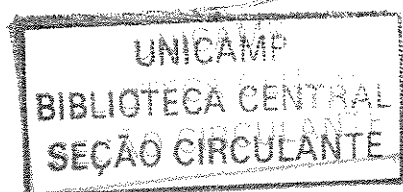


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

***“MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)”* DE
CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA: ASPECTOS
INTERPRETATIVOS**

ANGELO JOSÉ FERNANDES

CAMPINAS – 2004



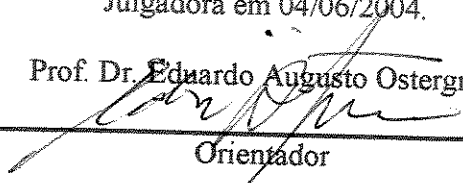
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

***“MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)”* DE
CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA: ASPECTOS
INTERPRETATIVOS**

ANGELO JOSÉ FERNANDES

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Angelo José
Fernandes e aprovada pela Comissão
Julgadora em 04/06/2004.

Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren


Orientador

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção de grau de
Mestre em Música sob a orientação do
Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

CAMPINAS – 2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	F391m
V	EX
COMBO BC/	60500
PROC.	16-117-09
C	☐
D	☒
PREÇO	11,40
DATA	19-12-09
Nº CPD	

librid 341061

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

F391m

Fernandes, Angelo José.

"Missa Afro-brasileira (de batuque e acalanto)" de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos / Angelo José Fernandes. — Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Eduardo Augusto Östergren.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fonseca, Carlos Alberto Pinto. 2. Música coral.
3. Música afro-brasileira. 4. Regência (Música).
I. Östergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Título.

h09671.0000

A

Deus Pai, Filho e Espírito Santo, pela infinita elegância de seus atos, e por sua imensa fidelidade, durante a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A meus pais Joaquim e Bernadete e a minha irmã Graziela, pelo constante amor e apoio tão fundamentais para a minha carreira de musicista. Sem vocês nenhuma realização profissional e acadêmica teria sentido em minha vida.

A Carlos Alberto Pinto Fonseca, cuja maior obra é a fonte de inspiração deste trabalho. Sua disponibilidade em me receber e comigo colaborar para a realização deste, é registrada aqui com meu profundo respeito e admiração.

Ao grande e eterno amigo Mauro Chantal, por sua presença e colaboração durante toda a realização desta pesquisa, além de toda informação e todo material gentilmente colocado à minha disposição. Sua participação foi fundamental.

Ao maestro Rafael Grimaldi, amigo e colaborador atencioso em relação às minhas dúvidas.

Ao amigo Zeca Maurício por sua disponibilidade e paciência em copiar a partitura e colocá-la à minha disposição. Seu trabalho foi muito precioso e me ajudou demais.

À grande amiga Mirian Machado Silva pela paciência e pela colaboração na revisão ortográfica e gramatical de todo o texto deste trabalho.

Às professoras Dra. Adriana Giarola Kayama e Dra. Maria Lúcia Pascoal, por sua presença e apoio.

Aos professores e colegas do Curso de Mestrado em Música da UNICAMP.

Às professoras e grandes amigas Alba Regina Machado e Iara Fricke Matte por seu constante apoio em minha vida acadêmica e profissional. Vocês serão eternamente grandes mestras para mim.

Ao Madrigal Musicanto de Itajubá, grupo do qual sou criador e regente há 12 anos, por sua presença tão marcante em minha vida profissional. E, a todos os seus cantores e amigos por sua dedicação ao meu trabalho à frente deste grupo, e pela confiança em mim depositada.

Por fim, meu muito obrigado ao maestro Dr. Eduardo Augusto Östergren, meu orientador no curso de Mestrado da UNICAMP, sem o qual a realização deste trabalho não seria possível. Mestre, registro minha admiração por seu conhecimento, disponibilidade e por sua amizade.

RESUMO

Partindo do objetivo de compreender a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* de Carlos Alberto Pinto Fonseca, tendo em vista a sua interpretação, dentro de um processo de preparação e execução, o presente trabalho apresenta recursos teóricos, históricos e técnicos bem como aponta elementos interpretativos como subsídios para o desenvolvimento de tal processo.

São apresentados cinco capítulos que, mesmo tendo como foco a obra em questão, abordam assuntos diferentes que fazem parte do seu universo. O primeiro capítulo, baseado em entrevistas, apresenta dados biográficos do compositor além de traçar um perfil de sua relação com a obra. O segundo capítulo aborda a relação missa/música dentro dos contextos litúrgico e histórico. No terceiro capítulo há uma reflexão sobre o folclore, o nacionalismo e o sincretismo presentes na obra. A análise da partitura é o tema do quarto capítulo e é abordada nos parâmetros forma, altura e ritmo. Concluindo o presente trabalho, o quinto capítulo apresenta os elementos de interpretação da obra, além de um leque de sugestões para sua preparação e execução. Este último capítulo, além de ser o objetivo primeiro do trabalho, justifica todo o esforço de sua realização.

ABSTRACT

Starting from the objective of comprehending the *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* of Carlos Alberto Pinto Fonseca, and having in mind its interpretation in a process of preparation and performance, this paper presents theoretical, historical and technical resources as well as points out elements of interpretation as subsidies for the development of such process.

Five chapters are presented. Even though they focus the piece in question, the chapters approach different subjects that are part of its universe. The first chapter, based on interviews, presents biographical data as well as an outline of his relationship with the masterpiece. The second chapter approaches the mass/music relationship inside the liturgical and historical contexts. In the third chapter there is a reflection on the folklore, nationalism and syncretism that are in the masterpiece. The score analysis is the fourth chapter's theme and is approached by parameters of form, pitch and rhythm. Concluding this work, the fifth chapter presents the masterpiece's interpretational elements, besides a varied number of suggestions for its preparation and execution. This last chapter, besides being the prime objective of the work, justifies all the effort of its realization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 – CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA E A <i>MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)</i>	05
1.1. DADOS BIOGRÁFICOS	05
1.1.1. Formação Musical	05
1.1.2. O maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca e o <i>Ars Nova</i> – Coral da UFMG ...	06
1.1.3. Carlos Alberto Pinto Fonseca e a Regência Orquestral	08
1.1.4. O compositor e sua obra	10
1.1.5. Reconhecimento e premiações	13
1.2. O COMPOSITOR E A <i>MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)</i>	14
2 – A MISSA	21
2.1. A MISSA E A LITURGIA CATÓLICA ROMANA	21
2.1.1. As Partes da Missa	21
2.1.2. O Próprio	23
2.1.3. O Ordinário	24
2.1.3.1. <i>Kyrie</i>	24
2.1.3.2. <i>Gloria</i>	25
2.1.3.3. <i>Credo</i>	27
2.1.3.4. <i>Sanctus</i>	29
2.1.3.5. <i>Agnus Dei</i>	30
2.2. A MISSA COMO GÊNERO MUSICAL ATRAVÉS DOS SÉCULOS	32
2.2.1. Das Origens à Escola de Nôtre Dame	32
2.2.2. As primeiras missas em estilo polifônico e o período da <i>Ars Nova</i>	34
2.2.3. O Século XV	35
2.2.4. A primeira metade do séc. XVI	37
2.2.5. A Reforma e a Contra-Reforma	38
2.2.6. Palestrina e seus contemporâneos	40
2.2.7. A Missa do Barroco ao Século XX	41
2.3. A COMPOSIÇÃO DE MISSAS NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA	46

3 – ASPECTOS DA MÚSICA POPULAR E FOLCLÓRICA PRESENTES NA MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)	51
3.1. O FOLCLORE NO BRASIL	51
3.1.1. Folclore e Nacionalismo	51
3.1.2. A formação da Música Folclórica Brasileira	52
3.1.3. O Folclore Afro-Brasileiro nas composições eruditas	55
3.2. O SINCRETISMO RELIGIOSO E MUSICAL NO BRASIL	57
3.2.1. As Religiões Afro-Brasileiras	57
3.2.2. Catolicismo e Sincretismo	59
3.3. ELEMENTOS FOLCLÓRICOS E POPULARES PRESENTES NA MISSA AFRO-BRASILEIRA	62
3.3.1. Sincretismo e Nacionalismo	62
3.3.2. Elementos Populares presentes na Obra	63
4 – ANÁLISE DA PARTITURA	71
4.1. FORMA	71
4.1.1. <i>Kyrie</i>	73
4.1.2. <i>Gloria</i>	75
4.1.3. <i>Credo</i>	81
4.1.4. <i>Sanctus</i>	88
4.1.5. <i>Agnus Dei</i>	90
4.2. ALTURA	93
4.2.1. O Material Melódico-Harmônico	93
4.2.2. O Material Motívico	100
4.2.2.1. Os Motivos Melódico-Rítmicos	100
4.2.2.2. Os Principais Motivos de Acompanhamento	114
4.2.2.3. Organização da Obra quanto ao Material Motívico	117
4.2.3. Considerações sobre Harmonia	120
4.2.3.1. A Textura na <i>Missa Afro-Brasileira</i>	121
4.2.3.2. O Tratamento Harmônico – Modalismo e Tonalismo	124
4.2.3.3. Outros Aspectos Harmônicos Importantes	128
4.3. RITMO – ASPECTOS GERAIS	131

5 – ASPECTOS INTERPRETATIVOS: MONTAGEM E EXECUÇÃO	135
5.1. O REGENTE – A PREPARAÇÃO DA OBRA E OS ENSAIOS	135
5.1.1. Análise e Preparação da Obra	136
5.1.2. Os Ensaios – Preparação e Realização	139
5.2. O REGENTE E OS ELEMENTOS DE INTERPRETAÇÃO	142
5.2.1. Elementos de Modelagem da Expressividade Musical	142
5.2.2. Elementos de Temporalidade	146
5.2.3. A Relação Texto-Música	148
5.3. O CORO	150
5.3.1. A Escolha do Coro	150
5.3.2. Sugestões para a preparação técnica e musical do Coro	152
5.4. OS SOLISTAS E OS SOLOS	157
5.5. A PERFORMANCE	160
5.5.1. O Ensaio Geral	160
5.5.2. A Execução Pública	161
CONCLUSÃO	163
APÊNDICE – EXTENSÃO VOCAL EXIGIDA PARA OS SOLISTAS E PARA OS	
NAIPES DO CORO	164
BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA	168

LISTA DE FIGURAS

3.3.2.	Figura 1: Trecho de batuque apresentado no <i>Credo</i>	64
	Figura 2: Trecho homofônico apresentado no início do <i>Gloria</i>	66
	Figura 3: A linha do soprano apresenta a melodia da canção “Tutu Marambá”.	66
	Figura 4: A linha do soprano apresenta a melodia da canção “Nesta Rua”	66
	Figura 5: Exemplo de marcha-rancho presente na obra	67
	Figura 6: Início do “Vira” presente no <i>Gloria</i>	68
	Figura 7: Exemplo de samba-canção presente na obra	69
	Figura 8: Trecho de linha melódica que faz lembrar os cantos de trabalho	70
4.2.2.1	Figura 9: Motivo Melódico-Rítmico 1	105
	Figura 10: Motivo Melódico-Rítmico 2	106
	Figura 11: Motivo Melódico-Rítmico 3	106
	Figura 12: Motivo Melódico-Rítmico 4	107
	Figura 13: Motivo Melódico-Rítmico 4 modificado	107
	Figura 14: Motivo Melódico-Rítmico 5	107
	Figura 15: Motivo Melódico-Rítmico 5 modificado	108
	Figura 16: Motivo Melódico-Rítmico 5 modificado e aumentado	108
	Figura 17: Motivo Melódico-Rítmico 5 modificado e aumentado	108
	Figura 18: Motivo Melódico-Rítmico 5 no <i>Dona Nobis</i>	108
	Figura 19: Motivo Melódico-Rítmico 6	108
	Figura 20: Motivo Melódico-Rítmico 6 modificado	109
	Figura 21: Motivo Melódico-Rítmico 7	109
	Figura 22: Motivo Melódico-Rítmico 8	109
	Figura 23: Motivo Melódico-Rítmico 8 apresentado no <i>Amen</i> do <i>Credo</i>	109
	Figura 24: Motivo Melódico-Rítmico 9	110
	Figura 25: Motivo Melódico do <i>Laudamus Te</i>	110
	Figura 26: Motivo Melódico da Marcha-Rancho	110
	Figura 27: Motivo Melódico do Vira	111
	Figura 28: Motivo Melódico da canção “Tutu Marambá”	111
	Figura 29: Motivo Melódico da canção “Nesta Rua”	111

Figura 30: Motivo Melódico do “canto de aboio”	111
Figura 31: Motivo Melódico do <i>Amen</i> do <i>Gloria</i>	112
Figura 32: Motivo Melódico do <i>Et vitam venturi saeculi</i>	112
Figura 33: Motivo Melódico do <i>Hosanna</i>	113
Figura 34: Motivo Melódico I do <i>Benedictus</i>	113
Figura 35: Motivo Melódico II do <i>Benedictus</i>	113
Figura 36: Motivo Melódico do “Bendito Aquele”.....	113
Figura 37: Motivo Melódico do Cordeiro de Deus	114
4.2.3.1 Figura 38: Trecho de textura homofônica a 4 vozes	121
Figura 39: Trecho em uníssono	121
Figura 40: Trecho de textura contrapontística baseado na imitação	122
Figura 41: Trecho contrapontístico com melodia na linha do soprano	122
Figura 42: Trecho de melodia acompanhada	123
Figura 43: Trecho de melodia acompanhada – textura semicontrapontística	123
4.2.3.2 Figura 44: Trecho do <i>Kyrie</i>	125
Figura 45: Trecho do <i>Credo</i> onde nota-se a existência de funções harmônicas.	125
Figura 46: Trecho do <i>Dona Nobis</i>	126
Figura 47: Cadência de engano ilustrada no trecho do <i>Kyrie</i>	127
Figura 48: Trecho do <i>Gloria</i> que apresenta dominantes secundárias	127
Figura 49: O motivo foi construído em 4as. e 5as. Superpostas	128
Figura 50: O último acorde como exemplo de acorde anacrúfico	129
Figura 51: Exemplo de linha melódica construída sobre acorde de 7ª dim	129
Figura 52: Exemplo de pequeno <i>cluster</i>	130
5.2.1. Figura 53: Trecho com grande riqueza de detalhes de dinâmica	143
Figura 54: Trecho de melodia acompanhada c/ acompanhamento percussivo ..	144
Figura 55: Baixos graves e barítonos marcam o ritmo do samba-canção	145
Figura 56: Trecho onde as vozes devem imitar instrumentos de percussão	145
5.2.2. Figura 57: Trecho do onde se observa o cuidado c/ elem. de temporalidade	147
5.3.2. Figura 58: Trecho agudo do soprano onde há indicações para se cantar suave .	153
Figura 59: Trecho do <i>Gloria</i> onde há dificuldade de afinação	154
Figura 60: Exemplo de uma frase com ritmos percussivos	155

LISTA DE TABELAS

2.1.1.	Tabela 1: As Partes da Missa	22
4.2.1.	Tabela 2: Material Melódico-Harmônico utilizado no <i>Kyrie</i>	94
	Tabela 3: Material Melódico-Harmônico utilizado no <i>Gloria</i>	95
	Tabela 4: Material Melódico-Harmônico utilizado no <i>Credo</i>	97
	Tabela 5: Material Melódico-Harmônico utilizado no <i>Sanctus</i>	99
	Tabela 6: Material Melódico-Harmônico utilizado no <i>Agnus Dei</i>	100
4.2.2.1.	Tabela 7: Motivo Condutor – <i>Kyrie</i>	102
	Tabela 8: Motivo Condutor – <i>Gloria</i>	102
	Tabela 9: Motivo Condutor – <i>Credo</i>	103
	Tabela 10: Motivo Condutor – <i>Sanctus</i>	104
	Tabela 11: Motivo Condutor – <i>Agnus Dei</i>	104
4.2.2.2.	Tabela 12: Principais motivos de acompanhamento	115
4.2.2.3.	Tabela 13: Organização do <i>Kyrie</i> quanto ao material motivico	117
	Tabelas de 14 a 16: Organização do <i>Gloria</i> quanto ao material motivico	117
	Tabelas de 17 a 19: Organização do <i>Credo</i> quanto ao material motivico	118
	Tabelas 20 e 21: Organização do <i>Sanctus</i> quanto ao material motivico	119
	Tabela 22: Organização do <i>Agnus Dei</i> quanto ao material motivico	120
4.3.	Tabela 23: Principais células rítmicas	131
	Tabela 24: Células rítmicas que formam os motivos	132

INTRODUÇÃO

De certa forma, há sempre muitos riscos na atitude de escrever sobre alguma obra de arte. Descrever ou explicar uma criação musical pode, até mesmo, parecer algo um tanto quanto pretensioso, principalmente quando este processo tem como foco a interpretação. Um trabalho de pesquisa sobre uma determinada obra musical é, no entanto, uma tentativa de explicá-la, discorrer sobre sua essência, sobre sua relação com seu criador, e ainda, sobre aspectos históricos, estruturais e estéticos que a envolvem, a fim de buscar um resultado que possa apresentar propostas satisfatórias para a sua execução.

O crescimento da pesquisa em música nas duas últimas décadas tem revelado duas tendências distintas, no que se refere a trabalhos sobre obras específicas ou sobre conjuntos de obras de determinado compositor ou determinado período. A primeira, é a pesquisa cujo objetivo final é a fundamentação teórica a partir de uma análise profunda da partitura, e a segunda é a pesquisa que tem como objetivo final a interpretação e a execução, partindo de uma análise que aponte elementos relevantes para o intérprete.

O presente trabalho se propõe, primeiramente, a compreender a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* do maestro e compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, e apresentar recursos que possam auxiliar o intérprete – regente, solistas e coro – na preparação e execução da referida obra. É importante ressaltar que, ao longo deste trabalho, deve-se entender a questão do interpretar, ligada às atitudes da preparação, da montagem e da execução. Portanto, quando se fala em aspectos interpretativos, se fala em elementos que, a partir da pesquisa e da análise, precisam ser assimilados e entendidos para o desenvolvimento de tal processo.

Outro objetivo é abordar e divulgar a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, através da maior de todas as suas obras até o momento, uma vez que o citado compositor se tornou um dos mais importantes compositores de música coral *a cappella* no Brasil, bem como um dos maiores divulgadores e incentivadores da música afro-brasileira.

Os cinco capítulos que formam este trabalho podem ser agrupados em duas partes. A primeira, formada pelos três primeiros capítulos, tem a função de fornecer informações teóricas e históricas, enquanto que os dois últimos, mais técnicos, têm como fonte a própria obra e a partitura na qual está graficamente representada.

Um trabalho sobre uma obra de um compositor já consagrado pela história dispensa um capítulo sobre dados biográficos. Entretanto, no trabalho atual, tal capítulo é fundamental. Carlos Alberto tem, hoje, um grande reconhecimento nacional e internacional como regente, pelo trabalho que vem realizando à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG. No entanto, nenhum dos principais livros de história da música brasileiro aborda seu trabalho como compositor. Desta forma, o primeiro capítulo apresenta o compositor, sua vida de regente e compositor, seus estudos, sua obra, bem como uma perspectiva de sua relação com a Missa Afro-Brasileira. Esse capítulo, baseado em entrevistas com o próprio compositor, e com pessoas que trabalham à sua volta, se torna indispensável no resultado final desta dissertação e, conseqüentemente na interpretação da obra aqui estudada.

O segundo capítulo apresenta uma visão da relação música/missa. Inicialmente são abordados os textos do ordinário, seu significado no contexto litúrgico e sua evolução na história da liturgia romana. Em seguida, é apresentada, dentro de uma perspectiva histórica, a forma como os textos do ordinário serviram de inspiração para compositores de todos os períodos da história da música ocidental. Esta abordagem sobre a relação entre a música e a

missa esclarece para o intérprete uma série de questões envolvidas na interpretação da Missa Afro-Brasileira.

Carlos Alberto declarou em entrevista que, ao compor a missa, sua maior preocupação era escrever uma obra que, ao ser levada ao público, pudesse se comunicar com este a partir de algo que já fosse assimilado. E, neste contexto, o terceiro capítulo parte dos conceitos de folclore, nacionalismo e sincretismo para refletir sobre os elementos populares e/ou folclóricos presentes na obra.

No quarto capítulo a partitura é analisada. Não se trata de uma análise detalhada da partitura, uma vez que tal análise resultaria em um estudo extenso, não adequado ao âmbito deste trabalho. Os aspectos analíticos foram abordados nos parâmetros forma, altura e ritmo, a fim de se captar recursos que possibilitem um maior entendimento da obra.

Finalmente, o quinto capítulo, principal parte do trabalho, detém-se nos elementos de interpretação e na parte prática do processo de preparação, montagem e execução da obra. Partindo dos recursos anteriormente analisados e na prática do próprio compositor como regente, há, neste capítulo, uma exposição de sugestões a questões com as quais os executantes se confrontarão no processo de montagem bem como nos momentos de execução.

O leitor do presente trabalho poderá se orientar com as ilustrações inseridas no texto, no entanto, é recomendável que os interessados tenham acesso à partitura da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*¹, a fim de se realizar uma leitura mais detalhada, para uma maior compreensão do seu conteúdo.

¹ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. USA: Lawson-Gould Publishers, 1978. 112p.

1 – CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA E A *MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)*

1.1. DADOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR

1.1.1. FORMAÇÃO MUSICAL

Carlos Alberto Pinto Fonseca é natural de Belo Horizonte, onde nasceu aos sete de junho de 1933. Iniciou seus estudos de piano, aos sete anos de idade, com a Profa. Jupyra Duffles Barreto, e, posteriormente com o professor Pedro de Castro, com quem se preparou para o ingresso no Conservatório Mineiro de Música. Neste conservatório foi aluno de Aparecida Santos Luz e Fernando Coelho.

Em 1954, cursou o primeiro ano de Harmonia Superior no Conservatório Mineiro de Música, sob orientação de Hostílio Soares. Neste mesmo ano, conheceu Hans Joachim Koellreuter, de quem foi aluno de Harmonia e Regência Coral nos Seminários de Música na Bahia, estado para o qual viria a se mudar no ano de 1956. Antes de sua mudança definitiva para a Bahia, estudou em São Paulo durante o ano de 1955. De 1956 a 1960, Carlos Alberto estudou Regência Coral, Regência Sinfônica, Harmonia e Contraponto e Fuga na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde se formou em 1960.

Ainda em 1960, mudou-se para a Alemanha, tendo, inicialmente, estudado em Hamburgo, sob a orientação de Schmidt-Isserstedt (regência de orquestra) e de Ferry Gebhardt (piano), e, posteriormente, em Colônia, como aluno de Wolfgang Sawallish (regência) e de Schmidt-Neuhaus. Deixando a Alemanha, o maestro fixou-se em Paris,

onde estudou regência sob orientação de Edouard Lindenberg, com quem se preparou para o Concurso Internacional para Jovens Regentes, em Besançon, no qual foi finalista.

Entre seus estudos regulares nos anos de 1960, 1961 e 1962, também freqüentou cursos promovidos pela Academia Musicale Chigiana, em Siena, muito importantes em sua formação. Pode assim estudar regência de orquestra com Franco Ferrara e Sergiu Celibidache, além de direção de ópera e interpretação com Bruno Rigacci e Gino Bechi.

Segundo SANTOS (2001)², “o período em que Carlos Alberto Pinto Fonseca se fixou na Europa fora decisivo para a total estruturação de sua técnica como regente”. Dentre todos os cursos feitos pelo maestro na Europa, é importante citar: Regência e Percussão – “Musikhochschule”, em Hamburgo, 1960; Regência – “Staatliche Hochschule für Musik Köln”, em Colônia, 1960/1961; Regência de Orquestra – “Accademia Musicale Chigiana”, em Siena, 1962; Regência de Orquestra – “Accademia Musicale Chigiana”, em Siena, 1966; Interpretação e Direção de Ópera – “Accademia Musicale Chigiana”, em Siena, 1966; Aperfeiçoamento em Regência de Orquestra – “Teatro Comunale”, em Bolonha, 1973.

1.1.2. O MAESTRO CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA À FRENTE DO *ARS NOVA* – CORAL DA UFMG

Carlos Alberto Pinto Fonseca vem desenvolvendo há muitos anos um intenso trabalho à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG. Este importante grupo é, hoje, o coro mais

² SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Música de Câmara).

premiado do país, nacional e internacionalmente, tendo, ao longo de sua trajetória, conquistado um significativo reconhecimento em todos os países por onde se apresentou, por seu alto nível técnico e artístico. Foi criado em 1959, como Coral da UEE (União Estadual dos Estudantes), e integrado à Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 1964 a convite do reitor Prof. Aluísio Pimenta.

Carlos Alberto Pinto Fonseca teve sua primeira atuação à frente do *Ars Nova* no ano de 1961, tendo executado a *Missa Aeternae Christe Munera* de Palestrina, a convite do regente titular – maestro Sergio Magnani. Algum tempo depois, tendo terminado seus estudos na Europa, assumiu, definitivamente, a regência titular do coro, com o qual tem desenvolvido um amplo trabalho até hoje.

Desde que assumiu a regência do *Ars Nova*, Carlos Alberto Pinto Fonseca teve diversas oportunidades de desenvolver seu trabalho como regente e compositor. O coro, atividade profissional mais constante do maestro compositor, serviu de inspiração para a composição de inúmeras obras corais. Muitas são, pois, as obras que foram pensadas na sonoridade e nas qualidades técnicas do grupo.

Em sua dissertação sobre a vida e a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, SANTOS afirma:

“À frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, o maestro pode trabalhar repertórios variados de obras *a cappella* bem como de significativas obras acompanhadas por orquestras, divulgando obras em *première* nacional e mundial, como a *Sexta Missa*, de Francisco Mignone, a *Missa em Aboio*, de Pedro Marinho e a *Missa Afro-Brasileira – de Batuque e Acalanto*, de sua própria autoria”. (SANTOS, 2001³).

³ *Idem.*

Dentre o repertório que executou à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, SANTOS⁴ destaca a *Missa Brevis* de Palestrina, a *Missa Lord Nelson* de Haydn, *O Messias* de Haendel, *Il Festino* de Banchieri, as óperas *Orfeu e Eurídice* de Gluck e *A Flauta Mágica* de Mozart, a *Nona Sinfonia* de Beethoven, a *Sinfonia da Ressurreição* de Mahler, a *Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky, os motetos *Singet dem Herrn ein neues Lied* e *Jesu meine Freude*, e a *Missa em Si Menor*, de Bach.

À frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca construiu uma parte significativa de sua história, tendo recebido “os mais entusiásticos aplausos, realizando concertos, gravações em discos e cds, explorando repertórios ainda inéditos” (SANTOS, 2001⁵). Em entrevista⁶ concedida, Carlos Alberto diz sobre o *Ars Nova*:

“O *Ars Nova* tem me proporcionado uma satisfação pessoal e estética pela alta qualidade que ele transmite.”

1.1.3. CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA E A REGÊNCIA ORQUESTRAL

Carlos Alberto é, sem dúvida, um grande representante da regência coral no Brasil, no entanto, ao longo de sua vida musical, desenvolveu também uma atividade significativa na área orquestral.

Em 1965, com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, o maestro criou a Orquestra de Câmara da UFMG. A criação desta orquestra, que chegou a ser uma pequena

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

orquestra sinfônica, preencheu uma lacuna na atividade musical da cidade de Belo Horizonte, fazendo concertos com uma certa regularidade, levando ao grande público aberturas de óperas, missas, além de concertos com solistas diversos. A existência desta orquestra se deu até o ano de 1974, quando foi extinta pelo reitor da universidade, devido a problemas trabalhistas com seus membros.

Além da Orquestra de Câmara de UFMG, Carlos Alberto atuou como regente titular da Orquestra de Câmara Villa-Lobos, patrocinada pelo MAI (Modern American Institute), e da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

A Orquestra de Câmara Villa-Lobos fora fundada pelo próprio maestro Carlos Alberto, e durante sua existência realizou inúmeros concertos na cidade de Belo Horizonte, com variado repertório.

Na qualidade de regente titular, ainda atuou frente à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a partir do ano de 1981, tendo realizado grandes concertos, dentre os quais pode-se citar o “Ciclo Beethoven”, série de concertos dedicados à obra do mestre. Por motivos de ordem política, foi levado a se demitir do cargo, continuando suas atividades à frente do *Ars Nova*.

A atividade do maestro mineiro na área sinfônica se estende ainda à sua atuação como regente convidado frente a grandes orquestras brasileiras nos estados de Minas Gerais, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pernambuco, e Distrito Federal.

1.1.4. O COMPOSITOR CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA E SUA OBRA

Carlos Alberto é, hoje, um importante nome entre os compositores brasileiros. Dono de uma considerável obra, o maestro mineiro dedicou-se, ao longo de sua vida, à atividade da composição, tendo escrito obras de reconhecimento nacional e internacional.

Sua produção como compositor é em grande parte dedicada ao canto-coral. A atuação de Carlos Alberto à frente do *Ars Nova* é, sem dúvida, um fator determinante na sua produção musical. “O trabalho ininterrupto junto a este coral deu a Carlos Alberto Pinto Fonseca, oportunidades de pesquisa e experiências junto à criação musical destinada a formações corais” (SANTOS, 2001⁷).

Além de sua grande produção para formações corais *a cappella* e com acompanhamento instrumental, o compositor dedicou-se a compor obras para piano solo, canto e piano, violão solo, violino e piano, canto, piano e flauta, e quarteto de cordas.

Como compositor, não possui um estilo definido. Em sua obra, é possível encontrar peças nacionalistas, impressionistas, e, até mesmo, dodecafônicas. Em entrevista cedida⁸, quando questionado sobre seu estilo de composição, posicionou-se da seguinte forma:

“Não me descrevo como um compositor nacionalista, mas sim como um compositor eclético. Não posso dizer que tenho um único estilo de compor. Minhas experiências vão da música impressionista ao dodecafonismo”.

O período em que viveu na Bahia despertou em Carlos Alberto um grande interesse pela cultura afro-brasileira. Esta cultura influenciou, mais tarde, de forma significativa, a

⁷ SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*.

⁸ Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

obra do compositor, que escreveu muitas peças baseadas em textos usados pela umbanda e pelo candomblé. Segundo SANTOS, apesar da forte influência da cultura afro-brasileira sobre a obra de Carlos Alberto, o maestro “declarou jamais ter ido a algum terreiro de candomblé”, e, em entrevista cedida ao musicólogo, falou sobre seu interesse por tal cultura:

“Tive vontade de escrever música de inspiração afro-brasileira depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro⁹ contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria” (SANTOS, 2001¹⁰).

Outros tipos de texto, como poesias e trechos da Bíblia, serviram também para o compositor, como fonte de inspiração para a criação de outras obras.

As composições e os arranjos para coro de Carlos Alberto são sempre muito cuidados no que diz respeito às linhas escritas para cada naipe. O compositor se preocupa muito, principalmente em seus arranjos, em não escrever linhas desinteressantes para os naipes que não estão realizando o tema principal. A melodia é, em geral, dividida em trechos, e passa por todas as vozes, segundo a tessitura destas. Para as vozes que não estão realizando a linha melódica, o compositor utiliza o contraponto renascentista, ao invés de pensar apenas em acordes. Segundo ele próprio, esta técnica de escrita é um dos conselhos que teria recebido de Koellreutter.

⁹ Sem autor. *400 pontos riscados e cantados na umbanda e candomblé*. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

¹⁰ SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*.

Apesar de sua grande produção, Carlos Alberto possui poucas peças editadas. Sua primeira composição a ser publicada, foi o *Poema da purificação*¹¹, inspirada nos versos de Carlos Drummond de Andrade. A publicação foi feita nos Estados Unidos da América, dentro de uma série intitulada *The LG Sacred Choral Series*.

Em 1978, a FUNARTE publicou *Os Sinos*¹², escrita para coro, a partir de um poema de Manuel Bandeira. Ainda neste mesmo ano, teve outras obras editadas. A Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco editou o chamado *Cancioneiro Pernambucano*, um ciclo de canções nordestinas (*Vassourinhas*, de Matias da Rocha; *É de Tororó*, de Capiba e Ascenso Ferreira; *Eh, na Calunga*, de Capiba; *Maracatu Elefante*, de Capiba) arranjadas para coro.

A *Lawson-Gould Music Publishers* editou nos Estados Unidos da América, a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*¹³, e a *Columbia Music Co.*, também nos Estados Unidos da América, editou os *Sete estudos brasileiros*¹⁴ para violão solo, com dedilhados de Carlos Barbosa Lima, ambos no ano de 1978.

Carlos Alberto ainda possui editadas algumas peças como *Trenzinho*¹⁵, um cânone a quatro vozes, que fora editado pela MusiMed Editora e Distribuidora; *Pontos de Caboclos da Falange de Oxossi*, editado em Porto Alegre, em 1997 na ocasião de um concurso de composições corais, tendo esta composição conquistado o 3º lugar; e *Orixás*, também composta para um concurso de obras corais, editado em Belo Horizonte em 1992.

¹¹ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Poema da purificação*. New York: Lawson-Gould music publishers, 1977.

¹² FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Os Sinos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

¹³ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. USA: Lawson-Gould Publishers, 1978.

¹⁴ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Sete estudos brasileiros*. New York: Columbia Music Co., 1978.

¹⁵ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Trenzinho*. Brasília: MusiMed Editora e Distribuidora, 1985.

Além das obras editadas, grande parte de sua produção se encontra ainda manuscrita em arquivos particulares do próprio Carlos Alberto e de músicos e ex-alunos com os quais trabalhou, além do acervo do *Ars Nova*.

Sua obra hoje, especialmente para coro, entre composições e arranjos, tem sido muito executada no Brasil e no exterior. A divulgação tem acontecido através da sua execução em festivais e encontros corais, programas de rádio e televisão, concertos, bem como, em apresentações e palestras entre pesquisadores de música.

1.1.5. O RECONHECIMENTO E AS PREMIAÇÕES

Ao longo de sua trajetória, devido à sua competência como regente e como compositor, Carlos Alberto Pinto Fonseca tem recebido reconhecimento do público especializado bem como do leigo. Este reconhecimento, muitas vezes, pôde ser oficializado em forma de premiações e honrarias, que conquistou durante a sua trajetória como compositor e regente. Destaca-se, aqui, a premiação que recebeu pela composição da Missa Afro-Brasileira, pela Associação Paulista de Críticos de Artes, como “Melhor obra coral estreada em São Paulo em 1976”.

1.2. O COMPOSITOR E A *MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)*

Pretende-se aqui abordar aspectos gerais que influenciaram a composição da Missa Afro-Brasileira segundo a visão do próprio compositor bem como descrever, de forma breve, sua relação com esta, que talvez seja a sua maior obra. Para tal, foram realizadas entrevistas¹⁶ com o compositor Carlos Alberto, com o maestro Rafael Grimaldi dos Santos, regente auxiliar do *Ars Nova* – Coral da UFMG e com alguns cantores que participaram da montagem e da gravação da obra no ano de 1989.

A decisão de compor a missa foi tomada no ano de 1970, como uma forma de utilizar elementos da cultura afro-brasileira – prática já utilizada pelo compositor – em uma obra sacra, com texto da liturgia católica romana. Isso, porque o Papa João XXIII havia sugerido, na ocasião do Concílio Vaticano II, que os compositores de todo o mundo utilizassem elementos populares e folclóricos de seus países na composição de música sacra¹⁷.

O processo composicional iniciou-se com alguns esboços, que, em sua maioria, não foram utilizados. A missa foi composta e concluída em aproximadamente três meses, entre os anos de 1970 e 1971, embora o compositor não tenha nenhum registro preciso a respeito de datas. Os movimentos da missa foram compostos de forma sequencial e não ao mesmo tempo.

¹⁶ Para a realização deste trabalho foram realizadas duas entrevistas com o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca em sua residência na cidade de Belo Horizonte, nos dias 22 e 29 de Junho de 2002, e uma entrevista com o maestro Rafael Grimaldi dos Santos, em sua residência na cidade de Belo Horizonte em 22 de Abril de 2003.

¹⁷ A sugestão feita pelo citado Papa foi, de fato, significativa para Carlos Alberto Pinto Fonseca. Atender a tal sugestão foi o principal motivo que o levou a compor a obra.

A Missa Afro-Brasileira recebe o subtítulo “*de Batuque e Acalanto*”. Segundo o compositor, o acalanto representa a canção de ninar brasileira, enquanto que o batuque representa, de forma geral, a percussão afro. No entanto, vários outros elementos estão presentes na obra: a marcha-rancho, o samba-canção, o ritmo de maracatu, o folclore estilizado, e até uma referência ao “vira” português.

Carlos Alberto declarou que inúmeros fatores influenciaram o processo composicional da obra, mas que o seu principal propósito era o de romper com os conceitos de sacro e profano, bem como com os conceitos de erudito e popular:

“Eu procurei na missa partir de dois pontos de vista: sair da concepção de erudito e popular, fazendo uma obra que fosse ao mesmo tempo erudita e popular, e também romper com a concepção de música sacra e profana...”¹⁸.

Desta forma, a obra é, ao mesmo tempo, erudita e sacra por ter sido escrita em moldes tradicionais, com os textos do ordinário da missa romana, além de exigir para a sua execução um grupo coral que possua uma técnica bem desenvolvida para a execução de obras eruditas. Por outro lado, a utilização de inúmeros elementos populares e folclóricos da cultura afro-brasileira dão à obra um caráter popular e profano.

Partindo do propósito de romper com tais conceitos, o compositor buscou fazer uma obra que fosse facilmente assimilada pelo público, não se preocupando em usar uma linguagem experimental ou de vanguarda:

“... e a linguagem da missa não é experimental. Minha proposta é chegar aos corações das pessoas através de algo que já é assimilado por elas. Se pensarmos em

¹⁸ Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

informação e redundância, a Missa Afro-Brasileira tem muito mais redundância do que informação.”¹⁹

Apesar da busca por romper com os conceitos de sagrado e profano, Carlos Alberto afirma que sua religiosidade fora um fator de grande influência na composição da missa. Ressalta-se aqui, mais uma vez, que a inspiração inicial para a escrita da missa partiu da vontade que o compositor tivera de atender ao conselho do Papa João XXIII aos compositores. Além disso, o compositor se revelou um homem bastante místico, que cultiva intensamente sua relação com Deus:

“Minha formação é católica e também espiritualista. Na época em que compus a missa eu freqüentava um grupo de meditação, e posso dizer que isso tudo me influenciou na escrita desta.”²⁰

Em uma das entrevistas cedidas, o compositor falou da influência de sua relação com Deus na composição de alguns trechos da missa. Destaca-se aqui a sua inspiração na criação da última parte da missa, o *Dona Nobis Pacem*:

“Ao invés de terminar a missa de forma suave, resolvi, depois de uma conversa com o Pe. Nereu Teixeira, terminá-la com a exclamação *Agnus Dei! Agnus Dei!* O *Dona Nobis* é como se fosse uma escada que leva ao céu. Depois de toda a turbulência da missa com seus fortíssimos e apoteoses, entra o *Dona Nobis* com aquela suavidade, e de repente, na segunda parte entra a exclamação: *Agnus Dei, Agnus Dei*, em fortíssimo. Essa exclamação é um pedido de socorro a Deus, dizendo a Ele que o mundo não está em paz.”²¹

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

Outro fator determinante na escrita da Missa Afro-Brasileira fora o *Ars Nova*, já citado anteriormente:

“O coro que eu tinha nas mãos naquela ocasião apresentava um alto nível técnico e artístico. Poderia, inclusive estrear a obra. O coro tinha uma extensão vocal muito ampla, o que me proporcionou pensar na missa de forma mais exigente. Por isso, não é uma obra para ser feita com madrigais ou coros amadores que não possuam um trabalho vocal desenvolvido”.²²

Pode-se afirmar, pois, que a Missa Afro-Brasileira foi composta para o *Ars Nova*, e, segundo o compositor, os solos também foram escritos para cantores determinados:

“Mais ainda que o coro, os solos foram pensados nos solistas que eu tinha na época, principalmente o solo de tenor, que fora escrito para a voz do Marcos Tadeu. Na ocasião eu tinha Alcione Soares como baixo e Alba Machado de Souza, que era um contralto verdadeiro, com uma voz potente e rica em graves”.²³

Quanto à questão estrutural da obra, o maestro faz questão de chamar atenção para alguns aspectos. O primeiro deles é o uso do latim e da língua vernácula. O compositor usou os textos em superposição ou alternância de idiomas. E justifica o uso dos dois idiomas dizendo que:

“O uso do português e do latim não é uma vontade de utilizar aquela forma arcaica que vem do período medieval como aqueles motetos com várias línguas superpostas. É apenas uma questão de fonética. O português é muito brando, melhor para as melodias

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

suaves. Enquanto que o latim é mais percussivo e articulado, melhor pra percussão afro e para as linhas mais enérgicas. Às vezes eu uso o português e o latim superpostos, às vezes em forma de responsório, como o início do *Gloria* como se tivesse uma voz traduzindo a outra, e às vezes de forma alternada. Eu faço um bloco todo em latim e, depois, o repito em português...”²⁴

Outro aspecto digno de nota é a presença de um elemento melódico principal, que dá unidade a toda a obra, o qual ele chama de *leitmotiv*. Esse elemento melódico aparece várias vezes no decorrer da obra, normalmente na linha do soprano, e cada vez ele é harmonizado de uma forma diferente. Para a execução da obra, o compositor sugere aos intérpretes que procurem realizar esse *leitmotiv*, mais ou menos no mesmo andamento, de forma articulada e marcada.

Além da presença desse elemento melódico, o compositor chama a atenção para a presença de inúmeros trechos da missa inter-relacionados. Essa inter-relação pode existir em função de elementos melódicos, ou rítmicos, ou textuais, ou até mesmo referentes ao caráter musical. Como exemplo, ele cita o *Christe eleison* e o *Sanctus*, que possuem a mesma melodia no solo do barítono, com uma harmonização muito parecida, e ainda, a relação de caráter que existe entre a Marcha-Rancho do *Gloria* e o Samba-Canção do *Credo*.

O compositor também ressalta o uso do contraponto como principal método de composição no processo da Missa Afro-Brasileira. É importante ressaltar aqui, que todos esses elementos serão tratados, em um capítulo adiante dedicado ao processo analítico da obra.

²⁴ *Idem*.

Finalizando, registra-se aqui a grande satisfação de Carlos Alberto em falar sobre a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, considerada por ele mesmo como sua maior obra. O compositor declarou que, mesmo trinta e dois anos depois de sua composição, ele não mudaria uma só nota desta obra, e que “ainda se emociona muito ao regê-la ou ao ouvi-la”.

2 – A MISSA

2.1. A MISSA E A LITURGIA CATÓLICA ROMANA

A associação entre a Música e a Missa, o mais importante rito da liturgia católica romana, fora, durante a Idade Média e o período renascentista, de grande importância para o desenvolvimento da música, tanto monofônica quanto polifônica. A Missa é dividida em várias partes, dependendo da natureza do rito, e algumas dessas partes costumam ser cantadas. Existem, pois, algumas publicações que contêm tais partes cantadas. Uma dessas, o *Graduale Romanum*²⁵, é o resultado de um estudo feito pelos Monges Beneditinos de Solesmes (França), sobre as melodias dos cantos medievais da Igreja. Outro importante livro de cantos litúrgicos é o chamado *Liber Usualis*²⁶, que contém grande parte do *Graduale Romanum*, além de textos de orações e leituras bíblicas usadas no rito da Missa.

Não é necessário no âmbito deste trabalho, um estudo detalhado e profundo da evolução da liturgia católica romana. Entretanto, abordar alguns assuntos referentes a tal tema, torna-se fundamental para uma maior compreensão da relação Missa/Música.

2.1.1. AS PARTES DA MISSA

A Missa, rito supremo e centro da vida litúrgica católica, tem sua liturgia ordenada em torno da Eucaristia cotidiana, ou seja, da celebração diária da ceia e do sacrifício do Cristo, obedecendo ao calendário do ano litúrgico.

²⁵*Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae*. Paris, Tournai e Roma, 1950.

²⁶*Liber Usualis*, Tournai: Desclée & Cie, 1973.

“A origem da palavra missa remonta ao século VI, e parece derivar da conclamação do diácono aos fiéis, ao término do rito: *Ite, missa est* (ide, podeis sair)” (CHAIM, 1998²⁷). A partir de 1570, por ordenação do Concílio de Trento, o rito da Missa passa a obedecer às prescrições do *Missale Romanum*.

Em sua forma solene, a Missa apresenta como características: o emprego exclusivo do latim; a sucessão de partes fixas, chamadas de Ordinário; a sucessão de partes que variam de acordo com o calendário eclesiástico ou com a natureza da celebração litúrgica, chamadas de Próprio ou o Comum; a alternância de partes cantadas e partes recitadas em voz alta ou baixa; a alternância de cantos entre o oficiante, ou o diácono, ou outros acólitos e o coro.

As partes da Missa são organizadas de acordo com a tabela abaixo:

	Ordinário	Próprio ou Comum
	Coro	Coro Oficiante
Ritos Iniciais	2. <i>Kyrie</i> 3. <i>Gloria</i>	1. <i>Introitus</i> 4. Oração
Liturgia da Palavra	10. <i>Credo</i>	5. Epístola 6. <i>Graduale</i> 7. <i>Alleluia</i> ou <i>Tractus</i> 8. Evangelho 9. Homilia
Liturgia da Eucaristia	13. <i>Sanctus/Benedictus</i> 15. <i>Agnus Dei</i> 18. <i>Ite missa est</i>	11. <i>Offertorium</i> 12. Prefácio 14. <i>Pater Noster</i> 16. <i>Communio</i> 17. <i>Post Communio</i>

Tabela 1: As Partes da Missa

Em torno do chamado Ordinário, organiza-se o Próprio, que celebra, ao longo do ano litúrgico, a história da vida de Cristo, em torno das duas grandes festas da Igreja: o

²⁷ CHAIM, Ibrahim Abrahão. *Música Erudita – Da Idade Média ao Século XX*. São Paulo: Editora Letras&Letras, 1998. p. 79.

Natal e a Páscoa. A essas duas festas precedem dois tempos de penitência: o Advento (que precede o Natal), e a Quaresma (que precede a Páscoa). Deve-se ainda acrescentar a esses dois eixos do ano litúrgico, a festa da Ascensão de Jesus Cristo ao céu e, dez dias depois, a de Pentecostes, em comemoração à descida do Espírito Santo sobre os apóstolos.

2.1.2. O PRÓPRIO

Chama-se Próprio o conjunto de leituras bíblicas, orações e alguns cantos da Missa, cujos textos mudam de domingo para domingo, ou nas diferentes festas do ano litúrgico. Os textos do Próprio são encontrados em três tipos de livros: os Lecionários, onde estão as leituras bíblicas para cada dia do ano litúrgico; os Sacramentários, onde estão as orações; e os Antifonários, que possuem os textos dos cantos para cada tipo de celebração. As partes cantadas do Próprio são o *Introitus*, o *Graduale*, o *Alleluia* ou *Tractus*, o *Offertorium* e o *Communio*.

O *Introitus* é o momento que antecede o início da celebração, quando o celebrante caminha até o altar para iniciar a Missa. Entre a Epístola e o Evangelho existem dois cantos: um *Graduale* e um *Tractus*, no tempo da Quaresma, dois *Alleluias* durante o tempo pascal, e um *Graduale* e um *Alleluia* no resto do ano. O *Offertorium* é o momento inicial da Liturgia da Eucaristia, quando os símbolos eucarísticos são recebidos, e o *Communio* é o momento em que a hóstia consagrada – o Corpo e o Sangue de Cristo – é distribuída aos participantes do culto.

Diferentemente das partes que constituem o Ordinário, os próprios variam em função tanto da natureza da missa, quanto do calendário eclesial, podendo, assim, ser classificados em quatro diferentes categorias: Próprios do Tempo; Próprios dos Santos;

Próprios do Ofício e Próprios da Missa. O conjunto de cantos que integra um Próprio tem destinação específica para uma determinada comemoração ou festa e não pode ser utilizado em outras.

2.1.3. O ORDINÁRIO

Como já foi dito anteriormente, o Ordinário corresponde às partes fixas da Missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus*, o *Agnus Dei* e finalmente o *Ite missa est*. No âmbito musical, o termo aplica-se apenas ao conjunto das cinco primeiras. O ordinário da Missa inclui os cantos cujos textos permanecem fixos independentemente do que se comemora, isto é, não importando se a missa comemora uma ocasião como o Natal ou a Páscoa, ou um santo, ou se é uma missa votiva.

Algumas das partes do ordinário podem ser omitidas, dependendo do tempo eclesial ou da natureza da missa: nos tempos penitenciais como o Advento e a Quaresma, bem como nas *Missas de Réquiem* não se canta o *Gloria* e, nestas últimas, omite-se o *Credo*.

2.1.3.1. *Kyrie*

Logo que se inicia a celebração da missa, após o *Introitus*, os fiéis passam por uma preparação penitencial em que se reconhecem pecadores e suplicam ao Senhor que seus pecados sejam perdoados. O *Kyrie*, que já existia na Antiguidade pagã e nos ritos judaicos é, pois, a forma mais comum de se realizar tal preparação penitencial. Seu texto é um dos poucos da liturgia romana que teve sua origem na liturgia grega:

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

Senhor, tem piedade.
Cristo, tem piedade.
Senhor, tem piedade.

O texto do *Kyrie*, embora antigo, obedece a uma forma fixada no século VIII. Esta forma obedece a um esquema **A – B – A**, sendo que em cada uma dessas partes repete-se o texto três vezes. Primitivamente, as invocações eram dirigidas a Cristo, e mais tarde foi-lhes dada esta orientação trinitária: Pai (*Kyrie*), Filho (*Christe*) e Espírito Santo (*Kyrie*).

É importante ressaltar que o centro da celebração do perdão não é a preparação penitencial, mas a celebração da Eucaristia como tal. É nas palavras da consagração que Jesus se manifesta aos fiéis e lhes concede o seu perdão: “Este é o cálice do meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança, que será derramado por vós e por todos, para a remissão dos pecados”. O *Kyrie* é, pois, um canto através do qual os fiéis aclamam o Senhor e imploram a sua misericórdia.

2.1.3.2. *Gloria*

Na celebração da missa, terminada a preparação penitencial, canta-se o *Gloria*, um dos mais antigos hinos criados para a celebração do mistério de Cristo. O canto do *Gloria in excelsis*, que surgiu como hino matutino na Igreja grega, passou a fazer parte da Missa romana no século VI, mas restrito somente aos domingos e às festas dos mártires. Somente a partir do século XI, é que o *Gloria* foi incorporado ao rito de todas as missas. A liturgia oriental chama-lhe “a grande doxologia”, em oposição à pequena doxologia (Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo) com que se terminam habitualmente os salmos.

Por se tratar de um texto muito festivo, o *Gloria* é omitido das missas fúnebres, e daquelas celebradas durante o Advento e durante a Quaresma, que são períodos de penitência. O *Gloria*, é um grande louvor ao Senhor, e representa o canto dos anjos no dia do Nascimento de Jesus:

<i>Gloria in excelsis Deo.</i>	Glória a Deus nas alturas
<i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</i>	E paz na terra aos homens de boa vontade.
<i>Laudamus te. Benedicimus te.</i>	Nós te louvamos. Nós te bendizemos.
<i>Adoramus te. Glorificamus te.</i>	Nós te adoramos. Nós te glorificamos.
<i>Gratias agimus tibi</i>	Nós te damos graças
<i>Propter magnam gloriam tuam.</i>	Por tua imensa glória.
<i>Domine Deus, Rex coelestis, Pater omnipotens.</i>	Senhor Deus, Rei dos céus, Pai onipotente.
<i>Domine Fili unigenite Jesu Christe.</i>	Filho unigênito Jesus Cristo.
<i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.</i>	Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus
	Pai
<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis</i>	Tu que tiras o pecado do mundo tende piedade de nós.
<i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram</i>	Tu que tiras o pecado do mundo atendei a nossa súplica.
<i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>	Tu que estás à direita do Pai, tende piedade de nós.
<i>Quoniam tu solus sanctus,</i>	Porque só Tu és o Santo.
<i>Tu solus Dominus.</i>	Só Tu és o Senhor.
<i>Tu solus altissimus, Jesu Christe</i>	Só Tu és o Altíssimo, Jesus Cristo
<i>Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.</i>	Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai
<i>Amen.</i>	Amém.

Enquanto doxologia, o *Gloria* pertence à forma mais elevada de oração cristã. Segundo a doutrina cristã, Deus-Pai predestinou os homens “antes da criação do mundo” a ser vivos “hinos de glória” (Ef 1:3-6). Através do canto do *Gloria*, os fiéis glorificam, louvam, bendizem e adoram a Deus (“Glória a Deus nas alturas”, e “Nós te louvamos, nós te bendizemos, nós te adoramos, nós te glorificamos”), lhe dão ação de graças (Nós te

damos graças por tua imensa glória”), imploram seu perdão (“Tu que tiras o pecado do mundo, tende piedade de nós”), celebram e exaltam a sua santidade (“Só Tu és o Santo”), e elevam-lhe suas súplicas (“Acolhei a nossa súplica”).

2.1.3.3. *Credo*

O *Credo* foi o último a fazer parte do Ordinário. Foi incorporado ao rito romano a partir do século XI, embora já fosse usado na Igreja oriental e na Espanha desde o século VI. Trata-se de uma profissão de Fé, e tem como finalidade exprimir o assentimento dos fiéis como resposta à Palavra de Deus escutada nas leituras e na homilia, e ao mesmo tempo, recordar-lhes a importância da fé, antes de começar a celebração da Eucaristia.

Originalmente, o *Credo* era destinado à liturgia do Batismo e chamado de Símbolo dos Apóstolos. No entanto, ao longo da história da Igreja, seu texto sofreu algumas modificações, em função de discussões cristológicas e trinitárias. Dos vários concílios realizados, os que mais contribuíram para definir os dogmas básicos da fé católica, foram os de Nicéia (325) e Constantinopla I (381), de onde se originou o chamado Credo Niceno-Constantinopolitano, que traz os mesmos doze artigos da fé do Símbolo dos Apóstolos, porém de maneira mais explícita e detalhada, especialmente no que se refere às pessoas divinas de Jesus e do Espírito Santo:

*Credo in unum Deo,
 Patrem omnipotentem,
 Factorem caeli et terrae,
 Visibilium omnium et invisibilium.
 Et in Unum Dominum Jesum Christum
 Filium Dei unigenite.
 Et ex Patre natum ante omnia saecula.
 Deum de Deo, lumen de lumine
 Deum verum de Deo vero.
 Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem
 omnia facta sunt.
 Qui propter nos homine
 Et propter nostram salutem
 Descendit de caelis.
 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
 Ex Maria Virgine: et homo factus est.
 Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus et
 sepultus est.
 Et resurrexit tertia die, Secundum Scripturas.
 Et ascendit in caelum:
 Sedet ad dexteram Patris.
 Et iterum venturus est cum gloria
 Judicare vivos et mortuos:
 Cujus regni non erit finis.
 Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem:
 Qui ex Patre, et Filioque procedit.
 Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur:
 Qui locutus est per Prophetas.
 Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 In remissionem peccatorum.
 Et expecto resurrectionem mortuorum.
 Et vitam venturi saeculi.
 Amen.*

Creio em um só Deus,
 Pai onipotente
 Criador do céu e da Terra,
 De todas as coisas visíveis e invisíveis.
 E em um Senhor Jesus Cristo
 Filho unigênito de Deus
 Nascido do Pai antes de todas as gerações.
 Deus de Deus, luz da luz,
 Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
 Criado consubstancial ao Pai: por Ele todas as
 coisas foram feitas.
 Que é por nós homens,
 E por nossa salvação.
 Desceu do céu.
 Encarnou-se pelo Espírito Santo
 Nasceu da Virgem Maria e se fez homem.
 Foi crucificado por Poncio Pilatos: morto e
 sepultado.
 Ressuscitou ao terceiro dia, segundo as
 escrituras.
 Subiu aos céus:
 Está sentado à direita do Pai
 De onde há de vir glorioso
 Julgar os vivos e os mortos
 E seu reino não terá fim.
 Creio no Espírito Santo de Deus Vivificante:
 Que procede do Pai e do Filho
 Que com o Pai e o Filho será adorado e
 glorificado:
 Que fala através dos profetas.
 E na única, santa, católica e apostólica Igreja.
 Confesso só um batismo
 Para a remissão dos pecados.
 E espero a ressurreição dos mortos
 E a vida do mundo que há de vir.
 Amém.

É importante citar que, com a renovação litúrgica acontecida no Concílio Vaticano II, a versão do Símbolo dos Apóstolos voltou a ser adotada na missa, no lugar do Credo Niceno-Constantinopolitano.

2.1.3.4. *Sanctus*

O *Sanctus* começou a ser usado na Igreja ocidental por volta de 400 d.C. O texto é formado por duas aclamações: o *Sanctus* (Isaías 6: 3) e o *Benedictus* (Mateus 21:9), ambas seguidas pelo *Hosanna*, de origem hebraica.

(Is. 6:3)

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Domine Deus Sabaoth

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Santo, Santo, Santo,

Senhor Deus dos Exércitos.

Os céus e a Terra estão cheios da tua Glória.

Hosana nas alturas.

(Mt. 21:9)

Benedictus qui venit in nomine Domini

Hosanna in excelsis.

Bendito o que vem em nome do Senhor

Hosana nas alturas.

A primeira aclamação é tirada do relato da visão que inaugurou, por volta do ano 740 a.C., o ministério de Isaías. Segundo tal relato, o profeta Isaías encontrava-se no templo, quando os céus se abriram diante de seus olhos, e Deus apareceu-lhe em sua glória. Diante de tal contemplação, o profeta ouviu vozes cantando: “*Santo, Santo, Santo é o Senhor dos exércitos! Toda a terra está cheia da Sua glória!*” (Is 6:3). A liturgia católica substituiu a segunda oração por “O céu e a terra proclamam a Vossa glória”, alargando, pois, tal perspectiva, unindo anjos e homens a toda a criação numa exultação comum dentro da celebração eucarística.

Hosanna é a transcrição para o latim da expressão hebraica *Hosiah-na*, que significa “Dá a salvação”. Tal expressão é encontrada no salmo 118:25. *In excelsis* é um hebraísmo, que deve ser entendido juntamente com a palavra *Hosanna* por: “Hosana a Deus que habita no mais alto dos céus”.

A segunda aclamação: *Benedictus qui venit in nomine Domini* foi tirada do Evangelho de Mateus (Mt 21:9). Tal aclamação, também encontrada no salmo 118 (Sl 118:26), teria sido usada pela multidão na ocasião da entrada solene de Jesus em Jerusalém, que festejava e aclamava o Messias.

Conclui-se, portanto, que o clima bíblico do *Sanctus* é o de uma celebração gloriosa: a manifestação de Deus, louvor de toda a criação ao Senhor do universo, invasão da glória celeste à terra e parusia do Messias que vem em nome do Senhor.

2.1.3.5. *Agnus Dei*

O *Agnus Dei* é cantado durante a fracção do pão. Tal rito tem como objetivo a renovação do gesto de Cristo na última ceia. Assim como o *Kyrie*, o *Agnus Dei*, originalmente, fez parte da litania dos santos. Foi introduzido no rito eucarístico pelo Papa Sergius I por volta de 702 d.C., e o texto tem sua origem bíblica em *João 1:29*.

Originalmente o texto era cantado inúmeras vezes, até que no século XII, as repetições foram limitadas em três, sendo que na terceira canta-se o *Dona nobis pacem*, ou o *Dona eis réquiem sempiternam*, no caso das missas de *Réquiem*. Desta forma, o texto fica assim estruturado:

Agnus Dei qui tollis peccata mundi
Miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi
Miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi
Dona nobis pacem.

Cordeiro de Deus, que tiras o pecado do mundo
Tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tiras o pecado do mundo
Tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tiras o pecado do mundo
Dá-nos a paz.

O título de Cordeiro de Deus procede certamente do quarto cântico do Servo de Javé, segundo o Deutero-Isaías (segunda parte do livro de Isaías escrito, provavelmente depois da provação do exílio na Babilônia). Diz-se nele que o servo justifica o seu povo tomando sobre si o pecado de todos. Ao mesmo tempo é comparado a um cordeiro imolado (Is 53:6-11). A sobreposição das imagens de servo e de cordeiro de Deus era fácil, já que em aramaico, a palavra *talyo*, *cordeiro*, pode significar, ao mesmo tempo, servo ou filho. Portanto em Jo 1:29, João Baptista pôde ter dito: “Eis aqui o Servo de Deus, que tira o pecado do mundo”. O autor da primeira carta de Pedro afirma: “Fostes resgatados por um sangue precioso, como o de um cordeiro sem defeito e sem manchas, Cristo” (1Ped 1:18-19). Paulo chega a dizer sem mais explicações: “Cristo, nossa Páscoa, foi imolado” (1Cor 5:7). João vê em Cristo na cruz a figura do Cordeiro pascal, e finalmente o Apocalipse fala 28 vezes de Cristo como Cordeiro pascal. Com base neste contexto, a liturgia uniu as imagens do Cordeiro-servo e do Cordeiro pascal, no momento em que o sacerdote apresenta o pão eucarístico à comunidade reunida.

2.2. A MISSA COMO GÊNERO MUSICAL ATRAVÉS DOS SÉCULOS

A Missa é normalmente uma composição polifônica escrita para formações diversas: *coro a capella*; *solistas e coro*; *coro e órgão*, ou *coro e orquestra*; ou ainda para *solistas, coro e orquestra*. Pode ser classificada como uma composição livre, quanto à forma musical.

O texto e suas características é que determinam sua forma. Ela pode ser musicada na íntegra, incluindo as partes do Ordinário e as partes do Próprio, que ficam a cargo do coro. No entanto, ao longo da História da Música, vários compositores usaram apenas as partes fixas da Missa como fonte de inspiração para suas composições.

No século XV, o ciclo de partes cantadas da Missa, formado pelo Ordinário, se tornou um importante gênero de música e uma expressiva forma de arte na Europa; a partir do período Barroco, a Missa polifônica teve sua importância diminuída, apesar de inúmeros compositores, de Bach a Gorécki, terem se dedicado à composição de uma ou mais Missas.

2.2.1. DAS ORIGENS À ESCOLA DE NÔTRE DAME

A liturgia cristã tem, de certa forma, suas origens no culto judaico e no canto hebraico. O uso do canto responsorial de textos bíblicos, feito por um solista com resposta da congregação, vem da tradição judaica, enquanto que o canto hebraico deu origem ao primeiro canto cristão.

Entre os séculos III e IV, o ritual da missa se fixava em duas partes principais: a Sinaxe (ritos iniciais e rito da palavra) e a Eucaristia (ritos eucarísticos). Na Sinaxe, era

entoado um cântico de entrada, pelo membro mais idoso, com resposta de toda a comunidade. Seguiu-se então três leituras bíblicas feitas em *recto tono*, e por fim a homilia. O rito da Eucaristia incluía uma prece, a oferenda de objetos colocados no altar, a comunhão, durante a qual era cantado um salmo, e a prece final seguida da despedida.

Fixando-se, pois, este rito, a liturgia evoluiu de forma bem rápida, principalmente após o reconhecimento do Cristianismo (ano 313 d.C.). O culto se propagou, as cerimônias se tornaram públicas e iniciou-se o desenvolvimento de todo um cerimonial de serviços onde são mesclados os ritos e os cantos. Desta forma, o canto e o rito se tornaram inseparáveis.

Durante o papado de Gregório Magno, a música entoada pela congregação na liturgia consistia apenas no *Kyrie*, *Gloria* e *Sanctus*. Esse canto congregacional era simples, em contraste com o canto sofisticado dos solistas e do coro. O *Kyrie* e o *Gloria* eram entoados em forma antifonária entre o celebrante e a congregação. O *Sanctus*, por sua vez, entoado na liturgia judaica desde tempos remotos, passou ao cristianismo para ser cantado durante a Eucaristia.

Com a organização da *Schola Cantorum*, e com a unificação dos cantos litúrgicos, os cantos da Missa se incorporaram no canto gregoriano, que evoluiu durante um longo período da História, até os primórdios da polifonia.

É praticamente impossível precisar o nascimento da polifonia. Sabe-se com certeza que seu início está intimamente ligado aos cantos da Missa, principalmente aos cantos do Próprio, que serviram como material melódico para o começo do desenvolvimento do *organum*, que foi a base da escrita polifônica.

O desenvolvimento de um sistema de notação musical capaz de fixar valores de duração, pela escola de *Notre Dame*, tornou possível uma rápida evolução e diversificação

dos estilos e formas polifônicas na Missa. Presentes a esta evolução estão dois nomes de grande importância na História da Música Ocidental: Léonin e Pérotin (séc. XII).

2.2.2. AS PRIMEIRAS MISSAS EM ESTILO POLIFÔNICO E O PERÍODO DA *ARS NOVA*

“A missa, como combinação das partes *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*, apareceu com essa formação só no século XIV. Em virtude da multiplicação de missas e de liturgias, o papa Pio IV nomeou uma comissão para tratar da unificação do rito e reformulação da liturgia, de cujo trabalho resultou a obra conhecida como *Missale Romanum* (1570), concluída durante o papado de seu sucessor” (FREDERICO, 1988²⁸).

Neste período as partes que constituem o Ordinário, passaram a ser tratadas como um ciclo, sem qualquer critério musical. Os cantos que formavam esses ciclos eram coletados de vários compositores, uma vez que, até essa época, era comum a composição de apenas uma das partes da missa.

Segundo vários historiadores, a mais antiga Missa (ciclo das partes do Ordinário) de que se tem notícia é a chamada Missa de Tournai, da primeira metade do século XIV. Segundo estudos mais modernos, outros ciclos existiram nesta mesma época, tais como a Missa de Toulouse, a Missa de Barcelona e a Missa de Besançon. Cada um desses ciclos apresentam características próprias, e normalmente propõem modelos polifônicos a duas e a três vozes.

²⁸ FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *A seleção de cantos para o culto cristão: critérios obtidos a partir da tensão entre tradição e contemporaneidade na música sacra cristã ocidental*. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, 1998. (Tese, Doutorado em Musicologia).

Guillaume de Machaut foi, de que se tem notícia, o primeiro compositor a compor uma Missa completa a quatro vozes, incluindo o *Ite missa est*: a chamada *Messe de Nôtre Dame*. Em sua composição, Machaut utilizou-se do *cantus firmus* litúrgico, no *Kyrie*, no *Sanctus* e no *Agnus Dei*. O *Gloria* e o *Credo* são composições mais livres escritas em estilo de *conductus*.

Apesar da organização de ciclos que formaram as Missas acima citadas, no período da *Ars Nova*, o hábito de se considerar as partes do ordinário como um todo ainda não estava totalmente estabelecido. Em muitas ocasiões, e durante muito tempo, o mestre de capela é quem escolhia as composições que seriam utilizadas durante o culto, sem considerar necessário uma ligação orgânica. Segundo MASSIN²⁹, “é preciso não esquecer que as dezoito missas gregorianas são apenas agrupamentos compósitos e aparentemente fortuitos: o mais das vezes, não existem nem retornos temáticos, nem relação de tonalidade”.

2.2.3. O SÉCULO XV

A partir de 1450 a Missa polifônica se tornou a maior e a mais importante das formas musicais do período. De Dufay a Josquin, os textos do Ordinário, e em alguns casos, do Próprio, serviram como uma grande fonte de inspiração para o exercício da composição, e alguns tipos de missa foram criados, dentre os quais devemos citar:

- Missa Cantochão – composição onde cantos do gregoriano são usados para cada movimento correspondente da missa polifônica;

²⁹ MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000. p. 218.

- Missa *Cantus Firmus* – composição na qual todos os movimentos, ou pelo menos a maioria deles, são baseados numa mesma melodia de origem sacra ou profana, freqüentemente com notas longas em uma das vozes;
- Missa Parafraseada – composição na qual a melodia, que normalmente é um canto do gregoriano, ou um *cantus firmus*, é ornamentada ou elaborada no decorrer da composição aparecendo nas diferentes vozes;
- Missa Paródia – composição baseada num modelo polifônico, onde há uso de modelos de construção motívica, com ênfase em mais de uma voz;
- Missa Livrementemente Composta – composição livre, geralmente unificada por um motivo escrito pelo próprio compositor. É também chamada de Missa *Sine Nomine*;
- Missa Canônica – composição baseada em técnicas de cânone do começo ao fim.

Guillaume Dufay (c. 1400-1474) e Johannes Ockeghem (ca. 1410-1497)³⁰ são importantes nomes na escrita de missas na primeira parte do século XV. Ambos são responsáveis pela produção de um número considerável de missas. Ockeghem, aluno de Dufay, é responsável por uma grande obra de natureza sacra, incluindo a primeira Missa de Réquiem de que se tem notícia.

No entanto, o grande florescimento da missa na segunda metade do século XV aparece na obra de Jacob Obrecht (ca. 1450-1505) e de Josquin Dês Pres (ca. 1440-1517). Obrecht deixou 24 missas das quais algumas foram baseadas em canções da época, duas em motetos a 3 vozes e outras em cantos gregorianos.

³⁰ Não há precisão entre os historiadores quanto a data de nascimento de Ockeghem. Existem várias hipóteses de que o compositor teria nascido em 1425, ou 1420 ou 1410.

De forma geral, as formas, estilos e técnicas desenvolvidas pelos compositores do século XV alcançaram seu auge com Josquin Dez Pres, compositor franco-flamengo, que possuía uma grande técnica composicional. Como muitos dos compositores de seu tempo, dedicou o melhor de sua arte à igreja, tendo deixado cerca de vinte missas e um grande número de motetos. Segundo MASSIN³¹, as missas de Josquin “constituem uma amostra representativa do que era a missa polifônica no limiar entre aqueles dois séculos”³².

Em suas últimas missas tratou as vozes da polifonia com igual importância (missa parafraseada). “O tema gerador não está mais isolado em uma parte única que assumiria a função do tenor medieval: ao contrário, esse tema irriga o conjunto do tecido contrapontístico, desenvolvido e ornamentado pelas diferentes vozes” (MASSIN, 1997³³). O melhor exemplo desta técnica de composição é sua Missa *Pange Lingua*.

Josquin Prés foi o primeiro compositor a ter suas missas impressas: dezessete delas por Petrucci e a Missa *Pange Lingua* por J. Ott em Nüremberg, em 1539.

2.2.4. A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVI

De 1520 a 1560 a missa *cantus firmus* e a missa parafraseada foram caindo em desuso, dando lugar à missa paródia. Outros tipos secundários de missa como a missa canônica e a missa *Sine Nomine* continuaram a ser cultivados e alcançaram um maior desenvolvimento no século XVI. Finalmente, outro tipo de missa comum neste período é a *Missa Brevis*, cuja denominação não tinha, ainda, o mesmo significado que veio a ter mais tarde (século XVIII) – uma missa composta apenas de *Kyrie* e *Gloria*. No século XVI a

³¹ MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. p. 277.

³² Séculos XV e XVI.

³³ MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. p. 278.

Missa Brevis era a possibilidade mais curta de tratar polifonicamente os textos do Ordinário.

Depois de Josquin, a estética franco-flamenga ainda produziu obras notáveis. Os mestres mais marcantes foram Nicolas Gombert (ca. 1500-1556), Jacques Clemens Non Papa (ca. 1510-1558), Adrian Willaert (ca. 1490-1562) e o espanhol Cristóbal de Morales (ca. 1500-1563). Durante a primeira metade do século XVI outras escolas regionais de composição foram desenvolvidas, apresentando tendências estilísticas próprias, normalmente associadas às tradições nacionais: a escola inglesa, a escola alemã, e a escola francesa.

2.2.5. A REFORMA E A CONTRA-REFORMA

A secularização da igreja, a influência dos humanistas, os privilégios escandalosamente administrados pela nobreza, os abusos do clero, a falta de esclarecimento em questões de fé, paralelamente à cobrança das indulgências, suscitaram o clima adequado para o que veio a ser conhecido como "a Reforma Protestante" protagonizada por Lutero.

No que diz respeito à música, alguns fatores se tornaram causa de preocupação por parte dos reformistas e dos humanistas, tais como: a grande densidade do contraponto; a dificuldade de entendimento do texto por parte da congregação; o abandono do *cantus firmus*, com um grande aumento do uso de temas seculares, além de outros.

A grande consequência do movimento reformista para a música sacra foi a decisão de Lutero em usar a língua vernácula (no caso o alemão) no lugar do latim, incentivando a comunidade religiosa a uma maior participação no culto. Para isso ele adotou o procedimento de adaptar os textos bíblicos em poemas curtos e fixá-los em música de

natureza clara e de fácil memorização. Assim nasceu o “coral luterano”, que foi usado de forma intensa na “Missa Alemã”.

A Alemanha não foi o único país a entrar em conflito com o domínio papal. A situação entre o papado e o rei da Inglaterra era de grande tensão devido a uma série de conflitos acontecidos. Em função desta situação, em 1534, o rei Henrique VIII rompeu com a Igreja Católica Romana declarando-se o único chefe da Igreja na Inglaterra.

Esses conflitos poderiam ter gerado conseqüências desastrosas, em uma nação que já havia vivenciado um grande desenvolvimento musical, principalmente no que diz respeito à música sacra, mas apesar do seu declínio em relação à liturgia católica, a música litúrgica acabou sendo preservada, embora com uma série de modificações graças a proteção declarada da rainha Elizabeth.

Em resposta ao movimento protestante aconteceu a Contra-Reforma que brotou principalmente na Itália e na Espanha, onde já havia germinado a idéia de uma reforma na Igreja Católica Romana.

A ascensão da poderosa militância católica nas áreas de domínio papal na Europa acontecia em proporção direta às perdas enormes de controle político e espiritual sofridas pela Igreja na Alemanha, na Inglaterra e em outros países da Europa. Em 1562 o Concílio de Trento banuiu oficialmente da música sacra o uso de melodias “sedutoras e impuras”, além de combater o contraponto muito denso, em função de se conseguir uma maior inteligibilidade dos textos presentes no culto divino. Com exceção do órgão, o uso de instrumentos na igreja também fora proibido, pois estes estavam estreitamente associados à música “mundana”.

2.2.6. PALESTRINA E SEUS CONTEMPORÂNEOS

A arte de Palestrina é em quase sua totalidade dedicada à Igreja, incluindo a composição de mais de 100 missas, que foram, em grande parte, publicadas em 13 volumes entre 1554 e 1601. Em muitas delas, Palestrina optou pela escrita parafraseada: em algumas a paráfrase polifônica sobre temas gregorianos, e em outras o material que lhe serviu de base tinha sua origem profana, como a Missa *L'Homme armé*.

Neste mesmo período, destacaram-se outros três grandes nomes contemporâneos de Palestrina, que também se dedicaram à composição de missas: Tomás Luís de Victoria (ca. 1535-1608), em Roma e Madri, Orlando de Lassus (1532-1594), em Munique e William Byrd (1543-1623) na Inglaterra.

William Byrd (1543-1623), assim como o seu velho mestre Thomas Tallis (1505-1558), gozou de um grande espírito de tolerância por parte da rainha Elizabeth, no que diz respeito à sua produção de música sacra, normalmente de inspiração católica e sempre com textos em latim. Católico militante, compôs apenas três missas: uma a três vozes, uma a quatro e a última a cinco vozes. Nestas três obras, que foram publicadas em 1595, foi fiel ao antigo ciclo da Igreja católica, mantendo o *Kyrie*, as durações desiguais para cada movimento e, ainda, o verso do Credo geralmente omitido: *Catholicam et apostolicam ecclesiam*. Não há muita evidência de que suas missas teriam sofrido alguma influência dos procedimentos do continente (paródia ou paráfrase). Os movimentos eram unificados pelo uso repetido de pequenos motivos temáticos.

2.2.7. A MISSA DO BARROCO AO SÉCULO XX

“A história da música sacra italiana do século XVII é complexa: na verdade, múltiplas tendências nela se mesclam e se superpõem. Enquanto a história da ópera, apesar de sua riqueza e diversidade, segue uma evolução de conjunto bastante simples, que a leva de Monteverdi às construções barrocas da ópera veneziana e napolitana, a música sacra, sempre mais conservadora, acumula as tradições, modifica-as lentamente a partir de dentro e só aceita novidades com muita prudência” (MASSIN, 1997³⁴).

A música sacra do período barroco defrontou-se com a alternativa entre ficar com a tradição – *stile antico* – que representava todo o acervo que os compositores haviam adquirido através do seu treinamento acadêmico, ou aceitar o *stile moderno*.

O *stile antico* era muito praticado em Roma, principalmente por colegas e alunos de Palestrina, que preservavam a unidade natural da obra pelas técnicas do século XVI. Além disso, apresentavam uma simplicidade que as tornava adequadas para a execução em pequenas igrejas. Por outro lado, o uso do *stile antico* na composição de missas era desvantajoso pela sua inexpressividade e distanciamento que esse adquiria diante das novas tendências. Um grande exemplo de missa escrita no *stile antico* é a *Missa de cappella a sei voci sopra il motetto 'In illo tempore'* composta em 1610 por Monteverdi, para a qual fora adotado o procedimento da paródia, baseado em um moteto de Gombert.

Na França, durante a primeira parte do século XVII, os procedimentos conservadores prevaleceram. Existia pouca originalidade na música sacra durante os conflitos entre católicos e protestantes. Lassus e Palestrina eram as principais referências, e

³⁴MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. p. 346.

os compositores de missas eram, normalmente, dirigentes de coros como Guillaume Bouzignac, que optavam pela escrita no *stile antico*.

Nos países germânicos o *stile antico* foi muito praticado, inclusive pelos luteranos que conservavam em sua liturgia o *Kyrie* e o *Gloria*. Apesar disto, compositores como Buxtehude, usaram cromatismos e dissonâncias de forma bastante expressiva. A grande contribuição para a evolução da missa, por parte dos compositores da tradição germânica, foi a mistura de vozes com os mais diversos tipos de instrumentos musicais.

No século XVIII, quando o Barroco atingiu seu auge, o grande representante alemão foi Johann Sebastian Bach (1685-1750), que apesar de protestante, escreveu pequenas missas (as chamadas *Missae Breves*, compostas apenas por *Kyrie* e *Gloria*), além da *Missa em Si menor*.

O período transitório e intermediário entre o Barroco e o Classicismo que recebe o nome de “rococó”, se situa entre 1740 e 1770, quando o Barroco atinge seu auge criativo com Bach e Haendel. Muitos são os compositores representantes deste período, no entanto, no que diz respeito à composição de missas, ele não apresenta uma produção significativa de obras do gênero, com exceção de algumas missas de Johann Adolph Hasse (1699-1783).

Quanto ao Classicismo, pode-se agora afirmar que foi um período fértil para a produção de missas. Joseph Haydn (1732-1809) é responsável pela composição de uma representativa obra sacra, enquanto Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), embora não tão ligado à Igreja Católica Romana, produziu obras de extrema importância no gênero.

É importante ressaltar que até Haydn e Mozart a produção de missas ainda tinha um caráter funcional, ou seja, as missas ainda eram compostas para sua execução na igreja durante as cerimônias. As grandes missas como a *Grande Missa em Dó Menor K. 427* de Mozart também foram escritas para tal função. Neste contexto, convém ainda citar a *Missa*

em *Dó Maior*, opus 86 de Ludwig van Beethoven (1770-1827), composta para o mesmo fim.

Por causa desta funcionalidade aconteceu uma produção representativa das chamadas missas abreviadas. Para que as cerimônias não se estendessem por demais em função do longo tempo de execução das partes cantadas, tornou-se comum a prática de abreviar os movimentos de textos mais longos – o *Gloria* e o *Credo*. Utiliza-se o texto na íntegra, porém superposto nas várias vozes, ou seja, enquanto determinada voz canta uma parte do texto, outra voz canta, ao mesmo tempo, outra parte do mesmo texto. Um bom exemplo é a *Missa Brevis St. Joannis de Deo*, para coro, orquestra de cordas e órgão de Haydn.

Somente a partir da *Missa em Ré* ou *Missa Solemnis*, opus 123 de Beethoven, a missa foi perdendo sua função primeira e passou a ser escrita para sua execução em palcos. A própria *Missa Solemnis* é um desses casos que, por exigir uma grande orquestra, um grande coro além dos solistas, e apresentar uma estrutura complexa, foi proibida de ser executada dentro de Igrejas por muito tempo.

A partir do momento em que o texto deixa de ser funcional, ele passa a ficar personificado, isto é, aberto às interpretações individuais próprias de cada compositor, e será tratado desta forma por vários dos compositores do Romantismo. Exemplos são as missas de Franz Schubert (1797-1828), das quais ele omitiu o “*Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam*” e o “*Et expecto resurrectionem mortuorum*” do texto do *Credo*.

No entanto, apesar da ascensão das formas instrumentais, da ópera e do lied, e da perda da funcionalidade do texto litúrgico, de uma certa forma, o catolicismo exerceu um fascínio sobre os compositores românticos, por seu misticismo e pelo esplendor do seu

cerimonial, se comparado com a severidade e rigidez do protestantismo. Esse fascínio se estendeu, inclusive, aos compositores de língua germânica, nos países onde o protestantismo se tornou a religião oficial.

Franz Liszt (1811-1886) é, dos compositores românticos, um dos que mais foram influenciados por um profundo sentimento religioso. Possuía um grande desejo de transformar a música litúrgica, no sentido de renová-la, e nela aplicar os grandes recursos musicais do romantismo. Por outro lado, possuía uma mentalidade franciscana e conhecia profundamente o canto gregoriano que acabou por influenciá-lo a compor obras de extrema simplicidade. Antón Bruckner (1824-1896) é, ao lado de Liszt, um dos grandes compositores do Romantismo, que trazia uma grande religiosidade. De educação católica tradicional, Bruckner compôs algumas missas que merecem uma atenção especial. E finalmente, Charles Gounod (1818-1893), grande representante da música francesa romântica, e homem de uma grande religiosidade, viveu, durante grande parte de sua vida, o dilema entre dedicar seus esforços à música ou ao sacerdócio. Grande parte de suas missas apresenta a influência do canto gregoriano e do contraponto de Palestrina, provavelmente, num esforço de restabelecer a função litúrgica da música.

Pode-se ainda citar outros compositores românticos que se dedicaram à produção de missas como Rossini, Puccini, Verdi, Berlioz, Dvorák, Saint-Saëns, Fauré, entre outros.

Depois um longo período de baixa produção de missas, ela desfrutou de um renascimento na época entre as duas guerras mundiais. Houve, pois, um aumento de interesse, por parte dos compositores, pelas obras do passado, principalmente por obras polifônicas do século XVI, não só as das escolas franco-flamenga e italiana, como também, as dos compositores ingleses e luteranos. Desta forma surgiram, ao longo do século XX,

inúmeras missas compostas por vários compositores, não só europeus, mas de todos os continentes.

Na Inglaterra, algumas missas dedicadas à Igreja Anglicana, se destacaram. É o caso, por exemplo, da *Missa em Sol menor* de Ralph Vaughan Williams (1872-1957), composta em 1921, apresentando uma bem sucedida re-interpretação da prática renascentista. Na Alemanha e na Áustria, o uso da polifonia bachiana, particularmente nas missas luteranas, é freqüentemente combinado com um diatonicismo dilatado, relacionado a Paul Hindemith (1895-1963), embora o próprio Hindemith tenha escrito apenas uma missa em latim como seu último trabalho (1963). E na França a produção de missas foi ainda mais representativa neste período.

Devido a uma grande tendência de se tentar uma maior aproximação entre a música sacra e os membros da congregação, surgiram algumas missas com características muito particulares baseadas em estilos populares. Exemplos de missas deste tipo são a *20th – Century Folk Mass* de Geoffrey Beaumont, a *American Folk Song Mass* de Ian Mitchell, além da *Misa Luba*, baseada no folclore negro africano, e a *Missa Criolla*, de Ariel Ramirez.

Na verdade, houve um grande declínio da produção de missas da década de 60 para cá, devido a vários fatores, dentre os quais o mais determinante é o fato de ter ocorrido uma série de transformações na liturgia católica, em função de uma maior participação da congregação no canto litúrgico. Ainda assim, alguns compositores como Penderecki e Gorecki, fizeram importantes trabalhos nas décadas de 80 e 90.

2.3. A COMPOSIÇÃO DE MISSAS NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

Nos dois primeiros séculos da história do Brasil-colônia, a atividade musical esteve intensamente ligada à atividade eclesial. A Igreja usava a música como instrumento de conversão, e esta permanecera, durante um longo período, essencialmente de origem portuguesa, ainda que fosse executada por mulatos ou negros. Os portugueses utilizaram o canto-chão, além de sua própria música sacra renascentista.

As primeiras composições brasileiras apareceram no século XVIII. A partir deste período os textos sacros serviram de inspiração para os vários compositores brasileiros, em especial o ordinário da missa.

Entre os compositores do período colonial, a Missa fora um gênero musical bastante utilizado. Pode-se citar aqui importantes trabalhos deste período como: a Missa a 8 vozes (dois coros mistos) e instrumentos, de André da Silva Gomes (1752-1844) formada apenas por *Kyrie* e *Gloria*, cujo estilo revela alguns aspectos de transição do Barroco para o Classicismo; as várias missas dos compositores da Escola Mineira, das quais destacam-se a *Grande Missa em Mi bemol* –exemplo de música concertante homofônica, formada apenas por *Kyrie* e *Gloria* – e a *Missa em Fá*, ambas de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805); as missas de *Réquiem*, a *Missa de 8 de Dezembro* (1810), e a *Missa de Santa Cecília* (1826), para solistas, coro e orquestra do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – o maior representante da música colonial brasileira.

No período romântico da música brasileira a produção de música sacra diminuiu consideravelmente. Poucas são as missas compostas neste período. Dentre elas podemos citar a *Missa Ferial* e a *Missa em Mi bemol* de Francisco Manuel (1795-1865), compositor

do Hino Nacional Brasileiro; as duas missas compostas por Carlos Gomes (1836-1896) na sua juventude, antes de sua mudança para a Itália: a *Missa de São Sebastião* (1854) e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859); uma missa a quatro vozes mistas com orquestra e órgão, e um *Réquiem* de Henrique Oswald (1852-1931).

Com o nascimento do movimento modernista brasileiro, os compositores se dividem em algumas correntes de composição, sendo agrupados pelos historiadores em: compositores nacionalistas, compositores pós-nacionalistas, compositores independentes e compositores de vanguarda. Em todos esses grupos houve uma produção de obras dedicadas ao texto do Ordinário.

Dentre o grupo de compositores nacionalistas, os mais importantes são Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com sua *Missa de São Sebastião* (1937) para coro *a cappella*, em homenagem ao santo patrono do Rio de Janeiro; Dinorah de Carvalho (1895-1980) com sua *Missa de Profundis* (1977); Francisco Mignone (1897-1986) com várias obras de natureza religiosa, sendo sete missas, que foram compostas entre 1960 e 1970, das quais se destaca a *Missa em Si bemol*, pelo rigor da escrita polifônica; e finalmente Camargo Guarnieri (1907-1993), que, embora não tenha se dedicado muito à escrita de obras sacras, deixou a *Missa Diligite* (amai-vos uns aos outros), para coro e órgão.

Dentre os chamados pós-nacionalistas, Osvaldo Lacerda (1927), é, sem dúvida, o compositor que mais demonstrou preocupação com a preservação da música sacra no Brasil, tendo inclusive sido membro da Comissão Nacional de Música Sacra de 1966 a 1970. Dentre suas obras sacras, deve-se ressaltar aqui a *Missa a Duas Vozes* (1966), com acompanhamento de órgão, a *Missa Ferial* (1966), para coro misto *a cappella*, a *Missa Santa Cruz* (1967), para coro misto com acompanhamento de órgão, e a *Missa a três vozes iguais* (1971), também com acompanhamento de órgão.

Importantes nomes da composição brasileira estão entre os chamados compositores independentes: Cláudio Santoro (1919-1989) que, embora não tenha se dedicado de forma intensa à música religiosa, deixou o célebre *Réquiem para JK* (1986), que mostra sua habilidade na composição de obras para grande coro; José Antônio de Almeida Prado (1943) com a *Missa da Paz* (1965), para coro *a cappella*, de grande importância por apresentar o texto em português, conforme o Concílio Vaticano II, e a *Missa de São Nicolau* (1986), para solistas, coro e orquestra. Ainda de compositores deste grupo são dignas de nota: a *Missa Solene* (1996) para coro e solistas infantis, órgão e percussão do paulista Mário Ficarelli (1937); a *Missa Nordestina* (1966) para coro a quatro vozes, e a *Missa João Paulo II na Bahia* (1980), para grande coro, percussionistas e órgão do baiano Lindembergue Cardoso (1939-1980); as missas breves de Ernani Aguiar (1950), das quais se destaca a *Missa Brevis II em honra de São Francisco de Assis*, para coro *a cappella*; e finalmente a *Missa pro Defunctis* (1984) para coro *a cappella*, e a *Missa Choralis* (1984) para coro, piano e duas trompas, do paulista José Carlos Amaral Vieira (1952).

Entre as obras escritas pelos compositores de vanguarda, destacam-se a *Missa Populorum Progressio* para coro com acompanhamento de fita magnética do carioca Jorge Antunes (1942) e a Missa breve *Orbis Factor*³⁵ (1969), em memória de Mário de Andrade, para solistas, coro e quarteto de percussão do paulista Aylton Escobar.

Cabe aqui concluir este capítulo citando a obra que é a razão da realização deste trabalho: a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Composta em 1971, foi concebida para coro misto a oito vozes *a cappella* e solistas. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como “Melhor obra vocal

³⁵ Interessante notar nesta obra de Escobar o uso de um poema do próprio autor – “Grifo da Morte” – no *Agnus Dei*.

do ano”, ela reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos que retratam a força primitiva dos ritmos africanos, com trechos que ressaltam a ternura do acalanto, além de explorar formas populares como a “marcha-rancho” e o “samba-canção”. Seguindo as prescrições do Concílio Vaticano II, o compositor escreveu a obra em português e latim, tratando o texto com superposição e alternância de idiomas.

3 – ASPECTOS DA MÚSICA POPULAR E FOLCLÓRICA PRESENTES NA *MISSA AFRO-BRASILEIRA (DE BATUQUE E ACALANTO)*

Carlos Alberto Pinto Fonseca não se julga um compositor nacionalista, e também não considera a sua missa como uma obra pertencente ao movimento nacionalista brasileiro, embora nesta se encontre uma série de elementos folclóricos e populares. Ele apenas afirma que se trata de uma obra “tanto erudita quanto popular”, cujo objetivo é “tocar os corações das pessoas através de uma coisa que já é assimilada por elas”. Desta forma, torna-se relevante, neste trabalho, fazer um levantamento dos elementos populares e folclóricos presentes na obra. O objetivo deste capítulo é, pois, analisar o que o compositor chama de popular, ou o que ele chama de “coisa que já é assimilada” pelas pessoas.

3.1. O FOLCLORE NO BRASIL

3.1.1. FOLCLORE E NACIONALISMO

Segundo SIMNS (1996)³⁶, “em geral a canção folclórica é aquela que é aprendida, interpretada e passada oralmente, em vez de ser notada musicalmente”. E, “a forma de transmissão oral faz com que a criação popular seja suscetível a mudanças tanto na música quanto no texto”. A canção folclórica é espontânea, simples, e traz em si o espírito de culturas nativas.

³⁶ SIMNS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: style and structure*. 2nd. Ed. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996. p. 206.

O uso de material folclórico em composições chamadas “eruditas” se tornou uma prática muito comum desde Haydn e Beethoven em algumas sinfonias, passando por Chopin e Liszt em obras pianísticas, e por Brahms e Schubert em *lieder*, até se tornar uma forma sistemática de composição na obra de diversos compositores da segunda metade do séc. XIX e das primeiras décadas do séc. XX. No que se refere à composição de música sacra, pode-se afirmar que o uso de elementos folclóricos passou a estar efetivamente presente a partir da década de 60, depois da realização do Concílio Vaticano II.

Na música brasileira houve um intenso uso de elementos do folclore nacional nas composições musicais em função do nacionalismo, embora, desde os compositores do período colonial, o folclore já estivesse presente em obras de teor popular e mesmo em obras sacras, nas quais alguns trechos eram imbuídos de linhas de canções populares.

A concepção estética nacionalista pregada pelos líderes do movimento modernista tinha como diretriz fundamental a idéia de que o país deveria desenvolver uma linguagem artística própria, a partir de elementos peculiares à sua própria cultura. Para tanto, defendia-se a idéia de que era necessário que os artistas concebessem suas obras nacionalistas imbuídas de substrato do folclore, sistematicamente pesquisados, com tratamento moderno através de técnicas e elementos provenientes das várias experiências que estavam sendo realizadas na época. Mário de Andrade, principal expoente do modernismo no Brasil, defendia a nacionalização da expressão musical, incentivando o condicionamento do material temático de procedência folclórica aos moldes da técnica composicional européia. Desta forma, muitos compositores aderiram às idéias desse movimento e passaram a utilizar material folclórico em suas obras, de forma direta, ou de forma depurada.

3.1.2. A FORMAÇÃO DA MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA

O folclore brasileiro é complexo, formado a partir da síntese das culturas branca, negra e indígena. Coube à cultura branca européia a dominação de todo esse complexo cultural. Essa dominação iniciou-se com a chegada dos missionários jesuítas, cujo trabalho catequético tinha a música como uma de suas ferramentas. Os escravos africanos trouxeram a cultura negra, que para se manter precisou se subjuguar à cultura dominante. Na verdade, a influência entre essas duas estruturas culturais foi recíproca.

ALVARENGA defende a idéia de que a influência européia na constituição da música brasileira foi a mais determinante. A autora afirma que tal influência do homem branco sobre as demais raças deu-se de maneira natural, principalmente pelo fato de que Portugal governou o país por mais de três séculos. No entanto, ela própria cita elementos importantes na formação de nossa música, os quais devem-se ao negro:

“As escalas estranhas nos vieram provavelmente da África, onde predominam as escalas modais, diferentes da escala tonal européia e as escalas de cinco a seis sons, respectivamente chamadas pentatônicas e hexacordais. [...] Na nossa música, a sensível, freqüentemente não aparece, resultando do seu corte uma escala hexacordal. Outras vezes aparece abaixada, constância nossa, criadora de uma escala modal encontrada também na África, e corresponde a que os gregos chamavam modo hipofrígio (sol a sol descendente sem alteração)” (ALVARENGA, 1946³⁷).

OLIVEIRA, em sua tese de doutorado, confirma a afirmação anterior no que diz respeito às escalas pentatônicas, mas afirma que o uso de escalas modais deve-se à influência européia, em função das melodias gregorianas trazidas de lá pelos jesuítas:

³⁷ ALVARENGA, Oneyda. A Influência negra na música brasileira. In: *Boletim Latino Americano de Música*. Rio de Janeiro, (VI): 357-400, 1946. p.358-359.

“ The use of modality may be attributed to the Luso-Brasilian traditions and lends support to studies (i.e., Andrade, 1965; Béhague, 1980; Souza, 1963). Suggesting that singing of Gregorian melodies during the missionary work carried out in Brazil by the Catholic priests from the 16th century influenced folk melodies” (OLIVEIRA, 1986³⁸).

No tocante às melodias modais presentes na música brasileira há, ainda, pesquisadores que afirmam que estas são autóctones, e preferem evitar as terminologias européias (modos gregos e modos eclesiásticos). Importante é, na verdade, ressaltar que o modalismo está fortemente presente na formação da música brasileira, seja qual for sua origem, e se faz presente em vários gêneros musicais até o momento presente.

Em meio ao intrincado folclore afro-brasileiro pode-se dizer, pois, que são de origem africana as escalas pentatônicas, a complexidade rítmica, os instrumentos de percussão específicos e o canto responsorial. Da influência luso-hispânica pode-se perceber os muitos gêneros populares e folclóricos de origem ibérica, a grande quantidade de melodias portuguesas, além da aplicação dos modelos formais europeus.

A cultura indígena, por sua vez, exerceu pouca influência nessa síntese cultural devido a dois fatores principais: a evangelização das comunidades indígenas, em função da qual houve uma substituição das tradições musicais indígenas pela música européia (principalmente o canto gregoriano); e o fato dessas comunidades serem nômades e se refugiarem no interior do país.

Há quem defenda a idéia de que, no que diz respeito à música, não há uma participação nítida e direta da cultura indígena. “O índio não reagiu à dominação da cultura

³⁸ OLIVEIRA, Alda de Jesus. *A frequent count of music elements in Bahian folk songs using computer and hand analysis: Suggestions for applications in music education*. Dissertation presented of the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin, 1986. p. 93-94.

européia. Os elementos de sua própria cultura foram substituídos por costumes europeus e assimilados tão fortemente pela nova sociedade que estava a se formar, que não deixaram indícios, não sendo possível historiar e analisar o processo de incorporação sofrido” (PAZ, 2002)³⁹. Tal citação ainda pode ser reforçada por GALLET (1934)⁴⁰ que, afirma que o índio não contribuiu para a formação da nossa música, e “o folclore brasileiro atual, no que se refere à música, é de origem luso-africana”.

Em contrapartida, existem estudiosos como o próprio Mário de Andrade que, em sua obra *Música, doce música*⁴¹, chamam a atenção para a existência de uma influência indígena em alguns processos de cantar que são comuns em todo país, como o timbre nasal, que era usado pelos índios, e que permaneceu na voz brasileira. Outros, ainda, reconhecem uma pequena influência da cultura indígena na música brasileira, na presença de certos tipos de instrumentos, principalmente os que contêm chocalhos, como as maracas.

3.1.3. O FOLCLORE AFRO-BRASILEIRO NAS COMPOSIÇÕES ERUDITAS

Na medida em que o compositor brasileiro começou a abandonar os elementos tradicionais da escola européia, pedindo auxílio ao acervo folclórico nacional, a cultura afro-brasileira se tornou, pois, uma fonte rica de inspiração para a composição de obras musicais chamadas eruditas.

Segundo PAZ (2002)⁴², “além das escalas modais, outros recursos de caráter étnico foram explorados pelos compositores nacionalistas, como lendas e crendices populares,

³⁹ PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002. p. 25.

⁴⁰ GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934. p. 42.

⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Brasília: Martins/INL, 1976. p. 18.

⁴² PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. p. 128.

ritmos e melodias incorporados e adaptados a óperas, bailados e poemas sinfônicos e, ainda, em peças de menor porte”. Na verdade, o movimento nacionalista é fruto da “necessidade de proteger o patrimônio musical nacional de todo elemento de importação” (PAZ, 2002)⁴³.

O Nacionalismo existente no Romantismo limitou-se a usar temas nacionais e folclóricos, alguns ritmos afro-brasileiros, o idioma nacional nos textos de algumas canções. No entanto, esses elementos nacionais eram ainda estruturados segundo os padrões de composição europeus.

Pode-se afirmar que o Nacionalismo na música brasileira se afirmou mesmo com o direcionamento estético de Mário de Andrade, e com a abordagem musical de Villa-Lobos. Heitor Villa-Lobos foi um dos compositores brasileiros que buscou na cultura afro-brasileira a inspiração para muitas de suas obras. Soube utilizar elementos de tal cultura de forma consciente. “Em sua obra é possível observar o emprego, com grande eficácia, de efeitos onomatopaicos; a utilização de inflexões da voz; a obediência do coral aos padrões do canto africano; o amplo aproveitamento dos instrumentos primitivos, etc.” (VIDOSSICH, 1975)⁴⁴.

A partir de Villa-Lobos, “cresce cada vez mais o interesse dos jovens compositores pelo estudo do folclore” (PAZ)⁴⁵. Dignas de nota são, também, as referências ao folclore afro-brasileiro encontradas na música de Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Hechel Tavares, Fructuoso Viana, Camargo Guarnieri, César Guerra Peixe, Lindembergue Cardoso, entre outros.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ VIDOSSICH, Edoardo. *Sincretismos na música afro-americana*. São Paulo: Ed. Quíron, 1975. p. 70-71.

⁴⁵ PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. p. 129.

3.2. O SINCRETISMO RELIGIOSO E MUSICAL NO BRASIL

É evidente que a mistura de tantos elementos culturais diferentes tivesse como resultante um intenso sincretismo. O folclore brasileiro é, na verdade, o resultado desse sincretismo, ou seja, dessa mistura das diversas canções e danças folclóricas vindas de culturas tão diferentes. Considerando que o presente trabalho tem como foco de estudo uma obra de caráter religioso, construída com elementos pertencentes a esse sincretismo, torna-se pertinente uma rápida abordagem sobre tal assunto.

Segundo o DICIONÁRIO AURÉLIO (1988)⁴⁶, “sincretismo é a fusão de elementos culturais diferentes, ou até antagônicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns sinais originais”. No que diz respeito à religião, o sincretismo é bastante presente nas religiões chamadas afro-brasileiras.

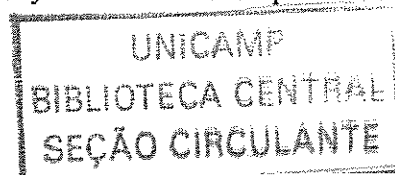
3.2.1. AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

Segundo PRANDI (1999)⁴⁷, verifica-se na história das religiões afro-brasileiras a existência de três momentos:

1. a sincretização com o catolicismo, durante a formação das modalidades tradicionais conhecidas como candomblé, xangô, tambor de mina e batuque;
2. o branqueamento, na formação da umbanda nos anos 1920 e 1930;
3. a africanização – anos 60 em diante, na transformação do candomblé em religião universal e negação do sincretismo.

⁴⁶ DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 601.

⁴⁷ PRANDI, Reginaldo. IN: CAROSO e BARCELAR. *Traços da tradição afro-brasileira*. 1999. p. 93.



OLIVEIRA afirma que “a religião foi o melhor meio encontrado pela população negra para resgatar o que restou de sua identidade social”, e,

“com o fim da escravidão no séc. XIX, os negros tiveram de se inserir na sociedade brasileira, de modo que ser católico praticamente passou a se condição *sine qua non* para ser reconhecida sua cidadania nacional. Esta população encontrou no catolicismo o elemento maior de identificação com sua crença (culto aos orixás): o politeísmo velado, manifesto no culto aos vários santos. As religiões afro-brasileiras formaram-se, pois, a partir do sincretismo de elementos dos cultos africanos com os do catolicismo e, em menor escala com as religiões indígenas”. (OLIVEIRA, 2001⁴⁸).

Depois dos anos 20, até o fim dos anos 50, ocorreu um processo de “branqueamento” das religiões afro-brasileiras, caracterizado pela extinção gradativa de elementos originários da cultura africana, em função de um ajuste à cultura nacional de preponderância européia. Neste sentido, a Umbanda surgiu para “purificar” a religião afro-brasileira de elementos considerados “inferiores” pela sociedade capitalista e republicana. Segundo OLIVEIRA,

“inspirada no espiritismo codificado por Alan Kardec no séc. XIX na França, as principais características adotadas pela umbanda foram: o uso da língua vernácula em detrimento da tradição oral africana, a simplificação do ritual de iniciação e a eliminação do sacrifício de sangue em oferenda aos orixás. Manteve-se o rito cantado e dançado dos

⁴⁸ OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *O Sincretismo Cultural, Religioso e Musical na Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música Brasileira no Século XX da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – UFGO, 2001. p. 25-26.

candomblés, e um panteão simplificado de orixás sincretizados com santos católicos.

(OLIVEIRA, 2001⁴⁹).

Nos anos 60, época marcada pelo movimento da contracultura, do protesto, da renovação e da vanguarda, a intelectualidade brasileira passou a dar valor ao que era marginal ou exótico. Desta forma, a cultura afro-brasileira ganhou espaço, passando a ser estudada, despertando admiração e reconhecimento como um importante elemento do nacionalismo cultural. Neste contexto, o Candomblé passou a ter o título de religião universal, procurada por todas as classes sociais, e com tal recuperação cultural, iniciou-se um processo de africanização, ou seja, de retorno à tradição, com o reaprendizado da língua, dos ritos e dos mitos perdidos.

3.2.2. CATOLICISMO E SINCRETISMO

Apesar deste espaço conquistado pelas religiões afro-brasileiras, a tradicional estrutura institucional católica condena qualquer sincretismo, com o argumento de que este corrompe a fé autêntica e deforma a convicção doutrinal. Existem setores do catolicismo que no passado criticavam o sincretismo, mas que passaram a compreender esse fenômeno denominando-o “inculturação”, incluindo elementos da cultura africana em celebrações litúrgicas. No entanto, a atual política praticada pelo Papa João Paulo II é conservadora e não incentiva a influência das reformas e recomendações de caráter liberal implementadas pelo Concílio Vaticano II, no que diz respeito à utilização de elementos de outras religiões nas celebrações litúrgicas católicas.

⁴⁹ *Idem.* p. 26.

Na verdade, o catolicismo é uma religião baseada na orientação de seus fiéis quanto à sua conduta ética e moral e tem como ideal a vida santificada no arrependimento sincero dos pecados. Diferentemente, segundo GAARDER (2000)⁵⁰ o Candomblé, “é uma religião mágica e ritual”, baseado na “interferência concreta do sobrenatural, mediante a manipulação de forças sagradas, a invocação de potências divinas e os sacrifícios oferecidos às diferentes divindades, os chamados *orixás*”. O Candomblé possui regras de comportamento relacionadas a partir de narrativas míticas fundamentadas no ritual, sendo que tais regras dependem basicamente da relação entre cada seguidor e seu deus pessoal, o *orixá*. “Cada orixá está relacionado a uma série de tabus específicos” (GAARDER, 2000)⁵¹, sendo que o que é bom ou mau para um, pode não ser para outro. A pessoa descobre qual é o seu orixá por meio do jogo de búzios realizado pelo chefe da cerimônia. Cada orixá tem funções distintas e poderes específicos condizentes com sua personalidade, regulando determinadas forças da natureza e aspectos da vida social humana.

Para muitos, o Candomblé não seria uma religião universal, e sim um culto fetichista⁵² afro-brasileiro. Na cerimônia do Candomblé, é feita a invocação dos orixás através dos “iniciados”, os filhos ou filhas-de-santo. O chefe da cerimônia, quando homem é chamado de Pai-de-santo, *babalorixá* ou *babalaô*, e quando mulher é chamada de Mãe-de-santo, *ialorixá* ou *ialoxá*. São entoados cantos especiais, chamados de “pontos”, para chamar e saudar as entidades sobrenaturais, que se apossam dos “iniciados” durante a cerimônia. O cerimonial é baseado no canto e na dança, que são usados como meios de

⁵⁰ GAARDER, Jostein, HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 293.

⁵¹ *Idem*, p. 294.

⁵² Os cultos fetichistas são cerimônias de caráter mágico que apresentam um corpo de crenças e de ritos até certo ponto definidos e organizados. Os nomes variam de acordo com as regiões, mas em geral apresentam estrutura semelhante. Os mais conhecidos são a macumba (RJ), o xangô (PE, PB, AL), o tambor-de-mina (MA), entre outros.

alcançar o transe ou êxtase. O ritmo violento dos tambores e a incessante repetição dos cantos geram uma certa fadiga da atenção, e um conseqüente amortecimento da consciência, levando os iniciados e crentes a um verdadeiro estado de hipnose.

A música é essencial nos cultos dos terreiros. A comunicação entre as entidades e os iniciados necessita do som da palavra de saudação, do instrumento, do modo de se cumprimentar o santo, através de uma seqüência rítmica de palmas (*paô*), entre outras manifestações musicais. É pelo uso da música que as distinções étnicas são observadas, revelando o tipo de nação que o terreiro está seguindo nos seus rituais religiosos. As diferenças das nações do Candomblé também são percebidas pelas preferências das línguas africanas cantadas no vocabulário religioso. O aprendizado musical faz parte da iniciação religiosa, tanto para a realização estética quanto para invocar os orixás. A música instrumental é polirrítmica e organizada pelo trio de atabaques, agogô ou gã, podendo-se incluir a cabaça ou afoxé. Os polirritmos fazem parte de um aspecto sutil e complexo de grande importância dentro da estrutura do Candomblé, pois eles indicam coreografias, preferências dos deuses, oportunidades e adequações aos diferentes momentos privados ou públicos do terreiro.

3.3. ELEMENTOS FOLCLÓRICOS E POPULARES PRESENTES NA MISSA AFRO-BRASILEIRA.

3.3.1. SINCRETISMO E NACIONALISMO

A Missa Afro-Brasileira é uma obra bastante extensa, marcada pela presença constante de elementos do folclore e da música popular. Elementos como o baião, o vira português, as cantigas de ninar, as cantigas de roda, o aboio, o samba-canção, a marcha-rancho, o choro, aparecem ao longo da obra, intensamente trabalhados e transformados dentro de uma estrutura única. Observa-se ainda a presença constante da rítmica afro-brasileira, a utilização de escalas modais, e o uso da língua vernácula em alternância e/ou superposição com o latim.

Não se pode afirmar que exista na obra uma inserção direta de elementos do Candomblé ou da Umbanda, apesar de seu caráter sincrético. Não foram empregados instrumentos musicais (especialmente de percussão), tão comuns a esses rituais, ou quaisquer expressões em dialeto africano. Não existem na obra referências a orixás, ou a melodias tradicionalmente associadas ao culto afro. A performance da obra não requer coreografias ou movimentos que lembrem as danças características de tais rituais. Pode-se dizer que o compositor deu uma grande importância ao elemento rítmico, que é característico da música africana. Esse fator tem força vital nas religiões afro-brasileiras, de modo que sua presença justifica, por si, ainda que parcialmente, o sincretismo religioso confirmado pelo autor no prefácio da obra e nas entrevistas cedidas para a realização deste trabalho.

Rafael Grimaldi do Santos, regente auxiliar do *Ars Nova* – Coral da UFMG afirmou, em entrevista⁵³, que a Missa Afro-Brasileira, muito mais do que resultado de um sincretismo religioso é produto da estética nacionalista, embora o próprio compositor negue tal afirmação. Para Rafael Grimaldi, Carlos Alberto Pinto Fonseca é marcadamente um compositor nacionalista, que colhe os elementos afro-brasileiros da própria estética nacionalista e de outros compositores nacionalistas, e não da pesquisa do folclore. Para ele, “a missa não foi escrita sob o ponto de vista de quem se envolveu e pesquisou, mas sob o ponto de vista da própria escola nacionalista”.

Não é, pois, apropriado considerar a Missa Afro-Brasileira como uma “missa folclórica”⁵⁴, como a *Missa em Aboio* de Pedro Marinho e a *Missa Nordestina* de Lindembergue Cardoso. Essas últimas foram concebidas com base em elementos do folclore nordestino brasileiro, onde o ritmo e a harmonia foram tratados de forma bastante simples. Já a Missa Afro-Brasileira, apesar dos muitos elementos folclóricos e populares presentes, apresenta uma certa complexidade estrutural, harmônica e vocal, analisados nos capítulos subseqüentes.

3.3.2. ELEMENTOS POPULARES PRESENTES NA OBRA

É evidente que, quando o compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca afirma que pensou em fazer uma obra que fosse capaz de “tocar os corações das pessoas através de uma coisa que já é assimilada por elas”, ele está fazendo menção aos vários elementos

⁵³ Entrevista cedida em 22/04/2003 em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

⁵⁴ O Concílio Vaticano II deu um grande impulso à secularização da música litúrgica católica, e neste contexto surgiram então as chamadas “missas folclóricas”, que eram missas compostas baseadas em materiais folclóricos.

populares presentes na obra. No capítulo dedicado à análise musical esses elementos serão estudados dentro da unidade da obra. No entanto, cabe neste momento, uma breve abordagem sobre cada um deles.

No título da obra existem dois elementos que merecem uma especial atenção: o batuque e o acalanto. O compositor chama de **batuque** tudo o que representa a percussão afro, no entanto, o batuque é uma dança originária da Angola e do Congo. Sinônimo de batucada, o batuque é uma das danças brasileiras mais antigas, se não for tal, tendo sido constatada no Brasil e em Portugal já no séc. XVIII. Em algumas regiões do estado de São Paulo, o batuque é uma dança de terreiro, e no Rio Grande do Sul significa cerimônia afro-brasileira. Na verdade, a palavra batuque deixou de designar uma dança particular, e tornou-se um nome genérico de determinadas coreografias e danças apoiadas em ritmos fortes realizados por instrumentos de percussão. Na Missa Afro-Brasileira, segundo o próprio compositor, pode-se chamar de batuque todos os trechos que apresentam ritmos mais percussivos de origem afro (figura 1), sem denominações específicas como a marcha-rancho, o choro e o samba-canção. Desta forma, pode-se afirmar que grande parte da obra é constituída por trechos de batuque.

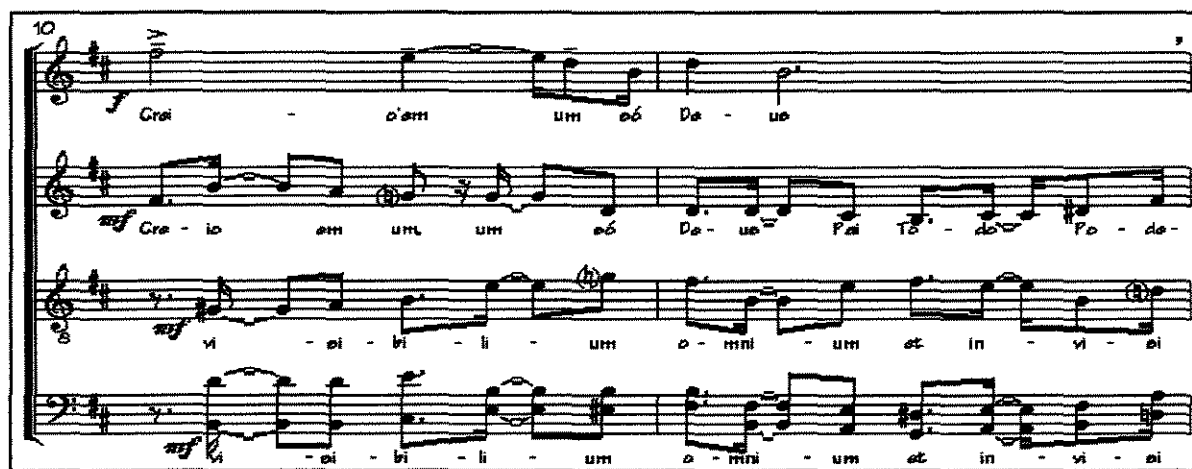


Figura 1: Trecho de batuque apresentado no Credo.

Os **acalantos**, por sua vez, são canções de ninar, de caráter nacional na estrutura melódica e nos textos, embora muitos estudiosos lhes atribuam também origem portuguesa, por apresentarem textos estruturados de forma semelhante aos daquele país. As melodias costumam ser simples e ternas e o texto pode, normalmente, apresentar figuras que causem medo, incentivando as crianças a dormir para evitá-las. Outra característica dos acalantos é o uso do canto em *bocca chiusa* ao final da canção, de modo a propiciar uma certa monotonia para adormecer a criança.

Na Missa Afro-Brasileira os acalantos são muito presentes. Na verdade, o que o compositor chama de acalanto são alguns temas de canções de ninar, alguns temas de cantigas de roda e outros temas criados por ele próprio, onde a melodia possui um caráter de simplicidade e de ternura. Em nenhum dos casos foi usado o canto em *bocca chiusa*, como ocorre nos acalantos. Os trechos mais importantes da missa chamados de acalanto pelo compositor estão: no *Gloria*, do compasso 10 ao 15, onde se canta “e paz da terra aos homens de boa vontade” (figura 2) e do compasso 84 ao 112, onde se canta “*qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*”, onde foram utilizadas duas cantigas de roda: “Tutu Marambá” (figura 3) e “Se esta rua fosse minha” (figura 4); no *Credo*, do compasso 148 ao 165, no trecho “Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só batismo para o perdão dos pecados e espero a ressurreição dos mortos e a vida do mundo que há de vir”; e no *Amen*, do compasso 174 ao 188; no *Sanctus*, no trecho do *Benedictus*, do compasso 54 ao 60, e em todo o “Bendito Aquele” (c. 63-83); e no *Agnus Dei*, do compasso 1 ao 9; e, por fim no trecho do *Dona Nobis*, do compasso 19 ao 42.

As figuras abaixo são exemplos de alguns desses trechos que o compositor chama de acalantos:

10 $\text{♩} = 50$

paz na ter - ra aoe ho - mene de bo - a von - ta - da de bo - a von -

Paz na ter - ra aoe ho - mene de bo - a von - ta - da de bo - a von -

paz na ter - ra aoe ho - mene de bo - a von - ta - da de bo - a von -

Paz na ter - ra aoe ho - mene de bo - a von - ta - da de bo - a von -

Figura 2: Trecho homofônico apresentado no início do “Gloria”

$\text{♩} = 58$

Qui *p* tol - lie pec - ca - ta mun - di qui

pp Qui tol - lie pec - ca - ta mun - di qui

pp Qui tol - lie pec - ca - ta mun - di

pp Qui tol -

Figura 3: A linha do soprano apresenta a melodia da canção “Tutu Marambá”

qui es - deo ad dex - te - ram Pa - tris qui

es - deo ad dex - te - ram Pa - tris

qui es - deo ad dex - te - ram Pa -

qui es - deo ad dex - te -

Figura 4: A linha do soprano apresenta a melodia da canção “Nesta Rua”

Logo no início do *Gloria*, mais precisamente do compasso 21 ao 29, com o título de “Nós vos louvamos”, o compositor faz menção à **marcha-rancho** (figura 5). Segundo OLIVEIRA (2001)⁵⁵, “as marchas têm como forma embrionária o canto e dança de cordões e ranchos folclóricos do ciclo de Natal”⁵⁶. Para facilitar as passadas dos carnavalescos, a marcha-rancho tem compasso binário, com marcação acentuada no tempo forte. A partir do final da primeira década do séc. XX, as marchas mantiveram sua marcação acentuada no tempo forte, mas passaram a ter um ritmo e um caráter mais dolente, e um maior desenvolvimento da parte melódica, com o objetivo de reproduzir a melodiosa e calma ondulação dos desfiles dos ranchos carnavalescos. “A partir da segunda década do séc. XX, as marchas tiveram seu andamento acelerado desdobrando-se com o nome de marchinha” (OLIVEIRA, 2001⁵⁷).



Figura 5: Exemplo de marcha-rancho presente na obra.

⁵⁵ OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *O Sincretismo Cultural, Religioso e Musical na Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. p. 52.

⁵⁶ Quando o carnaval passou a ser uma data de diversão coletiva, a nascente classe média do Segundo Reinado resolvera adotar o carnaval veneziano como modelo para suas festas nos salões e desfiles de carros alegóricos. As camadas mais baixas, então, tiveram que criar uma forma própria de expressão mais adequada aos seus recursos financeiros: os ranchos carnavalescos. Criados por volta de 1870, os ranchos eram uma adaptação dos Ranchos dos Reis nordestinos do ciclo de Natal.

⁵⁷ OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *O Sincretismo Cultural, Religioso e Musical na Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. p. 52.

Do compasso 35 ao 50, o compositor faz uma referência ao **Vira**, uma dança portuguesa em compasso binário composto (figura 6).



Figura 6: Início do “Vira”, presente no Gloria

O **samba-canção** também está presente no *Credo*, do compasso 80 ao 88 (figura 7), onde o tenor solista, acompanhado pelo coro canta “Também foi crucificado por nós sob Poncio Pilatos, padeceu e foi sepultado”, e no *Agnus Dei*, do compasso 9 ao 18, onde o tema também é cantado pelo tenor solista.

OLIVEIRA afirma que “no samba-canção a ênfase está na melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo, que se torna mais contido” (OLIVEIRA, 2001⁵⁸). Inicialmente, na história da música popular brasileira, o samba-canção era cultivado apenas por músicos do teatro de revista do Rio de Janeiro. Apenas no fim da década de 20, é que esse estilo de samba veio a despertar o interesse dos vários compositores da época. A idéia na composição desse tipo de samba “era modificar o andamento do samba original, de modo a permitir melhores arranjos orquestrais”

⁵⁸ *Idem.* p. 53.

(OLIVEIRA, 2001⁵⁹). Dessa forma, dava-se um caráter “mais nobre” ao gênero, satisfazendo o gosto daqueles que ainda eram afeitos às letras de caráter nostálgico, com a ambientação romântica e sentimental das modinhas imperiais. Os samba-canções eram interpretados por cantores que possuíam vozes mais impostadas, mais parecidas com as vozes líricas usadas na ópera.



Figura 7: Exemplo de samba-canção presente na obra, onde o tenor solista realiza a melodia, e o coro o acompanhamento.

Existem na obra alguns pequenos trechos de solo do tenor, onde o compositor deixa o solista mais à vontade. Na verdade, não se pode afirmar que tais trechos teriam sua inspiração nos **cantos de trabalho**, embora, estes citados façam lembrar esse tipo de canto. Do compasso 113 ao 127 do *Gloria*, na linha do tenor solista, pode-se observar um desses tipos de canto (figura 8).

Existem no folclore afro-brasileiro, como herança africana, alguns tipos de cantos de trabalho, sendo um dos mais notáveis o canto de aboio. Há dois tipos de aboio: o aboio de roça e o aboio de gado. O primeiro é cantado em dueto, de forma responsorial, quando

⁵⁹ *Idem*.

vaqueiros manejam o gado. O segundo é um canto solo, cantado em uma sílaba apenas, para aquietar o gado no curral. Os aboios nordestinos são caracterizados por linhas melódicas ornamentadas e uma grande extensão (tessitura).



Figura 8: Trecho de linha melódica que faz lembrar os cantos de trabalho (tenor solista).

Esses são, pois, os principais elementos folclóricos e populares presentes na missa. Foi nesses elementos, que o compositor encontrou sua inspiração para “tocar os corações das pessoas através de uma coisa que já é assimilada por elas”. A presença constante desses elementos e o tratamento composicional, dado a eles através de técnicas de composição européia, vêm, pois, confirmar o caráter nacionalista da obra, apesar do próprio compositor não aceitar tal afirmação.

4 – ANÁLISE DA PARTITURA

A Missa Afro-Brasileira é uma obra extensa, e, desenvolver uma análise detalhada desta, resultaria em um estudo demasiado extenso, não adequado ao âmbito deste trabalho. O objetivo deste capítulo é, pois, abordar aspectos analíticos tendo sempre como foco a interpretação da obra. Tais aspectos serão abordados nos parâmetros forma, altura e ritmo. O que se pretende é captar recursos que possibilitem um maior entendimento da obra, para, conseqüentemente, uma melhor interpretação.

No estudo da forma serão abordados a estrutura de cada movimento, ou seja, a divisão em unidades estruturais (partes, seções, períodos e frases) e, de forma generalizada, as respectivas características musicais e textuais de cada unidade estrutural. No tocante à altura, a análise se limitará a: verificar os materiais melódico-harmônicos utilizados; levantar os motivos melódicos presentes nas linhas melódicas principais; identificar os motivos de acompanhamento; e, por fim, abordar pontos relevantes da harmonia utilizada pelo compositor. O ritmo, por sua vez, exerce um papel fundamental na missa e, através da sua análise, pretende-se identificar as principais células rítmicas presentes nos vários motivos. Outros aspectos musicais ligados à interpretação da obra, como textura, dinâmica, etc, serão abordados no próximo capítulo.

4.1. A FORMA

Como foi dito, a Missa Afro-Brasileira é uma obra extensa, que apresenta uma grande diversidade de elementos musicais. Tais elementos foram, pois, organizados pelo

compositor dentro da estrutura do texto da missa, de tal forma que este se tornou o principal elemento unificador da obra. Chama-se, aqui, de movimento cada uma das cinco partes do ordinário da missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*. Como a partitura editada⁶⁰ não apresenta números de compassos, cada movimento foi numerado por inteiro, apesar das várias mudanças de andamento, de caráter e até mesmo de linguagem musical. Apenas a combinação texto-música foi levada em consideração no estudo da organização estrutural da obra. Cada um desses movimentos foi dividido em partes; as partes, por sua vez, divididas em seções; e por fim, as seções divididas em períodos, ou simplesmente em frases. Todo o processo de divisão dessas partes, seções, períodos e frases foi, pois, desenvolvido com base no tratamento dado ao texto.

Convém esclarecer que, no âmbito desta análise, chamam-se “partes” de um movimento, suas maiores unidades estruturais, caracterizadas, unicamente, pela apresentação de uma determinada parte do texto do respectivo movimento. Cada parte é, normalmente, dividida em seções. O termo “seção” se refere às unidades estruturais que apresentam características determinadas, ou seja, elementos musicais que lhe dão coerência. Estes elementos unificadores podem ser um motivo melódico, um determinado material melódico-harmônico, o tipo de textura, ou ainda, o caráter musical. Em alguns casos, é necessário, ainda, dividir as seções em frases, ou em períodos de frases. O “período” é basicamente a constituição de duas ou mais frases, e as “frases” são as menores unidades estruturais.

⁶⁰ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*. New York: Lawson-Gould Music Publishers, 1978. 112p.

4.1.1. KYRIE

O *Kyrie* está estruturado em três partes – A-B-A’ – conforme a forma do texto fixada pela liturgia católica romana:

- **Parte A** – *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós) – compassos de 1 a 24;
- **Parte B** – *Christe eleison* (Cristo, tende piedade de nós) – compassos de 25 a 35;
- **Parte A’** – *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós) – compassos de 36 a 63.

A parte A – o *Kyrie I* – está dividida em três seções:

- Seção a** • Segundo o próprio compositor, toda a Missa Afro-Brasileira foi estruturada
c. 1-6 em torno de um elemento melódico-rítmico, chamado por ele de motivo condutor ou *leitmotiv*. Nesta primeira seção há, pois, a apresentação de tal motivo (c.1-2), seguida de duas reapresentações do mesmo (c.3-4 e c.5-6);
- Esses compassos, apresentados homofonicamente, são considerados pelo próprio compositor como introdução da obra e apresentam o texto em latim.
- Seção b** • A linha melódica principal do *Kyrie I* é apresentada nos compassos de 13 a
c. 7-12 24, e, para conectá-la com o motivo condutor (c. 1-6), há uma pequena seção de transição, de caráter funcional, como preparação ao elemento melódico a ser apresentado no compasso 13.
- Nesta seção é introduzido, em latim, o primeiro motivo de acompanhamento, como elemento de destaque, em forma de imitação.

- Seção c** • Nesses 12 compassos, a linha melódica aparece na voz do soprano, com
- c. 13-24** texto em português. Tal idéia (c. 13 e 14) é apresentada seis vezes, com modificações, em seis frases de dois compassos cada uma, formando assim três períodos de duas frases (c.13-14/15-16; c.17-18/19-20; c.21-22/23-24);
- A linha do contralto apresenta um contracanto, também em português, enquanto as vozes masculinas realizam o acompanhamento, que tem caráter de batuque, com texto em latim. Este tipo de tratamento dado às vozes é chamado de “semicontrapontístico”⁶¹.

Em contraste com a primeira parte, a parte **B – *Christe*** – é menor, formada apenas por 11 compassos (c. 25-35). Nesta parte, de melodia acompanhada, o coro realiza o acompanhamento com texto em latim, e o baixo solista a linha melódica em português. Há pequenos contracantos na linha do soprano com texto em português. A linha melódica está estruturada em cinco frases, sendo as quatro primeiras de dois compassos cada uma, e a quinta de três compassos.

A terceira parte – **A’** – ou *Kyrie II* inicia-se no compasso 36 e vai até o 63. É similar à primeira quanto ao caráter e quanto ao material utilizado. Quanto à forma, esta parte está organizada segundo o esquema abaixo:

- Seção a** • c. 36-38 – Com caráter introdutório, esses três primeiros compassos
- c. 36-50** apresentam, em forma de imitação, um novo motivo melódico-rítmico, que será bastante explorado ao longo de toda a obra.
- c. 39-50 – A linha melódica apresentada no primeiro *Kyrie* é reapresentada

⁶¹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 111.

com modificações melódico-rítmicas, pelo soprano-solo em português. Com texto em latim, o coro realiza o acompanhamento, e os contracantos aparecem na linha do soprano (coro) em português. Esta seção também recebe tratamento semicontrapontístico e está dividida em três períodos de duas frases cada (c.39-40/41-42; c.43-44/45-46; c.47-48/49-50).

- Seção b** • Trata-se de uma seção baseada no contraponto imitativo. O motivo
- c. 50-60** introduzido no início desta seção volta a ser apresentado repetidas vezes nas várias vozes como elemento de destaque. O texto é apresentado em latim.
- Coda** • O motivo condutor (*Leitmotiv*) apresentado no início do *Kyrie* retorna nos
- c. 61-63** três últimos compassos, com uma nova harmonização e função conclusiva, fechando assim esta primeira parte da obra.

4.1.2. GLORIA

De acordo com o tratamento dado ao texto, o *Gloria* foi dividido em cinco partes:

- **Parte A** – do compasso 1 ao 34: *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.* (Glória a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens de boa vontade. Nós te louvamos. Nós te bendizemos. Nós te adoramos. Nós te glorificamos);
- **Parte B** – do compasso 35 ao 50: *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam.* (Nós vos damos graças por vossa imensa glória);

- **Parte C** – do compasso 51 ao 83: *Domine Deus, Rex coelestis, Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.* (Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo poderoso. Senhor Jesus Cristo, Filho unigênito. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai).
- **Parte D** – do compasso 84 ao 128: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.* (Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Vós que tirais o pecado do mundo acolhei a nossa súplica. Vós que estais à direita de Deus Pai, tende piedade de nós).
- **Parte E** – do compasso 129 ao 161: *Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus. Tu solus altissimus, Jesu Christe, Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.* (Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor. Só Vós sois o Altíssimo, Jesus Cristo, com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém).

A parte A (c. 1-34) apresenta cinco seções formadas por elementos musicais bem distintos:

- Seção a**
- Esta é considerada pelo compositor como uma seção de responsório, na qual é apresentado um novo motivo, formado de duas pequenas células.
- c. 1-9**
- Neste motivo a primeira célula aparece na voz do baixo e a segunda na voz do tenor. Segundo o compositor, “a primeira célula apresenta o texto em latim, e a segunda, em português, realiza uma tradução”.
 - Tal motivo é apresentado oito vezes, de forma alternada: uma ou duas vozes realizam a primeira célula, e as outras vozes realizam a segunda.

- Seção b** • Nesta pequena seção o compositor pretende “criar uma atmosfera de paz”⁶² em função do texto (e paz na terra...).
- c. 10-15** • Com o texto em português, a linha melódica aparece na voz do soprano, acompanhada homofonicamente (como um coral) pelas outras vozes.
- Seção c** • Esta seção de caráter transitório, liga as duas seções iniciais à marcha rancho que segue. O texto apresentado é o mesmo que será apresentado na próxima seção, porém, somente em latim.
- c. 16 a 20** • Duas células melódico-rítmicas se alternam ao longo de toda a seção.
- Seção d** • Trata-se de uma marcha-rancho.
- c. 21 a 29** • A linha melódica é apresentada no soprano e o contracanto no contralto, ambos em português.
- O acompanhamento aparece nas linhas do tenor (*come tamburo*) e do baixo (*come gran cassa*). O texto, em latim, é explorado de forma percussiva.
- Seção c’** • Trata-se de um retorno da seção c (c. 16-20). A única diferença é que
- c. 30 a 34** desta vez, o caráter é conclusivo, com uso de uma cadência picárdica.

A segunda parte do *Gloria* – parte B – é a menor de todas. Trata-se de uma referência ao “*Vira*”, que é uma dança portuguesa em compasso binário composto. A linha melódica é apresentada na voz do soprano, enquanto as demais vozes realizam o contraponto, de forma que, sempre uma ou duas delas esteja realizando o ritmo da citada dança. Esta parte não está dividida em seções, mas em três períodos:

⁶² Entrevista cedida em 29/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

- Período a** • Dividido em duas frases, sendo cada uma formada por dois compassos:
- c. 35-38** (c.35-36 e c. 37-38).
- O texto é apresentado em latim, em todas as vozes.
- Período b** • Dividido em duas frases de dois compassos cada.
- c. 39-42** • O texto aparece em português nas vozes femininas, e em latim, nas vozes masculinas.
- Período c** • Formado por quatro frases, de dois compassos.
- c. 43-50** • O texto é apresentado em português, no soprano e no baixo, e em latim, no contralto e no tenor.

A parte C está dividida em duas seções bem distintas quanto ao tamanho e quanto aos elementos musicais utilizados. A segunda seção (b) ainda se divide em três períodos: b1, b2 e b1'. O texto é o único elemento comum nas duas seções.

- Seção a** • Trata-se de uma seção semi-contrapontística e bastante rítmica, onde
- c. 51-63** todo o texto é apresentado em latim;
- Logo no início há uma reapresentação do motivo condutor da obra.
- Seção b** • Baseia-se em melodia e acompanhamento. A linha melódica, bastante
- Período b1** rítmica, é apresentada pelo tenor solista em português, e,
- c. 64-69** acompanhamento, mais estático, formado por acordes realizados pelo coro em “Ou”;
- Este período está dividido em duas frases formadas por três compassos cada uma (c. 64-66 e c. 67-69).

- Seção b** • Neste período é apresentada uma linha melódica com texto em latim,
Período b2 realizada, pelo coro em uníssono, sobre um arpejo de 7ª diminuta.

c. 70-73

- Seção b** • Retorno modificado ao período b1;

- Período b1'** • A linha melódica é, mais uma vez, apresentada pelo tenor solista e o
c. 74-83 acompanhamento realizado pelo coro em “Ou”, um pouco mais movimentado.

- Este período apresenta duas frases, sendo a primeira de quatro compassos (c. 74-77) e a segunda de seis compassos (c. 78-83).

A parte D está dividida em 3 seções, construídas com base em canções do folclore brasileiro, tratadas contrapontisticamente e com caráter de acalanto. Em contraste, a seção c é baseada num canto solo *a cappella*.

- Seção a** • Tem como linha melódica a canção “Tutu Marambá”, e está dividida em
c. 84-99 dois períodos (a1 e a2) formados por duas frases de quatro compassos cada (a1 – c. 84-87 e c. 88-91 e a2 – c. 92-95 e c. 96-99);

- Texto apresentado em todas as vozes em latim;
- Através de contraponto, a melodia ocorre em todas as vozes.

- Seção b** • A idéia do acalanto da seção anterior é aqui mantida, tendo como base a
c. 100-112 melodia da canção “Nesta Rua”;

- O texto é apresentado em latim, em todas as vozes;
- Apesar do contraponto a linha melódica aparece somente no soprano;

- A seção está dividida em três períodos de duas frases cada: b1 (c. 100-101 e c. 102-103), b2 (c. 104-105 e c. 106-107) e b2' (c. 108-109 e c. 110-112).

- Seção c**
- Trata-se de um canto-solo *a cappella*, na voz do tenor solista, com apenas duas intervenções do coro (c. 122 e c. 127-128);
- c. 113-128**
- O texto é apresentado em português, tanto pelo solista quanto pelo coro;
 - A linha deste canto está dividida em três períodos, cada um apresentando um dos versos do texto: c1 – c.113-117, c2 – c. 118-122, e c3 – c. 123-128;
 - Esse canto apresenta ornamentos e finalizações em glissandos, além de uma grande quantidade de marcações de dinâmica e andamento;
 - Pode-se, ainda, dizer que este faz lembrar o “canto de aboio”, embora não se possa afirmar que essa era a intenção do compositor.

Finalmente, a parte E está dividida em duas seções, além de uma *coda* – o *Amen*. Ambas as seções (a e b) são semi-contrapontísticas e rítmicas, e estão mais para batuque do que para acalanto. Quanto à *coda*, trata-se de uma seção mais solene, realizada pelo coro, e pelo soprano-solo nos dois últimos compassos (c.160-161).

- Seção a**
- Trecho de melodia acompanhada, com linha melódica na voz do soprano-solo, e acompanhamento no coro;
- c. 129-140**
- Texto em português;
- Seção b**
- Realizada pelo coro, com escrita ora semi-contrapontística ora homofônica, onde nota-se mais uma reapresentação do motivo condutor;
- c. 141-154**

- Dividida em dois períodos: b1 (c. 141-148), onde as dinâmicas são mais variadas e o andamento ligeiramente mais rápido; e b2 (c. 149-154), onde há predomínio da dinâmica forte e o caráter mais solene.

- Coda**
- Realizada pelo coro, de forma solene, com a entrada do soprano-solo nos c. 155-161 dois últimos compassos;
 - A escrita, contrapontística, é baseada na imitação de um motivo apresentado na linha do soprano e, respectivamente, nas linhas do contralto, do tenor, do barítono e, por fim, do baixo.

4.1.3. CREDO

O *Credo* foi dividido em sete partes, segundo o tratamento que seu texto recebeu:

- **Parte A** – do compasso 1 ao 47: *Credo in unum Deo, Patrem omnipotentem, Factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in Unum Dominum Jesum Christum Filium Dei unigenite. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine. Deum verum de Deo vero. Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homine, et propter nostram salutem descendit de coelis.* (Creio em um só Deus, Pai onipotente. Criador do céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. E em um Senhor Jesus Cristo, Filho unigênito de Deus. Nascido do Pai antes de todas as gerações. Deus de Deus, luz da luz. Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Criado consubstancial ao Pai: por Ele todas as coisas foram feitas. Que por nós homens e por nossa salvação, desceu do céu).

- **Parte B** – do compasso 48 ao 73: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto. Ex Maria Virgine: et homo factus est.* (Encarnou-se pelo Espírito Santo. Nasceu da Virgem Maria e se fez homem).
- **Parte C** – do compasso 74 ao 88: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus et sepultus est.* (Foi crucificado por Pôncio Pilatos: morto e sepultado).
- **Parte D** – do compasso 89 ao 113: *Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.* (Ressuscitou ao terceiro dia, segundo as escrituras. Subiu aos céus: está sentado à direita do Pai, de onde há de vir glorioso julgar os vivos e os mortos, e seu reino não terá fim).
- **Parte E** – do compasso 114 ao 132: *Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem, qui ex Patre, et Filioque procedit. Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur. Qui locutus est per Prophetas.* (E no Espírito Santo de Deus Vivificante, que procede do Pai e do Filho. Que com o Pai e o Filho é adorado e glorificado. Que fala através dos profetas).
- **Parte F** – do compasso 133 ao 173: *Et in unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi.* (E na única, santa, católica e apostólica Igreja. Confesso só um batismo, para a remissão dos pecados. E espero a ressurreição dos mortos. E a vida do mundo que há de vir).
- **Parte G** – do compasso 174 ao 193: *Amen!* (Amém!)

A parte A divide-se em três seções distintas:

- Seção a** • Espécie de introdução, similar à apresentada no *Kyrie*: o motivo condutor é
- c. 1-6** apresentado, em latim, três vezes, sendo a última em uníssono.
- Seção b** • Pequena seção de transição;
- c. 7-9** • O material motivico utilizado é o motivo inicial do *Gloria* modificado ritmicamente em função do texto, apresentado em latim.
- Seção c** • Seção de batuque, de melodia acompanhada, apresenta a linha melódica
- c. 10-47** em português e o acompanhamento em latim⁶³;
- O motivo condutor da obra é desenvolvido⁶⁴, dando origem a uma longa linha melódica, também formada por elementos já apresentados anteriormente;
 - Há contracantos na linha do contralto nos compassos 14-18, 23-26, 29-30, 37-38 e 46-47;
 - Como se trata de uma grande seção, está dividida em nove frases:
 - c1 – c. 10-13 – linha melódica – S; acompanhamento – C-T-B.
 - c2 – c. 14-18 – linha melódica – S; acompanhamento – T-B.
 - c3 – c. 19-22 – linha melódica – S; acompanhamento – T-B⁶⁵.
 - c4 – c. 23-26 – linha melódica – S; acompanhamento – T-B.
 - c5 – c. 27-30 – linha melódica alterna entre S e C (uníssono oitavado), no c. 27, e T e B (idem) no c. 28, voltando à linha do S nos c. 29 e 30.
 - c6 – c. 31-34 – linha melódica – C; acompanhamento – T-B.
 - c7 – c. 35-38 – linha melódica – S; acompanhamento – C-T-B.

⁶³ Como exceção, há quatro compassos (c. 10-13) na linha do contralto e dois (c. 33-34) na linha do tenor que apresentam o texto em português, apesar de se tratar de uma linha do acompanhamento.

⁶⁴ Segundo o próprio compositor, o motivo condutor é desenvolvido nesta linha melódica no *Credo*.

⁶⁵ Nos c. 21-22, a textura passa a ser homofônica, quando as vozes cantam “Jesus Cristo”, em pianíssimo.

- c8 – c. 39-42 – linha melódica alterna entre T (c. 39-40) e S (c. 41-42). O acompanhamento também alterna – S-C-B (c. 39-40) e C-T-B (c. 41-42).
- c9 – c. 43-47 – linha melódica alterna entre B (c. 43-44), C (c. 45) e S (c. 46-47).

A parte B (c. 48-73) é uma seção de melodia acompanhada. A linha melódica, em português, é apresentada pelo contralto-solo, exceto nos compassos de 62 a 65, quando passa para o soprano (coro).

O acompanhamento, realizado pelo coro, apresenta algumas variações quanto à distribuição das vozes, e quanto ao idioma utilizado. O latim foi utilizado do c. 48 ao c. 61 e do c. 66 ao c. 73, e, o português foi usado do c. 62 ao c. 65, quando a linha melódica passa para o soprano. Quanto à distribuição das vozes, há predominância do coro masculino a quatro vozes (T1, T2, B1, B2) – c. 48-55 e c. 66-73. Do c. 56 ao 65, o acompanhamento passa a contar, também, com a voz do contralto.

A linha melódica está dividida em 6 períodos de duas frases cada, e, cada frase em dois compassos: período a – c. 50-53; período b – c. 54-57; período c – c. 58-61; período a' – c. 62-65; período b' – c. 66-69; e período c' – c. 70-73.

A parte C (c. 74-88) é menor que as anteriores. Apresenta duas seções com o mesmo texto, mas tratadas musicalmente de forma bem distinta:

- Seção a** • Nesta pequena seção há apenas uma linha melódica, baseada em um arpejo
- c. 74-79** de 7ª diminuta, apresentada em latim, pelo coro em uníssono;

- Seção b** • Seção de melodia acompanhada, onde o compositor faz menção ao
- c. 80-88** “Samba-Canção”;
- Linha melódica apresentada em português pelo tenor-solo;
 - Acompanhamento nas vozes do coro. As vozes femininas apresentam ritmos mais estáticos e as masculinas, mais movimentadas, executam o ritmo de samba-canção. O compositor usa como texto para as vozes femininas a vogal “o”, e para as vozes masculinas as sílabas “dum-du-rum”;

Caracterizada como trecho de batuque, a parte D está dividida em duas seções:

- Seção a** • O motivo de acompanhamento 1 é retomado como elemento de
- c. 89-93** destaque.
- O texto é apresentado em latim, pelo coro;
 - Trata-se de uma seção transitória entre a parte C e a seção que segue;
- Seção b** • Seção de melodia acompanhada;
- c. 94-113** • Linha melódica apresentada pelo soprano-solo, com texto em português, e acompanhamento nas partes do coro, com texto em latim;
- Dividida em cinco períodos de duas frases cada:
 - Período b1 – c. 94-97;
 - Período b2 – c. 98-101;
 - Período b3 – c. 101-105 (até o primeiro tempo apenas);
 - Período b4 – c. 105 (do segundo tempo) –109;
 - Período b5 – c. 110-113.

A estrutura formal das partes C e D, é bastante parecida: há uma divisão em duas seções, sendo a primeira (a) apresentada pelo coro em latim e a segunda (b), de melodia acompanhada, feita por um solo em português, acompanhado pelo coro. Em ambas as partes a seção “a” adquiriu um caráter transitório, ou até mesmo introdutório em relação a seção “b”.

Este mesmo procedimento foi utilizado na parte E, onde, também há duas seções: a (c. 114-117) e b (c. 118-132). Em “a” o coro reapresenta o motivo inicial do *Gloria*, em forma de responsório, com texto em latim; e em “b” há uma linha melódica apresentada pelo baixo solista, em português, acompanhada pelas vozes do coro com em latim.

As partes que seguem – F e G – foram escritas apenas para o coro. A parte F é maior, e apresenta uma grande diversidade de materiais motivicos e melódicos. Em função dessa diversidade, está dividida em 5 seções:

- Seção a** • Reapresenta o motivo de acompanhamento 1 como elemento principal,
c.133-141 modificado, ritmicamente, em função do texto, apresentado em latim;
- Há grande utilização de quartas e quintas superpostas.
- Seção b** • Não há apresentação de novas idéias. O compositor utiliza partes de
c.142-147 materiais motivicos já apresentados, sempre em latim;
- Há, também, a utilização de quartas e quintas superpostas;
- Seção c** • Trata-se de um novo trecho de acalanto⁶⁶, baseado no contraponto
c.148-157 imitativo, com a apresentação de um novo motivo melódico;
- Texto apresentado em português em todas as vozes.

⁶⁶Segundo o compositor, esta seção do *Credo* é a seção que mais o emociona sempre que ele rege a obra.

- Seção d** • Esta seção, mantém a “atmosfera” de acalanto da seção anterior, porém
c.158-165 com predominância da escrita homofônica;
- A linha melódica faz, mais uma vez, referência à melodia da canção “Nesta Rua” do folclore brasileiro;
 - Texto apresentado em português.
- Seção e** • Apresenta um novo motivo melódico-rítmico, que é explorado ao longo de
c.166-173 toda seção, com uso do contraponto – “pergunta-resposta”;
- Texto apresentado em latim.

Finalmente, o *Credo* é concluído com o *Amen* – parte G (c. 174-193). Com exceção dos 5 últimos compassos (c. 189-193), que consituem uma *coda*, o *Amen* é uma parte única, baseada no contraponto imitativo. É apresentado um motivo na linha do baixo 2, que vai sendo reapresentado em movimento ascendente, passando por todas as vozes do coro: baixo 2; baixo 1; tenor 2; tenor 1; contralto; soprano 2; soprano 1; tenor; soprano; tenor 1; e soprano 1, “quando então atinge o clímax”⁶⁷ (c. 185).

Interessante notar que, apesar da *coda* com seu caráter mais solene, o *Amen*, ao contrário de muitas missas, é dentro da Missa Afro-Brasileira um trecho de acalanto, onde há notações rigorosas de dinâmica quanto à suavidade exigida. Inclusive no “clímax”, onde o soprano 1 atinge a nota si 4, há uma anotação de *mf ma dolce*, confirmando a intenção do compositor de que a suavidade deve ser mantida. Na *coda*, onde há uma reapresentação do motivo condutor, em homofonia, concluindo este terceiro movimento da obra.

⁶⁷ Expressão utilizada pelo compositor.

4.1.4. *SANCTUS*

O texto do *Sanctus* é formado por duas aclamações: *Sanctus* (Is 6: 3) e *Benedictus* (Mt. 21: 9), ambas seguidas pelo *Hosanna*. Muitos compositores dividiram, em suas composições as duas aclamações em dois movimentos distintos, tratando os textos de forma independente. Carlos Alberto Pinto Fonseca procedeu na mesma forma, no entanto, por uma questão de coerência e unidade no processo analítico, o *Sanctus* será tratado como um movimento único dividido em 5 partes:

- **Parte A** – do compasso 1 ao 27: “*Sanctus*”;
- **Parte B** – do compasso 28 ao 41: “*Hosanna*”;
- **Parte C** – do compasso 42 ao 62: “*Benedictus*”;
- **Parte D** – do compasso 63 ao 83: “Bendito Aquele”;
- **Parte B’** – do compasso 84 ao 104: “*Hosanna*” (parte B modificada).

A parte A (c. 1-27) está dividida em duas seções:

- | | |
|----------------|---|
| Seção a | • Seção de melodia acompanhada, realizada pelo coro em latim, que tem |
| c. 1-14 | como linha melódica o próprio motivo condutor; |
| | • A linha melódica, dividida em três períodos de duas frases (c. 1-4, 4-8 e 9-12), é apresentada na voz do soprano (c. 1-4), passa para a voz do tenor (c. 5-6), e segue em uníssono (8as.) em ambas (c. 7-12); |
| | • Os compassos 13-14 são uma transição, que liga a apresentação da linha melódica à seção que segue. |

- Seção b** • A linha melódica é apresentada pelo baixo-solista (em português) e o
c. 15-27 acompanhamento pelo coro (em latim);
- Há a reapresentação do motivo melódico apresentado no *Christe*;
 - A linha melódica está dividida em 6 frases: b1(c. 15-16), b2 (c. 17-18), b3 (c. 19-20), b4 (c. 21-22), b5 (c. 23-25) e b6 (c. 26-27).

O primeiro *Hosanna* – parte B (c. 28-41) – está dividido em duas pequenas seções:

- Seção a** • Inicia-se com dois compassos introdutórios (c. 28-29), apresentados pelo
c. 28-33 coro, com texto em latim;
- Segue quatro compassos de melodia acompanhada (c. 30-33), sendo a linha melódica apresentada na voz do tenor-solo em português, e o acompanhamento nas partes do coro, com a palavra *Hosanna*;
 - Concluindo o coro realiza um novo e pequeno motivo rítmico que será explorado em outras partes e seções do *Sanctus*.
- Seção b** • Caracterizada pelo uso do contraponto imitativo, apresentado pelo coro em
c. 33-41 latim e baseado na utilização de dois motivos: o motivo inicial do *Kyrie II*, e o novo motivo rítmico, apresentado na seção anterior.

Segue o *Benedictus* – parte C (c. 42-62), composta de duas seções: ‘a’ (c. 42-53) e ‘b’ (c. 54-62). Em ambas há utilização apenas do coro, texto em latim e escrita baseada na imitação.

Como tradução da parte anterior (parte C), segue o “Bendito Aquele” – parte D (c. 63-83), sem divisões de seções, baseado em um único motivo melódico, que, pelo processo de imitação, é apresentado com texto em português, respectivamente nas seguintes vozes:

contralto-solo (c. 64-65), tenor-solo (c. 66-67), contralto-coro (c. 68-69), soprano-coro (c. 70-71), baixo-solo (c. 72-73), tenor solo (c. 74-75), soprano-solo (c. 76-78), soprano coros (c. 80-81) e finalmente baixo-coro (c. 82-83). As vozes do coro, quando não estão apresentando o citado motivo, realizam o acompanhamento, com o texto em latim, por meio de contraponto.

Concluindo este movimento – *Sanctus* – há um retorno ao *Hosanna* (parte B' – c. 84-104). A estrutura de B' é similar à de B, com algumas pequenas modificações na seção a⁶⁸:

- Em B', ao invés de 2 compassos introdutórios, existem 4 (c. 84-87);
- A linha melódica apresentada pelo tenor solista em B é formada por uma única frase, enquanto que em B' é formada por 3 frases (c. 88-90, 92-94 e 95-96);
- O acompanhamento também se apresenta modificado, porém baseado nos mesmos motivos.

4.1.5. *AGNUS DEI*

O *Agnus Dei* é o menor de todos os movimentos e, também, em função do texto, dividido em duas partes:

- **Parte A** – *Agnus Dei* – do compasso 1 ao 18: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. (Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós).
- **Parte B** – *Dona Nobis* – do compasso 19 ao 60: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. (Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz).

⁶⁸ A seção b de B' é idêntica a seção b de B.

Estas duas partes (A e B) estão, por sua vez divididas em duas seções – a e b:

- Seção a**
- Nesta seção o principal elemento melódico é o motivo apresentado na parte B do *Credo*, pelo contralto-solo;
- c. 1-9**
- A linha melódica aparece no do soprano, com o acompanhamento das outras vozes, em latim;
 - Pode-se ainda dividir esta linha melódica em duas frases: frase a1 (c. 1-4) e frase a2 (c. 5-9).
- Seção b**
- Há, no início desta seção, uma sugestão de samba-canção, no entanto, apesar da indicação metronômica, os motivos de acompanhamento não caracterizam, na verdade, um samba-canção, principalmente se comparado ao outro apresentado na seção b da parte C do *Credo*⁶⁹;
- c. 10-18**
- Trata-se de uma seção de melodia acompanhada, sendo a linha melódica apresentada pelo tenor-solista (português), acompanhado pelo coro (latim);
 - A melodia desta seção também está dividida em duas frases: frase b1 (c. 10 – 13) e frase b2 (c. 14 – 17/18).

O *Dona Nobis* – parte B – é a parte da obra mais executada pelos corais brasileiros, normalmente apresentada de forma avulsa, separada da obra. Apresenta os dois principais elementos que serviram de base para a composição de toda a obra: o acalanto (seção a) e o batuque (seção b), onde o compositor, mais uma vez, utiliza o motivo condutor. De maneira generalizada pode-se esquematizar esta parte conclusiva de toda a obra da seguinte forma:

⁶⁹ Provavelmente tal indicação de samba-canção se dirige mais ao solista do que ao coro, para que este interprete tal melodia com o mesmo caráter do primeiro samba-canção (seção b, da parte C do *Credo*).

- Seção a**
- c. 19-42**
- Seção de acalanto, escrita para o coro, com texto em latim, que apresenta a linha melódica na voz do soprano;
 - A escrita é predominantemente semicontrapontística, embora se apresente homofônica, às vezes;
 - A melodia apresentada na voz do soprano está dividida em frases de dois compassos e agrupadas em períodos segundo o esquema abaixo:
 - Período a1 – 4 frases (c. 19-26);
 - Período a2 – 3 frases (c. 27-32);
 - Período a3 – 2 frases (c. 33-36);
 - Período a4 – 3 frases (c. 37-42).
- Seção b**
- c. 43-60**
- Seção conclusiva caracterizada pela presença constante do motivo condutor, reapresentado quatro vezes (c. 43-44, 45-46 e 51-52, na voz do soprano 1, e c. 55-56 em uníssono nas linhas do soprano 2, contralto, tenor e baixo 1);
 - A escrita, predominantemente homofônica, explora os extremos das vozes, reforçando, o “caráter apoteótico” e *maestoso*;
 - A linha melódica está dividida em cinco frases: frase b1 (c. 43-44) – motivo condutor; frase b2 (c. 45-46) – motivo condutor; frase b3 (c. 47-50); frase b4 (c. 51-54) – motivo condutor modificado por aumentação; frase b5 (c. 55-60) – idem frase b4.

4.2. A ALTURA

Uma vez analisada a estrutura formal da obra, torna-se relevante um estudo dos elementos melódicos e harmônicos. Nesta segunda parte da análise são abordados os seguintes aspectos:

1. O material melódico-harmônico utilizado nas várias unidades estruturais;
2. Os motivos melódico-rítmicos principais e secundários, presentes nas várias linhas melódicas;
3. Os principais motivos de acompanhamento utilizados;
4. O tratamento harmônico dado às diversas seções.

4.2.1. O MATERIAL MELÓDICO-HARMÔNICO

No capítulo anterior, sobre os aspectos populares e folclóricos presentes na missa, foi abordada a questão da presença do modalismo no folclore brasileiro e sua utilização em composições de caráter nacionalista. De fato, inúmeros compositores do século XX utilizaram escalas modais como material de base para suas composições, embora, tais modos “se apresentem, muitas vezes, obscurecidos por melodias construídas através de técnicas composicionais complexas e sofisticadas” (PAZ, 2002⁷⁰).

A análise da obra em questão permite a observação da intensa utilização de escalas modais como material melódico e harmônico. Junto a elas é possível, ainda, observar a utilização de outros materiais melódico-harmônicos como escalas tonais, principalmente a

⁷⁰ PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. p. 130.

escala maior e a escala menor harmônica, escalas pentatônicas e octatônicas, ou ainda, acordes que, arpejados ou ornamentados, dão origem às linhas melódicas.

Chama-se, pois, de material melódico-harmônico, as várias escalas e acordes que serviram como recursos para a composição das linhas melódicas, da harmonia e do contraponto que formam o todo da obra. É importante ressaltar, que todo o material utilizado foi tratado de forma bastante livre, sendo freqüentemente alterado, modificado e alternado dentro das várias unidades estruturais: por exemplo, em uma mesma linha melódica, dentro de uma mesma seção, é possível encontrar três ou quatro escalas diferentes se alternando; existem, também, casos onde a linha melódica é baseada em uma determinada escala modal, e a harmonia que a acompanha é baseada na escala menor harmônica, e assim por diante.

➤ *Kyrie*

Parte	Seção	Período/ Frase	Comp.	Material melódico-harmônico utilizado
A	a	—	1-6	Escala eólia de Si.
A	b	—	7-12	Escala dórica de Si.
A	c	—	13-24	Predominância da escala eólia de Si, em alternância com a escala harmônica de Si m.
B	—	Frase a	25-26	Escala eólia de Sol.
B	—	Frase b	27-28	Escala dórica de Mi.
B	—	Frase c	29-30	Escala eólia de Ré.

B	–	Frase d	31-32	Escala dórica de Ré, em alternância com a escala eólia de Ré.
B	–	Frase e	33-35	Escala eólia de Ré.
A'	a	–	36-50	Predominância da escala eólia de Si, em alternância com a escala harmônica de Si m e com a escala dórica de Si.
A'	b	–	50-60	• c. 50-51 – escala eólia de Si. • c. 51-57 – escala harmônica de Fá# m. • c. 58-60 – escala mixolídia de Si.
A'	<i>Coda</i>	–	61-63	Alternância entre as escalas dórica de Si e mixolídia de Si sem a presença do II grau.

Tabela 2: Material Melódico-harmônico utilizado no Kyrie.

➤ *Gloria*

Parte	Seção	Período/ Frase	Comp.	Material melódico-harmônico utilizado
A	a	–	1-9	Escala dórica de Si.
A	b	–	10-15	Escala de Mi M.
A	c	–	16-20	Escala eólia de Dó#.
A	d	–	21-29	• Linha melódica – escala eólia de Dó#; • Harmonia – predominância da escala harmônica de Dó# m.
A	c'	–	30-34	• Escala eólia de Dó#; • Cadência picárdica.
B	–	Período a	35-38	Escala eólia de Lá#;

B	–	Período b	39-42	Escala eólia de Si.
B	–	Período c	43-50	Escala eólia de Si.
C	a	–	51-63	• c. 51-58 – escala eólia de Si; • c. 59-61 – alternância entre a escala eólia de Dó# e a escala dórica de Dó#; • c. 62-63 – acorde de Ré M com a 7ª da dominante, e acorde de Ré com a 5ª diminuta e 7ª menor.
C	b	Período b1	64-69	• c. 64-67 – escala de Mib M; • c. 68-69 – escala dórica de Si.
C	b	Período b2	70-73	Linha melódica em uníssono construída sobre arpejo do acorde de 7ª diminuta: dó-mib-fá#-lá.
C	b	Período b1'	74-83	• c. 74-77 – escala eólia de Dó; • c. 78-81 – escala eólia de Sol; • c. 82-83 – escala mixolídia de Sib.
D	a	Período a1	84-91	Linha melódica baseada na canção folclórica “Tutu Marambá” – escala harmônica de Mib m.
D	a	Período a2	92-99	Linha melódica baseada na canção folclórica “Tutu Marambá” – escala de Mib M.
D	b	–	100-112	Linha melódica baseada na canção folclórica “Nesta Rua” – escala harmônica de Mib m.
D	c	Período c1	113-117	Escala harmônica de Mib m.
D	c	Período c2	118-122	• c. 118-121 – linha melódica baseada no acorde de 7ª da sensível construído sobre a nota si; • c. 122 – segundo o compositor trata-se de um <i>cluster</i>.

D	c	Período c3	123-128	c. 123-126 – linha melódica baseada no acorde de 7ª da sensível construído sobre a nota si; c. 127 – escala mixolídia de Sib; c. 128 – escala lídia de Sib, com a alteração do V grau (fã#) – sensível de sol (a tônica da próxima seção).
E	a	–	129-140	Alternância entre a escala eólia de Sol e a escala harmônica de Sol m.
E	b	–	141-154	Alternância entre as escalas eólia de Si, dórica de Si, mixolídia de Si e harmônica de Si m.
E	<i>Coda</i>	–	155-161	Escala dórica de Si.

Tabela 3: Material Melódico-harmônico utilizado no Gloria.

➤ *Credo*

Parte	Seção	Período/ Frase	Comp.	Material melódico-harmônico utilizado
A	a	–	1-6	Escala eólia de Si.
A	b	–	7-9	Alternância da escala dórica de Si com a escala frígia de Si.
A	c	–	10-47	Predominância da escala eólia de Si, em alternância com a escala dórica de Si e com a escala harmônica de Si m.
B	–	–	48-73	c. 48-49 – escala mixolídia de Ré; c. 50-73 – predominância da escala eólia de Si em alternância com a harmônica de Si m.
C	a	–	74-79	Linha melódica em uníssono baseada no acorde de nona menor da dominante de Sol (Ré) – Ré-Fã#-La-Dó-Mib.

C	b	–	80-88	Alternância entre a escala eólia de Sol e a escala harmônica de Sol m.
D	a	–	89-93	c. 89-91 – escala frígia de Si; c. 92-93 – escala dórica de Si.
D	b	–	94-113	Predominância da escala eólia de Si, em alternância com a escala dórica de Si e com a escala harmônica de Si m.
E	a	–	114-117	Escala dórica de Si.
E	b	–	118-132	Predominância da escala eólia de Si, em alternância com a escala dórica de Si e com a escala harmônica de Si m.
F	a	–	133-141	Predominância da escala frígia de Si, em alternância (c. 139) com a escala dórica de Si.
F	b	–	142-147	c. 142-143 – escala eólia de Si; c. 144-145 – escala dórica de Si;
F	c	–	148-157	c. 148-152 – escala de Sol M. c. 153-157 – alternância da escala de Mi M com a escala lídia de Mi.
F	d	–	158-165	c. 158-161 – escala mixolídia de Mi. c. 162-165 – alternância da escala eólia de Fá# com a escala harmônica de Fá# m.
F	e	–	166-173	c. 171-173 – escala melódica de Si m.
G	–	–	174-188	Alternância entre a escala eólia de Si com a escala harmônica de Si m.
G	<i>Coda</i>	–	189-193	- Alternância entre a escala eólia de Si com a escala harmônica de Si m. - Cadência picárdica.

Tabela 4: Material Melódico-harmônico utilizado no Credo.

➤ *Sanctus*

Parte	Seção	Período/ Frase	Comp.	Material melódico-harmônico utilizado
A	a	Período a1	1-4	Escala frígia de Sol.
A	a	Períodos a2 e a3	5-12	Predominância da escala eólia de Sol, em alternância com a harmônica de Sol m, e com a dórica de Sol.
A	b	Frase b1	15-16	Escala eólia de Sol.
A	b	Frase b2	17-18	Escala dórica de Mi.
A	b	Frases b3 – b6	19-27	Escala eólia de Ré.
B	a	–	28-33	Escala eólia de Si.
B	b	–	34-41	Escala eólia de Si.
C	a	–	42-53	Escala dórica de Si.
C	b	–	54-62	• c. 54-57 – escala eólia de Si; • c. 58-62 – escala eólia de Fá#.
D	–	–	63-83	Predominância da escala eólia de Si, em alternância com a escala harmônica de Si m.
B'	a	–	84-96	Escala eólia de Si.
B'	b	–	97-104	Escala eólia de Si.

Tabela 5: Material Melódico-harmônico utilizado no Sanctus.

➤ *Agnus Dei*

Parte	Seção	Período/ Frase	Comp.	Material melódico-harmônico utilizado
A	a	Frase a1	1-4	Escala eólia de Si.
A	a	Frase a2	5-9	c. 5-6 – escala eólia de Ré; c. 7-9 – alternância entre a escala dórica de Si com a escala frígia de Si.
A	b	–	10-18	Predominância da escala eólia de Mi em alternância com a frígia de Mi e com a harmônica de Mi m.
B	Seção a	–	19-42	Alternância entre a escala eólia de Si com a escala harmônica de Si m.
B	Seção b	–	43-60	Alternância entre as escalas eólia de Si, frígia de Si, dórica de Si, e harmônica de Si m.

Tabela 6: Material Melódico-harmônico utilizado no Agnus Dei.

4.2.2. O MATERIAL MOTÍVICO

4.2.2.1. Os Principais Motivos Melódico-Rítmicos

A Missa Afro-Brasileira apresenta na sua estrutura uma série de células melódico-rítmicas que contribuem para sua unidade e coerência. A essas células dá-se o nome de motivo. A respeito do que é um motivo convém citar as palavras de SCHÖENBERG:

“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto

que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o “germe” da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o mínimo múltiplo comum; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado máximo divisor comum” (SCHOENBERG, 1996⁷¹).

Pode-se, pois, dizer que, na estrutura da obra em questão, os motivos são utilizados de diversas formas. A presente análise vai se limitar apenas à identificação dos principais motivos melódico-rítmicos, ou seja, aqueles que foram mais explorados ao longo da obra.

Inicialmente é importante ressaltar que, segundo o compositor, a missa está estruturada em torno de um motivo condutor ou *leitmotiv*, cuja função é dar unidade à mesma. O motivo condutor é apresentado logo no início da obra (c. 1-2), e reapresentado várias vezes em todos os movimentos, com pequenas modificações melódicas e/ou rítmicas em função do texto. Certamente, não é errado afirmar que o motivo condutor é o mais importante de toda a obra por sua função unificadora. Segue, pois, cinco tabelas que indicam a apresentação e as várias reapresentações do motivo condutor em cada movimento:

⁷¹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p. 35.

➤ *Kyrie*

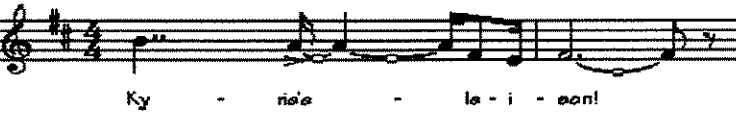
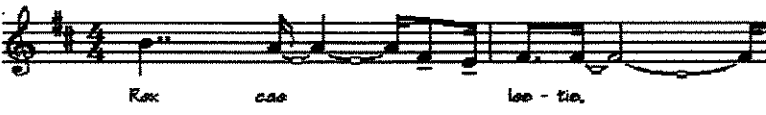
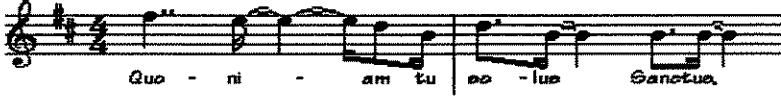
<i>Kyrie</i> Parte A Seção a – c. 1-2 Apresentação do motivo condutor.	
<i>Kyrie</i> Parte A Seção a – c. 3-4 Motivo condutor uma 5ª abaixo.	
<i>Kyrie</i> Parte A Seção a – c. 5-6 Idem.	
<i>Kyrie</i> Parte C Coda – c. 61-63 Motivo condutor modificado.	

Tabela 7: Motivo condutor – Kyrie.

➤ *Gloria*

<i>Gloria</i> Parte C Seção a – c. 51-52.	
<i>Gloria</i> Parte C Seção a – c. 53-54. Motivo condutor uma 5ª abaixo.	
<i>Gloria</i> Parte E Seção b – c. 141-142.	

<i>Gloria</i> Parte E Seção b – c. 143-144. Motivo condutor uma 5ª abaixo.	
<i>Gloria</i> Parte E Seção b – c. 149-150.	
<i>Gloria</i> Parte E Seção b – c. 151-152. Motivo condutor uma 5ª abaixo.	

Tabela 8: Motivo condutor – Gloria.

➤ *Credo*

<i>Credo</i> Parte A Seção a – c. 1-2.	
<i>Credo</i> Parte A Seção a – c. 3-4. Motivo condutor uma 5ª abaixo	
<i>Credo</i> Parte A Seção a – c. 5-6 Idem.	
<i>Credo</i> Parte A Seção c – c. 9-10.	

<i>Credo</i> Parte A Seção c – c. 11-12. Motivo condutor uma 5ª abaixo.	
<i>Credo</i> Parte A Seção c – c. 19-20.	
<i>Credo</i> Parte G Coda – c. 189-190.	

Tabela 9: Motivo condutor – Credo.

➤ *Sanctus*

<i>Sanctus</i> Parte A Seção a – c. 1-2	
--	--

Tabela 10: Motivo condutor – Sanctus.

➤ *Agnus Dei*

<i>Agnus Dei</i> Parte B Seção b – c. 43-44	
<i>Agnus Dei</i> Parte B Seção b – c. 43-44	

<i>Agnus Dei</i> Parte B Seção b – c. 45-46	
<i>Agnus Dei</i> Parte B Seção b – c. 51-54 Motivo Aumentado	
<i>Agnus Dei</i> Parte B Seção b – c. 55-56 Motivo uma 5ª abaixo.	

Tabela 11: Motivo condutor – Agnus Dei.

Junto ao motivo condutor, outros motivos exercem um papel merecedor de destaque. Tais motivos acabam por também se tornar elementos de unificação da obra, uma vez que são bastante explorados através da repetição. Essas repetições podem ser literais, modificadas ou até mesmo desenvolvidas (v. SCHOENBERG, 1996⁷²).

Segue, abaixo, uma relação dos principais motivos melódico-rítmicos apresentados:

- Motivo Melódico-Rítmico 1 – apresentado no *Kyrie*, parte A, seção c – c. 13-14, na linha do soprano (figura 9).



Figura 9: Motivo Melódico-Rítmico 1.

⁷² SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p. 37.

- Motivo Melódico-Rítmico 2 – apresentado no *Kyrie*, parte B, seção única – c. 25-26, na linha do baixo solo (figura 10).



Figura 10: Motivo Melódico-Rítmico 2.

- Motivo Melódico-Rítmico 3 – apresentado no *Kyrie*, parte C, seção a – c. 36, na linha do soprano e, em seguida, nas linhas do tenor, do baixo e do contralto (figura 11). Esse motivo é explorado em seções de contraponto imitativo como elemento de destaque ou como motivo de acompanhamento em seções semi-contrapontísticas de melodia acompanhada.

A musical score snippet for four voices: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody consists of a half note G4, a half note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are 'Ky-rie e - lei-son!'.

Figura 11: Motivo Melódico-Rítmico 3(S-T-B-C).

- Motivo Melódico-Rítmico 4 – apresentado no *Gloria*, parte A, seção a – c. 1-2 (figura 12), nas linhas do baixo e do tenor. Este motivo volta a ser reapresentado outras vezes,

e, em algumas delas, bastante modificado, como no *Credo*, parte A, seção b – c. 9 (figura 13).

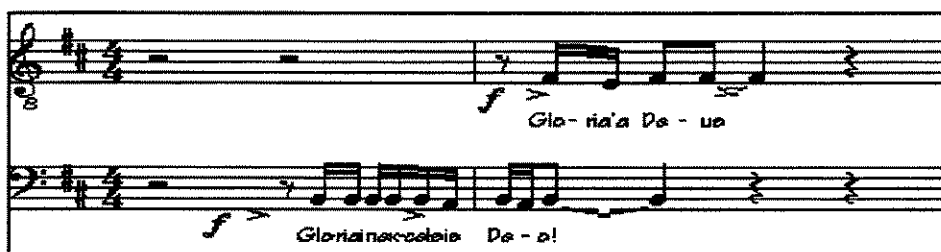


Figura 12: Motivo Melódico-Rítmico 4 – Gloria, c. 1-2.

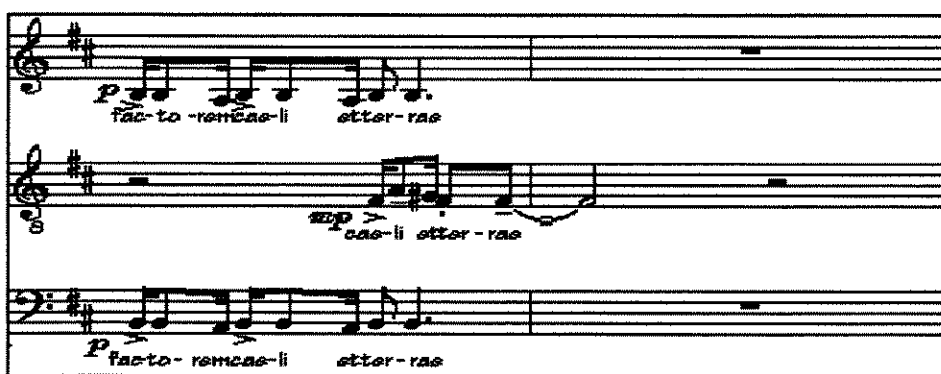


Figura 13: Motivo Melódico-Rítmico 4 modificado – Credo, c. 7-8.

- Motivo Melódico-Rítmico 5 – apresentado no *Gloria*, parte A, seção b – c. 10-11, na linha do soprano. Este motivo será apresentado várias vezes, sempre com modificações, como se pode observar nas figuras abaixo (figuras de 14-18).

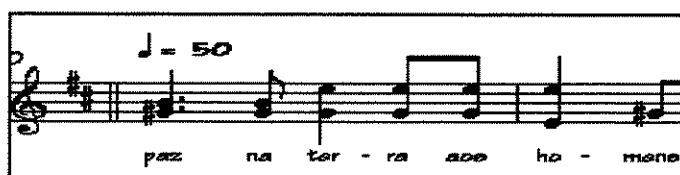


Figura 14: Motivo Melódico-Rítmico 5 – Gloria, c. 10-11.



Figura 15: Motivo Melódico-Rítmico 5 modificado – Gloria, c. 64-65.

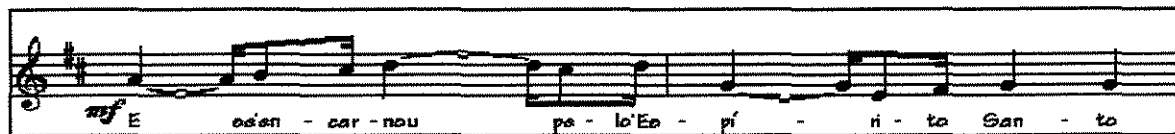


Figura 16: Motivo Melódico-Rítmico 5 modificado e aumentado – Credo, parte B, c.50-51.



Figura 17: Motivo Melódico-Rítmico 5 modificado e aumentado – Agnus Dei, c. 1-2.

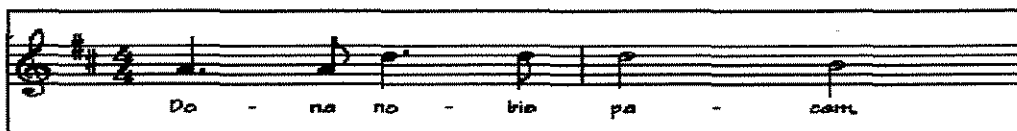


Figura 18: Motivo Melódico-Rítmico 5, apresentado no Dona Nobis (Agnus Dei, c. 19-20).

- Motivo Melódico-Rítmico 6 – apresentado no *Gloria*, parte E, seção a – c. 129-130, na linha do soprano e no *Credo*, parte C, seção b – c. 80-81, na linha do tenor solista. Este motivo é bastante parecido com o motivo condutor, no entanto, seu desenvolvimento é, nos dois casos abaixo ilustrados, bastante diferente do desenvolvimento do motivo condutor ao longo da obra (figuras 19 e 20).

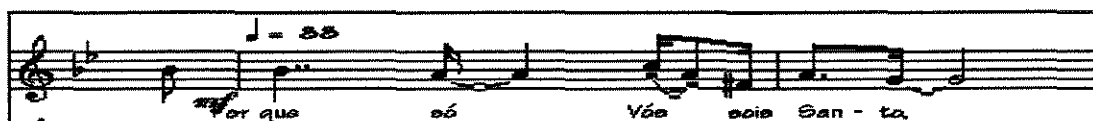


Figura 19: Motivo Melódico 6, apresentado no Gloria (c.)



Figura 20: Motivo Melódico 6 modificado, apresentado no Credo (c. 80-81).

- Motivo Melódico-Rítmico 7 – apresentado no *Credo*, parte D, seção b – c. 94-95, na linha do soprano solista (figura 21).



Figura 21: Motivo Melódico 7, apresentado no Credo (c. 94-95).

- Motivo Melódico-Rítmico 8 – apresentado no *Credo*, parte E, seção b – c. 118-119, na linha do baixo solista (figura 22), e reapresentado no *Amen* do *Credo* – c. 174 (figura 23), onde é explorado por processo de imitação. Este motivo bastante marcante no *Amen*, é apresentado compassos antes na parte E do mesmo movimento.



Figura 22: Motivo Melódico-Rítmico 8, apresentado no Credo, pelo baixo solista (c. 118-119)



Figura 23: Motivo Melódico-Rítmico 8, apresentado no Amen do Credo, na linha dos baixos (c. 174).

- Motivo Melódico-Rítmico 9 – apresentado no *Credo*, parte F, seção c – c. 148-149, na linha do contralto (figura 24), e explorado em forma de imitação.

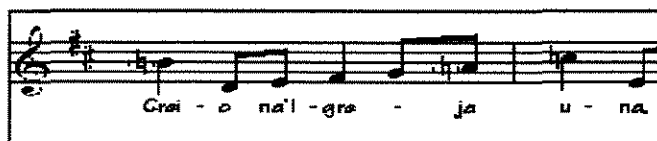


Figura 24: Motivo Melódico-Rítmico 9, apresentado no *Credo*, na linha dos contraltos (c. 148-149)

Esses motivos acima ilustrados são os principais motivos melódico-rítmicos por serem explorados repetidas vezes, funcionando, ao lado do motivo condutor, como elementos de unificação. Existem, entretanto, outros motivos importantes que caracterizam determinados trechos da obra, como uma seção ou um período. Os principais são:

- Motivo Melódico do *Laudamus Te* – apresentado no *Gloria*, parte A, seção d – c. 16, nas linhas do tenor e do baixo.



Figura 25: Motivo Melódico do *Laudamus Te*.

- Motivo Melódico da Marcha-Rancho – apresentado no *Gloria*, parte A, seção d – c. 21-24, na linha do soprano.



Figura 26: Motivo Melódico da *Marcha-Rancho*.

- Motivo Melódico do Vira – apresentado no *Gloria*, parte B, período a – c. 35-36, na linha do soprano.



Figura 27: Motivo Melódico do Vira.

- Motivo Melódico da canção folclórica “Tutu Marambá” – apresentado no *Gloria*, parte D, seção a – c. 84-85, na linha do soprano.



Figura 28: Motivo Melódico da canção “Tutu Marambá”.

- Motivo Melódico da canção folclórica “Nesta Rua” – apresentado no *Gloria*, parte D, seção b – c. 100-101, e no *Credo*, parte F, seção d – c. 162-163.



Figura 29: Motivo Melódico da canção “Nesta Rua”.

- Motivo Melódico do “Canto de Aboio” – apresentado no *Gloria*, parte D, seção c – c. 113-117.



Figura 30: Motivo Melódico do “Canto de Aboio”.

- Motivo Melódico do *Amen* do *Gloria* – apresentado no *Gloria*, parte E, *coda* – c. 155, na linha do soprano, seguido das demais vozes.

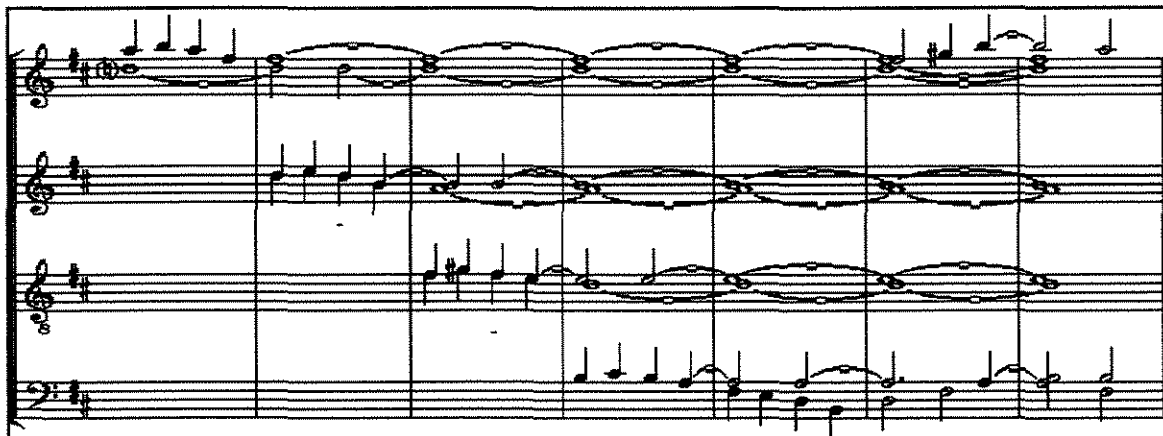


Figura 31: Motivo Melódico do *Amen* do *Gloria*, apresentado na linha do soprano, e, em seguida nas linhas do contralto, tenor e barítono.

- Motivo Melódico do *Et vitam venturi saeculi* - apresentado no *Credo*, parte F, seção e – c. 166-167. Formado por duas células, esse motivo é apresentado pelas vozes graves (1ª célula) seguidas pelas agudas (2ª célula).

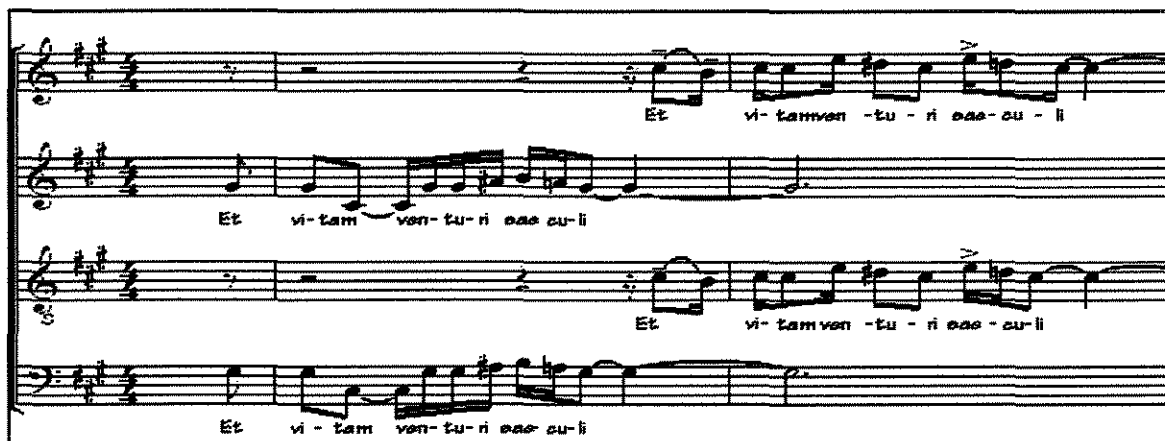


Figura 32: Motivo Melódico do *Et Vitam Venturi Saeculi*, apresentado nas 4 vozes.

- Motivo Melódico do *Hosanna* – apresentado no *Sanctus*, parte B, seção a – c. 30-33, na linha do tenor solista.



Figura 33: Motivo Melódico do *Hosanna*, apresentado pelo tenor solista.

- Motivo Melódico I do *Benedictus* – apresentado no *Sanctus*, parte C, seção a – c. 42, na linha do contralto.



Figura 34: Motivo Melódico I do *Benedictus*, apresentado na linha dos contraltos.

- Motivo Melódico II do *Benedictus* – apresentado no *Sanctus*, parte C, seção b – c. 54-55, na linha do baixo.



Figura 35: Motivo Melódico II do *Benedictus*, apresentado na linha dos baixos.

- Motivo Melódico do Bendito Aquele – apresentado no *Sanctus*, parte D – c. 64-65, na linha do contralto solista.

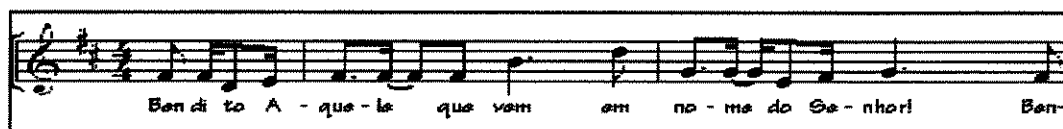


Figura 36: Motivo Melódico do 'Bendito Aquele', apresentado na linha do contralto-solo.

- Motivo Melódico do Cordeiro de Deus – apresentado no *Agnus Dei*, parte A, seção b – c. 10-13, na linha do tenor solista (figura 37).



Figura 37: Motivo Melódico do Cordeiro de Deus, apresentado pelo tenor solista.

4.2.2.2. Os Principais Motivos de Acompanhamento

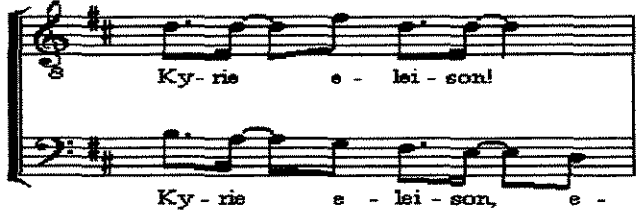
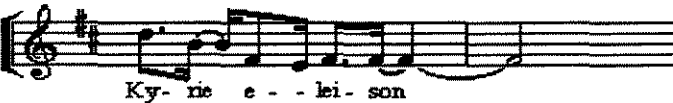
Em toda a Missa Afro-Brasileira há trechos de melodia acompanhada. Em alguns a melodia aparece na voz de um solista acompanhado pelo coro; em outros, a melodia é apresentada por um dos naipes do coro, em geral os sopranos, e o acompanhamento nas outras vozes. É importante, pois, analisar o acompanhamento. Mesmo em alguns trechos contrapontísticos ou semicontrapontísticos, encontram-se melodias acompanhadas.

Também para a estruturação do acompanhamento, o compositor criou alguns motivos aqui chamados de motivos de acompanhamento. “Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o motivo de acompanhamento”, cujo, “tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia” (SCHÖENBERG, 1996)⁷³.

Os motivos de acompanhamento presentes na missa apresentam, de forma geral, características rítmicas e, em alguns poucos casos, melódicas. São unificadores e recebem um tratamento à base de repetições rítmicas adaptados à harmonia.

Seguem, pois, os principais motivos de acompanhamento encontrados na obra:

⁷³ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p. 108.

Motivo de Acompanhamento 1 – formado por duas células rítmicas, aparece inicialmente nas linhas do tenor e do baixo, no c. 7 do <i>Kyrie</i>.	
Motivo de Acompanhamento 2 – caracterizado apenas pelo ritmo, aparece pela primeira vez, nas linhas do tenor e do baixo, no c. 13 do <i>Kyrie</i>.	
Motivo de Acompanhamento 3 – também caracterizado apenas pelo ritmo, aparece, primeiramente nas linhas do tenor e do baixo, no c. 17 do <i>Kyrie</i>.	
Motivo de Acompanhamento 4 – caracterizado pelo ritmo e pelo desenho melódico descendente, é apresentado pela primeira vez, pelo soprano no c. 36 do <i>Kyrie</i>.	
Motivo de Acompanhamento 5 – formado por duas linhas rítmicas superpostas, é apresentado na Marcha-Rancho, no c. 21, do <i>Gloria</i>.	
Motivo de Acompanhamento 6 – caracterizado apenas pelo ritmo, apresentando figuras de duração mais longa, aparece em todas as vozes do coro, no comp. 64 do <i>Gloria</i>.	

Motivo de Acompanhamento 7 – também caracterizado apenas pelo desenho rítmico, é apresentado por todo o coro, no comp. 129 do <i>Gloria</i>.	
Motivo de Acompanhamento 8 – caracterizado ritmicamente e formado por duas linhas rítmicas superpostas (B1+B2), aparece, no samba-canção – comp. 80, do <i>Credo</i>.	
Motivo de Acompanhamento 9 – também caracterizado somente pelo desenho rítmico, é apresentado por todo o coro, no comp. 94 do <i>Credo</i>.	
Motivo de Acompanhamento 10 caracterizado pelo desenho rítmico, é apresentado na conclusão da seção a da parte B do <i>Sanctus</i> (c. 33) e explorado na seção seguinte.	

Tabela 12: Principais motivos de acompanhamento.

4.2.2.3. Organização da Obra quanto ao Material Motívico

É natural que, no contexto geral da obra, alguns motivos exerçam uma presença mais marcante, do que outros menos explorados. A fim de dar ao leitor uma visão mais clara a respeito da organização da obra, seguem abaixo algumas tabelas que apresentam um esquema-resumo de sua organização em unidades estruturais com seus respectivos motivos melódico-rítmicos e de acompanhamento:

Movimento	<i>KYRIE</i>						
Parte	A			B	A'		
Seção	a	b	c	–	a	b	<i>coda</i>
Período	–	–	–	–	–	–	–
Comp.	1-6	7-12	13-24	25-35	36-50	50-60	61-63
Principal Motivo Melódico	Condutor	–	1	2	1 e 3	3	Condutor
Principais Motivos Acompanhmn.	–	1	1, 2 e 3	2 e 3	1, 2, 3 e 4	1 e 2	–

Tabela 13: Organização do Kyrie quanto ao material motívico.

Movimento	<i>GLORIA</i>						
Parte	A					B	
Seção	a	b	c	d	c'	–	–
Período	–	–	–	–	–	a	b
Comp.	1-9	10-15	16-20	21-29	30-34	35-38	39-42
Principal Motivo Melódico	4	5	<i>Laudamus Te</i>	Marcha-Rancho	<i>Laudamus Te</i>	Vira	Vira
Principais Motivos Acompanhmn.	–	–	–	5	–	–	–

Movimento	<i>GLORIA</i>						
Parte	B	C				D	
Seção	–	a	b			a	b
Período	c	–	b1	b2	b1'	–	–
Comp.	43-50	51-63	64-69	70-73	74-83	84-99	100-112
Principal Motivo Melódico	Vira	Condutor	5 modificado	–	5 modificado	Tutu Marambá	Nesta Rua
Principais Motivos Acompanhmn.	–	2 e 3	6	–	2 e 6	–	–

Movimento	<i>GLORIA</i>			
Parte	D	E		
Seção	c	a	b	<i>coda</i>
Período	–	–	–	–
Comp.	113-128	129-140	141-154	155-161
Principais Motivos Melódico	Canto de Aboio	6	condutor	<i>Amen – Gloria</i>
Principais Motivos Acompanhmn.	–	3 e 7	2 e 3	–

Tabelas 14-16: Organização do Gloria quanto ao material motivico.

Movimento	<i>CREDO</i>						
Parte	A			B	C		D
Seção	a	b	c	–	a	b	a
Período	–	–	–	(todos)	–	–	–
Comp.	1-6	7-9	10-47	48-73	74-79	80-88	83-93
Principal Motivo Melódico	Condutor	4 modificado	Condutor	5 aumentado/modificado	–	6 modificado	–
Principais Motivos Acompanhmn.	–	–	2 e 3	2 e 3	–	8	1

Movimento	CREDO						
Parte	D	E		F			
Seção	b	a	b	a	b	c	d
Período	—	—	—	—	—	—	—
Comp.	94-113	114-117	118-132	133-141	142-147	148-157	158-165
Principal Motivo Melódico	7	4 modificado	8	—	4 modificado/diminuído	9	Nesta Rua
Principais Motivos Acompanhmn.	9, 2 e 3	—	2 e 3	1 modificado	—	—	—

Movimento	CREDO		
Parte	F	G	
Seção	e	(única)	<i>coda</i>
Período	—	—	—
Comp.	166-173	174-188	189-193
Principal Motivo Melódico	<i>Et Vitam</i>	8	Condutor
Principais Motivos Acompanhmn.	—	—	—

Tabelas 17-19: Organização do Credo quanto ao material motivico.

Movimento	SANCTUS						
Parte	A		B		C		D
Seção	a	b	a	b	a	b	(única)
Período	—	—	—	—	—	—	—
Comp.	1-14	15-27	28-33	33-41	42-53	54-62	63-83
Principal Motivo Melódico	Condutor	2	<i>Hosanna</i>	3	<i>Benedictus</i> I	<i>Benedictus</i> II	Bendito Aquele
Principais Motivos Acompanhmn.	2 e 3	2 e 3	10 e 1 modificado	3 e 10	—	—	—

Movimento	<i>SANCTUS</i>	
Parte	B'	
Seção	a	b
Período	–	–
Comp.	84-96	97-104
Principal Motivo Melódico	<i>Hosanna</i>	3
Principais Motivos Acompanhmn.	10, 3 e 1 modificado	3 e 10

Tabelas 20-21: Organização do Sanctus quanto ao material motivico.

Movimento	<i>AGNUS</i>		<i>DEI</i>	
Parte	A		B	
Seção	a	b	a	b
Período	–	–	–	–
Comp.	1-9	10-18	19-42	43-60
Principal Motivo Melódico	5 modificado	Cordeiro de Deus	5 modificado	Condutor
Principais Motivos Acompanhmn.	2 e 3	3	–	–

Tabela 22: Organização do Agnus Dei quanto ao material motivico.

4.2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

O objetivo desta parte do trabalho não é apresentar uma análise harmônica conforme os padrões de análise. O que se pretende é, pois, levantar alguns aspectos relevantes a respeito do tratamento harmônico dado à obra pelo compositor.

4.2.3.1. A Textura na Missa Afro-Brasileira

Carlos Alberto Pinto Fonseca utilizou o contraponto como sua principal ferramenta no processo composicional da obra e a estruturou utilizando texturas diferentes para os seus vários momentos. Encontram-se, pois, trechos:

- Homofônicos, realizados pelo coro a quatro ou mais vozes (figura 38);



A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in homophonic texture. The lyrics are: "paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - da, de bo - a von -". The music is in G major and 4/4 time. The four voices move in parallel motion, creating a homophonic texture.

Figura 38: Trecho de textura homofônica a quatro vozes.

- Homofônicos, realizados pelo coro em uníssono (figura 39);



A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in unison texture. The lyrics are: "Do - mi - na De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris!". The music is in G major and 4/4 time. The four voices move in unison, creating a homophonic texture.

Figura 39: Trecho em uníssono (8as.)

ten-de pi-e-da - de de nós! Se - nhor, ten-de pi-e-da - de de nós!
 lei-son! Ky - rie e - lei-son! Ky - ri - e e lei-son!
 lei-son! Ky - rie e - lei-son! Ky - ri - e Ky-rie e-lei-son!
 lei-son! Ky-rie! Ky-rie e - lei-son! Ky - ri - e Ky-rie e-lei-son!
 lei-son! Ky-rie! Ky-rie e - lei-son, e - lei - son, e-lei-son!

Figura 42: Trecho de melodia acompanhada – soprano solo acompanhado pelo coro.

- Semicontrapontísticos, onde há o movimento melódico livre de uma ou mais vozes, sem chegar, entretanto, a ser um trecho contrapontístico (figura 43).

A - gnus De - i qui tol - lis pecca - ta mun - di mi-se-re-re na - bio!
 A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mi-se-re-re na - bio!
 A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mi-se-re-re na - bio, nno - bio!
 A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

Figura 43: Trecho de melodia acompanhada – textura semicontrapontística.

4.2.3.2. O Tratamento Harmônico – Modalismo e Tonalismo

O período em que Carlos Alberto Pinto Fonseca concebeu esta obra testemunhou muitas inovações no campo da composição musical, especialmente no que diz respeito ao tratamento harmônico. Pode-se, no entanto, afirmar que, apesar de tal fato, o compositor não se preocupou em inovar ou ousar no tratamento harmônico, utilizando-se de uma linguagem mais tradicional, baseada no modalismo.

Harmonicamente falando, o ponto fundamental a ser observado é a alternância entre o modalismo e o tonalismo. Na verdade, esta obra apresenta uma harmonia modal bastante apoiada na harmonia tonal devido a dois fatores: o uso de material melódico tonal (escalas maiores e menores) intercalado com modal (escalas modais) e a constante presença de funções harmônicas tradicionais (tônica, dominante e subdominante).

Este fato pode ser observado de diversas formas. Há, em vários trechos, a alternância e/ou a superposição entre as escalas eólia e/ou dórica e a escala menor harmônica. Em geral, nesses trechos a linha melódica é apresentada integralmente na escala modal (eólia ou dórica), e no acompanhamento há a utilização da escala menor harmônica, dando ao 7º grau a função de sensível e reforçando a idéia de funções harmônicas tonais (como exemplo v. figura 44). Este procedimento pode ser observado nos seguintes trechos: *Kyrie* – Parte A, seção c; *Kyrie* – Parte A', seção a; *Gloria* – Parte A, seção d; *Gloria* – Parte D, seção a; *Gloria* – Parte E, seções a e b; *Credo* – Parte A, seção c; *Credo* – Parte B; *Credo* – Parte C, seção b; *Credo* – Parte D, seção b; *Credo* – Parte E, seção b; *Credo* – Parte F, seção d – c. 162-165; *Credo* – Parte G; *Sanctus* – Parte A, seção a; e *Sanctus* – Parte D.



Figura 44: Trecho do Kyrie (c. 13-16): o material melódico da linha melódica é a escala eólia de Si e no acompanhamento (c. 15) aparece um acorde formado sobre o 7º grau da Escala Harmônica de Si (viiº 7 – Lá#-Dó#-Mi-Sol) com função de dominante de Si m.

A “sensação” de funções tonais acontece também nas partes onde o material melódico é apenas modal. O 7º grau, nestes casos, exerce o papel de subtônica, mas, mesmo assim, a construção harmônica é baseada nas funções tradicionais (como exemplo v. figura 45).

Figura 45: Trecho do Credo – c. 1-4 – onde nota-se a existência das funções harmônicas tonais: T – S – T (c. 1-2) e T – D – T, apesar de todo o material melódico ser modal.

Outra observação a respeito desta alternância entre modalismo e tonalismo, é a sensação auditiva que se pode ter em alguns trechos, de que estes estariam em modo maior, quando na verdade, estão no modo eólio correspondente ao modo menor relativo. Como exemplo há trechos construídos sobre a escala eólia de si, que dão a impressão de estarem em Ré Maior: os períodos b e c do *Vira* (*Gloria* – c. 39-50), o *Dona Nobis* (*Agnus Dei* – c. 19-42 – v. figura 46), entre vários outros.

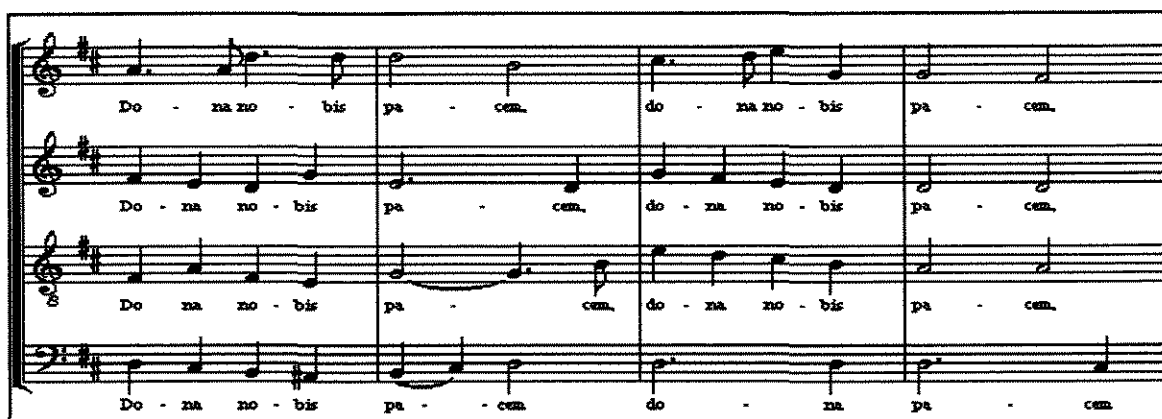


Figura 46: Trecho do *Dona Nobis* – a harmonização sugere, auditivamente, de que se trata de um trecho em modo maior (Ré M), quando o mesmo foi escrito sobre a escala eólia de si.

Observa-se, também, um grande uso de cadências de engano, ao longo do discurso musical. Este tipo de procedimento é bastante comum nos trechos modais. Tome-se como exemplo um trecho em si eólio. O acorde formado sobre o 7ª grau da escala (Lá) é um acorde maior (Lá-dó#-mi) que soa como dominante de Ré Maior. Tal acorde, no entanto, é resolvido no acorde formado sobre a nota Si (Si-ré-fá#), que é um acorde menor, relativo daquele anteriormente citado (v. figura 47).

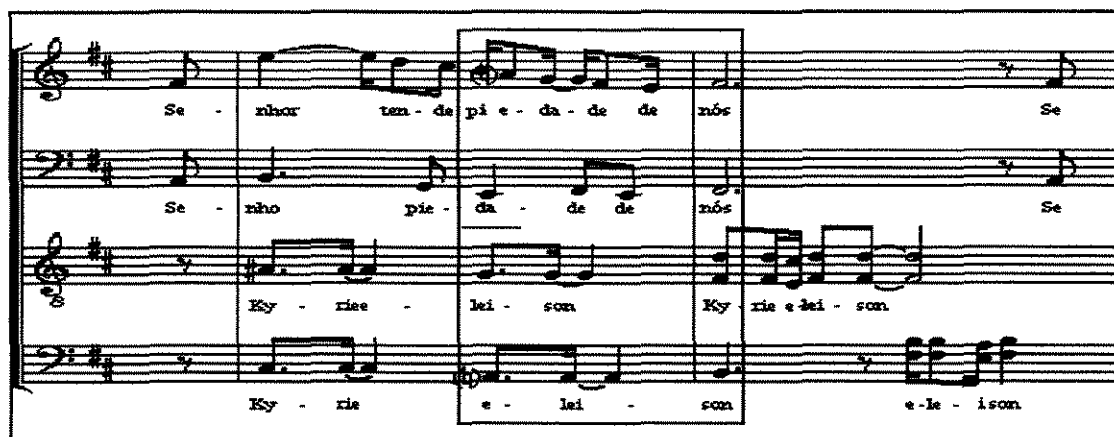


Figura 47: Cadência de engano ilustrada neste pequeno trecho do Kyrie (c. 15-16)

Ressalta-se, também, o uso de dominantes secundárias como ilustrado abaixo:

Figura 48: Trecho do Gloria (c. 21-24) que apresenta dominantes secundárias. Observa-se que no 3º e 4º tempos do compasso 23, há a presença do acorde de 7ª diminuta, formado sobre o 7º grau da escala de F#m, seguido do acorde de 7º da dominante formado sobre o 5º grau da mesma, acordes exercem a função de dominante da subdominante.

A alternância e a superposição de material modal e tonal, a presença de funções harmônicas no discurso musical, a “sensação” da existência de funções tonais nos trechos construídos apenas sobre material modal, a presença de cadências de engano bem como de dominantes secundárias são procedimentos composicionais que, de certa forma,

caracterizam a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, em especial a Missa Afro-Brasileira, e dão a esta uma identidade harmônica própria.

4.2.3.3. Outros Aspectos Harmônicos Importantes

- O uso de acordes de quartas ou quintas superpostas, inclusive em trechos de imitação (figura 49).

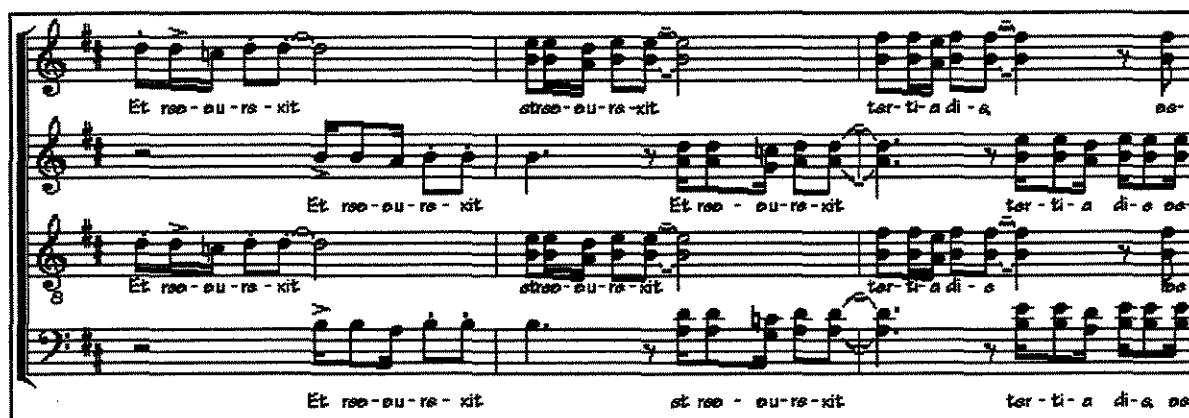


Figura 49: O motivo foi construído em 4as. e 5as. superpostas.

- A presença de acordes anacrúsicos⁷⁴ – Como os movimentos são formados de várias partes, e essas formadas de seções executadas continuamente, há uma tendência do compositor em usar acordes preparatórios, ou seja, acordes que concluem um trecho e preparam, ao mesmo tempo, o ataque para o próximo. Independentemente de suas posições rítmicas, os acordes anacrúsicos possuem um efeito comparável ao da anacruse em relação ao tempo forte, e sua função é conduzir ao próximo trecho, principalmente quando se trata de uma recapitulação. O importante é a presença da funcionalidade do acorde – ‘conduzir à tônica’. Como exemplo, pode-se citar, o acorde

⁷⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p. 156.

que conclui a parte B do *Kyrie* – o *Christe* – no compasso 35 (figura 50): aqui o material melódico utilizado é a escala eólia de ré e o acorde formado pelas notas ré-fá#-lá#. Tal acorde alterado, além de apresentar a 3ª maior, apresenta a 5ª aumentada (lá#) que é a sensível de si, tônica da próxima parte – *Kyrie II* (recapitulação);

Figura 50: o último acorde (comp. 35 do *Kyrie*) como exemplo de acorde anacrúsico.

- A construção de melodias em uníssono, formadas a partir do arpejo de determinados acordes, principalmente acordes de 7ª diminuta (figura 51);

Figura 51: Exemplo de linha melódica (em uníssono) construída sobre acorde de 7ª diminuta – fá#-lá-do-mib.

- O uso de cadências picárdicas – procedimento constante, utilizado pelo compositor na conclusão de inúmeras seções da missa e de quatro dos cinco movimentos. Apenas no *Gloria* tal procedimento não é empregado.
- O uso de pequeno *cluster* – presente segundo o compositor, no compasso 122 do *Gloria* (figura 52);



Figura 52: Exemplo de 'pequeno cluster'.

- Por fim, as várias harmonizações do *leitmotiv* que dão unidade à obra. Não há, em toda a obra, uma só repetição de alguma harmonização do motivo condutor. Em todas as reapresentações do citado motivo, o compositor procura inovar.

4.3. RITMO – ASPECTOS GERAIS

É natural que, em uma obra cuja fonte é o folclore afro-brasileiro, o ritmo assuma um papel de destaque, merecedor de uma atenção especial. Os trechos chamados de acalanto apresentam ritmos mais simples. Ao contrário, os trechos de batuque, caracterizados por sua essência mais percussiva, sendo homofônicos ou contrapontísticos, apresentam maior complexidade rítmica.

Esta complexidade se verifica na formação das células rítmicas e na combinação dessas células ao longo dos trechos de natureza mais percussiva (sejam estes períodos, seções, partes ou movimentos inteiros). O compositor usou ritmos pontuados, síncopas, contratempos, acentuações nas partes fracas do tempo ou nos tempos fracos e uma grande quantidade de células rítmicas construídas a partir da subdivisão do tempo em quatro partes. A partir da observação da formação rítmica dos motivos melódico-rítmicos e dos motivos de acompanhamento é possível se ter uma visão geral da estruturação rítmica de toda a obra. As principais células rítmicas encontradas ao longo da obra são:

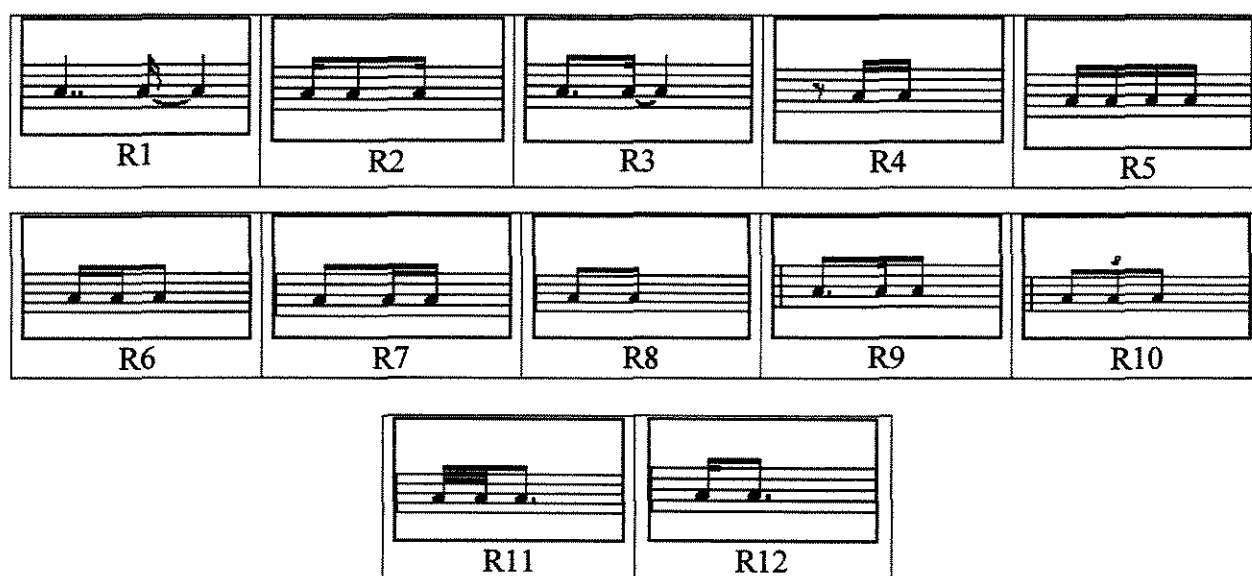


Tabela 23: Principais células rítmicas encontradas na Missa Afro-Brasileira.

Com base nestas 12 células rítmicas, o compositor estruturou toda a sua missa. É evidente que há, ao longo da obra, uma série de variações sobre estas células, tais como aumento, diminuição, combinação com ligaduras, substituição de figuras por pausas etc.

A tabela seguinte apresenta, de forma geral, uma análise das células que formam cada um dos motivos melódico-rítmicos e de acompanhamento. É importante observar o grande uso das células R2 e R3:

Motivo condutor	R1 + R2 + R3
Motivo Melódico-Rítmico 1	Combinação de R2 com a Unidade de Tempo
Motivo Melódico-Rítmico 2	Combinação de R2 com a Unidade de Tempo
Motivo Melódico-Rítmico 3	R3 + R2 + R3
Motivo Melódico-Rítmico 4	R4 + R5 + R6
Motivo Melódico-Rítmico 5	R3 ampliado + R7 ampliado
Motivo Melódico-Rítmico 6	R1 + R2 + R3
Motivo Melódico-Rítmico 7	R2 + figura longa (2 tempos) + R8 + R2 + R8 ampliado
Motivo Melódico-Rítmico 8	Unidade de Tempo + R2 + Unidade de Tempo + R2 + R8 ampliado
Motivo Melódico-Rítmico 9	R7 ampliado + R7 ampliado
Motivo Melódico do <i>Laudamus Te</i>	R3 + R8 + R4 + R7
Motivo Melódico da Marcha-Rancho	R7 ampliado + R3 ampliado + R3 ampliado + R2 ampliado + R8 ampliado
Motivo Melódico do Vira	R9 + R9 + R8 ampliado
Motivo Melódico da canção folclórica “Tutu Marambá”	R7 ampliado + R3 ampliado + R5 ampliado
Motivo Melódico da canção folclórica “Nesta Rua”	R7 ampliado + R5 ampliado + R8 ampliado e modificado
Motivo Melódico do “Canto de Aboio”	R6 + figura longa (2 tempos) + R10 + Unid. de Tempo + R2 + Unid. de Tempo + R2 + R8 ampliado e modificado + R3 + R2 + R3 + R8
Motivo Melódico do <i>Amen</i> do <i>Gloria</i>	R5 ampliado
Motivo Melódico do <i>Et Vitam venturi saeculi</i>	R8 + R5 + R6
Motivo Melódico do <i>Hosanna</i>	R3 modificado + R6 + R5 ampliado + Unid. de Tempo + 2R10 diminuído + R3 modificado + R6 modificado + R5 ampliado + R6
Motivo Melódico I do <i>Benedictus</i>	R4 + R7 + R6 modificado + R2 modificado + R7 + R6 modificado
Motivo Melódico II do <i>Benedictus</i>	R2 + R3 + R2 + R3 + R2 + R3 + R2 + R3
Motivo Melódico do “Bendito Aquele”	R2 + R3 + R8 + R3 ampliado + R3 + R2

Motivo Melódico do “Cordeiro de Deus”	R2 + Unid. de Tempo + R2 + Unid. de Tempo + R2 + Unid. de Tempo + R2 + R3 + R2 + R3 ampliado + R2
Motivo de Acompanhamento 1	R7 + R8 + R2
Motivo de Acompanhamento 2	R3 + R3
Motivo de Acompanhamento 3	R3 + R8
Motivo de Acompanhamento 4	R3 + R2 + R3
Motivo de Acompanhamento 5	Voz Superior – R3 + R8 + R5 ampliado Voz Inferior – Unidades de Tempo (marcação)
Motivo de Acompanhamento 6	Figuras de longa duração (2 tempos), embora se possa pensar, também, em uma ampliação de R8
Motivo de Acompanhamento 7	R12 ampliado
Motivo de Acompanhamento 8	R2 (+ R2 + R2 + R2)
Motivo de Acompanhamento 9	R2 + R8 + figura longa (2 tempos)
Motivo de Acompanhamento 10	R11

Tabela 24: Células Rítmicas que formam os motivos.

5 – ASPECTOS INTERPRETATIVOS: MONTAGEM E EXECUÇÃO

Este capítulo representa, na verdade, o objetivo central deste trabalho: abordar aspectos interpretativos e levantar elementos relevantes no processo de montagem da obra. Trata-se, pois, de uma espécie de roteiro de estudo para o regente, organizado a partir da vivência⁷⁵ da preparação, montagem e execução de alguns trechos da obra, bem como do acompanhamento e observação do trabalho do próprio compositor na sua prática de regente⁷⁶ à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG.

Serão abordados: o papel do regente como figura central no processo de preparação e execução da obra; suas responsabilidades ao analisar e preparar a partitura; as técnicas de ensaio; os elementos de interpretação conseqüentes da reflexão sobre a estrutura geral da obra; a escolha e o preparo do coro e dos solistas; o ensaio geral e a performance.

5.1. O REGENTE – A PREPARAÇÃO DA OBRA E OS ENSAIOS

De forma generalizada, na atual cultura coral brasileira, o regente vem assumindo, cada vez mais, ações à frente de um grupo, que não se resumem apenas no ato de dirigi-lo. Cabe ao regente, além das funções de músico que analisa, prepara e executa uma obra à frente de um grupo coral, as funções de pianista co-repetidor, ensaiador, preparador vocal, pedagogo e, até mesmo, psicólogo.

⁷⁵ Este autor, na prática como regente, montou e executou alguns trechos da Missa Afro-Brasileira com o Madrigal Musicante de Itajubá, coro que fundou e dirige desde 1991. A execução de tais trechos da missa ocorreu em 30 de Novembro de 2002, como parte do repertório apresentado em seu Recital de Mestrado.

⁷⁶ Grande parte das recomendações e sugestões apresentadas ao longo deste capítulo foram coletadas e organizadas a partir da observação do trabalho do compositor como regente.

É evidente que, no âmbito deste trabalho, não há espaço para longas reflexões a respeito de cada uma das funções acima citadas, no entanto, torna-se bastante relevante que o leitor, principalmente se esse for um regente, considere tais funções no processo de preparação desta obra em questão.

5.1.1. ANÁLISE E PREPARAÇÃO DA OBRA

Em todo processo de preparação de uma obra é interessante que o intérprete comece por conhecer o compositor, sua vida como músico, os fatos que o levaram a compor a obra e, por fim, sua relação com ela. Este estudo propõe fornecer, ao regente, subsídios para uma interpretação mais autêntica, musical, sólida e expressiva, orientando ao mesmo tempo quanto à ocasião ideal para apresentá-la, quanto ao tamanho adequado do grupo coral, quanto às melhores condições acústicas e, finalmente, quanto às considerações interpretativas. Desta forma, no contexto da Missa Afro-Brasileira, é de grande valia para o regente intérprete absorver as informações apresentadas no primeiro capítulo, uma vez que Carlos Alberto Pinto Fonseca é um compositor vivo e todo o citado capítulo é baseado em entrevistas por ele cedidas.

Outro ponto a ser focalizado é o estudo do texto. É preciso ter domínio sobre ele, e, para tal, sugere-se leituras em voz alta, com uma atenta observação da pronúncia e do uso que o compositor faz da prosódia. Na missa foram utilizados o latim e a língua vernácula. O estudo da pronúncia ideal e da prosódia, principalmente, em relação à língua vernácula vai exigir, do regente, decisões de ordem pessoal, principalmente em relação à fonética de algumas vogais e consoantes. Na língua portuguesa falada e cantada há uma grande variação fonética de algumas vogais e de algumas consoantes, em função da diversidade de

sotaques. Como exemplo, pode-se citar a frase: “Cristo, tende piedade de nós”. Há sempre a dúvida se se deve cantar Cristo (como se escreve) ou [Cristu] (como se fala na linguagem coloquial), e ainda, tende piedade de (como se escreve) ou [teɲdʒɪ] [piedadʒɪ] [dʒɪ]. A decisão deve ser tomada, conscientemente, durante o estudo da partitura. Para que se tenha uma noção das intenções do compositor, convém escutar a gravação⁷⁷ feita pelo *Ars Nova* – Coral da UFMG, uma vez que o coro foi preparado e regido por ele próprio. Observa-se, pois, na citada gravação, que tanto coro como solistas cantam “[Cristu] [teɲdʒɪ] [piedadʒɪ] [dʒɪ] nós”. Quanto ao latim litúrgico, recomenda-se a leitura do livro⁷⁸ “*Diction for Singers: a concise reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish pronunciation*” da página 93 à página 123.

A análise estrutural da obra é o próximo passo a ser dado. O entendimento geral de uma obra bem como os detalhes e as particularidades de sua respectiva partitura são dominados somente pelo estudo. Ao analisar uma obra, um regente deve: buscar o entendimento de sua estrutura formal (movimentos, partes, seções, períodos, frases, terminações, repetições, etc.); identificar os materiais melódico-harmônicos utilizados em cada uma das unidades estruturais; identificar e dominar os motivos melódico-rítmicos; entender o tratamento harmônico dado à obra; identificar os vários tipos de textura presentes nas várias unidades estruturais; e finalmente, identificar os elementos de interpretação contidos na partitura (dinâmica, agógica, andamentos, etc). No capítulo sobre análise foram abordados os quatro primeiros parâmetros acima citados. Embora não se trate

⁷⁷ ARS NOVA, Coral da UFMG (Interp.). *Fonseca: Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Rio de Janeiro: Continental, 1989. 33 rpm, stereo. (Disco de vinil).

⁷⁸ CALDWELL, Robert, ed. *Diction for Singers: a concise reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish pronunciation*. Dallas: PST Inc., 1990. p. 93-123.

de uma análise detalhada, os recursos apresentados são suficientes para que o regente tenha uma boa visão da estrutura geral da obra.

Para um regente, conhecer a partitura deve significar, também, ter elementos mentais e “imagens auditivas”. Entretanto, a imagem para o regente não deve ser apenas realizar o que está escrito na partitura, mas buscar uma imagem da sonoridade ideal. Com base nesta “imagem” o regente terá condições de se preparar mais adequadamente para a escolha do coro bem como dos solistas.

A Missa Afro-Brasileira é um “microcosmo”. Interpretá-la é um processo contínuo de exploração desse pequeno universo. Após passar pelas etapas acima sugeridas, o regente poderá ter uma visão muito mais abrangente e eficiente do processo de interpretação.

Sob uma ótica mais pragmática do processo de preparação da obra acredita-se que o regente precisará cantar passagens diversas para demonstrar ao coro suas intenções, servindo como modelo a ser seguido por seus cantores. Para isso deverá ter domínio de todas as vozes, não só do ponto de vista musical, mas também técnico. A missa apresenta passagens difíceis quanto à afinação, quanto à articulação do texto e quanto à precisão rítmica. Sugere-se, pois, que o regente estude cada voz separadamente, cantando com a dinâmica notada e no andamento indicado. Recomenda-se também, que se estude as várias combinações possíveis de duas vozes, tocando uma ao piano e cantando a outra, e ainda, as partes de melodia acompanhada, reduzindo ao piano o acompanhamento e cantando a melodia.

As possíveis dificuldades para o coro (saltos melódicos, dissonâncias, ritmos complexos, dinâmica, etc.), bem como as dificuldades técnicas de gestual do regente, devem ser marcadas na partitura. Sugere-se, ainda, que o regente construa na partitura um

esquema de regência com entradas e cortes mais importantes. Este procedimento é bastante valioso para as partes contrapontísticas e semicontrapontísticas.

Por fim, recomenda-se novamente, que o regente procure escutar a gravação da obra feita pelo *Ars Nova* – Coral da UFMG⁷⁹ sob a regência do compositor. A obra foi composta para este coro, com base na sua sonoridade e nas suas condições técnico-musicais. Através da audição da citada gravação, pode-se ter uma noção de como o compositor pensou, preparou, e executou sua própria obra.

5.1.2. OS ENSAIOS – PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO

O primeiro e mais comumente reconhecido objetivo do ensaio coral é a preparação para a performance de determinada obra ou de determinado programa. A apresentação pública constitui uma pausa no desenvolvimento coral, em cuja ocasião, o regente e seu grupo coral apresentam um resumo de seu progresso no refinamento coral. O concerto coral revela muito sobre o coro e sobre seu regente, seu conhecimento do programa a ser apresentado, seu conhecimento técnico-musical geral, sua habilidade como condutor de um grupo coral e, especialmente, suas habilidades como um “técnico em ensaio”. Desta forma, pode-se afirmar que o sucesso do concerto é determinado no ensaio. Um resultado sólido depende da clara definição do regente dos seus objetivos musicais e de sua habilidade em transmiti-los.

O ensaio começa pelo planejamento prévio que possibilita ao regente um uso efetivo de seu tempo de ensaio, resultando numa experiência de aprendizado mais significativa.

⁷⁹ARS NOVA, Coral da UFMG (Interp.). *Fonseca: Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Rio de Janeiro: Continental, 1989. 33 rpm, stereo. (Disco de vinil).

Para a realização de um planejamento é necessário que se tenha objetivos definidos, esteja bem preparado em relação à obra, e conheça bem as condições técnicas e musicais do grupo.

A grande diversidade de elementos musicais contidos na Missa Afro-Brasileira é um fator determinante no planejamento e na realização do ensaio. Ao iniciar o planejamento o regente deve definir os trechos que serão ensaiados. Tais trechos (partes, seções e períodos) devem ser de naturezas e dificuldades diferentes, para que o grupo tenha, a cada ensaio, acesso à diversidade de elementos musicais. É sempre importante iniciar o ensaio com um trecho novo, até que toda a obra esteja lida. Deve-se gastar maior parte de tempo com trechos mais complexos já lidos anteriormente. E finalmente, terminar o ensaio com trechos já ensaiados e mais maduros.

Os ensaios devem começar com o aquecimento vocal planejado segundo as condições técnicas do grupo e deve prosseguir com exercícios que visem seu preparo vocal.

Recomenda-se que, de forma sucinta, precisa e objetiva, logo após o aquecimento, o regente exercite sua função de pedagogo e passe aos cantores informações adquiridas no seu processo de estudo da obra. No momento da performance um coro bem informado soará um coro bem informado. As informações sobre a relação do compositor com a obra bem como a relação desta com o nacionalismo brasileiro e sua divisão em unidades estruturais devem ficar bem claras para os cantores, ainda que leigos.

Prosseguindo, inicia-se a leitura de um trecho novo. Trabalha-se, primeiramente as possíveis dificuldades. A leitura deve ser feita de forma produtiva, com todo o grupo ou em naipes. Regente e ensaiadores precisam estar atentos a todos os detalhes, lembrando os cantores que a partitura constitui um documento gráfico onde estão indicadas informações que farão diferença no resultado final: além das notas, figuras e texto há dinâmicas,

acentos, pausas etc. Carlos Alberto Pinto Fonseca foi extremamente rigoroso na notação de tais aspectos. Durante a leitura não se pode deixar passar erros, pois como diz o próprio compositor⁸⁰ “os erros criam asas”.

Concluída a leitura, na montagem de cada trecho, a partir de sua concepção, o regente deve buscar, desde o início, a sonoridade idealizada. Para alcançar os seus objetivos quanto à sonoridade, poderá trabalhar alguns aspectos através da expressão verbal, explicando suas intenções. Entretanto, a demonstração cantada de determinadas passagens é mais eficaz para ilustrar a qualidade sonora, a pronúncia, a enunciação, o fraseado, a clareza do ritmo etc. Por fim, o regente poderá, também, utilizar estímulos psicológicos ou a criação de imagens que possibilitem o resultado final.

Antes de encerrar o ensaio, deve-se, pois, recordar rapidamente trechos já montados e trabalhados, a fim de que haja o amadurecimento destes. Recomenda-se que, neste momento, o regente não fale mais sobre suas intenções, mas, demonstre-as através do seu gestual de regência, intensificando sua relação com o grupo conduzido.

⁸⁰ Entrevista cedida em 29/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

5.2.O REGENTE E OS ELEMENTOS DE INTERPRETAÇÃO

Naturalmente que, a interpretação de uma obra musical é o resultado de todo o envolvimento do regente com o “microcosmo” que esta constitui. Pode-se afirmar que, a forma como um regente interpreta uma obra pode mudar com a ampliação de sua visão do universo que a envolve.

Chama-se de elementos de interpretação: os elementos musicais que participam da “modelagem” da expressividade musical – dinâmica, timbre, fraseados e técnicas de enfatizar determinadas passagens em função do significado do texto ou da escrita musical; os elementos musicais ligados à temporalidade – andamentos, agógica, e indicações de mudança de andamento; e por fim, os elementos utilizados pelo compositor para ressaltar relações texto-música.

5.2.1. ELEMENTOS DE MODELAGEM DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL

Não só na Missa Afro-Brasileira, mas em grande parte de sua obra, Carlos Alberto Pinto Fonseca é bastante rigoroso quanto às indicações específicas de dinâmicas, timbre, fraseado e ênfases que precisam ser consideradas pelos intérpretes e sua atuação como regente foi, sempre, muito elogiada pelo rigor com que explorava tais elementos na interpretação de outras obras.

Quanto à dinâmica na Missa Afro-Brasileira, pode-se dizer que o compositor fez inúmeras indicações, apresentando-se bastante claro quanto às suas intenções (figura 53). Há uma exploração do coro desde sonoridades bem suaves, até as mais agressivas e/ou

imponentes. A clareza das indicações do compositor é tão grande que, até em partes homofônicas, há indicações de meio-forte para os sopranos e pianíssimo para os outros naipes. É preciso salientar que tudo foi indicado com grande conhecimento das possibilidades da voz humana. Há, pois, a necessidade de se trabalhar o coro e os solistas para a realização de tais indicações. É preciso se ter um grupo de cantores que apresente condições técnicas de trabalhar com as várias gradações de dinâmica exigidas pelo texto musical.

The image shows a musical score for a Tenor Solo, labeled "(ad lib.)". It consists of two staves of music. The first staff has a tempo marking of $J = 63$ and dynamic markings of mf and mp . The second staff has tempo markings of $J = 80$ and $J = 88$, and dynamic markings of mf and rit . The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The score is enclosed in a rectangular box.

Figura 53: Trecho com grande riqueza de detalhes de dinâmica – solo de tenor (Gloria – c. 113-121).

Ao contrário das indicações de dinâmica, as indicações referentes ao timbre ideal para cada trecho da obra são bastante raras. O regente precisa estar bastante atento para as intenções musicais do compositor e buscar alternativas ideais de exploração do timbre do coro e dos solistas.

Há algumas sugestões que podem fazer diferença no resultado final. O próprio compositor afirmou que utilizou o português para melodias mais suaves, por ser “mais brando”, enquanto que “o latim é mais percussivo e articulado servindo melhor pra percussão afro e para as linhas mais enérgicas” (como exemplo v. figura 54). Além disso, há trechos da obra nos quais o compositor utiliza sílabas como “dum-du-rum”, entre outras

(como exemplo v. figura 55). De posse disso, é possível explorar o timbre dos naipes segundo as intenções musicais do compositor. Por exemplo, nos trechos de acompanhamento, seja este feito em latim ou em sílabas, sugere-se que haja uma maior exploração das consoantes, e não das vogais. O cantor deve cantar as sílabas como se não tivesse vogal. A ênfase nas consoantes torna o acompanhamento mais percussivo, mais próximo do que o compositor espera. A exploração da ressonância de consoantes como o “m” pode também criar um efeito de instrumentos de percussão mais graves, e assim por diante. Desta forma, haverá uma valorização do batuque, da marcha-rancho etc. Nesses trechos percussivos, os cantores devem cantar imitando instrumentos de percussão, em alguns casos indicados (como exemplo v. figura 56).

Figura 54: Trecho de melodia acompanhada (Kyrie – c. 25-27), com acompanhamento percussivo feito pelo coro em latim. Através de uma boa articulação das consoantes do texto e da dinâmica proposta pelo compositor, o regente poderá explorar o timbre do coro, fazendo-o soar como instrumentos de percussão.

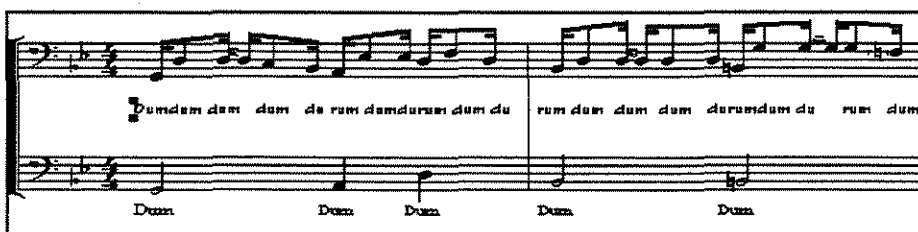


Figura 55: Baixos graves e barítonos marcando o ritmo de 'samba-canção'. Ao invés de usar o texto em latim, de forma percussiva, o compositor utilizou sílabas (Credo – c.80-81).



Figura 56: Trecho do Gloria – c. 21-24 onde as vozes devem imitar instrumentos de percussão – os tenores ‘como tamburo’ e os baixos como ‘gran cassa’ – através de uma articulação mais excessiva das consoantes.

No trabalho com o timbre para trechos contrapontísticos o compositor recomenda uma sonoridade “clara e transparente”. A fim de se obter tal clareza e transparência, ele próprio realiza, com seu coro, um trabalho de adiantamento e articulação excessiva das consoantes⁸¹. Aliado a este trabalho há a exigência de se cantar tudo com muita leveza da voz. Para a execução de linhas melismáticas, ele sugere que se cante a nota na qual há articulação da sílaba na dinâmica indicada, e as notas seguintes do melisma, uma gradação de dinâmica abaixo daquela indicada.

Além dessas situações específicas, o regente pode trabalhar um timbre padrão para seu coro e solistas. A sonoridade padrão ideal para o coro pode, por exemplo, ser baseada

⁸¹ A forma como esse trabalho de antecipação e articulação das consoantes deve ser realizado encontra-se mais à frente, na parte sobre a preparação técnica e musical do coro.

na do coro que o compositor tinha em suas mãos quando compôs a obra: vozes brilhantes, bem impostadas e ricas em harmônicos; agudos cobertos; sopranos e tenores com tendência a clarear a voz; contraltos e baixos com vozes mais escuras, principalmente esses últimos.

O trabalho com fraseado deve ser um ponto forte na montagem da Missa Afro-Brasileira. Carlos Alberto Pinto Fonseca costuma valorizar, intensamente, a acentuação tônica das palavras, dando ênfase nas sílabas tônicas, e realizando um leve decrescendo nas sílabas átonas que sucedem. Tal procedimento precisa ser realizado com extrema sutileza, valorizando o texto de forma natural.

Em seu trabalho como regente, o compositor estabeleceu um padrão de fraseado. Segundo ele, as frases devem “abrir e fechar”. O processo, que se inicia no princípio da frase, consiste em partir desta na dinâmica indicada pelo compositor, “caminhar” com um leve crescendo até o ponto culminante – geralmente uma sílaba tônica – e continuar o “caminho” com um leve decrescendo até o fim da frase, fechando-a prosodicamente. As frases ficam mais modeladas e cria-se uma valorização da expressividade em sua execução.

Finalizando, nos acalantos, principalmente nos mais lentos e expressivos, recomenda-se que se cante tudo *legato*, sem cortes e respirações, com uso da respiração coral⁸². Segundo o compositor, nesses casos, “não deve haver respirações entre frases, em hipótese alguma”.

5.2.2. ELEMENTOS DE TEMPORALIDADE

⁸² A Respiração Coral é uma técnica usada no canto-corais de alternância da respiração entre os vários cantores de um naipe ou de todo o coro, no intuito de manter o *legato* sem cortes ou cesuras.

Da mesma forma que as indicações de dinâmica e andamento, as indicações de agógica são muitas, e notadas na partitura com clareza e precisão. Segundo MED⁸³ (1996), “agógica é o procedimento de articulação de sons, que implica alteração de andamento, expressão, caráter, etc”, ou ainda, “modificações rítmicas: precipitações, ‘*rallentandos*’, interrupções, etc”. Todas as mudanças de andamento, de expressão e de caráter e estilo, bem como os acentos, acentos agógicos, precipitações, os *rubatos*, os *rallentandos*, as interrupções, etc, são indicados, na Missa Afro-Brasileira, com grande riqueza de detalhes (como exemplo v. figura 57).

pp sempre

Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - on - nem no - - - stram, qui

Rallentare da $\text{♩} = 80$ fino a $\text{♩} = 58$

rall. molto pp

in 8

Andante Sostenuto (fin. 4) $\text{♩} = 58$

se - des ad dex - - te - ram Pa - tris, qui se - des ad dex - - te - ram Pa - tris

⁸³ MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4 ed. rev. e ampl. Brasília: MUSIMED, 1996. p. 194.

5.2.3. A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Embora não se possa afirmar com certeza que o compositor tinha intenção de estabelecer alguma relação da escrita musical com os elementos textuais, observa-se alguns aspectos.

Uma das observações, talvez a mais óbvia de todas, é que as linhas melódicas principais estão em português. O latim é usado somente para as partes de acompanhamento e/ou de contraponto. Tal procedimento talvez ocorra em função das prescrições do Concílio Vaticano II, quanto ao uso da língua vernácula.

Pode-se afirmar que, em quase todas as referências à pessoa do Deus Filho, foram indicadas dinâmicas mais suaves, e em grande parte dos casos, linhas mais melódicas e brandas. A única exceção é o fim de toda a obra, no *Dona Nobis*, onde há referência ao “Cordeiro de Deus” – *Agnus Dei* – em fortíssimo. Em contrapartida, em grande parte da obra, a figura de Deus Pai aparece em motivos mais rítmicos, com indicação de dinâmicas menos suaves. A figura de Deus Espírito Santo aparece pouco nos textos do ordinário, mas o compositor tem a tendência de trabalhá-la também de forma mais melódica. Há uma ocorrência muito grande do uso do batuque nas partes ligadas a Deus Pai, e do acalanto nas partes ligadas a Deus Filho.

Com exceção do fim do *Dona Nobis*, o motivo condutor foi utilizado como uma “invocação” a Deus Pai. No caso do *Dona Nobis*, onde há a referência a Jesus – o “Cordeiro de Deus”, pode-se pensar na possibilidade do compositor não ter considerado tal

referência apenas à pessoa do Deus Filho, mas sim, às três pessoas da Santíssima Trindade que formam o Deus Uno. Esta colocação pode ser justificada pela afirmação⁸⁴ seguinte:

“Ao invés de terminar a missa de forma suave resolvi, depois de uma conversa com o Pe. Nereu Teixeira, terminá-la com a exclamação *Agnus Dei! Agnus Dei! O Dona Nobis* é como se fosse uma escada que leva ao céu. Depois de toda a turbulência da missa com seus fortísimos e apoteoses, entra o *Dona Nobis* com aquela suavidade, e de repente, na segunda parte entra a exclamação: *Agnus Dei, Agnus Dei*, em fortíssimo. Essa exclamação é um pedido de socorro a Deus, dizendo a Ele que o mundo não está em paz”.

É evidente que, uma análise semiológica ou semiótica, pode constatar a existência de inúmeros outros aspectos. Entretanto, o compositor afirma que, se tais relações existem, não existem propositadamente.

⁸⁴ Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

5.3. O CORO

5.3.1. A ESCOLHA DO CORO

Durante todo o processo de composição, a Missa Afro-Brasileira foi concebida com base no coro que o compositor tinha em suas mãos: o *Ars Nova* – Coral da UFMG. Este coral – sua sonoridade e seu potencial técnico-musical – serviu como parâmetro para o compositor. Ao escolher o coro para a montagem da obra é necessário que o regente considere, pelo menos, a sonoridade do citado coral.

O *Ars Nova* é um coro de câmara que sempre contou com um mínimo de 32 e um máximo de 42 cantores. Em geral, cada naipe conta com 10 elementos, com exceção do naipe de sopranos, no qual, às vezes, acrescentam-se mais dois elementos, totalizando um número de 42 cantores (12 sopranos, 10 contraltos, 10 tenores e 10 baixos, divididos, igualmente, nos sub-naipe). Seu repertório tem sido, predominantemente, *a cappella*, da Renascença à Música Contemporânea. Sua sonoridade tende a ser brilhante, rica em harmônicos, baseada numa impostação mais lírica da voz e na cobertura da região aguda. Seus cantores, em geral possuem um bom desenvolvimento técnico: extensões grandes⁸⁵, controle de dinâmica em toda a extensão, boa dicção e articulação dos mais diferentes tipos de textos e uma grande facilidade de exploração da ressonância vocal em função das exigências da partitura. Não se pode afirmar, entretanto, que todos os cantores apresentem boa leitura, mas, pode-se dizer que muitos a possuem ou, pelo menos, apresentam grande facilidade de percepção auditiva, proporcionando rapidez na leitura do repertório.

⁸⁵ No Apêndice encontra-se a extensão exigida de cada naipe para a execução de cada movimento.

Baseado no perfil acima descrito é possível se ter uma idéia do rigor necessário para se escolher o grupo coral com o qual se pretende montar e executar a obra. Em entrevista⁸⁶, o compositor disse o seguinte:

“O coro que eu tinha nas mãos, que poderia estrear a obra, que tinha uma extensão de voz muito ampla, me proporcionou pensar na missa de forma mais exigente. Por isso, não é uma obra para ser feita com madrigais ou coros amadores que não têm uma impostação vocal mais desenvolvida, porque ela exige um trabalho vocal mais amplo”.

Além do *Ars Nova* – Coral da UFMG, o compositor regeu sua obra à frente de outros grupos como, por exemplo, o Coro da OSESP, no ano de 2001. Esse coro apresenta uma formação maior que a do primeiro, contando com uma média de 70 cantores.

Como uma média, sugere-se, pois, para a montagem da obra, que o regente trabalhe com um coro experiente em música *a cappella*, com o mínimo de 40 e o máximo de 50 cantores distribuídos da seguinte forma:

- 14 sopranos (7 primeiros sopranos e 7 segundos sopranos);
- 12 contraltos (6 primeiros contraltos e 6 segundos contraltos);
- 10 tenores (5 primeiros tenores e 5 segundos tenores);
- 12 baixos (5 barítonos e 7 baixos graves).

Há necessidade de se ter mais vozes femininas a fim de facilitar o equilíbrio do volume, uma vez que as vozes masculinas produzem maior volume de som. Também, grande parte das linhas melódicas encontra-se nas partes de soprano, por isso é interessante ter um maior número de vozes neste naipe. Finalmente, considerando a existência de notas

⁸⁶Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

muito graves para o naipe de baixos e sua importância para a sustentação harmônica, é fundamental se ter um número de baixos graves ligeiramente maior que os demais sub-naipes masculinos, para que sejam melhor ouvidos.

5.3.2. SUGESTÕES PARA A PREPARAÇÃO TÉCNICA E MUSICAL DO CORO

Em muitos casos a preparação técnica é feita ao mesmo tempo que a musical, ou seja, o trabalho com algumas dificuldades técnicas vão trazer resultados satisfatórios também para as dificuldades musicais. Quanto mais o regente puder associar a técnica à música, mais eficiente será o seu trabalho.

A técnica vocal começa no aquecimento. Durante o aquecimento o regente deve trabalhar dificuldades técnicas, começando de forma leve até chegar aos exercícios mais complexos, para os quais, a voz já deve estar aquecida.

Os vocalizes devem apresentar algum objetivo. Primeiramente aquece-se as vozes. Em seguida, aplica-se exercícios de vocalização com o intuito de trabalhar a sonoridade das vozes para a execução da obra e dar aos cantores uma maior intimidade com a própria voz. Os exercícios devem desenvolver uma sonoridade brilhante e rica em harmônicos. Para tal, os vocalizes devem ser voltados para a exploração da ressonância da voz. O cantor precisa aprender a dar espaço ao tracto vocal para a “passagem da voz”. Por fim, o som deve ser projetado e direcionado para a “máscara” do rosto.

A Missa Afro-Brasileira é bastante exigente quanto à extensão das vozes e explora, em todos os naipes, os registros mais graves e mais agudos. A abertura de espaço para a voz, bem como, o apoio diafragmático podem resolver esse problema da extensão vocal. Entretanto, o trabalho precisa ser ainda mais exigente. A obra exige, em muitos trechos,

uma leveza e uma sonoridade muito suave em regiões agudas, principalmente para o naipe de sopranos (como exemplo v. figura 58). Os recursos para a resolução deste problema são os mesmo já citados, porém, com uma preocupação a mais: a de se conseguir leveza nos agudos desde o início do trabalho.



Figura 58: Trecho agudo do Soprano 1 no 'Amen' do Credo (c. 182-186), onde há indicações para se cantar 'dolce' e suave.

Recomenda-se, ainda, que se trabalhe a cobertura dos agudos. Esta técnica de “palatizar” a voz consiste no “levantar” a região do palato mole, nos registros agudos de cada naipe. Tal procedimento precisa ser tratado com muito cuidado para não escurecer a sonoridade das vozes nos registros grave e médio, tirando das mesmas o brilho adquirido.

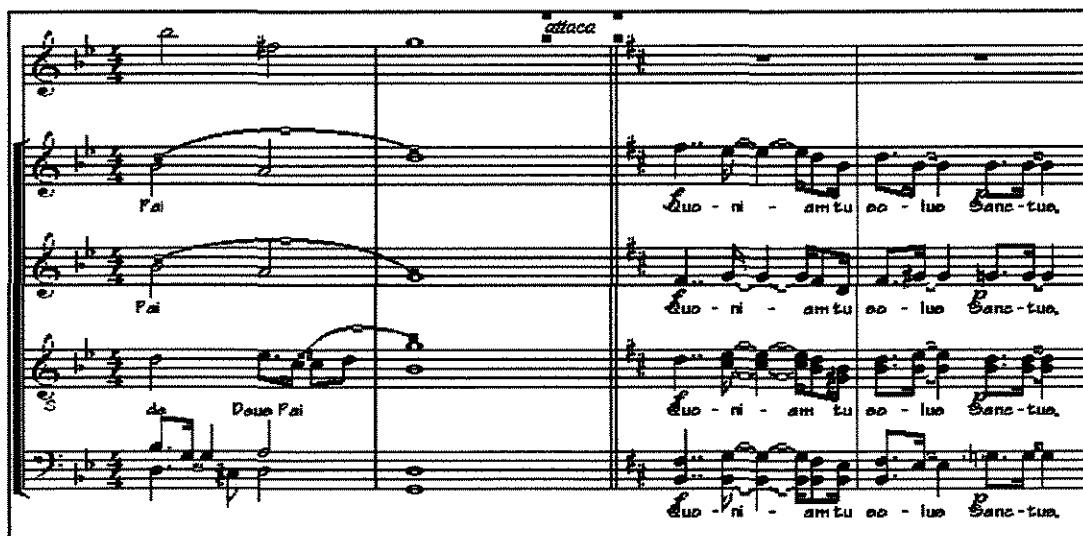
Caso o regente sinta necessidade de um maior aprofundamento sobre técnica vocal recomenda-se a leitura de duas obras: “*The Structure of Singing*” de MILLER (1986)⁸⁷ e “*Voz Cantada: Evolução, Avaliação e Terapia Fonoaudiológica*” de COSTA & SILVA (1998)⁸⁸.

Do ponto de vista musical, sugere-se, inicialmente, que se faça exercícios de vocalização baseados em melodias que contenham materiais melódicos apresentados na obra (melodias modais ou em tons menores etc), no intuito de desenvolver a “consciência auditiva” do cantor. É interessante que se faça uma rápida explicação sobre os modos e

⁸⁷ MILLER, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer books, 1986.

⁸⁸ COSTA, Henrique Olival; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Voz Cantada: Evolução, Avaliação e Terapia Fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

A afinação é outro ponto que merece atenção. Além das dificuldades específicas de afinação, há a dificuldade de afinação de um trecho para outro, uma vez que se trata de uma obra *a cappella* (como exemplo v. figura 59). As dificuldades específicas podem ser trabalhadas nos vocalizes, porém, a dificuldade de afinação de um trecho para outro precisa ser resolvida através de um trabalho intenso de repetição, por exemplo, dos dois últimos compassos de um trecho e da primeira nota ou acorde do trecho seguinte.



Há, também, que se preparar o coro em relação ao texto, sua prosódia e o fraseado. O regente deve, a cada trecho, trabalhar o texto falado no ritmo, obedecendo a acentuação das palavras e o fraseado indicado pelo compositor.

154

um coro grande, mas ao mesmo tempo, o número recomendado de cantores pode comprometer a precisão rítmica.

Para se adquirir maior precisão rítmica, deve-se fazer exercícios de antecipação das consoantes. Este exercício consiste no recitar o texto de forma articulada, sílaba por sílaba, fazendo uma pequena fermata na consoante da próxima sílaba. Este procedimento é muito utilizado pelo próprio compositor, no seu trabalho como regente.

A fim de se alcançar maior clareza rítmica nos trechos mais percussivos, o compositor recomenda a seguinte prática: onde há uma célula rítmica formada por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, coloca-se uma pausa de semicolcheia no lugar do ponto. Assim, ter-se-á uma colcheia, uma pausa de semicolcheia e uma semicolcheia. Da mesma forma, nas síncopas – semicolcheia, colcheia e semicolcheia – coloca-se uma pausa de semicolcheia após a colcheia, transformando-a em semicolcheia. Assim, ter-se-á, duas semicolcheias, uma pausa de semicolcheia e outra semicolcheia. Esta prática é adotada pelo próprio Carlos Alberto Pinto Fonseca, principalmente na execução de ritmos afro-brasileiros (figura 60).

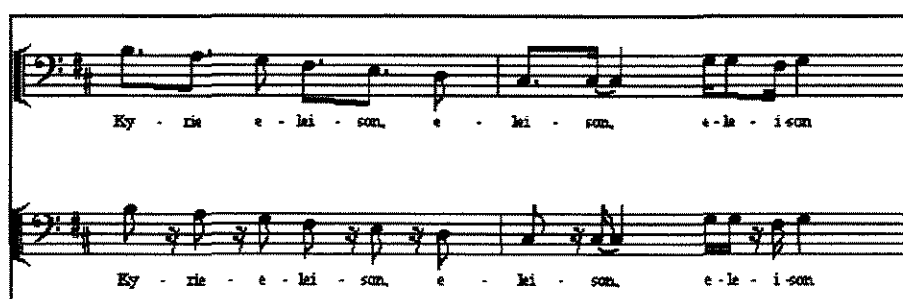


Figura 60: Exemplo de uma frase com ritmos percussivos (Kyrie – c. 17-18). Na pauta de cima está a forma como o compositor escreveu. Na pauta de baixo como o ritmo deve ser executado.

Finalizando, recomenda-se aos regentes e/ou assistentes que se faça um trabalho à parte, de forma mais intensa, com o naipe de baixos. O próprio compositor reconhece que a

linha dos baixos costuma dar muito trabalho para ser bem cantada, tanto no que diz respeito à afinação quanto ao ritmo. Além do suporte harmônico, o naipe de baixos é responsável pela boa execução dos trechos percussivos e, por isso, carece de maior trabalho de precisão melódica e rítmica.

5.4. OS SOLISTAS E OS SOLOS

A presença de solos nas obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca é uma constante, o que leva a afirmar que, desde que pensou em escrever a Missa Afro-Brasileira, o compositor já pensava nos solistas. Segundo o compositor, os solos foram escritos não para determinados tipos de vozes, mas para determinadas pessoas. As linhas de solo foram compostas com base no timbre, na tessitura e até no desempenho artístico de: Maria Eugênia Meirelles, soprano; Alba Machado Soares, contralto; Marcos Tadeu de Miranda, tenor; Alcione Soares, baixo.

O solo de soprano deve ser feito por uma voz rica em harmônicos, ao mesmo tempo clara e com boa extensão vocal (do Ré 3 ao Si 4). Grande parte das linhas de solo de soprano está na região médio-aguda. Essas linhas exigem uma voz capaz de executá-las com leveza, suavidade e boa articulação.

A solista, para quem os solos de contralto foram escritos, possuía, segundo o compositor⁸⁹, “uma voz verdadeira de contralto”. Não se tratava de um meio-soprano grave, mas de um contralto com graves e agudos ricos em harmônicos. Recomenda-se, portanto, que o regente escolha uma voz de contralto potente, levemente escura e que apresente a extensão do Lá 2 a Fá# 4. Na falta de uma voz com tais características, pode-se trabalhar com uma voz de meio-soprano mais pesada e escura, que apresente dramaticidade no timbre.

A maior exigência do compositor, quanto aos solos, foi com a voz do tenor. Segundo ele⁹⁰, “o solo de tenor exige um cantor de grande musicalidade e muito

⁸⁹ Entrevista cedida em 29/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

⁹⁰ *Idem*.

conhecedor da música folclórica brasileira”. Recomenda-se uma voz de bastante “elasticidade”, que consiga ser leve e pesada, clara e escura, rica em harmônicos e que apresente a extensão do Dó 2 ao Si 3.

Por fim, o baixo solista deve ser um verdadeiro baixo, ou, de preferência, um baixo-barítono, em função dos agudos. Os solos exigem uma extensão do Lá 1 ao Ré 3 e estão predominantemente na região médio-aguda. Recomenda-se uma voz que apresente dramaticidade no timbre, mais escura e rica em harmônicos.

Os solistas devem ser preparados separadamente pelo próprio regente, acompanhados ao piano. Neste processo de preparação deve haver uma experiência de troca de idéias a respeito da concepção musical da obra, quando regente e solista terão a oportunidade de expor, um ou outro, suas intenções interpretativas. Esta experiência proporciona uma “intimidade musical” entre as pessoas do regente e dos solistas. É importante que o regente saiba todas as linhas de solo de memória e procure auxiliar os solistas em sua performance.

As linhas do soprano e do contralto não apresentam grandes dificuldades musicais nem técnicas, a não ser a tessitura exigida. Quanto às linhas do baixo, além do problema da tessitura, há alguns problemas de respiração e fraseado. É o caso, por exemplo, do solo que há no *Credo*, do compasso 118 ao 132 (Parte E, seção b), no qual as frases são bastante irregulares.

A parte de solo do tenor é a mais exigente. Não só quanto à técnica mas, principalmente quanto à interpretação e ao controle de todo o texto musical. Existem partes de difícil afinação nas quais o solista deve cantar *a cappella* (*Gloria* do c.113 ao c.127 – parte D, seção c). Há, também, trechos de maior exigência dramática nos quais o compositor pede ao solista que cante “com profundo sentimento religioso” o texto que diz

“Também foi crucificado por nós sob Poncio Pilatos, padeceu e foi sepultado”. Em relação ao referido trecho, o compositor disse⁹¹ “que espera que o tenor solista seja capaz de ‘chorar’ em seu canto, a fim de passar ao público uma profunda dor pela morte do Deus Filho”.

Por fim, é importante ressaltar que todos os solos foram escritos em português.

⁹¹ *Idem.*

5.5. A PERFORMANCE

5.5.1. O ENSAIO GERAL

Depois de toda a preparação do regente, do coro e dos solistas, o último passo antes da execução pública da obra é o ensaio geral.

É fundamental que na realização de ensaios gerais se reúnam todos os envolvidos na execução: regente, coro e solistas. E que todos já tenham, nesta ocasião, seus respectivos problemas técnicos e musicais resolvidos. Quanto maior for o trabalho do regente junto aos solistas e coro antes do ensaio geral, menor será o trabalho de todos na realização deste e, conseqüentemente, menor será o tempo gasto.

O principal aspecto técnico-musical a ser trabalhado é a resolução de problemas relacionados ao gestual do regente que podem aparecer: andamentos, ataques, cortes, articulações, fermatas, etc. O regente deve, junto ao coro e solistas, buscar o equilíbrio da sonoridade, ajustando todo o resultado sonoro com a acústica do local de realização do mesmo. Em função da acústica e da boa visibilidade de todos os envolvidos na execução pode-se, ainda, definir a disposição espacial do coro bem como dos solistas. Finalmente, é importante definir a entrada e a saída do coro e os devidos procedimentos com a partitura.

Considerando que todos os problemas de ordem musical e técnica já foram resolvidos pelo regente no processo de montagem da obra, recomenda-se a realização de dois ensaios gerais antes da apresentação pública.

Sugere-se que no primeiro ensaio o objetivo principal seja organização da obra. Talvez, este seja o primeiro ensaio em que o regente terá a oportunidade de passar toda a obra, sem se preocupar com detalhes do coro ou das partes de solo, e assim, poderá acertar

o gestual de regência, as passagens de um movimento a outro, as mudanças de andamento, etc. Não há a necessidade de se executar tudo sem interrupções. Todos os detalhes referentes à condução da obra precisam ser explicados pelo regente e bem entendidos pelo coro e solistas.

No segundo ensaio geral, o regente deve resolver as pendências que, provavelmente, apareceram no primeiro ensaio geral. Em seguida, pode-se executar toda a obra, sem interrupções, como se fosse o concerto. Caso ainda existam pendências, pode-se marcá-las e resolvê-las no fim do ensaio.

5.5.2. A EXECUÇÃO PÚBLICA

É natural que ao preparar uma obra, o regente pense no momento de sua execução. O principal objetivo do ensaio é a realização do concerto. Para que tal concerto aconteça de forma satisfatória, é interessante que o regente programe alguns detalhes referentes à sua realização.

O primeiro ponto a ser programado é o local de realização do concerto. Concertos de música coral *a cappella*, principalmente de natureza sacra, costumam funcionar bem em igrejas. Tal opção, para a Missa Afro-Brasileira, é, provavelmente, a mais recomendável. É importante, entretanto, que o regente escolha uma igreja que apresente condições acústicas adequadas, sem excesso de reverberação. O tratamento contrapontístico dado à obra, assim como, a clareza rítmica tão necessária, podem ser colocados em risco se o concerto for realizado em locais que possuem reverberação excessiva. Seja uma igreja ou outro tipo de sala, o local do concerto precisa ter uma quantidade de reverberação equilibrada, nem

muito, nem pouco, a fim de facilitar a homogeneidade dos naipes, dar um certo brilho às vozes e garantir uma melhor afinação, sem comprometer a clareza e a precisão.

Outro aspecto importante é a questão do programa a ser apresentado. A Missa Afro-Brasileira dura, aproximadamente, 40 minutos. Pode-se optar em apresentá-la como única obra do concerto ou realizar um concerto um pouco mais extenso, de 60 a 70 minutos. Caso se opte em realizar o concerto em uma igreja, sugere-se que se execute, antes da Missa Afro-Brasileira, outras pequenas peças sacras de compositores brasileiros do século XX. Se o concerto for realizado em teatros ou em salas de concerto, sugere-se que se faça um programa inteiro de obras afro-brasileiras de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Neste caso, em função do caráter e da natureza das obras, recomenda-se que a Missa Afro-Brasileira seja executada antes. É interessante, nos dois casos, que o repertório extra não ultrapasse 20 minutos de música.

A execução da obra deve acontecer sem interrupções. É interessante que o coro deve esteja preparado para se “auto-afinar” a cada movimento. Se isso não for possível ou se houver qualquer tipo de insegurança o regente dará a afinação ao coro a cada movimento.

Durante a execução, o coro, que canta praticamente o tempo todo, deverá permanecer em pé. Os solistas, por sua vez, entram no início e permanecem o tempo todo no palco, sentados em suas respectivas cadeiras nos momentos em que não cantam, levantado-se no momento da execução de seus respectivos solos.

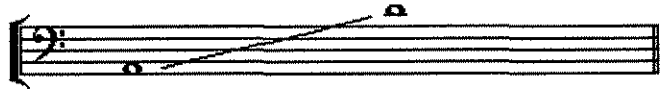
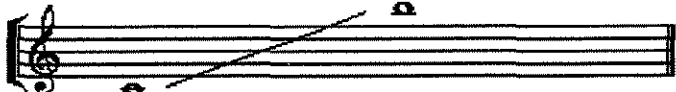
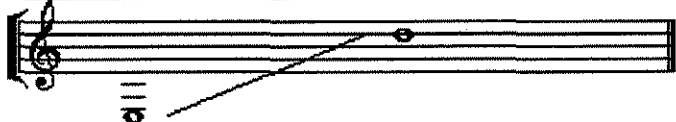
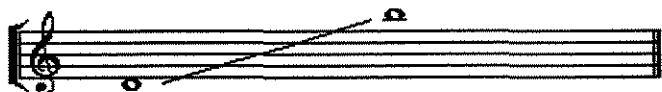
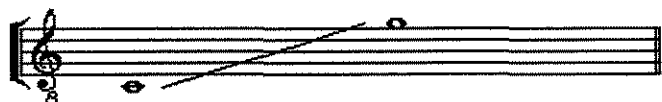
Finalmente, antes da execução da obra, sugere-se, ainda, que se faça uma pequena explicação, ao público, sobre a obra, apontando elementos musicais, históricos e litúrgicos característicos desta.

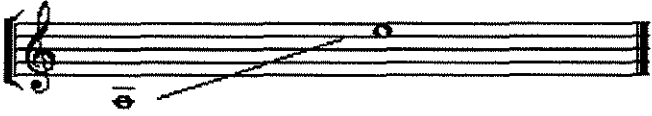
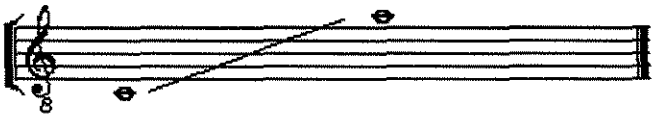
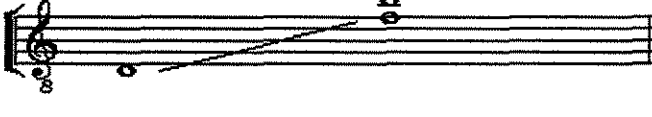
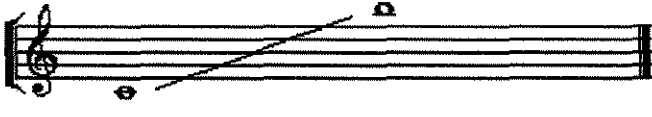
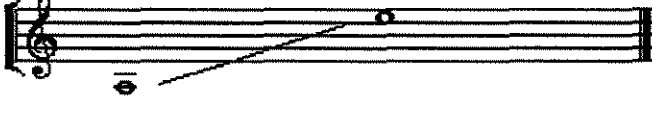
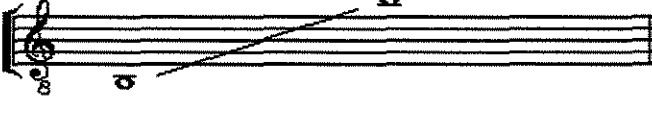
CONCLUSÃO

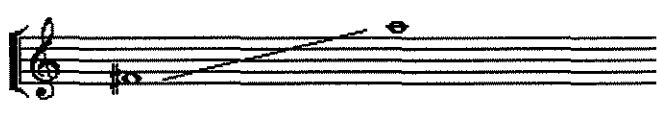
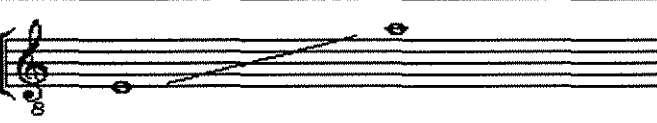
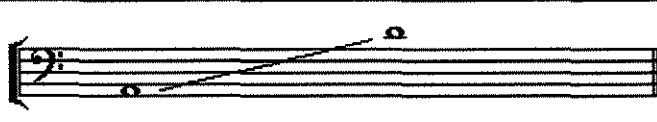
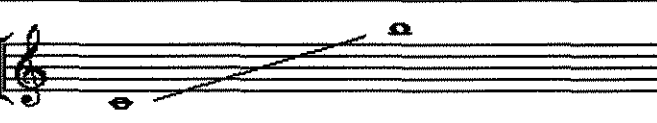
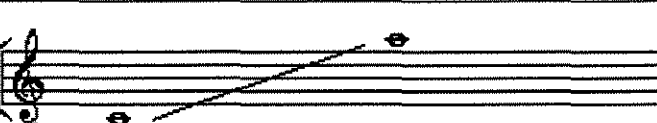
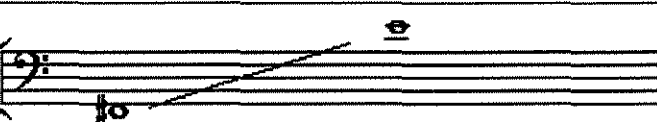
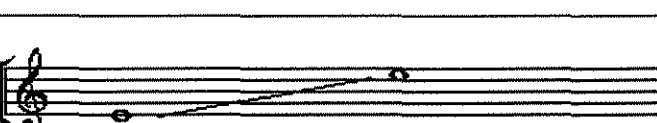
A Missa Afro-Brasileira é, sem dúvida, uma das obras mais complexas do repertório de música coral *a cappella* do século XX. Para executá-la, o intérprete precisa penetrar no seu universo, captar as intenções do compositor e incorporar o sincretismo cultural e religioso que a envolve. É necessário, ainda, que se busque equilíbrio e bom senso diante desta obra “erudita” de origem popular permeada de um profundo sentimento religioso, para uma performance coerente, refinada e satisfatória. Só assim é possível recriá-la.

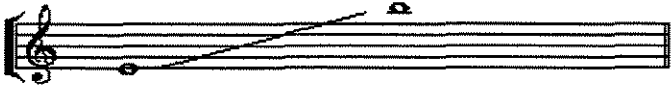
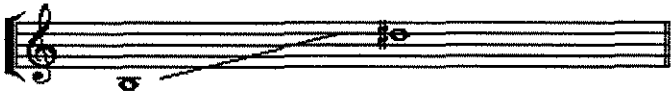
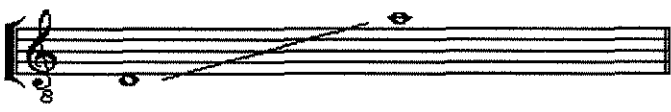
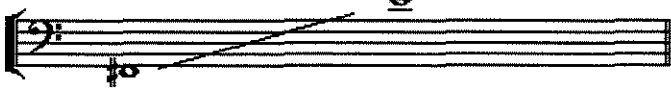
A presença do compositor na realização deste trabalho, através de entrevistas cedidas bem como de seu acompanhamento pessoal em todo seu processo de desenvolvimento, dão ao leitor uma visão abrangente de suas intenções além de garantir uma interpretação coerente e segura da obra. A presente dissertação é, pois, resultado de uma pesquisa que buscou orientar o estudo do intérprete (regente, solistas e coro) no seu preparo para a interpretação da referida obra. Este estudo foca sua preparação, montagem e execução, apresentando-se como um roteiro de estudo.

APÊNDICE: EXTENSÃO VOCAL EXIGIDA PARA OS SOLISTAS E PARA OS NAIPES DO CORO

KYRIE	Soprano-solo	
	Baixo-solo	
	Soprano	
	Contralto	
	Tenor	
	Baixo	
GLORIA	Soprano-solo	
	Tenor-solo	
	Soprano	

	Contralto	
	Tenor	
	Baixo	
CREDO	Soprano-solo	
	Contralto-solo	
	Tenor-solo	
	Baixo-solo	
	Soprano	
	Contralto	
	Tenor	

	Baixo	
<i>SANCTUS</i>	Soprano-solo	
	Contralto-solo	
	Tenor-solo	
	Baixo-solo	
	Soprano	
	Contralto	
	Tenor	
	Baixo	
<i>AGNUS DEI</i>	Tenor-solo	

Soprano	
Contralto	
Tenor	
Baixo	

BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA

- ADAM, Adolf. *O Ano Litúrgico*. São Paulo: Edições Paulinas, 1995.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965. 247p.
- _____. *Música, doce música*. Brasília: Martins/INL, 1976.
- _____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1987. 226p.
- ALVARENGA, Oneyda. A Influência negra na música brasileira. In: *Boletim Latino Americano de Música*. Rio de Janeiro, (VI): 357-400, 1946.
- ARS NOVA, Coral da UFMG (Interp.). *Fonseca: Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Rio de Janeiro: Continental, 1989. 33 rpm, stereo. (Disco de vinil).
- BECKHAUSER, Frei Beto. *Celebrar a Vida Cristã*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- CALDWELL, Robert, ed. *Diction for Singers: a concise reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish pronunciation*. Dallas: PST Inc., 1990.
- CAROSO, Carlos e BARCELAR, Jéferson (organizadores). *Faces da tradição afro-brasileira (religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida)*. Textos de Josildeth Gomes Consorte, Reginaldo Prandi, Sérgio Figueiredo Ferretti, Pierre Sanchis. Rio de Janeiro: Pallas Salvador: CEAO, 1999.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. 427p.
- CHAIM, Ibrahim Abrahão. *Música Erudita – Da Idade Média ao Século XX*. São Paulo: Editora Letras&Letras, 1998. 343p.
- COSTA, Henrique Olival e SILVA, Marta Assumpção de Andrade e. *Voz Cantada: Evolução, Avaliação e Terapia Fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.
- DECKER, Harold A. HERFOD, Julius. *Choral Conducting: a symposium*. New Jersey: Prentice-Hall, 1973.
- DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- DOWNS, Philip G. *Classical Music – The era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

- EINSTEIN, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1947.
- FIORINI, Carlos Fernando. *Um Requiem Alemão op. 45 de J. Brahms: um processo no preparo de sua execução*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 1999. (Dissertação, Mestrado em Artes).
- FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Considerações sobre a técnica do gesto na regência*. In: Convenção Internacional de Regentes de Coros, 1, 1999, Brasília. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília: Gráfica da Fundação Educacional do Distrito Federal, 1999.
- _____. *Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*. New York: Lawson-Gould Music Publishers, 1978. 112p.
- _____. *Poema da purificação*. New York: Lawson-Gould music publishers, 1977.
- _____. *Os Sinos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- _____. *Sete estudos brasileiros*. New York: Columbia Music Co., 1978.
- _____. *Trenzinho*. Brasília: MusiMed Editora e Distribuidora, 1985.
- FONSECA, Rafael Grimaldi da. *A Missa de Réquiem de David Korenchender – A produção de sentido pelas relações entre texto e música*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2001. 117p. (Dissertação, Mestrado em Musicologia).
- FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *A seleção de cantos para o culto cristão: critérios obtidos a partir da tensão entre tradição e contemporaneidade na música sacra cristã ocidental*. São Leopoldo : Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, 1998. (Tese, Doutorado em Musicologia).
- GAARDER, Jostein, HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 315p.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folklore*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934.
- Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae*. Paris, Tournai e Roma, 1950.
- JOÃOZINHO, Pe. *Curso de Liturgia*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira – Dos primórdios ao início do século XX*. Porto alegre: Editora Movimento, 1977. 132 p.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

- Liber usualis*. Tournai (Belgie): Desclée & Cie, 1962.
- LODY, Raul. *Candomblé: religião e resistência cultural*. São Paulo: Ática, 1987.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255p.
- MILLER, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer books, 1986.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Alda de Jesus. *A frequent count of music elements in Bahian folk songs using computer and hand analysis: Suggestions for applications in music education*. Dissertation presented of the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin, 1986.
- OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *O sincretismo cultural, religioso e musical na Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música Brasileira no Séc. XX da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2001.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1991.
- PAULO II, João. *Carta apostólica ao episcopado, ao clero e aos fiéis sobre a santificação do domingo*. São Paulo: Edições Paulinas, 1998.
- PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.
- PLA, Llacer. *Guia Analítica de Formas Musicales para estudantes*. Madrid: Real Musical, 1982. 158p.
- 400 pontos riscados e cantados na umbanda e candomblé*. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.
- RABELO, Eraídes. O Senhor está perto, In *O Nosso Jornal*. Itajubá, 1995.
- SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Música de Câmara).

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. TRAD. Eduardo Seicman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SGARBOSSA, Mario e GIOVANNINI, Luigi. *Um Santo para cada dia* – Trad.: Onofre José Ribeiro. São Paulo: Ed. Paulus, 1996.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth century: style and structure*. 2nd ed. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996.
- STEIN, Deborah, SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *Twentieth Century Music*. Toronto: World University Library, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3^a ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- THE NEW GROVE DICTIONARY of Music and Musicians. 1980.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. New York: Mc Graw-Hill, 1996.
- VIDOSSICH, Edoardo. *Sincretismos na música afro-americana*. São Paulo, Ed. Quíron, Brasília, INL, 1975.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1990.
- _____. *Temas de Estética y de Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1975. 229p.
- ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. 3.ed. Porto Alegre: Editora Movimento / Instituto Estadual do Livro, 1979. 330p.