varia do forte no início ao fortíssimo no clímax, seguido de suavizações indicadas por *rallentandos* e *fermatas*. Esse controle dinâmico precisa ser adaptado ao cantor, que deve ser capaz de modular a intensidade vocal de forma que enfatize os momentos de maior expressão, mas sem perder a clareza do texto. Pessoalmente, foco na necessidade de uma articulação e dicção extremamente cuidadosas, principalmente por se tratar de latim. A pronúncia deve ser nítida, e a escolha dos pontos de respiração precisa ser estratégica para preservar a continuidade da frase melódica, sempre com a intenção de garantir a inteligibilidade do texto.

A extensão vocal de Fá<sup>3</sup> a Sol<sup>4</sup>, que é uma característica importante dessa obra, exige um suporte respiratório sólido e um controle de registro eficaz. Nos saltos melódicos, como a sexta maior, o objetivo é sempre executar essas transições de forma precisa e suave, sem comprometer a integridade tonal. No que diz respeito à flexibilidade rítmica, enfatizo a necessidade de adaptar a interpretação às mudanças de compasso (de 3/4 para 4/4, e até mesmo o compasso de 5/4) e as variações de andamento, como o *Largo*, *Andante*, *Allegro* e novamente *Largo*. Essas transições exigem não apenas uma sólida compreensão do ritmo, mas também a habilidade de manter a fluidez e coesão da melodia durante os diferentes andamentos.

Pedagogicamente, acredito que o cantor deve ter uma compreensão do contexto litúrgico da obra, já que o texto vem do intróito da missa *Pro Sponsis* da antiga liturgia Católica. Esse entendimento é crucial para internalizar a solenidade e espiritualidade que a obra exige. Durante a prática, incentivo o uso eficaz das ligaduras de união, que garantem continuidade melódica, e o manejo dos *rubatos*, que oferecem flexibilidade expressiva sem comprometer a precisão rítmica. A introdução da peça, marcada por uma ligadura e *rallentando* no final, e a conclusão, com *fermatas* e dinâmicas variadas, demandam uma abordagem cuidadosa para refletir a profundidade emocional e espiritual do texto.

### 3.5.10. *Duerme*

O poema *Duerme* foi encontrado sozinho em um documento, e em outro, acompanhando a partitura de uma canção de Nivaldo Santiago. Devido à dificuldade de leitura da caligrafia dos documentos, não foi possível compreendermos algumas informações neles contidas, como por exemplo o sobrenome do autor, o qual conseguimos interpretar apenas o nome, Arnaldo. Não foram encontrados indícios de publicações do texto.

#### Poema

Letra Original em Espanhol:

#### *DUERME*

*Duerme, duerme, madre mía,*

*Duérmete tranquila,*

*Yo te arrullaré...*

*Duerme, arriba en el cielo,*

*Te arropan estrellas*

*Y mantitas de luz...*

*Hoy, que la vida pasa*

*Como caravana que parte fugaz,*

*Guardo el dulce recuerdo*

*De tus labios, madre,*

*Haciendo oración...*

*Sabes que te quise un día,*

*Que fuiste en mi vida*

*Mi gran devoción.*

*Pero si Dios lo dispuso,*

*Duérmete serena,*

*Que yo estoy feliz.*

(Arnaldo)

Tradução para o Português

DORME

Dorme, dorme, minha mãe,

Dorme tranquila,

Eu te embalar...

Dorme, lá em cima no céu,

Te cobrem estrelas

E cobertinhas de luz...

Hoje, que a vida passa

Como uma caravana que parte fugaz,

Guardo a doce lembrança

De teus lábios, mãe,

Em oração...

Sabe que te amei um dia,

Que foste em minha vida

Minha grande devoção.

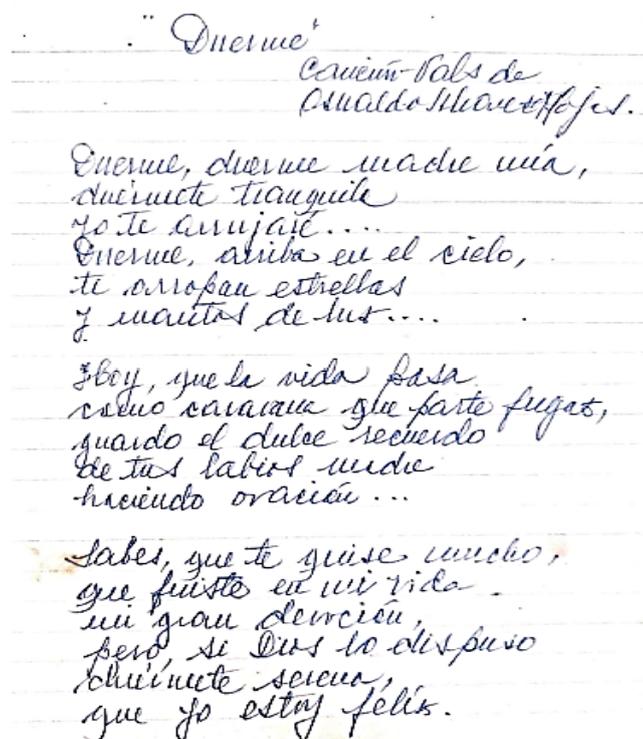
Mas se Deus assim dispôs,

Dorme serena,

Pois estou feliz.

(Arnaldo)

Segue o manuscrito original do poema encontrado no acervo de Nivaldo Santiago  
(Figura 51):



**Figura 51:** Poema *Duerme*, manuscrito. (Fonte: acervo do autor)

O conteúdo do poema revela uma profunda expressão de amor e saudade por uma mãe falecida. O texto literário começa com um apelo carinhoso para que a mãe descanse em paz. A repetição da palavra "duerme" reforça o desejo de tranquilidade e serenidade, enquanto o narrador promete embalar a mãe com conforto, evocando imagens celestiais de estrelas e luz para criar um ambiente de cuidado e proteção.

Na segunda estrofe, a voz poética reflete sobre a efemeridade da vida, comparando-a a uma caravana que passa rapidamente. A lembrança dos lábios da mãe em oração sugere uma imagem de devoção e pureza, destacando que, apesar da passagem do tempo, a memória da mãe permanece viva e influente na vida do narrador.

A terceira estrofe expressa um amor profundo e reconhece a importância da mãe na vida do narrador, chamando-a de sua "grande devoção". A aceitação da vontade divina quanto à morte da mãe é evidente na frase "si Dios lo dispuso", indicando uma reconciliação com a perda e concluindo com uma mensagem de serenidade. O narrador afirma sua felicidade ao saber que a mãe está em paz, apesar da dor da separação.

Em suma, o poema utiliza uma linguagem simples e imagens reconfortantes para transmitir um consolo profundo e uma aceitação tranquila da morte. Refletindo sobre o papel da memória e da devoção, o texto sugere um processo de luto sereno, em que a voz poética encontra conforto na lembrança carinhosa da mãe e na certeza de seu descanso eterno.

## Elementos estruturais da canção

Quadro 31: Elementos estruturais da canção 10

<b>Tonalidade</b>	Ré maior
<b>Compasso/Andamento</b>	3/4. Sem indicação de andamento.
<b>Extensão Vocal</b>	Dó 3 a Ré 4
<b>Melodia</b>	Linha do canto mesclando graus conjuntos com incidências de saltos. Verificados vários saltos de 4ª justa. Maior salto verificado é o de 5ª justa.
<b>Harmonia</b>	Não há modulação.
<b>Ritmo</b>	Há uma sequência padrão de células rítmicas nas combinações mais recorrentes de semínimas, semínimas pontuadas, mínimas, e colcheias, e suas variações. Há um tema musical recorrente no decorrer da composição.

Fonte: autoria própria

A análise da partitura da canção *Duerme* de Nivaldo Santiago revela uma composição rica em elementos melódicos e harmônicos. Composta em Ré maior, a estrutura harmônica introduz a peça com uma progressão de oito compassos, que estabelece um ambiente sereno e introspectivo antes da entrada da linha vocal. A tonalidade de Ré maior é mantida ao longo da canção e reafirmada na conclusão, oferecendo uma sensação de estabilidade e resolução ao final da peça.

A canção está escrita em compasso 3/4, um compasso ternário que sugere um movimento fluido e suave, apropriado para a temática de embalar ou acalmar, refletindo a função de ninar e consolar expressa na letra. A partitura não apresenta uma indicação de andamento específica, mas a natureza da música e a progressão harmônica sugerem um andamento *moderado*, cerca de 108 a 112 bpm (MED, 2012), que deve ser interpretado com flexibilidade para expressar o caráter reconfortante do texto.

A extensão da linha vocal vai de Dó3 a Ré4, o que oferece um alcance confortável para a maioria dos cantores, facilitando uma execução que prioriza a expressividade. A melodia alterna entre graus conjuntos e saltos, com uma notável presença de saltos de 4ª justa. O maior intervalo observado é de 5ª justa, o que contribui para uma linha melódica interessante e dinâmica, enquanto ainda mantém a acessibilidade para a interpretação vocal.

O ritmo na partitura é caracterizado por uma sequência padrão de células rítmicas, predominantemente utilizando combinações de semínimas, semínimas pontuadas, mínimas e colcheias, e suas variações. Essa abordagem rítmica ajuda a criar uma estrutura coesa e

repetitiva que sustenta o tema musical recorrente ao longo da composição, como vemos a seguir (exemplo 19):

7

Duerme \_\_\_\_\_ duer-me ma-dre mi-a \_\_\_\_\_ du-er mete tran

**Exemplo 19:** *Duerme* – estrutura rítmica

Na dimensão da expressão e dinâmica, embora a partitura não forneça marcações explícitas, a presença de ligaduras de união tanto nas linhas instrumentais quanto vocais sugere um fraseado ligado e expressivo. A presença de acentos na linha vocal e uma fermata no penúltimo compasso indicam momentos de ênfase e pausa, que devem ser utilizados para intensificar a expressividade e a emoção da *performance*.

Para a execução vocal de *Duerme*, de Nivaldo Santiago, o foco deve ser na fluidez do fraseado, utilizando os saltos melódicos e a incidência de acidentes de forma a realçar o contraste e a dinâmica da linha vocal. É importante manter o tema musical recorrente com clareza, enquanto as nuances sugeridas pelas ligaduras e acentos devem ser exploradas para transmitir a profundidade emocional da canção. Para mim, é essencial dar ênfase à expressividade e à sensibilidade emocional na interpretação vocal, refletindo a temática de consolo e tranquilidade do texto. Cada frase precisa ser tratada com a delicadeza que o tema exige, cuidando para que cada transição entre as notas, especialmente nos saltos de 4ª e 5ª, seja suave e precisa.

Além disso, a sensibilidade rítmica é essencial para garantir que o tema musical recorrente, com seu ritmo ternário de 3/4, seja mantido. A variação rítmica dentro dessa estrutura precisa ser trabalhada com cuidado, de modo que o ritmo não se torne mecânico, mas sim orgânico, fluindo com as mudanças de dinâmica e intensidade.

A postura, a dicção e a projeção vocal são igualmente importantes, pois garantem que a voz seja sempre audível e clara, refletindo a intenção expressiva da canção. Durante a prática, é fundamental incluir exercícios de interpretação emocional e dinâmica, que ajudem a explorar as nuances necessárias para expressar o caráter da canção de forma autêntica e cativante.

Por fim, a compreensão da progressão harmônica deve fornecer uma base sólida para que o cantor entenda o suporte instrumental à sua linha vocal. Ao trabalhar esses

aspectos técnicos e interpretativos de forma integrada, é possível oferecer uma *performance* que não só seja tecnicamente satisfatória, mas também artisticamente honrosa, capturando a essência emocional da canção e a intenção do compositor.

### 3.5.11. Eucaristia

Composição de Nivaldo Santiago com data de 1964, em Belém, Pará. Apesar de não ter indicação de autoria do texto literal, pelo modelo padrão de escrita do compositor, uma capa do manuscrito (partitura) apenas com o título e sua assinatura, e o fato de o poema não ter sido encontrado em outras fontes pesquisadas, sugerimos que ele também seja de autoria de Nivaldo Santiago.

#### Poema

#### EUCARISTIA

Senhor, aqui estou.

Grão de trigo sou,  
colhido em tuas eiras, Senhor...

Quando queiras, me podes moer,  
que já quero ser polvilho de farinha  
que forme tuas hóstias de amor!

Não demores, Senhor,  
divino moleiro.  
Faze rodar teu moinho, e moi a farinha,  
Que eu quero ser hóstia.

Eu te espero.  
Faze rodar tua roda a dor, Senhor.

(Nivaldo Santiago)

O poema *Eucaristia*, de Nivaldo Santiago, emprega a metáfora agrícola e litúrgica para explorar o desejo de transformação espiritual e sacrifício. O eu lírico se apresenta como um "grão de trigo" pronto para ser moído e transformado em hóstia, simbolizando a comunhão e entrega total a Deus. Esta metáfora reflete o processo eucarístico, no qual o trigo, após ser moído, se transforma em pão, que, na liturgia cristã, se converte no corpo de Cristo. (Igreja Católica, 2023)

O uso de expressões como "quando queiras" e "não demores, Senhor" denota uma entrega voluntária e ansiosa à vontade divina, revelando um profundo desejo de união e serviço. A repetição do termo "moer" e a referência ao "moinho" evocam a imagem do sofrimento e da purificação, necessários para alcançar a santidade e a plenitude espiritual. Este processo de transformação é visto não como uma simples mudança, mas como uma experiência intensa e dolorosa, essencial para a realização da vontade divina.

A estrutura do poema, com versos curtos e rítmicos, reforça a urgência e a intensidade do apelo do eu lírico. A invocação direta a Deus, usando termos como "Senhor" e "divino moleiro", estabelece um tom de oração e súplica, conferindo ao texto uma dimensão profundamente religiosa e introspectiva.

O poema *Eucaristia* é uma rica alegoria da transformação espiritual e da comunhão religiosa, em que o eu lírico se submete ao divino processo de sacrifício e purificação, com o objetivo de se tornar digno de participar plenamente da liturgia eucarística. Esta entrega total e sacrificial é central para a compreensão da experiência eucarística, refletindo a profunda relação entre o sacrifício pessoal e a união com o sagrado.

## Elementos estruturais da canção

**Quadro 32:** Elementos estruturais da canção 11

<b>Tonalidade</b>	Si menor
<b>Compasso/Andamento</b>	Primeiro compasso - 5/4, do segundo ao décimo sexto - 4/4, décimo sétimo - 3/4, décimo oitavo - 5/4, vigésimo e vigésimo primeiro - 4/4. Andamento <i>Andante</i>
<b>Extensão Vocal</b>	Ré3 a Ré4
<b>Melodia</b>	Linha do canto em graus conjuntos mesclados a alguns saltos. Maior salto verificado é o de 5ª justa.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Apesar das mudanças de medidas de compasso, é perceptível um tema, com o predomínio de esquemas rítmicos na combinação de semínimas, colcheias, semínimas pontuadas e mínimas, e suas variações.

Fonte: autoria própria

A análise musical da partitura de *Eucaristia* de Nivaldo Santiago revela um trabalho composto em 1964, em Belém (PA), conforme indicado ao final do texto musical. A partitura, manuscrita, inclui a assinatura do compositor e o título da canção na capa.

A peça está na tonalidade de Si menor, uma escolha que infunde a obra com uma atmosfera de introspecção e seriedade, apropriada para a temática sacral e reflexiva do texto. A organização métrica da partitura é complexa, iniciando com um compasso 5/4, seguido por uma predominância de compassos 4/4 do segundo ao décimo sexto compasso. A irregularidade métrica é retomada no décimo sétimo compasso com um 3/4, passando para 5/4 no décimo oitavo, e finalizando com dois compassos 4/4. O total de 21 compassos demonstra uma flexibilidade estrutural que acompanha a variação textual e emocional da obra.

Em termos de andamento, a peça apresenta um *rallando* no nono compasso, sugerindo uma desaceleração que enfatiza a expressão do texto neste ponto, possivelmente sublinhando um momento de introspecção ou clímax emocional, como vemos no Exemplo 20:

8

rall. . . . .

vi-lho, De fa-ri-nha que for-me tu-as hós-tias de a mor! Não de-mo-res, Se

rall. . . . .

Exemplo 20: *Eucaristia* – *rallando*

A extensão melódica da linha vocal abrange uma oitava, do Ré 3 ao Ré 4, o que indica uma tessitura relativamente limitada, porém eficaz em termos de expressividade e acessibilidade para a maioria dos intérpretes. A melodia mistura graus conjuntos com saltos, o mais significativo sendo uma quinta justa, que contribui para um movimento melódico variado, mantendo o interesse e enfatizando momentos-chave do texto.

O ritmo da canção é caracterizado pela predominância de semínimas, colcheias, semínimas pontuadas e mínimas, com suas variações. Essa combinação de valores rítmicos

cria um esquema rítmico que, apesar das variações métricas, estabelece um tema perceptível ao longo da peça, contribuindo para a coesão da obra, como podemos perceber no exemplo 21 a seguir:

5

— Quan-do quei - ras, me po - des mo - er, Que já que-ro ser pol -

**Exemplo 21:** *Eucaristia* – ritmo

A expressão e a dinâmica são tratadas de maneira sutil, com poucas ligaduras de união e expressão tanto nas linhas instrumental quanto vocal. Essa abordagem pontual enfatiza certas passagens sem sobrecarregar a partitura com indicações dinâmicas excessivas, permitindo uma interpretação flexível e sensível ao contexto literário.

A execução vocal de *Eucaristia*, de Nivaldo Santiago, envolve uma série de exigências interpretativas e pedagógicas que devem ser trabalhadas com atenção detalhada. A extensão melódica da peça, que vai de Ré3 a Ré4, exige uma clareza e uniformidade de timbre ao longo desse intervalo, que pode ser desafiador para o cantor. É importante que o cantor desenvolva uma boa técnica de apoio respiratório para garantir que as notas, especialmente as mais graves e agudas, sejam executadas com a mesma qualidade sonora. A respiração precisa ser planejada com antecedência, especialmente nas frases mais longas e nas passagens de maior complexidade.

A variação métrica, que inclui alternância entre compassos de 5/4, 4/4 e 3/4, é uma característica marcante dessa obra e exige que o cantor tenha um bom controle rítmico. Ensaios com o uso de metrônomo são fundamentais para que o cantor consiga internalizar esses padrões rítmicos e se adaptar rapidamente às mudanças de compasso, mantendo a fluidez da *performance*. Em minha prática, considero essencial que o cantor esteja sempre atento a essas transições métricas para que a execução não se torne truncada, garantindo que a canção flua de maneira natural e sem interrupções no fraseado.

A expressividade desempenha um papel crucial na interpretação dessa peça, especialmente no *ralentando* no compasso 9, que exige uma sensibilidade para criar o impacto emocional desejado. Durante esse momento, o cantor deve ser capaz de ajustar o timbre e o volume de forma que a transição para um ritmo mais lento seja expressiva, sem perder a clareza da linha melódica. Na minha prática, gosto de trabalhar com os cantores para que

encontrem o equilíbrio entre técnica e emoção, para que o ralentando realmente agregue à profundidade emocional do texto.

A articulação do texto também é uma parte fundamental da execução, especialmente por se tratar de um tema religioso profundo. A clareza na dicção é essencial, pois o significado do texto deve ser comunicado de maneira inteligível ao público. A prática de enunciação cuidadosa deve ser incluída nos ensaios, com foco na articulação precisa de cada palavra, sem que a musicalidade da peça seja comprometida. Isso requer treinamento vocal focado na flexibilidade da mandíbula e na articulação das consoantes, mantendo o som fluido e natural.

Além disso, o manejo dos saltos intervalares, como o maior salto de quinta justa, requer atenção especial. Os cantores devem desenvolver a precisão e confiança necessárias para que esses saltos sejam executados de forma coesa e fluida. Exercícios focados nesses intervalos são essenciais na preparação técnica da peça.

A compreensão do texto é igualmente importante para uma interpretação musical eficaz. Para mim, é fundamental que o cantor invista tempo na compreensão do significado e da espiritualidade do texto, pois isso vai influenciar diretamente as decisões interpretativas. Cada frase deve ser abordada com a intenção de comunicar o conteúdo emocional e espiritual de forma clara e profunda.

Por fim, a flexibilidade interpretativa é crucial, considerando as mudanças rítmicas e métricas. O cantor deve ser capaz de ajustar rapidamente sua interpretação, refletindo as nuances da obra sem perder a coesão. Em minha abordagem pedagógica, gosto de trabalhar com os cantores em sua capacidade de adaptação, para que possam manter a fluidez e a consistência da performance, independentemente das variações métricas e rítmicas.

### **3.5.12. Finitude**

Canção sobre o texto *Finitude* de Celso Ribeiro, com melodia e parte da harmonia compostas por Nivaldo Santiago e acompanhamento pianístico completado por Ewerton Cordeiro. Foi encontrado apenas um documento sobre tal canção, contendo a linha melódica.

### **Poema**

## FINITUDE

Forjo nas horas  
 O tempo de não mais ser.  
 Cada segundo que passa  
 Desconstrói-me rumo ao nada.  
 Como suportar o tempo,  
 Esse algoz irreversível de mim mesmo?  
 De mim mesmo?  
 Fujo no fazimento das coisas,  
 Fingindo ser para sempre.  
 Até quando?  
 Até quando?

*Finitude* é uma reflexão profunda sobre a passagem do tempo e sua inevitabilidade, com um tom melancólico e existencialista.

No primeiro verso “Forjo nas horas o tempo de não mais ser”, o eu lírico sugere que o tempo é algo que ele mesmo fabrica, mas que, ao mesmo tempo, é um tempo de cessação de existência. O verbo “forjar” implica em criar algo com esforço e artifício, sublinhando a luta constante com o tempo.

Os versos seguintes, “Cada segundo que passa desconstrói-me rumo ao nada”, reforçam a ideia de que o tempo é um processo destrutivo, que lentamente leva à aniquilação. A palavra “desconstrói” traz a ideia de um desmantelamento contínuo e inevitável, sublinhando a passagem irreversível do tempo.

A interrogação “Como suportar o tempo, esse algoz irreversível de mim mesmo?” destaca a angústia do eu lírico perante o tempo, caracterizado por um “algoz”, um carrasco que não pode ser detido. A repetição da pergunta “De mim mesmo?” enfatiza o tormento interno e a luta pessoal com a finitude.

Na segunda estrofe, “Fujo no fazimento das coisas, fingindo ser para sempre”, há uma tentativa de escapar da opressão do tempo através da ação, da criação (“fazimento”). No entanto, esta fuga é ilusória, como indicado pela palavra “fingindo”. A repetição da pergunta “Até quando?” duas vezes acentua a incerteza e a desesperança, questionando a duração da ilusão e a possibilidade de escapar do inexorável fluxo temporal.

Do ponto de vista linguístico, o poema utiliza uma linguagem simples mas carregada de significado. Os verbos “forjo”, “desconstrói”, “fujo” e “fingindo” são particularmente significativos, pois expressam ações intensas e, muitas vezes, vãs, que ilustram a luta contra o tempo. A estrutura interrogativa no meio do poema cria um tom introspectivo e ansioso, enquanto a repetição de certas palavras e frases reforça a sensação de ciclo e inevitabilidade.

Em termos poéticos, o uso de imagens como “algoz irreversível” e “rumo ao nada” contribui para a atmosfera sombria e filosófica. A ausência de rima formal e a fluidez do verso livre permite que a meditação do eu lírico sobre o tempo flua de maneira mais natural e espontânea, sem as restrições de uma estrutura rígida.

Em suma, o poema oferece uma meditação introspectiva e angustiada sobre a passagem do tempo, utilizando uma linguagem evocativa para expressar a inevitabilidade da finitude humana e a ilusão das tentativas de escapar dela.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 33:** Elementos estruturais da canção 12

<b>Tonalidade</b>	Centro tonal em Lá menor e Ré menor
<b>Compasso/Andamento</b>	3/8 até o comp. 8, 2/2 do comp. 9 ao 12, 3/8 do comp. 13 ao 16, 2/4 do comp. 17 ao 19, 3/4 do comp. 20 ao 32, 3/8 do comp. 33 ao 35, 2/8 no comp. 36, 3/8 do comp. 37 ao 49. O andamento possui colcheia em 120 bpm.
<b>Extensão Vocal</b>	Dó 3 ao Mi 4
<b>Melodia</b>	Linha do canto com várias sequências de notas iguais, mescladas a graus conjuntos e incidências de alguns saltos. Maior salto verificado é o de 6ª maior.
<b>Harmonia</b>	Harmonia modulante, sem tonalidade definida, com passeios entre os campos harmônicos de Lá menor (do começo até o compasso 19), Ré menor (compasso 20 até 41), entretanto, sem utilização da sensível destas tonalidades, terminando a canção em Abmaj7.
<b>Ritmo</b>	Apesar da mudança constante de fórmula de compassos, existe um tema rítmico bem definido, adaptado com suas variações, na combinação majoritária de sequências de colcheias, semínimas, e terminações em notas mais longas, como mínimas.

Fonte: autoria própria

A partitura da música *Finitude* de Nivaldo Santiago, com harmonização dele e de Ewerton Cordeiro, sobre o texto de Celso Ribeiro, é uma peça complexa e rica em nuances, que demanda uma análise detalhada. Não há dedicatória ou assinatura do compositor na

partitura, mas consta o nome do poeta. A data e o local da composição não são indicados também.

A tonalidade da peça apresenta um centro tonal em Lá menor e Ré menor, mas a harmonia é modulante e não rigorosamente definida. A música transita pelos campos harmônicos de Lá menor do início até o compasso 19, passando então para Ré menor do compasso 20 até o 41. No entanto, a composição não utiliza a sensível dessas tonalidades e termina em Abmaj7, uma escolha que reforça a natureza ambígua e fluida da peça.

A fórmula de compasso muda frequentemente ao longo dos 49 compassos, começando em 3/8 até o compasso 8, mudando para 2/2 do compasso 9 até o 12, retornando a 3/8 do compasso 13 ao 16, e assim por diante. Essas mudanças constantes de compasso contribuem para a sensação de incertezas e movimento contínuo, refletindo a temática de finitude e a passagem do tempo presente no texto.

O andamento da peça está indicado com colcheia a 120 bpm, sugerindo um ritmo relativamente rápido que mantém a música em um estado de fluxo constante. A extensão da linha vocal vai do Dó3 ao Mi4, utilizando uma combinação de notas iguais, graus conjuntos e alguns saltos, sendo o maior deles uma 6ª maior. A melodia, portanto, requer uma execução precisa e expressiva para capturar as nuances do texto poético.

O ritmo da peça, apesar das mudanças de compasso, apresenta um tema rítmico bem definido, adaptado com variações. A combinação predominante de sequências de colcheias e semínimas, com terminações em notas mais longas, como mínimas, cria uma base rítmica que sustenta a linha melódica e a harmonia modulante, como vemos a seguir (Exemplo 22):

22  
 $mf$   
 Co - mo su - por - tar o tem - po esse al - goz ir - re - ver -

**Exemplo 22:** *Finitude* – ritmo

Em termos de expressão e dinâmica, a linha vocal começa em *mezzo forte*, enquanto a do piano inicia-se em *piano*. Ao longo da peça, as dinâmicas variam, com o piano passando para *mezzo forte* no compasso 17, enquanto a linha vocal entra em “grave” no compasso 20, mantendo-se o *piano* em *mezzo forte*. No compasso 22, a voz está em *mezzo forte* e o piano em *mezzo piano*. A partir do compasso 30, o piano toca em *piano*, e no compasso 34, a voz está em *mezzo piano*. Um *crescendo* ocorre no compasso 39 para ambas

as linhas, culminando no compasso 42, onde a voz atinge *forte* e o piano *mezzo forte*. Há indicações de respirações para a voz, e ligaduras de união e de expressão, acentos, quiáteras de quatro e uma fermata no último acorde, para o piano, que exigem uma interpretação cuidadosa para manter a expressividade desejada. Vide o ponto de respiração ao fim do compasso 29, no exemplo 23:

26

sí - vel de mim mes - mo? de mim mes - mo?

**Exemplo 23:** *Finitude - respiração*

Finitude apresenta uma série de desafios interpretativos e pedagógicos significativos, tanto para a voz quanto para o piano, e acredito que a maneira como abordamos esses elementos pode enriquecer a experiência de interpretação e ensino.

Para a voz, minha abordagem focaria em garantir uma execução expressiva que capture a profundidade emocional do texto, permitindo que cada palavra se conecte ao sentimento transmitido pela música. A linha vocal, que abrange do Dó3 ao Mi4, exige atenção especial ao controle técnico, especialmente ao lidar com as sequências de notas repetidas, graus conjuntos e, principalmente, os saltos de 6ª maior. Esses saltos, que exigem uma precisão técnica, podem ser trabalhados por meio de exercícios de transição entre as notas, garantindo que cada salto seja claro e fluido. Além disso, a variação dinâmica da peça é um ponto crucial. Começar em *mezzo forte* e passar por *mezzo piano* até o forte, com *crescendos*, exige não só controle da respiração, mas também uma modulação vocal cuidadosa. Eu enfatizo a importância das respirações e das ligaduras de união, pois elas não apenas garantem a continuidade melódica, mas também mantêm a coesão interpretativa ao longo de todo o trecho. Na sala de aula, isso se traduz em uma atenção especial ao timing das respirações e ao uso de frases largas para conectar as notas sem interrupções abruptas.

Pedagogicamente, vejo essa peça como uma excelente oportunidade para trabalhar o controle da respiração, precisão rítmica e flexibilidade dinâmica. A mudança constante de compasso exige uma adaptação do cantor à variação rítmica, o que pode ser explorado com

exercícios que desenvolvam a flexibilidade vocal e a capacidade de se ajustar às transições rítmicas e harmônicas. O fato de a tonalidade não ser rigidamente definida desafia o cantor a ter uma audição apurada para as relações harmônicas e melódicas. Portanto, desenvolvo com meus alunos uma conscientização maior sobre a transição entre tonalidades e como essas modulações afetam a interpretação vocal.

O papel do piano é igualmente vital. O pianista deve ser extremamente sensível às variações dinâmicas e às indicações expressivas na partitura, como as ligaduras e os acentos, para que o acompanhamento complemente de maneira coesa a linha vocal. A presença de *quiáleras* e a *fermata* no último acorde são elementos que exigem uma precisão rítmica e uma compreensão clara da estrutura rítmica. Em sala de aula, eu costumo pedir ao pianista para fazer uma leitura atenta e flexível, sempre disposto a ajustar o acompanhamento conforme as nuances expressivas da voz. Isso pode ser trabalhado com sessões de ensaio que enfatizem a leitura à primeira vista, permitindo ao pianista desenvolver uma fluência maior ao se adaptar às mudanças rítmicas e harmônicas.

### 3.5.13. Hino a São Judas Tadeu

A ausência de referências prévias sobre esta canção em pesquisas bibliográficas e midiáticas sugeriu para nós que pudesse ser ela uma composição musical original de Nivaldo Santiago, encontrada em manuscrito no acervo do compositor sem indicação clara de autoria da música nem do texto. Entretanto, a Sra. Socorro Santiago informou-nos seguramente ser de seu esposo esta composição musical, não sabendo, porém, se seria dele também a autoria do texto.

#### Poema

#### HINO A SÃO JUDAS TADEU

1

Força e luz no início da Igreja  
 Labutaste ao lado do Mestre  
 Recebendo teu nome desprezo  
 Demonstraste com letras de ouro  
 Quão injusto e cruel o clamor!

## Estrilho

Pertencendo a linhagem divina  
 De Jesus – primo irmão conhecido  
 És São Judas Thadeu impelido  
 Atender dos mortais o pedido!

## 2

As difíceis questões que te chegam  
 Pelo pranto e dor suplicantes  
 Junto ao Pai do Universo defendes  
 Exorando atender com presteza  
 Aos que buscam em ti proteção!

## Estrilho

Pertencendo a linhagem divina  
 De Jesus – primo irmão conhecido  
 És São Judas Thadeu impelido  
 Atender dos mortais o pedido!

## 3

Oferentes aqui nós estamos  
 Com fervor e profunda emoção  
 Dando graças a Deus, tributamos  
 A São Judas Thadeu, que louvamos,  
 Nosso amor e total gratidão!

## Estrilho

Pertencendo a linhagem divina  
 De Jesus – primo irmão conhecido  
 És São Judas Thadeu impelido  
 Atender dos mortais o pedido!

O hino consiste em três estrofes de quatro versos cada, com um esquema de rimas ABAB. A métrica parece variar entre os versos, mas segue predominantemente um ritmo regular que facilita a sua *performance* vocal. A linguagem utilizada é formal e reverente, adequada ao tema religioso e à figura de São Judas Tadeu, com termos como "força e luz", "labutaste", "pranto e dor suplicantes", "fervor" e "emoção", reforçando a devoção e a adoração.

São Judas Tadeu foi um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, conhecido por seu papel na disseminação do Cristianismo após a morte de Jesus. Ele é venerado como santo na tradição cristã, especialmente na Igreja Católica Romana, sendo considerado o santo padroeiro das causas difíceis e desesperadas devido à sua reputação de intercessor poderoso.

Cada estrofe do texto literal aborda aspectos distintos da figura de São Judas Tadeu: a primeira estrofe menciona sua história ao lado de Cristo e a demonstração de sua fé através de adversidades; a segunda estrofe destaca seu papel como intercessor divino perante as dificuldades humanas; e a terceira estrofe expressa gratidão e adoração pelo seu poder intercessório.

A estrutura poética e musical sugere que o hino foi concebido para ser utilizado em contextos litúrgicos ou devocionais, sendo sua repetição e cadência facilitadoras à participação congregacional.

Este hino dedicado a São Judas Tadeu é uma peça textual e musical significativa, demonstrando uma profunda devoção e adoração à figura do santo. Sua estrutura formal, linguagem reverente e conteúdo devocional o tornam adequado para práticas litúrgicas e momentos de devoção pessoal, destacando-se pela repetição refratária que enfatiza a intercessão e a graça divina associadas a São Judas Tadeu.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 34:** Elementos estruturais da canção 13

<b>Tonalidade</b>	Dó menor para as estrofes (parte A) modulando para Dó maior no refrão (parte B)
<b>Compasso/Andamento</b>	4/4. Sem indicação de andamento
<b>Extensão Vocal</b>	Dó3 ao Dó4
<b>Melodia</b>	Linha do canto mesclando graus conjuntos com incidências de saltos. Maior salto verificado é o de 5ª justa.
<b>Harmonia</b>	Modulante. 5º grau de Dó menor prepara a modulação para Dó Maior.
<b>Ritmo</b>	Anacruse em quase todo o texto melódico principal (vocal e sua dobra na mão direita do instrumento). Repetição constante do tema musical, com o predomínio

	de esquemas rítmicos na combinação de colcheias, semínimas e mínimas, e suas variações.
--	---

Fonte: autoria própria

A partitura da música *Hino a São Judas Tadeu* de Nivaldo Santiago apresenta características distintas que influenciam diretamente sua interpretação musical. Com tonalidade inicial em dó menor nas estrofes do texto, modulando para dó maior no refrão, a composição revela uma estrutura que enfatiza a transição tonal como elemento de destaque. Não possui introdução formal, iniciando diretamente com a vocalização do texto principal.

Escrita em compasso 4/4 e sem indicação específica de andamento, a peça permite flexibilidade interpretativa. A extensão da linha vocal, que varia de Dó 3 a Dó 4, é adequada para um registro vocal moderado, mesclando graus conjuntos com saltos, sendo o maior salto uma 5ª justa, o que contribui para a fluidez e expressividade da melodia.

A modulação para dó maior, preparada pelo 5º grau de dó menor no compasso 11, sugere uma progressão tonal que potencializa o refrão como ponto de clímax emocional na obra. Vejamos no Exemplo 24:

10

jus-to e cru-el o da mor! Per-ten - cen-do a li-nha-gem di - vi-na De JE  
 bus-cam em tí pro-te-ção  
 mor e to-tal gra-ti-dão!

**Exemplo 24:** *Hino a São Judas Tadeu* – modulação tonal

A presença de raras ligaduras de união e expressão nas linhas instrumental e vocal indica uma abordagem mais fragmentada e articulada da melodia, refletindo possíveis intenções interpretativas do compositor.

Não há ocorrência de acidentes na linha vocal, indicando uma abordagem harmônica mais estável e consonante. A ausência de sinalização de dinâmica e expressão na

partitura sugere uma interpretação mais uniforme e livre, deixando espaço para interpretações pessoais do executante.

A presença frequente de *anacruses* ao longo do texto melódico principal, tanto na voz quanto na mão direita do instrumento, reforça a repetição constante do tema musical e estabelece um ritmo fluido e regular. Os esquemas rítmicos predominantes na combinação de colcheias, semínimas e mínimas, e suas variações, contribuem para a dinâmica e fluência da peça. Tais observações também podem ser demonstradas no Exemplo 24 acima.

Em síntese, a música *Hino a São Judas Tadeu* é uma obra que, através de suas características tonais, estruturais e interpretativas, busca expressar devoção e reverência ao santo, oferecendo ao intérprete uma plataforma para explorar a interação entre texto e música de forma emotiva e respeitosa.

O caráter de hino da peça exige uma interpretação que transmita a reverência e a devoção presentes no texto. Isso implica uma compreensão profunda da mensagem religiosa, que vai além da execução técnica e busca uma conexão emocional com a letra. Para mim, isso é essencial: não basta apenas cantar as palavras, é preciso sentir o significado delas e transmitir essa espiritualidade ao público. Eu costumo trabalhar com meus alunos esse aspecto da interpretação, incentivando-os a visualizar a cena de devoção ou de fé enquanto cantam, ajudando a dar vida à mensagem do compositor e a criar uma *performance* com impacto emocional, seja para uma plateia ou para uma congregação.

Vejo a canção como uma excelente oportunidade para explorar o controle vocal em diferentes contextos tonais. A transição entre dó menor nas estrofes e dó maior no refrão oferece uma excelente oportunidade para trabalhar técnicas de modulação e adaptação tonal. Com os alunos, gosto de enfatizar como essas mudanças de tonalidade podem ser abordadas com flexibilidade vocal, sem perder a clareza e a precisão. Explorar esse controle vocal ajuda os cantores a desenvolverem a precisão e a estabilidade necessárias para cantar com confiança em diferentes tonalidades.

Outro aspecto importante que encontro na canção é o uso frequente de *anacruses*, que desafiam os cantores a dominar o ritmo e a articulação. Eu costumo trabalhar esses *anacruses* de forma isolada no início, fazendo com que os alunos se concentrem na precisão rítmica e na articulação das palavras de forma clara. Isso fortalece não só a habilidade técnica, mas também a musicalidade da *performance*. A articulação bem feita contribui para a fluidez da peça, permitindo que o cantor se mova com mais liberdade e segurança ao longo da música.

A estrutura repetitiva da melodia e os esquemas rítmicos criam uma excelente oportunidade para os estudantes explorarem a coesão musical. Eu costumo usar essa repetição como uma forma de aprimorar a memória musical dos alunos e incentivá-los a internalizar a peça, o que facilita a construção de uma interpretação mais coesa e fluida. A variação temática que surge dentro dessa repetição também oferece um campo fértil para trabalhar a criatividade musical, pois mesmo em uma estrutura repetitiva, há sempre espaço para infundir nuances e dar uma interpretação pessoal à peça.

### **3.5.14. Hino da Comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças**

Hino composto no ano de 2014 por Nivaldo Santiago, sobre o texto de Nícia Campos (1918-s.d.), para homenagear a comunidade de fiéis da capela de Nossa Senhora das Graças, na cidade de Bom Despacho, Minas Gerais.

#### **Poema**

#### **HINO DA COMUNIDADE DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS**

Nesta Capela por Deus protegida  
 Rainha do céu, Senhora das Graças,  
 Volve teus olhos aos pecadores.  
 Pura mãe de Jesus e nossa mãe,  
 Acolhei teus filhos, ó mãe querida!

Ave Maria, ave Maria!

Presente no altar, ornada de rosas,  
 Derrama tuas graças sobre teus filhos  
 Que clamam a Deus amor, proteção.  
 Ó Mãe poderosa, nossa Mãe querida  
 Ajuda a levar a cruz desta vida!

Ave Maria, ave Maria!

(Nícia Campos)

Nascida aos 15/07/1918 em Prata (MG), a Sra. Nícia de Oliveira Campos foi servidora pública, Secretária da Fazenda, em sua cidade natal, e ao aposentar-se em 1969 firmou residência na cidade de Bom Despacho (cidade de origem de seu esposo), onde supostamente veio a estabelecer relações com a família Santiago, tendo seu poema musicado pelo maestro Nivaldo. Nícia foi homenageada pela Prefeitura Municipal de Bom Despacho com uma rua em seu nome. Não conseguimos obter informações sobre a data de seu falecimento.

O presente hino é uma composição devocional que expressa profunda devoção mariana, centrada na figura de Nossa Senhora das Graças. A peça destaca-se por sua linguagem poética e religiosa, direcionada à comunidade da Capela dedicada à santa.

A estrutura do hino é marcada pela repetição do refrão "*Ave Maria*", uma invocação tradicional à Virgem Maria na tradição católica. Cada estrofe enfatiza diferentes aspectos da figura de Nossa Senhora: a proteção divina concedida à capela, sua intercessão pelos pecadores, sua maternidade espiritual e a disposição para acolher seus devotos como filhos.

A primeira estrofe inicia com uma referência à proteção divina sobre a capela, indicando a presença contínua de Nossa Senhora e seu papel como intercessora junto a Deus. A expressão "Senhora das Graças" destaca seu atributo de dispensadora de graças divinas. A estrofe seguinte enfatiza o pedido por misericórdia aos pecadores, reconhecendo Maria como mãe tanto de Jesus Cristo quanto da humanidade, sublinhando seu papel maternal e compassivo.

A segunda parte do hino menciona a presença de Maria no altar, simbolizada pela imagem ornada de rosas, sugerindo sua beleza espiritual e sua abundância de graças. O apelo por graças divinas para seus devotos reflete a crença na intercessão de Maria como protetora e auxiliadora nas necessidades espirituais e materiais.

Por fim, o hino conclui com uma súplica para que Maria ajude os fiéis a carregarem suas cruzes terrenas, indicando sua função como guia espiritual e confortadora nas dificuldades da vida.

A musicalidade do hino, aliada à sua temática religiosa, visa inspirar devoção e confiança na proteção e intercessão de Nossa Senhora das Graças. Sua linguagem poética e repetitiva reforça a atmosfera de reverência e contemplação próprias das práticas devocionais católicas, contribuindo para fortalecer a fé dos fiéis e sua conexão espiritual com Maria.

Em suma, o hino composto por Nivaldo Santiago com letra de Nícia Campos é uma expressão devocional profundamente reverente à Virgem Maria. Estruturado em estrofes

com refrão repetitivo ("*Ave Maria*"), o texto utiliza uma linguagem formal e poética característica de hinos religiosos. Cada estrofe enfatiza aspectos diferentes da figura de Nossa Senhora, como sua proteção divina à capela, sua intercessão pelos pecadores, e seu papel maternal tanto para Jesus quanto para seus devotos. Imagens como "ornada de rosas" e "levar a cruz desta vida" adicionam uma dimensão simbólica e emocional ao texto. A sintaxe é clara e direta, facilitando a compreensão e a participação da comunidade na liturgia. O hino visa inspirar devoção e fortalecer a fé dos fiéis em Nossa Senhora das Graças através de uma linguagem poética e musicalmente fluente.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 35:** Elementos estruturais da canção 14

<b>Tonalidade</b>	Dó maior
<b>Compasso/Andamento</b>	3/4. Sem indicação de andamento
<b>Extensão Vocal</b>	Si 2 ao Dó4
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos. Maior salto verificado é o de 6ª menor. Verifica-se alguns poucos acidentes pontuais na linha do canto.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações. Escrita em acordes cifrados.
<b>Ritmo</b>	Simplicidade rítmica, estabilidade, com o predomínio de esquemas rítmicos básicos na combinação semínimas e mínimas, com variações. Tema bem delimitado.

Fonte: autoria própria

A partitura da música composta por Nivaldo Santiago apresenta diversas características relevantes para uma análise musical detalhada. A composição, sem introdução, está escrita na tonalidade de dó maior e utiliza a fórmula de compasso 3/4 ao longo de toda sua extensão. Composta em 2014 em Bom Despacho (MG), a partitura inclui melodia, letra e cifra, sem modulação ao longo da execução.

A linha vocal abrange desde Si2 até Dó4, predominando o uso de graus conjuntos na melodia, ocasionalmente interrompidos por saltos, sendo mais extenso o de sexta menor. A presença de alguns acidentes pontuais na linha vocal contribui para a expressividade melódica, enquanto ligaduras de união e expressão enfatizam a continuidade e o caráter fluido da melodia.

A estrutura rítmica da composição vocal é marcada por combinações de semínimas e mínimas, com variações dentro de um tema musical bem delimitado e repetido ao longo da peça. Vejamos tais observações no exemplo 25:

Dm F

Nes-ta ca - pe-la por Deus pro-te - gi - da Ra - i-nha do céu, Se - nho-ra das

9 Dm G G<sup>7</sup> Am

Gra - ças Vol-ve teus o - lhos aos pe-ca - do - res. Pu-ra mãe de Je -

17 Fmaj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am Dm Gm<sup>7</sup>

sus e nos-sa mãe, A - co-lhe teus fi - lhos, ó Mãe que - ri - da!

**Exemplo 25:** *Hino da comunidade da capela de Nossa Senhora das Graças* – ritmo

A ausência de sinalização de dinâmica e expressão sugere uma abordagem vocal neutra, deixando espaço para interpretações que se alinhem com o caráter devocional do texto. O texto, caracterizado como um hino, reflete a intenção de oferecer uma peça musical de cunho religioso e contemplativo, apropriado para contextos litúrgicos ou de devoção.

A execução deste hino apresenta uma série de desafios interpretativos e pedagógicos que considero essenciais tanto para a performance vocal quanto para a instrumental.

Para os cantores, a primeira e mais importante demanda é a capacidade de transmitir uma expressão devocional profunda, criando uma conexão emocional com o texto religioso. Na minha abordagem, enfatizo a importância de incorporar nuances expressivas que vão além da técnica vocal, pois o texto e a música devem se unir para evocar uma resposta emocional genuína nos ouvintes. A clareza na articulação das palavras e a precisão rítmica são igualmente essenciais, especialmente devido aos anacruses e variações rítmicas que aparecem na melodia. Costumo praticar esses elementos rítmicos de forma isolada para garantir que a articulação não se perca em meio às variações de ritmo, o que ajuda a manter a clareza e a fluidez na execução.

Embora a extensão vocal da melodia, que vai de Si<sup>2</sup> a Dó<sup>4</sup>, não apresente grandes desafios técnicos, a canção exige cuidado na manutenção da qualidade sonora e na precisão

dos saltos, especialmente nas sextas menores. Para lidar com esses saltos, costumo usar exercícios de transição entre notas distantes, garantindo que o salto seja feito de forma limpa e precisa, sem perder a integridade da linha melódica.

No que diz respeito aos músicos que acompanham, a interpretação exige sensibilidade harmônica. O acompanhamento, feito a partir das cifras, deve complementar a linha vocal sem sobrecarregá-la, o que significa escolher acordes e ritmos que sustentem a melodia sem roubar sua atenção. Incentivo os músicos a ajustarem dinamicamente suas partes de acordo com a voz principal, garantindo que a interação entre a melodia e o acompanhamento seja fluida e expressiva. Esse tipo de colaboração harmônica pode ser trabalhado em ensaios conjuntos, onde buscamos o equilíbrio entre os dois elementos musicais.

### 3.5.15. Hino Jubilar

Hino composto por Nivaldo Santiago em 1960, na cidade de Manaus (AM), sobre o texto da madre Olvídia Dias, em homenagem aos 50 anos do colégio Santa Dorotéia.

#### Poema

#### HINO JUBILAR

1

Celebrando dez lustros de glória,  
 Ó colégio farol da instrução!  
 Hoje gravas no livro da história  
 Mais um nobre e fulgente brasão.

Meio século de lidas vigentes  
 Em favor deste Povo Baré,  
 Atirando, por Deus, as sementes  
 Da ciência, do amor e da fé.

Estribilho:

Abençoa, ó Deus de bondade,  
 Nestas bodas de sua fundação,  
 O colégio que dá à mocidade  
 O laurel de integral formação.

## 2

Dorotéia, o teu nome vibrante,  
 Hoje ecoa no extremo confim,  
 Através do Amazonas gigante,  
 Com um som, uma voz de clarim.

Tudo em torno desperta e te aclama,  
 Ó colégio, cantando louvor.  
 Na homenagem sincera proclama  
 Teu prestígio, teu grande valor.

Estribilho:

## 3

Tu celebras a festa dourada  
 Quando a pátria levanta um fanal,  
 Construindo, heróica e arrojada,  
 Sua nova e melhor Capital.

No solene “te Deum” agradece  
 Tudo quanto fizeste de bem  
 E recorda, saudoso, na prece,  
 Tuas pioneiras que vivem no além.

Estribilho

(Madre Olvídia Dias)

O *Hino Jubilar* enaltece os 50 anos do *Colégio Santa Dorotéia* (hoje já centenário), apresentando-se como uma composição poética que celebra o aniversário significativo da instituição educacional.

O *Colégio Santa Dorotéia* é uma instituição educacional estabelecida e administrada pela Congregação das Irmãs de Santa Dorotéia do Brasil, fundada em 7 de outubro de 1910, em Manaus. Com mais de cem anos de existência, o colégio se dedica à educação, concentrando-se na formação fundamentada nos princípios cristãos.

Estruturado em estrofes e estribilhos, o texto utiliza uma linguagem formal e solene para destacar os feitos e a importância do colégio ao longo de sua história.

O poema inicia-se com uma invocação à glória e à instrução, caracterizando o colégio como um "farol" que orienta seus alunos. A utilização de termos como "lustras de glória" e "nobre e fulgente brasão" evoca uma imagem de prestígio e tradição, reforçada pela referência aos "meio século de lidas vigentes" em benefício do "Povo Baré". Esta primeira estrofe estabelece o tom de celebração e reconhecimento das contribuições da instituição para a comunidade.

Os estribilhos, inseridos ao final de cada estrofe, desempenham o papel de refrão, enfatizando os votos de bênção divina e o compromisso do colégio em fornecer uma formação integral à juventude. Eles reforçam a ideia de que o colégio não apenas educa academicamente, mas também promove valores como amor, fé e ciência.

O nome "Dorotéia" é exaltado na segunda estrofe como um símbolo que ressoa através do vasto território do Amazonas, simbolizando a expansão e influência da instituição educacional na região. A metáfora do "som, uma voz de clarim" sugere que o colégio se faz ouvir de maneira clara e impactante em seu ambiente.

A terceira estrofe destaca o reconhecimento externo e o apoio da comunidade ao colégio, que é descrito como objeto de louvor e aclamação. Aqui, a ênfase é colocada no prestígio e valor da instituição, refletindo a gratidão e admiração por seus feitos.

A última estrofe celebra não apenas o aniversário do colégio, mas também sua contribuição para a construção de uma "nova e melhor Capital". O poema conclui com uma nota de agradecimento solene, expressando gratidão por tudo o que foi realizado em prol do bem comum, e uma reverência às pioneiras da instituição que já faleceram.

Em suma, o *Hino Jubilar* é uma peça poética que, através de sua estrutura formal e linguagem reverente, não só comemora um marco histórico do *Colégio Santa Dorotéia*, mas também enaltece sua missão educativa e impacto na sociedade ao longo de cinco décadas.

## Elementos estruturais da canção

Quadro 36: Elementos estruturais da canção 15

<b>Tonalidade</b>	Ré maior
<b>Compasso/Andamento</b>	4/4. Andamento <i>allegro – non molto</i> nas estrofes, e <i>moderato</i> no estribilho
<b>Extensão Vocal</b>	Ré3 ao Mi4
<b>Melodia</b>	Linha do canto com maior incidência de graus conjuntos, mesclados com alguns saltos. Maior salto verificado é o de 8ª.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Presença constante de anacruse na linha vocal e na dobra da mão direita do piano. Tema bem delimitado e repetitivo, com o predomínio de esquemas rítmicos na combinação de colcheias pontuadas, semicolcheias, semínimas e mínimas, com suas variações

Fonte: autoria própria

A análise da partitura da canção composta por Nivaldo Santiago sobre o *Hino Jubilar* revela uma obra rica em elementos musicais, especialmente adaptada para canto e piano.

A partitura é uma homenagem ao quinquagésimo aniversário da fundação do *Colégio Santa Dorotéia*, conforme indicado pela dedicatória, letrada por Madre Olvidia Dias. A composição musical data de 1960 e foi escrita em Manaus (AM).

A tonalidade da peça é Ré maior, o que confere uma sensação de brilho e celebração, apropriada para a ocasião. A fórmula de compasso adotada é 4/4, e a obra abrange um total de 28 compassos. O andamento é descrito como *allegro - non molto* nas estrofes, proporcionando uma sensação de vivacidade sem pressa excessiva, enquanto no estribilho, o andamento é *moderato*, criando um contraste que enfatiza a solenidade do refrão.

A extensão melódica da linha vocal varia de Ré3 a Mi4, cobrindo uma oitava e uma terça. A melodia é predominantemente composta de graus conjuntos, o que facilita uma linha de canto fluida, mas também inclui alguns saltos, com o maior sendo uma oitava.

Ritmicamente, a canção é marcada por um tema bem delimitado e repetitivo, predominando a combinação de colcheias pontuadas, semicolcheias, semínimas e mínimas, com suas variações, o que contribui para a clareza rítmica e a estrutura da melodia. A *anacruse* é uma característica constante tanto na linha vocal quanto na dobra da mão direita do piano, conferindo à música um senso de movimento e antecipação. Vejamos no exemplo 26, a seguir:

4  
Ce - le - bran - do dez lus - tros de gló - ria, Ó co -

7  
lé - gio fa - rol da ins - tru - ção! Ho - je gra - vas no li - vro da his

*cresc.*

**Exemplo 26:** *Hino Jubilar*– ritmo

A expressão e a dinâmica desempenham um papel significativo na interpretação da peça. A partitura inclui frequentes ligaduras de união e expressão tanto nas linhas instrumental quanto vocal, resultando em longas frases em *legato*. Há também um uso considerável de *crescendo*, *diminuendo* e sinais de respiração, que guiam a interpretação expressiva da canção. A presença de acentos e fermatas na linha vocal, bem como as indicações de respiração, contribuem para um fraseado mais articulado e musical (também podemos ver no exemplo 26).

A execução vocal da canção *Hino Jubilar* apresenta uma série de desafios e oportunidades pedagógicas que eu costumo abordar de forma sistemática com meus alunos. A partir da indicação de um grande *legato* em muitas seções da partitura, é fundamental que o cantor desenvolva uma entrega suave e conectada, sem perder o controle técnico.

A introdução, com o piano iniciando um grande *legato* em *fortíssimo*, cria um clima intenso que demanda uma resposta vocal igualmente expressiva. Para lidar com essa intensidade, eu enfatizo a importância de começar com um controle de respiração adequado, especialmente na anacruse do compasso 1 ao 4. O trabalho de transição do piano para a melodia vocal no compasso 4, onde começa o *crescendo*, deve ser preciso, respeitando a continuidade do *legato* que vai se prolongando até o compasso 5. Eu costumo praticar esses momentos com atenção especial à transição dinâmica, usando exercícios de controle da respiração para sustentar essa linha melódica crescente.

A peça é marcada por mudanças dinâmicas, como *crescendos* e *rallentandos*, que exigem flexibilidade vocal. Nesses momentos, como no compasso 12 e no 27, o cantor deve ser capaz de construir a intensidade até alcançar o fortíssimo, com uma precisão de fraseado. Com isso, busco trabalhar as dinâmicas e articulações de forma a garantir que a execução vocal seja não apenas técnica, mas também expressiva. Os exercícios de variações dinâmicas, realizados em diferentes registros e intensidades, são fundamentais para essa adaptação.

A afinação em Ré maior, especialmente nas passagens que envolvem graus conjuntos e saltos melódicos, como as oitavas, também exige atenção redobrada. Para manter a afinação e a precisão melódica, costumo realizar treinamentos auditivos e solfejos, ajudando os cantores a internalizarem a tonalidade e a desenvolverem uma maior sensibilidade auditiva. A articulação e a dicção são outro ponto crucial. Dada a natureza formal e celebrativa do texto, sempre reforço a importância da clareza nas palavras. Eu trabalho com os alunos técnicas de dicção, além de exercícios de leitura em voz alta, para que a compreensão do texto seja otimizada e a expressividade reforçada.

Os *anacruses*, que aparecem com frequência ao longo da peça, exigem uma boa compreensão rítmica. Eu normalmente utilizo o metrônomo durante os ensaios para garantir que os cantores tenham uma execução precisa desses momentos rítmicos. A marcação das *fermatas* nos compassos 12 e 27 também exige habilidade para sustentar as notas com expressividade. Nessas pausas, ensino os alunos a utilizarem a respiração de forma eficiente para manter a continuidade sonora até o final, sem que a música perca o seu impacto emocional.

### **3.5.16. Hino Tui**

O poema foi identificado em uma composição no acervo de Nivaldo Santiago, e por não encontrarmos nenhuma menção dele em incansáveis pesquisas bibliográficas e a grafia do documento corresponder à outros manuscritos assinados pelo compositor, sugerimos ser essa também uma composição dele, apesar de que no manuscrito não há indicação de compositor, local e data da composição, nem autoria do texto.

#### **Poema**

HINO *TUI*

Avante, pensamento!  
Saber é poder.  
Sois os comandantes,  
Os que sabem tudo,  
Os que tratam de tudo,  
Os que se metem em tudo.  
Vós sois a defesa de nossa fortaleza.

O texto *Hino Tui* apresenta-se como uma ode aos pensamentos, explorando sua natureza e papel na vida humana. Ao evocar "*Tui*", uma palavra latina que pode significar "teu" ou estar associada ao ato de pensar (do verbo latino "*tuir*"), o autor convoca os pensamentos como entidades poderosas e influentes. A expressão "Avante, pensamento!" inaugura a composição com um chamado à ação mental, instigando os pensamentos a assumirem um papel de liderança e protagonismo.

A afirmação "Saber é poder" estabelece um axioma fundamental, ressaltando que o conhecimento é uma fonte de autoridade e influência. Essa máxima é reforçada ao descrever os pensamentos como comandantes, aqueles que detêm o saber absoluto e que estão intrinsecamente envolvidos em todos os aspectos da vida ("Os que tratam de tudo, / Os que se metem em tudo"). Aqui, os pensamentos não são meramente processos cognitivos, mas sim agentes ativos que moldam e dirigem as experiências individuais.

A analogia dos pensamentos como defesa de uma fortaleza adiciona uma camada de significado mais profunda. Eles são retratados não apenas como guias intelectuais, mas também como guardiões que protegem o eu interior contra influências externas e adversidades. Nesse contexto, a fortaleza pode simbolizar a mente ou o próprio indivíduo, cuja integridade e segurança dependem da clareza e da qualidade dos pensamentos.

Em termos literários, o texto utiliza uma linguagem direta e metafórica para exaltar a capacidade reflexiva e crítica do pensamento humano. A repetição de "Os que" enfatiza a onipresença e a abrangência dos pensamentos, sugerindo uma totalidade e uma universalidade em sua influência. Além disso, o uso de imperativos como "Avante" e "Sois" confere um tom de declaração solene e inspiradora, elevando os pensamentos a um status quase divino.

Portanto, *Hino Tui* não apenas celebra os pensamentos como entidades cognitivas essenciais, mas também os posiciona como agentes ativos na construção do conhecimento, na tomada de decisões e na defesa da integridade pessoal. É uma reflexão profunda sobre o poder e a importância dos processos mentais na vida humana, destacando sua capacidade de moldar e direcionar nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 37:** Elementos estruturais da canção 16

<b>Tonalidade</b>	Dó maior
<b>Compasso/Andamento</b>	2/4. Andamento <i>Marcial/marchado/escrachante</i>
<b>Extensão Vocal</b>	Fá3 ao Si3
<b>Melodia</b>	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com grande incidência de saltos de 2ª maior e 3ª maior. Maior salto verificado é o de 3ª maior.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Simplicidade rítmica, tema bem delimitado e repetitivo, anacruse constante no decorrer da canção, com o predomínio de esquemas rítmicos básicos na combinação de colcheias, semínimas, semínimas pontuadas, pausas da colcheia e da semínima, com suas variações.

Fonte: autoria própria

A partitura da música *Hino Tui*, composta por Nivaldo Santiago, é uma peça que se destaca por sua simplicidade rítmica e ênfase em elementos marcantes e expressivos. A obra não apresenta informações específicas como dedicatória, homenagem, data ou local de composição, focando-se diretamente na expressão musical.

Inicialmente estabelecida na tonalidade de Dó maior, a introdução instrumental começa com um acorde de Sol maior seguido por Dó maior, estabelecendo desde o início uma atmosfera tonal clara e estável, sempre com sensação de resolução. A fórmula de compasso adotada é 2/4, o que contribui para o caráter *marcial, marcado e escrachante* da composição, conferindo-lhe um ritmo vigoroso e enérgico.

A estrutura da peça se desenvolve ao longo de 37 compassos, com uma organização formal que retorna ao segundo compasso após o compasso 32, e continua até o 29, prosseguindo então do 33 ao 37, marcando o fim da canção. Esse formato é complementado por uma melodia vocal que se estende do Fá3 ao Si3, destacando-se pela predominância de graus conjuntos, com grande incidência de intervalos de 2ª maior e 3ª maior, sendo este último o maior salto verificado.

Ritmicamente, a composição é marcada por uma combinação habilidosa de figuras como colcheias, semínimas, semínimas pontuadas, pausas de colcheia e pausas de semínima, com variações que enriquecem o tecido musical sem perder a clareza e a coesão. A presença frequente de ligaduras entre figuras de semínima pontuada e pausas de colcheia na linha vocal Contribui para uma fluidez melódica expressiva mas contínua e conectada. Vejamos um exemplo destas observações quanto ao ritmo da canção (Exemplo 27):

**Marcial/Marcado/Escrachante**

A - var-te pen-sa - men - to sa -

ber é po - der sois os co-man-dan - tes

7

**Exemplo 27: Hino Tui – ritmo**

Expressivamente, *Hino Tui* é caracterizado pela ênfase em acentos nas notas mais longas, especialmente nas semínimas e semínimas pontuadas, coincidindo com o tempo forte dos compassos. Esse uso de acentuação intensifica o caráter marcado e assertivo da música, sublinhando sua natureza de hino ou ode. Além disso, há um *decrescendo* nos três compassos que antecedem o último, sinalizando uma diminuição gradual da intensidade na linha do instrumento acompanhador, criando um efeito dinâmico que adiciona profundidade emocional à interpretação.

A execução vocal da canção Hino *Tui* exige dos cantores uma combinação de precisão técnica e sensibilidade artística para comunicar seu caráter vigoroso e marcial, elementos que são fundamentais para sua expressividade. Para trabalhar a técnica vocal, é importante focar na precisão das notas longas, como as semínimas e semínimas pontuadas, pois elas são essenciais para transmitir o ritmo marcado e a assertividade da peça. Costumo realizar com os alunos exercícios de articulação para garantir que as notas mais longas sejam enfatizadas adequadamente, criando uma sensação de movimento firme, mas fluido.

Além disso, a fluidez entre as ligaduras de semínima pontuada e as pausas de colcheia requer atenção à continuidade melódica. Eu reforço com os cantores a importância de manter o fio da melodia, mesmo com essas pausas, para que a execução não perca a coesão rítmica. Exercícios de transições suaves entre as figuras rítmicas são cruciais para garantir que a melodia não se fragmenta durante a execução.

A estrutura tonal em Dó maior exige uma compreensão clara da tonalidade, o que se torna particularmente importante em uma melodia curta, mas expressiva. A extensão melódica de Fá<sup>3</sup> a Si<sup>3</sup> é compacta, mas desafiadora, pois exige dos cantores a habilidade de colorir as notas de forma a prender a atenção do ouvinte. Trabalho a percepção e a diferenciação das dinâmicas dentro dessa pequena extensão, incentivando-os a explorar os contrastes de intensidade para enriquecer a interpretação.

O trabalho rítmico também é fundamental. A ênfase na *anacruse* ao longo da melodia exige que o cantor comece cada frase com fluidez e impacto, uma habilidade que costumo trabalhar com prática rítmica e consciência temporal. Usar o metrônomo e realizar ensaios focados nas anacruses ajuda a aprimorar a precisão rítmica e garantir que o impacto inicial da frase seja efetivo.

Em relação à expressão e à dinâmica, um ponto importante é o *diminuendo* do acompanhamento nos três compassos finais. Essa transição suave exige controle vocal e sensibilidade para permitir que o encerramento da peça seja realizado de forma coesa e com a carga emocional adequada. Pratico a modulação dinâmica, utilizando exercícios de respiração e controle vocal para garantir uma conclusão controlada e impactante.

### 3.5.17. Saudade

Composição de Santiago sobre o poema *Saudade*, de Adelaide Stevaux (s.d.-s.d.), escrita em 1990, na Fazenda Panadés Rubió. Não foi encontrado o local exato desta fazenda por ausência de informações mais específicas.

## Poema

## Saudade

Este coração que bate e sonha ilusões  
 Junto à saudade que sempre o acompanha,  
 Nós belos caminhos do amor guardando,  
 Qual flores mimosas que o acarinha.

É um nunca acabar de reminiscências  
 Que, se não morrem, fazem a alma transbordar  
 De ternuras mil, sem fim, se elevando,  
 Solitária, num sentir sem descansar.

Esta saudade imensa que não se extingue,  
 Como é o cair do sol nas tardes de dezembro.  
 Minh'alma baila no espaço azul do céu  
 Quando longe estás e só de ti me lembro.  
 (Adelaide Stevaux)

Segue o texto encontrado no acervo de Santiago (Figura 52):

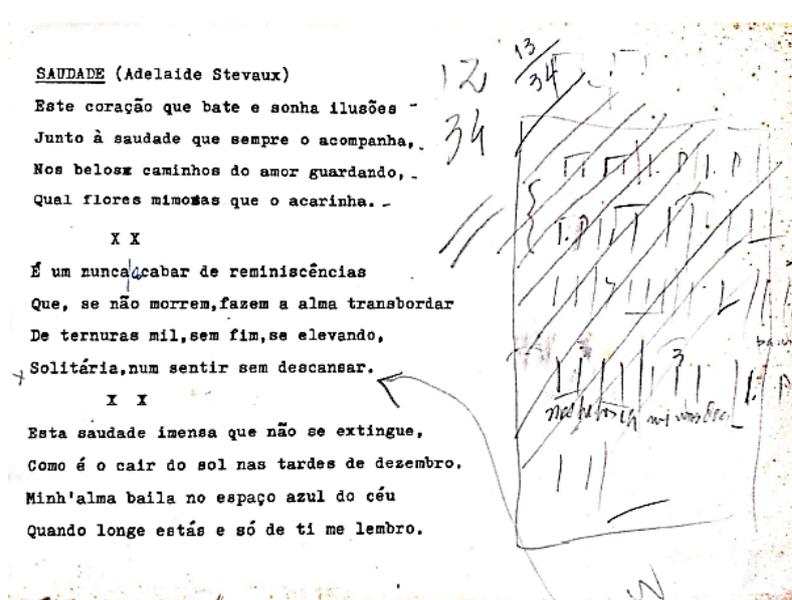


Figura 52: Poema *Saudade*, manuscrito. (Fonte: acervo do autor)

Sobre a autora do poema, descobriu-se muito pouco, sabendo-se apenas que há um livro de poemas de sua autoria denominado *Viver - Poemas*, publicado pela Editora Seara Nova. Entretanto, por não conseguirmos acessar tal livro, permanecemos limitados de informações à respeito de Adelaide Stevaux e suas obras.

No poema *Saudade*, a autora oferece uma profunda reflexão sobre a natureza da saudade, explorando suas nuances emocionais e espirituais. Composto por três quartetos de decassílabos, o poema adota uma estrutura de rima cruzada (ABAB), que confere fluidez e musicalidade ao texto, espelhando a persistência do sentimento.

No primeiro quarteto, Stevaux personifica o coração, que "bate e sonha ilusões" ao lado da saudade, sugerindo que o sentimento está intimamente ligado aos desejos e sonhos do eu lírico. A metáfora das "flores mimosas" representa os caminhos do amor, destacando sua delicadeza e efemeridade.

O segundo quarteto aprofunda a conexão entre saudade e memória, com reminiscências que "não morrem" e fazem a alma "transbordar de ternuras mil." Aqui, a saudade é descrita como um estado contínuo que enriquece a alma com sentimentos profundos, mas também a mantém em um ciclo de lembranças e solidão.

No terceiro quarteto, a saudade é comparada ao "cair do sol nas tardes de dezembro," evocando uma imagem de melancolia e transição. A metáfora da alma que "baila no espaço azul do céu" sugere uma sensação de liberdade, mas também de isolamento, reforçando a ideia de distância e ausência.

Utilizando uma linguagem rica em metáforas e imagens sensoriais, Stevaux captura a complexidade da saudade, não apenas como uma simples falta, mas como uma força emocional que molda a vida interior do eu lírico. Assim, *Saudade* se destaca pela sua capacidade de transformar um sentimento íntimo em uma experiência poética universal e duradoura.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 38:** Elementos estruturais da canção 17

<b>Tonalidade</b>	Mi menor
<b>Compasso/Andamento</b>	2/4. Sem indicação de andamento.
<b>Extensão Vocal</b>	Dó3 ao Fá4
<b>Melodia</b>	Linha do canto mesclada de graus conjuntos com bastante saltos. Maior salto verificado é o de 7ª maior.

Harmonia	Sem modulações
Ritmo	Simplicidade rítmica, com um tema bem delimitado, com o predomínio de esquemas rítmicos básicos na combinação de colcheias, semínimas, semínimas pontuadas e mínimas, e suas variações.

Fonte: autoria própria

A análise da partitura da música de Nivaldo Santiago, baseada no texto *Saudade* de Adelaide Stevaux, revela vários aspectos importantes que caracterizam esta composição em Mi menor. Composta em Mi menor, a peça possui uma métrica de 2/4 e se estende por 78 compassos. Não há uma indicação de andamento explícita, o que sugere uma flexibilidade interpretativa na execução. A linha vocal se desenvolve entre o dó3 e o fá4, com uma melodia caracterizada pela combinação de graus conjuntos e saltos significativos, incluindo saltos de até 7ª maior. Este desenvolvimento melódico cria uma dinâmica rica e variada. A linha do canto e do instrumento inclui ligaduras de união e expressão, além de quiálteras de colcheia e semínima que enriquecem o fraseado melódico, apesar de estas quiálteras serem raras na linha instrumental. A simplicidade rítmica é destacada, com um tema bem delimitado e repetitivo, utilizando combinações básicas de colcheias, semínimas, semínimas pontuadas e mínimas, com esporádicas *anacruses* ao longo da canção, como visto no exemplo 28:

30

cên - cias. Que, se não mor - rem, fa - zem a al - ma trans - bor - dar

37

De ter - nu - ras mil, sem fim, se e - le - van do, So - li - tá - ria num sen - tîr

Exemplo 28: *Saudade* – ritmo

No quinto compasso antes do final da canção, ocorre um acidente na linha vocal, que introduz uma variação tonal significativa. A linha instrumental termina com uma fermata no último acorde, proporcionando uma sensação de conclusão e repouso. A introdução instrumental abrange 4 compassos, preparando a entrada da voz de maneira eficaz.

Mudanças recorrentes de claves na mão esquerda do instrumento acompanhador adicionam uma camada de complexidade à execução instrumental. Em termos de expressão e dinâmica, a partitura sugere nuances que devem ser exploradas para capturar a essência emocional da música. A execução vocal deve considerar a extensão melódica e os desafios apresentados pelos saltos e quiálteras, requerendo controle técnico e sensibilidade interpretativa para transmitir a profundidade do texto e da música de forma coerente.

A execução vocal da composição Saudade, de Nivaldo Santiago, exige atenção a diversos aspectos técnicos e interpretativos que são cruciais para uma performance expressiva. A linha melódica, que vai do dó<sup>3</sup> ao fá<sup>4</sup>, demanda controle preciso da tessitura vocal, principalmente em passagens que exigem agilidade. Os saltos intervalares, como a 7<sup>a</sup> maior, são particularmente desafiadores, pois exigem tanto precisão na afinação quanto uma conexão suave entre as notas. Para trabalhar esses saltos, faço com os alunos exercícios de escalas e intervalos, que ajudam a desenvolver maior precisão na execução dessas transições.

No aspecto rítmico, a canção é marcada por uma simplicidade que se combina com a presença de anacruses e quiálteras. As quiálteras, tanto na linha vocal quanto no acompanhamento instrumental, podem ser desafiadoras, pois exigem uma coordenação muito precisa entre as partes. Eu costumo trabalhar a fluência rítmica por meio de exercícios que envolvem leitura a primeira vista e a prática com metrônomo, para garantir que as variações rítmicas não comprometam a fluidez do fraseado.

A técnica de *legato* é essencial para a execução dessa peça, especialmente em seções com ligaduras que exigem transições suaves entre as notas. Enfatizo com os alunos a importância de manter uma linha vocal contínua, utilizando exercícios de sustentação vocal e de controle de respiração, para que a performance mantenha a fluidez e a suavidade necessárias. Também é importante trabalhar as articulações, especialmente para garantir que as transições sejam imperceptíveis, permitindo que a melodia flua de forma natural.

A *fermata* no último acorde é um momento de grande importância expressiva, pois sugere uma resolução da peça. Para abordar esse momento, eu oriento os cantores a manterem o controle da respiração e da dinâmica, permitindo que o encerramento seja prolongado e tenha a intensidade emocional necessária para concluir a canção com profundidade.

A execução de *Saudade* exige um treinamento cuidadoso no controle da tessitura vocal, precisão nos intervalos e flexibilidade rítmica. A compreensão do poema subjacente é fundamental, pois a interpretação do texto deve guiar a execução musical, ajudando o cantor a transmitir a profundidade emocional da composição. Assim, busco trabalhar a associação entre a técnica vocal e a interpretação expressiva, estimulando uma leitura musical que vá além do técnico, de modo a captar a essência do poema de Adelaide Stevaux e transmitir essa emoção ao público.

### 3.5.18. Teu corpo privado de estrelas

Canção sobre o texto *Teu corpo crivado de estrelas* de Elson Farias, com música composta por Nivaldo Santiago e acompanhamento pianístico escrito por Ewerton Cordeiro. A partitura encontrada apresenta-se apenas em manuscrito da linha melódica acompanhada pela letra do poema.

#### Poema

#### TEU CORPO CRIVADO DE ESTRELAS

Teu corpo  
 Crivado de estrelas,  
 Quero a água nova  
 Gorgolejando da chuva.

Duas laranjas maduras,  
 Duas colunas de fogo  
 Teu corpo.

Alta manhã, dia livre  
 Com repousos dêste rio  
 De peixes,  
 As asas das andorinhas  
 Pairam no espaço.

Quero a água nova  
Gorgolejando da chuva.  
(Elson Farias)

Elson Farias (1936-) é um poeta e escritor amazonense. Integrou o movimento de renovação da letras em Manaus, denominado *Clube da Madrugada*, o Instituto Geográfico e histórico do Amazonas e o Clube de Poesia e Crítica de Brasília. Membro da Academia Amazonense de Letras, junto a outros intelectuais fundou a União Brasileira de Escritores do Amazonas. Hoje aposentado, exerceu cargos públicos no Estado do Amazonas vinculados à cultura, dedicando-se integralmente à literatura e aos trabalhos da Academia Amazonense de Letras. Tem poemas musicados por Guerra Peixe (1914-1993), Aldízio Figueiras (1947-), Pedro Amorim (1932-2019) e Nivaldo Santiago. A relação com Santiago também se dava a nível familiar, como cunhados, uma vez que Elson Farias é irmão da Senhora Maria do Socorro de Farias Santiago. (MADEIRA, 2009)

O poema *Teu corpo crivado de estrelas* revela-se uma composição lírica de celebração e veneração à pessoa amada. O eu lírico expressa um profundo encantamento pelo corpo da pessoa amada, imbuindo-o de atributos naturais e celestiais que realçam sua beleza e transcendência.

Desde o início, no verso "Teu corpo crivado de estrelas", o eu lírico faz uma exaltação metafórica da figura amada, comparando seu corpo ao firmamento repleto de estrelas. A palavra "crivado" sugere uma imagem de penetração ou preenchimento intenso, como se o corpo amado estivesse impregnado de luminosidade e grandiosidade celestial. Esta metáfora não só eleva a pessoa amada a um plano de esplendor cósmico, mas também sugere uma profunda admiração e encantamento por parte do eu lírico.

Nos versos "Quero a água nova / Gorgolejando da chuva", há uma evocação de renovação e frescor que o eu lírico deseja alcançar através do contato com a pessoa amada. A "água nova" simboliza a purificação e o rejuvenescimento, enquanto o verbo "gorgolejando" sugere um som suave e contínuo, como o murmúrio da chuva que cai, criando uma atmosfera de serenidade e vivacidade. Este desejo pela "água nova" indica que o eu lírico vê no corpo amado uma fonte de revitalização e frescor.

A segunda estrofe continua a exaltação através de comparações sensoriais: "Duas laranjas maduras, / Duas colunas de fogo / Teu corpo." As "laranjas maduras" são uma metáfora para plenitude e fertilidade, conferindo ao corpo amado uma qualidade de maturidade e atratividade. As "colunas de fogo" evocam uma imagem de paixão e

intensidade, sugerindo que o corpo da pessoa amada é simultaneamente fonte de calor e luz. Essas comparações combinam aspectos de fertilidade e paixão, enfatizando tanto a atratividade física quanto a energia emocional que o eu lírico sente.

Os versos "Alta manhã, dia livre / Com repousos deste rio / De peixes, / As asas das andorinhas / Pairam no espaço" expandem a descrição do cenário em que o eu lírico contempla o corpo amado. A "alta manhã" e o "dia livre" evocam uma sensação de liberdade e clareza, enquanto a imagem do "repouso deste rio / de peixes" sugere uma tranquilidade serena. A referência às "asas das andorinhas" que "pairam no espaço" introduz uma sensação de leveza e graça, reforçando a ideia de um ambiente ideal e harmonioso onde o eu lírico observa e admira a pessoa amada.

A repetição do desejo pela "água nova / Gorgolejando da chuva" no verso final reafirma a busca por renovação e vitalidade que o eu lírico encontra no relacionamento com a pessoa amada. Esta repetição não só destaca a importância desse desejo, mas também conecta-o ao ciclo natural e contínuo da chuva, sugerindo que a presença do amado traz uma renovação constante e necessária.

Estilisticamente, Farias utiliza uma linguagem rica em imagens poéticas que capturam a essência da pessoa amada de maneira sensorial e metafórica. As metáforas e comparações evocam tanto a beleza física quanto a profundidade emocional do corpo amado, realçando a fusão de elementos naturais e cósmicos com a experiência humana de amor e desejo.

Em síntese, *Teu corpo crivado de estrelas* pode ser interpretado como uma celebração apaixonada da pessoa amada, na qual o eu lírico expressa uma admiração profunda e um desejo de renovação e conexão através de imagens que entrelaçam o corpo com os elementos do cosmos e da natureza. A musicalização de Nivaldo Santiago complementa essa poesia ao intensificar a dimensão emocional e sensorial do poema, ampliando sua ressonância na tradição lírica brasileira que explora o amor e a veneração em suas múltiplas facetas.

### Elementos estruturais da canção

**Quadro 39:** Elementos estruturais da canção 18

<b>Tonalidade</b>	Ré menor
<b>Compasso/Andamento</b>	4/4 nos dois primeiros compassos, e 2/4 no restante da canção. Semínima equivalente a 70 bpm, o que pode ser considerado um <i>Adagietto</i>
<b>Extensão Vocal</b>	Dó3 ao Mi4
<b>Melodia</b>	Linha do canto mesclada de graus conjuntos com bastante saltos. Maior salto

	verificado é o de 6ª maior.
<b>Harmonia</b>	Sem modulações
<b>Ritmo</b>	Linha da voz em anacruse recorrente, incidência considerável de quiálicas, tema bem delimitado com variações.

Fonte: autoria própria

A análise detalhada da partitura da música de Nivaldo Santiago baseada no poema *Teu corpo crivado de estrelas* de Elson Farias revela uma composição cuidadosamente estruturada que combina elementos técnicos refinados com uma profunda sensibilidade poética.

A tonalidade estabelecida é Ré menor, uma escolha que cria uma atmosfera melódica e harmônica de introspecção e emotividade contida. A fórmula de compasso varia entre 4/4 nos dois primeiros compassos e 2/4 nos compassos subsequentes, totalizando 52 compassos de extensão.

O andamento é indicado com uma semínima equivalente a 70 bpm, podendo ser um *Adagietto*, sugerindo um ritmo moderado a lento que permite uma exploração metódica das nuances poéticas e emocionais do texto (MED, 2012). A escolha deste andamento enfatiza a contemplação e a expressão íntima da música, adequando-se à profundidade do poema.

A extensão melódica da linha vocal vai de Dó3 a Mi4, oferecendo ao intérprete uma amplitude vocal que permite explorar diferentes registros e intensidades emocionais. A melodia apresenta uma combinação habilidosa de graus conjuntos e saltos, sendo o maior salto um intervalo de sexta maior. Essa fluidez melódica contribui para a expressividade da interpretação vocal, proporcionando dinamismo e interesse ao longo da peça.

No aspecto rítmico, a música utiliza *quiálicas* tanto na linha vocal quanto ocasionalmente na linha instrumental, adicionando complexidade rítmica e uma sensação de sincopação em determinados trechos. Esses ritmos irregulares e sincopados dialogam de forma eficaz com a prosódia do texto poético, criando uma interação dinâmica entre música e palavra (vide exemplo 29).

**Exemplo 29:** *Teu corpo crivado de estrelas*– ritmo

A dinâmica da peça é marcada por variações expressivas e sutis. O piano inicia em *mp* (*mezzo piano*), crescendo para *f* (*forte*) quando a voz entra, estabelecendo uma entrada dramática e enfática do tema principal. Ao longo da música, são observados momentos de *mp*, *mf* (*mezzo forte*), além de crescendos e diminuendos que destacam nuances emocionais e climáticas.

A partitura de *Teu corpo crivado de estrelas* de Nivaldo Santiago, com acompanhamento de piano de Ewerthon Cordeiro, oferece uma rica interação entre elementos técnicos e interpretativos, que reflete a profundidade emocional do poema de Elson Farias. Ao analisar essa obra, penso nas maneiras como podemos explorar tanto a musicalidade quanto a poesia de maneira integrada e envolvente.

Do ponto de vista melódico, Nivaldo Santiago constrói uma linha vocal que é, ao mesmo tempo, lírica e emotiva. Ao trabalhar com essa peça, vejo a importância de explorar cada nuance da melodia, especialmente nas transições de registros vocais, que são desafiadoras, mas também muito expressivas. Para mim, é fundamental dar vida a esses intervalos e utilizar a extensão vocal de forma que as emoções do texto se revelem claramente. Quando executo a música, me concentro em como os intervalos podem ser usados

para transmitir a fragilidade, o acolhimento e a intensidade do poema. Cada mudança na melodia tem que refletir uma mudança emocional, criando uma atmosfera que seja tanto emocional quanto poética.

No piano, Ewerton Cordeiro desempenha um papel igualmente essencial, criando uma base harmônica sólida que sustenta e amplifica a melodia. Ao tocar essa obra o pianista deve se preocupar em equilibrar a dinâmica entre voz e piano, respeitando as partes mais delicadas e, ao mesmo tempo, permitindo que o piano tome protagonismo em momentos que pedem mais intensidade. Acredito que a função do pianista, ao criar essa textura sonora, é também atuar como um guia emocional que complementa a performance vocal. Eu diria que a prática é fundamental aqui: o pianista e o cantor precisam encontrar o ponto de equilíbrio perfeito, para que a música se desenrole com fluidez e coesão.

Quanto à parte interpretativa, vejo a execução de *Teu corpo crivado de estrelas* como um exercício de entrega emocional. Cada palavra do poema deve ser cuidadosamente trabalhada, não apenas pela sua sonoridade, mas também pelo seu significado. Sugiro que os cantores se concentrem em como cada frase deve ser “pintada” no ar com a voz. Não se trata apenas de cantar as notas; é preciso captar o espírito do poema e traduzi-lo vocalmente. As dinâmicas, os fraseados e até a articulação precisam refletir as imagens e sentimentos evocados pelo texto.

Tecnicamente, é essencial dominar as transições de registro e a execução precisa de intervalos, que são partes desafiadoras dessa peça. Recomendo uma atenção especial às *quialteras* e intervalos mais complexos, que demandam uma coordenação precisa entre respiração e controle vocal. Esse é um aspecto que, quando bem executado, permite uma fluidez melódica que faz a *performance* soar natural e emocional. Eu incentivo a prática de exercícios de transição de registro, para que o cantor consiga manter uma linha vocal suave, sem rupturas, especialmente em passagens de grande extensão.

Em relação às dinâmicas, acredito que o cantor deve explorar toda a gama de intensidades, desde os *pianísimos* até os *fortísimos*. A música exige uma leitura emocional que vai além do simples comando técnico. A dinâmica não deve ser apenas uma mudança de volume, mas uma forma de construir uma narrativa emocional.

Por último, a interação entre o cantor e o pianista é crucial. Sempre que estou preparando uma apresentação, dou ênfase à importância do trabalho conjunto entre os músicos. Para mim, a colaboração deve ser fluida, e o pianista deve estar tão atento ao cantor quanto o cantor ao pianista. Esse diálogo constante é o que garante que a *performance* seja coesa, com cada músico sabendo quando apoiar ou destacar o outro.

### 3.6. PRODUTO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: CADERNO DE CANÇÕES

O caderno de canções proposto é um produto artístico-pedagógico resultante de toda essa pesquisa profunda realizada sobre o acervo composicional do maestro amazonense Nivaldo Santiago. Este trabalho visa contribuir para a preservação, divulgação e utilização pedagógica das canções inéditas de Santiago, proporcionando um material valioso tanto para a *performance* quanto para o ensino do canto.

O caderno de canções consiste em uma coletânea de partitura de 18 músicas inéditas em publicação para canto e instrumento acompanhador, organizadas e apresentadas de maneira a facilitar seu uso tanto em contextos performáticos quanto pedagógicos. Cada partitura é acompanhada de uma breve descrição musical e poética, que oferece orientações e *insights* sobre a execução e o ensino das obras.

A estrutura do caderno inclui uma introdução biográfica que oferece uma breve descrição da vida e obra de Nivaldo Santiago, destacando sua trajetória como músico multitalentoso, e sua contribuição para a música brasileira. Em seguida, cada uma das 18 canções será apresentada individualmente, acompanhada de uma apresentação descritiva, que inclui os elementos estruturais da composição, o texto do poema e uma sintetizada orientação interpretativo-pedagógica.

Acreditamos que a relevância do caderno se dá em diversos aspectos. Artisticamente, ele pode representar uma significativa contribuição ao repertório vocal brasileiro, proporcionando novas opções para cantores e instrumentistas, e ampliando a diversidade de obras disponíveis, ao mesmo tempo que promove a música de um compositor cuja obra ainda não é amplamente conhecida.

Pedagogicamente, o caderno pode servir como um recurso interessante para professores e estudantes de canto, uma vez que as descrições e orientações interpretativo-pedagógicas fornecem um pequeno guia para a *performance* eficaz das canções, abordando aspectos técnicos e estilísticos essenciais para o desenvolvimento vocal e interpretativo dos estudantes.

Além disso, esperamos que o caderno contribua para a valorização do patrimônio cultural brasileiro ao resgatar e publicar essas canções inéditas. Ele poderá auxiliar também para que novas gerações de músicos e ouvintes tenham acesso a obras que poderiam permanecer desconhecidas, promovendo o legado de Nivaldo Santiago e enriquecendo a cultura musical do país.

O desenvolvimento do caderno envolveu várias etapas metodológicas, como visto no desenvolver deste trabalho de pesquisa. Sua criação iniciou com uma pesquisa meticulosa no acervo de Nivaldo Santiago e no contato com pessoas próximas, envolvendo coleta, organização catalográfica e análise das partituras disponíveis, sendo esta fase crucial para identificar as canções inéditas que comporiam a coletânea. Posteriormente, as partituras foram revisadas e organizadas para garantir a clareza e acessibilidade das notações musicais. Para cada canção desenvolvemos notas interpretativas e pedagógicas baseadas na breve análise realizada no capítulo anterior deste estudo, considerando suas utilidades práticas no canto lírico.

Portanto, esperamos que o caderno de canções de Nivaldo Santiago seja configurado como um produto artístico-pedagógico de valor para o meio musical. Nosso objetivo é apresentar um material que não apenas sirva para preservar e divulgar a obra de um artista importante, mas também, que ofereça recursos práticos e didáticos para o ensino e *performance* do canto.

Em tempo, apesar de ser estruturada por um cantor – artista e professor -, esta pesquisa pode também alcançar outras modalidades de músicos e pesquisadores, fornecendo, como exemplo na catalogação da obra de Santiago na íntegra, informações características e de localização de composições instrumentais, orquestrais, corais, dentre outras trabalhadas por esse compositor. O próprio trabalho de oferta e análise das canções inéditas poderá servir aos instrumentistas que se interessem pelo fazer música em colaboração, entrando em contato com uma nova escrita musical específica e uma essencial interação da tríade instrumentista, cantor(a) e música.

Esperamos, assim, que este trabalho exemplifique a integração entre pesquisa acadêmica e prática artística, atendendo aos objetivos do Mestrado Profissional em Música (PROMUS) da UFRJ ao proporcionar um produto que é ao mesmo tempo um contributo para o campo da música e uma ferramenta pedagógica.

#### 4 RELATO DE EXPERIÊNCIA

Este capítulo é dedicado ao relato das experiências adquiridas durante a enriquecedora e desafiadora jornada de pesquisa sobre o cancionero do compositor amazonense Nivaldo Santiago, conduzida no âmbito do Programa de Mestrado Profissional em Música (PROMUS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com foco na subárea Pedagogia Instrumental, Vocal e Regência.

Em 2022, quando iniciei meus estudos no PROMUS, embarquei em uma trajetória de descobertas e transformações. O caminho até a definição dos objetivos principais deste trabalho foi longo e repleto de desafios, mas também de momentos de profunda realização. A ideia original de catalogação da obra, apresentada no pré-projeto para ingresso no programa de mestrado, permaneceu como um norte, mas ao longo das disciplinas e orientações no PROMUS, fui conduzido por discussões envolventes e provocações intelectuais que me impulsionaram a redirecionar os caminhos epistemológicos. Vislumbrei a necessidade de uma pesquisa mais abrangente das práticas interpretativas para o canto. Considerando minha prática profissional voltada para a pedagogia vocal, também julguei essencial realizar uma transição da linha de pesquisa em Práticas de Desenvolvimento Artístico (PDA) para a linha em Pedagogia Instrumental, Vocal e Regência (PIVR).

A delimitação dos objetos e objetivos centrais deste estudo só ocorreu após o primeiro estudo de campo. Foi ao ter contato com o material, a vida e as recordações do maestro que compreendi a riqueza do material disponível, permitindo uma vasta gama de pesquisas em diversos campos do saber.

Para ajustar a cronologia dos eventos, voltemos ao início. Entre março e junho de 2022, mergulhei em pesquisas bibliográficas e mantive contatos frequentes com a família de Nivaldo Santiago, buscando informações técnico-teóricas, biográficas e sobre o acervo. De 20 a 24 de julho do mesmo ano, realizei uma visita fundamental à residência da Sra. Socorro, na cidade de Bom Despacho, Minas Gerais, onde o acervo pessoal do maestro estava guardado. Aproveitando esta oportunidade, também ajudei na organização física deste arquivo, tornando a experiência ainda mais tangível e significativa.

Durante esta visita, fui convidado pela Sra. Socorro e pelo coral *Voz e Vida* para participar de um sarau em Bom Despacho. Neste evento, canções do Cancioneiro de *Manaus* (2014) foram interpretadas, acompanhadas pelo maestro e pianista Ewerton Cordeiro. Este foi um momento especial pelo qual pude compartilhar com a comunidade local os objetivos e

sonhos acadêmicos e profissionais que animavam minha pesquisa. Trechos do sarau podem ser acessados no canal *Professor Lúcio Júnior*<sup>54</sup>, no Youtube.

A partir do material recolhido até então, em agosto de 2022, organizei a primeira catalogação do acervo, utilizando critérios e informações que julguei pertinentes para a condução do meu trabalho. Em dezembro do mesmo ano, participei da X Jornada de Produção Acadêmica do PROMUS/UFRJ, onde apresentei o progresso do meu projeto (vide figura 53).



**Figura 53:** Thales Tácito – Comunicação na X Jornada PROMUS. (Fonte: acervo do autor)

Esta jornada foi um marco importante, pois promoveu uma rica interação entre os alunos das linhas de pesquisa em Processos de Desenvolvimento Artístico (PDA) e em Pedagogia Vocal, Instrumental e Regência (PIVR). As discussões e provocações surgidas durante minha apresentação, junto à sábia orientação da professora Veruschka Mainhard, foram cruciais para a definição dos caminhos que culminariam neste trabalho.

Ainda em 2022, a professora Veruschka começou a me acompanhar tecnicamente na voz, visando aprimorá-la e preparar-me para possíveis práticas interpretativas sobre o material de Nivaldo Santiago. Esta orientação foi essencial para meu desenvolvimento vocal e para a realização de interpretações mais profundas e sensíveis. Segue uma fotografia exemplificando tais momentos de ricos aprendizados (figura 54):

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Y9XpzinVgLk?si=HdRKu2bgotcLibgj>. Acesso em 11 jul. 2024.



**Figura 54:** Orientações Técnicas. Veruschka Mainhard, Thales Tácito e Leandra Vital. (Fonte: acervo do autor)

Entre 29 de abril e 2 de maio de 2023, retornei a Bom Despacho para uma segunda pesquisa de campo. Desta vez, busquei meticulosamente por canções inéditas e obtive autorizações de direitos autorais das famílias de Santiago e do poeta Celso Ribeiro. Em 30 de julho de 2023, através da Sra. Socorro, estabeleci contato com a professora Rosemara Staub, da UFAM, que também realizava uma pesquisa sobre Nivaldo Santiago focada na educação. Esta colaboração foi enriquecedora, permitindo a troca de experiências e materiais. A professora Rosemara, que fora colega de trabalho de Nivaldo na UFAM, compartilhou valiosas memórias e documentos, ampliando ainda mais o alcance da minha pesquisa.

Com o incentivo e orientação técnica dos professores Veruschka Mainhard, Lenine Santos e Ana Paula da Matta, fundamos o *Trio Scherzo*, com a missão de divulgar e incentivar a canção de concerto. O trio, composto por Leandra Vital (pianista), Lucimara Viana (soprano) e eu, Thales Tácito (tenor), estreou no dia 17 de outubro de 2023 no salão *Leopoldo Miguez*, na Escola de Música da UFRJ. O concerto *Brasil de Sons e Movimentos* incluiu obras de compositores estudados em nossos projetos de pesquisa. Das obras de Nivaldo Santiago, foram apresentadas quatro peças publicadas no álbum *Cancioneiro de*

*Manaus* (2014): *Acalanto para Klarisse, In Paradisum, Cantigas Praianas 1 e Cantigas Praianas 2*. O recital completo está disponível no canal da *TV SUAT*<sup>55</sup> no YouTube, eternizando essa experiência única. Segue foto de divulgação do trio, tirada no *hall* de entrada do salão Leopoldo Miguez (Figura 55):



**Figura 55:** Trio Scherzo – Leandra Vital, Thales Tácito e Lucimara Viana. (Fonte: acervo do autor)

Como parte das exigências de uma disciplina do PROMUS, escrevi um artigo sobre minha pesquisa. A professora Veruschka Mainhard e eu decidimos submeter o artigo ao XXXIII Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), sendo aprovados para apresentação no dia 23 de outubro. O artigo *O cancionero inédito de Nivaldo Santiago: caderno de partituras e análise interpretativa* foi posteriormente publicado nos anais do congresso<sup>56</sup>, representando um marco significativo na disseminação de nossa pesquisa.

<sup>55</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/live/P1TO9D\\_U3vQ?si=-fx3H5YLQ3Uryibq](https://www.youtube.com/live/P1TO9D_U3vQ?si=-fx3H5YLQ3Uryibq). Acesso em 10 jul. 2024.

<sup>56</sup> ALMEIDA, T.T.O.; MAINHARD, V.B. **O cancionero inédito de Nivaldo Santiago: caderno de partituras e análise interpretativa**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 33, 2023,

Em novembro de 2023, a convite do Coral *Voz e Vida*, da Sra. Socorro Santiago e da professora Taís Vieira, estreei como solista no concerto *Doce Espanha Venturosa* em Bom Despacho (MG). Este evento, que contou com um repertório variado incluindo canções, árias de óperas, zarzuelas e uma cantata cênica, foi especialmente comovente. Junto à professora Taís, homenageei o maestro Nivaldo cantando uma de suas canções preferidas, *Del cabello más sutil* de Fernando Obradors (1897-1945). Apresento abaixo o cartaz de divulgação (figura 56) e um registro deste momento (figura 57):



**Figura 56:** Cartaz de divulgação concerto *Doce Espanha Venturosa* em Bom Despacho. (Fonte: acervo do autor)



**Figura 57:** Taís Vieira e Thales Tácito no concerto *Doce Espanha Venturosa*. (Fonte: acervo do autor)

Infelizmente, no dia 20 de março de 2024, recebi a devastadora notícia do falecimento da professora Veruschka Mainhard, até então orientadora deste trabalho de pesquisa. Este triste evento trouxe grande pesar, mas algumas semanas depois, o professor Lenine Santos assumiu a orientação e condução do trabalho, trazendo uma nova perspectiva e continuidade ao projeto. Já familiarizado com minha pesquisa, devido ao seu trabalho em parceria com a professora Veruschka e à orientação técnico-artística do *Trio Scherzo*, o professor Lenine trouxe valiosas contribuições.

Em 14 de abril de 2024, o concerto *Doce Espanha Venturosa* foi apresentado em Juiz de Fora (MG), no histórico Cine Theatro Central, com casa cheia. Este evento marcou mais uma etapa na difusão do legado de Nivaldo Santiago. Segue cartaz de divulgação do evento (figura 58):



**Figura 58:** Divulgação do concerto *Doce Espanha Venturosa* em Juiz de Fora (MG). (Fonte: acervo do autor)

Em junho de 2024, iniciei a elaboração do caderno de partituras das canções inéditas de Nivaldo Santiago. O primeiro passo foi revisar as partituras editoradas para incluí-las tanto no caderno quanto na dissertação. O segundo passo envolveu a construção do sumário, que serviu como guia para a escrita do livro. Além das partituras das canções, nossa proposta incluía a inserção de uma descrição dos elementos estruturais da composição,

apresentação do texto poético e breve consideração pedagógico-interpretativa do cancionero. A organização do sumário foi a seguinte:

## SUMÁRIO

**SOBRE O AUTOR**

**PREFÁCIO**

**INTRODUÇÃO**

**QUEM FOI NIVALDO SANTIAGO?**

**CANÇÕES DE CÂMARA INÉDITAS**

A TARDE

ACALANTO

AMAZONAS, ESCUTA MEU CANTO

AMOR, AMADA, VEM!

*AVE MARIA*

BENÇÃO

*BENEDICTUS*

CANÇÃO PRAIANA

*DEUS ISRAEL*

*DUERME*

EUCARISTIA

FINITUDE

HINO A SÃO JUDAS TADEU

HINO DA COMUNIDADE DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS

HINO JUBILAR

HINO *TUI*

SAUDADE

TEU CORPO CRIVADO DE ESTRELAS

**REFERÊNCIAS**

**AGRADECIMENTOS**

Tendo o sumário idealizado, o próximo passo metodológico foi a escrita do texto em si, grande parte do qual foi extraída desta dissertação. Para a capa, elaborei um design que simbolizasse a profundidade e a beleza do trabalho de Nivaldo Santiago. Optamos por um

fundo mais escuro, sobreposto por uma partitura em transparência, com a foto do compositor ao lado esquerdo. O título, *O Cancioneiro de Nivaldo Santiago*, e o subtítulo, *Caderno de Partituras de Canção de Câmara*, foram escolhidos para refletir a essência e o foco do projeto (Figura 59).



Figura 59 : Capa do Cancioneiro. (Fonte: autoria própria)

Para o prefácio deste livro, a professora Taís Viera foi convidada a contribuir com seu olhar sensível e acadêmico, refletindo sobre minha trajetória, o trabalho desenvolvido e o legado do maestro Nivaldo Santiago. Professora na UFJF, onde me graduei em canto, foi através dela que conheci Nivaldo, seu “pai musical”, figura central em sua formação artística e que, por sua generosidade, se tornou também uma inspiração fundamental em minha jornada acadêmica e artística. Sua presença neste prefácio, portanto, é uma ponte que une nossas

histórias, marcadas pelo afeto, pela música e pelo compromisso com a valorização do patrimônio musical brasileiro.

No tópico “Quem foi Nivaldo Santiago?” do caderno de partituras, apresento recortes de fatos importantes da vida do maestro. Esta seção permite ao leitor acompanhar o desenvolvimento da personalidade e do pensamento musical deste multiartista, além de destacar sua importância para o cenário musical brasileiro.

O tópico “Canções de Câmara Inéditas” apresenta as partituras editoradas das canções nunca publicadas encontradas durante esta pesquisa. Além de disponibilizar as partituras, cada canção é introduzida de uma breve apresentação descritiva da música e do poema, proporcionando *insights* de caráter interpretativos e pedagógicos que enriquecerão a execução e compreensão dessas obras. Esta abordagem busca não apenas preservar a obra de Santiago, mas também facilitar sua apreciação e interpretação.

Todo o processo de desenvolvimento do conteúdo do cancioneiro está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento desta dissertação, desde a busca e organização do acervo até a seleção, editoração e análise das partituras.

A última etapa deste trabalho de pesquisa envolveu a revisão completa do conteúdo, tanto do caderno de canções quanto da dissertação, pelo orientador Lenine Santos, e realização das correções necessárias para conclusão deste processo de estudos e produção artístico-pedagógica.

A conclusão deste capítulo reflete a jornada intensa e profundamente enriquecedora que foi a pesquisa sobre o cancioneiro do maestro Nivaldo Santiago. Desde o início dos estudos no Programa de Mestrado Profissional em Música da UFRJ, em 2022, até a elaboração do caderno de partituras, cada etapa foi marcada por desafios e descobertas. O contato direto com o acervo, as colaborações valiosas e as apresentações em eventos acadêmicos foram fundamentais para moldar a direção e o enfoque do trabalho.

A transição para a linha de pesquisa em Pedagogia Instrumental, Vocal e Regência (PIVR) permitiu um aprofundamento nas práticas interpretativas e pedagógicas, alinhando a pesquisa com a minha maior prática profissional, em pedagogia vocal. A organização e catalogação do acervo de Nivaldo Santiago, bem como a edição das partituras das canções inéditas, resultaram em uma obra que não só preserva, mas também difunde o legado do maestro.

A orientação e o apoio dos professores Veruschka Mainhard e Lenine Santos foram cruciais para o desenvolvimento e a finalização deste projeto, especialmente diante das

adversidades. A formação do *Trio Scherzo* e a participação em concertos e congressos proporcionaram oportunidades de difusão da música de Santiago, enriquecendo tanto a pesquisa quanto a prática artística.

A elaboração do caderno de partituras culminou em um trabalho que integra biografia, antologia e análise interpretativo-pedagógica, oferecendo um recurso abrangente para músicos, educadores e pesquisadores. Encerro este processo com um sentimento de realização e gratidão, ciente de que este trabalho é um passo importante na preservação e valorização da obra de um grande músico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação propôs a reunião e organização do acervo composicional de Nivaldo Santiago, com o objetivo principal de identificar e selecionar partituras de canções inéditas para a criação de um caderno. Este caderno inclui, além das partituras, dados biográficos atualizados do compositor e descrições estruturais e poéticas das canções, fornecendo um material que facilite o acesso e desperte interesse em sua obra, além de auxiliar cantores, instrumentistas e professores no processo de estudo e ensino.

Nivaldo dedicou-se ao desenvolvimento do canto coral e à formação de cantores no Brasil ao longo de mais de seis décadas. Sua atuação foi marcante, deixando um legado significativo na música brasileira.

Nossa pesquisa revelou um cancionário que destaca escolhas textuais criteriosas e uma estreita relação entre música e texto. Esses elementos indicam qualidade e relevância artística e pedagógica de sua obra.

O anonimato relativo de Santiago como compositor pode ser atribuído a diversos fatores, incluindo sua preferência pela qualidade em detrimento da quantidade e a pouca execução de suas obras sinfônicas. Contudo, nossa investigação visa resgatar e destacar a importância de sua contribuição musical.

Esforços anteriores para reconhecer Santiago se concentraram principalmente em sua atuação como maestro e educador, com pouca atenção à sua obra composicional. Esta dissertação busca preencher essa lacuna, oferecendo uma exploração detalhada de suas composições inéditas, que enriquecerão o acervo musical brasileiro.

As canções de Santiago revelam um amplo potencial para trabalho interpretativo e pedagógico, permitindo o desenvolvimento de habilidades críticas e artísticas nos intérpretes.

A criação do caderno de partituras inéditas visa facilitar o acesso e o interesse por sua obra, além de oferecer suporte valioso para estudo e ensino.

A elaboração do fichamento e análise das partituras foi crucial para a organização do acervo, revelando um número considerável de obras inéditas. Este processo enfrentou desafios como manuscritos incompletos e ausência de ordem lógica, mas resultou em uma contribuição significativa para a música nacional.

Em conclusão, este trabalho destaca a importância da pesquisa e organização de acervos de compositores brasileiros, promovendo a divulgação e valorização de sua música. As canções inéditas de Nivaldo Santiago oferecem um material rico para o desenvolvimento artístico e pedagógico, reafirmando sua relevância no cenário musical brasileiro. Esperamos que este estudo inspire futuras pesquisas e a execução dessas obras, contribuindo para a preservação do legado de Nivaldo Santiago.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ab'Sáber, T. A. M. **Mimese do humano, crítica da desumanização**: uma leitura de Manuel Bandeira. In: PENJON, J. & PASTA Jr., J. A. (Ed.). *Littérature et modernisation ou Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, v.1, p.174-203.
- ACALANTO. In: MICHAELIS, C & MICHAELIS, H. **Dicionário Online de Português**. 4ª Edição. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/dNzP/acalanto-2/>>. Acesso em: 17 jun 2024.
- AMARAL, A. **O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20**. In: Revista USP, São Paulo, n. 94, p. 09- 18, jun./ago. 2012.
- ARAÚJO, V. M. R. H. de. **Informação: instrumento de dominação e de submissão**. *Ciência da Informação*, Brasília, v .20, n. 1, p. 37- 44, jan./jun. 1991.
- ARAÚJO, M; MAESO, S. R. **Explorando o eurocentrismo nos manuais portugueses de história**. In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v .15, n. 28, p. 239 - 270, 2010.
- ASSUNÇÃO, M. C. R. S. **Catálogo de Documentos Musicais Escritos**: uma abordagem à luz da evolução normativa. Évora, 2005. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais). Universidade de Évora, Évora, 2005.
- BORTOLUCI, J. H. **Pensamento Eurocêntrico, Modernidade e Periferia**: Reflexões sobre o Brasil e o mundo Muçulmano. 2009. 221fl. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Departamento de História, 2009.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei no 6.835**. Aprova o Plano Nacional de Cultura. Brasília: Câmara dos Deputados, 2006 a. Disponível em: [http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=384450&filename=Trami tacao-PL+6835/2006](http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=384450&filename=Trami%20tacao-PL+6835/2006).
- BROWN, R. F. **Appraising 20th Century Hymn Tunes**. *The Hymn*. Abril 1972. Vol. 3, n 2, p.37.
- CASTRO, J. B. de. **Catálogo de documentos musicais**: uma releitura das regras de catalogação. Brasília, 2013. 88 f. : il. ; 30 cm.
- CAVALCANTE, R. V. **Norte da produção cultural na região Norte**: música e literatura. Rondônia: Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea, 2012.
- CAVAZOTTI, A. **Música e Pesquisa: novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- COLARES, J. **Homenagem ao professor emérito da Universidade Federal do Amazonas Nivaldo Santiago**. In: Simpósio Anual de Música na Amazônia, 3, 2014, Manaus. Anais do 3º

Simpósio Anual de Música na Amazônia, Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2014. p. 15-18.

COQUEIRO, W. S.; SILVA, M. C.; ZUKOSKI, A.M. **Intersecções entre o mito das Amazonas e a lenda das Icamiabas em terras Tupiniquins: Ci a mãe do mato.** Ideação, [s.l.], v.25, n. 2, p. 315-333, 2023. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/30789>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

CORNELSEN, E. **Futebol, música e literatura: uma análise dos hinos dos clubes esportivos brasileiros.** Cienc. Cult., São Paulo, v. 66, n. 2, p. 42-46, jun 2014.

COSTA, C. F. **Catálogo de Música Impressa.** In: Encontro Internacional de Catalogadores, 9, 2013, São Paulo. Anais do IX Encontro Internacional de Catalogadores, São Paulo: FBNB, 2013. p. 1-20.

COUTINHO, F. **A memória da infância em Manuel Bandeira.** In: FIÚZA, R. P. (Org.). Academia Cearense de Letras Dossiê Modernismo: 80 anos. 1 ed. Fortaleza-CE: Expressão Gráfica, 2017, v.1, p.141-161.

DIAS, E.G.C. **Nivado Santiago e sua contribuição para o desenvolvimento do canto coral na cidade de Manaus. Manaus.** 2012. 39 f. Monografia (Licenciatura em Regência). Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2012.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **No Paiz das Amazonas.** Sítio da Internet. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70176/no-paiz-das-amazonas>. Acesso em: 01 de março de 2024.

FALCÃO, F.S. **O poema e a canção: Uma aproximação intergêneros.** In: SODRÉ, P.R. (Org.). Multiteorias: correntes críticas, culturalismo e transdisciplinaridade, Vitória:PPGL/MEL, 2006, p.1-7.

FARIAS, M. H. V. de; MAIA, F. J. F. **Colonialismo do poder: a formação do eurocentrismo como padrão de poder mundial por meio da colonização da América.** In: Interações revista internacional de desenvolvimento local. Campo Grande, v. 21, n. 3, p. 577-596, jul/set 2020.

FÉLIX, R. L.; GOULART, C. **O gênero oral benzeção: análise e caracterização no contexto contemporâneo.** In: Revista Olhares e Trilhas. Uberlândia, v.19, n.2, p. 315-346, 2017.

FIGUEIREDO, P. R. M. **Desequilibrando o convencional: estética e ritual Baré do alto do rio negro (AM).** 2009. 315fl. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, 2009.

FILGUEIRAS, F. O.; LEONEL, M. M. **A fome antropofágica: utopia e contradições.** In: Revista de Estudos Culturais. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-15, jun. 2014.

FISCHER-WOLLPERT, R. **Os papas e o papado.** 5ª Edição. São Paulo:Ed. Vozes, v.1, p. 1-382, 2003.

FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade**: biografia. São Paulo: Globo, v. 1, n. 2, p. 1-424, abr. 2007.

FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema (2ª ed.: M.M. da Motta, org.: I.A.D. Barbosa, trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Título original: Dits et écrits)

GUSMÃO, P. **Monteverdi**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. pp. 3; 8.

HERR, M.; STARLING, J. **As junções de Palavras no Português Brasileiro Cantado**: estudos para uma aplicação. In: Revista Música Hodie. Goiânia, v.12, n.2, p. 133-145, 2012.

HOLMES, W. C. *A cappella*. [S.l.]: Grove Music Online. Oxford Music Online. 2007. Consultado em 25 de julho de 2023.

KAYAMA, A.G.; CARVALHO, F.; CASTRO, L.M.; HERR, M.; RUBIM, M.; PÁDUA, M.P.; MATTOS, W. **“PB Cantado**: Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM. Goiânia, v.13, n.2, p. 16-38, dez. 2007.

IGREJA CATÓLICA. **Missal Romano**. São Paulo:Edições CNBB, 3ª ed., v.1, p. 1-1264, 2023

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Área Territorial Brasileira 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/am.html> . Acesso em: 17 jun 2024.

LIMA, J. F. **Considerações psicanalíticas sobre os Acalantos Brasileiros**. In: Boletim Científico da Sociedade Psicanalítica do Rio de Janeiro, ano 2, nº 1, Rio de Janeiro: 1986.

LOVELACE, A. C. **Tunes Alive, in 85**. The Hymn. Jan. 1972. Vol. 23, nº 1, p.10.

LUCIE-SMITH, E. **Latin American Art of the 20th Century**. London:Thames & Hudson Ltd, 2004:42.

MADEIRA, A.A.G. **Nivaldo Santiago**: Uma Amazônia em música. Edição Especial. Brasília: Ed. Do autor, 2009. p. 1-128.

MAINHARD, V. B. **Canções de Oscar Lorenzo Fernandez**. 2014. 473fl. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2014.

MANZONI, A.S.S.; ROSA, D.B. **Gênero Canção**: múltiplos olhares. In: V Congresso de Pesquisa e Inovação da Rede Norte Nordeste de Educação Tecnológica (CONNEPI), 2010, Maceió. Anais do V congresso da CONNEPI, Maceió: CONNEPI, 2010. P. 1-13

MARIZ, V. **A canção Brasileira de Câmara**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

MED, B. **Teoria da música**. 4 ed., ver. E ampl. Brasília:Musimed, 2012.

MICHAELIS, C & MICHAELIS, H. **ACALANTO**. In: Dicionário Online de Português. 4ª Edição. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/acalanto/>>. Acesso em: 17 jun 2024.

MICHAELIS, C & MICHAELIS, H. **CANÇÃO**. In: Dicionário Online de Português. 4ª Edição. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/can%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 02 jun 2023.

MICHAELIS, C & MICHAELIS, H. **ESTRIBILHO**. In: Dicionário Online de Português. 4ª Edição. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estribilho/>>. Acesso em: 17 jun 2024.

MONTEIRO, M. Y. **Teatro Amazonas**. 2ª Edição. Manaus: Ed. Valer, 2003.

MORAIS, R. F. **Catálogo musical do repertório brasileiro para trombone solo do século XXI: distribuição das obras entre os trombones alto, tenor, baixo e contrabaixo**. In: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 30, 2020, Manaus. Anais do XXX Congresso da anppom, Manaus: ANPPOM, 2020. p. 1-11.

PICCHI, A. **Canção de Câmara Brasileira: Teoria, análise, realização**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Autografia, 2019. p. 1-154.

SABINO, F. **O Encontro das Águas, Crônica Irreverente de uma Cidade Tropical**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1977. p. 1-128.

SANTIAGO, N. **Cancioneiro de Manaus: obras do Maestro Nivaldo Santiago - v.1**. Manaus: Reggo Edições, 2014. p. 1-270.

\_\_\_\_\_. **Cancioneiro de Manaus: obras do Maestro Nivaldo Santiago – v.2**. Manaus: Reggo Edições, 2015. p. 1-111.

SANTOS, L. A. **O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil**. 2011. 479 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

SANTOS, L.A. & SANTOS, M.C.C. **O acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de câmara brasileira**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXVII, 2017, Campinas. Anais do Congresso da ANPPOM, Campinas: sede da UNICAMP, 2017. p 1-9.

SOUSA, A. **Revisitando a crítica: O regionalismo brasileiro**. Palmas: Revista Humanidades & Inovação, v. 8, n. 60, p. 08-17, 2021.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular: Um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 4ª edição, p.1-208, 2012.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Editora 34, 7ª edição, p. 1-352, 2013.

TRAVAGLIA, L. C. **Tipeamentos e a construção de uma teoria tipológica geral de textos**. In: *Lingua Portuguesa, pesquisa e ensino* – Vol. 2. 1ª ed. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2007, v. II, p. 97-117.

VIEIRA, T. D. L. **Em busca do vocione para interpretar heroínas de Carlos Gomes através do Alfabeto do Corpo, do Qi Gong e do Aikidô**. 2020. 152fl. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2020.

WERNER, L.; VANDENBOS, G. **Developmental Psychoacoustics: what infants and children hear**. *Hospital and Community Psychiatry*, v.44, p. 624-626, 1993.

WOLFFENBÜTTEL, C. R. **Acalantos**. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (Qualis A2)*, [s. 1.], v.2, n. 3, DOI: 10.22456/2179-8001.27411. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27411>. Acesso em: 17 jun 2024.

## REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

CORAL VOZ E VIDA. **Coral Voz e Vida – 2018**. 2018. Disponível em: [https://www.facebook.com/coralvozevidabd/photos/a.688552644618488/1288281814645565/?type=3&mibextid=Cx5MWH&rdid=pE8jFUmBdufX4f0M&share\\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FrgAX18PaQVgfrfK7%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH](https://www.facebook.com/coralvozevidabd/photos/a.688552644618488/1288281814645565/?type=3&mibextid=Cx5MWH&rdid=pE8jFUmBdufX4f0M&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FrgAX18PaQVgfrfK7%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH). Acesso em: 01 mai. 2024.

JACKSON COLARES. **Convite para outorga do título de professor emérito**. 2014. Disponível em: [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204134346431029&set=a.1661711714779&type=3&rdid=UBzgDsLOskQYqcCM&share\\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FitdecZ1JAp6jBRUG%2F](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204134346431029&set=a.1661711714779&type=3&rdid=UBzgDsLOskQYqcCM&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FitdecZ1JAp6jBRUG%2F). Acesso em: 01 mai. 2024.

MADEIRA, A.A.G. **Nivaldo Santiago: Uma Amazônia em música**. Edição Especial. Brasília: Ed. Do autor, 2009. p. 1-128.

MARLENE CORREIA DA SILVA. **Solenidade de outorga do título de professor emérito a Nivaldo Santiago**. 2014. Disponível em: [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=829122930442270&set=a.829122703775626&type=3&mibextid=Cx5MWH&rdid=fE3NFiuRDGzdnUd&share\\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FgwR3LwgsuFHNpxxo%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=829122930442270&set=a.829122703775626&type=3&mibextid=Cx5MWH&rdid=fE3NFiuRDGzdnUd&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FgwR3LwgsuFHNpxxo%2F%3Fmibextid%3DCx5MWH). Acesso em: 01 mai. 2024.

MATRIZ LEILÕES. **Manuscrito do poema Acalanto de John Talbot, de Manuel Bandeira**. Disponível em: <https://www.matrizleilos.com.br/peca.asp?Id=10589888>. Acesso em: 07 jun. 2024.

OTONI MOREIRA DEMESQUITA. **Romance das Icamiabas - 2019**. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215319749056106&set=a.4764568441260&ty>

pe=3&rdid=s2sz4oTcJu4XIOon&share\_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FXWSGJ8PXHUeWuGUm%2F. Acesso em: 01 mai. 2024.

SOCORRO DE FARIAS SANTIAGO. **Nivaldo Santiago e Taís Bandeira na UFJF – 2016**. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/3a9YQ7mLSF9EG5BZ/?mibextid=Cx5MWH> .Acesso em: 01 mai. 2024.

\_\_\_\_\_. **Socorro Santiago na UFJF – 2016**. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/sqMAQ2Wd6oECjV7j/?mibextid=Cx5MWH> . Acesso em: 01 mai. 2024.

UFAM. **Solenidade de Nomeação do Bloco de Artes Professor Emérito Maestro Nivaldo Santiago**. 2021. Disponível em: <https://faartes.ufam.edu.br/ultimas-noticias/223-bloco-de-artes-recebe-nome-em-homenagem-ao-professor-emerito-maestro-nivaldo-santiago.html>. Acesso em: 01 mai. 2024.

## REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

SANTIAGO, N. **Cancioneiro de Manaus: obras do Maestro Nivaldo Santiago - v.1**. Manaus: Reggo Edições, 2014. p. 1-270.

\_\_\_\_\_. **Cancioneiro de Manaus: obras do Maestro Nivaldo Santiago – v.2**. Manaus: Reggo Edições, 2015. p. 1-111.

## REFERÊNCIAS RETIRADAS DA INTERNET

EDITORA ATÁFONA. **Nivaldo Santiago (1929-2021)**. Editora Atáfona, Belo Horizonte, ano 2021, n.p., 04 abril 2021. Disponível em: <https://www.editoraatafona.net/nivaldo-santiago>. Acesso em: 27 abril 2024.

FESTIVAL AMAZONAS DE CORAIS. **É com muita dor que comunicamos o falecimento de Nivaldo Santiago**. Facebook, Manaus, ano 2021, n.p., 04 abril 2021. Disponível em: <https://m.facebook.com/festivalamazonasdecorais/photos/%C3%A9-com-muita-dor-que-comunicamos-o-falecimento-de-nivaldo-santiago-o-maestro-das-/1760617950786004/>. Acesso em: 27 abril 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BOM DESPACHO. **Nota de pesar pelo falecimento o maestro Nivaldo Santiago**. Prefeitura Municipal de Bom Despacho, Bom Despacho, ano 2021, n.p., 05 abril 2021. Disponível em: <https://www.bomdespacho.mg.gov.br/noticias/nota-de- pesar-pelo-falecimento-o-maestro-nivaldo-santiago/>. Acesso em: 27 abril 2024.

REVISTA CENARIUM. **Morre aos 94 anos Nivaldo Santiago, popularmente conhecido como ‘maestro das águas’**. Revista Cenarium, Manaus, ano 2021, n.p., 04 abril 2021. Disponível em: <https://revistacenarium.com.br/morre-aos-94-anos-nivaldo-santiago-popularmente-conhecido-como-maestro-das-aguas/>. Acesso em: 27 abril 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS. **Corpos artísticos do Estado apresentam “Balés Brasileiros” no Teatro Amazonas.** Cultura do AM, Manaus, ano 2019, n.p., 26 novembro 2019. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/corpos-artisticos-do-estado-apresentam-bales-brasileiros-no-teatro-amazonas/>. Acesso em: 28 de abril 2024.

\_\_\_\_\_. **Nota de pesar – Nivaldo Santiago.** Cultura do AM, Manaus, ano 2021, n.p., 04 abril 2021. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/nota-de-pesar-nivaldo-santiago/>. Acesso em: 27 abril 2024.

UFAM. **Nota de pesar – Amazonas perde ‘maestro das águas’, professor emérito da UFAM, Nivaldo Santiago.** UFAM, Manaus, ano 2021, n.p., 04 abril 2021. Disponível em: [https://ufam.edu.br/noticias-destaque/2363-nota-de-pesar-amazonas-perde-maestro-das-aguas-professor-emerito-da-ufam-nivaldo-santiago.html?fbclid=IwAR3t9TRyNkW59VHn5oysxiAEgLt7VJh\\_36YMb4hPymZZ2WgdRnvzqCED-qk](https://ufam.edu.br/noticias-destaque/2363-nota-de-pesar-amazonas-perde-maestro-das-aguas-professor-emerito-da-ufam-nivaldo-santiago.html?fbclid=IwAR3t9TRyNkW59VHn5oysxiAEgLt7VJh_36YMb4hPymZZ2WgdRnvzqCED-qk)). Acesso em: 27 abril 2024.

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

DOCUMENTOS DA AMAZÔNIA. **Vida e obra do maestro Nivaldo Santiago.** Produção de AmazonSat. Manaus: AmazonSat, 2012. 1 vídeo (51 minutos e 39 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vD6O3QDhfI>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

PROFESSOR LÚCIO JÚNIOR. **Sarau Nivaldo Santiago.** 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Y9XpzinVgLk?si=HdRKu2bgotcLibgj>. Acesso em 11 jul. 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO AMAZONAS. **Homenagem Póstuma ao maestro Nivaldo Santiago.** Produção de Sérgio Vieira Cardoso. Manaus: SECULT-AM, 2021. 1 vídeo (73 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/culturadoam/videos/537898103926072>. Acesso em: 27 de abril de 2024.

TV SUAT. **Trio Scherzo apresenta: Brasil de sons e movimentos.** 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/live/P1TO9D\\_U3vQ?si=-fx3H5YLQ3Uryibq](https://www.youtube.com/live/P1TO9D_U3vQ?si=-fx3H5YLQ3Uryibq). Acesso em 10 jul. 2024.

APÊNDICE A – PARTITURAS EDITORADAS DO CANCIONEIRO INÉDITO DE  
NIVALDO SANTIAGO

## A Tarde

Texto de  
Celso Ribeiro

Nivaldo Santiago  
(piano por Ewerton Cordeiro)

**Adagio**

Voz

Piano

*mp* Cai a

6

tar - de tris - te - men - te a me a - bra - çar

*p*

10

Fra - gil am - pli - dão a so - lu - çar

*mf* *p*

2

14

*mf* Lá vem a noi - te noi -

*sempre legato*

*mp*

3

18

te qual sé - rio a - dul - to a u - ma cri -

3

3

22

an - ça a se co - lher pe - lo bra - ço su - ji -

*cresc.*

*cresc.*

3

3

26

gar ra - lhar

*rit.*

*mf* 3 3 3 3

30

*mf* mor-re\_a tar - de su - pli - can - te\_a me o -

*mp*

34

lhar me o - lhar

*rit.* 3 3

# Acalanto

Letra: Manoel Bandeira

Música: Nivaldo Santiago  
1972

**Moderado** **rall.** . . . . .

8<sup>va</sup>  
*p*  
**rall.** . . . . .

5 -

Dor - me meu fi - lhi - nho dor - me so - sse - ga - do

**Cantabile**

9

Dor - me que a teu la - do can - ta - rei bai - xi - nho

2

13

O di - a não tar - da vai a - ma - nhe - cer

17

Co-mo é fri - o o ar! Dor-me so - sse - ga - do

21

O an - ji - nho da guar - da que o Se-nhor te

25

deu, po - de a - dor - me - cer, po - de des - can -

29

sar po - de a - dor - me - cer po - de des - can - sar

*Loco*

34

po - de des - can - sar que te guar - do eu

Ped...

# Amazonas, Escuta Meu Canto

Letra: Madre Ovídia Dias

Música: Nivaldo Santiago

Moderado

The piano introduction consists of four measures in 4/4 time, marked 'Moderado'. The key signature has two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with triplets of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5

The vocal line begins at measure 5. The lyrics are: A - ma - zo - nas, es - cu - ta meu can - to Re - su - ter - ra, pla - ní - cie gi - gan - te, On - de. The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments.

8

The vocal line continues at measure 8. The lyrics are: min - do em po - e - mas de a - mor, As es - tro - fes de ca - da re - cor - re e do - mi - na o RÍO - MAR! LIN - DA SEL - VA! JAR - DIM VER - DE -. The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments.

2

11

can - to Em que lou - vas o teu CRE - A - DOR. Vou exal  
 JAN - TE! Ó co - los - so o ubor - to - so po - mar! No teu

14

tar - te na li - ra so - nan te De minh' al - ma re - ple - ta de fé, Nes - te  
 se - io dou - ra - do o fe - cun - do Há Pe - tró - leo e far - tu - ras a flux! No teu

18

can - to, es - te hi - no vi - bran - te, Que m'ins - pi - ra o meu san - gue ba  
 Rio cau - da - lo - so e pro - fun - do Há ri - que - zas o - cul - tas á

21

ré:  
luz!

Oh! re - ce - be o so - rriz da cri - an - ça Que na Es -

24

co - la o fu - tu - ro cons - troi Mo - ci - da - de, a - le - gri - a es - pe - ran - ça, De - se -

28

nhan - do fi - gu - ras de he - roi. É - por ti que da - rei nes - ta vi - da Tu - do

4

32

quan - to são for - ças e a - fã, Pa - ra se - res, ó te - rra que -

35

ri - da, O va - lor do Bra-sil de a - ma - nhã!

# Amor, amada, vem!

Letra: João de Jesus Paes Loureiro

Música: Nivaldo Santiago  
Belém do Pará 15.06.1970

**Andante** *mf*

(Vem) a - mor a - ma - da vem  
A - mor au - sen - te vem

The first system of the musical score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over the first two measures. The vocal line starts with a half rest in the first measure, followed by the lyrics in the second measure.

8

o' vem a - ma - da a mor ó vem a mim a - mor a -  
ó vem au - sen - te a mor ó vem a mim a - mor au -

The second system continues the piece, starting at measure 8. The piano accompaniment features a circled chord in the right hand at measure 9. The vocal line continues with the lyrics.

14

ma - da que eu es - tou so - fren - do que estou pa - de  
sen - te que eu es - tou pe - nan - do que es - tou me

The third system begins at measure 14 and includes a 3/4 time signature change. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand at measure 14. The vocal line continues with the lyrics.

2

20 *rall.* . . . . *Lento*

cen - do nes - ta so - li dão não can - to por de - sen  
per - den - do que estou em vão

27 *Rall*

can - to mas pe - lo a - mor a meu can - to

# Ave Maria

(para Baixo-baritono e órgão)

Extraído da Liturgia Católica

Música: Nivaldo Santiago  
São Paulo, 31/07/53

**Andante con sentimento**

First system of the musical score. It features a bass clef staff for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the organ. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are "A - ve ma - ri - a". The organ part begins with a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the organ part.

7

Second system of the musical score, starting at measure 7. The lyrics are "gra - ti - a ple - na do - mi - nus te - cum do - mi - nus te - cum". The organ part continues with a similar texture. A dynamic marking of *p* (piano) is present below the organ part.

13

**Expressivo**

Third system of the musical score, starting at measure 13. The lyrics are "be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne". The organ part features a more expressive texture with sustained chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present below the organ part.

2

19 rall. .

di-ctus fru-ctus ven-tris fru-ctus ven-tris-tu-i Je - sus

24

*f* San-cta\_ maria ma-ter de - i *p* o - ra pro no - bis

28 Calmo rall. . . . .

*f* pe - cca - to - ri - bus nunc et in ho - ra *p* mortis\_ no -

32 -

strae a - - men

*p*

*"Do cantassi forte - un grido susso il cielo"*

# Benção

Versos de: Celso Ribeiro

Musica: Nivaldo Santiago  
2010

Andante

The first system of the musical score is in 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest for three measures, followed by the lyrics "Cui - da - do\_\_\_ cui" in the fourth measure. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests.

6

The second system of the musical score starts at measure 6. The vocal line continues with the lyrics "da - do!\_ eu sem-pre es-cu - ta - va a voz mei - ga\_\_\_ a me de-se". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including some chords and rests.

11

The third system of the musical score starts at measure 11. The vocal line continues with the lyrics "jar pro-te - ção con tra os pe - ri - gos da es - qui - na\_\_\_". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including some chords and rests.

2

16

Nem sempre a ou - vi - a de tan - to cos -

rit. . . .

21

tu-me. dis-tra - ção esque-ci - men - to ma lí - cia de - li - cia

rit. . . .

26

de os de-se - jar no en - con-tro bre - jei-ro da mo - ça

poco rit. . . . . §

32

— das cur-vas na vi - ra - da da ru - a nu - a a me ves

38

⊕

Mosso

tir com tan-tas bo-as ca - rí-cias da vi - da la la la la la

45

♩ al ⊕

la la la la no en

4

51  $\phi$  § al  $\phi$

vi - da                      cui - da - do    cui - da - do

poco rit.

Detailed description: This is a musical score for a voice and piano. The voice part is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are 'vi - da' in the first two measures, followed by a rest in the third measure, and 'cui - da - do' in the fourth and fifth measures. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The right-hand piano part features chords and some melodic lines, with a 'poco rit.' (poco ritardando) marking in the fifth measure. The left-hand piano part provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The score is numbered 51 and includes a time signature change to  $\phi$  (cut time) at the beginning and a section change marked with a double bar line and a new time signature  $\phi$  at the end.

## Benedictus

Música: Nivaldo Santiago

The first system of the musical score, measures 1-8. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of the musical score, measures 9-15. The right hand continues the melodic line, and the left hand features a more active accompaniment with some sixteenth-note patterns. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the end of the system.

The third system of the musical score, measures 16-21. It includes a vocal line with the lyrics: "Be - ne - di - ctus qui ve -". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

The fourth system of the musical score, measures 22-28. The vocal line continues with the lyrics: "nit in no - mi - ne do - mi - ni". The piano accompaniment provides a steady harmonic support.

The fifth system of the musical score, measures 29-34. The vocal line concludes with the lyrics: "in no - mi - ne do - mi - ni". The piano accompaniment ends with sustained chords.

# Canção Praiana

Musicado em 1951, em São Paulo

Letra: Maria do Céu Sousa

Música: Nivaldo Santiago  
1951

Ao lon - ge o mar sur -  
Foi e - le que te le -  
To - dos me ha - vi - am -  
E ho - je nes - ta

5  
gin - do, Pa - re - ce a - di - vi - nhar.  
vou, Na fin - gi - da bo - nan - ça.  
di - to, Que e - ras trai - ço - ei - ro.  
pra - ia Eu fi - co a mur mu - rar

9 accel. . . . . p A tempo  
O quan - to cho - ro e so - fro, Por não po -  
Foi e - le que te tra - gou, Ma - tan do - me  
Que a to - dos tu rou - ba - vas, No seu a - mor  
Um cra - me bai - xi - nho Pra so men te

2

13 *rall.* . . . . *A tempo*

de - res vol - tar. Oh mar! Oh mar! Por-quê  
 a es - pe - ran - ça. \_\_\_\_\_  
 pri - me - i - ro. \_\_\_\_\_  
 eu es - cu - tar \_\_\_\_\_

18

és tão cru - el? Fe - ris - te a mi - nh'al - ma, Em be -

21 *rall.* . . . .

bes-te-a em fel. \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

25 - A tempo

mar! Oh ma - - ar!

- A tempo

Detailed description: The image shows a musical score for a voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole note 'mar!' followed by a quarter rest, then a quarter note 'Oh', a dotted half note 'ma', and a quarter note 'ar!'. A slur covers the 'ma - - ar!' portion. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a treble clef and plays chords and moving lines. The left hand has a bass clef and plays a bass line with several triplet markings. The tempo is marked 'A tempo' at the beginning and '- A tempo' above the piano part.

# Deus Israel

Nivaldo Santiago

Manaus 23/10/61

Largo

rall. . . . .

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are piano accompaniment with grand staves (treble and bass clefs) and a 3/4 time signature. The music begins with a series of chords in the piano, followed by a melodic line in the voice. The key signature has one flat (B-flat).

5

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are piano accompaniment with grand staves (treble and bass clefs) and a 3/4 time signature. The music continues with the vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

De - us Is - ra - el con - jun - gat vos, De-us Is - ra -

*f*

9

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are piano accompaniment with grand staves (treble and bass clefs) and a 3/4 time signature. The music continues with the vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

el, - con - jun - gat vos. Et - i - pse sit vo\_\_

Andante

2

13

biscum, et i - pre sit vo - biscue, qui-mi-ser tus est du - o - bus

16 rit. . . . . Allegro

ú - ni - cis, du - o - bus ú - ni - cis.

*mf* *f*

20

*f* Et nune Dó-mi - ne... facue - os pié - nis - us, be - ne - dó - cere Te;

23

fac\_ g - os\_ plénius, be- ne - dí - cere Te, be - ne\_ di - care Te.

26

**Largo** **rall molto...**

De - us Is - ra - el con - jun - gat vos.

**f** **rall molto...** **f**

# Duerme

Letra: Arnaldo

Música: Nivaldo Santiago  
Cancún

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment is in 3/4 time, key of D major, and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

7

The second system begins with a vocal line starting on measure 7. The lyrics are: "Duerme duer-me ma-dre mi-a du-er mete tran". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

13

The third system begins with a vocal line starting on measure 13. The lyrics are: "qui-la Yo te a-rru - lla - ré duer- me a-rri-ba en el ci- clo". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

2

19

— Te a-rro-pan es-tre-llas Y man-tas de luz Hoy, —

25

— que la vi-da pa-sa — Co-mo ca-ra -va-na que par-te fu-gaz,

31

guar- de — el dul-ce re-cuer- do — De tus la-bios ma-dre Ha-cien-do o-ra-

37

ción Sa- bes que te qui-se mu- cho

42

que fuis-te en mi vi-da Mi gran-de - vo-ción Pe- ro,

48

si Dios lo dis - pu - so Duer-me te se - re - na que

4

52

yo es - toy fe - liz

# Eucaristia

Música: Nivaldo Santiago  
Belém, 12/08/64

Andante

Se-nhor, a-qui es - tou. Grão de tri-go sou, Co-lhi do em tu-as ei-ras, Se- nhor...

5

— Quan-do quei - ras, me po - des mo - er, Que já que-ro ser pol -

8

rall. . . . .

vi-lho, De fa-ri-nha que for-me tu-as hós-tias de a mor! Não de-mo-res, Se

rall. . . . .

2

12

nhor, Di - vi - no mo - lei - ro, fa - ze ro - dar teu mo-i-nho, fa-ri - nhe-ro e moi a fa-

16

ri - nha Que eu que - ro ser hos - tia, Eu te es - pe - ro fa - ze ro -

19

dar tu - a ro - da a dor Se - nhor

# Finitude

Celso Ribeiro

Nivaldo Santiago  
(piano por Ewerton Cordeiro)

$\text{♩} = 120$

Voz *mf*  
For - jo nas ho - ras o tem - po de não mais ser \_\_\_\_\_

Piano *p*

7  
Ca - da se - gun - do que pas - sa des - cons - trói - me

12  
ru - mo\_ao na - da

2

17 **Grave**

*mf*

*mf*

4 4

22

*mf*

Co - mo su - por - tar o tem - po esse al - goz ir - re - ver -

*mp*

4 4 4 4

26

sí - vel de mim mes - mo? de mim mes - mo?

4 4 4 4

30

*mp*  
Fu - jo no fa - zi - men - to das

*p*

36

coi - sas fin - gin - do ser pa - ra sem - pre a - té quan - do?

*cresc.---* *f*

*cresc.---* *mf*

43

a - té quan - do?

# Hino a São Judas Tadeu

Música: Nivaldo Santiago

For - ça e luz no i - ní - cio da I - gre - ja La - bu -  
 As di - fi - ceis ques - tões que te che - gam Pe - lo  
 O - fe - ren - tes a - qui nós es - ta - mos Com fer -

4

tas - te ao la - do do Mes - tre Re - cen - ben - do teu no - me des -  
 pran - to e dor su - pli - can - tes Jun - to ao PAI do U - ni - ver - so de -  
 vor e pro - fun - da e - mo - ção Dan - do gra - ças a Deus, tri - bu -

7

pre - zo De - mons - tras - te com le - tras de ou - ro Quão in -  
 fen - des E - xo - ran - do a - ten - der com pres - te - za Aos que  
 ta - mos A São Ju - das Tha - deu, que lou - va - mos, Nos - so a -

2

10

jus-to e cru-el o da mor! Per-ten - cen-do a li-nha-gem di - vi-na De JE  
 bus-cam em tí pro-te-ção  
 mor e to-tal gra-ti-dão!

14

SUS pri-mo ir-mão co-nhe - ci - do És São Ju - das Tha deu im-pe-

17

li - do A - ten-der dos mor - tais o pe - di - do!

# Hino da Comunidade da Capela de Nossa Senhora das Graças

Letra: Nícia Campos

Música de Nivaldo Santiago

Bom Despacho 21/05/2014

Dm F

Nes-ta ca - pe-la por Deus pro-te - gi - da Ra - i-nha do céu, Se - nho-ra das

9 Dm G G<sup>7</sup> Am

Gra - ças Vol-ve teus o - lhos aos pe-ca - do - res. Pu-ra mãe de Je -

17 Fmaj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am Dm Gm<sup>7</sup>

sus e nos-sa mãe, A - co-lhe teus fi - lhos, ó Mãe que - ri - da!

25 Dm Dm<sup>7</sup> D<sup>b</sup>m Fmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup>/E Gm<sup>7</sup> Cm

A - ve Ma - ri - a, a - ve a - ve ma - ri - a!

33

Pre - sen-te no al-tar, or - na-da de ro - sas, Der - ra-ma tuas gra - ças

41

so-bre teus fi - lhos Que cla-mam a Deus a - mor, pro-te - ção. Ó mãe po-de-

48

ro-sa, nos - sa mãe que - ri - da A - ju-da a le - var a cruz des-ta vi -

56

da! A - ve Ma - ri - a a - ve

61

a - ve ma - ri - a!

# Hino Jubilar

50º de Fundação do Colegio

Letra: Madre Olvidia Dias

Música: Nivaldo Santiago  
1960

**Allegro - non molto**

*ff* Legato

4  
Ce - le - bran - do dez lus - tros de gló - ria, Ó co -

7  
lé - gio fa - rol da ins - tru - ção! Ho - je gra - vas no li - vro da his

*cresc.*

2

10

tó - ria Mais um no - bre e ful - gen - te bra - são. Me - io

13

sécu - lo de li - das vn - gen - tes Em fa -

15

vor des - te Po - vo Ba - ré, A - ti - ran - do, por Deus, as se -

18 *rall.* *f* Estribilho - Moderato

men - tes Da ci - ên - cia, do a - mor e da fé. A - ben

21

ço - a, ó Deus de bon - da - de, Nes - tas bo - das de su - a fun - da -

24 *cresc. e movendo*

ção, O co - lé - gio que dá à mo - ci -

4

26

da - de O lau - rel de in - te - gral for - ma - ção.

## Verso 2:

Dorotéia, o teu nome vibrante,  
 Hoje ecoa no extremo confim,  
 Através do Amazonas gigante,  
 Com um som, uma voz de clarim.

Tudo em torno desperta e te aclama,  
 Ó colégio, cantando louvor.  
 Na homenagem sincera proclama  
 Teu prestígio, teu grande valor.

## Verso 3:

Tu celebras a festa dourada  
 Quando a pátria levanta um fanal,  
 Construindo, heróica e arrojada,  
 Sua nova e melhor Capital.

No solene "te Deum" agradece  
 Tudo quanto fizeste de bem  
 E recorda, saudoso, na prece,  
 Tuas pioneiras que vivem no além.

# Hino Tui

Música: Nivaldo Santiago

Marcial/Marcado/Escrachante

A - van-te pen-sa - men - to sa -

ber é po - der sois os co-man-dan - tes

Os que sa-bem tu - do os que tra - tam de tu -

Col canto e con 8ª

2

19

do os que se me tem em tu - do

25

1ª vez:

vós sois a de - fe - sa De nos-sa for-ta -

31

2ª vez:

le - za nos-sa for-ta - le - za



2

23

nha. É um nun-ca a-ca - bar de re-mi-nis

30

cên - cias — Que, se não mor - rem, fa - zem a al - ma trans - bor - dar

37

De ter-nu-ras mil, sem fim, se e - le - van do, — So-li - tá-ria num sen-tir

45

sem des-can - sar. \_\_\_\_\_ Es-tá sau - da - de i men - sa que não se ex

54

tin - gue, Co-mo é o ca - ir do sol nas tar - des de de - zem -

62

bro. Mi-nh' al - ma bai - la no es - pa - ço a - zul no céu

4

69

Quan-do lon-ge es - tás e só de ti me lem - bro

74 *rall molto...*

e só de ti me lem - bro.

# Teu corpo crivado de estrelas

Elson Farias

Nivaldo Santiago  
(piano por Ewerton Cordeiro)

$\text{♩} = 70$

*mp* *f* *mf* *mf* *mf*

6

cor - po cri - va - do de es - tre - las que - ro

10

— a á-gua no - va gor - go - le - jan - do da chu - va

2

16

Du-as la - ran-jas ma - du-ras du-as co - lu-nas de fo - go

22

teu cor-po teu cor - po al - ta ma - nhã di - a li -

29

vre com re - pou-so des - te ri - o de pei - xes

34

a - sas de an-do - ri - nha ——— pai - ram no es - pa - ço ———

*mp*

40

que - ro a água no - va gor-go - le - jan-do da chu-va ———

47

*mp* teu cor - po teu cor - po ———

*p*