

De Batuque e Acalanto: uma análise da *Missa Afro-Brasileira* de Carlos Alberto Pinto Fonseca¹

Ângelo José Fernandes (UNICAMP)
angelojfernandes@uol.com.br

Resumo: Este artigo apresenta a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* de Carlos Alberto Pinto Fonseca com base em informações e observações fornecidas pelo compositor e procedimentos analíticos. Inicialmente, apontam-se fatores que influenciaram o compositor no processo composicional e posteriormente apresentam-se aspectos importantes sobre a estrutura da obra e algumas sugestões para sua performance.

Palavras-chave: Carlos Alberto Pinto Fonseca, música afro-brasileira, música coral, regência coral.

De Batuque e Acalanto: an analysis of the *Afro-Brazilian Mass* by Carlos Alberto Pinto Fonseca

Abstract: This article presents the *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* by Brazilian composer Carlos Alberto Pinto Fonseca, focusing on information and observations provided by the composer and also on analytical issues. Initially, it discusses the factors that have influenced the composer in his compositional process and then points out important structural aspects of the work as well as some suggestions for its performance.

Keywords: Carlos Alberto Pinto Fonseca, Afro-Brazilian music, choral music, choral conduction.

I. O COMPOSITOR E A OBRA

Carlos Alberto Pinto Fonseca é, atualmente, um dos mais importantes compositores brasileiros para a música coral. Sua atuação como regente à frente do *Ars Nova - Coral da UFMG*, por mais de 40 anos é, sem dúvida, um fator determinante em 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, 2001).

Nascido em Belo Horizonte no ano de 1933, o compositor iniciou seus estudos de música nesta mesma cidade. Estudou Harmonia com Hostílio Soares no Conservatório Mineiro de Música (1954) e Harmonia e Regência Coral com Hans Joachin Koellreuter nos Seminários de Música da Bahia, estado para o qual viria a se mudar no ano de 1956. Deste ano até 1960 foi aluno da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde se formou em 1960.

Em 1960, mudou-se para a Europa. Inicialmente, estudou na Alemanha onde foi aluno de Schmidt-Isserstedt (regência de orquestra), Ferry Gebhardt (piano), Wolfgang Sawallish (regência) e Schmidt-Neuhaus. Deixando a Alemanha, 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 de 1960 a 1962, também frequentou cursos promovidos pela Academia Musicale Chigiana, em Siena, onde pode estudar regência de orquestra com Franco Ferrara e Sergiu Celibidache, além de direção de ópera e interpretação com Bruno Rigacci e Gino Bechi.

¹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa de Mestrado em Música na UNICAMP e é parte integrante da dissertação intitulada *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*, defendida pelo autor no primeiro semestre de 2004.

No ano de 1961, teve sua primeira atuação à frente do coral *Ars Nova*, executando 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 deste coro, com o qual vem desenvolvendo um amplo trabalho como regente e compositor. Sendo sua atividade profissional mais constante, este coro tem lhe servido de inspiração para a composição de inúmeras obras corais.

Uma das principais características de seu trabalho como compositor é o interesse pela cultura afro-brasileira. Desde o período em que viveu na Bahia, essa cultura o tem influenciado de forma significativa, levando-o a compor inúmeras peças baseadas em textos da umbanda e do candomblé. Apesar da forte influência da cultura afro-brasileira sobre a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o maestro, em entrevista “declarou jamais ter ido a algum terreiro de candomblé”, acrescentando ainda 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 livro² contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria” (SANTOS, 2001).

Sua obra mais importante é a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para solistas e coro misto a cappella. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como “Melhor obra vocal do ano”, a obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos notadamente rítmicos e energéticos, que remontam à tradição da música africana, com trechos mais melódicos, que ressaltam aspectos do acalanto e de outras formas encontradas na música brasileira.

A obra foi publicada pela *Lawson-Gould music publishers* nos Estados Unidos no ano de 1978 (FONSECA, 1978), e, gravada pelo próprio compositor à frente do coral *Ars Nova*, no ano de 1989 (FONSECA, 1989), tendo como solistas Maria Eugênia Meirelles (soprano), Mara Dalva Alvarenga (contralto), Marcos Tadeu de Miranda (tenor) e José Carlos Leal (barítono).

A decisão de compor a missa foi tomada em 1970, como forma de utilizar elementos da cultura afro-brasileira em uma obra sacra, com texto da liturgia católica romana. Esta decisão foi um reflexo dos comentários do Papa João XXIII que, na ocasião do Concílio Vaticano II, havia sugerido que os compositores de todo o mundo utilizassem elementos populares e folclóricos de seus países na composição de música sacra.

Carlos Alberto Pinto Fonseca afirma que, além da cultura afro-brasileira, sua religiosidade foi um fator de grande influência na composição da missa. O compositor é um homem bastante místico, que cultivava intensamente sua relação com Deus. De formação católica, declarou que na época em que escreveu a *Missa Afro-Brasileira*, ele freqüentava um grupo de meditação e tal prática o influenciou de forma significativa no processo composicional.

² O livro a que o compositor se refere é *400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé*. 3.ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

Este processo iniciou-se com alguns esboços que, em sua maioria, não foram utilizados. A obra 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 das datas.

Apesar de sua religiosidade, Carlos Alberto Pinto FONSECA (2002) declarou que inúmeros fatores influenciaram o processo de composição da *Missa Afro-Brasileira*, mas que seu principal propósito foi romper com os conceitos de sacro e profano, bem como 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...”

Foi com esse propósito que o compositor empenhou-se na composição de uma obra que fosse facilmente assimilada pelo público, evitando o uso da 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 informação e redundância, a *Missa Afro-Brasileira* tem muito mais redundância do que informação.”
(FONSECA, 2002)

A obra é marcada pela presença constante de elementos do folclore e da música popular como o baião, o vira português, as cantigas de ninar, as cantigas de roda, o canto de aboio, o samba-canção, a marcha-rancho e o choro. 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.

Na *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, o compositor chama de batuque³ tudo o que representa a percussão afro, ou seja, todos os trechos que apresentam ritmos mais percussivos de origem afro sem denominações específicas. Os acalantos,⁴ por sua vez, são os temas de canções de ninar, os de cantigas de roda, além da marcha-rancho, do choro e do samba-canção.

No prefácio da partitura da *Missa Afro-Brasileira*, Carlos Alberto Pinto Fonseca afirma que o “sincretismo é uma realidade no Brasil” e que na composição da obra ele “tentou expressar os sentimentos religiosos dos brasileiros, povo formado pela mistura do europeu, do negro e dos ancestrais indígenas” (FONSECA, 1978). A fusão do tradicional, representado pelo texto do Ordinário da liturgia católica, com o popular, representado pelos vários elementos da cultura afro-brasileira dá à obra o caráter sincrético descrito pelo compositor.

Apesar do caráter sincrético contido no título da *Missa Afro-Brasileira*, é impossível afirmar que exista na obra uma inserção direta de elementos do candomblé ou da umbanda. Não foram

³ Batuque é uma dança originária da Angola e do Congo. Sinônimo de batucada, é uma das danças brasileiras mais antigas, se não for a mais, 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.

⁴ Os acalantos são melodias simples e ternas. Seu 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 boca chiusa ao final da canção, de modo a propiciar uma certa monotonia para adormecer a criança.

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. O compositor deu uma grande importância ao ritmo, elemento vital nas religiões afro-brasileiras, justificando, ainda que parcialmente, o sincretismo religioso citado no prefácio da partitura e nas entrevistas cedidas.

Rafael Grimaldi da Fonseca, regente auxiliar do coral *Ars Nova*, afirma que a *Missa Afro-Brasileira*, muito mais do que resultado de um sincretismo religioso é produto da estética nacionalista. Para ele, 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.” (GRIMALDI, 2003).

Entretanto, Carlos Alberto Pinto Fonseca não se julga um compositor nacionalista e também não considera a *Missa Afro-Brasileira* como uma obra pertencente a tal movimento, apesar de sua essência folclórica e popular. Apenas afirma que se trata de uma obra que tenta abolir as barreiras entre sacro, profano, erudito e popular.

De qualquer forma, é inapropriado considerar a *Missa Afro-Brasileira* como uma “missa folclórica”⁵, como a Missa em Aboio de Pedro Marinho e a Missa Nordestina de Lindembergue Cardoso, que foram concebidas com base em elementos do folclore nordestino brasileiro.

Outro fator determinante na composição da *Missa Afro-Brasileira* foi o coral *Ars Nova*, sua sonoridade e seu potencial técnico-musical. O compositor afirma que escreveu a missa para o *Ars Nova* e suas condições técnicas:

“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”.
FONSECA (2002)

Assim como o coral *Ars Nova* foi fonte de inspiração para o compositor, os solos presentes na obra 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”. FONSECA (2002)

Carlos Alberto Pinto Fonseca considera a *Missa Afro-Brasileira* a maior de suas obras, declarando que, mesmo após mais de trinta anos, ele não mudaria uma só nota de sua composição e que “ainda se emociona muito ao regê-la ou ao ouvi-la” FONSECA (2002).

⁵ 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.

II. A ESTRUTURA DA OBRA

A *Missa Afro-Brasileira* é uma obra extensa que apresenta uma grande diversidade de elementos estilísticos. O compositor diz que “é uma obra mais longa do que o normal porque ele utilizou o texto oficial da Igreja Católica que era ainda usado no ano da composição (1971)” FONSECA (2002). A obra apresenta as cinco partes do Ordinário: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*. Essas partes foram divididas em 19 movimentos dos quais, alguns são, ainda, divididos em seções em função da variedade de suas características musicais.

Assim, o *Kyrie* foi dividido em três movimentos: *Kyrie* (c. 1-24),⁶ *Christe* (c. 25-35) e *Kyrie II* (c. 37-63); o *Gloria* em quatro: *Gloria* (c. 1-20), *Nós vos louvamos* (c. 21-34), *Gratias agimus* (c. 35-140) e *Quonian* (c. 141-161); o *Credo* em cinco: *Credo* (c. 1-47), *E se encarnou* (c. 48-132), *Et unam sanctam* (c. 133-165), *Et vitam* (c. 166-173) e *Amen* (c. 174-193); o *Sanctus* em cinco: *Sanctus* (c. 1-27), *Hosanna* (c. 28-41), *Benedictus* (c. 42-62), *Bendito Aquele* (c. 63-83) e *Hosanna* (c. 84-104); e, por fim, o *Agnus Dei* em dois: *Agnus Dei* (c. 1-18) e *Dona Nobis* (c. 19-60).

O compositor usa o latim e a língua vernácula, às vezes de forma superposta, às vezes de forma alternada. Em geral, o latim, considerado pelo compositor como uma língua mais percussiva e articulada, é usado nas partes de acompanhamento e em grande parte dos trechos contrapontísticos. O português, mais brando, é utilizado em todas as linhas melódicas. O compositor justifica a utilização dos dois idiomas dizendo que:

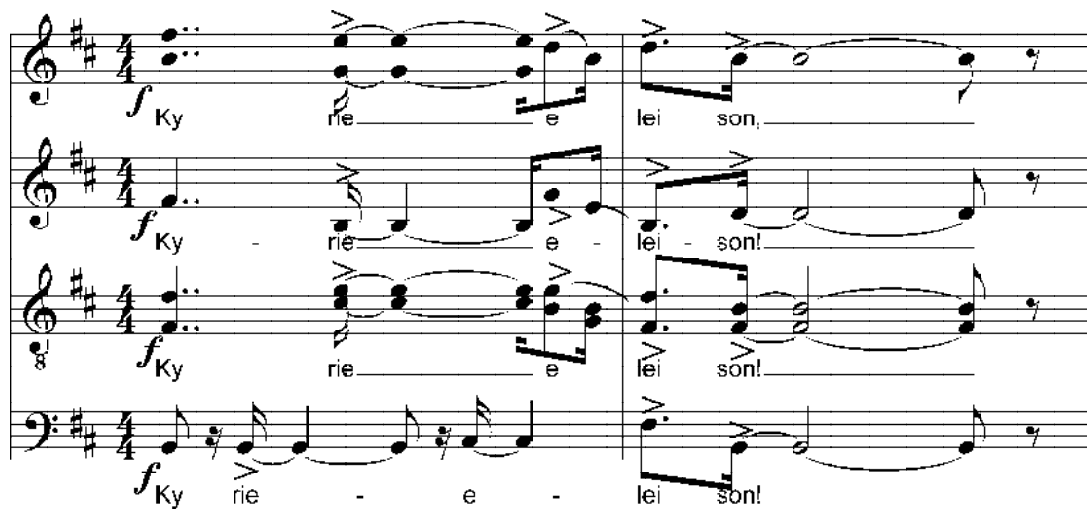
“O uso do português e do latim não é uma vontade de utilizar aquela forma arcaica que vem do período medieval como aqueles motetos com várias línguas superpostas. É apenas uma questão de fonética. O português é muito brando, melhor para as melodias suaves. Enquanto que o latim é mais percussivo e articulado, 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...” FONSECA (2002)

Outro aspecto importante é a presença de um motivo melódico condutor (Ex.1), cuja função é dar unidade à obra. Tal motivo é chamado pelo compositor de *leitmotive* e aparece várias vezes no decorrer da obra. Normalmente apresentado na linha do soprano, o motivo condutor é a cada vez harmonizado de forma diferente (Exs.2 e 3).



Ex.1: Motivo condutor da obra apresentado logo no início do *Kyrie* (c.1-2).

⁶ Tanto a partitura editada como o manuscrito do compositor não apresentam numeração de compassos. Por isso, nesta análise da obra, o Ordinário foi numerado como um todo, apesar de sua divisão em movimentos.



Ex.2: Primeira harmonização do motivo condutor no Kyrie, c. 1-2.

Ex.3: Apresentação do motivo condutor com nova harmonização no *Quonian* (*Gloria*, c. 141-142).

Este motivo faz, em geral, referência a Deus Pai. Segundo GRIMALDI (2003), “todas as vezes que o texto faz referência à primeira pessoa da Santíssima Trindade, Carlos Alberto Pinto Fonseca utiliza um motivo mais rítmico do que melódico, enquanto que, as referências a Deus Filho aparecem em linhas mais melódicas do que rítmicas”. É como se o compositor usasse o Batuque para Deus Pai e o Acalanto para Deus Filho. O mesmo acontece em relação à dinâmica. O compositor indicou dinâmicas mais fortes para Deus Pai e dinâmicas mais suaves para Deus Filho.

A única exceção encontra-se no fim de toda a obra, no *Dona Nobis*, onde há referência a Deus Filho, o “Cordeiro de Deus” – *Agnus Dei* (Ex.4) Para a exclamação “*Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem*” o compositor utilizou o motivo condutor em fortíssimo. Neste momento

da obra, as figuras de Deus Pai e de Deus Filho se juntam. Na verdade, o compositor considerou tal referência às três pessoas da Santíssima Trindade formando o Deus Uno. Em entrevista, ele disse:

“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”. (FONSECA, 2002)

Maestoso

f A gnus De - i *f* A gnus De - i

f A gnus De - i *f* A gnus De - i

f A gnus De - i *f* A gnus De - i

f A gnus De - i *f* A gnus De - i

Ex.4: Motivo condutor apresentado duas vezes em seguida, com harmonizações diferentes, onde o compositor faz referência ao “Cordeiro de Deus” utilizando o “forte” como dinâmica – *Agnus Dei*, c. 43-46.

Além do motivo condutor, há uma série de motivos melódicos que contribuem para a unificação e coerência da obra. Alguns deles são repetidos, criando uma inter-relação entre trechos diferentes (Ex.5 e 6). Outros são apresentados uma única vez na obra com a função de caracterizar determinados trechos (Ex.7)

f Gló-ria a De - us

f Gló-ria in ex-cel-sis De - o

Ex.5: Motivo inicial do *Gloria* (c. 1-2), apresentado nas linhas do baixo e do tenor.

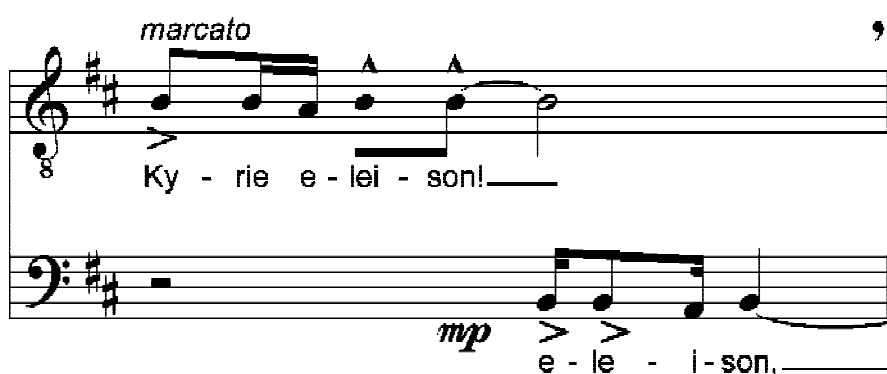


Ex.6: Modificado ritmicamente, em função do texto, o motivo inicial do *Gloria* é reapresentado no *Credo* (c.7), com o texto “factorem coeli et terrae”.



Ex.7: Motivo melódico do “Nós te Louvamos” (*Gloria*, c. 21-24).

Ao lado do motivo condutor e dos diversos motivos melódico-rítmicos encontram-se,⁷ principalmente nos trechos de melodia acompanhada, alguns motivos de acompanhamento. Tais motivos de acompanhamento apresentam, de forma geral, características rítmicas e, em alguns casos, melódicas. São unificadores e recebem um tratamento à base de repetições rítmicas adaptados à harmonia. Segue abaixo, como exemplo um motivo de acompanhamento apresentado no *Kyrie* (Ex.8). Este motivo, formado por duas células rítmicas (a primeira apresentada pelo tenor e a segunda pelo baixo) e caracterizado melodicamente pelo desenho de uma bordadura descendente, é explorado ao longo de todo o *Kyrie*, mantendo as citadas características melódico-rítmicas adaptadas à harmonia.



Ex.8: Motivo de acompanhamento apresentado no *Kyrie* (c. 7).

⁷ “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” (SCHOENBERG, 1996, p.108).

Existe, ao longo da obra, uma grande variedade de material melódico-harmônico: escalas modais (eólia, dórica, mixolídia, frígia e lídia), escalas tonais, escalas pentatônicas, escalas octatônicas, assim como melodias construídas sobre arpejos de acordes de sétima, acordes de quartas e quintas superpostas e um pequeno cluster. Pode-se afirmar que cada unidade estrutural (movimentos/seções) da obra foi composta com base em um determinado material melódico-harmônico.

Do ponto de vista harmônico, é importante ressaltar a constante alternância entre harmonia modal e harmonia tonal. Na verdade, há uma predominância da harmonia modal em função do maior uso de escalas modais, que, em alguns trechos, se intercalam com material melódico tonal. Observa-se, ainda, a constante presença de funções harmônicas tradicionais da harmonia tonal (tônica, dominante e subdominante), mesmo em trechos modais.

O ritmo tem papel de destaque, principalmente nos trechos chamados de batuque, caracterizados por sua essência mais percussiva. Tal essência cria uma certa complexidade rítmica, verificada na formação de algumas células rítmicas e na sua combinação. Como em grande parte da obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, de natureza afro-brasileira ou não, observa-se, ao longo da obra, o uso de ritmos pontuados, síncopas, contratempos, acentuações em partes fracas do tempo ou em tempos fracos e uma grande quantidade de células rítmicas construídas a partir da subdivisão do tempo em quatro partes.

Segue, abaixo, dois trechos que exemplificam a forma como o compositor trabalhou com os ritmos. No primeiro exemplo, Carlos Alberto Pinto Fonseca combinou determinadas células rítmicas para criar um ritmo de batuque que se aproxima do baião. Trata-se de um trecho de melodia acompanhada, no qual a linha do soprano apresenta a melodia que tem como contracanto a linha do contralto. As vozes masculinas se encarregam do acompanhamento (Ex.9). Usando a mesma textura de melodia acompanhada, o exemplo seguinte (Ex.10) mostra como o compositor empregou o ritmo da marcha rancho. Neste exemplo, observa-se que o compositor sugere aos tenores e baixos que cantem imitando instrumentos de percussão.

The musical score for Ex.9 is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor/Bass, and Piano. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano). The lyrics are in Portuguese. The piano part features a complex, syncopated rhythm with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a percussive effect. The vocal lines are more melodic but follow the same rhythmic patterns. The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

Ex.9: Trecho do *Kyrie* (c. 13-16) que mostra como o compositor empregou o ritmo do baião.

Tempo de "Marcha Rancho"

p Nós vos lou va mos. nós vos ben— di ze mos.

mp nós vos lou va - mos. - nós vos ben di ze - mos.

p Lau da - mus - te! Be ne - di ci - mus - te! A do - ra mus - te! - Glo ri fi - ca mus - te! Lau da mus

mp Lau - da mus te! - Be ne di - ci mus te! A do ra mus te! Glo ri - fi

Ex.10: Trecho do “Nós te Louvamos” (*Gloria*, c. 21-24) que mostra como o compositor empregou o ritmo de marcha –rancho.

No tocante à textura, pode-se afirmar que o compositor utilizou o contraponto como principal método de composição. Nos vários momentos da *Missa Afro-Brasileira* encontram-se trechos: homofônicos a quatro vozes; homofônicos em uníssono oitavado; contrapontísticos baseados na imitação de determinados motivos; contrapontísticos de melodia acompanhada (a melodia pode ser feita por determinada voz acompanhada pelas demais vozes⁸ ou feita por algum dos solistas acompanhado pelo coro); e, por fim, semicontrapontísticos.

III. SUGESTÕES PARA A PERFORMANCE DA OBRA

A última etapa deste trabalho discute aspectos da preparação e execução da obra, para os quais o próprio compositor chama a atenção:

✓ Escolha do coro:

Não se pode ignorar o fato de que a *Missa Afro-Brasileira* foi escrita para o coral *Ars Nova*, sua sonoridade e seu potencial técnico-artístico. Ao escolher o coro para sua montagem é interessante que o regente considere, pelo menos, a sonoridade do citado coral: brilhante, rica em harmônicos, baseada na impoção facial da voz e na cobertura da região aguda.

⁸ “O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes” (SCHOENBERG, 1996, p.111).

⁹ Todas as sugestões e recomendações apresentadas neste trabalho para a performance da obra foram fornecidas pelo próprio compositor em entrevistas cedidas a este autor.

Há a necessidade de um grupo de cantores que apresentem extensões vocais amplas, controle de dinâmica em todas as regiões, boa articulação e dicção, além de uma certa “elasticidade vocal” em função das exigências da partitura.

Quanto ao número de cantores, recomenda-se que o coro não tenha menos que 32 vozes, em função da grande quantidade de *divisi*, e, nem mais que 60, o que poderia comprometer a clareza de articulação e a precisão do ritmo.

✓ **Afinação:**

Analisando, separadamente, a linha de cada uma das vozes, observa-se uma série de dificuldades de afinação de ordem melódica: sustentação de notas longas, desenhos melódicos cromáticos, saltos e intervalos de difícil realização para a voz, além da constante presença de melodias modais. Como forma de resolver tais dificuldades, sugere-se, ao regente que, durante a leitura da obra, os naipes do coro sejam trabalhados separadamente. Pode-se ainda usar tais dificuldades para a criação de vocalizes a serem trabalhados nos aquecimentos vocais no início dos ensaios.

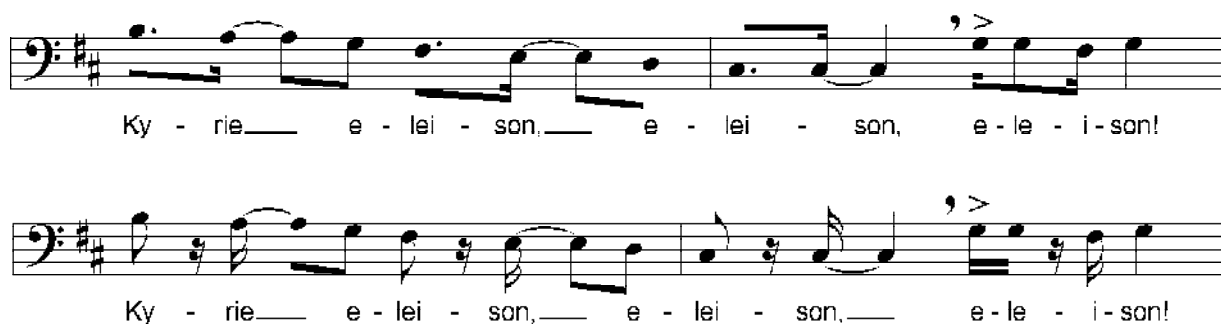
Outra dificuldade de afinação é a passagem de um trecho para outro. Neste caso, recomenda-se que o regente ensine o coro a se auto-afinar através de um exercício que consiste na repetição dos dois últimos compassos de um trecho até a primeira nota ou acorde do trecho seguinte.

✓ **Precisão e clareza rítmicas:**

A realização precisa e clara da rítmica da *Missa Afro-Brasileira* é, para o compositor, um dos pontos mais relevantes para uma boa execução da obra. Vários são os fatores que podem comprometer o resultado rítmico: um número excessivo de cantores no coro, uma acústica com excesso de reverberação, a imprecisão do gestual do regente e a articulação deficiente por parte dos cantores.

Para se conseguir uma execução rítmica satisfatória, o compositor sugere duas práticas:

- Realizar, durante o processo de preparação do coro, um exercício de antecipação das consoantes. Este exercício consiste no “recitar o texto, sílaba por sílaba, fazendo uma pequena fermata na consoante da próxima sílaba” (FONSECA, 2002).
- Nos trechos mais percussivos, onde há células rítmicas formadas por colcheia pontuada e semicolcheia “deve-se colocar uma pausa de semicolcheia no lugar do ponto” (FONSECA, 2002). 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 uma semicolcheia” (FONSECA, 2002). Assim, obtém-se duas semicolcheias, uma pausa de semicolcheia e outra semicolcheia (Ex.11).



Ex.11: Exemplo de frase da linha dos baixos, 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.

√ **Exploração timbrística:**

Ao contrário das indicações de dinâmica e temporalidade, as indicações referentes ao timbre ideal para os vários trechos da obra são bem raras. Entretanto, como se trata de uma obra bastante variada em seus elementos musicais, o regente pode buscar alternativas de exploração de timbres nas vozes dos cantores.

O próprio compositor afirmou que utilizou o latim de forma mais percussiva e articulada. Além disso, há também uma pequena utilização de sílabas como dum-du-rum para a marcação de determinados ritmos. De posse disso, é possível explorar o timbre dos naipes como se esses fossem instrumentos de percussão a partir da articulação do texto. Deve-se ainda, segundo o compositor, cantar as linhas de acompanhamento com uma maior exploração das consoantes:

“O cantor deve cantar as sílabas como se não tivesse vogal para tornar o acompanhamento mais percussivo. A exploração da ressonância de consoantes como o ‘m’, por exemplo, pode criar um efeito de instrumentos de percussão mais graves” (FONSECA, 2002).

√ **Clareza e transparência do contraponto:**

Os trechos mais contrapontísticos exigem do coro uma sonoridade mais “clara, aberta e transparente” (FONSECA, 2002). Tal sonoridade pode ser trabalhada na preparação vocal do coro através de recursos da técnica vocal.

Para se adquirir uma maior “transparência” nas linhas mais melismáticas, o compositor sugere que “os cantores cantem a nota na qual há a articulação da sílaba na dinâmica indicada, e as notas seguintes do melisma, uma gradação de dinâmica abaixo daquela indicada” (FONSECA, 2002). Os cantores podem, ainda, articular repetidamente a vogal da sílaba a cada nota do melisma.

√ **Fraseado:**

Carlos Alberto Pinto Fonseca costuma valorizar intensamente a acentuação tônica das palavras, dando ênfase às sílabas tônicas e realizando pequenos decrescendos nas sílabas átonas que sucedem.

No seu trabalho como regente, estabeleceu um padrão de fraseado. Segundo ele, as frases devem “abrir e fechar”. Tal processo inicia-se no princípio da frase na dinâmica indicada e parte desta “caminhando com um leve crescendo até o ponto culminante, seguindo com um leve decrescendo até o fim da frase, fechando-a prosodicamente” (FONSECA, 2002).

Nos trechos mais lentos e expressivos, recomenda-se que se cante tudo legato, sem cortes e cesuras, com uso da “respiração coral”. O compositor diz que, nesses trechos, “não deve haver respirações entre frases, em hipóteses alguma” (FONSECA, 2002).

✓ **Solos:**

De forma geral, as linhas de solo do soprano, do contralto e do baixo não apresentam grandes complicações musicais ou técnicas a não ser a tessitura exigida. Entretanto, a parte de solo de tenor é bastante exigente. Não só quanto à técnica, mas principalmente, quanto à interpretação, quanto ao controle de todo o texto musical e quanto à exigência dramática de alguns trechos.

✓ **Acústica ideal para a performance:**

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 saiba escolher uma igreja que apresente condições acústicas adequadas, sem excesso de reverberação. O tratamento contrapontístico dado à obra, assim como a clareza rítmica tão essencial em seu contexto, podem ser colocados em risco em função de uma acústica que apresente reverberação excessiva. Seja uma igreja ou outro tipo de sala, o local para a performance precisa ter uma quantidade de reverberação equilibrada, a fim de facilitar a homogeneidade dos naipes, dar um certo brilho às vozes e garantir uma melhor afinação sem que haja comprometimento da clareza e da precisão.

Referências Bibliográficas

- FERNANDES, Ângelo José. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Aspectos Interpretativos*. Campinas, 2004. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, para obtenção do título de Mestre em Música.
- FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Entrevista concedida a Ângelo José Fernandes*. (fita magnética). Belo Horizonte, 2002.
- _____. *Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*. New York: Lawson-Gould Music Publishers, 1978.
- _____. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Ars Nova - Coral da UFMG. Regência: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Rio de Janeiro: Continental, 1989. 33 rpm, stereo. (Disco de vinil).
- FONSECA, Rafael Grimaldi da. *Entrevista concedida a Ângelo José Fernandes*. (fita magnética). Belo Horizonte, 2003.
- 400 PONTOS RISCADOS E CANTADOS NA UMBANDA E CANDOMBLÉ. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.
- SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Belo Horizonte, 2001. Dissertação apresentada à Escola de Música da UFMG, para obtenção do título de Mestre em Música de Câmara.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Ângelo J. Fernandes: Regente natural de Itajubá/MG. Bacharel em piano e Especialista em Regência Coral pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Concluiu recentemente seu Mestrado em Música, na área de Práticas Interpretativas, pelo programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, tendo sido orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren. Atualmente é doutorando em Música, pelo mesmo programa.