

Catálogo e análise das missas brasileiras compostas na segunda metade do século XX

Vladimir A. P. Silva
UFCG – vladimirsilva@hotmail.com

Jeonai do Nascimento Batista
UFCG – jeonai1@hotmail.com

Resumo: A missa é o serviço religioso mais importante da Igreja Católica. No século XX, compositores escreveram missas baseadas nas constâncias musicais de seus países. No Brasil, vários nomes se destacam na composição desse tipo de obra, dentre os quais Reginaldo Carvalho, Clóvis Pereira, Pedro Marinho, Lindemberg Cardoso e Danilo Guanais, todos radicados no Nordeste brasileiro. Este artigo consiste em um relato das primeiras análises das missas escritas por tais compositores, evidenciando suas relações com as diretrizes do Concílio Vaticano II (1965).

Palavras-chave: Liturgia, Missa Étnica, Concílio Vaticano II, Música Brasileira.

Cataloging and Analysis of the Brazilian Masses written after 1950s

Abstract: The Mass is the most important service of the Catholic Church. During the twentieth century, composers wrote masses based on the musical elements of their countries. In Brazil, several composers wrote ethnic masses, among them Reginaldo Carvalho, Clóvis Pereira, Pedro Marinho, Lindemberg Cardoso, and Danilo Guanais, all of them settled in the Northeast of Brazil. This paper consists of a report of the first analysis of the masses written by these composers. It aims to point out the connection their works have with the Second Vatican Council (1965).

Keywords: Liturgy, Ethnic Masses, Second Vatican Council, Brazilian music.

1. Introdução

O termo *missa* foi extraído da frase que termina a cerimônia *Ite, missa est*. (PALISCA, 2007: 52) A missa é o serviço litúrgico mais importante da Igreja Católica e, do ponto de vista musical, consiste no conjunto de peças compostas para a execução em uma celebração desta natureza. As normas que fundamentam a celebração da missa foram estabelecidas durante a Idade Média e, posteriormente, reformadas por concílios, dentre os quais o Concílio de Trento, em 1570, e o Concílio Vaticano II (1962-1965). As mudanças do Concílio Vaticano II foram significativas, incluindo a participação dos fiéis e a utilização de instrumentos musicais, bem como levando em conta a tradição de cada povo e a língua vernácula (Documentos Sobre a Música Litúrgica, 2005: 172). Tais mudanças possibilitaram a produção de música sacra que valoriza as influências folclóricas herdadas de povos que constituíram a formação étnica e cultural brasileira, conforme afirma o documento da Pastoral da Música Litúrgica do Brasil:

Norteados pelo concílio (SC 119) e pelos Encontros Nacionais de Música Sacra, diversos compositores participaram para uma criação mais genuína, aproveitando as riquezas de nossa música: as constantes melódicas, harmônicas, formais e rítmicas da música folclórica e popular brasileira, visando uma progressiva independência face às melodias estrangeiras. (Documentos Sobre a Música Litúrgica, 2005: 205)



No contexto desse importante acontecimento, têm surgido compositores brasileiros que escrevem missas baseadas nos elementos idiossincráticos da cultura musical brasileira, e.g., Carlos Alberto Pinto Fonseca (*Missa Afro-Brasileira*), Lindemberg Cardoso (*Missa Nordestina*), Clóvis Pereira (*Grande Missa Nordestina*) e Reginaldo Carvalho (*Missa Sertaneja*). (SILVA, 2009, p. 83) Além destes nomes e títulos, pode-se acrescentar o de Pedro Marinho (*Missa em Aboio*) e o de Danilo Guanais (*Missa Alcaçus*).

Esta pesquisa tem como objetivo catalogar as missas escritas por compositores radicados no Nordeste do Brasil, que foram compostas na segunda metade do século XX e que apresentem características étnicas. A meta é analisar as obras, identificando-lhes as principais características rítmicas, melódicas, harmônicas e textuais. Tal estudo é necessário e relevante, uma vez que existem poucos trabalhos sobre o assunto, sobretudo as missas, litúrgicas ou concertantes, compostas na segunda metade do século XX. Assim sendo, faz-se necessário um levantamento das obras produzidas no Nordeste do Brasil, observando, especialmente na composição das missas litúrgicas, se os compositores seguiram as recomendações da Igreja Católica após o Concílio Vaticano II e exploraram as riquezas da expressão nacional brasileira, unindo-as aos postulados exigidos pela liturgia (ALBUQUERQUE, 2005: 18). A necessidade de investigar este repertório é fundamental para a compreensão da história brasileira e nordestina, para a divulgação e preservação da identidade e memória musical da região Nordeste, ao mesmo tempo em que contribui para o embasamento teórico dos intérpretes. Para atingir os objetivos propostos, pretende-se, inicialmente, coletar e catalogar o maior número de missas possível. A fundamentação teórica versará sobre a música no contexto da Igreja Católica e sobre a produção de missas no panorama da música brasileira. A análise evidenciará os principais aspectos estruturais das obras.

2. A missa ao longo dos séculos

Ao longo dos séculos, a missa passou por diversas transformações. As primeiras instruções para a celebração da missa são citadas no *Ordo romanus primus*, do século VII, que menciona apenas o *Introito*, o *Kyrie*, o *Gloria* e a *Coleta*. (PALISCA, 2007: 52) Até o ano de 1014, o *Credo* não fazia parte da liturgia romana. No final da Idade Média, a Missa Tridentina apresentava as seguintes partes: *Introito*, *Kyrie*, *Glória*, *Coleta*, *Epístola*, *Gradual*, *Aleluia/Tracto*, *Evangelho*, *Credo*, *Ofertório*, *Prefácio*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Comunhão* e *Ite missa est*. Existem documentos da corte papal, do século XIV, que contêm composições polifônicas para as cinco partes do ordinário da missa, nas quais o *Ite* é raramente inserido (RANDEL, 1986: 474). Guillaume de Machaut foi um dos primeiros compositores a produzir

missas polifônicas e um dos seus trabalhos mais importantes é a *Missa de Notre Dame*, com os seis movimentos, incluindo o *Ite missa est*.

Os compositores utilizaram diferentes técnicas para escrever missas cíclicas, dentre as quais (i) o *cantus firmus* – melodia oriunda do cantochão litúrgico ou de fonte secular, escrita com valores longos, geralmente pela parte do tenor, em cada movimento – e (ii) a paródia – material tomado de canção, madrigal ou moteto e remodelado para o texto da missa. (HORTA, 1982: 240-241) Josquin des Près foi um dos primeiros compositores a utilizar a técnica da paródia, contribuindo para a sua popularização, conforme se pode observar no panorama musical renascentista apresentado por Atlas (1998: 408).

Quadro 1: Missas da Renascença

Compositor	Missas	Missa-paródia	Modelo sacro	Modelo secular
Clemens	15	13	7	6
Gombert	12	8	6	2
Morales	22	8	6	2
Lassus	74	52	26	26
Palestrina	104	54 (51?)	45	9
Victoria	20	16	15	1

Pode-se dizer que, na transição da Renascença para o Barroco, a expansão da música instrumental e da ópera, aliadas à Reforma Protestante, contribuíram, em certa medida, para o declínio da missa no final da Renascença, visto que os países protestantes passaram a substituir o ritual romano por uma liturgia própria. A música do ordinário foi substituída pelo Coral, fato que desencorajou a produção de missas em latim, muito embora composições isoladas das partes do ordinário, e.g., o *Kyrie*, o *Glória* e o *Sanctus*, continuaram sendo produzidas para ocasiões especiais.

Diversos compositores escreveram missas para solistas, coro e orquestra, a exemplo de Mozart, Haydn e Beethoven, adicionando técnicas da música instrumental e da ópera. Para compor missas, não era mais necessário basear-se em modelos preexistentes. Os compositores empregavam outros meios de coesão, dentre os quais a tonalidade, que se tornou o principal meio de unificação das cinco partes do ordinário. Landon (1996: 365) comenta que atualmente são aceitas como autênticas 16 músicas completas de Mozart para o ordinário da missa, somadas a duas obras-primas incompletas, a *Missa em dó menor* K427 e o *Requiem* K626. Haydn, por outro lado, escreveu 14 missas para diferentes formações vocais e instrumentais. Schenbeck (1996: 264) afirma que a influência da escrita sinfônica pode ser percebida na música sacra de Haydn, especialmente nas últimas missas, que mantêm estreita

relação com as doze sinfonias escritas nos anos em que ele passou em Londres. Rosen (1991: 429) acrescenta, dizendo que

coube a Beethoven a tarefa de reconciliar a tradição litúrgica com o estilo clássico, tarefa que, paradoxalmente, cumpriu face a um novo problema: suas duas missas são, notadamente, peças de concerto, funcionando efetivamente fora da igreja. No entanto, este desvio foi compensado por uma evocação do ambiente religioso que nem Haydn nem Mozart atingiram em suas obras.

Ao longo do século XIX, os compositores continuaram escrevendo missas sinfônicas, destacando-se as missas de *Requiem* de Hector Berlioz, Giuseppe Verdi e Gabriel Fauré. Estas obras, para grandes grupos de cantores e instrumentistas, com longas durações, chamaram a atenção da Igreja Católica, que as considerava inapropriadas para o serviço litúrgico. O cardeal Giuseppe Sarto, que mais tarde se tornaria o Papa Pio X, criticou as melodias operísticas na música sacra e publicou o Código Jurídico de Música Sacra, no qual estabeleceu o canto gregoriano como a música suprema a ser cantada pela congregação e a polifonia clássica de Palestrina como o modelo a ser seguido. (RANDEL, 1986: 475) Neste documento, Papa Pio X também define o que é música adequada e não adequada para a celebração.

A música moderna é também admitida pela igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indignas das funções litúrgicas. Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado porque composições musicais de estilo moderno, que se admitam na igreja, não tenham coisa alguma profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas externas, sobre o andamento das composições profanas. Entre os gêneros modernos o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI esteve tanto em voga, sobretudo na Itália. (Documentos Sobre a Música Litúrgica, 2005: 17)

Como se vê, o Papa Pio X faz oposição à dramaticidade musical operística. Nesse contexto, a polifonia de Palestrina tornou-se modelo para os compositores. Tal corrente de pensamento, conhecida como movimento ceciliano, refletiu-se nas missas de Liszt, que compôs no estilo da polifonia renascentista, no final do século XIX.

No século XX, apesar de ter declinando como gênero composicional, alguns compositores continuaram escrevendo missas nas quais empregaram a linguagem de seu tempo. A missa emancipa-se, então, distanciando-se da função litúrgica e dos padrões estabelecidos pela Igreja, a qual sentiu, por conseguinte, a necessidade de estabelecer novas regras que suprissem os anseios da cristandade. Entre os anos de 1962 a 1965, ocorreu o Concílio Vaticano II, uma série de conferências com a finalidade de adaptar e incrementar a liturgia, bem como fomentar a união dos Cristãos. Dentre os assuntos discutidos no âmbito do referido concílio, destacam-se aspectos referentes à música sacra, ainda fundamentados em

quirógrafos, desde Pio X até João Paulo II. Há diversos pontos reformados pelo Vaticano II que são extremamente relevantes para a música na missa, dentre os quais se destacam: a participação dos fiéis, o vernaculismo, a aceitação dos cantos religiosos populares, a inclusão da tradição musical nativa ou regional, a flexibilidade na utilização de instrumentos e o incentivo aos compositores para compor música sacra que possa ser cantada pela congregação. A partir deste momento, começaram a surgir missas compostas na língua vernácula e com características musicais regionais de cada região ou país. Estas missas são denominadas *missas étnicas*.

Na América Latina, este movimento é bastante notório. Em 1964, o argentino Ariel Ramírez compôs a *Misa Criolla* que, “além da inovação trazida por conta do texto do ordinário, em castelhano, a composição de Ramírez teve ainda o mérito de se inspirar completamente em temas musicais populares e folclóricos da América Espanhola.” (CARVALHO, 2009: 92) Há também a *Misa Popular Salvadoreña* (1978-1980), de Guillermo Cuéllar, a *Misa Popular Nicaragüense* (1968), de Manuelito Dávila, Angelo Cerpas e Juan Mendoza; a *Misa Campesina Nicaragüense* (1975) de Carlos Mejía Godoy e, mais recentemente, a *Misa a Buenos Aires* (1997), também conhecida como *MisaTango*, de Martín Palmeri. As missas mencionadas têm em comum o fato de utilizarem como material composicional as constâncias musicais populares e folclóricas dos seus países.

3. Missas brasileiras

No Brasil, sobretudo influenciados pelo Encontro Nacional de Música Sacra, realizado em julho de 1965, os compositores começam a produzir também esse tipo de missa, tendo a liberdade de explorar as potencialidades musicais brasileiras por meio da música sacra, como afirma Cônego Amaro Cavalcante de Albuquerque, que coordenou a Comissão Nacional de Música Sacra (1966-1970):

Sente-se, por toda parte, uma ansiedade dos pastores de alma e, de modo especial, dos próprios compositores sacros brasileiros, para se encontrar um canto que expresse melhor a alma do nosso povo em suas celebrações litúrgicas. (ALBUQUERQUE, 2005: 7).

Consequentemente, os compositores passaram a escrever “missas folclóricas”, utilizando primordialmente as constantes melódicas, harmônicas e rítmicas da música brasileira. No âmbito desta perspectiva, destacam-se: 1) a *Missa Sertaneja*, de Reginaldo Carvalho, composta em 1958 que, além do vernaculismo, utiliza os modos e ritmos nordestinos (SILVA, 2009: 83); 2) a *Missa Ferial*, de Osvaldo Lacerda, composta em 1966, que é “uma obra de solidez técnica que agrega heranças folclóricas e populares da música brasileira [...] aliada à utilização de processos e fórmulas tipicamente brasileiras em cada

elemento de sua construção.” (LESSA, 2007: 10); 3) a *Missa Breve*, de Henrique de Curitiba, composta em 1966, que também utiliza o texto vernáculo e “ritmos brasileiros, atendendo às solicitações litúrgicas do Concílio Vaticano II” (OLIVEIRA, 2009: IX); 4) a *Missa Afro-Brasileira*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca, composta em 1971, que pretendeu quebrar os limites entre a música clássica e popular por meio da inserção de temas provenientes de acalantos, cantigas de roda, choro e samba-canção, ao mesmo tempo em que intenciona revelar o sincretismo religioso brasileiro (FERNANDES, 2004: 62); e 5) a *Missa Nordestina*, de Lindemberg Cardoso, composta entre os anos de 1971 a 1974, que evidencia relações com o Concílio Vaticano II (FEITOSA, 2010: 1028).

Reginaldo Carvalho (1932) compôs a *Missa Sertaneja* no Rio de Janeiro, em 1958, para coro misto *a cappella*. Conforme observa Silva (2009: 83), trata-se de uma “missa cíclica que está dividida em seis partes: *Senhor, Glória, CrenDeusPai, Santo, Bendito e Cordeiro de Deus*. O tema inicial de um cada dos movimentos é construído sobre o modo mixolídio e a vivacidade rítmica é predominante em toda a obra”. O primeiro movimento, *Senhor*, tem andamento “Calmo”, com vinte e dois compassos. O segundo, *Glória*, tem andamento “Vigoroso”, com duas seções A e B e vinte e nove compassos. O terceiro, *Crendeuspai*, possui quarenta e nove compassos. O quarto, *Santo*, é um cânone a quatro partes que tem quatorze compassos. A indicação de andamento também é “Calmo”. O quinto, *Bendito*, “Calmo”, possui apenas sete compassos. O sétimo e último movimento, *Cordeiro de Deus*, tem andamento “Calmo” e vinte e dois compassos. Uma das particularidades da missa é o texto, que difere do texto tradicional canônico da missa católica, rezada em língua portuguesa. Para Silva (2009: 84), o texto de Reginaldo tem um

tom popular, caracterizado pelo uso de coloquialismos, tais como a substituição do pronome pessoal “nós” por “a gente”, no *Kyrie* e no *Cordeiro de Deus*, ou a expressão “CrenDeusPai”, encontrada na frase inicial do *Credo*. Em algumas orações, o texto é enriquecido poeticamente.

Lindemberg Cardoso (1939-1989) compôs a *Missa Nordestina* para coro misto, em 1966, preservando os títulos tradicionais de cada parte do ordinário, embora os textos sejam em português. Harmonicamente, o compositor combina o modalismo nordestino com dissonâncias típicas do discurso musical de sua época. Para Carvalho (2009: 95), Lindemberg Cardoso compôs “uma verdadeira *missa solemnis*, para coro a quatro vozes e percussão, inegavelmente de acordo com as formas musicais nordestinas”.

Pedro Marinho (1917) compôs a *Missa em Aboio* para coro misto *a cappella*. Mantendo o tradicional latim, o compositor resalta o ritmo e o modalismo nordestino escrito principalmente em Ré dórico. O *Kyrie*, em dois por quatro, moderato, possui 46 compassos. O

Glória apresenta três seções (A-B-A), totalizando 104 compassos, sendo uma seção andante com contraponto imitativo; uma lenta, em seis por oito, que apresenta um solo para contralto; a última, que retoma o tema inicial. O *Credo*, em diferentes andamentos (moderato, andante, lento *ma non troppo*), possui solo para tenor, contralto e soprano. O *Sanctus* (moderato, andante) tem 26 compassos. O *Benedictus*, (moderato, andante) tem 15 compassos e o *Agnus Dei* (lento *ma non troppo*), 50 compassos. Carvalho (2009, p. 95) observa que o mérito de Marinho “é sua intenção real de fazer música sacra e não simplesmente música formatada aos textos da missa. Apesar da grande sensibilidade ao caráter popular da música, Marinho ainda compõe para o texto latino, num momento em que o vernáculo mostrava-se uma necessidade para a liturgia”.

Clóvis Pereira (1932) escreveu a *Grande Missa Nordestina* para solistas, coro e orquestra. Carvalho (2009: 96) observa que a referida missa tem instrumentação tradicional, não se valendo de instrumentos nordestinos e perdendo em popularidade, dada a dificuldade de sua execução, porém reservando o caráter brasileiro de maneira distinta. Nesta obra, é possível identificar influências ibéricas e bem típicas da região, a exemplo das cantigas de cego, bandas de pífanos e aboio.

Danilo Guanais (1965) compôs a *Missa de Alcaçus* para coro, orquestra, violão, soprano e barítono solistas, em 1996, para celebrar os 30 anos de atividade do Madrigal da Escola de Música da UFRN. Destaca-se, nesta missa, a utilização de instrumentos de percussão típicos da música nordestina como, por exemplo, o triângulo e a zabumba. Uma das particularidades da obra é que ele usa o texto latino, subdividindo o *Glória* e o *Credo* em diversas partes. Como o próprio compositor afirma,

um dos mais importantes elementos de coerência em termos de estrutura formal é o uso de um conjunto de peças oriundas da tradição ibérica, trazidas para o nordeste do Brasil pelo colonizador português e transmitidas oralmente de mãe para filha por várias gerações, os Romances, melodias cantadas por voz solo (geralmente feminina), que falam de tempos antigos e terras distantes, castelos, cavaleiros, traições, quase sempre concluindo tragicamente com a morte de alguém.

4. Conclusões parciais

A análise inicial das cinco missas selecionadas indica que os compositores escreveram em sintonia com as tendências vigentes no cenário musical da segunda metade do século XX, buscando associar, em certa medida, a expressão criativa e artística às diretrizes do Concílio Vaticano II, fato que pode ser constatado no uso sistemático da língua vernácula e no uso das constâncias musicais brasileiras. Ao verificar as datas nas quais as composições foram escritas, conclui-se, também, que as mudanças estabelecidas pela Igreja reiteraram uma tendência já existente, visto que alguns compositores já se empenhavam em produzir músicas



litúrgicas com atribuições regionais, como é o caso de Reginaldo Carvalho, que compôs a *Missa Sertaneja* em 1958, portanto, quatro anos antes do Concílio Vaticano II. Outro aspecto importante a ser observado é que, na década de setenta, a cultura brasileira viu surgir o Movimento Armorial, uma iniciativa artística que teve como objetivo criar uma arte erudita baseada na cultura popular do Nordeste Brasileiro e cujo principal representante foi o escritor Ariano Suassuna. Os resultados, ainda que primários, são promissores, servindo como estímulo para o aprofundamento das análises que, se espera, poderão revelar as especificidades rítmicas, harmônicas, melódicas, textuais e texturais desse patrimônio da música sacra brasileira.

Referências:

- ALBUQUERQUE, Amaro C. *et al. Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- ATLAS, Allan W. *Renaissance Music*. New York: Norton, 1998.
- CARVALHO, V. M. de. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais. *Diálogos Latinoamericanos*, Número 16, 2009, p. 90-114. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16212429006> Último acesso no dia 7 de abril de 2012.
- DOCUMENTOS DA IGREJA. *Documentos sobre a Música Litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005.
- FERNANDES, Ângelo José. Batuque e Acalanto: uma análise da Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Per Musi*, Belo Horizonte, UFMG, número 11, p. 60-72, 2005.
- FEITOSA, M. A. R. A Missa de Lindemberg Cardoso: uma análise à luz do Concílio Vaticano II. IN: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2010. Rio de Janeiro: UNI-RIO, p. 1027-1037.
- OLIVEIRA, G. A. de (org.). *A obra coral de Henrique de Curitiba*. Curitiba, 2009.
- LANDON, H. C. Robbins (org.). *Mozart: Um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- PALISCA, C.; GROUT, D. J. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Gradiva, 2007.
- RANDEL, Don Michael (ed.) *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1991.
- SCHENBECK, L. *Joseph Haydn and the Classical Choral Tradition*. C. Hill: Hinshaw, 1996.

SILVA, Vladimir A. P. Aspectos estilísticos do repertório coral na música de Reginaldo Carvalho. *Hodie*, UFG, Goiânia, V. 9, Número 1, p. 67-91, 2009.