Aldeia Arcozelo e o encontro de Carlos Alberto Pinto Fonseca com a *Missa em Aboio*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Carlos Eduardo Fecher
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
carlos.fecher@gmail.com

Resumo: O presente trabalho traz à tona um contexto do Festival de Música Sacra que ocorreu na Aldeia Arcozelo, em Paty do Alferes – RJ, sob os cuidados de Paschoal Carlos Magno, onde foi apresentada a *Missa em Aboio*, de Pedro Marinho, que será colocada em foco não somente por sua importância e reconhecimento perante a crítica da época, mas por situar-se como uma obra até hoje desconhecida do público, e que poderia ter influenciado a estética composicional da *Missa Afro-Brasileira* de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Palavras-chave: Missas Afro. Música Sacra. Canto Coral. Carlos Alberto Pinto Fonseca

Arcozelo Village and the meeting of Carlos Alberto Pinto Fonseca with the *Mass in Aboio*

Abstract: The present work highlights a context of the Festival of Sacred Music that took place in Arcozelo Village, in Paty do Alferes - RJ, under the care of Paschoal Carlos Magno, where was presented the *Mass in Aboio*, by Pedro Marinho, who will be placed in focus not only because of its importance and recognition by the critics of the time, but because it stands as a work still unknown to the public, and could have influenced the compositional aesthetics of the *Afro-Brazilian Mass* of Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Keywords: Afro Masses. Sacred Music. Choral Singing. Carlos Alberto Pinto Fonseca

No ano de 1966, o embaixador Paschoal Carlos Magno promoveu dois festivais na Aldeia Arcozelo, em Paty do Alferes, que ficava no interior Estado da Guanabara, hoje Estado do Rio de Janeiro. Ao analisarmos algumas matérias jornalísticas da época percebemos que, no contexto dos festivais de Arte Sacra e de Arte Negra, o contato de Carlos Alerto Pinto Fonseca com a *Missa em Aboio* de Pedro Marinho poderia tê-lo influenciado na concepção de sua *Missa Afro-Brasileira*.

Tais evidências, bem como as impressões e comentários apresentados neste trabalho foram publicadas nos jornais da época, e estão disponíveis nos arquivos da Biblioteca Amadeu Amaral do IPHAN[1] e na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional - DIMAS[2].

A Aldeia Arcozelo foi um espaço destinado ao estudo das artes, idealizado por Paschoal Carlos Magno. Ela foi minuciosamente descrita no Correio da Manhã do Rio de Janeiro, que revelou a estrutura para receber grande quantidade de professores e estudantes de artes. A Aldeia de Paschoal, como era conhecida nos arredores, contava com galerias de artes plásticas, arte popular, máscaras e ainda estava sendo preparado um espaço para um colégio de

arte, preservando-se a arquitetura colonial. A narrativa de Dantas no 2º Caderno do Correio da Manhã, do Rio de Janeiro evidencia suas impressões, dando uma ideia clara ao dizer que

> Ainda há capelas – a de São Francisco é a principal – teatro, salões de música, de ballet, biblioteca, enfim, é a Aldeia uma réplica materializada daquela Ordem dos Mateiros[3] que constituiu o sonho nunca realizado de Antero de Quental, visando a um retiro campestre para artistas (DANTAS, 1966).[4]

Foi neste lugar que uma grande quantidade de produções artísticas tanto clássicas quanto populares ganhou expressão. Sob o incentivo do embaixador da mocidade brasileira, como Paschoal também era conhecido, ocorreram dois importante festivais. O primeiro foi o Festival de Música Sacra no mês de abril, no qual foi estreada a *Missa em Aboio* de Pedro Marinho, durante a celebração da Páscoa de 1966 e, em julho, no Festival de Arte Negra, foi feita a primeira audição da *Missa de São Benedito* de José Maria Neves, que foi motivo de grande discussão por conta de uso de elementos populares que eram considerados inapropriados por alguns teólogos. Contudo, este aspecto será abordado em outro estudo.

No Festival de Arte Sacra, Carlos Alberto Pinto Fonseca, à frente do *Ars Nova*, apresentaria a *Missa em Aboio* que, mesmo antes de sua estreia no dia 10 de abril, foi recebida com entusiasmo pela mídia e noticiada com destaque pelos jornais mineiros Diário da Tarde, Estado de Minas, Diário de Minas e pelo jornal carioca Correio da Manhã.

O que teria despertado a atenção da *Missa em Aboio* foi tanto o ineditismo da qualidade de sua escrita quanto o material temático que utilizava as formas rítmicas e melódicas de maracatu, aboio, canto de senzala e cantigas de cegos. No jornal Estado de Minas, Mari'Stella Tristão traça um histórico de Pedro Marinho, que à época era professor da Universidade de Goiânia e faz uma completa contextualização da obra, mencionando inclusive a predominância do modo lídio autêntico na composição[5], o qual ela associa como a viga mestra do folclore nordestino, não pelo contato que, segundo a autora, este teve com o canto gregoriano nas igrejas, mas pelo fruto da imigração africana, à época da escravidão, que trouxe esta estrutura tonal para o Brasil. Esta missa ainda inovou no que diz respeito ao fato de todas as músicas do ordinário, formada pelo *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, segundo Pedro Marinho, obedecerem uma forma ternária[6] e ao fato de utilizar uma harmonia rebuscada com a utilização de acordes de dominantes secundárias com a inclusão de sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras[7] (TRISTÃO, 1966).

No jornal mineiro Diário da Tarde, de 1966, Morais Terra revela ainda que a missa fora apresentada às autoridades em Brasília, já no dia 1 de abril e que, ao contrário do que se imagina, não foi a missa de Pedro Marinho uma obra escolhida por Carlos Alberto e o *Ars Nova*, mas o contrário. O compositor andara por inúmeras instituições musicais pelo país e "chegou à

conclusão de que o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca tinha o melhor conjunto de vozes do Brasil para a difícil missão de apresentar uma missa pesada, do ponto de vista de interpretação" [8] (TERRA, 1966).

Ao que parece a *Missa em Aboio* foi uma oportunidade especialíssima tanto para o maestro Fonseca quanto para o Coral *Ars Nova* de mostrarem suas capacidades técnicas e artísticas. Durante a finalização dos ensaios, o próprio compositor, com o embaixador Paschoal Carlos Magno, foram a Belo Horizonte para acompanhar o andamento dos trabalhos, o que resultou na satisfação de ambos pelo resultado obtido, o que culminaria com o convite feito por Paschoal Carlos Magno para que o coro apresentasse a missa durante o festival dali a poucos dias na Aldeia Arcozelo. (TERRA, 1966)

O resultado alcançado por Fonseca e o *Ars Nova* com a *Missa em Aboio* não se restringiriam somente à apresentação em Brasília ou ainda à memorável estreia em Paty do Alferes. O Diário de Minas, de Belo Horizonte, de 24 de junho de 66 ainda faz menção a apresentação da missa em forma de concerto, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro[9]. Posteriormente, a obra seria gravada em LP, pelo selo Festas-Discos, sob a orientação do próprio Pedro Marinho e teria a nota de gravação a cargo do professor e musicólogo Adhemar Nobrega (1917-1979), o qual aborda a questão sobre a relação das chamadas missas folclóricas com as prescrições litúrgicas católicas e suas inevitáveis tensões sobre sua adequação ao ritual da missa, colocando que a igreja teria proposto e depois recuaria da aproximação popular devido aos abusos litúrgicos cometidos por compositores e músicos. Prosseguindo em sua discussão, Nóbrega frisou que o uso de temas folclóricos em missas não era uma novidade, uma vez que muitas missas teriam sido compostas na Idade Média com temas profanos e populares. Além disso, ele diz que ao adotar esta linha de aproximação com o povo, a igreja estaria sendo coerente com seu pensamento notoriamente mais progressista. O musicólogo ainda atentou para o fato de que "mesmo antes da atual posição do Vaticano, favorável ao acolhimento das expressões populares, a música sacra já era sensível a essa poderosa e fecunda fonte de inspiração." (NOBREGA, 1966)[10]

Ao referir-se especificamente sobre o compositor Adhemar da Nóbrega diz:

> Pedro Marinho é um nordestino radicado em Goiás, onde exerce o professorado sem prejuízo das lides de compositor. E compondo música sacra sôbre (sic.) temática popular, ele o faz ao mesmo tempo, com a autenticidade de matuto de boa fibra e com a elevação e dignidade reclamadas pelo gênero que aborda. Não é um experimentador oportunista buscando notoriedade na maré montante de um movimento aplaudido e combatido, mas um compositor procurando plasmar sua própria linguagem na senda da renovação da música sacra. (NÓBREGA. 1966)

Ao parecer de Nóbrega, juntamos outras impressões de importantes folcloristas e musicólogos, das quais destacamos os comentários de Ayres de Andrade que se expressa no O Jornal, no dia 1 de junho de 1966. Suas impressões vão além, situando a Missa em Aboio como um divisor de águas na estética musical brasileira. Assim, creio que seja importante a transcrição completa de seu pensamento cujo teor é reproduzido no Diário de Minas, em 24 de junho de 1966 nos seguintes termos:

> Já daqui havia eu assinalado que essa 'Missa de Aboio' poderia indicar novos caminhos à música brasileira. A previsão parece querer realizar-se. – A Missa de Aboio de Pedro Marinho representa decididamente uma novidade, novidade essa até certo ponto bem brasileira, feitio êste (sic.) que lhe é comunicado pelos motivos temáticos e rítmicos já mencionados. Aquele sincopado, que tão forte sabor empresta ao ritmo proclama com insistência a sua origem em fontes afro-brasileiras. Nos Estados Unidos o Jazz invade os templos. – Invadirá os do Brasil a nossa música popular? Se tal acontecer, ao Sr. Pedro Marinho caberá a glória de ter sido aquêle (sic.) que pôs em movimento o mecanismo dessa nova conquista da música brasileira. A Missa de Aboio (sic.) é, de qualquer modo uma bela peça de música. Encerra suficiente religiosidade para justificar o título que traz. Uma religiosidade – diga-se – que é, quase sempre, sinônimo de tristeza, dessa tristeza característica dos cantos nordestinos de aboio, misto de sonho e de resignação diante das vicissitudes. (ANDRADE. 1966)

A tantas impressões sobre esta obra, acredito ser importante adicionar a fala do próprio Carlos Alberto Pinto Fonseca, que manifesta sua impressão, sobretudo como intérprete e nos deixa antever a força da influência que a missa de Pedro Marinho exerceria sobre ele. Nela podemos ver uma total sintonia com a proposta composicional de Marinho que havia escrito uma obra que, como vimos em Ayres de Andrade, ficaria para a história da música. Recorrendo novamente a Tristão (1966) podemos ver o maestro comentando a obra que conhecia perfeitamente bem. Carlos Alberto é detalhista em suas observações e, ao que parece, podemos afirmar que a *Missa em Aboio* teria aberto caminhos importantes para que ele prosseguisse em sua produção como compositor partindo das ideias que o teriam influenciado intensamente. Vejamos suas considerações, as quais transcrevo na íntegra:

> A expectativa que se faz em torno da missa é justificada: - trata -se de fato de algo nôvo (sic.). O que se tem anunciado porém, dá uma ideia falsa a respeito da obra: - não estamos diante de uma coletânea de trechos folclóricos do nordeste, mas de uma missa latina autêntica, com todas as suas partes litúrgicas tradicionais, com uma estrutura definida, uma escritura (sic.) contrapontística bem característica e uma forma que pode ser chamada de cíclica não propriamente no sentido de César Franck, onde há um elemento básico gerador de tôda (sic.) a composição, mas, pela identidade entre o *Kyrie* e *Agnus Dei* final, assim como pela presença constante de determinados elementos estruturais que garantem impressionante unidade à 'Missa em Abôio'. Não há um só tema folclórico adaptado. Está presente o sincopado do 'maracatu', o modalismo do nordeste, certos traços melódicos inconfundíveis, como aquela maneira característica dos finais de melodia descendentes, cadenciando modalmente com a 'tônica' antecipada. Há partes inspiradas nas 'cantigas de cego', melismas inspirados no abôio (sic.). Mas é tudo da lavra de Pedro Marinho, que compôs uma peça única, num estilo muito próprio, que tem algo de *Ars Nova* (Machaud), com tenores e baixos em verdadeiro '*cantus firmus*' e o sincopado nas vozes femininas, em certas passagens, linhas contrapontísticas puras como na polifonia renascentista e em outros

> trechos (embora com resultados harmônicos diferentes) e blocos homófonos que chegam a lembrar Stravinsky e Honegger. Longe, pois, a ideia de uma 'concha de retalhos' de folclore, adaptados à liturgia. Mas é algo de vivo, de um nordestino espontâneo que não precisa adaptar o folclore porque o tem dentro de si, porque cresceu entre os canaviais e engenhos, entre as cantigas, frevos e maracatus, ouvindo histórias de escravos e sentindo o drama de sua região tão cheia de problemas sociais e humanos. E é a voz dos antigos escravos e a dos flagelados que canta pela boca da solista no '*Qui tollis*', enquanto a multidão representada pelo côro (sic.) geme em exclamações ao fundo, como outrora os negros cativos na senzala, após os sofrimentos e torturas do dia, gemeram e suportaram noite adentro. (FONSECA. Apud. TRISTÃO, 1966)

Ao tomarmos alguns elementos desta narrativa, tais como o conceito da antecipação da tônica, os melismas do aboio, a rítmica de maracatu e a contraposição entre a voz solista com o gemido do coro, que simboliza o sofrimento do negro, podemos imaginar que tais conceitos que impressionaram o regente, seriam também a base estética do compositor, pois também podem ser encontrados na sua *Missa Afro-Brasileira*. Contudo, não são nos aspectos rítmicos e expressivos que encontramos similaridades. No que diz respeito à forma, a própria ideia de obra cíclica, onde o *Agnus Dei* repete o *Kyrie* também estaria presente na sua missa. Assim, podemos perceber que Carlos Alberto Pinto Fonseca impressionou-se tanto com a *Missa em Aboio* de Pedro Marinho em seu contato como intérprete a ponto de ser provocado, estimulado e seduzido como compositor para seguir o caminho que Ayres de Andrade teria antevisto sobre o possível ponto de partida para nova escrita para a música brasileira. Talvez para o canto coral, esta nova possibilidade de escrita poderia estar muito bem marcada na missa de Pedro Marinho.

Quando Fonseca alude ao fato de que a missa estaria longe da ideia de uma colcha de retalhos do folclore adaptada à liturgia, percebe-se o cuidado em não se fazer, ao menos exageradamente, uma citação direta de temas folclóricos, o que pode nos levar a pensar que tal procedimento seria muito comum e, talvez até vulgar por ser uma solução muito simplória. Contudo, em sua própria missa, veremos que Carlos Alberto faz uso direto, porém discreto de algumas canções brasileiras. Esta questão, ao que parece, ainda que não tenha sido totalmente solucionada, foi uma preocupação geral entre vários compositores, chegando mesmo a ser comentada por Mario de Andrade (1962. p. 20, 21) quando afirma que o a música popular brasileira é desconhecida dentro do próprio país e que, para além de realizar registros, precisamos de pessoas capazes de fazer harmonizações simples e que estejam muito unidas às manifestações populares para representá-las com eficiência e integridade.

Concluindo, ao apresentar este trabalho, além de mostrar um ponto de encontro de um notável compositor com uma obra que lhe tenha sido uma provável fonte de inspiração,

pretendemos apontar para a possibilidade de uma análise comparativa entre a *Missa em Aboio* e a *Afro-Brasileira* para entender como se deu esta relação e qual foi a síntese deste fato.

Recorrendo a SANTOS (2001, p. 30) sabemos que Carlos Alberto Pinto Fonseca tenha utilizado sistematicamente ao livro 400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé[11] como base de sua composição coral. Contudo, ao saber de suas atividades no primeiro semestre de 1966, é inevitável considerar a *Missa em Aboio* de Pedro Marinho como uma importante fonte de inspiração para a composição de sua *Missa Afro-Brasileira*. Nossa convicção está alicerçada no fato do próprio compositor ter usado melodias próprias de aboio, no *Gloria*, o que é também é confirmado por Fernandes (2004, p. 69-70), conforme figura abaixo:

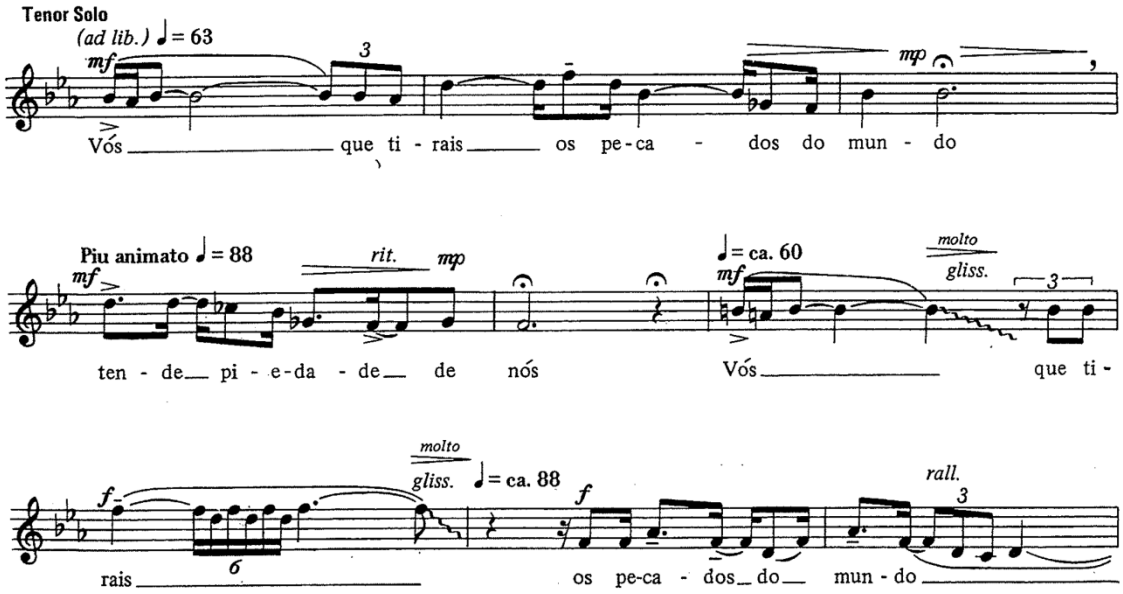

Figura 1: Missa Afro-Brasileira. *Gloria*. Exemplo de melodia inspirada em uma toada de aboiado.

Assim, o que pretendemos deixar marcado no presente trabalho é o ressurgimento de mais uma obra coral que, talvez por carência de coros com qualificações técnicas, tenha ficado no esquecimento. Se Pedro Marinho reconheceu Carlos Alberto Pinto Fonseca e o *Ars Nova* como os únicos possíveis intérpretes para sua missa, nada mais natural que ela fosse relegada ao esquecimento, devido à generalizada carência técnica dos coros da época. Contudo, felizmente, hoje esta realidade é bem diferente. Boa quantidade de coros tem a plena condição técnica e artística para apresentar a *Missa em Aboio* que, se no passado despertou grande interesse e teve o pronto reconhecimento de especialistas, hoje, através do presente trabalho, estamos dando nosso primeiro passo para trazê-la ao posto do qual nunca deveria ter saído: das salas de concerto e das liturgias.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasleira.* São Paulo. Martins Ed. 1962.
DANTAS, Carlos. *Música de Aldeia serve a Missa em Aboio*. Correio da Manhã. 2º Caderno. 13 de abril de 1966. Rio de Janeiro.
DIÁRIO DE MINAS, *A Missa Folclórica.* (sem autor) 2º Caderno. 24 de junho de 1966. Belo Horizonte.
FERNANDES, Ângelo José. *Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos.* Dissertação de Mestrado. Campinas – SP. UNICAMP. 2004.
NÓBREGA, Adhemar da. *Ars Nova – Coral da UFMG. Missa em Aboio de Pedro Marinho*. Regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Notas de gravação datada de novembro de 1966. Festas Discos-Brasil. LDR-5029. Rio de Janeiro.
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)
TERRA, Morais. *Coral Mineiro Lançará a Primeira Missa Folclórica do Brasil*. Diário da Tarde. 2º Caderno. 30 de março de 1966. Belo Horizonte.
400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé. (sem autor) 3.ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

Notas

[1] Disponível em www.portal.iphan.gov.br/bibliotecasIphan
[2] Disponível em www.bn.gov.br/explore/acervos/musica-arquivo-sonoro
[3] Outra comparação feita entre a Aldeia Arcozelo de Paschoal Carlos Magno com a Ordem do Mateiro, somente idealizada por Antero de Quental (1842-1891) consta em outra matéria de Dantas, no mesmo jornal, há três anos antes. E refere-se à sua viabilização, inserindo a música como um eixo em torno do qual giraria o trabalho de meditação espiritual. Tal como a Ordem do Mateiro, a Aldeia de Arcozelo era um lugar fora dos centros urbanos para estudos profundos de artes, filosofia e espiritualidade. Cf. DANTAS, Carlos. *Aldeia do Arcozelo*. Correio da Manhã. 2º Caderno. 31 de maio de 1963. Rio de Janeiro.
[4] DANTAS, Carlos. *Música de Aldeia serve a Missa em Aboio*. Correio da Manhã. 2º Caderno. 13 de abril de 1966. Rio de Janeiro.
[5] É o modo lídio, como conhecemos. Com semitons entre o IV-V e VII-VIII. (Nota do A.)
[6] Ainda que não possamos afirmar definitivamente, esta forma ternária se justificaria pelo fato de obedecer à construção dos textos que, como vimos são estruturados em três partes em todos os cantos do ordinário. (Nota do A.)
[7] Este tipo de harmonia era muito rara e rebuscada para o canto coral, que cantava músicas harmonicamente muito mais simples. Tratando-se do repertório brasileiro e comparando com o caráter composicional sacro anterior, este procedimento poderia ser considerado um salto estético e ousado na escrita para coro, que pode ser atribuído claramente à formação de Pedro Marinho, bem como a influência recebida através de sua possível experiência escola dentro de bandas desde jovem até o conhecimento perante as bandas de jazz os EUA, uma vez que era clarinetista. (Nota do A.)
[8] TERRA, Morais. Coral Mineiro Lançará a Primeira Missa Folclórica do Brasil. Diário da Tarde. 2º Caderno. 30 de março de 1966. Belo Horizonte.
[9] DIÁRIO DE MINAS, *A Missa Folclórica.* (sem autor) 2º Caderno. 24 de junho de 1966. Belo Horizonte.
[10] NÓBREGA, Adhemar da. *Ars Nova – Coral da UFMG. Missa em Aboio de Pedro Marinho*. Regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Notas de gravação datada de novembro de 1966. Festas Discos-Brasil. LDR-5029. Rio de Janeiro.
[11] *400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé.* (sem autor) 3.ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962. Não confundir com o livro *400 pontos riscados de pretos velhos-caboclos-orixás e exus*, da mesma editora, também sem autor e data, o qual apresenta os símbolos e alguns pontos textuais.