

***Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos históricos, musicais e relato de experiência de gravação**

GTE 04 – Canto coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos

Comunicação

Angelo José Fernandes

UNICAMP

angelojf@unicamp.br

Andrew Aleixo Marinho

UNICAMP

andrewaleixo_marinho@hotmail.com

Leandro Augusto Cavini

UNICAMP

leandroacavini@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como foco a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Inicialmente são apresentados breves aspectos históricos da vida do compositor que envolvem a composição da obra, com base em uma investigação bibliográfica. Na sequência, o texto apresenta características textuais e musicais centrais da obra, como síntese de uma ampla análise realizada pelos autores. Na apresentação dessas características são abordados: o tratamento dado ao texto, a utilização de motivos, a exploração de diferentes texturas e o material melódico-harmônico. Por fim, o trabalho apresenta um relato reflexivo a respeito da preparação do Coro Contemporâneo de Campinas para a gravação da obra em CD.

Palavras-chave: Música coral brasileira; Carlos Alberto Pinto Fonseca; Performance

1. O compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*: aspectos históricos

Carlos Alberto Pinto Fonseca¹, nascido em 1933, na cidade de Belo Horizonte, faleceu aos 72 anos, deixando significativo número de peças corais de considerável qualidade artística, incluindo composições originais para coro a capella, coro de vozes iguais e coro infantil, além de arranjos para as mesmas formações. Ademais, CAPF se tornou uma referência para música coral brasileira, não somente por suas composições, mas, sobretudo por sua atividade como regente à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG. Sob sua regência este grupo conquistou reconhecimento internacional por seu alto nível técnico e artístico e,

¹ Doravante, será adotada a sigla CAPF nas referências ao nome de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

principalmente, por sua preocupação constante em divulgar a música brasileira. Segundo Santos (2001, p.30), de 1961 a 2006, o maestro fez de sua prática à frente do *Ars Nova*, sua atividade profissional mais constante e sua mais fértil fonte de inspiração para a composição. Sua atuação como regente, por mais de 40 anos à frente do coro mencionado foi, sem dúvida, um fator determinante em sua produção musical. “Essa ininterrupta atividade junto a este corpo coral proporcionou ao compositor oportunidades singulares de criação e experimentação na escrita musical destinada a obras vocais” (SANTOS, 2001: p.30).

No ano de 1956, CAPF mudou-se para a Bahia e, tendo contato com a cultura afro-brasileira, desenvolveu intenso interesse por ela, fato que resultou na composição de diversas obras que exploram seus ritmos e sua religiosidade. Em entrevista a Santos (2001), CAPF ainda relatou que

“Meu interesse em escrever música de inspiração afro-brasileira surgiu depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria” (FONSECA apud SANTOS, 2001: p.30).

Movido pelo profundo desejo de valorização da cultura brasileira e, sentindo-se inspirado pelo discurso do Papa João XXIII que, por ocasião do Concílio Vaticano II, sugeriu aos compositores de todo o mundo que utilizassem elementos populares e folclóricos de seus países na escrita de música sacra, CAPF iniciou, em 1970, a composição de uma missa na qual juntou os textos da liturgia católica romana com elementos da música popular e folclórica brasileira. O Concílio Vaticano II orientava que:

36. [A língua litúrgica]

[...]

§ 2. Dado, porém, que não raramente o emprego da língua vernácula pode revestir-se de grande utilidade para o povo, quer na Missa, quer na administração dos Sacramentos, quer em outras partes da Liturgia, poderá conceder-se-lhe um lugar mais amplo, especialmente nas leituras e admoções, em algumas orações e cantos, segundo as normas estabelecidas para cada caso nos capítulos seguintes.

[...]

119. [Música tradicional dos povos]

Como em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, que tem uma grande importância na sua vida religiosa e social, dê-se a esta música a devida estima e o lugar conveniente, não só na educação do sentido religioso desses povos, mas também na adaptação do culto à sua índole [...].

Por isso, na formação musical dos missionários, procure-se cuidadosamente que, na medida do possível, possam promover a música tradicional desses povos tanto nas escolas como nas ações sagradas. (SACROSANCTUM: 1963)

Assim, em 1971, foi concluída a *Missa Afro-Brasileira: de Batuque e Acalanto*. Segundo o compositor, em entrevista cedida a Fernandes (2004, p. 15), o termo batuque representa o ritmo e a percussividade oriundos da cultura africana, enquanto o acalanto se refere às canções brasileiras de ninar e de roda. Entretanto, no decorrer da missa é possível identificar diversos elementos que revelam outras influências além das citadas. Alguns dos elementos presentes na obra são: a marcha rancho, o samba-canção, o maracatu, o canto de aboio, além de melodias populares do folclore brasileiro.

A seguir, apresentamos de forma breve, como se deu a conexão entre o texto litúrgico e os elementos populares utilizados na construção do discurso musical da obra.

2. Características musicais e textuais gerais da *Missa Afro-Brasileira: de Batuque e Acalanto*

2.1. Tratamento do Texto

A *Missa Afro-Brasileira: de Batuque e Acalanto* tem a estrutura completa da missa católica romana, a saber: 1. *Kyrie*, 2. *Gloria*, 3. *Credo*, 4. *Sanctus e Benedictus*, e 5. *Agnus Dei*. Uma de suas características principais é a utilização do texto litúrgico em latim conjuntamente com o português, tratada de maneira alternada ou por sobreposição.

O compositor utilizou-se dos dois idiomas por questões fonéticas. Em entrevista a Fernandes (2004, p.17-18) ele revelou que, no seu entendimento, o latim e o português, possuíam características fonéticas distintas, sendo o latim uma língua mais percussiva e, por tal razão mais apropriada para as estruturas mais rítmicas (batuque), e o português, de articulação mais branda, adequado às partes mais melódicas (acalanto):

“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 o latim é mais percussivo e articulado, melhor para 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 apud FERNANDES, 2004, p. 17 e 18).

A figura a seguir demonstra o emprego dos dois idiomas mencionados, bem como a exploração rítmica e melódica empregadas pelo compositor no decorrer de toda a obra:

Figura 1: *Kyrie*, c.39-41 (*Kyrie II*, c.04-06), utilização do português na melodia (linha de soprano solo acompanhada pelas vozes do coro SATB em latim).

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

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

2.2. Utilização de motivos

Além do tratamento não usual dado ao texto na *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, outra característica marcante na estrutura da obra é a ampla utilização de motivos melódicos-rítmicos que criam conexões entre seus movimentos, estabelecendo unidade e coerência.

Fernandes (2004) destaca que tais motivos são utilizados de diferentes maneiras ao longo da missa. O autor os identifica da seguinte forma: 1. Motivo condutor, chamado pelo compositor de *leitmotiv*, é recorrente em toda obra, sofrendo pequenas variações e modificações. Possui função unificadora; 2. Motivos melódico-rítmicos, explorados ao longo de toda a obra, caracterizando determinadas seções. Também possuem função unificadora, paralelamente ao motivo condutor, dando maior coerência à obra. São repetidos, criando uma inter-relação entre trechos diferentes; 3. Motivos melódicos específicos, apresentados com menor frequência, em geral, uma única vez em toda obra, associados às melodias folclóricas que incorporam, com a função de caracterizar determinados trechos; e 4. Motivos de acompanhamento utilizados para a estruturação do acompanhamento. Segundo Schoenberg (1996, p.108) seu "tratamento consiste em simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia" Na missa, tais motivos apresentam, de forma geral, características rítmicas e, em alguns casos, melódicas.

Figura 4: Motivo melódico da cantiga *Nesta Rua*, utilizado no *Gloria*.

The musical score for 'Nesta Rua' is presented in a four-staff format. The top staff is the vocal line, starting at measure 65. It begins with a tempo marking 'Ralentar da colcheia 80 a 58' and a dynamic of *mp*. The tempo then changes to 'Andante sostenuto (in 4)' with a quarter note equal to 58. The lyrics are: 'no - stram, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - des ad dex - te - ram'. The second and third staves are piano accompaniment, with the third staff featuring a melodic line that mirrors the vocal line. The fourth staff is the bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Figura 5: Motivo de acompanhamento da marcha-rancho, realizado pela junção das linhas de baixo (*come gran cassa*) e tenor (*come tamburo*).

The musical score for 'Marcha Rancho' is presented in a four-staff format. The top staff is the vocal line, starting at measure 92. It begins with a tempo marking 'Tempo de "Marcha Rancho" 92-104' and a dynamic of *p*. The tempo then changes to *mp*. The lyrics are: 'Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos, Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos, Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Lau - da - mus'. The second and third staves are piano accompaniment, with the third staff featuring a melodic line that mirrors the vocal line. The fourth staff is the bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

2.3. Ritmo e Textura

Em toda a obra nacionalista de CAPF o ritmo tem papel de destaque. Na missa, o ritmo é explorado nos trechos chamados de batuque, caracterizados, justamente, por sua essência mais percussiva, responsável por criar texturas de complexidade rítmica, verificada na formação de algumas células rítmicas e na sua combinação. 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.

Na escrita coral em geral, o tratamento textural dado às vozes costuma ser um aspecto digno de nota, sobretudo no repertório dos séculos XX e XXI. Na *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* há grande variedade de texturas, a saber: monodia, homofonia, melodia acompanhada, semicontraponto² e a predominância do contraponto.

A **monodia** é utilizada em um trecho específico durante o *Gloria*, baseado no canto de aboio, tipo de canto utilizado no ambiente rural, por meio do qual os vaqueiros conduzem suas boiadas. Consiste em melodias ritmicamente livres, em geral improvisadas, e que priorizam o prolongamento de determinadas vogais. Santana (2020) esclarece que

Entre suas principais características, podemos destacar melodias lentas e improvisadas que prolongam as vogais [u, o, ɔ, ʊ, i, e, ε, ɪ, a, ɛ] – trazendo certa proximidade com o canto melismático gregoriano. Essas linhas vocais também podem apresentar liberdade rítmica, vocalizações de sons agudos, inícios de frases idênticas, uso de interjeições e fermatas. Geralmente é um canto individual, no qual os solos são entoados com ornamentações, dentro de uma ampla tessitura. (SANTANA, 2020, p.28)

A figura a seguir apresenta um excerto do *Gloria* em que CAPF criou a monodia para o tenor solista baseada no canto de aboio.

Figura 6: *Gloria*, (*Gratias agimus tibi*, c.79-86), monodia baseada no canto de aboio.

The musical score for the Tenor Solo in the Gloria, measures 79-86, is presented in two systems. The first system starts at measure 79 with a tempo marking of 63 and a dynamic of *mf*. The lyrics are "Vós que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do, ten - de pi - e - da - de de nós." The second system starts at measure 84 with a tempo marking of 60 and a dynamic of *mf*. The lyrics are "Vós que ti - rais os pe - ca - dos do -". The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and dynamic changes.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

A **homofonia** é tratada por CAPF basicamente de duas maneiras: trechos em uníssono, como ilustrado na figura 7, e trechos a quatro ou mais vozes, conforme demonstrado na figura 8.

² Segundo Schoenberg (1996, p.111), o semicontraponto possui implicações temáticas e motivicas, e nada mais é do que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia. O autor enfatiza que "o semicontraponto não se baseia em combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc. (SCHOENBERG, 1996, p.111).

Figura 7: *Gloria*, trecho em uníssono.

35 *corta*
 Cris - to.
 35 *corta* *pp* *non legato*
 Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
corta *pp* *non legato*
 Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
corta *pp* *non legato*
 Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
corta *pp* *non legato*
 Je - (e) - sus Cris - to. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Figura 8: *Gloria*, trecho homofônico a 4 vozes.

10 *Calmo e dolce* ♩ 50 (2ª volta *mf e dim.*)
dolce e legato *2ª vez* *p*
 paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, e
dolce e legato *2ª vez* *p*
 Paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, e
dolce e legato *2ª vez* *p*
 paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de,
dolce e legato *2ª vez* *p*
 Paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, e

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

O contraponto, por sua vez, é o recurso composicional mais utilizado em toda a obra. CAPF faz uso da escrita contrapontística de duas maneiras principais: 1) **contraponto imitativo**, em que as entradas de cada voz se dão por meio da imitação de algum motivo; e 2) **contraponto livre**, em que uma das vozes, seja solista ou do coro, é portadora de uma melodia principal, acompanhada pelas demais. A seguir, apresentamos duas figuras que ilustram os dois tratamentos contrapontísticos utilizados:

Figura 9: Credo (Amen), contraponto imitativo a 8 vozes. Entradas na sequência B2, B1, T2, T1, A, S2 e S1.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Figura 10: Contraponto livre no Gloria (Qui tollis peccata mundi). Melodia de ninar na voz de soprano e depois no baixo (último compasso), acompanhada pelas outras vozes.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Ao longo de toda a missa há muitos trechos de **melodia acompanhada**. Uma das maneiras utilizadas por CAPF para construir o acompanhamento é a utilização do semicontraponto. Nesses trechos há uma independência melódica entre as vozes. Em geral, uma delas realiza a melodia principal, enquanto as demais se encarregam do acompanhamento por meio de motivos que podemos classificar como motivos de acompanhamento. A figura a seguir é um exemplo de melodia acompanhada tratada de maneira semicontrapontística. A voz de soprano tem a melodia, a voz de alto um contracanto, e as vozes masculinas apresentam motivos de acompanhamento.

Figura 11: Trecho semicontrapontístico do Kyrie.

The image shows a musical score for a Kyrie, measures 14 through 17. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are instrumental parts (Piano and Bass). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are:
 nós. Se-nhor, ten-de pi-e-da - de de nós. Se-nhor, pi-e-da - de de
 nós. Se-nhor, pie-da - de de nós. Se-nhor, pie-da - de de
 Ky-rie e-lei-son, e-le-i-son, Ky-rie e - lei - son, Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e - lei-son,
 son, e-le-i-son, Ky-rie e - lei - son, e-le-i-son, Ky-rie e-lei-son, e -

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Por fim, há trechos de melodia acompanhada, em que uma voz solista ou do coro realiza a melodia, acompanhada pelas demais de maneira homofônica ou homorrítmica, como no exemplo a seguir:

Figura 12: Melodia realizada pelo tenor solista, acompanhado pelo coro de maneira homofônica.

The image shows a musical score for a Kyrie, measures 30 through 33. It consists of four staves. The top staff is for the Tenor Soloist, and the bottom three are for the Choir. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are:
 Tenor Solo: Se-nhor rei do céu Deus Pai to-do po-de-ro-so. Se-nhor Fi-lho Ú-ni-co, Je-sus
 Coro: Ôu Ôu Ôu Ôu Ôu

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

2.4. Material melódico e Harmonia

Para a criação dos relacionados motivos e texturas, o compositor utilizou-se de um material escalar tonal, modal, além de escalas pentatônicas e octatônicas. A utilização dessas escalas gerou um rico material acórdico que emprega diferentes coloridos e

enriquecem a sonoridade da obra. Identificamos o uso de acordes provenientes da linguagem harmônica tonal (Majores, menores, diminutos e aumentados), tríades, tétrades, formações secundais³, quartais⁴ e acordes mistos⁵.

Figura 13: Trecho do Credo em que há utilização de acordes quartais e quintais.

The image shows a musical score for a Credo, consisting of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 38 with a tempo marking of 72 and a dynamic marking of *ff*. The lyrics are: "ven - tu - ri sæ - cu - li." The second staff is a piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *ff* and the lyrics: "vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li, ven - tu - ri sæ - cu - li." The third staff is another vocal line, starting with a dynamic marking of *ff* and the lyrics: "ven - tu - ri sæ - cu - li." The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *ff* and the lyrics: "vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li, ven - tu - ri sæ - cu - li." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

3. Procedimentos técnico-interpretativos para a construção da performance para a gravação do CD *De Batuque e Acalanto: Missa Afro-Brasileira e outras obras sacras de Carlos Alberto Pinto Fonseca*

Tendo sido um dos quatro contemplados pelo Edital ProAC nº 25/2018 “Concurso de apoio a projetos de gravação de álbum inédito e apresentação de espetáculos de música erudita no Estado de São Paulo” da Secretaria de Cultura, o primeiro autor deste texto, na função de regente, com o auxílio dos dois coautores, assumiu o desafio de dirigir a gravação da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* e outras obras sacras para coro a *capella* de CAPF, no CD intitulado *De Batuque e Acalanto: Missa Afro-Brasileira e outras obras sacras de Carlos Alberto Pinto Fonseca*, à frente do Coro Contemporâneo de Campinas.

Os ensaios começaram ao longo do segundo semestre de 2018 e, na medida em que a leitura e a montagem da obra avançaram, diversos desafios técnicos e interpretativos

³ Acordes secundais possuem "uma sonoridade construída a partir de 2^{as} maiores ou menores ou de uma combinação das duas. Esses acordes podem ser construídos com 7^{as} em vez de 2^{as}, mas esta é a exceção. Mais frequentemente, as notas de um acorde secundário são colocadas adjacentes umas às outras, um arranjo às vezes referido pelos termos "cluster" e "cluster de notas". (KOSTKA, 2006, p. 59, tradução nossa.)

⁴ Acorde formado por intervalos de 4^a, bem como sua inversão, a 5^a.

⁵ Segundo Kostka (2006, p. 63) acordes de intervalos mistos são “acordes que não se originaram de intervalos de 2^a, 3^a, ou 4^a, mas, em vez disso, combinam dois ou mais desses tipos de intervalos, uma forma de sonoridade mais complexa” (tradução nossa).

foram revelados, nos proporcionando a oportunidade de buscar possíveis soluções e estratégias que auxiliassem os cantores em suas dificuldades, para que o coro alcançasse êxito em sua performance.

A *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* foi composta para o *Ars Nova* – Coral da UFMG, grupo coral regido por mais de 40 anos pelo maestro CAPF, que tinha atributos marcantes como sua sonoridade e seu potencial técnico-artístico, características essenciais para a execução da referida obra. Fernandes (2004, p. 151) destaca que, em sua trajetória, este coral contou sempre com um número que variava entre 32 e 42 cantores, divididos nos quatro naipes de maneira proporcional. Tendo em mente esses números, além de diversas características da obra, o autor que realizou um estudo aprofundado sobre ela, enfatizou que sua performance exige um coro de cantores experientes em cantar a capella, com um número mínimo de 40 e máximo de 50 cantores, sendo 14 sopranos, 12 altos, 10 tenores e 12 baixos. Em nossa gravação, contamos com um grupo de 41 cantores, sendo 10 sopranos, 10 altos, 10 tenores e 11 baixos.

Considerando a marcante sonoridade do *Ars Nova* – Coral da UFMG, grupo para o qual a obra fora composta, com suas vozes tecnicamente consolidadas e flexíveis, nosso primeiro desafio foi a administração da sonoridade do Coro Contemporâneo de Campinas para a realização do projeto. Buscamos uma qualidade sonora que, ao mesmo tempo, fosse adequada à execução de música *a capella* e respeitasse a personalidade vocal de nossos cantores, na maioria, estudantes de canto lírico. Se por um lado tais elementos pareçam conviver harmoniosamente, quase como se um fosse consequência do outro, na prática, a realidade impõe desafios constantes a essa convivência, principalmente no que diz respeito à homogeneidade sonora.

O fato de a maioria dos membros do coro ser constituída por jovens cantores líricos em formação implica em vantagens e desvantagens. Ao mesmo tempo que temos vozes potentes, bonitas, de extensão privilegiada e com um “frescor” natural, os cantores ainda não apresentam domínio técnico e a flexibilidade vocal necessários à execução de uma obra dessa envergadura, embora tenham alcançado grande êxito em sua performance. O cantor jovem leva tempo para estabilizar sua técnica e, obviamente, não está disposto a renunciar ao que já alcançou. Junto dos atributos positivos mencionados, precisamos lidar com alunos de canto que têm certa tendência em cantar forte, constantemente, com pouca variação de dinâmica, e sem o devido controle sobre seus vibratos, fato que acabou por interferir

negativamente na afinação e na homogeneidade, em especial, no naipe de sopranos. Ademais, o *legato* contínuo, típico do *bel canto* italiano, habilidade mais que desejada no estudo de canto, na prática coletiva tende a atrapalhar a precisão rítmica.

Em nosso trabalho técnico-vocal aplicado à performance da *Missa Afro-Brasileira*, optamos por manter a personalidade vocal lírica das vozes, característica apreciada por CAPF em sua prática como regente e compositor. Segundo Fernandes (2004, p. 146), em sua prática como regente, CAPF possuía “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”.

Para criar uma mistura mais homogênea das vozes, realizamos um trabalho de uniformidade vocálica, juntamente com a afinação. Além disso, foi incentivado um hábito muito comum no Coro Contemporâneo, de cantar escutando os colegas mais próximos. Assim, alcançamos uma sonoridade adequada à obra, contudo, a afinação ficou um pouco comprometida em alguns trechos, em função da utilização de uma pressão subglótica maior que a necessária por parte dos cantores. Por vezes, nos fortes, essa atitude de “empurrar a voz” ainda deixou o som levemente “gritado”. Este foi, em nosso entendimento, nosso maior “pecado”. Ao longo do trabalho de edição e masterização, junto do engenheiro de som responsável pelo *CD*, ao ouvir os *takes* captados, percebemos uma série de problemas decorrentes de uma pressão excessiva ao cantar, exageros de volume e de vibrato nas vozes, que poderiam ter sido facilmente resolvidos por meio de uma emissão vocal que privilegiasse menor pressão subglótica e um contato mais tênue das pregas vocais.

Apesar do uso de uma pressão subglótica maior em alguns trechos, as indicações específicas de dinâmicas que constam da partitura foram realizadas com êxito. Segundo Fernandes (2004, p. 142), CAPF sempre foi rigoroso no tocante às indicações de dinâmicas, timbre, fraseado, tanto em sua prática como regente, quanto como compositor. A partitura da *Missa Afro-Brasileira* apresenta grande riqueza de detalhes nesses tipos de indicações. Para a performance de toda a obra é necessário desenvolver nos cantores o cuidado em manter suas vozes controladas, utilizando minuciosamente as dinâmicas.

Um dos trabalhos mais importantes diz respeito à execução rítmica, um dos pontos mais relevantes para uma boa execução segundo o próprio compositor (FERNANDES, 2004, p. 143). Para a realização rítmica de maneira precisa e satisfatória, nos trechos mais percussivos, trabalhamos o ritmo de forma destacada. Nos trechos que em que havia células

rítmicas formadas por colcheia pontuada e semicolcheia, por exemplo, o coro foi instruído a colocar uma pausa de semicolcheia no lugar do ponto, executando este ritmo como se fosse colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia. De maneira parecida, nas síncopas (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), treinamos o coro para substituir a colcheia por uma semicolcheia e uma pausa de semicolcheia, fazendo soar na execução duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e semicolcheia. Esta era uma prática comum utilizada por CAPF no trabalho rítmico com o *Ars Nova*. Outro procedimento que auxiliava na clareza do ritmo nos trechos mais percussivos era a realização das sílabas como se não tivessem vogais, privilegiando a articulação.

As frases musicais foram trabalhadas com a ideia de condução, desde o ponto de partida até o seu ponto culminante, por meio de um leve *crescendo*, e, na sequência, um *decrescendo* até sua finalização, sempre atentando para a prosódia, de modo a evitar acentuações incoerentes. Os desvios prosódicos⁶ foram trabalhados de modo a manter a acentuação natural do texto, procedimento que cria certa “ginga”, típica da música nacionalista brasileira.

Finalmente, na realização dos trechos de acalanto, cantigas de roda e cantigas de ninar, o coro foi trabalhado para cantar em *legato*, sem cortes e respirações desnecessárias, usando a técnica da respiração coral. A respeito do *legato* CAPF costumava explicar que “na vogal está a sustentação do som que se faz a tão importante continuidade coral” (FONSECA, 1982).

4. Considerações finais

A *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para solistas e coro misto a capella é a obra mais importante do vasto repertório composto por CAPF. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos de Arte, como “Melhor obra vocal do ano”, foi publicada pela *Lawson-Gould Music Publishers*, nos Estados Unidos em 1978 e gravada pelo próprio compositor à frente do *Ars Nova – Coral da UFMG* em 1989. Trata-se de uma das mais bem sucedidas obras brasileiras para coro a capella do século XX.

A oportunidade de gravar esta obra foi dos pontos mais altos da trajetória do Coro Contemporâneo de Campinas por seu alto valor estético, pelos desafios técnico-

⁶ Desvio prosódico é a troca da acentuação tônica de uma determinada palavra. O desvio acontece, geralmente, quando sílabas tônicas encontram-se em tempos fracos ou partes fracas do tempo.

interpretativos impostos ao regente e aos cantores e, sobretudo por se tratar de uma obra genuinamente brasileira, composta originalmente para coro.

Referências

FERNANDES, Angelo José. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. Dissertação de mestrado. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2004.

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

_____. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira.

_____. *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).

_____. *Reflexões em torno de elementos básicos da regência coral* (em 6 partes). In: *Minas Canta – Boletim Informativo da Federação Mineira de Conjuntos Corais*. Belo Horizonte, 1982.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 1999.

SACROSANCTUM CONCILIUM. *Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia*, 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html#>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SANTANA, Cintia Campos Santa Cruz. *Missas Breves sobre ritmos populares brasileiros, de Aylton Escobar: considerações analíticas*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, Instituto de Artes, 2020.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2008.