



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Ana Judite de Oliveira Medeiros

Missa de Alcaçus:

Aproximações melódicas com os romances medievais ibéricos.



Natal/RN

2014

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Medeiros, Ana Judite de Oliveira.

Missa de Alcaçus: aproximações melódicas com os romances medievais ibéricos / Ana Judite de Oliveira Medeiros. – 2014.

187 f.: il. –

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2014.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Bastos Alves.

1. Missa (Música). 2. Missa de Alcaçus – Guanais, Danilo. 3. Romances medievais. 4. Música – Aspectos sociais. I. Alves, Maria Lucia Bastos. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 316:783.21(813.2)

ANA JUDITE DE OLIVERIA MEDEIROS

Missa de Alcaçus:

Aproximações melódicas com os romances medievais ibéricos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para realização da defesa em nível de Mestrado, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lucia Bastos Alves.

Natal/RN

2014

ANA JUDITE DE OLIVERIA MEDEIROS

Missa de Alcaçus:

Aproximações melódicas com os romances medievais ibérios

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais (PPGCS), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em ___/___/___

Prof. Dra. Maria Lúcia Bastos Alves

UFRN – Orientadora

Prof. Dr. Hermano Machado

UECE – Examinador Externo ao Programa

Prof. Dr. Orivaldo Lopes Júnior

UFRN – Examinador Interno ao Programa

Prof. Dr. Gilmar Santana

UFRN – Examinador Interno ao Programa

*À minha mãe, **Noemi Oliveira.**
Pelos seus ensinamentos presentes na minha vida.
Com todo meu amor.*

AGRADECIMENTOS

Após dois anos de estudo, migrando da área das artes, da música especificamente, para as Ciências Sociais, chego ao fim dessa etapa, com muita gratidão a todos que estiveram comigo nessa jornada. Para mim a cada disciplina cursada, era um desafio, uma “montanha” a escalar e uma satisfação enorme de ter chegado até aqui vendo se materializar meus estudos sociológicos da música.

Foram muitos os momentos de solidão estudando, logo eu que gosto tanto de estar entre os meus familiares e amigos. Aprendi que sozinha também estava bem acompanhada, e desse momento foram chegando as ideias, as dúvidas, as ideias novamente, me disciplinando a cada momento numa solidão acolhedora e criativa que me permitiu ouvir as “vozes” que me ensinaram durante as aulas, nas conversas com os colegas, nas orientações com a **Professora Maria Lucia**.

Sou muito grata a minha professora por cada palavra e incentivo, por acreditar em mim, com toda paciência e sua “alma” musical, sabedoria, voz firme e acolhimento às minhas ideias iluminando o caminho a seguir. Também sou muito grata aos **Professores José Willington Germano e Hermano Machado**, que vêm me acompanhando desde a pré-qualificação e qualificação, com preciosas contribuições para minha pesquisa, com toda sabedoria e gentileza.

Meu agradecimento especial ao **compositor Danilo Guanais**, por me conceder a honra de pesquisar sua obra a Missa de Alcaçus, e estar sempre disponível a me fornecer informações necessárias para minha pesquisa; e ao meu querido **Professor Glênio Manso Maciel**, por suas palavras sábias, orientações musicais e empréstimo de material valioso e raro. Muito obrigada!

Houveram momentos nessa jornada em que os conceitos sociológicos estiveram tão densos e ruidosos que lembrei-me das palavras de Max Weber, ao se referir à religião mesmo sem ser um religioso: “Muitas vezes é preciso abrir mão das intelectualidades e se refugiar no Altar”. E foi assim que fiz, me refugiei e dessa maneira me renovei voltando a *pari passu*, mas curiosa por cada desafio a enfrentar. Foram autodescobertas, é assim que acreditamos, mas tudo valeu a pena.

Quero ainda deixar registrado aqui meu agradecimento a pessoas, sem as quais eu não teria conseguido terminar mais essa etapa da minha vida.

À minha família, irmão **Dagmar Júnior**, cunhada **Laura Fabíola** e sobrinhos **Daniel Vinícius** e **João Gabriel**, pela paciência, amor incondicional e apoio em todas as horas.

Aos amigos que me acompanharam com dicas de grande importância, e principalmente emprestando seus “ouvidos” no meu afã de falar tudo o que estava construindo na pesquisa, como também nas minhas angústias e dúvidas. À **Juliana Vieira** e **Roderick Fonseca**, meus amigos e colegas de trabalho. Sou grata de igual modo à **Igreja Presbiteriana Memorial**, que orou por mim em todo esse tempo.

E também meu sincero agradecimento ao **Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande, IFRN**, por me dispensar com vencimentos durante um ano para que eu tivesse condições de me dedicar ao Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na UFRN; e aos meus **queridos alunos do Coral Lourdes Guilherme do IFRN**, campus central, que compreenderam minha ausência e não desistiram de cantar e de fazer música. E sou grata a **você leitor** que ouve a minha “voz” neste trabalho.

Agradeço a **Deus** por me conceder sua bênção e cuidado sem fim.

Obrigada a todos!

Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se ouve nenhum som; no entanto, por toda a terra se faz ouvir a Sua voz, e a suas palavras, até aos confins do mundo. (...)

A lei do Senhor é perfeita e restaura a alma; o testemunho do Senhor é fiel e dá sabedoria aos simples. (Salmo 19. 3 e 7).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a obra Missa de Alcaçus a partir dos romances medievais ibéricos recolhidos do livro *Romanceiro de Alcaçus* de Deífilo Gurgel (1992). Parte-se do interesse de buscar afinidades melódicas entre os romances com as partes da Missa e de compreender como se deu o processo de inserção dos romances ibéricos, como elementos da cultura popular na obra erudita. Para a análise musical da obra Missa de Alcaçus, o trabalho tem como referência o conceito de afinidade eletiva por Max Weber (1995) atribuído as possibilidades de inserção de elementos da música tradicional do Nordeste à obra erudita. Quanto os romances ibéricos recolhidos da tradição oral, tomamos o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs (2006), a fim de esclarecer o processo de construção da memória coletiva contida nesses romances. A pergunta central deste trabalho consiste em saber se há afinidade melódica entre os romances e as partes da Missa de Alcaçus. Para a metodologia desta pesquisa, são expostos os romances ibéricos e as partes da Missa num quadro de cartografia simbólica, segundo Boaventura Santos (2000), a fim de identificar onde, como e quais os desdobramentos musicais da obra.

PALAVRAS CHAVE: Missa de Alcaçus. Romances Ibéricos. Afinidades Melódicas.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à étudier la messe des travaux de réglisse de romans médiévaux recueillies ibérique livre des Ballades de réglisse Deífilo Gurgel (1992). Une partie de l'intérêt est de chercher des affinités mélodiques entre les romans avec les parties de la messe, et de comprendre comment a été le processus d'insertion des romans ibériques, comme des éléments de la culture populaire, à le travail scientifique. Pour l'analyse musicale de l'œuvre de réglisse masse, le travail a référence à la notion d'affinité élective par Max Weber (1995) attribué les possibilités d'insérer des éléments de la musique traditionnelle du nord-est au travail scientifique. Comme les romans ibériques collectées à partir de la tradition orale , nous prenons le concept de la mémoire collective de Maurice Halbwachs (2006) , afin de clarifier le processus de construction de la mémoire collective contenue dans ces romans. La question centrale de cette étude est de savoir si affinité mélodique entre les romans et les parties de la messe de réglisse. Pour la méthodologie de cette recherche, sont exposés romans ibériques et parties de la messe dans le cadre d'une cartographie symbolique, par Boaventura Santos (2000), afin de déterminer où, comment, et quels développements de l'œuvre musicale.

MOTS-CLÉS: Messe de Réglisse. Romans Ibères. Affinités Mélodiques .

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Missa de Alcaçus	15
Ilustração 2 – Esquema da forma sonata	20
Ilustração 3 – Estrutura do gênero musical	21
Ilustração 4 – Apresentação da Missa de Alcaçus, no Auditório do IFRN, em 2006	40
Ilustração 5 – Missa de Alcaçus	40
Ilustração 6 – Modo Dórico	43
Ilustração 7 – Modo Frígio	43
Ilustração 8 – Modo Lídio	44
Ilustração 9 – Modo Mixolídio	44
Ilustração 10 – Modos Eólio e Jônio	44
Ilustração 11 – Exemplo de notas musicais próximas (intervalos musicais)	45
Ilustração 12 – Cantochão medieval	46
Ilustração 13 – Organum paralelo	46
Ilustração 14 – Conductus	47
Ilustração 15 – Forró	49
Ilustração 16 – Baião	49
Ilustração 17 – Xaxado	50
Ilustração 18 – Xote	50
Ilustração 19 – Quinteto Armorial	52
Ilustração 20 – Missa de Alcaçus	52
Ilustração 21 – Orquestra Armorial	52
Ilustração 22 – Missa em Mi Bemol: SE-M5 C1_01 Frontispício: BL-M5 C2_24 Soprano	63
Ilustração 23 – Anônimo do século XV. Tapeçaria “Conto da Moça do Vestido Azul”	70
Ilustração 24 – Caravaggio, 1595. Gravura “Anjos Trovadores”	71
Ilustração 25 – Bumba-meu-boi em Santos Reis – Natal/RN	80
Ilustração 26 – Capela de Nossa Senhora da Mercês, em Alcaçus/ RN	83
Ilustração 27 – Mapa do Rio Grande do Norte	83
Ilustração 28 – Rendeiras no início do século XX	84
Ilustração 29 – Rendeiras de Alcaçus/RN	85
Ilustração 30 – Rendeira na almofada de bilros	91
Ilustração 31 – “Romance do Sangue e da Água”, com características dos Romances do Cangaço	93

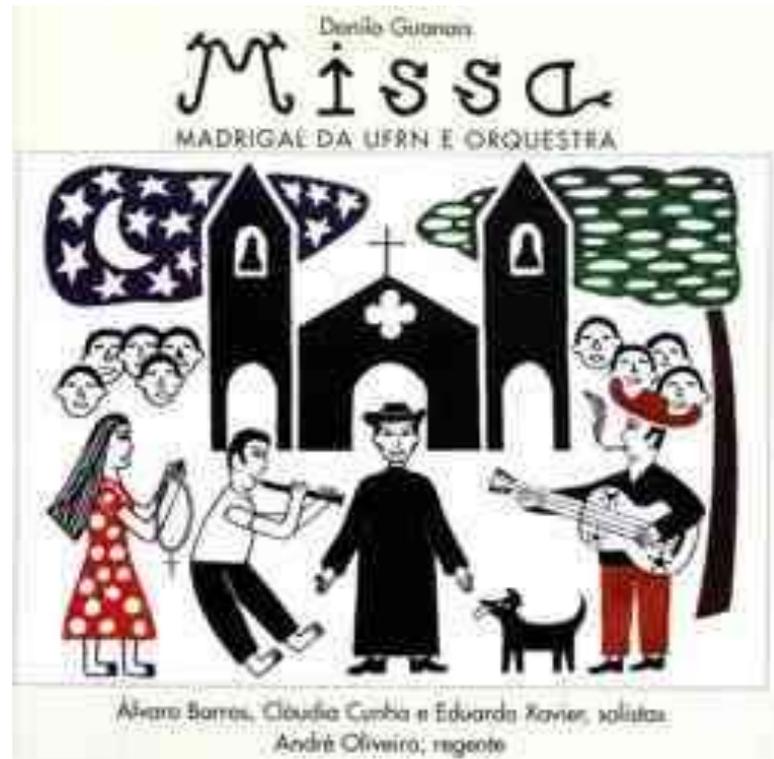
Ilustração 32 – Modelo de cartograma 1	97
Ilustração 33 – Modelo de cartograma 2	97
Ilustração 34 – Modelo de cartograma 3	97
Ilustração 35 – Cartograma de Apresentação panorâmica da obra Missa de Alcaçus	98
Ilustração 36 – Cartograma <i>Quoniam</i>	99
Ilustração 37 – Cartograma <i>Qui Propter</i>	100
Ilustração 38 – Cartograma <i>Et in Spiritum Sanctum</i>	101
Ilustração 39 – Cartograma <i>Agnus Dei</i>	102
Ilustração 40 – Cartograma da Missa de Alcaçus e os Romances Ibéricos	103

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	19
1.2 O GÊNERO MUSICAL MISSA	20
1.3 A RATIO MELÓDICA E A CONTRIBUIÇÃO DO MONACATO	24
1.4 UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA PARA A MISSA DE ALCAÇUS	29
1.5 POR QUE ESTUDAR ESSE TEMA?	36
2 ABERTURA	38
2.1 A MISSA DE ALCAÇUS	38
2.1.1 O compositor Danilo Guanais	40
2.1.2 A obra e seus aspectos de música sacra	41
2.1.3 A obra e seus aspectos de música profana	48
2.2 O GÊNERO MISSA NO BRASIL	59
3 LARGO: OS ROMANCES E O ROMANCEIRO DE ALCAÇUS	64
3.1 OS ROMANCES MEDIEVAIS IBÉRICOS	64
3.2 OS MENESTRÉIS E TROVADORES	68
3.3 A INFLUÊNCIA MOURA NO NORDESTE	72
3.3.1 Características mouras no canto nordestino	74
3.3.2 A chegada dos romances ibéricos em terras potiguares	76
3.3.3 Um olhar para o Folclore Potiguar	79
3.4 ALCAÇUS E AS RENDEIRAS	82
3.5 O CANTO DAS RENDEIRAS	87
3.6 O ROMANCEIRO DE ALCAÇUS	92
4 CODA: OS DESDOBRAMENTOS DA OBRA	95
4.1 CARTOGRAMAS: OBRA E SUA AFINIDADE COM OS ROMANCES IBÉRICOS	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
GLOSSÁRIO	112
ANEXO A - PRODUÇÃO MUSICAL DE DANILO GUANAIS	115
ANEXO B - MODOS GREGOS E MODOS ECLESIÁSTICOS/LITÚRGICOS	116
ANEXO C - PARTES DA MISSA (LITURGIA)	117
ANEXO D - PARTES DO ORDINÁRIO	118

ANEXO E - PARTES DA MISSA DE ALCAÇUS	122
ANEXO F - ROMANCES IBÉRICOS INSERIDOS NA MISSA DE ALCAÇUS (MELODIAS)	122
ANEXO G - ROMANCES IBÉRICOS INSERIDOS NA MISSA DE ALCAÇUS (TEXTO)	184
ANEXO H - COMPOSITORES BRASILEIROS	187

Ilustração 1 – Missa de Alcaçus



1- INTRODUÇÃO

“A música deixa de ser um privilégio, se torna indispensável à educação de todo homem livre, é a fonte da sabedoria”. (Aristóteles).

Esta dissertação está voltada para a compreensão da obra musical Missa de Alcaçus composta por Danilo Guanais, enquanto análise musical e sociológica. Como análise musical destacamos a estrutura do gênero musical missa cantado a quatro vozes nos estilos renascentista, barroco e clássico, como também dos ritmos das canções tradicionais do Nordeste do Brasil, como baião, repente, aboios e toadas. Como aspectos sociológicos destacamos a influência dos romances medievais ibéricos cantados por rendeiras em canções de trabalho no Rio Grande do Norte e adequação de duas culturas musicais distintas na mesma obra. A pesquisa realizou-se nos seguintes passos: **primeiro** foram analisadas as partituras da Missa de Alcaçus identificando e localizando os trechos das melodias dos romances ibéricos e sua adequação aos cantos litúrgicos; **segundo** comparamos os romances utilizados na Missa com os romances recolhidos no Romanceiro de Alcaçus por Défilo Gurgel (1992) a fim contextualiza-los do local em que foram recolhidos e como foram utilizados num obra de música erudita; **terceiro**: foram realizadas entrevistas e audições com as rendeiras romanceiras de Alcaçus como guardiãs dessa herança musical no Rio Grande do Norte e também com o compositor da Missa de Alcaçus a fim de compreender a inserção dos romances na obra. A partir dos dados recolhidos e analisados tomamos como referência teórica a **sociologia compreensiva/interpretativa** e o conceito de **afinidades eletivas** de Max Weber (1982), como também o conceito de **memória coletiva** de Maurice Halbwachs (2008) para a reflexão sobre os romances recolhidos por rendeiras. Para verificação do processo investigado utilizamos o recurso metodológico da cartografia simbólica de Boaventura Santos (2000) a fim de identificar *onde, como* e *que consequências* tiveram a inserção dos romances medievais ibéricos nos cantos litúrgicos da Missa de Alcaçus, como também breve aspecto sacro e profano¹ contidos na obra.

Como tema desta dissertação, a Missa de Alcaçus, foi elaborada a partir do sistema harmônico tonal, expressão usada por Max Weber (1995), e é a partir dessa estrutura que observamos na obra uma relação dialógica com as partes das melodias dos romances e os cantos litúrgicos, constituindo um todo na obra. A forma missa, como gênero musical, deixa

¹ Sobre o tema sacro e profano este não será o foco da investigação, apenas a referência das distintas formas presentes na Missa de Alcaçus.

de ser um encantamento mágico, e passa a ser uma expressão artística racionalizada, segundo Max Weber (1995). No racionalismo há duas formas atribuídas pelo autor. A primeira, o desencantamento do mundo, que este entenda-se a desmagificação da vida a partir da secularização crescente, ou seja, a troca da interpretação mágica do mundo advinda das religiões antigas por um esquema cultural altamente racionalizado, processo este que ocorreu no Ocidente; e a segunda, quando remete à forma culturalmente singular da maneira de pensar e agir dos indivíduos a partir de modelos culturais, modo de interpretação e representação do mundo. É dessa maneira que aplicou-se o conceito weberiano para uma obra musical Missa de Alcaçus e chamar atenção para seu aspecto sociológico como expressão da arte em diálogo social.

Ao tomarmos uma obra musical e sugerir sua análise sociológica, estamos de igual modo refletindo sobre as múltiplas formas de apresentar o tema “música”, seja como conhecimento em si próprio, ou como linguagem de expressão refletindo a sociedade em que foi produzida. O linguista Nicolas Ruwet (1990 apud CANDÉ, 1995), considera a música “uma linguagem em si mesma” e o filósofo Roger Garaudy (1995 apud CANDÉ, 1995), diz “a definição da fé, como a das artes, não é de ordem do conceito, mas da ação”, ambos preferem fazer música a falar dela. Mas aqui não teceremos definições e sim o que podemos compreender das culturas através de sua música.

Enquanto fenômeno social, a música evoluiu consideravelmente no curso da história, revelando comportamentos coletivos diferentes. Nas sociedades primitivas, a música é um ato comunitário, público, autor e obra, quase todos são ouvintes e participantes. Nas grandes civilizações da Antiguidade, a música é a manifestação de uma cultura coletiva, porém a comunidade delega categorias especializadas, produzindo uma separação entre músicos ativos, os que executam, e músicos passivos, o público. Na Grécia Antiga a música passa a fazer parte da formação do cidadão. Platão e Aristóteles apud Candé (1995, p.71), têm na música os fundamentos de sua doutrina, quando afirmam: “A música deixa de ser um privilégio, se torna indispensável à educação de todo homem livre, é a fonte da sabedoria”.

É na Grécia que aparecerão pela primeira vez no nível de uma consciência musical, a ambição de criar e o gosto de escutar. Por milênios a música visava a eficácia; religiosa, mágica, terapêutica, lisonjeira, militar, ela se dirigia aos deuses e aos reis, às formas invisíveis e visíveis. Entre os gregos, ela se torna arte, maneira de ser e pensar, revela sua beleza ao primeiro público socialmente consciente. (CANDÉ, 1995, p.66).

Na civilização cristã, a música não mais se destinará ao povo, senão para sua edificação ou para a Salvação, e dessa forma a música erudita será por séculos apanágio da Igreja Católica, dos poderes dos príncipes e da Igreja Protestante do século XVI. Será preciso aguardar o aparecimento dos teatros e salas de concertos, nos séculos XVII e XVIII, para que o público volte a manifestar-se, com o direito de ficar satisfeito ou insatisfeito. Mas o que chamamos atenção sobre essa breve evolução, é que a música como uma esfera da vida em sociedade e em particular da vida do homem teve um notável desenvolvimento com a instituição da Igreja nos primeiros séculos do Cristianismo, segundo Weber (1982), esse desenvolvimento musical em muito deveu-se à contribuição do saber musical concentrado nos mosteiros e no seu anonimato, como também da ética protestante, e sua rejeição aos valores do mundo para uma vida ascética, influenciando de igual modo a música moderna do Ocidente. Vemos, portanto, que é na música desenvolvida na vida monástica que surge a forma litúrgica da missa.

Em princípio a palavra missa nos remete à celebração eucarística da Igreja Católica, como também a música sacra², na qual se compreende, em sentido restrito, a música erudita da tradição religiosa judaico-cristã, e em sentido mais amplo é usada como sinônimo de música religiosa, que refere-se a música nos cultos de quaisquer tradições religiosas. A missa é uma obra para vozes que reproduz integralmente as partes cantadas durante a liturgia³ no Ordinário em latim: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*.

Na presente pesquisa apresentamos a Missa de Alcaçus composta por Danilo Guanais (1996)⁴, escrita a partir do Ordinário em latim e com temas transversais, como os ritmos das manifestações populares do Nordeste e melodias dos romances medievais ibéricos. Serão abordados inicialmente, os aspectos sacros e profanos contidos na obra e em seguida as possíveis **afinidades eletivas**, conforme Max Weber (1982, p.81)⁵, entre os romances ibéricos e os cantos da Missa.

² Ver glossário nº 30: Música sacra.

³ A palavra liturgia deriva do grego *leitos* ou *letos* (público) e *ergon* (trabalho), em diversos significados. Os atenienses empregaram para designar todo serviço público, seja civil, seja militar, cujos gastos corriam a cargo dos cidadãos ricos. Para os cristãos gregos, eram sinônimos de Missa, o mais importante dos ofícios celebrados em público; entre os romanos, abarcava os atos do culto: Missa, Ofícios, Sacramentos, etc., e todo o cerimonial, desde os cantos as orações rezadas e as cores dos ornamentos, os quais variavam segundo os dias e as funções. Também se tem definido a liturgia como a fórmula de nossas relações com Deus. (LAROUSSE, 1996, p. 1136).

⁴ Danilo Guanais é professor da Escola de Música da UFRN.

⁵ Max Weber (1982) emprega o conceito de afinidade eletiva a fim de explicar a influência que os valores religiosos calvinistas exerceram no sentido de “desencadear” o capitalismo. Esses valores e práticas religiosas calvinistas deixam de ser “determinantes” para a permanência e a continuidade do capitalismo. O conceito de afinidade eletiva é mais complexo do que a concepção de “causas determinantes”. Há uma correspondência

1.1. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A estrutura da dissertação é concebida em *Forma Sonata*. Esta é uma forma musical constituída de três partes distintas de exposição da ideia: *Abertura*, *Largo* e *Coda* ou *Rondó*. Na primeira parte consta a exposição do tema, que este é apresentado no tom principal e o segundo tema noutra tonalidade, o desenvolvimento, o trabalho dos dois temas musicais constitui um desafio à imaginação do autor, e reexposição, na tonalidade inicial. Uma *Coda* ou *Rondó* de certa importância conclui o movimento. A estrutura da qual citamos é a mais usada nas sonatas de Beethoven⁶, mas também existem outras formas e subdivisões de sonata.

Utilizamos esse modelo musical para aplicá-lo à estrutura da dissertação, por reconhecer nele um modelo dialético de apresentação do tema. Partindo da *Forma Sonata*, as ideias propostas são desenvolvidas da seguinte maneira: Como *Abertura*, no **primeiro capítulo**, tem-se uma revisão histórica, onde é apresentada a obra *Missa de Alcaçus*, sua estrutura musical baseada do cantochão medieval à polifonia; suas peculiaridades como a presença de elementos oriundos da tradição ibérica e dos ritmos de manifestações populares do Nordeste, com os seguintes subitens: o compositor Danilo Guanais, suas influências musicais e produções; a obra e seus aspectos sacros como parte do cânone litúrgico; e a obra sob seus aspectos profanos, como a inserção de temas melódicos dos romances medievais ibéricos e a referência que a obra faz ao lugar Alcaçus, e não ao tempo, a uma data do calendário litúrgico, finalizando este capítulo com o gênero missa no Brasil, de modo a entender o ambiente musical encontrado desde a Colônia até o século XX.

Como *Largo*, no **segundo capítulo**, constam os romances medievais ibéricos; as *rendeiras* com seu canto e o *Romanceiro de Alcaçus*. Apresentamos os romances ibéricos na produção musical dos *menestréis* e *trovadores* como músicos ambulantes e da corte, que compuseram e divulgaram os romances; os romances ibéricos, suas origens e características medievais, sua estrutura textual e melódica; a influência moura no Nordeste, desde sua expansão na Península Ibérica durante a Idade Média, até sua chegada ao Brasil e ao Rio

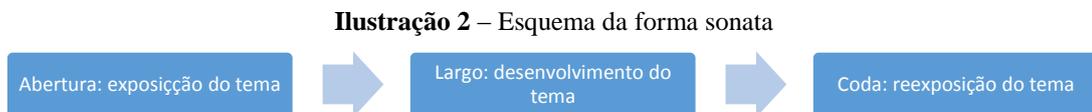
entre o ethos calvinista (espírito do capitalismo) e o empreendimento capitalista, mas é impossível apresentar uma explicação com base nos pressupostos de “causa” e “efeito”.

⁶ Ludwig van Beethoven (1770-1827) foi um compositor alemão, do período de transição entre o Classicismo e o Romantismo.

Grande do Norte; Alcaçus, distrito de Nísia Floresta no Rio Grande do Norte, lugar onde foram coletados os dados para a pesquisa, os romances medievais ibéricos, na voz de rendeiras/romanceiras que guardaram essa tradição em canções de trabalho; e por fim o Romanceiro de Alcaçus de Défilo Gurgel (1992), no qual estão as fontes utilizadas para a composição da obra Missa.

Como *Coda*, no **terceiro capítulo** apresentamos as possíveis afinidades eletivas segundo Max Weber (1982), entre as melodias dos romances medievais ibéricos e os cantos litúrgicos da missa, em cartografia simbólica, segundo Boaventura Santos (2000), visualizando o que há de “local”, regional, como componentes de um todo “universal” na obra Missa de Alcaçus.

O esquema abaixo (Ilustração 2) demonstra como seguem os capítulos da dissertação de acordo com a *Forma Sonata*, que no final o tema é reapresentado sob nova perspectiva. Em alguns casos a *Coda* aparece ainda na *Abertura*, mas optamos em usá-la como salto ou pulo, para o final da dissertação, a fim de apresentar os temas do primeiro capítulo sob novo entendimento e possibilidades de **afinidades eletivas**.



Fonte: Autora (2013).

1.2. O GÊNERO MUSICAL MISSA

Como a obra Missa de Alcaçus é tratada em gênero musical, apresentamos a contribuição do gênero missa na evolução musical moderna do Ocidente. Segundo Fabbri (1982) o gênero musical designa eventos cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas. Ainda segundo o autor, a noção de conjunto, tanto para um gênero e para o seu aparelho de definição, significa falar de sub-conjuntos e de todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos: em particular um certo evento musical pode ser situado na intersecção de dois ou mais gêneros, e, portanto, pertencem a cada uma delas, ao mesmo tempo.

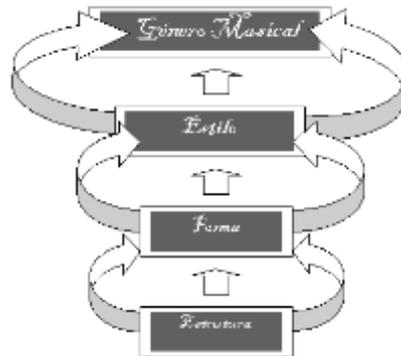
Para “evento musical”, a definição de ‘música’ dado pelo italiano semiólogo Stefani pode ser considerada válida: “qualquer tipo de atividade realizada em torno de

qualquer tipo de evento que envolva som”. Esta definição é controversa, mas que o que tornou isso é exatamente o que precisamos neste caso, que é o fato de que ele é, se alguma coisa, demasiado ampla. Isso significa que aqueles que não estão de acordo pode se referir a um conjunto de regras que definem um conjunto mais restrito, mas não podem impedir que uma comunidade, pequena e desacreditado que possa ser, de considerar um “evento musical” aquilo que eles, a objectores, não consideram a música em tudo. (FABBRI, 1982, p.52).

De acordo com a definição, um gênero similar implicaria na concordância de determinada comunidade tinha para o conjunto de regras relativas ao curso de eventos musicais, reais ou possíveis. Um gênero é que amálgama relações entre compositores, artistas, público, críticos e organizadores, cada um com as suas próprias regras específicas. Na maior parte da literatura musicológica sobre o gênero musical, gênero, estilo e forma tornam-se sinônimos, e cada gênero tem suas formas típicas, mesmo se o contrário não é verdadeiro, ou seja, que uma forma não é suficiente para definir um gênero. Segundo Fabbri (1982, p.56-57), suas regras determinantes são: o referencial social ou histórico, emocional, imperativo, fatídico, metalinguístico e poético. O autor ainda comenta:

Em diferentes graus e com diferentes intenções, distingue a música 'arte' dos outros, uma vez que distingue “rock progressivo” de “hard rock”, a “chanson d’auteur” de “música pop”. A função metalingüística é tão fundamental na definição da ‘avant-garde’ (que não fazem distinção entre “falar de música” - também na música - e “fazer música”), como é a função fundamental que predomina na música de dança e emotiva na música de filmes e *jingles* publicitários. (FABBRI, 1982, p.58).

Cada gênero musical é definido por uma comunidade de estrutura variável, que aceita as regras e cujos membros participam em várias formas, durante o curso de um evento musical. Para além das funções associadas às várias tarefas dentro de um gênero, existem as funções características dos diferentes gêneros que formam um sistema musical. Há uma variedade de gêneros musicais conhecidos como popular, erudito, de tradição oral, dentre outros, em diferenças de funções sociais e a participação de várias classes e camadas sociais podem ser encontrados em outros contextos, como o jazz e o frevo, que originalmente de música popular urbana, se estruturam de forma erudita. Dessa maneira, classes, grupos e gerações seriam sempre conscientes de seu papel na realidade musical. Sendo este um risco não menos importante na noção de comunidade musical. Eis a composição do gênero musical:

Ilustração 3 - Estrutura do gênero musical

Fonte: Leonildo (2008).

A figura anterior demonstra como se dá a estrutura do gênero musical nas partes que lhe são associadas. Ao nos referirmos especificamente ao gênero da missa, de música sacra, esta cria uma relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo. A missa como gênero musical está ligada diretamente ao texto sagrado, e é desse ponto de vista que são elaboradas suas regras de execução e de escrita musical. Apesar dos aspectos textuais, houveram na história da música ocidental, composições de missas que foram escritas tanto para o calendário litúrgico como para outras ocasiões temáticas ou concertos, a exemplo da Missa Solemnis Op. 123 de Beethoven⁷, e, do sujeito deste estudo, a Missa de Alcaçus.

A missa como música sacra tornou-se o principal rito da liturgia durante toda a Idade Média e o Renascimento, e esta foi de grande importância para o desenvolvimento da música monofônica - a que possui apenas uma melodia ou “tema” musical -, e depois por consequência, da música polifônica. Com a unificação dos cantos litúrgicos da Idade Média, a Igreja Católica organiza a *Schola Cantorum*, que aproxima os cantos da missa aos Cantos Gregorianos⁸ e esses evoluem para a polifonia. A polifonia por sua vez consiste na técnica musical de sobrepor diferentes melodias combinadas entre si, que servirá de material melódico para o desenvolvimento do *Organum*; e esta se tornará a escrita musical base da missa, fixando valores de duração das notas seguindo o ritmo das palavras do texto litúrgico. Dessa evolução escrita instituiu-se a *Organa de Notre Dame*, ou ainda a Escola de Notre

⁷ A obra *Missa Solemnis, Opus 123* de Beethoven, que consiste numa obra grandiosa e dramática que possui forma sinfônica em cinco *movimentos*. Os elementos que necessita para a sua execução extrapolam as dimensões de uma igreja de tamanho normal: quatro solistas (*soprano, contralto, tenor e baixo*), um grande coro, uma orquestra de cordas, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, corno de *bassetto*, quatro trompas, dois trompetes, três trombones, timbales e um órgão. Sua estrutura segue as seções tradicionais de *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*, apesar de ser longa demais para a utilização litúrgica convencional. Como essa obra, outras *missas* foram compostas com características semelhantes. É com o Romantismo, século XVIII, principalmente de Beethoven, que o gênero *missa* se torna música artística.

⁸ Ver glossário nº 20: Canto gregoriano.

Dame, que tornou possível a evolução e diversificação dos estilos e formas polifônicas da missa. (CORTE Y PANNAIN, 1965).

Segundo Roland de Candé (1995), a contribuição da polifonia favoreceu as exigências técnicas que se aperfeiçoaram na Idade Média com a superposição das linhas melódicas à quatro vozes: *soprano, contralto, tenor e baixo*, impondo um harmonioso equilíbrio, garantindo, dessa maneira, seu predomínio como técnica musical. Para Candé (1995, p.312) “(...) essa disposição bem equilibrada parece tão satisfatória para as vozes, que muitas vezes se dispensam instrumentos”. No entanto, será no jogo das tensões e das distensões que as cadências tonais baseadas nas melodias das vozes em atrações harmônicas da polifonia, que se construirá o pilar do sistema harmônico tonal dos séculos seguintes ao Renascimento.

Foi sobre esse processo técnico da música moderna do Ocidente que Max Weber (1995) apresentou a música e seus fundamentos racionais e sociológicos, num ensaio publicado postumamente. Esse foi um longo e histórico processo nascido da polifonia com a *Organa de Notre Dame*, chegando até a harmonia do Classicismo no século XVIII. Como a técnica da polifonia favoreceu as justificativas científicas em relação à música, esta constituiu-se no terreno da história da arte, como a influência sobre a vontade artística diante da coisa empiricamente demonstrável, quer dizer, compreendida unicamente a partir de seus elementos musicais e não apenas através de elementos mágicos apotropaicos. O autor argumenta o processo de racionalização da música, identificando num estado inicial, primitivo, da experiência musical, ligado ao puro gozo estético, que este é interrompido por uma espécie de “processo de racionalização primordial”, praticamente universal.

Para Weber (1982), a ética religiosa da fraternidade encontra-se em tensão dinâmica com qualquer comportamento consciente-racional que siga suas próprias leis. Essa se configura numa tensão entre a esfera religiosa e as forças da vida, que o autor chama de caráter não-racional ou antirracional. A religiosidade mágica está numa relação muito íntima com a esfera estética e desde o seu início, a religião tem sido uma fonte inesgotável de oportunidades de criação artística, como também de estilização pela tradição. Isso é evidenciado nos objetos como ídolos, ícones, com uma padronização de formas sobrenaturais. Esses objetos constituem uma superação ao naturalismo, fixando, dessa maneira, um estilo “sacro”. Sobre a música o autor comenta:

Na música, como meio de êxtase, exorcismo ou mágica apotropaica; em feiticeiros que eram cantores e dançarinos mágicos; em relações de tom comprovadas magicamente e, portanto magicamente padronizadas – as primeiras fases preparatórias na evolução dos sistemas tonais; nos passos de dança magicamente provados como uma das fontes de ritmo e como uma técnica de êxtase. (WEBER, 1982, p.390).

Com a música, assim também ocorreu na arquitetura e objetos de arte, como paramentos, constituindo o zelo religioso. A ética religiosa da fraternidade encontra na arte um veículo de efeitos mágicos. Por um lado, tem-se a sublimação da ética religiosa e a busca da Salvação, e por outro, a evolução da lógica inerente da arte, formando, dessa maneira, uma relação mais tensa. É próprio das religiões sublimadas da Salvação focalizar apenas no significado, e não na forma das coisas referentes à Salvação, assim se sucedeu no início da escrita polifônica, seguindo as palavras do texto litúrgico, numa busca de aproximação devocional, continuando nos séculos seguintes. Porém o interesse voltado à técnica, a “forma”, apareceu como algo da criatura que se afastava do “significado” e com essa pretensão a música começa a competir diretamente com a religião salvadora, partindo numa evolução cada vez mais técnica. Quanto a arte, a relação com a ética religiosa pode continuar e se reestabelecer, no entanto, que o objeto da arte esteja ligado ao conteúdo e não à forma em si. Essa relação entre a ética religiosa e a arte será harmoniosa enquanto o criador considere sua arte um resultado do seu dom ou habilidade para servir à religião. Mas o que mudará esse cenário será o desenvolvimento do intelectualismo e da racionalização da vida. A arte torna-se um cosmo de valores independentes e percebidos de forma, cada vez mais consciente, por si mesma. A partir de então a arte não será apenas um instrumento ao serviço da ética religiosa, mas de ação autônoma e explicada por seus próprios valores, segundo Max Weber nos “Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música” (1995). A arte terá a pretensão de sua própria função redentora, e dessa forma irá competir diretamente com a religião salvadora, podendo reconhecer ainda a existência do conflito simultâneo a uma interdependência das esferas.

1.3. A RATIO MELÓDICA E A CONTRIBUIÇÃO DO MONACATO

Encontramos no monacato, na sua forma discreta e não intencional, a contribuição para o que viria a ser a evolução da música moderna do Ocidente. Durante a Idade Média a melodia da polifonia torna-se cada vez mais especializada e racionalizada até chegar a harmonia e sua total autonomia da Igreja. Desde os primeiros séculos do Cristianismo a *ratio* melódica da polifonia esteve inerente à ética religiosa, como veículo de efeitos mágicos (WEBER, 1982, p.391), e dois lados se posicionaram em tensões, a sublimação da ética religiosa para a Salvação e a evolução da lógica inerente à arte. Em lados opostos, esse viria a ser o cenário favorável ao desenvolvimento da música moderna do Ocidente. “É provável que

eu escreva sobre certas condições sociais da música, a partir das quais se explica como apenas nós temos uma música ‘harmônica’ [...]. O curioso é que isto é obra do monacato, como será mostrado”. (WAIZBORT apud WEBER, 1995, p.48).

A religião cristã dos primeiros séculos, distinta de todas as demais por sua introspecção e quietude, também se caracterizou pela ausência de qualquer sinal externo de excitação enérgica (PARRY, 1905, p.82). Essa foi uma das relações entre a música e a dança, ou melhor, a ausência dela, que chamou atenção do autor:

O cristianismo era a única religião das que têm escrita que nunca havia incluído o culto da dança, pois se envergonhava do corpo. Portanto, era necessário ter uma música fundamentada principalmente na melodia em detrimento do ritmo até um grau quase nunca encontrado em nenhum outro lugar. (PARRY, 1905, p.84).

A música que se desenvolveu no interior da Igreja durante os primeiros séculos do segundo milênio se caracterizava por ser essencialmente vocal, e os instrumentos se limitavam ao papel de meios de controle da polivocalidade. Segundo Parry (1905, p.83),

O espírito da religião e da vida religiosa era essencialmente devocional e contemplativo, e conseqüentemente toda música empregada nas cerimônias da igreja era vocal ou coral, e quase totalmente desprovida de qualquer qualidade rítmica e de tudo o que representava expressão gesticulatória. Esse estado de coisas foi eminentemente favorável ao desenvolvimento de certas características artísticas que forma um preliminar necessário à formação final da arte musical moderna.

O controle dos instintos e das paixões tornou-se uma das características fundamentais e que marcaram o início do processo de racionalização da música ocidental. A primeira separação foi da dança com a música, toda associação de caráter enfeitiçador da dança devia ser purgada. A dança era um dos componentes junto aos instrumentos de percussão, que dava unidade à execução musical, e, na falta desse componente rítmico, a música vocal cristã buscou na harmonia e na métrica a forma de coordenar as ações das várias vozes. Foi dessa maneira que a rejeição a dança e a execução instrumental, foi excluída e substituída pela submissão às várias dimensões do fenômeno musical ao controle rigoroso e metódico da razão.

Outro aspecto peculiar encontrado no racionalismo religioso, podendo ser esta uma das possíveis explicações para o desenvolvimento do sistema harmônico tonal, foi o abandono das referências gregas na música cristã. A única forma de se distinguir entre os estados religiosos e profanos é a referência ao caráter extraordinário dos estados religiosos (WEBER, 1982, p.321-322). Os movimentos corporais e todo gestual ligado às demais religiões, sofria o

risco de se evocar a sensualidade, como havia entre a música e a dança egípcia (CANDÉ, 1995, p.57). A música cristã dos primeiros séculos estava estabelecendo uma nova estética, como também uma nova ética: a ética fraternal, mesmo que estivesse essa ética em tensão com a vida do homem natural. Essa ética fraternal da religião de Salvação aparece, portanto, em profunda tensão com a maior força irracional da vida: o amor sexual. Quanto mais sublimada é a sexualidade, e quanto mais baseada em princípio, e coerente, é a ética de salvação da fraternidade, tanto mais aguda a tensão entre o sexo e a religião. Havia originalmente, uma relação entre o sexo e a religião, fazendo parte de um orgiasticismo mágico. Seitas como dos *Skoptsy*, os castradores, na Rússia buscou eliminar o resultado da dança orgiástica, considerada pecaminosa. Com o matrimônio legalizado, este contribuiu com uma disposição econômica para garantir a segurança da esposa e herança dos filhos. Essa é uma instituição pré-profética e universal, e não do ascetismo em si (WEBER, 1982, p.393).

[...] As religiões proféticas, bem como as ordens de vida controladas pelos sacerdotes, regulamentavam, quase sem exceção importante, as relações sexuais em favor do matrimônio. O contraste de toda regulamentação racional da vida com o orgiasticismo mágico. (WEBER, 1982, p.394).

Segundo Max Weber (1982), a tensão entre a religião e o sexo foi aumentada pelos fatores evolucionários, de ambos os lados. No lado da sexualidade, a tensão levou da sublimação ao “erotismo”, e com isso a uma esfera cultivada conscientemente e não rotinizada (WEBER, 1982, p.393). A razão dessa sublimação envolve a racionalização universal e a intelectualização da cultura. Tal ação deu-se devido ao sufocamento do valor da vida em relação ao sentido de um maior fortalecimento do erotismo. Este foi sobremaneira elevado para a essência mais irracional em comparação com os mecanismos da racionalização. É nessa valorização que a tensão entre a esfera religiosa e a esfera erótica ocorrerá no traço ascético. Segundo Weber (1982, p.396),

A última intensificação da esfera erótica ocorreu em termos das culturas intelectualistas, quando essa esfera colidiu com o traço inevitavelmente ascético do homem especialista vocacional. Sob essa tensão entre a esfera erótica e a vida cotidiana racional, a vida sexual especificamente extraconjugal, que havia sido afastada das coisas cotidianas, pôde surgir como o único laço que ainda ligava o homem à fonte natural de toda vida. O homem emancipara-se totalmente do ciclo da velha existência simples e orgânica do camponês.

O valor social e sua mediação, a dimensão do sacrifício como uma forma de humanização civilizatória. O resultado foi a ênfase no valor da salvação interior em relação à racionalização. Para a ética religiosa a vitória do espírito sobre o corpo. Essa tensão entre salvação da racionalidade de um mundo interior e a salvação que se voltava para o mundo exterior foi mais aguda onde a esfera sexual foi demasiadamente valorizada. Era

correspondente a sensação que exalta toda animalidade pura, em que em lado oposto está a religião salvadora com caráter de uma religião de amor e fraternidade. Portanto, a música acompanhada de gestos e ou instrumentos que viesse a evocar tal sensualidade, não se aplicaria nem seria coerente executá-la na esfera religiosa. A autoridade eclesiástica não admitia que a música que se desenvolvia no seu interior viesse de encontro com os valores éticos religiosos.

A Igreja como portadora da graça institucionalizada, buscou organizar a religiosidade das massas e colocar seus valores de acordo com a doutrina institucionalizada. Sua função eclesiástica se cumpria em tornar os valores sagrados acessíveis a todos, sendo a favor de um universalismo da graça e da suficiência ética. Diante desse cenário, os virtuosos religiosos se viram obrigados a ajustar suas exigências às possibilidades de uma religiosidade da vida cotidiana a fim de conseguir e manter a preferência ideal e material das massas. Essa construção de um novo *ethos* religioso que obtiveram certos hábitos, modificaram o lugar, a função e a forma da música na sua prática. As experiências místicas, orgiáticas e extáticas muitas vezes induzidas por músicas e instrumentos consagrados ao paganismo, provocavam estados extraordinariamente psíquicos, e, estes certamente deveriam ser excluídos da música sacra (WEBER, 1982, p.331-334). Na perspectiva weberiana, a determinação dos elementos musicais, não são frutos de um movimento dialético imanente ao material sonoro, mas, no resultado de um desenvolvimento histórico especificamente ocidental, que foi influenciado, em grande medida, por um *ethos* de origem religiosa incorporado na conduta da vida secular.

Justamente aquela mobilidade mais livre da melodia – que dá espaço a um arbítrio mais amplo – nos sistemas sonoros não ligados harmonicamente, sugere também, por outro lado, ao Racionalismo, a ideia de uma compensação arbitrária àquelas discrepâncias que resultam recorrência da divisão assimétrica da oitava e do desmoronamento dos diferentes ‘círculos’ de intervalos (WEBER, 1995, p.115).

Por um lado, os fatos fundamentais ofereciam aos sistemas musicais melódicos a liberdade de determinação dos intervalos de acordo com seu “racionalismo”; por outro, essa liberdade não permitia uma completa relação musical. Em consequência disso a música ocidental inaugurou a separação do homem e da música, como um conjunto de técnicas e procedimentos regidos por uma lógica interna, na qual são explicados seus aspectos sonoros e rítmicos em si mesmos, como a formação de acordes e as divisões e subdivisões rítmicas. E assim, a música inserida nas transformações sociais da modernidade ajudou a compor um mundo prático-finalista, Weber (1982, p.398-399) diz:

É ‘sem considerações pessoais’, *sine ira et studio*, sem ódio e portanto sem amor, sem arbítrio e portanto sem graça, como simples dever profissional objetivo e não em virtude de relações pessoais concretas que o *homo politicus* bem como o *homo oeconomicus* realiza hoje suas tarefas, tanto mais quanto mais rigorosamente atua de acordo com as regras racionais do ordenamento de poder moderno. Não por ira pessoal ou vontade de vingança, mas de um modo pessoalmente indiferente e devido a normas e fins objetivos, a justiça moderna condena o criminoso da vida para a morte, simplesmente por força de sua legalidade intrínseca racional imanente, agindo semelhantemente à retribuição impessoal do carma em oposição à furiosa sede de vingança de Jeová.

O resultado de racionalizar a concepção do mundo e do modo de vida foi desviar a religião para o mundo irracional, isso se deu porque o cálculo do racionalismo coerente não realizou uma operação perfeita. No caso da música, a ‘*coma*’⁹ pitagórica resistiu a uma racionalização completa orientada para a física tonal. Os vários e grandes sistemas de música de todos os povos e idades deferiram na forma pela qual, ou ultrapassaram a irracionalidade inevitável ou, por outro lado, colocaram a irracionalidade a serviço da riqueza das tonalidades (WEBER, 1982, p.324). Mas foi apenas no Ocidente que se desenvolveu o espírito racional como fruto da mentalidade de vida econômica disseminada pelo protestantismo ascético, isto é, por um processo histórico de eliminação da mágica.

Nos séculos de transição entre o Renascimento e o Barroco, assiste-se, porém, uma aproximação com o que estaria em tensão permanente. Compositores como Claudio Monteverdi (1643), Johann Sebastian Bach (1750) e George Haendel (1750), produziam cada vez mais uma arte musical sacra, com *Missas*, *Cantatas* e *Oratórios*, sendo esta o produto de uma afinidade psicológica entre a arte e a religião, dentro de uma realidade empírica e histórica levando a alianças sempre renovadas e significativas para a evolução da música.

Encontra-se nos primórdios da música moderna o *ethos* da vida monástica, no qual o sistema sonoro é estruturado rigorosamente, de forma que todos os seus elementos estejam sistematicamente conectados e se definam entre si, e com a ética protestante, seu desenvolvimento racionalizado. Esse *ethos* oferece condições favoráveis para expandir a harmonia como forma musical. Consideramos que através da *ratio* melódica tenha havido uma aproximação com valores ascéticos e dessa forma contribuído para seu desenvolvimento e autonomia. Seria, portanto, o conceito weberiano de “afinidade eletiva”, que numa relação de causa e efeito, se adequaria a explicar a influência desses valores religiosos calvinistas no desencadeamento do capitalismo, e, uma vez que esses valores e práticas religiosas deixam de

⁹ A **coma** é o menor intervalo musical, mas perceptível ao ouvido. Este intervalo está entre o semitom diatônico e o semitom cromático. (LAROUSSE, 1996, p.436, v.1)

ser determinantes para a permanência e a continuidade do capitalismo, mas determinantes na música, para a organização técnica e autônoma de um sistema harmônico tonal.

Segundo Max Weber (1995) a racionalização do Ocidente possui três principais fatores que a caracterizam: a separação dos bens do proprietário com os bens da empresa; o poder do dinheiro em que impera a lógica do cálculo; e a escrita musical em partitura, como meio de sistematizar os sons e ritmos, sendo este o mais extraordinário sistema de escrita que se tornou sofisticado meio de comunicação visual depois do Renascimento. A notação musical deu a racionalidade necessária para a comunicação musical e que na Idade Moderna, com o capitalismo, foi explicado segundo (WEBER, 1982). O autor que tinha uma paixão pelos temas da religião e da música, temas dos quais foram objetos de seu conhecimento, revela a presença das dimensões religiosa e artística em sua vida. Diz sobre a escrita musical. “Essa é a técnica de escritura [partitura] que me faz falta. Com ela à minha disposição eu poderia finalmente fazer o que deveria: dizer muitas coisas separadas, uma ao lado da outra, mas simultaneamente” (WEBER apud COHN, 2003, p.4).

Weber tinha uma grande admiração pela escrita musical, pela forma que se adaptava as ideias musicais e conseqüentemente ao racionalismo por ele explicado em seu ensaio Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música (1995). Continua:

A apresentação escrita da música tocada por um conjunto (...) disposta de tal maneira que seu leitor possa ver todas as partes e, portanto, toda a música, em contraste com o executante que se preocupa fundamentalmente com a sua própria parte. (KÁROLYI, 2002, p.181).

É neste sentido, que Weber enquanto executante de uma obra, desejava estabelecer as **afinidades eletivas** entre os seus temas de estudo, voltados, sobretudo, para o racionalismo nascente na cultura ocidental, integrando-os numa grande composição sobre o mundo moderno. Vemos, portanto, que o processo de racionalização da música ocidental passa por dois momentos: o primeiro de racionalização religiosa e o segundo, é um momento secular, que impulsiona a conformação final do sistema sonoro. Esse processo é o que dará unidade ao progressivo domínio do fenômeno musical pautado por um racionalismo tipicamente ocidental e o seu resultado é o sistema musical harmônico-tonal.

1.4. UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA SEGUNDO MAX WEBER

Max Weber se deteve no estudo do racionalismo desenvolvido no Ocidente e operacionado em três esferas da existência da ação humana discutidas por Immanuel Kant (1724-1804), primeiro em relação ao mundo objetivo, a realidade exterior; segundo, ao mundo social, a vida em comum; e terceiro, ao mundo subjetivo, a realidade interior. Por esse esquema mental o homem ocidental moderno vê as dimensões da ação humana como coisificadas, “meios” para consecução de fins heterônomos, como por exemplo, o poder e o dinheiro, em que impera a lógica do cálculo. Tomamos, portanto, desses conceitos weberianos aqueles que podem ser aplicados à música, como linguagem artística que no Ocidente após sistematizada tornando-se um meio eficaz de comunicação visual.

Essa música moderna e autônoma, construída a partir de um sistema harmônico tonal, tornou-se universal e capaz de ser aplicada a diferentes culturas musicais, como apresentamos nesta dissertação: a Missa de Alcaçus. Apesar da obra Missa conter temas populares transversais, mesmo assim ela se mantém como obra erudita por sua relação com as três esferas acima. Por esta razão buscamos em Max Weber o conceito de sua **Sociologia Compreensiva**¹⁰, a fim de estabelecer a relação teórica à obra estudada, quando o autor incorporou o problema da compreensão em sua abordagem sociológica como um tipo de Sociologia “interpretativa” ou “compreensiva”.

Por compreensão o autor entende que pode ser de dois tipos: primeiro, compreensão direta empírica do significado de um dado ato. É neste sentido que “compreendemos” o significado de operações matemáticas mais simples como $2 \times 2 = 4$, ou quando ouvimos ou lemos expressões verbais. Experimentamos aqui a compreensão direta, racional de uma ideia. Da mesma maneira, compreendemos um acesso de raiva expressada por reclamações, expressão facial ou movimentos irracionais. Trata-se de compreensão direta empírica de reações emocionais irracionais e pertence à mesma categoria que a observação da ação de um agricultor que toma sua enxada de trabalho, ou alguém que estende a mão indicando para que o outro passe na frente, numa atitude de gentileza. Trata-se de uma observação empírica racional do comportamento. (WEBER, 2002, p. 17).

Na sua posição racionalista e positivista o autor buscou transformar o conceito de compreensão na sua abordagem das Ciências Morais ou Culturais que tratam o homem. Para Weber (1982), o homem pode compreender ou procurar compreender suas próprias intenções pela introspecção, ou ainda, interpretar os motivos de sua conduta. A ação afetiva, que nasce

¹⁰ A sociologia compreensiva formulada por Weber se contrapõe ao determinismo econômico ao enfatizar que nem sempre as diversas esferas da vida social derivam (ou estão subordinadas) da estrutura econômica de uma sociedade. Há casos em que ocorre o inverso, isto é, as ideias, valores éticos e concepções de mundo (ou seja, as representações sociais) podem desempenhar um papel crucial na produção da vida material.

do sentimento é um tipo de conduta menos racional, aproximando-se do nível instintivo que está presente na conduta tradicional. Outra ação é quando se refere aos resultados obtidos e ao planejamento prévio esperado por determinada conduta. Tais ações são construídas operacionalmente numa escala de racionalidade, porque a ação tida como irracional, tem sua lógica interna de racionalidade para a situação que lhe foi dada. Essa abordagem nominalista, com ênfase nas relações racionais de fins e meios constituem a forma mais “compreensível” de conduta (WEBER, 1982, p.75). Não se trata de uma explicação dos fatos sociais, mas numa conduta de sociologia interpretativa das ações do homem.

Outra forma de compreender a ação do homem é a que visa apreender e explicar o sentido da atividade social individual e coletiva como realização de uma intenção. Pressupõe que a ação humana é essencialmente a expressão de uma consciência, o produto de valores, resultante de motivações. O objetivo é exibir significações internas dos comportamentos e pressupõe que existe na ação uma intenção. Esse ator pode ser tanto o indivíduo como o coletivo. Essa matriz teórica vai resultar num método que privilegia os fenômenos singulares desvinculados de leis gerais que os explique.

Compreender significa, pois a compreensão interpretativa de casos concretos, como na análise histórica; de casos médios, estimativas aproximadas, como na análise sociológica de massa; e de um tipo de construção cientificamente formulado de ocorrência frequente (WEBER, 2002, p.17-18). O empreendimento da sociologia, portanto, só tem sentido de ser, caso busque compreender as condutas individuais fomentadas por coletividades e suas culturas. Weber (2002) comenta que, por exemplo, o termo “sociologia” é aberto a muitas interpretações diferentes. No contexto que investigamos este significa uma ciência que tem como meta a compreensão interpretativa da ação social de maneira a obter uma explicação de suas causas, de seu curso e dos seus efeitos.

Por “ação” se designará toda a conduta humana, cujos sujeitos vinculem a esta ação um sentido subjetivo. Tal comportamento pode ser mental ou exterior; poderá consistir de ação ou de omissão no agir. O termo “ação social” será reservado à ação cuja intenção fomentada pelos indivíduos envolvidos se refere à conduta de outros, orientando-se de acordo com ela. (WEBER, 2002, p.11).

Compreender diferentes condutas humanas, que não intencionalmente se combinam ou se comunicam, nos leva a sociologia de **ideias** e **interesses** na qual Weber (1982), busca as contribuições de Marx e Nietzsche, para sua teoria. Para Karl Marx (1883) as ideias se tornam forças materiais que tão logo se apossam das massas, de outra forma, Friedrich Nietzsche (1900) atribui às ideias volições do orador. Weber, porém, percebe que onde os autores veem correspondências entre **ideias** e **interesses**, ele vê possíveis tensões entre elas, entre uma

esfera e outra, ou entre estados internos e exigências externas. O conceito decisivo usado pelo autor é o de **afinidade eletiva**, e não de correspondência, reflexo ou expressão. Para Marx as ideias expressam interesses que alienam as massas, como a religião; e para Nietzsche, as ideias do Cristianismo, por exemplo, refletem os ressentimentos dos escravos e sua revolta moral. Para Weber, não há ligação íntima entre os interesses ou a origem social, mas o autor observa que ambas ideias e interesses, estão em tensão, e por essa circunstância a **rotinização** dos seguidores elegem as características da ideia, permitindo dessa forma uma **afinidade**, um ponto de coincidência ou de convergência.

Não há correspondência preestabelecida entre o conteúdo de uma ideia e os interesses dos que a seguem desde a primeira hora. Mas, com o tempo, as ideias são desacreditadas em face da História, a menos que apontem o caminho de conduta favorável aos vários interesses. As ideias selecionadas e reinterpretadas da doutrina em geral ganham uma afinidade com os interesses de certos membros de camadas especiais; se não conseguem tal afinidade são abandonadas (WEBER, 1982, p.82).

Tanto as ideias como seu público são vistos independentes, e por um processo seletivo, **rotinizado**, esses elementos podem encontrar suas **afinidades**. É o que percebemos na obra Missa de Alçaçus, não há correspondência entre a estrutura erudita com os temas populares, porém a sua aplicação durante a composição da obra, permitiu pontos de coincidência ou de convergência na sua estrutura, e ainda por essa rotinação há uma ligação que aponta um caminho: a ligação musical entre os cantos litúrgicos e as melodias dos romances ibéricos, ambos pertencendo a mesma raiz musical, os modos gregos.

É essa sociologia que apontamos na pesquisa a fim de compreender duas culturas musicais e buscar suas **afinidades eletivas**, uma de estrutura erudita e outra popular na mesma obra, a Missa de Alçaçus. Abordar Max Weber, nos dá o argumento de que é possível e explicável a ação de duas raízes musicais numa mesma obra. Sobre a música, o autor deixou um legado, menos conhecido, mas não de menor importância os “Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música”, que revela a interface de seus estudos, que é a sua Sociologia da Arte ou da Música. Com esse ensaio Max Weber funda a sociologia da música, sobre bases tão assentadas, que é de se indagar que conjunto de fatores impediu-a de desenvolver-se de modo mais intenso imediatamente após sua fundação. Dentre estes fatores, não é o menor o fato de que, após sua morte, os leitores de sua obra estivessem muito mais interessados em textos como Economia e Sociedade do que em ensaios autônomos. Embora o tema da música não seja estranho à sua obra, poucos poderiam imaginar que Weber tinha guardado um texto de tal envergadura especificamente sobre música.

Weber não teve tempo de realizar seu projeto de uma Sociologia da Arte, só nos deixou um esboço de suas intenções, ao acaso de certo artigos, particularmente do “Essai sur

la neutralité axiologique”, ou de suas conferências, principalmente a que ele dedicou à vocação do sábio. Podemos fazer uma ideia assaz completa do sentido que Weber pensava dar às análises da **Sociologia da Arte**, tomando a **música** como exemplo. Seus escritos sobre música, mesmo que fragmentados, são de grande valia para a **Sociologia Compreensiva**, nos quais atribuímos na relação que fazemos neste estudo sobre a Missa de Alcaçus e seus temas populares.

Mesmo que a **Sociologia da Música** de Max Weber permaneça à margem do *corpus* teórico do autor, carecendo de uma discussão mais ampliada, esta abre um novo enfoque do problema weberiano do racionalismo ocidental. É um importante texto do autor sobre a discussão da técnica na arte, ou seja, a música como expressão peculiar do processo de racionalização, traz uma investigação do material sonoro que se aproxima de seus estudos da religião, a partir do prisma do racionalismo ocidental moderno. Não é à toa que em seus *Ensaio*s reunidos de Sociologia da Religião destacou a música como um elemento fundamental do processo histórico de constituição deste racionalismo. Weber tinha uma grande admiração pela escrita musical, pela forma que se adaptava ideias musicais e consequentemente ao racionalismo por ele explicado.

“Apresentação escrita da música tocada por um conjunto disposta de tal maneira que seu leitor possa ver todas as partes e, portanto, toda a música, em contraste com o executante que se preocupa fundamentalmente com a sua própria parte.” (KÁROLYI, 2002, p.181).

É neste sentido que Max Weber, enquanto executante de uma obra, desejava estabelecer as **afinidades eletivas** entre os seus temas de estudo, voltados, sobretudo, para o racionalismo nascente na cultura ocidental, integrando-os numa grande composição sobre o mundo moderno. Enquanto assunto de predileção para Weber, este ultrapassa a admiração pessoal. Assim como a religião constituiu elemento importante de sua vida e incentivou a sua produção sobre o assunto, o ambiente cultural em que esteve inserido foi um propulsor de seu desejo por formular uma Sociologia da Música.

Max Weber (1995) percebeu como a diferença entre a realidade e a facticidade, observou que a divisão assimétrica da *oitava* (*dó – dó*) poderia proporcionar diferentes valores internos para a música, e como ciência, ele estabeleceu conceitos ordenados sobre essa realidade que investigava. Partiu analisando os elementos musicais a fim de compreender a combinação de sons que se articulavam mutuamente mesmo sendo aparentemente diferentes. Uma vez reconhecido o intervalo de *oitava* e sua divisão assimétrica nos intervalos de *quarta* (*dó- fá*) e de *quinta* (*dó-sol*), o impulso à racionalização do material sonoro ganha força para além das necessidades puramente estéticas. Este impulso corresponde aos fatos fundamentais

de toda racionalização musical, percebida internamente e desenvolvida a partir das relações entre os sons estabelecidos, entre a *ratio* melódica (da polifonia), e a *ratio* harmônica (dos acordes), como objetos de reflexão teórica e de experimentação prática. Para a música racionalizada são fixados padrões de acordes, notas superpostas, através de uma notação mais concisa, e o estabelecimento de uma escala bem *temperada*; como também a música tonal harmoniosa que é estruturada a partir da padronização do quarteto de sopro, *trompete*, *trombone*, *tuba*, *trompa*, e do quarteto de cordas, *violino*, *viola*, *violoncelo* e *contrabaixo*, como o núcleo da orquestra sinfônica, instrumentos base do sistema harmônico tonal. Tais fatos são vistos como “racionalizações” progressivas que ao longo de sua investigação musical e sociológica, admitiu que o racionalismo moderno, do qual caracteriza a música que ele apreciava, poderia afastar o homem da música, por sua excessiva técnica e racionalidade, como afastava da própria vida, sendo esta, portanto, uma forma de pensar moderna representada pelo autor como uma “jaula de ferro”.

Sua percepção da música a partir desses fundamentos racionais o permitiu admitir que, apesar da técnica e todo aperfeiçoamento moderno, o homem e a música não poderiam viver em esferas diferentes, porque a música reflete, representa, ou ainda permite compreender a época e sociedade desse homem. A **Sociologia da Música** explicada por Weber, revisita sua **Sociologia da Religião**, na medida em que observa um processo de racionalização na esfera estética, a exemplo do que ocorre na esfera religiosa, sob o pano de fundo das circunstâncias históricas e das relações econômicas no capitalismo europeu nascente (PIERUCCI, 2003, p. 18). Isso lembra a relevância da sociologia da religião em sua obra, embora este não tenha se tornado um especialista *stricto* da religião. A fim de compreender o processo de racionalização enquanto matéria que conduz ao centro da sociologia weberiana, recorreremos ao elemento de sua filosofia da história:

O princípio da racionalização é o elemento mais geral na filosofia da história de Weber. A ascensão e queda das estruturas institucionais, os altos e baixos das classes, partidos e governantes implementam a tendência geral da racionalização secular. Ao refletir sobre a mudança nas atitudes e mentalidades humanas ocasionada por esse processo, Weber gostava de citar a frase de Friedrich Schiller, “o desencantamento do mundo”. As proporções e direção da “racionalização” são, assim, medidas negativamente em termos do grau em que os elementos mágicos do pensamento são deslocados, ou positivamente pelas proporções nas quais as ideias ganham coerência sistemática e consistência naturalística. (MILLS; GERTH apud WEBER, 1982, p.68).

O racionalismo pode, igualmente, ser compreendido como uma interpretação ampla e significativa do universo, o que nos leva a atentar para a legalidade própria de cada linha de

ação, resultado do processo de racionalização, como uma multiplicidade de sentidos próprios a cada esfera de ação humana.

A tendência no sentido dessa interpretação ampla e significativa do universo é atribuída aos grupos de intelectuais, a profetas e professores religiosos, a sábios e filósofos, a juristas e artistas experimentais e, finalmente, ao cientista empírico. A “racionalização”, diferenciada social e historicamente, passa a ter, assim, uma variedade de significados. (MILLS; GERTH apud WEBER, 1982, p.69).

Para Weber, o processo de racionalização opera a separação das esferas da existência, o que pode ser visto como um aspecto da especialização e fragmentação do mundo, em que cada esfera da existência passa a possuir e desenvolver uma lei que lhe é interna e imanente, uma “legalidade própria” que engendra esse domínio específico. Tal processo culmina, para a época moderna, no intelectualismo, na perda da unidade primordial do mundo, da como “ingenuidade original”, como qualifica o autor. Esse processo de desenvolvimento histórico opera a autonomização das diversas esferas da existência, pois cada qual passa a se mover de acordo com sua legalidade própria. O processo de racionalização, que autonomiza as esferas, rompe com a unidade que poderia englobar o mundo. Aplicar ao que acontece com os temas melódicos dos romances ibéricos na estrutura da Missa de Alcaçus, ficam racionalizados, mesmo assim não perdem seu caráter popular por auxílio dos ritmos populares.

Não é o mundo que se racionaliza como um todo, mas as distintas linhas de ação, cada qual a seu modo. Ao se dizer que cada linha de ação se racionaliza ao seu modo, está-se afirmando algo central em Weber: que há uma lógica intrínseca que comanda o encadeamento dos significados em cada uma dessas linhas. Há, nos termos weberianos, uma “legalidade própria” a cada qual. É essa legalidade própria que preside a distinção entre as diversas linhas de ação, ao conferir aos significados que nelas ocorrem os conteúdos que as tornam, por exemplo, jurídicas e não econômicas, religiosas e não políticas. (COHN apud WEBER, 1995, p.13).

O racionalismo é central para Weber na tentativa de compreender o que há de específico na cultura do Ocidente, a partir de estudos comparativos com a cultura do Oriente. Foi tomando seu argumento que aplicamos a **Sociologia Compreensiva** a fim de entender a inserção das melodias dos romances ibéricos, como música de raiz afetiva e irracional, na estrutura racionalizada da Missa de Alcaçus. As melodias em filigranas na composição como a inserção dos ritmos das manifestações populares permitiram à obra um caráter regionalista combinando música erudita com música popular sem que os elementos populares viessem a interferir no tema religioso da obra.

Seria, portanto, a **Sociologia Compreensiva** a vertente teórico-metodológica mais adequada a fim de compreender a intersecção de duas culturas musicais e sua ação dinâmica

numa mesma obra. É a ação que designa toda conduta humana, cujos sujeitos vinculam esta ação a um sentido subjetivo (MILLS; GERTH apud WEBER, 1982, p.69). Ainda encontramos em Weber, no conceito de racionalismo, em torno da religião e da arte, enfoques distintos do mesmo problema: desenvolvimento de uma técnica racional de condução da vida, que seu trabalho de sociologia da música insere-se de maneira clara nos estudos sobre o racionalismo no Ocidente, oferecendo um novo enfoque: a contribuição do monacato para ao desenvolvimento moderno da música. É no texto “Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música” que encontramos o estudo da arte na perspectiva de sua sociologia do racionalismo. Trata-se de uma investigação entre a tensão da *ratio* musical e o mundo. Este é o interesse de Weber ao analisar o campo musical, a exemplo de suas análises da religião as quais revelam que “um ensaio assim sobre a sociologia da religião visa, necessariamente, a contribuir para a tipologia e sociologia do racionalismo” (WEBER, 1982, p.372).

Reconhecemos haver um elo entre as esferas da religião e da música que nos permite enxergar uma relação entre música e religião no Ocidente. Ambas se desenvolveram enquanto esferas de racionalidades distintas e com lógicas próprias de ação visto que, “se a religião esteve dedicada à ‘sistematização e racionalização do modo de vida’, da conduta de seus crentes, a música, [...] muito mais endógena, operou a sistematização e racionalização do seu próprio material e de seus próprios meios.” (WAIZBORT apud WEBER, 1995, p.27).

Para Missa de Alcaçus, observamos que esta obra está no contida na esfera religiosa como na esfera estética, por ser uma obra racionalizada. Esse diálogo acontece nas afinidades entre os cantos litúrgicos e as melodias dos romances ibéricos, nos seus elementos de intersecção encontrados nos mesmos princípios musicais, os modos gregos.

1.5. POR QUE ESTUDAR ESSE TEMA?

A escolha deste tema parte da familiaridade da pesquisadora com a prática e formação em regência coral, percebendo a proximidade da Missa de Alcaçus como música erudita com temas transversais populares, sem que ambos, música erudita e popular, se ocultassem de suas características de estilo. Apesar de haver inúmeras obras brasileiras que recorreram aos temas populares, como as Cirandas (1920) e Bachianas Brasileiras (1930) de Villa-Lobos; e a Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1978), dentre outras, o que me chamou particular atenção foi a articulação musical de temas populares, como os romances ibéricos, numa estrutura erudita.

Pautar um olhar sociológico para essa obra e investigar suas relações sociais entre diferentes estilos musicais, tornou-se o singular interesse para estudar esse tema, como também o fascínio dos entrelaces entre a música erudita e popular numa dinâmica constante. Dessa observação surge a curiosidade de investigar que elementos musicais são convergentes, que pontos coincidem e podem haver **afinidades eletivas** entre os romances e os cantos litúrgicos da Missa; como também de que forma foram inseridos sistematicamente na obra erudita. Os estudos dos romances ibéricos enquanto parte da obra Missa de Alcaçus, aparecem numa relação dialógica, eles se posicionam como partes que compõem um todo, ora complementando, ora se assemelhando às partes da Missa, tornando-se dessa maneira, inerentes à obra (SANTOS, 2001), e a Missa de Alcaçus torna-se, por esta relação, a síntese desses elementos musicais sistematizados.

A escolha por Max Weber¹¹ como referência teórica, deu-se por buscar compreender a relação dialógica entre diferentes raízes musicais. Encontramos nesse autor a possibilidade de compreensão interpretativa de diferentes grupos e identidades históricas. A chave para o entendimento da obra Missa de Alcaçus, como música sacra e profana que se entrelaça entre os valores mágicos e racionais, partem da possibilidade de que o homem pode compreender ou procurar compreender suas próprias intenções pela introspecção, ou ainda, interpretar os motivos de sua conduta. São nos processos culturais mais amplos abordados pelo teórico, que interpretou, dentre tantos outros temas, a religião, a arte e a música como processos culturais. Como ele diz: “A música, a “mais interior” das artes, pode parecer, em sua forma mais pura, a música instrumental, como uma forma substituta – através da legalidade própria de um reino que não vive no interior – simulada e irresponsável, da vivência religiosa primeira. ” (WEBER, 1995, p.XX).

É a partir desse referencial teórico, que foram investigados os fenômenos musicais contidos na Missa de Alcaçus e suas possibilidades de **afinidades eletivas/melódicas** entre os romances ibéricos e as partes da obra.

¹¹ Weber:1977, 1982, 1989,1995.

2 ABERTURA

Veio do Rio Grande do Norte uma certa Missa nas trilhas do Armorial que me causaram excelente impressão... a chama viva da Tradição. (Ariano Suassuna, 1996).

2.1. A MISSA DE ALÇAÇUS

A Missa de Alçaçus composta por Danilo Guanais¹² é uma obra musical para solistas, coro e orquestra, escrita a partir do texto litúrgico do Ordinário em latim, e idealizada como um conjunto de movimentos em diferentes estilos musicais, de maneira a sintetizar, de forma prática, as influências do compositor. Estas influências remontam desde o cantochão medieval¹³, passando pela *Organa de Notre Dame*, Palestrina, Bach e Mozart, encontrados no tratamento dado às vozes, orquestração, contraponto e harmonia.

¹² Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

¹³ Ver glossário nº 7: Cantochão medieval.

Apesar de sua estrutura erudita, a Missa de Alcaçus tem uma estrutura transversal popular encontrada nos ritmos provenientes das manifestações populares do Nordeste¹⁴ e nas melodias de romances medievais ibéricos. Esses elementos populares são notadamente reconhecidos na voz dos cantadores e violeiros, nas romanceiras e renderias, no canto dos vaqueiros em aboio, nos rabequeiros e repentistas nas praças e feiras livres, nos quais foram inseridos na obra dando-lhes vida e sentido à composição musical. O título da Missa foi inspirado em Alcaçus¹⁵, um distrito de Nísia Floresta, no litoral do Rio Grande Norte do qual foram encontrados os romances medievais ibéricos, pesquisados e coletados pelo folclorista Deífilo Gurgel, e publicado num pequeno volume chamado Romanceiro de Alcaçus (1992).

A Missa de Alcaçus é a primeira parte de um conjunto de obras que se articula em torno da questão do dogma da religião. Ela trata o texto litúrgico da missa de forma impessoal e integral. A Sinfonia “Adão” (2002) cria uma simbiose entre um texto apócrifo, o “Livro de Adão e Eva”, e os poemas profanos de Ariano Suassuna (1980), para tratar do tema da expulsão do Paraíso. O ciclo se completa com a “Paixão” (2012) que combina três textos, os “Membra Jesu Nostri”, de autoria de Danilo Guanais, o “Evangelho de Jesus Cristo”, de José Saramago (1991) e o Evangelho de Marcos, da Bíblia Sagrada, para apresentar três versões de Jesus Cristo em sua paixão e morte.

Quanto a característica do Nordeste que aparece nos ritmos, *modos*¹⁶ e instrumentação, diz o compositor, não era sua intenção que o discurso universal contrapontístico e harmônico do coro contrastasse com outro discurso, com uma sonoridade nordestina, mas ao longo da composição surgiram afinidades melódicas entre os dois “discursos” musicais. Segundo Guanais, a obra adquiriu uma característica de fusão de estilos também por esse ponto de vista, e ao ouvir somente as partes do coro, ela não demonstrará a ideia do todo, pois o “discurso nordestino” só aparece na parte da orquestração. Sua fusão está nas partes erudita e popular, que mantêm-se integralmente constituídas, sem que uma afete a outra. A obra apresenta certa homogeneidade apesar de estruturas distintas.

Apesar do processo de fusão de estilos musicais, a Missa de Alcaçus continua sendo uma obra erudita com estrutura de música sacra e com temas populares. Todavia, o que encontramos são estruturas e práticas que se combinam num processo sociocultural. Segundo

¹⁴ Os elementos populares são referentes aos ritmos de aboio, baião, cabocolinhos, maracatu e repente provenientes das manifestações populares do Nordeste.

¹⁵ Sobre Alcaçus/RN, ver página 85.

¹⁶ O **modo** em música é a forma de ordenar os intervalos no interior de uma escala. Durante a Idade Média, empregaram-se outros modos que, no século XVI, chegaram a ser da maior ou menor da escala diatônica.

Danilo Guanais, esse é um dos papéis do compositor contemporâneo: a fusão de estilos, de materiais e processos que são possíveis de acontecer em vários campos do pensamento atual, além de estar presente também em grande parte das realizações humanas. Para ele, a ideia foi superpor elementos, mantendo sua identidade a fim de promover uma “simbiose” musical, em que os elementos usufruem e colaboram com as forças estruturais dos outros, sem interferir em sua própria constituição ou na dos temas transversais.

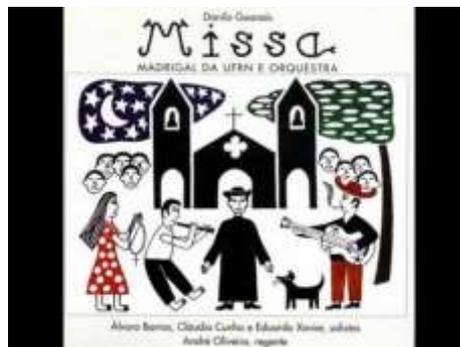
A obra *Missa de Alcaçus* foi apresentada em estreia no ano de 1996, por ocasião do aniversário de trinta anos de atividades do Madrigal da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande (Ilustração 4), momento este em que foi lançado o álbum em *compact disc* comemorativo ao evento, com gravuras alusivas à xilogravura do tema (Ilustração 5). A partir de então a *Missa de Alcaçus* foi executada por diversos grupos corais e orquestrais no Brasil e na Europa.

Ilustração 4 – Apresentação da Missa de Alcaçus, no auditório do IFRN, em 2006.



Fonte: Missa de Alcaçus (2006).

Ilustração 5 – Missa de Alcaçus.



Fonte: Missa de Alcaçus (2006).

2.1.1 O compositor Danilo Guanais

O compositor da Missa de Alcaçus é Danilo César de Oliveira Guanais, natural de São Paulo/SP e que obteve sua formação musical em Natal na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, EMUFRN. Iniciou seus estudos de música aos doze anos, com intensa formação nos cursos de Teoria e Solfejo, com Clóvis Pereira; História da Música, Harmonia e Contraponto com Padre Jaime Diniz; Apreciação Musical com Dolores Portela; Violão com Fidja Siqueira; Viola com Osvaldo D'Amore; Piano com Gerardo Parente, Jarbas Borges e Dolores Portela; e Fagote com Péricles Johnson. Em sua formação acadêmica, é graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte em Educação Artística com Habilitação em Música, em 1996; com Mestrado em Artes pela UNICAMP-UFRN em 2002, sob orientação de Denise Garcia; e Doutorado em Composição pela UniRio-UFRN em 2013, sob orientação de Carole Gubernikoff.

Durante sua vida acadêmica de igual modo se dedicou à produção musical seja instrumental ou que se estendem à direção musical em trabalhos de grupos de teatro a grupos

vocais¹⁷. Guanais se considera compositor desde que começou a estudar música, experimentando os processos de criação primeiro com o violão e depois em música de câmara, com coro e orquestra, e coro e piano.

O que levou a compor a Missa de Alcaçus, em 1996, foi à encomenda por parte do Madrigal da Escola de Música para as comemorações dos 30 anos de atividades desse coral. Inicialmente a obra foi pensada como uma versão “nordestina” da Missa Litúrgica com texto em português escrita por Ariano Suassuna (1996), que depois transformou-se numa versão em latim, com nuances do estilo armorial na parte orquestrada. Nessa parte foram incorporados os fragmentos melódicos dos romances ibéricos recolhidos do Romanceiro de Alcaçus, e nesses romances estava a trama polifônica em alguns dos movimentos da obra.

Segundo o compositor a inspiração para compor a Missa de Alcaçus veio da estética armorial que preconizava o aproveitamento de elementos da cultura popular na criação erudita. Para ele a composição da Missa foi uma oportunidade de experimentar a síntese de várias tendências de estruturação musical que havia conhecido desde seus estudos de História da Música e de Contraponto com o musicólogo Padre Jaime Diniz (1989), como a *Organa* medieval, a polifonia imitativa renascentista e a harmonia barroca.

2.1.2 A obra e seus aspectos de música sacra

A Missa de Alcaçus se estrutura a partir da missa litúrgica em latim dividida em partes do cânone do Ordinário, este corresponde às partes fixas da missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei e Ite missa est*¹⁸. Para a missa cantada, como música sacra, são usadas apenas as cinco primeiras partes citadas. O Ordinário inclui cantos que podem ser executados em diversas ocasiões como na Páscoa ou no Natal, e em algumas partes também podem ser omitidos como na Missa de Réquiem, por se tratar de uma missa fúnebre, se omite o canto do “*Gloria*”.

A missa tem sua liturgia ordenada em torno da Eucaristia, ou seja, a celebração diária da ceia e do sacrifício de Cristo, obedecendo ao calendário do ano litúrgico. Apesar de sua estrutura sacra, a Missa de Alcaçus não faz referência ao calendário litúrgico do Advento, Paixão ou Ascensão de Cristo, sua referência corresponde ao lugar que deu título à obra, Alcaçus.

¹⁷ Ver anexo A – Produções de Danilo Guanais.

¹⁸ Ver anexo D – Partes do Ordinário.

A palavra “missa” remonta ao século VI e pode derivar da conclamação dos fiéis ao rito: *Ite, missa est*. Ide, podeis sair (CHAIM, 1998). Em sua forma solene a missa tem as seguintes características: faz uso exclusivo do latim; a sucessão de partes fixas são chamadas de Ordinário; a sucessão de partes que podem variar de acordo com o calendário eclesiástico ou com a celebração litúrgica, são chamadas de Próprio¹⁹ ou Comum; a alternância de partes cantadas e recitadas; e a alternância de cantos entre o oficiante, diácono, a congregação e o coro²⁰.

Para a música dos primeiros séculos de Cristianismo, foram utilizados os cantos judaicos com salmos e doxologia, mas no início da Idade Média, a música judaica tornara-se obsoleta para a Igreja já estabelecida como instituição. Diante desse cenário, a renovação da música passa por mudanças que serão buscadas nos modos gregos pagãos, para compor as melodias que seriam nos séculos X e XII, os cantos litúrgicos.

Apesar do distanciamento com a prática artística grega, foram a partir das regras dos modos gregos que a Igreja sistematizou seus cantos, por encontrar neles o mesmo *ethos* religioso. Para a música grega os modos se dirigiam a diferentes atitudes e ocasiões, de acordo com cada classificação musical. Por vezes eram: solenes e grandiosos, de virtudes e coragem, como também de sensualidade e orgia, jovialidade e doçura, tragédias e dramas. A partir de tais sugestões mágicas, não podiam fazer parte da música sacra que ora se organizava e que por sua ética religiosa rejeitava toda e qualquer influência do paganismo.

Segundo Corte y Pannain (1965), mesmo com toda diferença temática, na Idade Média, os conceitos das tonalidades gregas influenciaram a música cristã e os modos foram usados especialmente na música litúrgica, sendo classificados como modos “litúrgicos” ou “eclesiásticos”. Alguns historiadores e musicólogos nomeiam como “modos gregorianos”, por terem sido organizados pelo papa Gregório I, quando este se preocupou em organizar a música na liturgia de sua época. Eis os modos gregos e sua relação como modos eclesiásticos²¹.

O **modo dórico** é (Ilustração 6) solene e grandioso, por despertar a virtude e a coragem; e seu respectivo **modo eclesiástico em Ré menor**, remete ao louvor solene.

¹⁹ Chama-se Próprio o conjunto de leituras bíblicas, orações e alguns cantos da missa, que podem ser mudados de acordo com o calendário litúrgico. Seus textos são encontrados nos lecionários e antifonários. As partes cantadas do Próprio são: *Introitus, Graduale, Alleluia* ou *Tractus, Offertorium* e *Communio*.

²⁰ Ver Anexo C – Partes da Missa.

²¹ Ver Anexo B – Modos gregos e modos eclesiásticos.

Ilustração 6 – Modo Dórico.

MODO DÓRICO

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Modo DÓRICO', shows a scale starting on D4 with intervals of a minor third (3ª m) and a major sixth (6ª M). The bottom staff, labeled 'escala ré menor forma primitiva', shows the same scale starting on D4 but with a natural sign on the F5, and intervals of a minor third (3ª m) and a minor sixth (6ª m).

Fonte: Silva (2013).

O **modo frígio** é um modo materialista e sensual, favorecia a impetuosidade e a orgia; e seu respectivo **modo eclesiástico em Mi menor**, remete à contrição e confissão (Ilustração 7).

Ilustração 7 – Modo Frígio.

MODO FRÍGIO

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Modo FRÍGIO', shows a scale starting on E4 with intervals of a minor second (2ª m) and a minor third (3ª m). The bottom staff, labeled 'escala mi menor forma primitiva', shows the same scale starting on E4 but with a natural sign on the F5, and intervals of a major second (2ª M) and a minor third (3ª m).

Fonte: Silva (2013).

O **modo frígio** é também um modo afável, doce e sensual, e o **modo lídio** (Ilustração 8) era usado nos cantos juvenis, que segundo Aristóteles (322 a. C.), favorecia a educação, despertando o gosto pelo belo e pelo puro (CANDÉ, 1995, p.87-93). Este é um modo que irá se fundir com o **modo dório**, sendo denominado de **modo mixolídio**. Com modo **eclesiástico em Fá Maior** e **modo em Sol Maior**, ele se remete ao louvor de gratidão e ao ofertório (Ilustração 9).

Ilustração 8 – Modo Lídio.

MODO LÍDIO

Modo LÍDIO

escala
Fá Maior
forma primitiva

4ª A

3ª M

4ª j

3ª M

Fonte: Silva (2013).

Ilustração 9 – Modo Mixolídio.

MODO MIXOLÍDIO

Modo MIXOLÍDIO

escala
Sol Maior
forma primitiva

7ª m

3ª M

7ª M

3ª M

Fonte: Silva (2013).

E no século XVI são adaptados os **modos eólio** e **jônio**, modos usados para a tragédia e a conquista. Como **modo eclesiástico em Lá menor** e **Dó Maior**, respectivamente (Ilustração 10).

Ilustração 10 – Modos Eólio e Jônio.

MODO EÓLIO

3ª m

MODO JÔNIO

3ª M

Fonte: Silva (2013).

Com o temperamento²² da escala e a estipulação de uma afinação padrão, os modos foram perdendo gradativamente sua importância visto que a escala cromática, com afinação precisa, já supria as necessidades de afinação e tonalidades para cada ocasião. No fim da Idade Média, por meados do século XVI, os modos jônio e eólio passaram a chamar-se, respectivamente de “**modo maior**” e “**modo menor**”.

Sob a influência dos modos gregos, a música sacra estabelece sua tonalidade e direção até o desenvolvimento da missa litúrgica com a técnica do cantochão chegando ao seu apogeu com a polifonia. Do cantochão à polifonia ocorreram significativas mudanças musicais que refletiram o pensamento religioso e social dos primeiros séculos do Cristianismo. Por se tratar de mudanças no canto cristão, a regulamentação de algumas sonoridades foi proibida por serem consideradas pela Igreja, sensuais e outras difíceis de entoar, como *fá - si*, chamado de “o diabo em música”, e, portanto, inadequadas à oração e ao louvor à Deus, segundo à liturgia. O canto da Igreja nos primeiros séculos foi basicamente o cantochão e o *Cantus Firmus*²³. No cantochão usa-se a prática monofônica de canto utilizada nas liturgias cristãs, formado principalmente por intervalos de notas musicais próximas como *segundas (dó - ré)* e *terças (dó- mi)*, como no exemplo abaixo dos dois primeiros compassos (Ilustração 11):

Ilustração 11 – Exemplo de notas musicais próximas (intervalos musicais).



Fonte: Campos (2006).

As melodias do cantochão são desenvolvidas suavemente, tendo o ritmo baseado na prosódia dos textos em latim. De modo próximo, porém distinto, está o *Cantus Firmus* que se desenvolve em várias linhas melódicas (Ilustrações 12). Esta se enriquece com longos melismas vocalizados (ou tocados por instrumentos), flutuando como uma guirlanda acima da voz principal, estilo característico desse órgão florido, de que a escola limusina fez uma especialidade (CANDÉ, 1995, p.270).

²² Ver glossário nº 40: Sistema temperado.

²³ O *Cantus Firmus* foi a técnica de melodia fixa da polifonia, de valores regulares, sobre a qual se desenvolveu várias linhas melódicas. Essa prática resistiu até o século XII, aparecendo em seguida o *Organum* que consiste num movimento contrário das melodias que anteriormente havia apenas uma. Essas melodias em movimento contrário irão aparecer os intervalos musicais de terças (*dó-mi*) e de sextas (*dó-lá*), considerados consonâncias imperfeitas, dessa maneira favorecendo a flexibilidade da voz organal.

Vemos que todas as mudanças ocorridas favoreceram a unificação dos cantos litúrgicos, e, dessa maneira, a Igreja organiza a *Schola Cantorum*, onde os cantos da missa se aproximam dos Cantos Gregorianos baseados no Canto-chão e estes evoluem para a polifonia. As primeiras missas em estilo polifônico do ciclo das partes do Ordinário surgiram na metade do século XIV, como a Missa de Toulouse, a Missa de Barcelona e a Missa de Besançon. Essas missas propõem modelos polifônicos a duas e a três vozes. No caso da Missa de Alcaçus, os modelos polifônicos são à quatro vozes fazendo referência as composições mais livres escritas em estilo de *Conductus*²⁶ (Ilustração xx), que foi chamado de *Ars Nova*²⁷ no século XIV.

Ilustração 14 – Conductus.

Moteto: Pucelete - Je Janguis - Domino

Triplum
Pu - ce - le - te beieet a - ve nant

Duplum (moteto)
Je lan - guis des maus d'a -

Tenor
Domino

Menina bela e amavel/ mimosa, gentil e doce/ tesouro que tanto desejo.
Sofre as penas d'amor / queria muito mais estar morto

Fonte:

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Frequ%C3%A2ncia_fundamental. Acesso: 20/01/2014

O século XIV traz uma radical renovação do espírito musical. A técnica sonora ensaia novos experimentos harmônicos reconduzidos e ordenados por uma caprichosa imaginação rítmica. Percebe-se um movimento mais vivo e um canto mais sedutor; o som tem um fim exclusivo próprio, como puro afeto de soar ao ouvinte que era o intérprete mesmo, e se converte no centro de uma sensibilidade subjetiva. Além disso, começa a prever e realizar um plano orgânico de composição. No tenor o canto dado estabelece desenvolvimentos e proporções da arquitetura sonora. (CORTE; PANNAIN, 1965, p.233).

Após o ano de 1450 a missa polifônica se tornou o gênero musical mais importante do período. Desde as composições de Guillaume Dufay²⁸ (1474) a Josquim des Près²⁹ (1517), os

²⁶ Ver glossário nº 12: Conductus

²⁷ Ver glossário nº 2: Ars Nova

²⁸ Guillaume Dufay, (1474) foi um compositor do início do Renascimento, da escola franco-flamenga. Figura central da Escola da Borgonha, considerado o mais famoso e influente compositor da primeira metade do século XV e um dos nomes mais importantes do período de transição da música medieval para a

textos do Ordinário e alguns do Próprio serviram de inspiração para o exercício da composição. A partir desses textos foram criados os seguintes tipos de missas: a *missa cantochão*, onde os cantos do gregoriano são usados para cada movimento correspondente à *missa* polifônica; a *missa cantus firmus*, uma composição onde todos os movimentos são baseados numa mesma melodia de origem sacra ou profana, com longas notas; a *missa parafraseada* uma composição onde a melodia, do *canto gregoriano* ou *cantus firmus*, é elaborada no decorrer da composição aparecendo nas diferentes vozes; a *missa paródia* que é baseada no modelo polifônico com ênfase em mais de uma voz; a *missa livremente composta*, que é uma composição livre e unificada por um motivo escrito pelo próprio compositor, também chamada de *Missa Seni Nomine*; e a *missa canônica* que é uma composição baseada em técnicas de cânone do início ao fim.

A partir das denominações acima citadas, a Missa de Alcaçus classifica-se como *missa livremente composta*, na qual o compositor escolheu o tema Alcaçus para a construção da obra. Portanto, os aspectos de música sacra da obra estão na sua estrutura musical que corresponde do cantochão à polifonia.

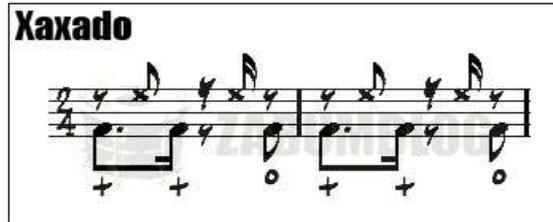
2.1.3 A obra e seus aspectos de música profana

Duas são as razões existentes na Missa de Alcaçus como uma obra profana. A primeira dá-se porque nela contém os ritmos de canções das manifestações populares do Nordeste, estando algumas em estilo armorial³⁰, e, em outras partes do coro, aparecem as melodias dos romances medievais ibéricos. A segunda razão é que a obra Missa não faz referência ao calendário litúrgico, escrita para ocasiões como Natal, Páscoa ou Pentecostes, não se refere ao tempo, a uma data específica, mas sua referência é ao lugar, Alcaçus onde foram recolhidos os romances ibéricos.

renascentista. Seu modelo de missa polifônica, baseada no *cantus firmus*, teve grande aceitação entre os músicos até o final do século XVI. (LAROUSSE, 1996, p.600).

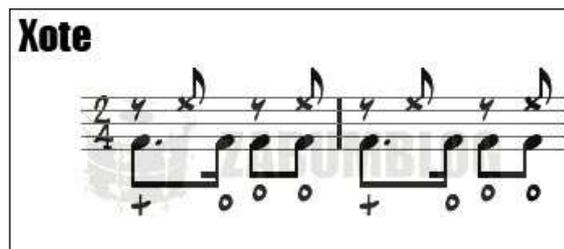
²⁹ Josquin des Prés (1517), frequentemente designado simplesmente como Josquin, foi um compositor franco-flamengo da Renascença. Sua música incorpora influências italianas na formação característica da escola flamenga. A combinação de técnica e expressividade marcam uma ruptura com a música medieval. Josquin contribuiu para diversos gêneros, principalmente motetos, missas e *chansons* francesas e italianas. Foi o principal representante do novo estilo de meados do século XV, com formas musicais menos rígidas. Certas canções mostram técnica rebuscada, em ritmos vivos e texturas claras. A ampla difusão de sua música tornou-se possível graças à invenção da impressão de partituras, no começo do século XVI, e hoje sabemos mais sobre sua música do que sobre sua vida. (LAROUSSE, 1996, p.1012).

³⁰ O estilo armorial busca valorizar a cultura popular do Nordeste [brasileiro](#), que segundo [Suassuna](#) (1970), com um conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras numa relação de arte medieval e arte nordestina, realizando uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares do país. Para o autor, a heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer coisa.



Fonte: (FORRÓ, 2013).

Ilustração 18 – Xote



Fonte: (FORRÓ, 2013).

São esses ritmos das canções populares que se encontram presentes na parte orquestrada da Missa de Alcaçus, porém nas partes do coro, aparecem apenas os fragmentos de melodias dos romances medievais ibéricos recolhidos do Romanceliro de Alcaçus. Essas melodias estão em filigranas na composição, porém, e é na sua sonoridade de características medievais (utilização dos modos litúrgicos, antes modos gregos) (CORTE; PANNAIN, 1965, p.142-155), que observamos uma afinidade melódica com os modos eclesiásticos³² usados na composição da Missa.

Em relação à influência do estilo armorial na Missa de Alcaçus, este faz parte de uma relação dialógica com o medievalismo dos romances ibéricos presentes na obra e com o resgate da cultura popular através dos ritmos das canções nordestinas. O estilo armorial é encontrado nos cantos do *Kyrie* e *Gloria* da Missa, intercalado pelos ritmos e baião e maracatu³³. Sendo o estilo armorial usado amplamente na obra Missa sob seus aspectos profanos, serão percorridos brevemente as características e finalidades desse estilo ou movimento nascido nos anos de 1970 no Brasil.

O Movimento Armorial³⁴, teve como um de seus fundadores o escritor Ariano Suassuna (1970), e surgiu com o objetivo de valorizar a cultura popular do Nordeste

³² Ver Anexo B – modos gregos e modos eclesiásticos.

³³ Ver Ilustração 40 - Cartograma da Missa de Alcaçus e os Romances Ibéricos.

³⁴ O Movimento Armorial surgiu sob a inspiração e direção de Ariano Suassuna, com a colaboração de um grupo de artistas e escritores da região Nordeste do Brasil e o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco. Teve início no âmbito

brasileiro, realizando uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares do país. Tal movimento procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas seja na música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema e arquitetura.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1975, apud MOVIMENTO ARMORIAL, 2014).

O objetivo do Movimento Armorial foi o de valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, que segundo Suassuna (1970), sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, a heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer coisa. Desse modo o nome adotado significou o desejo de ligação com essas heráldicas raízes culturais brasileiras. No Movimento Armorial há uma grande importância dada aos folhetos do romanceiro popular nordestino, a chamada literatura de cordel, por reconhecer neles a fonte de uma arte e de uma literatura que expressa as aspirações e o espírito do povo brasileiro, além de reunir três formas de arte: as narrativas de sua poesia; a xilogravura, que ilustra suas capas e a música; e o canto dos seus versos, acompanhada por viola ou rabeca (Ilustrações 19 a 21). São também importantes para o Movimento Armorial, os espetáculos populares do Nordeste, encenados ao ar livre, com personagens míticas, cantos, roupagens principescas feitas a partir de farrapos, músicas, animais misteriosos como o boi e o cavalo-marinho do bumba-meu-boi. O mamulengo ou teatro de bonecos nordestino também é uma fonte de inspiração para o Movimento³⁵, que procura além da dramaturgia, um modo brasileiro de encenação e representação, surgindo em oposição à invasão da cultura norte-americana no Brasil e ganhando adeptos em todas as áreas, se expandido nas diversas

universitário, mas ganhou apoio oficial da Prefeitura do Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Foi lançado oficialmente, no Recife, no dia 18 de outubro de 1970, com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas realizados no Pátio de São Pedro, no centro da cidade. (MOVIMENTO ARMORIAL, 2014).

³⁵ O Movimento Armorial, surgiu no dia 18 de outubro de 1970, com uma comemoração celebrada na Igreja de São Pedro dos Clérigos, com exposição de artes plásticas e concerto com a Orquestra Armorial de Câmara, regida por Cussy de Almeida. Na língua portuguesa Armorial é substantivo, mas Ariano Suassuna passou ao empregá-lo como adjetivo, para qualificar os cantares do romanceiro, os toques de viola e rabeca dos cantadores em toques arcaicos, ásperos, acelerados, que chegam ao lembrar a música barroca. É portanto, uma arte brasileira erudita, embasada em nossas raízes populares. O movimento inspirou profundamente os poetas, músicos, atores, bailarinos e artistas plásticos da década de 70. Representa, sobretudo, o pontapé inicial para elevar a nossa cultura ao máximo, tornando-a conhecida no mundo inteiro. Semelhante ao que podemos vivenciar nos anos 90, com o surgimento do Movimento Mangue, o qual mobilizou todos os ramos artísticos desde a música até a moda, criando-se assim, um estilo bem próprio de fim de século XX. (MOVIMENTO ARMORIAL, 2014).

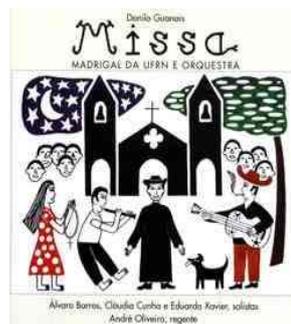
linguagens artísticas, com nomes como Capiba (1997), Guerra Peixe (1993), Antônio Nóbrega (2008), Antônio José Madureira (1980) e Jarbas Maciel (2008).

Ilustração 19 – Quinteto Armorial



Fonte: Movimento Armorial (2010).

Ilustração 20 – Missa de Alcaçus



Fonte: Movimento Armorial (2010).

Ilustração 21 – Orquestra Armorial



Fonte: Movimento Armorial (2010).

O Movimento Armorial que tem por objetivo resgatar e valorizar as raízes das manifestações populares através de uma cultura erudita nacional, buscou acima de tudo, promover também o fortalecimento de uma nova identidade nordestina.

Sobre a cultura popular é difícil dar uma única definição, pode-se dizer que se trata de um conjunto de práticas culturais levadas a cabo pelas camadas mais baixas de uma determinada sociedade ou ainda como sendo aquela que não é dita como erudita. É possível ainda compreender nessa conceituação uma propensão culturalista, que contrapondo praticamente, cultura a natureza, faz da primeira uma ocorrência universal, ou seja, todos os povos possuem cultura, e podemos ainda pensar que como consequência desse raciocínio, se coloca a questão do relativismo cultural, ou e, outros termos: as culturas são originais e não passíveis de serem comparadas valorativamente. Para Fernando de Azevedo (1971, p.45),

A cultura, nas suas múltiplas manifestações, sendo a expressão intelectual de um povo, não só reflete as ideias dominantes em cada uma das fases de evolução histórica, e na civilização em cuja a vida ele participa, como mergulha no domínio obscuro e fecundo em que se elabora a consciência nacional.

Portanto, sob a influência do Movimento Armorial, com a utilização de ritmos das canções populares do Nordeste e a inserção das melodias dos romances medievais ibéricos, constitui-se, o primeiro aspecto da obra *Missa de Alcaçus* como uma obra profana. O segundo aspecto repousa sobre a direção tomada pela obra, na qual visualiza um lugar chamado Alcaçus, identificado pelos romances ibéricos encontrados lá, e que por esse motivo deu título a *Missa*. Quando pensamos em elementos populares inseridos na obra erudita, como melodias dos romances medievais ibéricos e ritmos das canções populares do Nordeste, não estamos apenas citando esses elementos populares, mas acima de tudo, estamos visualizando sua prática cultural capaz de aparecer ressignificados em outras expressões artísticas como a composição da *Missa de Alcaçus*. Muitas vezes em lugares remotos e aparentemente fáceis de desacreditar como irrelevantes, podem oferecer uma alternativa à modernização.

Segundo Boaventura Santos (2001), há três fatores que favorecem a utilização de culturas populares como a que citamos, os romances cantados por rendeiras em Alcaçus. Em primeiro lugar, a preciso observar que a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do a que tradição científica; em segundo, esta riqueza social está sendo desperdiçada, e é esse desperdício que nutre as novas ideias, como no caso estão as melodias dos romances que enriquecem as melodias dos cantos da *Missa de Alcaçus*; e em terceiro lugar, porque deve-se combater o desperdício da experiência, para tornar visíveis as iniciativas e movimentos alternativos e lhes dar credibilidade. Por esse interesse Santos (2001), aponta três procedimentos sociológicos para um novo modelo de racionalidade, a qual o autor irá chamar de razão cosmopolita, aquela que busca ser abrangente e não desperdiçar a

experiência social: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução.

Parte em primeiro lugar que a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental, em segundo, porque a compreensão do mundo e a forma como ele cria e legitima o poder social tem muito a ver com as concepções do tempo e da temporalidade; e em terceiro lugar, porque é preciso apresentar outra alternativa em relação as perspectivas de futuro, em detrimento da contração do tempo presente. O que acontece no presente pode ser mais explorado e ampliando, como os elementos populares, melodias e ritmos, utilizados na composição da Missa de Alcaçus. É expandir o presente na sociologia das ausências para contrair o futuro, numa sociologia das emergências, porque,

Numa situação de bifurcação, a imensa diversidade de experiências sociais revelada por estes processos não pode ser explicada por uma teoria geral. Em vez de uma teoria geral, proponho o trabalho de tradução, um procedimento capaz de criar inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis em destruir a sua identidade (SANTOS, 2001, p.4).

É sob o procedimento de criar novos olhares para a experiência social que é possível haver uma reestruturação do conhecimento. Foi o que ocorreu na aplicação de novos conhecimentos musicais na obra Missa de Alcaçus. As melodias dos romances ibéricos que aparecem em filigranas na composição de alguns cantos da Missa, são partes de um todo da obra. Um todo é uma das partes transformadas em termo de referência para os demais. Para Santos (2001), não existe nada fora da totalidade que seja ou mereça ser inteligível, como também nenhuma das partes pode ser pensada fora da relação com a totalidade. As melodias dos romances na Missa só fazem sentido na obra, porque cantadas fora dela, serão romances ibéricos, e a Missa sem essas melodias não teria as características ibéricas sugeridas em seu título “Alcaçus”.

Somente e através da concepção de um novo tempo-espaco é que será possível identificar e valorizar a riqueza inesgotável do presente, e essa atitude em relação ao presente propõe expandi-lo (SANTOS, 2001, p.10). Para a dilatação do presente cabem ainda dois procedimentos, a proliferação das totalidades para fazê-la coexistir com outras totalidades; e também mostrar que qualquer totalidade é feita de heterogeneidades, porque as partes que a compõem têm vida própria, com os romances ibéricos continuam sendo como tais na voz das romanceiras. O objetivo da **sociologia das ausências** é transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças. Para que isso ocorra, portanto, é preciso aproveitar as experiências sociais não socializadas para que não sejam

desperdiçadas, porque o que une as diferentes lógicas de produção e não-existência é que todas se manifestam na mesma monocultura racional. E para que não haja desperdício de experiências sociais a sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa contração de modo que as experiências sejam visualizadas e se tornem presentes. Essa seria uma forma de dilatar o presente, ampliando o campo das experiências credíveis. Santos (2001, p.15), continua:

A ampliação do mundo ocorre não só porque aumenta o campo das experiências credíveis existentes, como também, com elas, aumentam as possibilidades de experimentação social no futuro. A dilatação do presente ocorre pela expansão do que é considerado contemporâneo, pelo achatamento do tempo presente de modo a que, tendencialmente, todas as experiências e práticas que ocorrem simultaneamente possam ser consideradas contemporâneas, ainda que cada uma à sua maneira.

É dessa maneira que a Missa de Alcaçus, como música profana, pode ser também considerada uma obra contemporânea, por visualizar na sua composição as melodias dos romances medievais ibéricos cantados por rendeiras/romanceiras em Alcaçus, sendo, dessa maneira, um conhecimento musical válido e capaz de interferir na obra como um todo.

A fim de compreender a Missa de Alcaçus como uma obra sacra e profana, erudita e popular, o que nos chama atenção é como o conceito de cultura popular e erudita pode ser aplicado a obra. Há uma tendência de questionar as delimitações que separam as duas culturas. É necessário se certificar, antes de tudo, de que o conceito de cultura popular é amplo.

O termo popular é proveniente de povo. E esse povo seria em princípio o conjunto dos cidadãos de um país, excetuando-se os dirigentes e os membros da elite socioeconômica. Apesar de não haver consenso sobre o termo buscamos em Peter Burke (1989) esse conceito de cultura popular e erudita. O termo cultura normalmente se relacionava à literatura acadêmica, a música clássica ou a ciência. Depois, ele passou a ser empregado para caracterizar os seus correspondentes populares, a literatura de cordel, as canções folclóricas, a medicina popular. Atualmente, o conceito de cultura tem um sentido bastante dilatado, abrangendo praticamente tudo que pode ser apreendido em uma sociedade, desde uma variedade de artefatos até as práticas cotidianas. O que se costumava considerar de óbvio, normal ou senso comum agora é tido como algo construído socialmente, que sofre variações da sociedade e muda de uma época para outra, o que requer explicação histórica.

Na divisão tradicional a cultura popular é entendida como toda prática cultural empreendida pelos estratos inferiores, pelas camadas iletradas e mais baixas da sociedade, ao

passo que cultura erudita é aquela empreendida pelos extratos superiores ou pelas camadas letradas, cultas e dotadas de saber ilustrado. No entanto, esta divisão rigorosa não se confirma empiricamente, pelo menos na música. Estilos musicais como frevo e jazz, têm bases na música erudita, mesmo que sejam executados como música popular. A relação entre a cultura erudita e a cultura popular passa tanto pela *forma* quanto pelo *conteúdo* dos sistemas de suas representações. Por isso o cruzamento entre ambos os domínios não pode ser entendido como uma relação de exterioridade envolvendo dois conjuntos estabelecidos e sobrepostos, um letrado e o outro iletrado. Pelo contrário, esse cruzamento, ou zonas de fronteiras, entre o chamado erudito e popular produz encontros em fusões culturais.

Na música o que se qualifica de erudito e de popular está em permanente movimento, num processo de ajustes e reajustes. Assim, tornar indissociável a divisão entres eles é anular os postulados metodológicos que procuram conferir um tratamento contrastado de um e de outro domínio.

Peter Burke (1989), lança luz sobre o tema da cultura popular no conjunto da Europa “da Noruega à Sicília, da Irlanda aos Urais”. O historiador inglês aponta que a noção de cultura popular é problemática: “Existiam muitas culturas populares ou muitas variedades de cultura popular – é difícil optar entre as duas formulações porque uma cultura é um sistema de limites indistintos, de modo que é impossível dizer onde termina uma e começa outra” (BURKE, 1989, p.56).

O autor alega que uma outra grande dificuldade de definir a cultura popular deriva do fato do termo abrigar pontos de intersecção com a cultura erudita. A título de exemplo, cabe observar que a cultura popular, no transcorrer da Idade Moderna, foi identificada tanto nos pequenos livros escritos por pessoas simples do povo, conhecidos como “literatura de cordel”, quanto num conjunto de crenças tidas como formadoras de uma religião popular. Nestes dois casos, o popular é conceituado em oposição, primeiro, à literatura qualificada como erudita e letrada, e, segundo, ao catolicismo institucional da Igreja no período. Todavia, essa divisão no *corpus* documental é mais aparente do que se imagina. Afinal, a literatura popular alimentou as leituras ou escritas da sociedade camponesa ou de um público intermediário, situado entre o povo analfabeto e uma ínfima minoria de letrados. Por isso não seria possível sustentar tal divisão cultural que se assegurava a partir do grau em que cada grupo decifrava seu código cultural à sua maneira. O fato é que a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites ainda é vaga, por isso Burke (1989) afirma que a atenção do historiador deve concentrar-se na interação e não na divisão entre elas, no termo que chama de bicultural, para descrever a situação de membros da elite que se engajavam nas práticas culturais populares e

que, ao mesmo tempo, participavam de uma cultura “alta”, “ensinada em escolas secundárias, universidades, cortes, etc., às quais as pessoas comuns não tiveram acesso” (BURKE, 1989, p.53). Ele sugere que seria mais proveitoso estudar as interações entre a cultura popular e a cultura erudita, em vez de tentar definir o que as separa. Para Roger Chartier (1995) a cultura popular há dois modelos de abordagem e interpretação:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (CHARTIER, 1995, p.179-192).

O autor verifica que os dois modos de explicação não são necessariamente conflitantes, mas o que se destaca são as formas impostas e aculturantes, de um lado, e as táticas implementadas pelos segmentos subalternos, por outro. Seria necessário um espaço entre as duas formas como modos de usar objetos, discursos, comportamentos, hábitos, crenças, modelos culturais, por parte do “popular”. De acordo com Chartier, são nos modos de usar, enquanto práticas sociais, que se deve encontrar o “popular”, mas como essas formas são apropriadas. É por meio da apropriação que os setores não hegemônicos operam a “produção de sentidos”. Com esse procedimento metodológico, o historiador francês tenta superar as abordagens que adjetivam a cultura popular como universo simbólico ora autônomo ora dependente. Outra premissa teórica é Edward P. Thompson (1998), sobre a cultura popular. Sua proposta discorre sobre o tema “costume” e como se manifestou na cultura dos trabalhadores, sobretudo, no século XVIII. Para Thompson, a cultura popular nesse período era um terreno no qual interesses antagônicos apresentavam reivindicações conflitantes. Por isso, deve-se evitar o uso desse conceito de forma generalizante.

[A cultura popular] pode sugerir, numa inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, entendida como “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenho e artefatos) em que se acham incorporados”. Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto. (THOMPSON, 1998, p.17, grifo nosso).

Thompson faz a seguinte advertência: “cultura popular” é um conceito vazio se utilizado de forma generalizante. Ele só vai ter alguma importância quando inserido num contexto histórico específico. Convém notar que a “cultura plebeia” não se auto definia, nem era isenta de influências externas. Assumia sua forma numa condição defensiva, porém em oposição aos limites e controles impostos pelos governantes “patrícios”.

Em sua avaliação, a cultura popular tem que ser um conceito mais concreto e cabível; não mais situado no ambiente dos “significados, atitudes, valores” e sim localizado dentro de um “equilíbrio particular de relações sociais”, lugar no qual se deve conjugar o ambiente de exploração e resistência à exploração, assim como as “relações de poder mascaradas pelos ritos do paternalismo e da deferência. Desse modo, a cultura popular é situada no lugar material que lhe corresponde”. Inspirado em Antônio Gramsci (1978), Thompson usa o argumento de hegemonia cultural para definir os limites entre o povo e os governantes e também como esses limites inibem as expectativas populares e impõe uma única visão de mundo. Ele apresenta que a cultura popular, apesar dos limites permeados a ela no século XVIII, é vigorosa e autônoma, derivada de suas próprias experiências e recursos.

Dessa maneira, Thompson busca demonstrar o potencial dinâmico da cultura popular, mesmo que ora de insubordinação, ora de acomodação das classes sociais subalternas frente aos poderes hegemônicos. Seria, portanto, apropriado pensar na cultura popular como um conjunto de práticas ambíguas e contraditórias, que se realizam nos interstícios da cultura dominante, recusando-a, aceitando-a ou confortando-se a ela. Ou seja, a cultura popular também se caracteriza, para alguns autores como Mikhail Bakhtin (1987), por uma combinação de resistência e conformismo. O pressuposto de que não é possível separar, de maneira engessada e polarizada, cultura popular e erudita ganha cada vez mais espaço na produção do conhecimento histórico e artístico. Os historiadores, artistas e músicos vêm tomando consciência de que as categorias cultura popular e cultura erudita são dinâmicas, mutantes, forjadas por mediações, atualizadas e reatualizadas em cada contexto histórico específico. "Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado", diz Maria Borges Pinto (1991),

É um falso problema. Importa antes de mais nada identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais. Torna-se claro que a própria cultura de elite é construída em larga medida, pelo trabalho operado sobre materiais que não lhe são próprios. (PINTO, 1991, p.32).

Enfim, sobre as abordagens acima apresentadas, consideramos a cultura popular como um processo plural, em constante criação e recriação; uma forma de resistência à ideologia dominante, e como fruto dessa mesma dominação, é ainda entendida como o resultado de uma relação de tensão entre o interesse do dominante e o interesse do dominado e, portanto, torna-se ambígua e dissimulada; e é considerada como o espaço no qual se reproduzem simbolicamente as relações de poder vigentes na sociedade, ou onde se invertem, temporária e ritualmente, essas mesmas relações, a cultura popular é concebida sempre do ponto de vista de suas relações com o poder. Seria possível ainda tecer outras matrizes interpretativas para a cultura popular, mas nosso interesse é sua inserção ressignificada na Missa de Alcaçus, como obra erudita e seus desdobramentos.

2.2. O GÊNERO MISSA NO BRASIL

Sendo a Missa de Alcaçus uma obra erudita com temas transversais da cultura popular, encontram-se nela aspectos de produções musicais anteriores. Num breve histórico do gênero musical apresentamos uma breve trajetória das composições das missas no Brasil, de modo a entender o ambiente musical encontrado desde a Colônia até o século XX.

No Brasil a produção de missas como gênero de música sacra, está ligada à música colonial brasileira, que compreende a produção no país de 1500 a 1822. A expressão “colonial” não define um tipo, estilo ou padrão musical único, mas sim a totalidade da música que se praticou no âmbito geográfico e cronológico do Brasil (CASTAGNA apud MORAES; SALIBA, 2010, p.37). Os tipos musicais resultantes de misturas ocorridas somente no Brasil colonial, seja de origem indígena, africana ou europeia, poderiam ser chamados de “brasileiros” e a aparência da música, seja ela de cunho religioso ou não, iria refletir circunstâncias exclusivas da história brasileira. Esse seria, portanto, um critério estético para a missa e não apenas geográfico.

Quanto à miscigenação racial, que influenciou a música brasileira, esta permitiu que da mistura de diferentes estilos musicais praticados por vários povos, como canções e modinhas portuguesas, melodias e ritmos indígenas e africanos, desses pudessem surgir novos estilos de música, que se transforma até os tempos atuais mantendo suas características espontâneas. É esse tipo de música produzida no Brasil, que em meados do século XIX, foi definido como folclórica ou popular (MONTEIRO apud MORAES; SALIBA, 2010, p.80).

Com a colonização, o Brasil absorveu uma categoria de música europeia produzida por músicos profissionais para a Corte, o teatro e a igreja, e no século XX foi chamada de música “erudita” ou “artística”. Essa foi uma categoria musical sujeita às regras com o auxílio da escrita musical, e que esteve dependente das relações econômicas, como ciclo da cana-açúcar no Nordeste e o ciclo da mineração em Minas Gerais. Essa música teve um desenvolvimento estético no Brasil que dependia da sua evolução na Europa, mas também era capaz de se adaptar às novas circunstâncias sociais e econômicas. Da música erudita ou artística surgiram as categorias de música religiosa e profana no Brasil.

Por obras religiosas no período colonial, a maioria delas foram católicas, escritas para celebrações de missas, ofícios e procissões. O texto dessas obras estava em latim e de caráter religioso de acordo com a tradição cristã. Quanto as obras profanas, estas se referiam à música escrita para ocasiões como festas oficiais, celebrações urbanas, diversões sociais ou para o próprio ambiente doméstico. Segundo Castagna apud Moraes e Saliba (2010, p.40),

As particularidades da prática musical brasileira que porventura existiram no período colonial não objetivaram uma diferenciação de nossa música com relação à europeia, foram produto da necessidade de adaptar os tipos europeus às novas condições culturais, sociais e econômicas da Colônia, uma vez que se procurava declaradamente e sem qualquer problema de consciência, a reprodução da música que se praticava no Velho Mundo.

Com a diferença entre a música religiosa da profana, no ambiente da Corte no Brasil, ainda encontra-se nesse contexto a música nativa, ou música tradicional. Essa categoria de música refere-se àquela música em que não houve influência europeia, mas se manteve em suas características tradicionais e espontâneas, como a música indígena e seus rituais. Apesar de tradicional, essa música sofreu um processo de aculturação por motivo e ocasião da catequese dos jesuítas aos povos indígenas. A prática de música europeia incluía o ensino de cantos religiosos e o uso de instrumentos de corda e sopro em detrimento aos instrumentos indígenas. A música tradicional, ou nativa, sedia lugar para a música europeia que no Brasil teria outra estética, “colonial”.

O primeiro contato com o que viria ser essa nova estética musical, foi por ocasião da primeira missa no Brasil em que se tem registro, encontra-se no relato da Carta de Pero Vaz de Caminha (1500): “E olhando-nos, assentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço.” (MORAES; SALIBA, 2010, p.45).

Foram os jesuítas os primeiros professores de música europeia no Brasil, adaptavam o Cantochoão ao idioma dos indígenas e ao mesmo tempo lhes ensinavam instrumentos europeus. A educação musical iniciou-se com os indígenas que cantavam em coro as missas em latim³⁶. Segundo o relato de Francisco Soares de 1590, diz: “Encontrou cantores indígenas muitos moços, alguns com menos de cinco anos, que catavam em polifonia no coro da igreja e executavam flautas, cravo e órgão.” (MORAES; SALIBA, 2010, p.46).

Todos os relatos demonstram o avanço do projeto jesuítico na utilização de músicas como meio de cristianização dos povos, que por consequência, eliminava a música tradicional desses povos. Mas ao mesmo tempo em que os jesuítas catequisavam os povos indígenas, também foram defensores deles, o que resultou numa das causas de sua expulsão na missão no Brasil.

Entre 1600 e 1620 as missões jesuíticas da costa começaram a entrar em colapso e a ordem passou a penetrar o interior. O ensino musical começou a se tornar menos eficaz e nas aldeias já não mais se encontravam aqueles índios cantores da época de Anchieta. (MORAES; SALIBA, 2010, p.47).

Fora do núcleo dos jesuítas, que além de aldeias, também atuavam em colégios e seminários, a música religiosa no Brasil foi praticada nas igrejas e capelas, nas cidades e no campo, iniciando dessa maneira, um desenvolvimento musical no Nordeste. Esse desenvolvimento foi, sobretudo na Bahia e em Pernambuco, que no final do século XVII e por todo século XVIII, assimilou a música europeia, partindo do cantochoão, passando pelo estilo renascentista e exibindo um estilo barroco particular brasileiro.

Com a saída dos jesuítas, o a experiência de musicalização dos índios entrou em declínio, e crescia o número de músicos vindos de Portugal que atuavam no Brasil fazendo discípulos a propagar a música europeia. No entanto, o investimento musical iniciado com os indígenas, foi direcionado aos negros a musicalização a partir do modelo europeu implantado no Brasil, havendo nesse período uma notável e decisiva repercussão cultural. Os negros estavam como o esteio da prosperidade econômica do país com o ciclo da cana-de açúcar e da mineração. Freitas (1990, p. 17), comenta:

Fecundadas pelo trabalho negro, as capitâneas de Pernambuco e Bahia ganharam vida. Ao longo do litoral floresceram os canaviais e se multiplicaram os engenhos. Pelos fins do século XVI, Pernambuco e Bahia já sobressaíam no mercado mundial como maiores produtores de açúcar. E para que isso fosse possível, os traficantes descarregavam nas costas brasileiras uma média anual de cinco mil negros.

³⁶ Ver trechos do filme “A Missão”, o encontro do jesuíta com os índios e o coro de indiozinhos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kVa-YxJV11A>

A contribuição inicial do negro escravo para a cultura musical foi mais longe que sua função de cantor e instrumentista de charamelas³⁷, ele acrescentou muito como músico erudito ou “semierudito”, isto é executante de música europeia importada ou produzida no Brasil. Segundo o historiador e musicólogo Bruno Kiefer (1997), o emprego do negro escravo como músico era um costume do período colonial.

Devem ter possuído um repertório especial, de alto nível artístico, o que implica conhecimentos de solfejo e teoria da música. Não estamos longe, indo por esse caminho, de explicar com clareza que o conhecimento da literatura musical erudita chegava facilmente aos ouvidos do povo por uma classe que representava a ponte. (KIEFER, 1997, p.15).

Muitos desses negros escravos, além de excelentes cantores e instrumentistas, também escreviam música e provavelmente missas, e por sua condição de escravos não lhe era permitida nem declarada a autoria, da mesma forma como aconteceu na pintura dos afrescos nas igrejas (DINIZ, 1979). A exemplo, os afrescos do Complexo Barroco da Igreja de São Francisco de Assis, em João Pessoa, Paraíba.

As primeiras composições brasileiras de que se tem data surgiram no século XVIII. Nesse período os textos sacros do Ordinário serviram de inspiração para os compositores brasileiros. A missa como música sacra foi bastante utilizada, dentre as diversas composições do período colonial estão: a *Missa Brevis* a oito vozes (com dois coros mistos) e instrumentos de André da Silva Gomes (1752- 1844), composta apenas de *Kyrie* e *Gloria*, em estilo rococó, a transição do Barroco para o Clássico. Na *Escola Mineira* encontramos a *Grande Missa em Mi Bemol* e a *Missa em Fá*, ambas de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805); as missas de *Réquiem*, a *Missa de 8 de Dezembro* (1810) e a *Missa de Santa Cecília* (1826), para solistas, coro e orquestra, do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), sendo este foi o maior representante da música colonial brasileira. No período romântico diminui a produção de missas, com a ascensão de outros gêneros musicais que chegavam ao Brasil como o *lied* e a ópera. Desse período podemos citar a *Missa Ferial* e a *Missa em Mi Bemol*, de Francisco Manuel (1795-1865), o compositor do Hino Nacional Brasileiro. É de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), são duas missas, a *Missa de São Sebastião* (1854) e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859), obras de sua juventude antes de compor a ópera *O Guarany*.

³⁷ Ver glossário nº 10: Charamelas

O século XX e todo seu apelo modernista, os compositores de missas seguiram a “linha moderna”, divididos em nacionalistas e pós-nacionalistas, compositores independentes e de vanguarda. Todos utilizavam os textos do Ordinário. Dos compositores nacionalistas estão Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com a *Missã de São Sebastião* (1937) e Francisco Mignone (1897-1986), com várias obras religiosas e a *Missã em Si Bemol*, em escrita polifônica. Como compositor pós-nacionalista encontra-se Osvaldo Lacerda (1927), o compositor que mais se dedicou a música sacra no Brasil desse período. Dos compositores independentes estão Claudio Santoro (1919-1989), embora não tenha se dedicado muito à música sacra, escreveu o *Réquiem para JK* (1986), uma obra para grande coro e Lindemberg Cardoso (1939-1980), a *Missã Nordestina* (1966). Dos compositores de vanguarda estão Aylton Escobar (1943), com a *Missã Breve Orbis Factor* (1969), Carlos Alberto Pinto Fonseca (1971), a *Missã Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*, para solistas, coro misto a oito vozes e *a capella*, e de Danilo Guanais, a *Missã de Alcaçus* (1996), para solistas, coro e orquestra.³⁸

Eis uma das primeiras missas escritas no Brasil, a partitura da Missã em Mi Bemol do compositor Pe. José Nunes Garcia (Ilustração 22).

Ilustração 22 – Missã em Mi Bemol: SE-M5 C1_01 Frontispícios: BL-M5 C2_24 Sopranos.



Fonte: MUSEU DE MÚSICA MARIANA (1999).

³⁸ Ver Anexo G – Compositores brasileiros.

3 LARGO: OS ROMANCES E O ROMANCEIRO DE ALÇAÇUS

“*L’Antiquité on la dit, est chose nouvelle, a Antiquidade é coisa nova*”. (Sainte-Beuve, 1869)

“Nós somos uma contemporaneidade dos milênios”.
(Câmara Cascudo, 2001)

São as melodias dos romances medievais ibéricos que caracterizam, dentre outros aspectos, a Missa de Alçaçus como uma obra profana, e para melhor compreender sua inserção e influência na obra faz-se necessário resgatar algumas de suas origens até a chegada desse gênero musical no Rio Grande do Norte.

3.1 OS ROMANCES MEDIEVAIS IBÉRICOS

Os romances medievais que foram cantados por menestréis e trovadores nasceram da poesia provençal. Durante a Alta Idade Média, os poetas provençais foram os favoritos de Aragão, Castela, Galícia³⁹, queridos em Portugal, como também no norte da França, Itália e Alemanha. Esses poetas criaram a *canzone*, o *descort*, a *tenson*, o *jeu-parti*, a *sirvente* agressiva cultivando a poesia lírica, o teatro de assunto religioso. Em 1323 fundaram a academia *Gai Savoir* em Toulouse com “jogos florais”, fazendo nascer os romances, os romances mouros, o debate literário. Passado o tempo, ficaram esses romances e baladas esquecidos por séculos e foram recuperados com Joseph Roumanille (1818-1891), Théodore Aubanel (1829-1886) e Mistral (1830-1914)⁴⁰. Esse último teve um curto reinado, mas fez reviver a linguagem e literatura d’Oc. Ele fixou o poema reunindo os provençais que viviam em Crau⁴¹, uma terra inculca, pedregosa e árida. A Provença⁴² reserva seu patrimônio de

³⁹ Refere-se aos reinos de Castela e Aragão, reis da nobreza, na época do feudalismo na Idade Média, que se uniam com parte do clero e davam origem às cortes de Aragão e de Castela. Isabel Beceiro Pita (2006). *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. (REINO..., [2014?]).

⁴⁰ Joseph Roumanille (1818 -1891) e Théodore Aubanel (1829-1886) foram s poetas franceses, criadores do movimento conhecido como Félibrige, de salvação da língua e da cultura provençais. E Frederic Mistral(1830-1914), poeta francês em *língua occitana* ou *provençal* nascido em Maillane, Provença. (SALVAT, 2011).

⁴¹ A planície do Crau fica Provença, La Crau foi historicamente um gramado pastoral árido, formando uma vegetação única, denominada Coussoul (ou coussous) na Europa Ocidental.

⁴² A **Provença** (*Provença*, em occitano provençal, segundo a norma clássica; *Prouvènço*, em occitano provençal, segundo a norma mistraliana; *Provence*, em francês; *Proença*, forma utilizada na Idade Média) é uma denominação geográfica para um antigo condado (transformado em 1481 em província real francesa) e que corresponde hoje, em sentido lato, a uma grande parte da região administrativa francesa de Provença-Alpes-Côte d’Azur. A Provença situa-se no sudeste da França e estende-se desde a margem esquerda do Ródano até a margem direita do Var, onde limita com o antigo condado de Nice, na margem esquerda do rio. É banhada pelo Mediterrâneo. (PROVENÇA, 2013).

lirismo ao lado das lendas, das superstições, do respeito ritualístico ao sobrenatural. O mesmo potencial estava na literatura oral das demais gentes da França que na Provença toma a forma de canto e de culto a essa tradição. Mistral teria no Mireio o ensejo mais amplo de reviver o provençal do canto, da poesia, e da história anônima, anterior e posterior a Roma, através do árabe e das raças emigrantes em seu solo. Há duas expressões que legitimam o estilo provençal: a *Félibrige*, de onde surge a escola literária e a vocação lírica e os temas de tradição religiosa e mística, santos, milagres, pavores, respeitos, esperanças, no fundamento unificador e defensivo do costume, do hábito, venerado por séculos. Como o poema provençal de Guillaume de Poitiers (1071-1127).⁴³

Com a doçura do tempo novo
 Florescem os bosques e as aves
 Cantam cada uma delas no seu latim
 Segundo os versos do novo canto;
 Convém portanto que se ocupe assim
 Cada um daquilo que mais anseia.

Dali, da melhor e mais bela morada,
 Não vem mensageiro nem carta selada,
 Pelo que o meu corpo não dorme nem ri
 E nem mesmo ousa seguir adiante,
 Até que saiba bem desse fim,
 Se ele é assim como eu reclamo.

Com o nosso amor acontece assim
 Como com o ramo do branco-espino
 Que está sobre a árvore tremendo
 À noite, à chuva e ao gelo,
 Até ao novo dia, quando o sol se expande
 Pelas folhas verdes e o ramo.

Foram poetas provençais de vocação lírica que influenciaram a poesia que se tornaria romance na Espanha e Portugal. Foi a proximidade castellana e catalã com os seguimentos étnicos locais, que fizeram o intercâmbio letrado e popular com a Península Ibérica, determinando essas influências para a América Latina e cristã, criada pela força da Espanha e Portugal (CASCUDO, 2001, p.52). Assim, nos chegaram os romances de tradição ibérica permeados com temas provençais.

Robertson y Stevens (1977) apresentam esses romances como sendo as canções entoadas pelos trovadores durante a Idade Média. Graças aos livros de contos que se conservaram do século XV, nos testemunhos dos próprios trovadores que registravam seus

⁴³ Guillaume de Poitiers. http://fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_IX_de_Poitiers)

romances, tem-se o conhecimento de suas obrigações na Corte de Borgonha (Espanha) e na França, como músicos da corte e também dos romances medievais ibéricos.

Os romances são constituídos de dois aspectos, um textual e outro musical. Sobre o aspecto textual, os romances são divididos em quadras e diálogos seguindo uma mesma métrica para facilitar de compreensão do público da corte e das cidades; com temática de aventuras, conquistas, fugas e tragédias.

Os primeiros modelos musicais são versos da escola limusina. Uma canção chama-se, a princípio, verso (*Farai um vers*, canta Guilherme de Aquitânia). Já em 1096, os cantos destinados a encorajar os primeiros cruzados tiravam suas melodias do repertório dos versos. (CANDÉ, 1995, p.261).

Os aspectos textuais incluem a canção, que consiste no texto musicado que muitas vezes recorria a temas diversos para sua composição. Sobre as variedades de temas das canções romanceadas, encontram-se a *pastorela*, a *bergerie*, a *tensó* e o *joc*, todos compõem os aspectos textuais dos romances.

Na ausência de regras formais imperiosas, os temas de inspiração mais frequentes permitem distinguir alguns gêneros habituais à lírica occitânica. Assim, o “*sirventès*” (de *sirvens* = servo da gleba) é uma canção política, partidária ou satírica, em que o poeta empenha sua pena na defesa de uma ideia, de um homem ou de uma ação, relacionados com a atualidade. A *cansó* canta as alegrias e os sofrimentos do amor; literalmente essa palavra significa “canção”, mas designa, mais em particular, o grande lirismo provençal em sua forma mais elaborada. De caráter mais narrativo ou dramático, a *alba* ou “canção da alvorada” borda sobre o tema da separação dos amantes, na hora em que a cotovia sucede o rouxinol; costumam ser belas peças em que são evocadas, pela voz do amigo vigilante (os amantes estão demasiado ocupados para cantar), as figuras convencionais do amor cortês. A *pastorela* põe em cena um cavaleiro que corteja uma pastora (com ou sem sucesso), enquanto a *bergerie* canta os amores dos pastores entre si. A *tensó* e o *joc partit* (ou *partimen*) são curiosos debates dialogados de casuística política (a primeira) ou amorosa (o segundo); correspondendo ao gosto medieval pelos procedimentos judiciários, esses jogos poéticos punham dois personagens dialogando na mesma melodia diante de uma assembleia que se fazia as vezes de tribunal. As “cortes de amor” procediam sem dúvida desse gênero de diversão. (CANDÉ, 1995, p.266).

Em relação aos aspectos musicais, esses não são tão claros como os textuais, porque os trovadores não conheciam a notação musical, apenas memorizavam as melodias dos romances, cantando e tocando de “ouvido”, isto é, intuitivamente. O que se tem conhecimento

são registros da tradição instrumental dessa época que se assemelha às melodias retiradas dos cantos litúrgicos baseados nos modos gregos, e esses modos se referem à sucessão ordenada de notas destinadas a cada função que a música deveria ter, seja para a poesia, para a guerra ou para o drama⁴⁴. Os modos gregos foram usados amplamente pela música cristã nos séculos I a X, juntamente com a tradição musical judaica dos cantos responsoriais.⁴⁵

Ao contrário do que se crê, a inspiração popular só aparece na canção erudita dos trovadores numa época tardia. A influência da melodia pós-gregoriana é largamente, enriquecida pouco a pouco com requintes que talvez sejam tomados emprestados da lírica árabe. A obra dos trovadores nos é conservada em numerosos manuscritos. (CANDÉ, 1995, p.261)

Com a influência gregoriana na sua melodia, os aspectos musicais dos romances ibéricos adquiriam as características da música litúrgica, principalmente vocal.

Os cantores deviam ter uma memória considerável porque sobreviveram textos grosseiramente escritos. Os trovadores repetiam verso a verso na mesma melodia, num modo de balada, como instrumentistas eles improvisavam especialmente *los bajos*, que se tornou popular na música artística do século XVI. (ROBERTSON; STEVENS, 1977, p.71)

Os romances ibéricos apareceram com a música trazida pelos mouros do norte da África, mais especificamente de uma dança mourisca que se apresentavam com trajes de fantasia. As danças davam o “ponto final” a uma noite de festa, mas também era o ato simbólico do ritual do amor cortesão. Não há, portanto, nenhum elemento etnográfico que possibilite o encontro de elementos típicos provençais integrados no consuetudinário brasileiro, exceto preceitos de forma poéticos recebidos de Portugal.

⁴⁴ Ver Anexo B – Modos gregos e modos eclesiásticos.

⁴⁵ Ver Glossário nº 8: Cantos responsoriais.

3.2. OS MENESTRÉIS E TROVADORES

Os romances medievais ibéricos chegaram ao Brasil por volta de 1500, na voz do colonizador português e aqui deixaram raízes na cultura popular. As canções entoadas pelos menestréis e trovadores durante a Idade Média, constituíram a música popular fora do âmbito da Igreja.

Segundo Torres, Gallego e Alvarez (1976), os menestréis sendo perseguidos constantemente pela Igreja, foram poetas cantores que andavam “errantes” de aldeia em aldeia, de castelo em castelo, assombrando e divertindo o público que os assistiam e acompanhavam. Sua música era herdeira da música clássica grega e pagã. Os menestréis, muitos deles, eram saltimbancos, mesclando suas atuações com declamações de poesia, com malabarismo, com sátira, lírica e gestas épicas. As melodias que cantavam eram enriquecidas dos cantos eclesiásticos, dos modos gregos, e a essas, eram-lhes acrescentadas novidades de temas a cada estrofe cantada. Alguns menestréis já tinham sido clérigos e se valiam de sua capacidade e superioridade cultural quando cantavam e recitavam em latim. Sua poesia era mais refinada e dramática, na qual incluíam temas sobre mulheres, vinho e cenas do cotidiano. Dos menestréis medievais têm-se a famosa poesia “Carmina Burana”⁴⁶. Os instrumentos por eles tocados eram proibidos pela Igreja por serem associados à vida mundana, e por esse motivo incompatíveis à música sacra, como observa Weber (1982) sobre a esfera religiosa. Havia ainda os menestréis mais cultos como também os mais simples, e que foram confundidos com os trovadores (TORRES; GALLEGO; ALVAREZ, 1976, p. 40).

Segundo Roland de Candé (1995), os menestréis medievais foram músicos itinerantes e de múltiplos talentos. Herdeiros dos mimos latinos, como jograis musicados, apresentando-se com acrobacias e habilidades de saltimbancos, de exibição de fantoches ou de animais amestrados. Eventualmente, faziam as vezes de mensageiros, confidentes e bufões.

“Não se pode viver sem eles, mas eles não são estimados. Cumpre ressaltar que a condição de intérprete, geralmente respeitada em nossos dias, era, na Idade Média, objeto de desprezo. *Inter omnes homines, maxime fatui sunt cantores*, de todos os homens, os mais tolos são os cantores de igreja.” (CANDÉ, 1995, p. 260).

Ainda alguns menestréis se puseram a serviço de trovadores célebres, que seguiam em suas andanças, cantados versos e forjando sua lenda, com grande esforço de biografias romanceadas. Mais tarde os menestréis foram jograis de uma classe superior, providos de um

⁴⁶ Carmina Burana, coletânea de canções do mosteiro de Beures, Alemanha. Que 1937 foi adaptada numa obra coral para solistas, coro e orquestra por Carl Orff.

ofício estável (*ministerium*); e eles se organizaram em corporação no século XIV. Os trovadores, diferente dos menestréis, pertenciam a uma classe social mais elevada e insistiam em se distinguir por sua condição social. Eles compunham suas próprias obras e suas atividades estavam entre os cantadores e poetas que surgiram no sul da França, em Provença-Languadoc⁴⁷. As fontes de inspiração dos trovadores foram, primeiramente, a realidade, tal como o poeta viveu: a cruzada, a heresia cátara, os conflitos sociais e as agitações políticas, como também as histórias anedóticas.

O trovador canta ainda a epopeia medieval (Rolando, Vivien, o rei Arthur, Perseval, Tristão...) e suas próprias aventuras, guerreiras ou amorosas, sem procurar justificar seus prazeres, nem dramatizar seus infortúnios, que trata por vezes com simpático humor. Quando do advento da cortesia, o tema do amor se elevará da experiência pessoal ao mito, como suas figuras tradicionais: o amante, o amigo cúmplice, a *gaitte*, encarregada de anunciar a alvorada, o “guardador” da bela, o maledicente (ou *lauzengier*) e, naturalmente, o ciumento. (CANDÉ, 1995, p. 260).

Segundo Robertson e Stevens (1977), somente podemos ter mais acesso aos detalhes as nomeações e traslados dos trovadores como seus romances, graças aos livros de contos da época em que foram produzidos.

Conhecemos quais eram suas obrigações na Corte de Borgonha. É fácil consultar testemunhos de autores que registravam os romances em virtuosismo notável; dispomos de textos de suas canções sendo possível reconstruir os instrumentos que utilizavam e distribuí-los em agrupamentos adequados examinando pinturas do século XV, que reproduzem cenas da corte. (ROBERTSON; STEVENS, 1977, p.65).

Na ilustração abaixo (Ilustração 23), o romance “Conto da Moça do Vestido Azul”, em tapeçaria, representa as ligações amorosas e proibidas na Idade Média, na sua maioria por evidenciar diferentes condições sociais, que nessa tapeçaria é representada pelo vestido de veludo azul. Foram romances como esses cantados por menestréis e trovadores, nas cidades e vilas quando por elas passavam. Alguns trovadores cantavam histórias anônimas que conheciam, outros compunham seus próprios romances com agrupamentos de textos divididos em quadras, com ou sem rima, e de temas bastante variados como canções de gestas heroicas, de amor como as *pastorelas* e canções fúnebres, os *pranteamentos*.

⁴⁷ De lá têm-se o registro dos trovadores mais antigos, como Guillermo IX de Pointers, Conde de Aquitânia (1086-1127). A arte de trovar nasceu do Limusino, região vinculada então à Aquitânia e falando naturalmente a língua de Oc. Essa arte é uma síntese de poesia e música, como só a Idade Média sabia fazer, até a complexidade polifônica impor a especialização, Machaut será o último grande poeta-compositor.

Ilustração 23 – Anônimo do século XV. Tapeçaria “Conto da Moça do Vestido Azul”



Fonte: (O TROVADORISMO, 2012)⁴⁸.

“Os trovadores da corte eram encarregados de prover a música em todas ocasiões. Tocavam nos cortejos e durante a cena; faziam fundo musical para o jogo dos amores cortesãos, tocavam nas festas de Maio, no Natal, no Ano Novo, mojangangas, nos bailes de disfarces e da corte.” (ROBERTSON; STEVENS, 1977, p. 71).

Quanto à música dos romances, essas melodias eram de ouvido, isto é, intuitivamente, porque não conheciam a notação musical. Os trovadores tinham boa memória para guardar os romances, tocavam e improvisavam em cima da música artística⁴⁹, e sua técnica de improvisação influenciou a música do período renascentista, no século XVI. O que se tem são registros da música instrumental na qual estão as origens das tradições trovadorescas⁵⁰.

Quanto as formas musicais dos trovadores, essas são de grande variedade, destacando-se o *rondó*, o *virelai* e a *balada*. No *rondó* há uma alternância de versos com estribilho; no *virelai* o estribilho interrompe o desenrolar das estrofes; e na *balada* o estribilho aparece a cada três estrofes. A música dos trovadores tem seu apogeu no século XIII e suas composições se mostravam muito ousadas na invenção e improvisos de melodias que seguiam modelos da música litúrgica original, os modos gregos⁵¹.

O ritmo dos romances cantados pelos trovadores não se baseavam em cada sílaba entoada, mas na frase inteira, permitindo dessa maneira o desenvolvimento de fórmulas

⁴⁸ O trovadorismo. <http://www.colegioweb.com.br/trabalhos-escolares/literatura/trovadorismo/o-trovadorismo-galego-portugues.html>. Acesso: 15/01/2014

⁴⁹ A música artística era considerada aquela que possuía registro em notação musical.

⁵⁰ Michael Praetorius (1620) foi um compositor alemão, organista e escritor sobre música. Foi um dos mais versáteis compositores de sua época, sendo particularmente importante no desenvolvimento de formas musicais baseadas nos hinos protestantes e nas tradições trovadorescas.

⁵¹ Ver Anexo B – Modos gregos e modos eclesiásticos.

rítmicas, com sons mais longos e mais curtos. Essa técnica rítmica constituiu um grande impacto da música polifônica, os temas musicais que passam em entrelaçados rítmicos, formando um “tecido musical” (TORRES, GALLEGO; ALVAREZ, 1976). Para conseguir tal técnica rítmica os trovadores tinham estreita aproximação com os músicos eruditos, como também com as tradições da música popular de sua época⁵².

A relação entre os trovadores como os músicos profissionais os tornaram populares, resultando na criação de um sindicato de músicos onde trocavam obras e discutiam sobre os textos e temas cantados, como também tocavam alaúde e cantavam em grupo. (ROBERTSON; STEVENS, 1977, p. 73 - 76).

Ilustração 24 – Caravaggio, 1595. Gravura “Anjos Trovadores”.



Fonte: Cró (2007)⁵³

A gravura “Anjos Trovadores” de Caravaggio (1595)⁵⁴, descrita acima, ilustra a prática coletiva de composição musical e canto dos menestrelis e trovadores, buscando assegurar seus romances e baladas. Alguns trovadores conheciam a escrita musical e registravam seus romances. No final do século XV os trovadores foram chamados de

⁵² Nas obras sacras de Dufay é possível encontrar referências da música dos trovadores e dos cantos populares como o *Credo* e *Gloria* de Dufay. O canto dos trovadores se caracteriza por ser popular e silábico com uma divisão rítmica 6/8 (*compasso composto*), numa tonalidade maior de estilo muito leve e sutil. Muitas canções populares inglesas também tiveram contribuições da música dos trovadores, como Greensleeves e Londonderry (Danny’s Boy). Nessas músicas são encontrados improvisos dos romances medievais.

⁵³ Cró. http://www.citi.pt/ciberforma/claudia_lopes/idade_media.html. Acesso: 15/01/2014.

⁵⁴ Caravaggio. **Michelangelo Merisi da Caravaggio (Caravaggio, 29 de setembro de 1571 – Porto Ercole, comuna de Monte Argentario, 18 de julho de 1610)** foi um pintor italiano atuante em Roma, Nápoles, Malta e Sicília, entre 1593 e 1610. É normalmente identificado como um artista barroco, estilo do qual foi o primeiro grande representante. Caravaggio era o nome da aldeia natal da sua família e foi escolhido como seu nome artístico. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>.

“músicos de câmara” e “trovadores de guerra”, profissionais preparados para o ofício de cantores e instrumentistas. Também haviam aqueles que iam para o campo de batalha e tinham uma condição de nobre⁵⁵, e quando decidiam abandonar uma corte ou cidade, antes da sua partida faziam serenatas e fanfarras debaixo das varandas das casas, pelos quatro cantos da cidade e no fim tomavam seus cavalos e partiam. Ao chegarem em outras cidades faziam o mesmo, essa foi uma prática comum entre esses músicos cantando seus romances durante a Idade Média. (ROBERTSON; STEVENS, 1977).

Os trovadores e seus ambientes ecléticos favoreceram para a composição variada dos romances que levavam tanto para a corte com para as praças e vilas. Como um homem livre das obrigações da corte, tinham atividades como poeta e músico erudito. Era um homem de alta posição e de grande notoriedade, mas as vezes era lascivo e brutal, por ser contemporâneo de uma época de cavalaria. Apesar da origem modesta, conseguia elevar seu nível social e ter independência, com superioridade intelectual, qualificação profissional sendo por essas condições, tratado como um dos grandes de sua corte. (CANDÉ, 1995).

3.3. A INFLUÊNCIA MOURA NO NORDESTE

Os romances ibéricos cantados pelos trovadores na Idade Média foram encontrados no Nordeste do Brasil, sendo este gênero musical, uma forte influência para a música popular e de tradição oral. São esses romances que fazem parte das melodias inseridas na obra *Missa de Alcaçus*. São chamados de ibéricos por serem provenientes da Península Ibérica, mas não há nessas melodias elementos diretamente mouros, estes foram deixados nas formas poéticas textuais e melódicas recebidas de Portugal. Cascudo (2001, p. 11) diz:

A expansão moura, Península Ibérica, França, Sicília, as ameaças à Roma papal e o domínio na pirataria do Mediterrâneo, constituem o *curriculum* ginásial europeu. Portugal de raça latina repassou a mesma convicção lírica de Lisboa fundada por Ulisses. A presença romana foi um enxerto na formação do povo português, que tem fronteira sociológica com a Espanha e África. No século XV, quando Pedro Álvares Cabral rumou ao Brasil, Portugal contaria mais de dois mil anos de participação cultural peninsular.

A partir de estudo etnográfico, apareceram comédias e poemas com notícias outrora privativas de Plauto, Terêncio, Aristófanes, dentre outros gregos e romanos. Sainte-Beuve (1860 apud CASCUDO, 2001, p.10) diz: “L’Antiquité on la dit, est chose nouvelle”, a

⁵⁵ Em tempo de guerra emitiam sinais com suas trombetas que podia se ouvir de longe, a sua prática teve grande efeito psicológico para o inimigo.

Antiguidade é coisa nova, e Cascudo (2001, p.10), completa: “Nós somos uma contemporaneidade dos milênios”. Segundo Cascudo (2001, p.13), mouros e judeus não foram deparados nos livros mas na vivência de usos e costumes brasileiros, pode-se observar que no sertão do Rio Grande do Norte,

[...] é bem notado no tabu do sangue, repugnância às carnes dos animais encontrados mortos, balançar o corpo na oração, a bênção com a mão na cabeça, o horror da blasfêmia, respeito ao cadáver e aos objetos de uso pessoal do morto, pavor aos mistérios da noite de lua nova, das estrelas cadentes, do relâmpago, do trovão, a voz do Deus irado, às perfídias do anjo mal, dentre outras crenças. Continua, a autenticidade da presença do Oriente no Nordeste, como o temor das sombras, das águas paradas, o torvelinho de folhas secas, aleijados de nascença, velhos de barba longa e homem de fala fina.

Em suas palavras esse era um orientalismo “diluído no leite materno” das amas-pretas, acalentadoras das impaciências infantis.

A cultura da Provença veio a influenciar o Brasil, sobretudo o Nordeste, não diretamente, mas através da influência galaico-portuguesa. O que já estava quase esquecido na Europa da Península Ibérica, ganharam vida no Brasil, incluindo a América Espanhola, como Mireio, centro de interesse tradicional, o poema-síntese da terra e da gente do Crau⁵⁶. O Nordeste do Brasil é uma região que muito absorveu da cultura da Península Ibérica, muitos episódios que envolviam o Imperador Carlos Magno, foram transformados em dramas cantados e recitados em sextilhas e décimas, como no romance ibérico “Dona Branca”, encontrado no Romanceiro de Alcaçus.⁵⁷ (CASCUDO, 2001).

Quando o português veio para o Brasil, o mouro fora expulso do Algarve por 259 anos antes. Na Espanha, no final do século XV quando Granada tornou-se *castellana*, foi que Cristóvão Colombo saiu para sua jornada pelo mundo.

O mouro viajou para o Brasil na memória do colonizador e aqui ficou até os dias de hoje, sua presença é marcante na cultura popular do nordeste do Brasil. Encontram-se nas canções de ninar essa lembrança moura:

♪ “Bão-babalão, senhor capitão.
Espada na cinta e gínete na mão...
Bão-babalão, senhor capitão.
Em terras de mouro morreu seu irmão...” ♪ (CASCUDO, 2001).

⁵⁶ A figura de Roland, no Brasil chamado de Roldão, uma figura que continua viva na poesia cantada no sertão do Nordeste, e já esquecido na Espanha e França. Sua história penetrou nos contos e na imagem de bravura do homem sem medo, eterno encanto para a velha turbulência sertaneja. Essa figura do Roldão reaparece na cantilena dos cegos nas feiras quando agradecem a esmola, como também muitas crianças eram batizadas com seu nome.

⁵⁷ Ver Anexo G – Romances ibéricos inseridos na Missa de Alcaçus.

No Brasil se repetiu nas canções romanceadas uma tradição moura sobre as mulheres. Era recomendado para as mulheres a reclusão na Península Ibérica, o ciumento recato que afastava as damas e donzelas do contato social masculino, teria fontes no domínio mouro, reminiscências do harém. Por todo o século XIX essa era a tradição no interior do Brasil: distanciar a mulher do homem, apenas pelo aparentado seja o pai, irmão, padrinho ou marido. Semelhantemente por toda América Espanhola são registrados o isolamento em que vivia a família, mesmo abastada, e as raras ocasiões em que o visitante era generosamente recebido, percebia o vulto de mulher, rápido e sempre fugitivo aos olhos dos estranhos. Esta era uma fórmula medieval de etiqueta soberana. (CASCUDO, 2001, p.24).

É possível notar essa etiqueta nos romances “Paulina e D. João”, “A Delgadinha” e “Juliana e D. Jorge”⁵⁸, cantados por rendeiras/romanceiras em Alcaçus/RN. Como no exemplo:

♪ Delgadinha era bonita que bonita não havia.
 Delgadinha se tu qués ser minha namorada,
 De ouro andais vestida de prata andarás calçada. (...)
 Delgadinha tu não queres ser a minha namorada.
 Mando butar na montanha, não te deixo dar-te água
 Me vala, nossa Senhora e o meu Bom Jesus dos Passo
 Me tire dessa montanha,
 Me bote em torre mais alta. ♪⁵⁹

Nesse trecho do romance pode-se observar a etiqueta medieval de afastar a “Delgadinha” na torre mais alta, apesar de estar inserido num contexto incestuoso e de tragédia. Nota-se, portanto, a influência moura deixada nas canções populares do Nordeste. Foram nas canções romanceadas que a herança moura diluída na cultura portuguesa chega até o Brasil, criando raízes no gosto popular.

3.3.1. Características mouras no canto nordestino

As características mouras textuais e melódicas são encontradas no canto nordestino. Nota-se essa influência bem presente nos romances medievais ibéricos como também nos aboios, o canto característico do vaqueiro. Resiste no Nordeste do Brasil, o *aboio*, documento interessante do canto oriental, marcado em vogais, ondulante, intérrmino, insuscetível de grafiação em pentagrama, mas reduzível às notações melismáticas. Longo e assombroso

⁵⁸ Ver Anexo G – Romances ibéricos inseridos na Missa de Alcaçus.

⁵⁹ Romance cantado pela rendeira Dona Dudu, em Alcaçus, janeiro de 2013.

testemunho da legítima melodia em *neumas*⁶⁰, recordando a prece da tarde, caindo do alto dos minaretes.

Segundo Cascudo (2001), da tradicional cultura gandeira no Brasil, ouvia-se o português emigrante aboiando, e não consta a presença direta do elemento criador da monopéia: o mouro. Esse canto foi usado pelo vaqueiro para tanger o gado, entoado numa série de interjeições semelhantes a vocalizes, tendo bastante acentuado o estilo oriental, principalmente na *neuma*, a extraordinária semelhança mourisca, donde parece ter saído. Essa seria a explicação mais plausível do aboio nordestino.

Com características estilísticas moura e temáticas palacianas, chagam ao Brasil os romances ibéricos, cujas raízes estão na Idade Média (476-1453 d. C.), particularmente nos séculos das Cruzadas (1096-1270)⁶¹. Por volta de 1500, autores europeus tomaram para si a tarefa de sintetizar as canções de gesta medievais, fragmentando-as em pequenos poemas que receberam a denominação de romances.

Quando os romances chegaram no Brasil com origem ibérica, verifica-se que as características musicais, especificamente melódicas da música oriental, são notadamente da presença moura na música popular brasileira⁶². A disposição das melodias musicais sugere arabescos, intermináveis no sucessivo encadeamento, de efeito surpreendente que pode soar para os ouvidos mais ocidentais, de forma monótona e nostálgica, como a paisagem austera e desolada do deserto circunvizinho.

Essas são características indispensáveis no tradicional canto sertanejo de outrora: a entonação intencionalmente lastimosa, a modulação lenta, “molenga” e doce que fazia suspeitar quarto-de-tom, os finais em *rallentandos* intermináveis, o timbre nasal, infalível, natural, perfeitamente compreensível. Encontramos canto do sertanejo muita semelhança com o canto oriental porque este se apresenta afeito à *neumas*, livres de compassos maquinais, com o *ad libitum* de elevar a voz quando o motivo o empolgava querendo salientar a emoção. Para Cascudo não era possível conhecer o verdadeiro canto sertanejo pela simples leitura da solfa, pois solfa escrita seria raridade e muitas centenas eram composições locais, transmitidas pela memória sereneira. Não é moura a inspiração musical, mas apenas a maneira de cantar. (CASCUDO, 2001, p.35).

⁶⁰ Ver glossário nº 32: Neuma

⁶¹ Essa foi a fase da Cavalaria em que a bravura dos cavaleiros cristãos deu origem às canções de gesta que traduziam, em verso e canto, as aventuras dos Cruzados. Eram longos poemas com centenas de estrofes, transmitidos oralmente, antes do advento da imprensa e perpetuados fielmente na memória popular.

⁶² Essas melodias e técnica de canto estão presentes nas terminações musicais que permite que os finais das Modinhas sejam melodias arrastadas e plangentes *smorzandos* inesquecíveis na memória auditiva dos coevos, e essa seria a música cantada no interior dos sertões nordestinos até o século XX, e não nas capitais.

No sertão, apesar da rara comunicação com o litoral, pode-se observar o mesmo processo de entoar, os timbres, a visão dos compassos, que a impostação vocal foram as mesmas resistindo há séculos, até que a construção das rodovias em 1915 aproximou o sertão do litoral. O que pode-se deduzir era o desbravamento do colonizador português levando consigo sua herança cultural. Da mesma maneira que a forma de cantar, sob influência moura, chegou ao Brasil, também chegaram as novelas ou romances tradicionais, que ainda vivem sensivelmente no Nordeste em diversos tipos e temáticas. Encontra-se as *Chansons de Roland*, “Canções de Roldão” de cantadores nordestinos⁶³.

♪ Deus lhe pague sua esmola que me deu de coração
Lhe dê cavalo de sela, inverno neste sertão
E lhe dê uma coragem como ele deu a Roldão!

No “repente” eu sou Inácio, na ciência, Salomão
No improviso, Nogueira, pra cantar, Preto Limão,
Na fortaleza, Romano, e na coragem, Roldão!⁶⁴ (CASCUDO, 2001, p. 41).

Roland, ou Roldão no Brasil, é um tipo glorificado nos dintéis e relevos das catedrais francesas, mas está morto na memória folclórica da França por quem lutou, como também está esquecido na Espanha, país onde morreu. Mas essa figura vive valoroso, invencido, incomparável na poesia cantada do Nordeste do Brasil (CASCUDO, 2001, p. 48).

3.3.2. A chegada dos romances ibéricos em terras potiguanas

A poesia lírica chega ao Brasil como romances, cujas raízes estão na Idade Média (476-1453 d. C.), particularmente nos séculos das Cruzadas (1096-1270). Essa foi a fase da Cavalaria em que a bravura dos cavaleiros cristãos deu origem às canções de gesta que traduziam, em verso e canto, as aventuras dos Cruzados. Eram longos poemas com centenas de estrofes, transmitidos oralmente, antes do advento da imprensa e perpetuados fielmente na memória popular.

Por volta de 1500, autores europeus tomaram para si a tarefa de sintetizar as canções de gesta medievais, fragmentando-as em pequenos poemas que receberam a denominação de romances. O romanceiro é a coletânea desses romances que nos foram legados pelos

⁶³ No vocabulário popular conserva-se o vestígio temático. Ganelon deu Galadão ou Galalau, ente desmensuradamente alto e magro, desajeitado no andar e nos gestos, porém de bravura insólita e brutal. Essa figura não existe mais em Portugal ou Itália, mas permanece no Brasil.

⁶⁴ Cantador ambulante da Feira do Alecrim, em fevereiro de 1962, citado na obra de Cascudo (2001, p. 41).

colonizadores portugueses, acrescidos de outros romances criados no Brasil. Os romances existiram com outras denominações em diferentes países europeus, mas foi em Portugal e na Espanha que ganharam maior projeção, e no Brasil ao chegarem, foram espalhados principalmente por toda a costa do Nordeste. (GURGEL, 2006, p. 67).

Dada a situação geográfica, o Rio Grande do Norte foi um dos pontos mais visitados do litoral brasileiro e muitos europeus vieram e voltaram, mas alguns ficaram em terras brasileiras. Em constantes disputas com os índios, os homens de Aires da Cunha, então capitão-mor da Capitania, regressando do Maranhão, entraram no Rio Grande do Norte chegando a Ceará-Mirim⁶⁵. No Rio Grande do Norte, os romances ibéricos chegaram com os colonizadores europeus que nessas terras habitaram trazendo seu desejo de conquista como também suas características culturais, inclusive na música. Segundo Tavares de Lyra (2008), além dos portugueses, os espanhóis e franceses também traficavam o pau-brasil alargando seu conhecimento das terras e das gentes, e com o comércio, estabeleceram estações de permuta.

Quer como Capitania Hereditária, quer como patrimônio da Coroa, o Rio Grande do Norte continuou abandonado, até que, muito mais tarde, a expulsão dos franceses – para segurança da Paraíba e do domínio português ao norte – veio a tornar urgente e inadiável a sua conquista; mas, até que isso ocorresse, o que se conseguiu foi apenas explorar o litoral e as costas, que, em 1587, eram já mais ou menos conhecidas. Explorados o litoral e as costas, era preciso que os portugueses firmassem de vez o seu domínio, ocupando a capitania. O Rio Grande do Norte era o que os colonizadores procuravam de preferência pela sua proximidade dos estabelecimentos e portos paraibanos e pela cordialidade de relações com os potiguares.

Essa cordialidade de relações dava-se em quase todas as tribos pela facilidade de encontrar contrabando sem precisar de usar de violência com os nativos. Os franceses que mantinham a boa relação não tinham a intensão de colonizar a terra, por isso não guerreavam com os índios, pelo contrário, buscavam agradá-los para terem sempre ao seu lado. (LYRA, 2008, p. 13).

Os colonizadores, portugueses e espanhóis seguiram para o litoral sul, casaram com índias, contaminaram com a doença de bexiga, mataram muitos índios e incendiaram aldeias inteiras⁶⁶. O Rio Grande do Norte não passava de um vasto campo de devastações e de ruínas.

⁶⁵ Ceará-Mirim é um município brasileiro do estado do Rio Grande do Norte, localizado na Grande Natal, na microrregião de Macaíba, na mesorregião do Leste Potiguar e no Polo Costa das Dunas. Localizado a 28km da capital do estado, Natal.

⁶⁶ Jerônimo de Albuquerque, o primeiro donatário da Capitania de Pernambuco, viajou para a Paraíba e Rio Grande do Norte, era inclinado aos amores fáceis teve muitos filhos com mulheres de diferentes origens, dessa maneira tiveram bons relacionamentos com os indígenas, garantindo o sucesso de seus esforços na

A obra da colonização, tão promissoramente iniciada antes da invasão holandesa que ia ser continuada depois dela em condições mais favoráveis, veio a ser aniquilada com uma batalha sangrenta.

Havia, portanto, um dos artigos que proibia ao capitão-mor de conceder acesso para o interior, ele D. Vasco de Mascarenhas, contrariando, concedeu a João Fernandes Vieira adentrar para o interior a dez léguas a começar da barra de Ceará-Mirim correndo pela costa até Touros⁶⁷. Vão penetrando para o interior e buscando facilidades na criação, no desenvolvimento pastoril e a necessidade de conter o gentio, aumentando a população dos sertões.

Dois fatos culminantes caracterizam a história da Capitania do Rio Grande do Norte através os diversos governos: o início do povoamento dos sertões e a revolta dos índios. Essas ideias traduziram o pensar e o sentir gerais: matar ou escravizar os indígenas era a preocupação da grande maioria, que, aos processos empregados pelos missionários para firmar o seu poder e prolongar a sua influência através de novas gerações pela esperança e pela fé, proferia a opressão a ferro e fogo para tirar sem demora os lucros que ambicionava da exploração da terra.⁶⁸

O século XVIII foi o do povoamento completo da capitania. Em seu início, esta se formava um só município e uma só freguesia; e, 1800, já contavam os municípios de Natal, São José de Mipibu, Arês, Vila Flor, Extremoz, Vila Nova da Princesa e Vila do Regente. A população estava disseminada por toda parte, atingindo as serras e os pontos mais remotos, condensando-se nos vales férteis do litoral e nas ribeiras dos rios sertanejos. (LYRA, 2008, p. 197).

Quanto ao extermínio do gentio, o índio, esse fato aconteceu em contato com os povos civilizados, em virtudes de guerras, epidemias de varíola e crises climáticas periódicas. Esse foi um desaparecimento quase completo, de modo que no cruzamento das três raças que entraram na nossa formação histórica, a raça primitiva passou a fornecer menor contingente, sobretudo na zona agrícola, onde foram assimilados um maior número de negros e mulatos.

No início do povoamento havia grande pobreza, as casas eram de taipa e a dos mais pobres eram cobertas de capim ou folhas de palmeiras. Se não fosse nos povoados, vivia-se

colonização. Foi ele quem fundou uma povoação nas proximidades do Forte dos Reis Magos no dia 25 de dezembro de 1599, da qual chamou de Natal. (LYRA, 2008, p.42).

⁶⁷ Touros é um município brasileiro do estado do Rio Grande do Norte, na mesorregião do Leste Potiguar e no Polo Costa das Dunas. Tem o apelido de “esquina do Brasil” ou “esquina do continente”, já que se situa em uma região onde o litoral brasileiro faz uma curva.

⁶⁸ O que se passou antes era a insubmissão dos índios e a inferioridade dos colonos, que se compunham, em regra, de soldados idos de outras partes, mal pagos, broncos e viciados, de criminosos que eram perdoados com a condição de irem residir ali, de aventureiros e desclassificados de toda ordem. Com o restabelecimento da paz, com o extermínio dos índios, imigrantes vindos do reino ou das ilhas em busca de ambiciosas riquezas, começaram a entrar na formação da nova sociedade, elevando a sua cultura e seu nível moral. (LYRA, 2008, p. 130-132, 138, 159).

em total isolamento nos sertões, o contato do fazendeiro era com os vaqueiros e agregados; nos engenhos, com os lavradores, moradores e escravos, depois foi que os fazendeiros foram viver nas cidades e vilas por ocasiões religiosas. Estas, sem excluir às vezes o caráter profano, revestiam-se sempre do esplendor que as condições da terra permitiam. Foram, portanto, nessas condições de conquistas e escravidão, que dentre muitas heranças culturais foram deixados os romances medievais ibéricos, na voz de colonizadores portugueses e de seus descendentes, que embora estivessem na Capitania do Rio Grande do Norte para exterminar o gentil e conquistar, nessa terra também deixou raízes.

3.3.3. Um olhar para o Folclore Potiguar

Quando retoma-se a história da colonização do Rio Grande do Norte, seu contexto é marcado por festas religiosas e profanas nas quais as expressões mais espontâneas do povo colonizado estão presentes.

As festas religiosas constavam de procissões e novenas; as festas do orago das freguesias ou em honra dos santos preferidos. Até o povo se divertia em danças e folgares, ou, ao som de viola, em cantos e desafios; as comemorações da semana santa; as solenidades dos dias do ano bom e dos reis; as *missões*, em que, sob latadas ou grandes abarcamentos, construídos em frente das igrejas e capelas ou junto aos *cruzeiros* e altares improvisados. (LYRA, 2008, p. 203).

Não se pode falar do povo do Rio Grande do Norte e sua história, sem falar do seu folclore. No Brasil, os estudos sobre folclore e cultura popular, são iniciados em meados do século XIX, sob a promessa da construção de uma identidade nacional. Apesar de tantas adversidades políticas e econômicas, um dos fatores que chama atenção no Brasil, é a diversidade cultural. Dividido em cinco regiões, pode-se conceituar como cinco “Brasis”, porque cada região possui peculiaridades que fazem do Brasil se um grande centro cultural. A peculiaridade vem das culturas popular, de massa e erudita, que seguem linhas distintas.

A espontaneidade do folclore, é encontrada, ou melhor, recebida na cultura popular. Nessa cultura, de igual modo como haviam nas festas religiosas, também haviam as festas profanas e nelas se presenciavam manifestações populares como o *bumba-meu-boi*, com extraordinária originalidade nas regiões pastoris; os *congós*, com recordações de lutas entre mouros e cristãos; os *fandangos*, com cenas da vida do mar; os *batuques*, com danças africanas; e as corridas à argolinha. Ainda as danças de corda, nas ruas e praças; e outras, conhecidas através das crônicas e tradições, que, como as lendas, são às vezes a própria história. Nos sertões, a festa por excelência era ainda das *vaquejadas* e na zona açucareira, a

das *emboladas* dos engenhos. (LYRA, 2008). Ao fazer menção às manifestações populares como o *Bumba-meu-Boi* (Ilustração 25), *Batuques* e *Emboladas*, esta é a referência que faz-se diretamente ao folclore no Rio Grande do Norte.

Ilustração 25 – Bumba-meu-boi em Santos Reis – Natal/RN.



Fonte: Lenilton Lima, 2003.

Apesar da definição dada pelo arqueólogo inglês William John Thoms (1846), que o Folclore é o estudo das tradições populares, compreendendo-se que essas tradições obedeceriam a algumas características próprias, como antiguidade, popularidade, oralidade, anonimato, temos nos tempos atuais a seguinte afirmação que “o folclore é a ciência sociocultural que estuda a cultura espontânea da gente dos campos e das cidades”. (ROSSINI, 1972, p. 17). Este novo conceito amplia a característica do folclore como manifestação cultural.

Dessa forma, o folclore é o estudo da cultura espontânea da sociedade, de toda e qualquer cultura que não seja sistematizada na escola, nas universidades ou nas religiões. É a cultura da rendeira que aprendeu o ofício com sua mãe sem ninguém lhe ensinar sistematicamente, simplesmente olhando-a trabalhar na almofada; é a cultura do capitão-dormar e guerra do Fandango, que aprendeu as danças e cantigas vendo e ouvindo os mais velhos na encenação do folguedo. O folclore estuda o que o povo diz, o que o povo faz, o que o povo sente. Principalmente o povo, porque é no meio dele que as coisas acontecem com maior espontaneidade. Sobre o folclore brasileiro, Hermilo Borba Filho (1970)⁶⁹ diz: “O que temos de puro, o que possuímos de essencial é o que parte da raiz popular, coisa que pouquíssimos países do mundo possuem”. (BORBA FILHO, 1970 apud SOUTO MAIOR, 1975).

⁶⁹ Hermilo Borba Filho (1917-1976) nasceu no Engenho Verde, município de Palmares, zona da Mata Sul de Pernambuco, brasileiro, foi escritor, crítico literário, jornalista, dramaturgo, diretor, teatrólogo e tradutor.

Como elemento folclórico e manifestação, a literatura popular, segundo Câmara Cascudo (1978), é a que mais traduz a sensibilidade e simplicidade sem preocupações eruditas, é a parte mais vasta e a mais interessante no estudo do folclore. Quando a palavra folclore foi criada por Thoms, esta gozava de muito prestígio entre os estudiosos porque visavam a sistematização da literatura popular em todas as suas formas, poesias, contos, romances, baladas.

Câmara Cascudo (1952) classificou a literatura oral e literatura popular em três categorias, são essas: a literatura oral, compreendendo os contos, as anedotas, adivinhas, desafios entre poetas do povo, como violeiros e emboladores; a literatura popular, típica que estuda os folhetos de cordel, tradicionais ou contemporâneos; e a literatura tradicional, reimpressa, que trata da novelística peninsular.

A literatura popular que o autor classifica manifesta-se através de diversas fórmulas, como: provérbios, adivinhas, fórmulas de fiado, anedotas, contos populares, cancionário do povo, romanceiro tradicional, desafios de viola, literatura de cordel. Das fórmulas a que mais chama atenção como folclore é o conto popular, que são conhecidos como conto de fadas, história da carochinha, que significa mentiras, e histórias de trancoso.

Não é apenas impressionante a sobrevivência dos contos que já eram vivos e escritos no século XII. [...] O conto, tanto mais tradicional, conhecido e querido numa região, mais universal nos seus elementos constitutivos. Um tema, restritamente local, não se divulga nem se interessa. (CASCUDO, 1978, p. 61).

Isso quer dizer que quatrocentos anos antes do descobrimento do Brasil, os contos já circulavam escritos no mundo, e o conto popular no Rio Grande do Norte foi bastante estudado por Câmara Cascudo como literatura oral e folclore brasileiro. Da junção da literatura oral e popular com os cantos romanceados da tradição ibérica encontrados no Rio Grande do Norte, resistem os romances sob forte influência do colonizador português e sua herança cultural da Península Ibérica, com temáticas entre o cangaço e a vida palaciana.

A tradição ibérica no Rio Grande do Norte foi notada e marcada pela presença dos mascates, vendedores ambulantes, que vinham com mercadorias trazidas de Pernambuco e percorriam, em constantes viagens, as vilas e as freguesias, as fazendas e os engenhos, os sítios e os povoados, as feiras e as estradas, fazendo negócio, lançando moda, introduzindo usos e costumes, estimulando e novos hábitos, exercendo uma grande influência, e dessa maneira contribuindo insensivelmente para que fossem desaparecendo aos poucos as feições bem distintas e características da vida do litoral e do interior. Na ausência da imprensa, eram

os mascates que transmitiam as notícias sobre os acontecimentos de importância ocorridos nos centros populosos e no estrangeiro.

Outro personagem de grande influência foi o mestre-escola, que este aparece no romance ibérico plebeu “Antonino”⁷⁰. Essa era uma entidade que surgiu em cena quando foram elevadas as vilas e as missões. Segundo Cascudo (1978), até então só existia um professor de gramática latina em Natal, em 1731.

O ensino primário era ministrado pelos missionários nas aldeias de índios e pelos vigários e capelães aos filhos dos moradores ricos. Nas camadas mais baixas, a ignorância era regra. Não entrava nas cogitações do poder público difundir a instrução popular. Extinta as missões, o mestre-escola veio como uma necessidade para suceder aos padres no seu papel de educadores. (CASCUDO, 1978 apud LYRA, 2008, p. 208).

Após a breve trajetória histórica, tem-se a impressão do estado da Capitania, onde o mestiço, no tipo histórico, só subsistia agora os traços fundamentais das três raças de que se formara, aqueles cujos vestígios teriam de apagar-se mais demoradamente. Com as conquistas colonizadoras já se acentuara a aversão do mameluco pelo índio, do mulato pelo negro, do brasileiro pelo português; e eram definitivas as profundas modificações que se haviam feito nos elementos que tinham entrado no caldeamento geral. O rio-grandense era o tipo a aperfeiçoar-se no correr dos tempos, em seu *habitat* natural e sob o influxo de vários fatores, alguns existentes e outros que só iriam aparecer séculos mais tarde. Tinham ideias, aspirações e tendências próprias, as mesmas que fariam do Brasil uma pátria livre.

3.4. ALCAÇUS E AS RENDEIRAS

Como vimos os romances ibéricos tem como característica textual o uso da literatura popular, que esta traduz a sensibilidade e simplicidade sem preocupações eruditas, estando nas formas de poesia, contos e baladas. Foi, em Alcaçus (Ilustração 26), distrito do município de Nísia Floresta, Rio Grande do Norte, que foram recolhidos na voz de rendeiras

⁷⁰ O romanceiro ibérico no Brasil compreende três classificações: *palacianos*, que contam histórias amorosas da nobreza peninsular ibérica, intrigas palacianas terminadas em tragédias; *religiosos* ou *sacros*, que falam de milagres e passagem da vida dos santos ou de Jesus Cristo; e os romances *plebeus*, que cantam amores e aventuras do povo nas classes inferiores. Dos romances ibéricos mais conhecidos no Brasil são: (palacianos) “Juliana e D. Jorge”, “O Cego e Aninha”, “O Conde Alberto”, “D. Branca”, “Delgadinha”, “A Bela Infanta”, “Bernal Francês”, “D. Varão”, “D. Duardos”, “Claralinda”; (religiosos ou sacros) “Romance de Sto. Antônio”, “Romance de Sta. Tereza”; (plebeus) “Bela Pastora”, “A Menina da Fonte”, “Antonino e o Pavão do Mestre”. (GURGEL, 2006, p.68).

romanceiras os romances medievais ibéricos utilizados nas melodias da obra Missa de Alcaçus, dando-lhes vida e título.

Ilustração 26 – Capela de Nossa Senhora da Mercês, em Alcaçus/ RN



Fonte: Gurgel (1992).

Alcaçus está situada entre dunas e lagoas, ao sul do Estado do Rio Grande do Norte (Ilustração 27), próximo à praia de Pirangi do Sul, a trinta quilômetros de Natal. Historicamente, o nome de Alcaçus remonta a mais antiga tradição da região onde está localizado o povoado. As praias de Búzios e Pirangi, a três quilômetros ao nordeste da povoação, figuram nas primeiras cartas geográficas do litoral potiguar. Segundo o historiador Antônio Soares (1985), “Pirangi possuía, em 1614, dois portos de pescaria, um em que sempre se pescou que é o da banda do sul, e o da banda do norte haverá dez anos que o deixou João Sereminho” (SOARES, 1985, p. 94). A mais antiga referência histórica que encontramos sobre o nome do povoado está num formal de partilha, em poder de João de Vitôr (*sic*), dono do bar do cajueiro, em Pirangi do Norte, no qual se menciona o nome de Alcaçus, no ano 1711. (GURGEL, 1992, p. 1992).

Ilustração 27 – Mapa do Rio Grande do Norte



Fonte: (VISITNATALBRAZIL, 2012)

De acordo com os mapas acima, Alcaçus está situada no litoral sul do Rio Grande do Norte, numa depressão do terreno a caminho de Pirangi à Nísia Floresta, via Cachoeira, entre morros cobertos de vegetação e lagoas de águas mansas. As lagoas que a cercam são de grande importância para a sobrevivência de seus moradores⁷¹. Dos morros que circundam a povoação, os principais são o Morro do Pinica-Pau, o Morro do Arrepio e o Morro do Navio, de grande importância na orientação dos pescadores em alto mar no seu regresso à terra. Nesses morros agita-se toda uma fauna de pequenos animais que, em determinada época do ano, contribuem igualmente para a alimentação da população. (GURGEL, 1992, p.16). A maioria dos habitantes de Alcaçus são pescadores, caçadores e agricultores que se dedicam-se ao plantio de mandioca, para a produção de farinha. Há também outra categoria de trabalhadores que são os de corte de madeira, vendida para a construção civil a compradores de Pirangi, Nísia Floresta e São José de Mipibu, municípios próximos, ou ainda, para a queimada de carvão, consumido na própria povoação.⁷² As mulheres de Alcaçus, na sua maioria, são rendeiras (Ilustração 28 e 29). O folclorista Défilo Gurgel (1992) comenta sobre elas da seguinte forma, “são penélopes caboclas que passam o dia diante da almofada, nos intervalos roubados aos afazeres domésticos, tecendo rendas, para ajudar na renda familiar”. (GURGEL, 1992, p. 17).

Ilustração 28 – Rendeiras no início do século XX.



⁷¹ A Lagoa do Cavalo é a lagoa mais próxima do povoado, que se prolonga na Lagoa do Baixo e na Lagoa da Estrada. Além dessas, diversas outras se espalham pela região, Lagoa de Dentro, Lagoa Funda, Lagoa dos Ventos, Lagoa do Peixe, Lagoa do Pinica-Pau, Lagoa do Cágado. Estas lagoas são fontes de alimentação para Alcaçus, é nelas que os habitantes do povoado vão buscar uma variedade grande de peixes. Esses recursos naturais não apenas são fonte de alimentação como também de sociabilidade e lazer.

⁷² Com o ritmo acelerado de construções nas praias adjacentes de Cotovelo, Pirangi, Búzios e Tabatinga, muitos operários da povoação estão trabalhando fora de Alcaçus.

Fonte: Berto (2012).

Ilustração 29 - Rendeiras de Alcaçus/RN.



Fonte: Kalicinski (2001).

É antiga a arte de fazer rendas cantando romances em Alcaçus. Em pesquisa anterior a 1973, realizada no litoral dos estados do Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba, Osvaldo de Souza (1973) refere-se com frequência à arte das rendeiras de Alcaçus: “Em Alcaçus, lugarejo situado à margem da lagoa de igual nome, no município de Nísia Floresta (Rio Grande do Norte), as rendeiras costumam trabalhar em conjunto: é fácil encontrá-las em grupo de dez ou mais, nos terreiros à sombra de alguma árvore.” (SOUZA, 1973, p. 7).

Em Alcaçus foram encontrados os romances medievais ibéricos em canções versificadas e poemas musicados, neles são descritas ocasiões palacianas, histórias galantes de amores e intrigas da nobreza, permeadas de aventuras de cavalaria e tragédias. (GURGEL, 1992, p. 11). Segundo Gurgel (1992), esses romances foram encontrados em canções de trabalho por mulheres rendeiras locais, como antes havia constatado sua presença, que caíram nas raízes do gosto popular. No relato das rendeiras os cantos são transmitidos de mãe para filha através da tradição oral, sem qualquer registro musical, mas guardado em sua memória individual e depois na **memória coletiva** durante seu ofício de “render na almofada”.

Os romances cantados e lembrados pelas rendeiras durante sua arte de render, são elementos vivos das canções romanceadas da Idade Média e da tradição de literatura oral. Esses fazem parte de suas lembranças de caráter afetivo, nas canções da infância, sendo mantidos vivos na coletividade, e, ainda, ressignificados na obra *Missa de Alcaçus*. É na memória coletiva dos romances, trazidos e alimentados pela memória individual de cada rendeira, que contribuem para que se mantenham presentes e vivos como elementos da cultura popular.

Ao tratar de **memória coletiva**, Maurice Halbwachs (2008) evoca o depoimento da testemunha que só tem sentido em relação ao grupo do qual faz parte, porque pressupõe um

evento real vivido, no caso das rendeiras/romanceiras os romances cantados em canções de trabalho. Para o autor é através de um evento, do contexto vivido de referência que o grupo guarda sua memória coletiva, reconstruindo a lembrança e mantendo viva.

A memória individual existe, mas está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante. A recomendação pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedade múltiplas em que estamos envolvidos. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, é da combinação desses diversos elementos que pode emergir aquela forma que chamamos lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 2008, p. 12).

Foram as lembranças musicais das rendeiras/romanceiras que mantiveram viva a tradição de cantar os romances ibéricos enquanto “rendavam” em suas almofadas na sombra dos cajueiros em Alcaçus. Segundo Gurgel (1992), é possível perceber nos romances de Alcaçus as seguintes características ibéricas: o texto dividido em quadras e diálogos seguindo uma mesma métrica; sua temática é de aventuras galantes, conquistas, fugas e tragédias; e a melodia baseada nos modos litúrgicos comumente usados durante a Idade Média⁷³. Ele comenta, “Ao ouvir ‘Paulina e Dom João’, reconheci todas as características de um romance tradicional ibérico, mas inteiramente inédito, nas coletâneas dos diversos pesquisadores brasileiros.” (GURGEL, 1992, p. 25).

Foi em visita à Alcaçus em agosto de 1985, que Deffilo Gurgel se interessou em conversar com habitantes sobre a cultura local, sobretudo sua música e lembrou-se da sua pesquisa sobre o Romanceiro que já havia começado, daí arriscou perguntas sobre os antigos romances medievais que sabia de sua existência naquela região. Em conversa com D. Isabel, moradora de Alcaçus, ela lhe relatou que cantava quatro romances e ainda indicou D. Maria de “seu” Aleixo, que sabia de mais sete, todos cantados enquanto faziam suas rendas. Essas descobertas fizeram que Gurgel retornasse por várias vezes à Alcaçus para entrevistar e gravar os romances. Em toda sua pesquisa de campo o folclorista encontrou um dos mais importantes romances coletados como o de “Paulina e Dom João” com todas as características de um romance tradicional ibérico, mas inteiramente inédito, nas coletâneas dos diversos pesquisadores de campo. (GURGEL, 1992, p. 25). É por sua importância histórica e estilística que os romances ibéricos fazem parte da Missa de Alcaçus, recebendo o título por seu compositor.

⁷³ Ver Anexo E – Romances ibéricos cantados por rendeiras.

3.5. O CANTO DAS RENDEIRAS

*Olê Muié rendeira...olê muié renda.
Tu me ensina a fazer renda e eu te ensino a namorar.
(Folclore).*

São as rendeiras de Alcaçus personagens vivos para esta pesquisa. É no seu canto que guardam sua memória individual dos contos e romances alimentados pela memória coletiva, enquanto estão na companhia de outras rendeiras. Sob análise empírica desses romances ibéricos, a pesquisa recorreu à Halbwachs (2008) e ao conceito de memória coletiva. O autor apresenta a **memória coletiva** diferenciando da memória histórica, esta por sua vez, conduz às lembranças que se ampliam numa percepção coletiva reconhecida como **consciência social**. Para Halbwachs (2008) a memória coletiva não se confunde com a história, porque a história resulta de uma construção cristalizada por um grupo estabelecido, um período, uma data, enquanto a memória coletiva tem na sua construção o acréscimo de várias **memórias individuais**, e dessa forma consegue se defender da “erosão” permanente das mudanças do tempo. Segundo Halbwachs (2008, p. 72),

A memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas – evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também invadem, dessas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal.

Ao relacionar o conceito de memória coletiva aos romances ibéricos, pode-se perceber que esses, mesmos quando aprendidos individualmente, são reforçados em grupo porque é dessa maneira que adquirem força da memória coletiva e se renovam como outros romances cantados em canções de trabalho. Para Halbwachs (2008) a diferença acentuada entre a memória coletiva da memória histórica, está na sua eficácia em construir a memória de um grupo. Para chegar a tal conclusão, o autor como filósofo, buscou a tarefa de sociólogo a fim de esclarecer de forma distinta suas ideias. Para ele a Sociologia é a análise da consciência na descrição da sociedade concreta nas suas próprias condições seja de linguagem, de ordem, de instituições ou de tradição. Segundo Halbwachs (2008) não podemos pensar em nós mesmos, senão pelos outros e para os outros, sob a condição do coletivo para se obter o universal. Continua,

A “memória coletiva” não deve nada à “memória histórica” e tudo à “memória coletiva”, é porque a primeira está localizada na interseção de muitas séries aproximadas pelo acaso ou pelo nivelamento dos grupos – a memória não poderia ser o alicerce da consciência, pois é apenas uma de suas direções, uma perspectiva possível que o espírito racionaliza. (HALBWACHS, 2008, p. 14).

Para o autor, é pela memória coletiva que são percebidos os acontecimentos humanos mais simples, tal como ocorrem na vida real durante as inúmeras dramatizações em que se enfrentam os papéis reais e imaginários, as projeções utópicas e as construções arbitrárias. Halbwachs (2008), sob influência de Durkheim (1893), sempre buscou combinar o método objetivo do cientista e o método reflexivo do filósofo, foi um observador fiel da vida social concreta e cotidiana destacando a nobreza, a propriedade, a relação entre gerações, a função dos mais velhos como guardiões do passado e o papel dos nomes na linguagem e nas relações humanas. As relações com a memória e a sociedade se tornou para ele o centro do seu pensamento, por esta razão, no que tange a transmissão oral dos romances ibéricos assegurada pela memória coletiva.

Percebemos que é na tradição ibérica dos romances cantados pelas rendeiras de Alcaçus, que se encontra a memória coletiva como sua herança musical. Foi o recurso da memória que se tornou o instrumento decisivo, na voz dessas mulheres. Segundo Paul Thompson (1992) a experiência de vida das pessoas pode ser utilizada como matéria-prima, e, dessa maneira a história ganha nova dimensão. É através da experiência musical das rendeiras, representada em cada romance trazido, que a memória coletiva de um grupo se estabelece. A memória das rendeiras, primeiro esteve numa condição individual e histórica, e depois coletiva sendo “alimentada” por outras rendeiras/romanceiras em canções de trabalho.

A memória é a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações disponíveis seja no cérebro, a memória biológica, ou em dispositivos artificiais, a memória artificial. A memória focaliza coisas específicas, requer grande quantidade de energia mental e deteriora-se com a idade. É um processo que conecta pedaços de memória e conhecimentos a fim de gerar novas ideias, ajudando a tomar decisões diárias (TOMAZ, 1992). Neurocientistas como psiquiatras, psicólogos e neurologistas, distinguem memória declarativa de memória não-declarativa. A memória declarativa, a *grosso modo*, armazena o saber que algo se deu, e a memória não-declarativa o como isto se deu. A memória declarativa, ou memória de longo prazo como o nome sugere, é aquela que pode ser declarada, como fatos, nomes, acontecimentos, e é mais facilmente adquirida, mas também mais rapidamente esquecida.

As audições dos romances pelas rendeiras/romanceiras fazem parte de uma memória declarativa, que a Psicologia distingue dois tipos: a memória episódica, que revela as lembranças de acontecimentos específicos; e a memória semântica, que revela as lembranças de aspectos gerais⁷⁴. Para Henri Bergson (2006), Giovanni Levi (1999) e Paul Thompson (1992), a memória tem se consagrado a base de conhecimentos diversos e como tal, deve ser trabalhada e estimulada. É através dela que o cotidiano adquire significado e acumulam-se experiências para utilizar durante a vida.

Na reconstrução de um passado “inteligente”, no qual se guardam e transmitem os acontecimentos, considera-se a memória uma espécie de regente de todo o processo nas relações com a matéria sonora. Desse processo permanecem ativos o passado e o presente, circunscrevendo os limites de interpretação. Desse tipo de imagem ou som/ lembrança pode identificar a relação com os objetos ou sons, onde, ao invés de experimentar as imagens, essas são identificadas tentando recuperar sua claridade, e, principalmente, sua utilidade em nossas vidas. São das imagens-lembrança que nasce o reconhecimento dos objetos: sua comunicabilidade. É por ela que se torna possível o reconhecimento “inteligente”, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada. (BERGSON, 2006).

Das imagens/lembrança pode-se reter o movimento significativo, na medida em que esse movimento indica “pedaços” de referencialidades de situações passadas. Para obter-se compreensão, nesse sentido, são absorvidos esses pedaços tornando possível armazenar o passado como memória. Por essa razão, a memória é alimentada a partir de experiências e de hábitos, perspectivas comunicacionais, estéticas, éticas e políticas a um só tempo. É necessário um *tutti* de memória na construção da memória coletiva.⁷⁵

Foram as experiências, a troca de “receitas” de rendas e de romances cantados, que mantiveram as rendeiras/romanceiras como personagens vivos na transmissão dos romances ibéricos que tomaram parte ressignificados na obra *Missa de Alcaçus*. Foi através do uso de sua memória musical na transmissão desses romances, que tornou-se possível ter o conhecimento desse gênero musical. Na pesquisa de Deífilo Gurgel desde 1985, foram entrevistadas mulheres rendeiras que contavam suas histórias e cantavam os romances e nos

⁷⁴ Quanto a memória não-declarativa, também chamada de implícita ou procedural, inclui procedimentos motores, como andar de bicicleta, desenhar com precisão, bordar, dentre outros. Essa memória depende dos gânglios basais, incluindo o corpo estriado, e não atinge o nível de consciência. Ela em geral requer mais tempo para ser adquirida, mas é bastante duradoura.

⁷⁵ Numa obra musical usa-se o termo *tutti*, quer dizer todos, quando se quer a execução de todos os instrumentos ou vozes na música. O resultado só será eficaz com a execução simultânea de todos.

seus relatos estão transcritos os textos e sistematizados em solfas⁷⁶ as melodias que cantavam, todos reunidos no Romanceiro de Alcaçus.

Portanto, baseado no conceito de memória coletiva de Halbwachs (2008), aplicamos sua teoria aos romances ibéricos na voz e trabalho das rendeiras de Alcaçus. Essas mulheres rendeiras cantam, lembram sua infância e juventude e mantêm viva a tradição dos romances ibéricos que na sua coletividade ganham outras memórias, como também ganham outras estrofes e histórias, confundindo muitas vezes o texto medieval cantado com as histórias vividas por cada uma. Essa experiência foi observada durante a coleta de dados, ao ouvir a rendeira Dona Dudu, enquanto cantava os romances “Delgadinha”, “Antonino” e o baião “Mulher Rendeira”⁷⁷, em janeiro de 2013. Num primeiro momento a rendeira faz um breve relato de sua vida, de como aprendeu os romances em casa, com a mãe e tias, enquanto fazia renda na almofada com bilros, e depois em companhia de outras rendeiras em Alcaçus. Durante a audição de rendeira D. Dudu foi possível identificar nos romances as seguintes características medievais ibéricas: o texto dividido em quadras com rimas, de melodia em tonalidade modal⁷⁸ e de temática medieval contando aventuras galantes, fugas, conquistas e tragédias⁷⁹. Eis o relato do romance “Delgadinha” e o comentário da rendeira⁸⁰.

A estória da “Delgadinha” ou “Faustinina”, é assim:
 A moça rejeitando as propostas de amor “errado” do rei, seu pai,
 É presa na torre mais alta do castelo, sem água e sem comida.
 De lá avista a mãe, os irmãos, o secretário do palácio,
 E lhes roga, pelo amor de Deus, uma gotinha d’água,
 Que a menina chama de “jolvinho d’água”.
 Todos se negam ajudar a moça, temendo a vingança do rei.
 Desesperada de sede, ela concorda ser a “namorada” de seu pai,
 Em troca de um jarro d’água.
 Quando os criados entram em sua cela, a Delgadinha já está morta
 E uma legião de anjos vai levando a sua alma para o céu.
 No mesmo instante, o pai que queria o amor “errado”
 É levado por um bando de demônios que o arrebatam para o inferno.⁸¹

Segue o romance ibérico “*Delgadinha*” em alguns de seus versos.

♪ Delgadinha era bonita que bonita não havia,
 Pela boniteza dela que o pai dela perseguia
 Delgadinha se tu qués ser minha namorada
 De ouro andais vestida de prata andarás calçada.
 ♪ Ó, meu pai, deixe-se disso dessa sua tentação,

⁷⁶ Forma de escrever as notas musicais.

⁷⁷ Ver Anexo D – Romances ibéricos cantados por rendeiras.

⁷⁸ Ver Anexo B – Modos gregos e modos eclesiásticos

⁷⁹ Ver Anexo F – Comentários sobre os romances ibéricos.

⁸⁰ Transcrição da fala da entrevistada, retirada de gravação realizada em janeiro de 2013.

⁸¹ Relato da rendeira/romanceira de D. Dudu sobre um dos romances cantados por ela, chamado “*A Delgadinha*”, em Alcaçus/RN, janeiro de 2013. Também encontrado no Romanceiro de Alcaçus (GURGEL, 1992, p.29).

Encoste-se à sua igreja a vá ouvir de contrição.
 Eu não quero seu ouro nem também sua prata.
 Quero ser sua filha, muito bela e estimada.
 ♪ Delgadinha tu não queres ser a minha namorada,
 Mando butar na montanha, não te deixo dar-te água.
 Me vala, nossa Senhora, e o meu Bom Jesus dos Passo,
 Me tire dessas montanha, me bote em **torre mais alta**. (...)
 ♪ Avistei o meu irmão **jogando a sua espada**.
 Meu maninho da minh'alma, me dê um jolvinho d'água,
 Se não o meu bofe seca e a minh'alma desaparta.(...)
 ♪ Ô meu pai, me dê a água seja por meio que for.
 Me valha, Nossa Senhora, Jesus, Maria, José
 Meu pai, me dê um jolve d'água, faça de mim o que quiser.
 ♪ Na cama de Delgadinha, estourou um olho d'água
 Ela bebeu sua água e a Deus entregou sua alma,
 O velho entrou para dentro custou muito um salão,
 Quando chegou lá no quarto achou-a suspensa do chão.
 ♪ Delgadinha, ela morreu e os anjim acompanhou.
 Que o pai de Delgadinha o diabo rebatou
 Sumiu tudo da famia que no inferno estourou.

O mesmo relato encontra-se no registro do Romanceiro de Alcaçus (GURGEL, 1992, p. 29), cantado pela rendeira Dona Isabel Joaquina em 1985, durante a pesquisa de Deífilo Gurgel. É possível observar muitas estrofes com repetição a cada quadra de verso, também a temática medieval desse romance, com a descrição de elementos textuais como: a casa é o *palácio*, o quarto da *Delgadinha* é uma *cela*, o castigo na *torre mais alta*, o irmão *jogando sua espada*, a mãe *regendo sua casa*, o pai é o *rei* e ele está *jogando com seu "sacratario"*, secretário. Romances como este comumente eram cantados, contado tragédias em meio a contexto diferente do seu cotidiano. Considerando a memória coletiva das rendeiras e a riqueza de suas melodias, investigamos a transmissão desses romances ibéricos e sua inserção nos cantos litúrgicos da Missa de Alcaçus. Sob essa fusão musical, a pergunta central do trabalho consiste em saber se há afinidades melódicas entre os romances e os cantos da Missa, e se ambos pertencem à mesma origem musical? É o que foi verificado num quadro de comparações em cartografia simbólica, segundo Santos (2000). O quadro abaixo (Ilustração 30) "Rendeira na Almofada de Bilros", do artista potiguar Newton Navarro, ilustra a rendeira e a vastidão de dunas no Rio Grande do Norte, na qual interpretamos como a vastidão de histórias, contos e romances que se misturam com suas rendas nas dunas, os romances que foram cantados por ela e alimentados na memória coletiva de outras rendeiras.

Ilustração 30 – Rendeira na almofada de bilros



Fonte: Newton Navarro (1949 apud VENTO, 2011).⁸²

3.6. O ROMANCEIRO DE ALCAÇUS

É no Romanceiro de Alcaçus que estão transcritos os textos e *solfas* dos romances ibéricos, as melodias cantadas em voz solo, geralmente feminina (GURGEL, 1992, p. 11). Foram os romances cantados pelas rendeiras retirados do Romanceiro de Alcaçus, que foram utilizados na composição de algumas partes dos cantos da Missa de Alcaçus. Segundo o compositor Danilo Guanais, os romances tiveram importância histórica e estilística para a composição.

O Romanceiro é a coleção dos romances que foram legados pelos colonizadores portugueses, acrescidos de outros romances criados no Brasil. Os romances existiram com outras denominações em diferentes países europeus, mas foi em Portugal e na Espanha que ganharam maior projeção (GURGEL, 2006). O estudo do romanceiro no Brasil compreende em duas grandes vertentes: o Romanceiro Ibérico, vindo de Portugal e da Espanha, e o Romanceiro Brasileiro. Segundo Deífilo Gurgel (2006), os romances ibéricos têm três classificações no Brasil: os palacianos, que contam histórias amorosas da nobreza peninsular ibérica, intrigas palacianas terminadas em tragédias; os religiosos ou sacros, os que falam de milagres e passagem da vida dos santos ou de Jesus Cristo; e os plebeus, aqueles que cantam amores e aventuras do povo nas classes inferiores. Os romances brasileiros de igual modo são classificados em três tipos: os Romances de Gado, que contam a fase da pecuária nos séculos XVIII e XIX; os Romances do Cangaço, que descrevem as aventuras e morte de famosos bandoleiros; e os Romances Burlescos, descreve de forma hilariante ou trágica as aventuras e situações da gente da plebe, apresentado no circo e nos teatros ambulantes. De acordo com sua classificação temática, os romances ibéricos mais conhecidos no Brasil são: dos Palacianos: “Juliana e D. Jorge”, “O Cego e Aninha”, “O Conde Alberto”, “D. Branca”,

⁸² Newton Navarro. (9<http://papjerimum.blogspot.com.br/2011/08/newton-navarro.html>). Acesso: 15/01/2014.

“Delgadinha”, “A Bela Infanta”, “Bernal Francês”, “D. Varão”, “D. Duardos”, “Claralinda”⁸³. Dos Religiosos ou Sacros: “Romance de Sto. Antônio”, “Romance de Sta. Tereza”. Dos Plebeus: “Bela Pastora”, “A Menina da Fonte”, “Antonino e o Pavão do Mestre”⁸⁴. Com sua classificação temática, têm-se os romances brasileiros mais conhecidos são: dos Romances de Gado: “Boi Surubim”, “O Rabicho da Geralda”. “Boi Espaço”, “Boi Pintadinho”; dos Romances do Cangaço: “Zé do Vale”, “Cabeleira”, “Rio Preto”; e dos Romances Burlescos: “Marido Infeliz”, “Madalena”, “Manoel do Fundão”, “A Tapuia”. (GURGEL, 2006, p. 68).

Ilustração 31 – “Romance do Sangue e da Água”, com características dos Romances do Cangaço



Fonte: Guilherme de Faria (2008, 2013).

A ilustração acima refere-se a capa do cordel “Romances do Sangue e da Água”, do cordelista Guilherme de Faria pernambucano, com xilogravura em estilo armorial, no qual reúne traços medievais remetendo à cultura popular do Nordeste. O Rio Grande do Norte como os demais estados nordestinos, é rico em romances ibéricos e brasileiros, mas apenas a partir de 1985 que se iniciou uma pesquisa realizada pelo folclorista Défilo Gurgel e financiada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, sobre esse gênero musical. A pesquisa sobre os romances citados acima faz parte do Romanceiro Potiguar com 360 versões coletadas no estado em diferentes lugares e povoados, como a descoberta do romance ibérico “Paulina e D. João” em 1985, que aparece em diversas regiões do estado. O Romanceiro de Alcaçus é um trabalho baseado no Romanceiro Popular Nordestino, que faz parte de um universo de poemas e canções incluindo desde a poesia improvisada dos cantadores itinerantes até a Literatura de Cordel.

Segundo Câmara Cascudo (1978), os romances ibéricos estão em diferentes formas musicais e são de grande variedade, destacando-se o *rondó*, o *virelai* e a *balada*. No *rondó* há uma alternância de versos com estribilho; no *virelai* o estribilho interrompe o desenrolar das

⁸³ Dos romances palacianos estão no Romanceiro de Alcaçus: “Juliana e D. Jorge”, “O Conde Alberto”, “D. Branca”, “Delgadinha” e “D. Varão”.

⁸⁴ Dos romances plebeus que estão no Romanceiro de Alcaçus: “Antonino e o Pavão do Mestre”.

estrofes; e na *balada* o estribilho aparece a cada três estrofes. Nos romances ibéricos de Alcaçus encontram-se os seguintes tipos: *rondó* e *balada*. O romance “A Delgadinha” está escrita na forma de *rondó*, e “Antonino”, na forma de *balada*⁸⁵. Há também as formas de romances em estrofes seguidas como “Juliana e D. Jorge”, que é o romance mais cantado e divulgado no Rio Grande do Norte, segundo Gurgel (1992). Nele há versões dramatizadas em Natal, Touros e outras cidades. O romance “Delgadinha” é pouco divulgado no Estado; e “Antonino” é também um dos romances mais divulgados no estado do Rio Grande do Norte. Lembra Gurgel (1996, p. 30) “Ouvi-o, menino ainda, na região do Seridó; minha mãe era de Carnaúbas, no Oeste, cantava-o sempre; finalmente, em minha pesquisa, encontrei-o em todo o litoral do leste do Estado”. E sobre o romance “Paulina e D. João”, continua:

Até que prove em contrário, este romance foi coletado pela primeira vez no Brasil, no estado do Rio do Norte. Nossas versões foram recolhidas em Alcaçus (Nísia Floresta), das em Rio do Fogo (Maxaranguape) e nas cidades de Pedro Velho, Ceara-Mirim e Jardim de Angicos. (GURGEL, 1996, p. 30).

O romance “Dona Branca” é bem divulgado, no qual foram colhidas seis versões; “O Conde de Aragão” é um dos romances mais espalhados no Estado; e “Santa Iria” é um romance pouco divulgado, a única versão foi cantada pela rendeira D. Maria Aleixo em Alcaçus, em 1985. Além dos romances medievais ibéricos, encontram-se também os romances brasileiros e os romances da lida diária. Os romances brasileiros têm características marcantes dos personagens cantados no Romanceiro do Cangaço e Flor de Romances Trágicos de Câmara Cascudo (1982). Nos romances da lida pecuária encontra-se a poesia cantada de Fabião das Queimadas, com o “Poeta dos Vaqueiros”, “Boi da Mão de Pau” e a “A Besta de Joana Gomes”. Mário de Andrade (1950) em visita ao Rio Grande do Norte identifica no estado sua importante contribuição para o Romanceiro Popular e na sua pesquisa e documentação projeta a cultura popular do Rio Grande do Norte como uma das mais importantes do Brasil. (ANDRADE, 1959 apud GURGEL, 1992).

⁸⁵ Ver Anexo E – Romances ibéricos cantados por rendeiras.

4 CODA: OS DESDOBRAMENTOS DA OBRA

Os mapas me dão a direção, mas o sentido já estava no meu coração. (Ana Judite).

4.1 CARTOGRAMAS: OBRA E SUA AFINIDADE COM OS ROMANCES IBÉRICOS

Ao afirmarmos que a obra *Missa de Alcaçus* é estruturada a partir de um sistema harmônico tonal, racionalizada, e que nela estão inseridos temas transversais populares, cabe nesta parte da pesquisa apresentar *onde* e *como* se deram essas inserções, e ainda, que *consequências* são encontradas por suas afinidades musicais entre dois estilos distintos, popular e erudito.

Este capítulo do qual chamamos de *Coda*, como sinal do pulo na Forma Sonata, é usado ainda na *Abertura*, a primeira parte, porém para esta dissertação optamos em usá-lo no final, a fim de trazer “novidades” e superação das primeiras dificuldades encontradas na apresentação do tema expostos nos capítulos anteriores. Para este capítulo escolhemos a metodologia da Cartografia Simbólica de Santos (2000). A escolha da **Cartografia Simbólica** parte da utilidade da metáfora do mapa, na medida em que nos permite enxergar uma realidade específica a partir de uma representação visual ou imaginária. Parte-se da premissa que todo mapa traz consigo um ideário, formulado como se apresenta. Desta feita, buscamos a imagem, o som e o valor da representação que se fundem. O desafio é construir mapas que nos apontem para um entendimento panorâmico da obra *Missa de Alcaçus*, contribuindo para uma apreciação além de musical, mas sociológica, ao levantar os possíveis pontos convergentes expressos na obra, enquanto música sacra e música profana. Este é um exercício

metodológico para explicitar a veracidade de tal apresentação da Missa. Por isso, entendemos ser adequado usar da cartografia simbólica para sua análise geral.

Para tanto, a metáfora do mapa pode nos ser útil, na medida em que nos permite enxergar uma realidade específica a partir de uma representação visual ou imaginária, já que todo mapa traz consigo um ideário que o formula tal como se apresenta. Assim sendo, a imagem e o valor da representação se fundem. Neste sentido, construir mapas que nos apresentem a obra Missa de Alcaçus, sobretudo, as tensões que ligam a música popular a música erudita, é um exercício metodológico importante para explicitar a inserção e envolvimento das melodias dos romances ibéricos na obra.

Ao nosso entender, o caminho mais adequado para uma análise geral da Missa de Alcaçus dos aspectos citados é a cartografia simbólica. Segundo Santos (2000), a cartografia simbólica é uma estratégia metodológica que envolve a construção de quadros interpretativos que acomodam mapas igualmente interpretativos da realidade que se quer representar. A cartografia simbólica é, portanto, um método que leva em conta a subjetividade do pesquisador, visto que este constrói representações de uma realidade em consenso com suas próprias representações do objeto em estudo. De acordo com Santos (2000), a cartografia é uma técnica de mapeamento de informações que consiste na formulação de quadros paralelos em contorno de grelha, e sua principal característica de procedimento está em criar mapas imaginários a partir de três mecanismos: a **escala**, a delimitação do “espaço” alvo da análise; a **projeção**, que é a representação pormenorizada ou geral da realidade a ser interpretada; e a **simbolização**, na qual consiste a interpretação do pesquisador acerca do contexto projetado.

A presente investigação aponta para a necessidade de expor em linhas gerais a **tensão conciliada** entre a estrutura erudita da Missa de Alcaçus e os temas populares dos romances ibéricos. Dessa maneira, tomamos a cartografia simbólica para referenciar as quatro partes da Missa de Alcaçus nas quais acomodam as melodias dos romances ibéricos, são elas: *Quoniam*, *Qui Propter*, *Et Spiritum Sanctum* e *Agnus Dei*, nessas partes estão os seguintes romances, respectivamente: “*Juliana e D. Jorge*”, “*Dona Branca*”, “*Santa Iria*”, “*Antonino*”, “*Paulina e D. João*” e “*O Conde Aragão*”. Algumas das partes da Missa contêm mais um romance em sua composição musical. A escolha dessas partes deve-se a dois fatores. O primeiro, por uma questão operacional a fim de visualizar a obra como um todo; e segundo, porque as partes selecionadas apresentam a contento a discussão que desejamos explicitar. Nestes termos, entendemos a aplicação da cartografia simbólica na construção de mapas cognitivos. A exemplo dos mapas, os cartogramas apresentam trechos das melodias dos romances medievais ibéricos, o modo como se esboça a implicação de possíveis

convergências, **afinidades**, entre a Missa de Alcaçus e os romances. São esses os mecanismos aplicados no estudo nas seguintes dimensões: a escala escolhida no cruzamento das partes do cânone da Missa com as melodias dos romances; a projeção na representação geral do tema por meio dos trechos das partes da Missa; e a simbolização na interpretação acerca dos trechos projetados.

Serão utilizados três tipos de cartografia, o primeiro expõe as características gerais da obra Missa de Alcaçus; o segundo que representa as convergências entre a música sacra e profana nas partes selecionadas do cânone; e o terceiro cartograma expõe em linhas gerais a **tensão conciliada** entre a estrutura erudita da Missa de Alcaçus e os temas transversais populares. Os cartogramas são autoexplicativos, assim como os mapas. Sua leitura permite a interpretação sem maiores esforços de acordo com a subjetividade e compreensão de cada leitor. A ferramenta da simbolização realça a subjetividade do pesquisador e esse procedimento contribui para a construção do mapa sobre a Missa de Alcaçus.

Tal procedimento evidenciou a centralidade da racionalidade e do processo de fusão ocorrido na obra enquanto operador cognitivo de mediação entre as partes do cânone e as melodias dos romances. Eis os modelos dos cartogramas (Ilustrações 32 a 34):

Ilustração 32 - Modelo de cartograma 1

Missa de Alcaçus	Romances	Localização	Ritmos	Estilos Musicais

Fonte: A autora (2014)

Ilustração 33 - Modelo de cartograma 2

Escala	Projeção
Distanciamento e Aproximação	Trecho da obra analisada
Simbolização	
Interpretação da pesquisadora	

Fonte: A autora (2014)

Ilustração 34 - Modelo de cartograma 3

Tensão conciliada	
Distanciamento	Aproximações
Síntese da simbolização	
Interpretação da pesquisadora	

Fonte: a autora (2014).

Após os exemplos que serão usados e as características do *modus operandi* da cartografia simbólica, seguem os cartogramas devidamente preenchidos⁸⁶.

Ilustração 35 - Cartograma de Apresentação panorâmica da obra Missa de Alçaçus

Missa	Romances	Localização	Ritmos	Estilos Musicais
Kyrie			Baião	Armorial
Gloria			Maracatu	Armorial
<i>Laudamus</i>				Tonal
<i>Gratias Agimus Tibi</i>			Vários ritmos	Tonal
<i>Domine Deus</i>				Classicismo-Harmonia
<i>Qui Tollis</i>				Barroco-contraponto
<i>Quoniam</i>	Juliana e D. Jorge	C.31-41, violoncelo	Aboio	
<i>Cum Sancto Spiritum</i>			Vários ritmos	Polifonia renascentista

⁸⁶ Ver Anexo G: Romances ibéricos

Credo			Xaxado	Discanto medieval
<i>Deum de Deo</i>				Classicismo-Harmonia
<i>Qui Propter</i>	D. Branca/ Sta. Iria/ Antonino	C.9-24, 1º violino C.9-24, 2º violino C.24-45, 2º violino	Acalanto	Modal
<i>Et Incarnatus</i>			Cabocolinhos	Polifonia barroca
<i>Cruxificus</i>				Polifonia barroca
<i>Et Resurrexit</i>				Classicismo-Harmonia
<i>Et in Spiritum Sanctum</i>	Paulina e D. João	C.46-54, 1º violino	Vários ritmos	Polifonia renascentista
<i>Confiteor</i>				Cantos medievais
<i>Et Vitam Venturi</i>				Polifonia renascentista
Sanctus				Canção
<i>Hosanna</i>				Polifonia barroca
<i>Benedictus</i>				Barroco
<i>Hosanna</i>				Polifonia barroca
Agnus Dei	O Conde Aragão/ Sta. Iria	C.72-77;136-141 1ºe 2º violino C. 72- 144;136-144, viola	Baião	Classicismo-harmonia

Fonte: a autora (2014)

As partes acima em **negrito** correspondem aos cantos litúrgicos do Ordinário, e as partes em *italico* as subdivisões dos cantos que se tornaram outros cantos na Missa de Alcaçus.

Ilustração 36 - Cartograma *Quoniam*

Obra: <i>Quoniam</i> , 7º canto da Missa de Alcaçus, com solo de barítono e violoncelo.	
Escala	Projeção
<p>Aproximação:</p> <p>O <i>Quoniam</i>, é um trecho do <i>Gloria</i> do Ordinário, sendo uma subdivisão desse canto litúrgico. Nos compassos 31 a 41 aparece um solo de violoncelo com a melodia do romance ibérico “Juliana e D. Jorge”. Esse é um dos romances mais antigos e mais cantados no Rio Grande do Norte, segundo Deífilo Gurgel (1992). Sua temática é de aventura galante e tragédia e a tonalidade da melodia está no Modo Eólio, (tragédia). Este é um modo grego que foi usado amplamente na música cristã nos primeiros séculos, com a titulação de modo eclesiásticos em Lá menor, tom melancólico. (Corte y Pannain:1965).</p>	

Distanciamento:

O texto diz: “Só Tu és Senhor, Só Tu és altíssimo Jesus Cristo”, e o canto sacro é entoado no ritmo de aboio, com acompanhamento instrumental de solo de violoncelo e percussão.

Simbolização:

Alguns elementos podem ser considerados centrais na tensão entre música sacra e profana neste canto da Missa de Alcaçus. Na projeção realizada tentamos contempla-los, quais sejam: o ritmo de aboio e a melodia do romance ibérico “Juliana e D. Jorge”, que trata de aventura galante. Esses são simbolismos que se distanciam dos aspectos sacros, porém é na tonalidade do romance inserido que encontramos o mesmo modo grego Eólio (tragédia), e como modo eclesiástico em Lá menor, tom melancólico. Esse modo é o mesmo usado na música de característica moura trazida para o Nordeste, também chamado de “escala nordestina”. Esse é o “tom” da música dos vaqueiros quando entoam seus aboios, em tons “menores” e melancólicos. Embora haja um distanciamento por razões temáticas, encontramos uma aproximação musical entre a melodia do romance ibérico “Juliana e D. Jorge” e o canto *Quoniam*, no aspecto sacro e profano. Compreendemos, portanto que esta uma **afinidade eletiva**, não intencional, porém adaptada ao canto litúrgico por pertencer a mesma raiz musical, os modos gregos.

Fonte: a autora (2014)

Ilustração 37 - Cartograma *Qui Propter*

Obra: <i>Qui Propter</i> , 11º canto, com solo de soprano e dois violinos.	
Escala	Projeção
<p>Aproximação:</p> <p>O <i>Qui Propter</i>, é um trecho do <i>Credo</i> do Ordinário, sendo uma subdivisão desse canto litúrgico. Nos compassos 9 a 24, aparece o solo de 1º violino com a melodia do romance “Dona Branca”, seguido nos mesmos compassos, um segundo solo de 2º violino com a melodia do romance “Santa Iria”, e nos compassos 24 a 45, reaparece o solo de 2º violino, com a melodia do romance “Antonino”. Nenhum desses romances são religiosos, mas se classificam como romances plebeus por sua temática de situações do cotidiano, como conquistas amorosas que terminaram em tragédias, Segundo Cascudo (1978). As respectivas tonalidades das melodias dos romances inseridos no canto <i>Qui Propter</i> são: os dois primeiros estão no Modo Dórico (solene e grandioso) e o terceiro romance está no Modo Mixolídio (modo afável e doce). Os três modos pertencem aos modos eclesiásticos em Ré menor (louvor solene) e em Sol Maior (louvor e gratidão).</p> <p>O texto diz: “(...) Por nós homens e por nossa salvação, desceu do céu”, o canto sacro é entoado no ritmo de Acalanto em estilo modal, adaptado aos modos eclesiásticos citados. Sendo intercalado pelo solo de soprano com acompanhamento instrumental de 1º e 2º violinos, sem acompanhamento de percussão.</p>	
<p>Simbolização:</p> <p>Este trecho revela o momento mais próximo da música modal aos cantos da Missa de Alcaçus. Essa proximidade deve-se a utilização dos mesmos modos eclesiásticos das melodias dos romances, apesar de sua temática não corresponder ao texto sagrado. Desde os primeiros séculos do Cristianismo a música esteve ligada à religião como atividade subordinada aos imperativos do serviço religioso e a promoção do ritual. Com o desenvolvimento do cantochão até a polifonia, a música avança no processo de racionalização, e paralelamente surgem os romances e baladas que irão se valer dos tons musicais dos cantos litúrgicos. Encontramos nesse canto a aliança entre os cantos litúrgicos e os romances, na utilização das mesmas regras de tonalidade.</p>	

Fonte: a autora (2014)

Ilustração 38 - Cartograma *Et in Spiritum Sanctum*

Obra: <i>Et in Spiritum Sanctum</i> , 15º canto, com coro em polifonia renascentista.	
Escala	Projeção
<p>Distanciamento:</p> <p>O canto <i>Et in Spiritum Sanctum</i>, também encontra-se no <i>Credo</i> do Ordinário, sendo uma subdivisão desse canto litúrgico. Nos compassos 46 a 54, aparece o solo de 1º violino com a melodia do romance “Paulina e D. João”, seguindo durante a música. A temática do romance é de conquista amorosa que termina em tragédia. Sua tonalidade encontra-se no Modo Frígio (um modo materialista e sensual, que favorecia a impetuosidade e a orgia), este pertence ao modo eclesiástico em Mi menor (se remete à contrição e confissão). O texto diz: “Creio no Espírito Santo de Deus vivificante, que procede do Pai e do Filho, que com o Pai e o Filho será adorado e glorificado. Que fala através dos profetas. Creio na única, santa, católica e apostólica Igreja”. Essa parte é cantada pelo coro em polifonia renascentista, com Organa de Notre Dame, e acompanhada por vários ritmos das manifestações populares do Nordeste, começando com o repente e seguindo em ritmo de maracatu, marcada por instrumentos de percussão intercalando com os solos de violino.</p>	
<p>Simbolização:</p> <p>A arte em geral, incluindo-se a música, está em tensão com a ética religiosa mais racionalizada, tal como se verificou no trecho em questão por meio da inserção dos romances e dos vários ritmos das manifestações populares, esta seria uma atitude improvável para a música sacra, que tem como a máxima a discrição e contrição. Este conflito diz respeito ao distanciamento entre as “obras dos homens” e as “obras de Deus”, formulado pela racionalização da vida religiosa. Deste modo, o prazer terreno propiciado pela vida mundana e pelas artes é encontrado nesse trecho da obra Missa, que aparecem distanciados apesar da utilização dos modos eclesiásticos.</p>	

Fonte: a autora (2014)

Ilustração 39 - Cartograma *Agnus Dei*

Obra: <i>Agnus Dei</i> , 20º canto, iniciando com solos de barítono e soprano, seguido do coro em harmonia do classicismo.	
Escala	Projeção
<p>Distanciamento/ Aproximação:</p> <p>O <i>Agnus Dei</i>, é o último canto litúrgico da Missa de Alcaçus, sem subdivisões em outros cantos. Nos compassos 72 a 77, 136 a 141 aparecem os solos de 1º e 2º violino, seguidos nos compassos 72 a 144, 136 a 144, de solo de viola, com a melodia dos romances “Conde Aragão” e “Santa Iria”, respectivamente. A temática dos dois romances inseridos é de conquista amorosa que termina em tragédia, ambas as tonalidades se encontram no Modo Dórico (solene e grandioso, por despertar a virtude e a coragem), e como modo eclesiástico em Ré menor (se remete ao louvor solene). O texto diz: “Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo, tende piedade de nós e dá-nos a paz”. Essa é a parte final da Missa de Alcaçus, começa com solo de barítono e soprano, seguido pelo coro. Esse último canto litúrgico termina de forma grandiosa como nos finais das composições de harmonia do período clássico.</p>	
<p>Simbolização:</p> <p>Este trecho muito se aproxima da evolução musical do século XVIII, quando a música sacra sai do domínio da Igreja e passa a pertencer a esfera artística, com composições grandiosas para salas de concerto e teatro, a exemplo da Missa Solemnis Op. 123, de Beethoven, que por sua grande estrutura de coro e orquestra não cabia na nave da igreja. Apesar do conflito, entre as esferas religiosas e artísticas, a música sacra mantém-se apesar do virtuosismo, havendo espaço para a música artística, pelo forte apelo da aristocracia e depois da burguesia. Weber apresenta a maior proximidade da arte sacra com a profana, como da música erudita e popular através de uma afinidade eletiva. A música como algo divino também é parte da vida secular do homem.</p>	

Fonte: a autora (2014)

Após a exposição dos cartogramas acima, entendemos que a metodologia da cartografia simbólica favorece a presente pesquisa em três aspectos: primeiro porque a expõe em parte a problemática, abrindo possibilidades para novas investigações sobre o tema; segundo, porque nos orienta o caminho para o entendimento da obra, além do aspecto da análise musical; e terceiro, porque nos possibilita visualizar conhecimentos ausentes, invisíveis, como os romances medievais ibéricos e a prática das canções de trabalho das rendeiras/romanceiras de Alcaçus.

À guisa da conclusão, apresentamos um cartograma síntese das projeções realizadas nos quadros anteriores confrontando os elementos presentes na tensão conciliada entre as esferas religiosas e artísticas.

Ilustração 40 - Cartograma da Missa de Alcaçus e os Romances Ibéricos

Tensão Conciliada	
Distanciamentos	Aproximações
Síntese da Simbolização	
<p>A inserção da música artística no modelo da música sacra sempre será um desafio para novos compositores, por deslocar um estilo da esfera religiosa para a artística. Porém a música enquanto arte, racionalizada tem contribuído para novas experiências religiosas e artísticas, desde o século XVII, com as obras de Monteverdi, Bach e Haendel. A supervalorização de uma esfera pelo significado da religião não interfere na vivência artística. E a ética religiosa sempre será a guardiã da fé salvadora como da música sacra.</p>	<p>Observamos que os romances ibéricos, identificados como música tradicional, de raiz afetiva e irracional, segundo Weber (1982), passou por processo de racionalização e afinidade eletiva com os cantos da Missa de Alcaçus, por conter em ambos a mesma raiz musical, os modos gregos, adaptados aos modos eclesiais. Dessa maneira, Missa e Romances se aproximam e permitem uma parcial fusão, porque a obra sacra não perde seu caráter erudito e os romances ibéricos, antes ausentes e invisíveis como conhecimento musical, se tornam presentes na obra Missa de Alcaçus.</p>

Fonte: a autora (2014)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sanctus, Sanctus, Sanctus.
Domine Deus Sabaoth
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Santo, Santo, Santo
Senhor dos Exércitos
Os céus e a terra estão cheios da sua glória.*
(Isaías. 6:3)

A melodia de *Sanctus*, é uma das últimas partes cantadas na Missa de Alcaçus, iniciando com solo de violino e acompanhamento de violão e címbalos, numa melodia que se inicia singela, quase uma canção infantil, e que cresce aos poucos com a entrada do coro e da orquestra, e vai tomando corpo de uma grande conclamação entre os cantores, como no texto descrito no livro do profeta Isaías: “E clamavam uns para os outros, dizendo: Santo, Santo, Santo é o Senhor dos Exércitos; toda a terra está cheia da sua glória” (BÍBLIA ONLINE, 1999)⁸⁷. Depois a melodia do canto se recolhe aos poucos de forma sutil e delicada numa calmaria das vozes em uníssono.

Apesar da breve descrição do canto *Sanctus* da Missa de Alcaçus, o que nos chama atenção são suas palavras, descritas acima, exaltando a santidade Deus, algo sublime, puro, intocável, perfeito, sem mácula, ao qual o homem e sua finitude não pode compreender por completo. É a sublimidade da melodia que se intercala ao significado das palavras de Jesus Cristo quando recebeu as crianças. “Trouxeram-lhe, então, algumas crianças, para que lhes impusesse as mãos e orasse; mas seus discípulos os repreendiam. Jesus, porém, disse: Deixai os pequeninos, não os embarceis porque dos tais é o reino dos céus.” (Mateus 19: 13 e 14).

Sua atitude em comparar a pureza e espontaneidade infantil, é a mesma atitude predita em Isaías, com espontaneidade e humildade diante de um Ser superior. No canto *Sanctus* da Missa de Alcaçus, encontramos texto e música em **afinidade eletiva** sutil nessa parte, na qual tais semelhanças de pureza e simplicidade encontram-se nas canções infantis e no folclore.

O compositor nesse canto da Missa de Alcaçus teve a oportunidade de expressar musicalmente uma melodia singela e de louvor a Deus como sugere o texto bíblico. Essa é uma atitude para os quais abraçam uma fé, como na declaração de Max Weber: “A fé autêntica é algo como um dote artístico; é algo que efetivamente se possui ou não”. (MATA, 2011, p. 28).

⁸⁷ Isaías. 3:6

Entretanto, a arte tecida por Danilo Guanais na obra *Missa de Alcaçus*, não se uniu apenas a música sacra com a profana, a música erudita com a popular, mas a razão e a emoção, o cânone do Ordinário com romances medievais ibéricos, o regionalismo do Nordeste ao universalismo da música clássica, numa **afinidade melódica** regida por sua rotinização. Foram aspectos como esses que nos permitiu observar a racionalização na música moderna e na música primitiva, de raízes afetivas e irracionais, dentro da perspectiva weberiana, e sobretudo, a possibilidade de aplicar-se uma **sociologia compreensiva** na qual não se explicam as causas que se combinam entre si, porém admite-se suas imbricações culturais.

Ao concluir esta pesquisa meu olhar como musicista se funde com o olhar de pesquisadora nas Ciências Sociais, percebendo que a música apesar de sua lógica interna, é um produto de uma cultura, ou de culturas que se fundem, e é capaz de visualizar práticas invisíveis e ausentes sem desperdiçar experiências úteis para a música contemporânea. A pesquisa me permitiu ouvir a *Missa de Alcaçus* sob diferentes ângulos culturais, além da análise musical, e, a partir de nossa dedicação ao tema, perceber que a música não revela apenas uma dinâmica social, mas a dinâmica do próprio indivíduo enquanto agente social, quando imprime numa obra musical seus valores e práticas que poderiam estar invisíveis. Ao me aproximar das rendeiras de Alcaçus e de seus romances pude perceber que é preciso manter viva essa cultura feminina de cantar romances em canções de trabalho, quase extinta nos dias atuais, e que práticas como essas devem ser visualizadas e presentes na sociedade, por sua contribuição à música popular de tradição oral no Rio Grande do Norte.

Com a pesquisa sobre a aproximação melódica entre os cantos da *Missa de Alcaçus* e as melodias dos romances ibéricos, encontramos além de suas **afinidades eletivas** abordadas por Max Weber, que esses romances outrora esquecidos em seu lugar de origem, estão ressignificados na obra *Missa de Alcaçus* de Danilo Guanais. A relevância por nós encontrada nesse tema, dá-se pela importância de compartilhar esse conhecimento a fim de **ampliar o presente** aproveitando as diferentes experiências musicais. É portanto, essa compreensão de tempo apresentada por Santos (2000) e a compreensão do indivíduo, ou indivíduos, como unidade final que Max Weber apontou em sua **sociologia compreensiva**, na qual entendemos sua utilidade e aplicação na obra estudada.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

ANDRADE, Mário. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1995.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. 4.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971. cap.1, p.45.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora da UnB, 1987.

BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

BÍBLIA ONLINE. 1999. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.net>>. Acesso em: 05 jul 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007b.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

BRESSAN, P. Paulino. *Manual de Canto Gregoriano*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1950.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Tradução Denise Bottmann. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Antonio Miguel de. *Intervalo*. 2006. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Intervalo.gif>>. Acesso em: 27 jan 2014

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. v.1

CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1978.

CASCUDO, Câmara. *Literatura Oral*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1952.

CASCUDO, Câmara. *Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Global, 2001.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CATTOI, B. *Apuntes de Acustica y Escalas Exoticas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980.
- CERTEAU, Michel de. Culturas Populares. In: _____. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, Capítulo 3, p. 75 a 90.
- CHAIM, Ibrahim Abrahão. *Música Erudita: Da Idade Média ao Século XX*. São Paulo: Letras & Artes, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 1988.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, v.8, n.16, p.179-192, 1995.
- CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- COHN, Gabriel. *Crítica e Resignação: Max Weber e a Teoria Social*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COLÉGIO RAINHA DA PAZ. *Períodos da história da música: música medieval*. 2006. Disponível em: http://antigo.rainhadapaz.com.br/projetos/musica/historia_a_musica/musica_medieval/musica_medieval.htm. Acesso em: 05 fev. 2014.
- CORTE, A. Della; PANNAIN, Guido. *Historia de la musica*. 2.ed. Madrid: Labor S.A., 1965. Tomo 1.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Livros de Portugal, 1943.
- COSTA, Joicy Suely Galvão. *Música e Religião em Max Weber: tensões e confluências entre esferas de valor*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.
- DE LA CAMPA, Román. “Transculturación y Posmodernidad: Destinos de la Producción Cultural Latinoamericana?”. In: MEMORIA: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. La Paz: Umsa, Plural, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995.
- DINIZ, Jaime. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: EDUFPE, 1979. 3 volumes.
- FABBRI, Franco. A Theory of Music Genres: two applications. In: POPULAR Music Perspectives. [s.l.]: D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter; International Association for the Study of Popular Music, 1981. p. 52-81.
- FLEURY, Laurent. *Sociologia da Cultura e das práticas culturais*. São Paulo: SENAC, 2009.
- FREITAS, Décio. *Palmares, a Guerra dos Escravos*. 5.ed. São Paulo: Graal, 1990. Cap.1, p.17-30.

FRITZ, Ringer. *A Metodologia de Max Weber*. São Paulo: Edusp, 2004.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GERMANO, José Willington (et al.). *Conhecer para libertar: nostalgia romântica e educação popular*. [2014]. Disponível em: <http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/390JoseGermano_e_Pablo_e_Thalita.pdf> Acesso em: 03 ago. 2012.

GOLDBERG, David Theo. Introduction: Multicultural Conditions. In: GOLDBERG, D. T. (Ed.). *Multiculturalism: a Critical Reader*. Cambridge (Mass)/ Oxford: Basil Blackwell, 1994.

GURGEL, Deífilo. *Espaço e Tempo do Folclore Potiguar*. 2. ed. Natal: Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 2006. (Coleção Folclore Potiguar).

GURGEL, Deífilo. *Romanceiro de Alcaçus*. Natal: UFRN/PROEX/Cooperativa Cultural. Ed. Universitária, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 3. ed. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANNERZ, Ulf. *Transnacional Connections*. Londres: Routledge, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical, uma contribuição para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução: Nicolino Simone Neto. Lisboa: Edições 70, 1994.

HARNCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons, caminhos para uma nova compreensão musical*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by J. H. Bernard. New York: Hafner Publishing, 1951. (Publicação original de 1892).

KÁROLYI, Otto. *Introdução à Música*. São Paulo: Martins fontes, 2002.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4.ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Musicália, 1979.

LAROUSSE. Dictionnaire de la Musique. Sous la direction de Marc Vignal. Édition Michel Guillemot. Paris: Larousse-Bordas, 1996. v.1 e 2.

LEONIDO, Levi. Gênero, forma, estilo e estrutura. *Sinfonia virtual*, n. 7, 2008. Disponível em: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estrutura.php>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coords.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: da Fundação Getúlio Vargas, 1999. p.304-310.

LUIZ Gonzaga. 2003. Disponível em: < <http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

LYRA, Tavares. *História do Rio Grande do Norte*. 3. ed. Natal: EDUFRRN, 2008.

MATA, Sérgio da. A crítica da teologia como alternativa ao “embuste romântico”: notas introdutórias sobre a religião de Max Weber. *PLURA: Revista de Estudos da Religião*, v. 2, n. 1, p. 25- 48, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

MOVIMENTO ARMORIAL. 2014. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Armorial>. Acesso em: 12 jan 2014.

MUSEU DE MÚSICA MARIANA. *José Maurício Nunes Garcia: Missa em Mi Bemol*. Projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras.

O TROVADORISMO galego-português. 2012. Disponível em:
<<http://www.colegioweb.com.br/trabalhos-escolares/literatura/trovadorismo/o-trovadorismo-galego-portugues.html>>. Acesso em: 20 jan 2014.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’água, 1992.

PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. 4. ed. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1905.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Historiografia contemporânea da cultura popular: tendências e impasses em História, em debate: problemas, temas e perspectivas. In: Encontro Regional de História: saberes e práticas científicas, 16, 1991, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH, 1991. p.32.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia Científica, para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

REINO de Castela. [2014?]. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Castela>. Acesso em: 20 jan. 2014.

ROBERTSON y STEVENS (Org.). *Historia General de la Música: desde la Renacimiento al Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1977. (Colección Fundamentos, v.6)

ROSSINI, Tavares de Lima. *Abecê do Folclore*. 5. ed. São Paulo: Ricordi, 1972.

- SALVAT, Alan. *La citation de Frédéric Mistral et les dictons*. 2011. Disponível em: <<http://paysdegrasse.free.fr/articles/imprimable.php?idlink=41>>. Acesso em: 12 jan. 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Uma Cartografia Simbólica das representações sociais: o caso do direito. In: _____. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000. p. 63-80.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Afrontamentos, 2001.
- SILVA, Josué Barros da. *As origens das notas musicais: parte 3*. 2013. Disponível em: <<http://musicenciarte.blogspot.com.br/2013/05/a-origem-das-notas-musicais-parte-3.html>>. Acesso em: 20 jan 2014.
- SOARES, Antônio. *Notas da História, obra póstuma*. Natal; Fundação José Augusto, 1985. Apêndice com a notações ao texto, de Antônio Soares Filho.
- SOUTO MAIOR, Mário. *Território da Danação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.
- SOUZA, Laura de Mello. *A cultura popular e a história, em Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.
- SOUZA, Osvaldo. *Rendas e Labirintos do Nordeste*. Natal: Fundação José Augusto, 1973.
- THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TOMAZ, C. Memória e Emoções. *Ciência Hoje*, n.83, p.25-30, ago de 1992.
- TORRES, Jacinto; GALLEGÓ, Antonio; ALVAREZ, Luis. *Música y Sociedad*. Madrid: Real Musical, 1976. (Carlos III, nº 1)
- VISITNATALBRAZIL: Guia Turístico de Natal, Brasil. 2012. Disponível em: <<http://www.visitnatalbrazil.com/pt/sua-viagem/mapa-de-natal/mapa-do-litoral/>>. Acesso em: 20 jan 2014
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Max. *Conceitos básicos de sociologia*. São Paulo: Centauro, 2002.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: UNB, ed. 1991 e 1999. Vol. 1.2.
- WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1982.
- WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

GLOSSÁRIO

Como esta pesquisa trata de música, muitos são os termos técnicos presentes no texto. Para maior clareza optamos em escrever um item de glossário a fim de esclarecer os termos musicais e suas definições.

- 1- **Acorde** - Conjunto de notas que são executadas simultaneamente. Podendo ser de três ou mais sons.
- 2- **Ars Nova** – É a arte ou técnica a um novo método de notação musical. Esse método introduziu o desenvolvimento de um novo estilo musical, que recebeu o mesmo nome, no século XIV, na França e na Itália.
- 3- **Balada** - Canção baseada em poesia popular de caráter dramático e narrativo. Também se aplica a peça puramente instrumental de estilo sentimental.
- 4- **Barítono** – Voz da voz masculina de registro médio, situado entre o tenor e o baixo.
- 5- **Cânone** - Composição para várias vozes ou instrumentos, na qual as diferentes vozes interpretam a mesma melodia.
- 6- **Cantilena** - Obra vocal de estrutura muito simples e caráter lírico.
- 7- **Cantochão medieval** – É a prática monofônica de canto utilizada nas liturgias cristãs, formado por intervalos próximos de segundas e terças. Seu ritmo é baseado na prosódia dos textos em latim.
- 8- **Cantos Responsoriais** – É um canto litúrgico, que pertence aos salmos, cuja a participação é anunciada por um solista e um grupo de cantores, e por eles é respondido o canto iniciado com uma breve resposta melódica a cada dois ou três versículos bíblicos. Essa era uma prática da música judaica observada nos Salmos 100 a 121 da Bíblia Sagrada.
- 9- **Cantus Firmus** – É a melodia fixa, de valores regulares, sobre a qual se desenvolvem várias linhas melódicas.
- 10- **Charamelas** – Instrumentos de sopro de palheta dupla, de som estridente, que tem origem no oboé e no fagote. Instrumento tocado por negros músicos no século XVIII nas festividades religiosas em Pernambuco e Minas Gerais.
- 11- **Coda** – É a parte acrescentada no fim de uma composição para confirmar a sua conclusão.
- 12- **Conductus** - É um tipo de composição vocal, de música sacra mas não-litúrgica, para uma ou mais vozes. A palavra deriva do latim *conducere* (acompanhar).
- 13- **Contraponto** - Técnica da composição musical que consiste em sobrepor linhas melódicas diferentes.
- 14- **Coro** - Conjunto de cantores. Composição destinada a este conjunto.
- 15- **Diatônica, Escala** - Composta por sete notas (considera-se que a oitava é a mesma que a primeira).
- 16- **Dinâmica** - Graduação de intensidade do som. Tem grande importância como matiz expressivo no caráter de uma frase musical.
- 17- **Entoar** - Produzir um som musical determinado, cantar afinadamente.

- 18-Frase Musical** – É a melodia que distingue-se das restantes por uma pontuação cadencial e subdivide-se por sua vez, em membros, motivos e células. Corresponde à oração na sintaxe gramatical.
- 19- Formas musicais** - É a estrutura e o desenho da música. As formas de *rondó, forma canção, forma sonata, tema e variações, forma binária, forma ternária, forma estrófica, concerto e forma moderna.*
- 20- Gregoriano, Canto** - Forma de canto litúrgico da igreja católica romana, cujas melodias monódicas foram recolhidas e ordenadas pelo papa Gregório I do século VI.
- 21- Harmonia** - Ciência da formação e encadeamento dos acordes que obedecem às leis da tonalidade. Têm papel fundamental no sentido da consonância (acordes perfeitos) e o da dissonância (acordes que exigem uma resolução e criam um dinamismo).
- 22- Imitação** - Artifício polifônico, em que uma voz reproduz uma frase ou motivo exposto previamente por outra.
- 23- Instrumentação** - Estudos das técnicas e das propriedades expressivas dos instrumentos, preliminar à orquestração.
- 24- Madrigal** - Composição polifônica, de duas a seis vozes, com ou sem acompanhamento. Tem carácter severo e majestoso, cultivado entre os séculos XIV e XVII.
- 25- Maior, Escala** - Modelo dado pela sucessão das notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. A partir deste modelo, conservando a mesma ordem de intervalos que caracterizam o modo maior, pode reproduzir-se - com as consequentes alterações - a partir de qualquer nota.
- 26- Melisma** - Reunião de várias notas cantadas com uma única sílaba, em oposição ao canto silábico, como o recitativo.
- 27- Melodia** - Emissão de sons sucessivos e de altura diferentes que, mediante a articulação do ritmo criam motivos, frases e períodos com sentido. Chama-se também melodia ao canto produzido por uma só voz.
- 28- Menor, Escala** - Modelo dado pela sucessão das notas dó, ré, mi *bemol*, fá, sol, lá *bemol*, si *bemol*, dó, e reproduzível a partir de qualquer nota.
- 29- Modos Gregos** – Se referem às diversas formas de organizar os sons, que se diferenciam de região para região na Grécia Antiga, consoante as tradições culturais e estéticas de cada uma delas. Desta forma têm-se o modo dórico (Dória), das notas *ré a ré*; o modo **frígio** (da região da Frígia), das notas *mi a mi*; o modo **lídio** (da Lídia), das notas *fá a fá*; o modo mixolídio (uma mistura dos modos lídio e dórico), das notas *sol a sol*; o modo **eólio** (da Eólia), das notas *lá a lá*; o modo locrio das notas *si a si*; e o (da região da Jônia), das notas *dó a dó*.
- 30- Modulação** - Mudança de tom ao longo de um trecho.
- 31- Música Sacra** - Em sentido restrito é a música erudita da tradição religiosa judaico-cristã, e em sentido mais amplo é usado como sinónimo de música religiosa, que é a música nos cultos de quaisquer tradições religiosas.
- 32- Neuma** – É a notação musical do canto Gregoriano, na Idade Média, que significa sinal.
- 33- Notação** - Sistema de sinais de representação escrita da música. Ao longo da História existiram diferentes sistemas de notação: notação gregoriana, medieval, notação em

pauta de cinco linhas e, atualmente, notação com grafias especiais que correspondem a novos processos sonoros (música concreta e eletrônica).

- 34- Opus** - Obra musical.
- 35- Organum** – É a primeira forma de polifonia, em que as diferentes partes evoluem em intervalos paralelos de oitavas, quintas e quartas.
- 36- Orquestração** - Arte de escrever para orquestra, com o conhecimento de todos os recursos que os diferentes instrumentos e a sua combinação oferecem.
- 37- Paixão** - Drama musical baseado na história de Cristo com solistas, coros e instrumentos, que foi concebido para se cantar nas igrejas durante a Semana Santa.
- 38- Sistema Harmônico Tonal** – termo usado por Max Weber para denominar a música moderna do Ocidente baseada na notação musical, no sistema de acordes.
- 39- Tema** - Elemento básico de uma composição ou de parte dela, com sentido completo e individualidade bem reconhecível. Motivo condutor em determinados gêneros de composição.
- 40- Temperado, Sistema** - Sistema que divide a oitava em doze partes absolutamente iguais, tal como se encontra no teclado do piano. Esta equivalência permite transpor qualquer esquema para qualquer altura e reproduzir uma melodia a partir de qualquer nota, coisa que não acontece com outros sistemas de afinação.
- 41- Trovador** - Poeta e músico medieval.
- 42- Uníssono** - Incidência de duas ou várias vozes ou instrumentos numa mesma nota.

ANEXO A - PRODUÇÃO MUSICAL DE DANILO GUANAIS

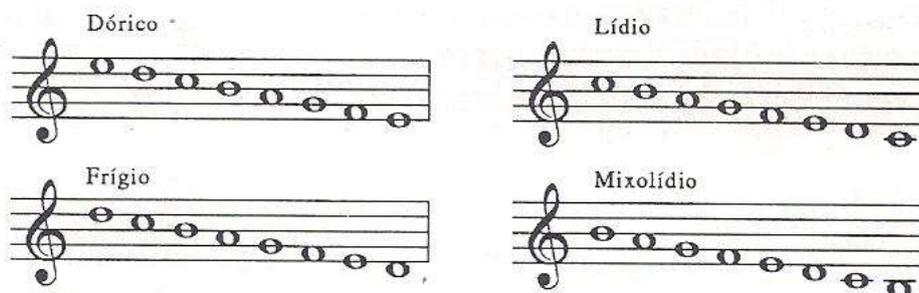
- Direção musical de trabalhos teatrais:
 - “Argamassa” da Caixa Econômica Federal
 - “Estabanada Cia de Artistas” em Natal
 - “Grupo Cena Livre de Teatro” em Alagoas.
- Direção das montagens de autores, estão:
 - “A Mente Capta” de Mauro Rosi
 - “O Processo de Lucullus” de Berthold Brecht
 - “A Missão” de Heiner Müller
 - “A Igreja Verde de Sávio Araújo,
 - “O Moço que casou com Mulher Braba” de D. Juan Manoel
 - “Quem Beliscou Paulinho?” de Chico Vila e Marcos Bulhões
 - “Papai Pirou as Ondas do Rádio” de Guto Greco”.
- Direção artística do Grupo Vocal De Coro e Alma, de 1989 a 200, com montagem de 12 espetáculos, entre eles:
 - “Cartão Postal” (1990)
 - “Bossa-me Mucho” (1991)
 - “Tropicália de Coro e Alma” (1992)
 - “Mosaicos” (1995).
- Direção musical de espetáculos no Rio Grande do Norte:
 - “Um Presente de Natal” em Natal
 - “Oratório de Santa Luzia” em Mossoró
 - “Chuva de Bala no País de Mossoró” em Mossoró
 - “Asas da História” em Parnamirim
 - “Auto da Liberdade” em Mossoró
 - “Terra de Santana” em Caicó
 - “Auto de São João Batista” em Assú.
 - “Festa do Menino Deus” em Natal.
- Direção artística do programa:
 - “Música Viva” irradiado semanalmente pela Universitária FM em 2011 e 2012.
- Violonista do Duo de Violões “Álvaro-Daniilo”, com Álvaro Barros, com apresentações no Brasil e na Europa.

ANEXO B - MODOS GREGOS E MODOS ECLESIÁSTICOS/LITÚRGICOS

Os modos gregos adquiriram nomes diferentes conforme as regiões da Grécia em que predominavam, consoantes às tradições culturais e estéticas de cada uma delas. Dando, dessa maneira, ao modo de organização dos sons naturais.

São os modos gregos, chamados de modos eclesiásticos para os cantos litúrgicos.

- **O Modo dórico** (da região Dória) – Platão considerava o modo dórico solene e grandioso, por despertar a virtude e a coragem. O modo dórico é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é **6ª Maior**.
- **O Modo Frígio** (da região da Frígia) – Este modo materialista e sensual, favorecia a impetuosidade e a orgia. O modo frígio é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é **2ª menor**.
- **O Modo Lídio** (da Lídia) - Afável, doce e sensual, o modo lídio era usado nos cantos juvenis, pois favorecia a educação, despertando o gosto pelo belo e pelo puro. Também aparece outro — que é uma mistura dos modos lídio e dórico — denominado **Modo Mixolídio**. O modo lídio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). O intervalo característico é **4ª Aumentada**. O modo mixolídio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus II e III). O intervalo característico é **7ª menor**, este será o modo para a “Escala Nordestina”.



ANEXO C - PARTES DA MISSA (LITURGIA)

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

ANEXO D - PARTES DO ORDINÁRIO

O *Kyrie* é primeiro canto da missa, após o *Introitus*. Trata-se de um canto penitencial que remete a Antiguidade pagã e os ritos judaicos nos quais já existia essa prática. Seu texto está em grego, diferente dos demais textos do Ordinário que se canta em latim.

<i>Kyrie Eleison</i>	<i>Senhor tem piedade</i>
<i>Christe Eleison</i>	<i>Cristo tem piedade</i>
<i>Kyrie Eleison</i>	<i>Senhor tem piedade</i>

O *Gloria* é a forma mais elevada de oração cristã, enquanto doxologia. Segundo a doutrina Cristã, Deus-Pai predestinou aos homens “antes da criação do mundo”, a todo ser vivo “hinos de glória” (BIBLIA ONLINE, 1999)⁸⁸. Através do canto de *Gloria*, os crentes glorificam, louvam e adoram a Deus. O próximo canto é o *Credo*, que foi incorporado ao rito romano a partir do século XI, mesmo que já tivesse sendo utilizado na Igreja oriental e na Espanha no século VI. O *Credo* é uma profissão de fé e era destinado ao Batismo.

*Credo in unum Deo, Patrem omnipotentem,
Factorem coeli et terrae.
Visibilem omnium et invisibilem.
Et in Unum Dominum Jesum Chsrutum,
Filium Dei unigenite, et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lúmeme de lumine,
Deum verum de Deo verum.
Genitum non factum, consubstantialem Patri
Per quem omniam facta sunt, qui propter nos homine.*

*Et propter nostram salutem.
Descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto.
Ex Maria Virgine: et homo factus est.
Crucifixus etiam por nobis sub Pontio Pilato
Passus et sepultus est sepulto est
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas
Et ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris
Et interim venturus est cum Gloria.
Judicare vivos et mortos.
Cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem.
Qui ex Patre, et Filio que procedi,
Qui cum Patre, et filio simul adoratur, et conglorificatur.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma. In remissionem peccatorum.*

*Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi, Amen.*

*Creio em Deus Pai, Pai onipotente,
Criador do céu e da terra.
De todas as coisas visíveis e invisíveis.
Filho unigênito de Deus, e em um Senhor, Jesus Cristo.
Nascido do Pai antes de todas as gerações.
Deus de Deus, luz da luz.
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
Criado consubstancial ao Pai,
Por Ele todas as coisas foram feitas, por nós homens.*

*E por nossa salvação, Desceu do céu,
Desceu do céu. Encarnou-se pelo Espírito Santo.
Encarnou-se do Espírito Santo,
Nasceu da virgem Maria e se fez homem.
Foi crucificado por Pôncio Pilatos Morto e sepultado,
Morto e sepultado segundo as Escrituras terceiro dia.
Ressuscitou ao terceiro dia segundo as Escrituras.
Subiu aos céus está sentado à direita de Deus Pai,
Onde há de vir glorioso.
Julgar os vivos e os mortos
E seu reino não terá fim.
Creio no Espírito Santo de Deus Vivificante
Que procede do Pai e do Filho,
Que com o Pai e o Filho será adorado e glorificado.
Na única, santa, católica e apostólica Igreja.
Confesso um só batismo para a remissão dos pecados.*

*E espero a ressurreição dos mortos
E a vida do mundo que há de vir, amém.*

⁸⁸ Efésios 1: 3-6.

Após o *Credo*, tem-se o canto do *Sanctus* que foi usado na Igreja ocidental por volta do ano 400 d. C. Esse texto é formado pela aclamação do *Sanctus* do livro do profeta Isaías (BIBLIA ONLINE, 1999)⁸⁹ e *Benedictus* do Evangelho de Mateus, os dois são seguidos do *Hosanna*, de origem hebraica.

<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus.</i>	<i>Santo, Santo, Santo.</i>
<i>Domine Deus Sabaoth.</i>	<i>Senhor Deus dos Exércitos.</i>
<i>Pleni sunt coeli et terra gloria tua.</i>	<i>Os céus e a terra estão cheios da sua glória.</i>
<i>Hosanna in excelsis.</i>	<i>Hosana nas alturas.</i>

Em seguida, o texto do Evangelho Mateus (BIBLIA ONLINE, 1999)⁹⁰.

<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>	<i>Bendito o que vem em nome do Senhor.</i>
<i>Hosanna in excelsis.</i>	<i>Hosana nas alturas.</i>

O último canto da missa é o *Agnus Dei*, que tem como objetivo a renovação do gesto de Cristo na última ceia. Originalmente o texto era cantado repetidas vezes, a partir do século XII e as repetições foram três e a última acrescentada de *Dona Nobis Pacem* ou *Dona eis réquiem sempiternam*, quando se tratava das missas fúnebres.

<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi.</i>	<i>Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo.</i>
<i>Miserer Nobis.</i>	<i>Tende piedade de nós</i>
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi,</i>	<i>Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo,</i>
<i>Miserer Nobis.</i>	<i>Tende piedade de nós.</i>
<i>Dona nobis pacem.</i>	<i>Dá-nos a paz.</i>

O título “Cordeiro de Deus” provém de quatro textos bíblicos. O primeiro se refere aos cânticos do povo hebreu descritos na segunda parte do livro do profeta Isaías que descreve as provações do cativo da Babilônia no ano 598 a 537 a. C., que na profecia anuncia Cristo como aquele que irá tomar as dores do povo (BIBLIA ONLINE, 1999)⁹¹. O segundo texto se refere ao anúncio de João Batista quando vê Jesus e ele pede que seja batizado, na sua exclamação diz: “Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo! ” (BIBLIA ONLINE, 1999)⁹². O terceiro texto é a afirmação do apóstolo Paulo: “Cristo, nosso Cordeiro pascal, foi imolado” (BIBLIA ONLINE, 1999)⁹³. E o quarto texto está no livro de Apocalipse quando João, o apóstolo, cita por

⁸⁹ Isaías 6:3.

⁹⁰ Mateus 21:9.

⁹¹ Isaías 53: 6-11.

⁹² João 1: 29.

⁹³ I Coríntios 5:7.

28 vezes Cristo como Cordeiro pascal. Essas seriam as razões do *Agnus Dei*, na celebração da missa.

ANEXO E - PARTES DA MISSA DE ALCAÇUS

- **Kyrie**
- **Gloria**, subdivide nas partes: *Laudamus, Gratias Agimus Tibi, Qui Tolis, Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu*.
- **Credo**, subdivide nas partes: *Deum de Deo, Qui Propter, Et Incarantus, Et Resurrexit, Et Spiritum Sanctum, Confiteor* e *Et Vitam Venturi*.
- **Sanctus**, subdivide nas partes: *Hosana* e *Benedictus*.
- **Agnus Dei**

ANEXO F - ROMANCES IBÉRICOS INSERIDOS NA MISSA DE ALCAÇUS (MELODIAS)

7. quoniam

$\text{♩} = 138$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Barítono solo

Violão

Percussão

Violas

violoncello solo

Contrabaixo

p molto portato, sempre

6

quase livre, ritmicamente

11

15

quo - ni - am tu so - lus

ganza

pp

Quoniam [3]

19

Sanc tus

simil

23

tu so - lus Do mi - nus

The musical score is presented in a standard format with multiple staves. The vocal line is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The basso continuo line is also in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems, with measures 19-22 in the first and 23-26 in the second. The lyrics are 'Sanc tus' and 'tu so - lus Do mi - nus'. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Quoniam [5]

36

35

su Chris

portato te

portato te

portato te

portato

40

pp

attacca subito

11- Qui propter

♩ = 120

Soprano solo

Violinos I

Violinos II

Violas

Cellos

qui prop - ter nos

7

ho - mi-nes et prop - ter nos - tram sa - lu - tem

Dona branca

14

qui prop - ter nos ho - mi-nes et

Qui propter [2]

50

21

prop - ter nos - tram sa - lu - tem

Santa Iria

Antonino

28

des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de

35

cae - lis

1. qui

2.

Qui propter [3]

51

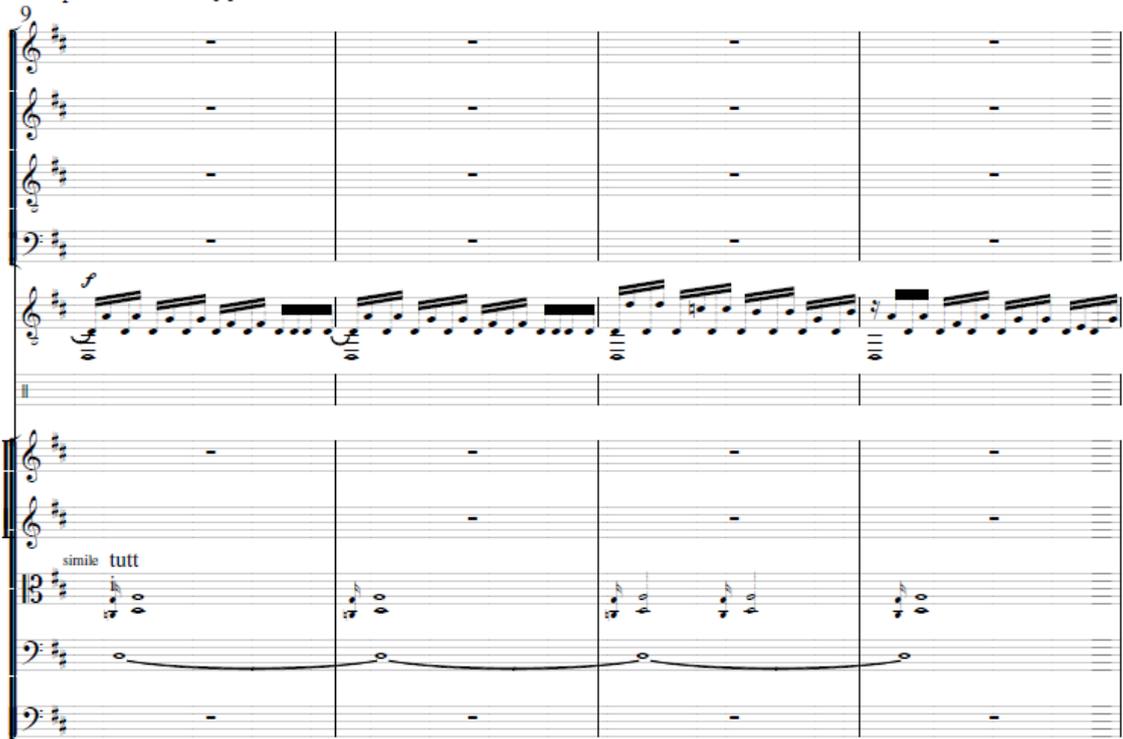
42

ritardando

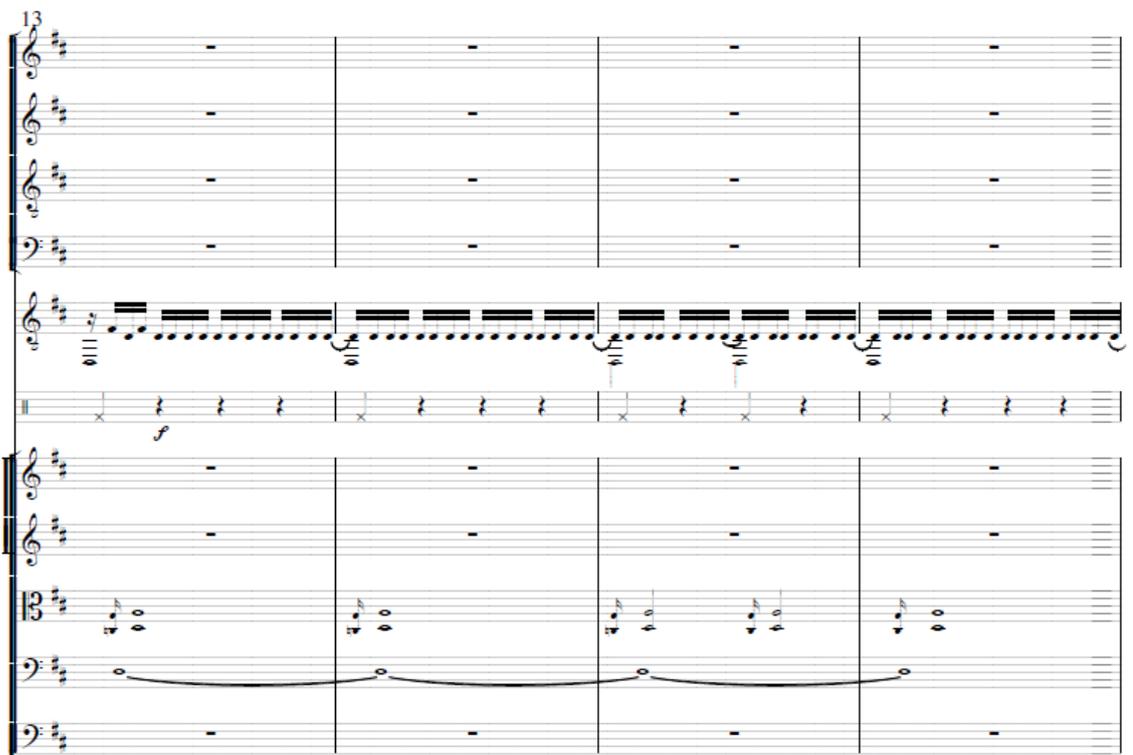
ritardando

En in Spiritum Sanctum [2]

73



Musical score system 1, measures 73-76. It features a piano introduction with a tremolo pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The upper staves are mostly empty, with some rests. The piano part is marked with a forte dynamic (*f*) and includes the instruction *simile tutt*.



Musical score system 2, measures 77-80. This system continues the piano introduction with a more complex tremolo pattern in the right hand. The upper staves remain empty. The piano part continues with the *simile tutt* instruction and a sustained bass line.

The musical score is divided into two systems, each containing four staves. The top two staves of each system are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 17. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system begins at measure 21. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, but the right hand has a more complex texture with some sixteenth notes. The vocal parts are mostly silent in both systems, with some notes in the Alto part in the second system.

En in Spiritum Sanctum [4]

75

Musical score for "En in Spiritum Sanctum [4]", starting at measure 25. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing four measures.

System 1 (Measures 25-28):

- Measures 25-26: Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass are silent. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment.
- Measures 27-28: Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass enter with melodic lines. The piano part continues with eighth notes. The word "pizz" is written below the Cello/Double Bass staff in measure 27.

System 2 (Measures 29-32):

- Measures 29-30: Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass continue their melodic lines. The piano part continues with eighth notes. The word "simile" is written below the piano staff in measure 30.
- Measures 31-32: Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass continue their melodic lines. The piano part continues with eighth notes.

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The first system begins at measure 33. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system begins at measure 37. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal parts have melodic lines with some rests and phrasing slurs. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

En in Spiritum Sanctum [6]

77

41

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum
 Et in Spi - ri - tum Sanc - tum et in
 Et in Spi - ri - tum Sanc - tum et in Spi - ri - tum
 Et in Spi - ri - tum Sanc - tum

45

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum Spi - ri - tum Sanc - tum Et in Spi - ri - tum
 Spi - ri - tum Sanc - tum et in Spi - ri - tum Sanc - tum Et in Spi - ri - tum
 Sanc - tum et in Spi - ri - tum Sanc - tum Sanc - tum Et in Spi - ri - tum
 et in Spi - ri - tum Sanc - tum Spi - ri - tum Sanc - tum Et in Spi - ri - tum

Paulina e D. João

arco

simile

49

Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem Fi - li -

Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li -

Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li -

Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem Fi - li -

53

o - que pro - ce - dit (qui cum Pa - tre et Fi - li - o si

o - que pro - ce - dit arco

o - que pro - ce - dit (qui cum Pa - tre et Fi - li - o si

o - que pro - ce - dit

agogo

pizz

En in Spiritum Sanctum [8]

79

57

- mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur. qui lo - cu - tus est per pro -

- mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro -

agogo

p *pp*

61

phe - tas qui lo - cu - tus est per pro -

phe - tas qui lo - cu - tus est per pro -

triángulo

p subito

p subito

pizz *arco*

En in Spiritum Sanctum [10]

81

Musical score for "En in Spiritum Sanctum" starting at measure 73. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "si am" and "si am", a piano accompaniment, and a guitar part. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 76 and the second system starting at measure 77. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The guitar part features a melodic line in the upper register and a rhythmic pattern in the lower register. The vocal line consists of long notes with lyrics "si am" and "si am".

73

si am

si am

mp

77

18- sanctus

$\text{♩} = 90$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Violão

Percussão

Violinos I

Violinos II

Violas

Cellos

Contrabaixo

pizz

solo

5

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 9-12) shows a piano accompaniment with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *sino*. The second system (measures 13-16) is marked *tutti* and features a more complex piano accompaniment with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *solo*. The third system (measures 17-20) shows a piano accompaniment with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *solo*. The vocal parts are mostly silent, with some notes in the lower systems.

Sanctus [3]

17
San- ctus San- ctus

21
San- ctus San- ctus San- ctus Do- mi-nus De- us Sa- ba- oth

25

29

tutti

San- ctus San- ctus

San- ctus San- ctus

solo

Detailed description of the musical score: The score is for a Sanctus, measure 25 to 29. It is in 3/4 time and D major. The piano accompaniment consists of a right hand with a continuous sixteenth-note pattern (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a left hand with a bass line (G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are mostly rests in measures 25-28. In measure 29, the vocal parts enter with the lyrics 'San- ctus San- ctus'. The piano accompaniment continues throughout. The score includes dynamic markings such as *tutti* and *solo*.

Sanctus [5]

92

33

San-ctus Do-mi-nus De-us sa-ba-oth

San-ctus Do-mi-nus De-us sa-ba-oth

37

San-ctus San-ctus San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-

San-ctus San-ctus San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-

41

ba oth

ba oth

45

ple-ni sunt cac-li et te-rra

The musical score is presented in a system of staves. The top system (measures 41-44) features two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics 'ba oth' and a piano accompaniment consisting of sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 45-48) continues the vocal parts with lyrics 'ple-ni sunt cac-li et te-rra' and the piano accompaniment. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piano part includes dynamic markings such as '6' and 'f'.

Sargis [7]

94

ple- ni sunt cac- li et te- rra



53
glo- ri- a tu- a glo- ri- a
glo- ri- a tu- a glo- ri- a



57

tu a glo- ri a tu a

tu a glo- ri a tu a

sol

61

Sanctus [9]

96

The musical score is arranged in systems. The first system features vocal staves with lyrics: "glo-ri-a tu-a" and "glo-ri-a tu-a". Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of a treble clef staff with a sixteenth-note pattern and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system is marked "tutti" and features vocal staves with sustained notes and piano accompaniment with sustained notes. The third system is marked "solo" and features a vocal staff with a melodic line and piano accompaniment with sustained notes. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

73

San-ctus

San-ctus

77

San-ctus

San-ctus

San-ctus

San-ctus

Sanctus [11]

98

81

San-ctus

San-ctus

tutti

attacca hosanna

21. agnus Dei

$\text{♩} = 80$

Sopranos *f* (Ag - nus Dei - qui tol - lis pec - ca -

Contraltos *f*

Tenores *f* (Ag - nus Dei - qui tol - lis pec - ca -

Baixos

Soprano solo

Barítono solo

Violão

Percussão
triângulo
tambor grande

Violinos I *f*

Violinos II *f*

Violas *f*

Cellos *f*

Contrabaixo *f*

The musical score is for the '21. agnus Dei' movement. It is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 80. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal parts (Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos) sing the lyrics: '(Ag - nus Dei - qui tol - lis pec - ca -'. The instrumental parts include Soprano solo, Barítono solo, Violão, Percussão (triângulo and tambor grande), Violinos I and II, Violas, Cellos, and Contrabaixo. The string parts (Violinos, Violas, Cellos, Contrabaixo) play a sustained harmonic accompaniment. The percussion parts play a simple rhythmic pattern.

Agnus Dei [2]

109

8

ta mun - di *pp* mi - se - re - re no - bis

ta mun - di *pp* mi - se - re - re no - bis

pp

pp

pp

pp

pp

15 $\text{♩} = 120$

The musical score is arranged in five systems. The first system contains four staves (treble, alto, tenor, bass) with rests. The second system contains two staves (treble, bass) with rests. The third system contains two staves (treble, bass) with a melodic line in the treble staff featuring triplets and sixteenth notes. The fourth system contains four staves (treble, alto, tenor, bass) with a complex accompaniment including sixteenth-note patterns in the treble and bass staves, and chords in the inner staves. The fifth system contains four staves (treble, alto, tenor, bass) with similar accompaniment to the fourth system.

Agnus Dei [4]

111

20

The musical score is written in 4/4 time and D major. It consists of two systems of five staves each. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The score is marked with a '20' at the beginning of the first system.

30

non div

35

Musical score for Agnus Dei [7], page 114, starting at measure 35. The score is arranged in two systems of staves. The first system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The second system consists of six staves: two treble clefs, one alto clef (3/8 time signature), one bass clef, and one bass clef. The music is in D major and 3/8 time. The first system shows a piano introduction with a rhythmic pattern of eighth notes and a triplet. The second system shows the beginning of the vocal or instrumental melody with various rhythmic patterns and rests.

Agnus Dei [8]

115

40

pizz

pizz

pizz

pizz

pizz

45

arco

arco

arco

solo

arco

arco

Agnus Dei [10]

117

50

The musical score is arranged in ten staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with rests. The fifth and sixth staves are piano accompaniment (Right and Left Hand) with rests. The seventh staff is a figured bass line with rhythmic markings. The eighth, ninth, and tenth staves are piano accompaniment (Right, Middle, and Left Hand) with various musical notations including triplets and slurs.

Agnus Dei [11]

118

55

Ag - nus Dei - qui tol - - - - - lis pec - ca

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The second system consists of six staves: two vocal staves (Soprano, Alto) and four piano accompaniment staves (Tenor, Bass, and two additional parts). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are placed below the vocal staves.

Agnus Dei [12]

119

60

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

ta - mun - di Ag - nus Dei

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (Soprano and Alto) have lyrics. The instrumental parts include Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are 'mi - se - re - re no - bis' and 'ta - mun - di Ag - nus Dei'.

Agnus Dei [13]

120

65

qui tel - lis pec - ca - ta mun - di

The musical score is presented in a system of five staves. The top four staves are for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line starts with a rest in the first measure, followed by a melodic line with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into five measures by vertical bar lines.

70

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

Ag - nus Dei qui tel

O conde de aragão

Santa Iria

75

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

lis pec - ca - ta mun - di

The musical score is presented in a multi-staff format. The top system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The lyrics are 'mi - se - re - re no - bis'. The second system shows the piano accompaniment with the lyrics 'lis pec - ca - ta mun - di'. The third system shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The fourth system shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The fifth system shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

80

A - gnus Dei

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: four for the vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one for the piano accompaniment. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The second system consists of six staves: two for the vocal line (Soprano and Alto), two for the piano accompaniment (treble and bass clefs), and one for the piano accompaniment in a different clef (bass clef). The score is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including triplets and sixteenth notes, and a steady bass line in the left hand. The vocal line enters in the fifth measure with the lyrics 'A - gnus Dei'.

85

qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - di

The musical score is presented in two systems, each containing five measures. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system consists of five measures of rest for the vocal line, followed by a vocal line with the lyrics "qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - di". The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the left hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The cello/bass line is shown in the bottom system, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

90

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

A - gnus Dei qui tol - - -

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top two systems each contain a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment line. The lyrics 'mi - se - re - re no - bis' are written under the vocal lines. The third system features a vocal line with the lyrics 'A - gnus Dei qui tol - - -' and a piano accompaniment line. The piano accompaniment includes a prominent arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score is set in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature.

95

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

lis pec - ca - ta mun - di

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (Soprano and Alto) are at the top, with lyrics underneath. The instrumental parts include Flute, Clarinet, Bassoon, and Cello/Double Bass. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: 'mi - se - re - re no - bis' and 'lis pec - ca - ta mun - di'.

100

A - gnus Dei qui tol - lis pec - ca - ta mun -

The musical score consists of several systems. The first system shows five staves with rests. The second system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The third system shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The fourth system shows a string section with a rhythmic pattern. The fifth system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The sixth system shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The seventh system shows a string section with a rhythmic pattern. The eighth system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The ninth system shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The tenth system shows a string section with a rhythmic pattern.

105

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

di

pizz

pizz

pizz

pizz

pizz

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

arco

arco

arco

arco

solo

arco

arco

Agnus Dei [23]

130

115

The musical score is arranged in five systems. The first two systems consist of vocal staves (Soprano and Alto) with rests. The third system is a guitar part with chords and a melodic line. The fourth system is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The fifth system is a piano accompaniment with chords and a melodic line.

120

ag - nus Dei qui tol - lis pec - ca - ta mun -

ag - nus Dei qui tol - lis pec - ca - ta mun -

tutti

125

di ag - nus Dei qui tol - - -

di ag - nus Dei qui tol - - -

(mi - se - re - re no - bis)

130

lis pec - ca - ta mun - di

mi - se -

The musical score consists of several systems. The first system (measures 130-134) features a vocal line with lyrics 'lis pec - ca - ta mun - di' and a piano accompaniment with triplets. The second system (measures 135-139) shows the vocal line continuing with 'mi - se -' and the piano accompaniment. The third system (measures 140-144) features a cello/bass part with a rhythmic pattern and a piano accompaniment. The fourth system (measures 145-149) features a cello/bass part with a rhythmic pattern and a piano accompaniment.

135

ag - nus Dei qui tol - lis pec - ca -

re - re no - bis

140

ta mun - di pec - ca - ta

- ta mun - di pec - ca - ta

The musical score consists of five systems. The first system (measures 140-144) features two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics: 'ta mun - di pec - ca - ta'. The vocal lines are accompanied by a piano accompaniment consisting of a right-hand melodic line and a left-hand bass line. The second system (measures 145-149) shows the vocal parts resting, indicated by horizontal lines. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The third system (measures 150-154) continues the piano accompaniment. The fourth system (measures 155-159) shows the vocal parts re-entering with a new melodic line. The fifth system (measures 160-164) concludes the passage with the vocal parts and piano accompaniment.

145

mun - di do - na no - bis pa -

mun - di do - na no - bis pa -

mun - di do - na no - bis pa -

mun - di do - na no - bis pa -

150

cem do - na no - bis pa - cem do - na

cem do - na no - bis pa - cem do - na

cem do - na no - bis pa - cem do - na

163

cem

cem

The musical score is arranged in a system of staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), both with the lyrics "cem". The next two staves are for Violin I and Violin II. The fifth staff is for Viola. The sixth and seventh staves are for Cello and Double Bass. The eighth and ninth staves are for Piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in G major and 3/4 time.

ANEXO G - ROMANCES IBÉRICOS INSERIDOS NA MISSA DE ALCAÇUS (TEXTO)

- O romance “**Juliana e Dom Jorge**”

Apaixonado por outra moça, D. Jorge vai visitar sua prima Juliana, a fim de comunicar-lhe o rompimento do noivado entre os dois. Disfarçando o seu ressentimento, Juliana lhe oferece um cálice de vinho, para comemorar o reencontro. O vinho envenenado provoca a morte de D. Jorge, para alegria da prima vingativa. (GURGEL, 1992, p. 29) (Tragédia). Em algumas versões, após o crime, Juliana é presa.

*♪ Juliana, vim dizer que tu tava (sic) pra casar.
Muito certo, meu D. Jorge, eu te vim te convidar.
Minha mãe bem que dizia que o seu filho era vivo.
Minha mãe também sabia que eu não casava contigo.
Meu D. Jorge perai (sic) enquanto eu vou no sobrado
Buscar um copo de vinho que tenho aqui bem guardado. ♪*

*♪ Juliana, o que puseste dentro do copo de vinho?
Eu tou ca réida (sic) na mão, não conheço o meu Russinho
Acabou-se, acabou-se a rosa das aligria (sic)
Agora quem será o noivo daquela moça Maria?
Acabou, acabou-se que foi de vidro quebrou-se
Um amor que eu tinha agora, num repente se acabou-se. ♪*

- O romance “**Antonino**”

Um menino que, no intervalo das aulas, mata acidentalmente o pavão do professor. O pai de Antonino, informado procura o mestre, tentando remediar o mal causado pelo filho, mediante a indenização do pavão morto. Disfarçando a sua vingança, o professor pede ao pai do menino que não se preocupe com o caso e mande Antonino para a escola. “Papai eu não vou lá, não/ porque sei que vou morrer”, canta Antonino desesperado. Na escola, é recebido de maneira agressiva pelo mestre que o mantém preso e, depois das aulas mata o menino. (GURGEL, 1992, p. 29) (Tragédia).

*♪ Papai vou lhe dizer, papai vou lhe contar.
Matei o pavão do mestre e o senhor quem vai pagar.
Bom dia senhor mestre, bom dia senhor patrão.*

*Quero que o senhor me diga quanto custa o seu pavão.
O senhor vá embora, não precisa me pagar
Diga a Antonino que venha lê e estudar.*

*Antonino vá à aula, o mestre mandou chamar.
Papai eu não vou não, que o mestre quer me matar.
Cadê a minha mamãe para me abençoar?
Papai quer que eu vá à aula e eu nunca mais irei voltar. (...). ♪*

- O romance “**Paulina e D. João**”

Um velho rei que planeja casar sua filha Paulina com o primo Fidélis, a quem pretende por herdeiro do trono. Paulina está apaixonada por um nobre mouro, D. João. O rei tomando conhecimento arma uma cilada. Manda que Paulina convide o noivo para tratarem do casamento e, quando D. Joao chega ao palácio é preso por ordem do rei, que sobe aos aposentos de Paulina e leva a moça para assistir a execução do seu amado. Inconformada e revoltada com a atitude do pai, Paulina arma seus criados e investe contra o rei, seu pai. No combate que se segue dentro do palácio todos morrem. Os namorados são sepultados numa mesma cova e o rei é lançado aos campos para ser banquete dos urubus. (GURGEL, 1992, p. 30) (Tragédia).

♪ *A minha filha Paulina bom gosto vai me dar.
Casar com o primo Fidélis para meu tesouro herdar.
Eu não caso com Fidélis, meu pai do meu coração
Que eu fiz um juramento de casar com D. João.
A minha filha Paulina onde visse D. João?
Em reinado de Água Preta, em reinado de Milão.
Os olhos me cativaram, prenderam meu coração.
Vamos cuidar nessa festa, sem haver grande embaraço.
Amanhã eu quero ver D. João em meu palácio.
Paulina entrou transpassada de alegria (...)
Estava a forca armada para o D. João degolar.
Paulina entrou e berrou a chorar
Uma filha que seu pai tinha, o seu pai não estimar. (...)*♪

- O romance “**Dona Branca**”

A filha enquanto servia seu pai à mesa revela de sua gravidez. Revoltado com o estado infamante da filha, o pai, o rei, manda executá-la publicamente numa fogueira. Desesperada ela apela para Carlos Montalbar, pai da criança que disfarçado de frade consegue salva-la das chamas, levando-a depois para seu reino como esposa. (GURGEL, 1992, p. 30) (Conquista e aventura galante).

♪ *Estava D. Branca servindo seu pai à mesa
Sua saia arregaçada, sua barriguinha tesa.
O que tendes D. Branca que eu te acho desmudada?
Foi um copo d'água fria que eu bebi na madrugada.
♪ Mandei chamar o doutor ver D. Branca o que tem.
D. Branca não tem nada. D. Branca está pejada. (...).
Me amarre essa cachorra, me amarre bem amarrada
Sete carradas de lenha, todas sete atiçadas.
Sete navalhas de França todas sete afiadas*

*Mulher que mal fez o pai só merece ser queimada.
 Se eu tivesse os meus guerreiros fazia os meus mandados
 Escreveria uma carta ao rei Carlos Montevalbar.
 Fazeis a carta senhora que eu mesmo irei levar (...).
 Carlos pegou a carta, e se pôs a chorar, abriu caminho a viajar.
 Quando chegou lá, ela ia se queimar(...)*♪

- O romance “**O Conde Aragão**”

Apaixonada pelo Conde Aragão, a filha do rei pede ao pai que o convide para um jantar e lhe exige a cabeça da esposa numa bacia dourada. Após o jantar, volta o Conde em desespero para seu castelo. Interrogado pela esposa, revela-lhe a tragédia que se avizinha. Pressentindo o inevitável, a condessa vai despedir-se de cada recanto do castelo. Nessa triste romaria, escuta o dobrar dos sinos. “Ai meu Deus quem morreria? Foi Sinhá D. Bernalda pelo mal que cometia, descansar os bem casados, coisa que Deus não queria”. D. Bernalda era a filha perversa do rei, que caíra de uma das torres do castelo real, morrendo com castigo. (GURGEL, 1992, p. 31) (Tragédia).

*♪De que choras minha filha? Choro com grave razão.
 As meninas do meu tempo todo casarão, mas eu não.
 Minha filha eu não vejo mais com quem vós casaria.
 Tem o Conde Aragão e este tem mulher e filhos.
 Meu pai mande chamar o Conde para jantar comigo
 Quando tiver no mei da janta (sic), faças das minha partia (sic)
 Lá vem o Conde fazendo as cortesias
 Quero que mate a Condessa para casar com minha filha.

 Quero que mate a Condessa
 Quero que traga a cabeça nesta marvada (sic) bacia. (...)*♪

- O romance “**Santa Iria**”, conta a seguinte história: contrariando as ordens do seu pai, a castelã compadecida, oferece pousada ao cavaleiro errante. Pagando-lhe com o mal o bem recebido, o forasteiro rouba a moça do castelo à meia noite e com ela cavalga pelos campos a fora. Repelido em seus desejos amorosos, o cavaleiro sacrifica a moça em pleno campo, sepultando o corpo à margem da estrada. Anos depois, retornando ao local do crime, depara com uma formosa ermida, erguida em homenagem à Santa Iria, a jovem degolada que se transformara em milagrosa santa. (GURGEL, 1992, p. 31) (Aventura cavalheiresca e tragédia).

♫ *Estava cosendo na minha almofada
 Agulha de ouro, o dedal de prata.
 Passou um estrangeiro pedindo um agasalho.
 Se meu pai num (sic) dera, muito a mim me pesara.
 Eu butei (sic) a ceia, o melhor da casa
 Pratos de vidro, colheres de prata.
 Foi à meia noite, selaram os cavalos.
 De três que nós éramos, só a mim levaram. (...)*

ANEXO H - COMPOSITORES BRASILEIROS

- Dos compositores nacionalistas:

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com a *Missa de São Sebastião* (1937), para coro *a capella*; Dinorah de Carvalho (1895-1980), com a *Missa Profundis* (1977); Francisco Mignone (1897-1986), com várias obras religiosas e a *Missa em Si Bemol*, em escrita polifônica; Camargo Guarnieri (1907-1993), com a *Missa Diligite* (amai-vos uns aos outros), para coro e órgão.

- Como compositor pós-nacionalista encontra-se

Oswaldo Lacerda (1927), o que mais se dedicou a música sacra no Brasil desse período, dentre várias obras está com a *Missa a 2 Vozes*, com acompanhamento de órgão, a *Missa Ferial* (1966), para coro misto *a capella*; e a *Missa a três vozes iguais* (1971), com acompanhamento de órgão.

- Dos compositores independentes estão:

Claudio Santoro (1919-1989), embora não tenha se dedicado muito à música sacra, escreveu o *Réquiem para JK* (1986), uma obra para grande coro; José Antônio de Almeida Prado (1943), com a *Missa da Paz* (1965), para coro *a capella* e texto em português e a *Missa de São Nicolau* (1986), para solistas, coro e orquestra; Mário Ficarelli (1937), a *Missa Solene* (1996), para solistas infantis, órgão e percussão; Lindemberg Cardoso (1939-1980), a *Missa Nordestina* (1966), para coro misto; a *Missa João Paulo II na Bahia* (1980), para grande coro, percussionistas e órgão; Ernani Aguiar (1950), a *Missa Brevis II*, para coro *a capella*; José Carlos de Amaral Vieira (1952), a *Missa Pro Defunctis* (1984) e a *Missa Choralis* (1984), para coro, piano e duas trompas.

- Dos compositores de vanguarda estão:

Jorge Antunes (1942), a *Missa Populorium Progressium*, para coro com acompanhamento de fita magnética; Aylton Escobar (1943), com a *Missa Breve Orbis Factor* (1969), em homenagem a Mário de Andrade, para solistas, coro e quarteto de percussão; Carlos Alberto Pinto Fonseca (1971), a *Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*, para solistas, coro misto a oito vozes e *a capella*; Danilo Guanais, a *Missa de Alcaçuz* (1996), para solistas, coro misto e orquestra.

