

A *MISSA BREVIS* DE LINDEMBERGUE CARDOSO: UMA ANÁLISE À LUZ DO CONCÍLIO VATICANO II

Marco Antônio Ramos Feitosa

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Mestrado em Composição

SIMPOM: Subárea de Composição

Resumo

Este artigo trata das novidades introduzidas na música litúrgica, a partir do Concílio Vaticano II, descrevendo primeiramente o seu contexto histórico, seguido do processo de inculturação desencadeado e, finalmente, tomando por objeto de análise a *Missa Brevis* de Lindembergue Cardoso, a fim ilustrar esse novo panorama e discutir suas estratégias composicionais.

Palavras-chave: música brasileira; música litúrgica; missa; Lindembergue Cardoso; Concílio Vaticano II.

1. Introdução

Na década de 1960, foram inúmeras as transformações ocorridas na vida da Igreja Católica. Fato este que se deve, sobretudo, à realização do seu XXI Concílio Ecumênico, o Concílio Vaticano II (1962-1965), inaugurado pelo então Papa João XXIII e encerrado no papado seguinte, por Paulo VI, tendo por objetivo, como consta no discurso de abertura, “estabelecer com precisão e de maneira ampla, o que, em nossa época, é mais conveniente à fé, à prática religiosa e ao revigoreamento das comunidades cristãs, especialmente a católica”.

Desse modo, as mudanças foram expressas em quatro constituições, nove decretos e três declarações, todos repletos de orientações de ordem doutrinal, pastoral e prática, abrangendo desde aspectos relativos às missões, aos meios de comunicação social, à formação sacerdotal, ao ecumenismo, à liberdade religiosa, dentre outros e, mais particularmente no que tange aos interesses deste estudo, à liturgia.

Segundo a Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia (1963), havia naquele momento uma necessidade de que a liturgia fosse “restaurada e estimulada” a fim de que houvesse uma “plena e ativa participação de todo o povo”, o que incluía a missa e, conseqüentemente, a música litúrgica. Assim sendo, depois de aprovada, o que se viu foi uma bela e profusa safra de novas obras musicais, principalmente de missas, nas quais os compositores, em



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

especial os latino-americanos, lançaram mão de um extenso e colorido leque de possibilidades, incorporando à tradição elementos regionais, populares e folclóricos, sejam eles textos, canções, ritmos ou mesmo instrumentos musicais, tudo isso somado à pluralidade técnico-estética das diversas linguagens musicais do século XX.

No Brasil, de norte a sul foram compostas muitas dessas obras, também chamadas de “etno-litúrgicas” por se tratar de música litúrgica inculturada, dentre as quais se destacam as “missas étnicas” (CARVALHO, 2009) de compositores como Capiba, Carlos Fonseca, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida, Danilo Guanais, Osvaldo Lacerda, Pedro Marinho, Pierre Sanchis, dentre outros. Na Bahia, além de Ernst Widmer, outro importante compositor — e também membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966) — a ser mencionado pelas missas compostas é Lindemberg Cardoso (1939-1989), que foi autor de seis, a saber:

Obra	Instrumentação	Duração	Ano	Opus	Índice de Catálogo
Missa Nordestina	Coro Misto <i>a cappella</i> / Coro Misto e Orquestra	ca. 13'	1966 / 1988	Op. 3 / 110	CLC 099a / 099b
Missa a 2 Vozes Femininas*	Vozes Femininas e Metais	–	–	–	CLC 116
<i>Missa Brevis</i>	Coro Misto e Órgão	ca. 13'	1971-1974	Op. 18, 26 e 31	CLC 128
Réquiem em Memória de Milton Gomes	Coro Misto e Orquestra	ca. 16'	1974	Op. 32	CLC 192
Missa João Paulo II na Bahia	Solistas, Coro Misto, Percussão e Órgão	ca. 20'	1980	Op. 65	CLC 135
Missa do Descobrimento	Coro Infante-Juvenil e Instrumentos Artesanais	ca. 7'	1981	Op. 68	CLC 115

Quadro 1. Missas de Lindemberg Cardoso em ordem cronológica. (*Obra incompleta.)

E é justamente sobre uma delas, mais especificamente a terceira, a *Missa Brevis*, que se debruça este artigo, haja vista que é (como será verificado) um bom exemplo brasileiro daquilo que se configura como um novo panorama litúrgico-musical. Através da análise, pretende-se evidenciar não só as técnicas e estratégias composicionais empregadas, mas também as relações entre a obra e o Concílio Vaticano II, apresentando, assim, algumas das novidades suscitadas e apontando o referido subgênero etno-litúrgico como um caminho interessante para música de hoje, além de corroborar a seguinte declaração do compositor russo, Igor Stravinsky:

Como nos tornamos mais pobres sem os serviços religiosos com música, sem as Missas, as Paixões, as cantatas segundo o calendário dos protestantes, sem os motetes, e os concertos sacros e as vésperas, e tantos outros. Essas não são meras formas mortas, mas partes de um espírito musical que saiu de uso. [...] Digo apenas que, sem a Igreja, “abandonados a nossos próprios artifícios”, somos mais pobres em formas musicais, perdemos muitas destas formas. (STRAVINSKY, 1958).

2. A *Missa Brevis* (1971-1974)

2.1 Aspectos Gerais

O termo *missa brevis* se refere a nada mais que uma “subespécie” da missa, mas que ao longo do tempo teve diferentes acepções, todas, porém, partindo do mesmo pressuposto: uma “missa curta” (MCKINNON et al.). Nos séculos XV e XVI, dizia respeito às missas que contivessem o Ordinário da Missa completo, mas com movimentos curtos, havendo ou não omissões de partes do texto. Já nos séculos XVII e XVIII, designava principalmente as obras constituídas apenas pelo *Kyrie* e *Gloria*, geralmente associadas aos serviços luteranos, mas também as missas de quatro ou cinco movimentos bastante reduzidas, quer pela exclusão, quer pela apresentação simultânea de porções sucessivas do texto. Já no século XX, a exemplo das obras de Kodály e Britten, como do próprio Lindemberg Cardoso, o termo se aplica às missas com “modestas proporções, tendo muitas vezes somente o órgão como acompanhamento” (LOCKWOOD e KIRKMAN).

Dedicada ao Coral do Mosteiro de São Bento (Salvador-BA), a *Missa Brevis* foi composta a partir de três obras independentes: *Kyrie* (Op. 18, 1970), *Sanctus* (Op. 26, 1972) e *Agnus Dei* (Op. 31, 1974), reunidas em 1974 e constituindo, portanto, apenas três das cinco partes do Ordinário (as outras duas seriam *Gloria* e *Credo*). Apesar de sua estrutura reduzida, a obra possui funcionalidade litúrgica e isso implica em estar de acordo com os preceitos da Igreja Católica relativos à sua liturgia. Nesse sentido, o dado mais importante e que merece de antemão ser mencionado, é o de que, a despeito dos títulos em latim, o texto utilizado está em vernáculo, o que indica a preocupação do compositor em atender às seguintes recomendações do Concílio:

36. [...] § 2. Dado, porém, que não raramente o uso da língua vulgar pode revestir-se de grande utilidade para o povo, quer na administração dos sacramentos, quer em outras partes da Liturgia, poderá conceder-se à língua vernácula lugar mais amplo, especialmente nas leituras e admoções, em algumas orações e cantos, segundo as normas estabelecidas para cada caso.

[...]

54. A língua vernácula pode dar-se, nas missas celebradas com o povo, um lugar conveniente, sobretudo nas leituras e na “oração comum” e, segundo as diversas circunstâncias dos lugares, nas partes que pertencem ao povo. (CONCÍLIO VATICANO II, 1963).

No que diz respeito à orquestração, a peça é feita para coro misto (SCTB) e órgão, com exceção do primeiro movimento, integralmente para coro *a capella*, o que mais uma vez denota a atenção do compositor aos princípios e normas da Igreja:

120. Tenha-se em grande apreço na Igreja latina o órgão de tubos, instrumento musical tradicional e cujo som é capaz de dar às cerimônias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus. (CONCÍLIO VATICANO II, 1963).

No entanto, mesmo com pouca variedade orquestral, é notória a riqueza sonora das texturas, confeccionadas quer pelos timbres e efeitos obtidos a partir de técnicas vocais estendidas, quer pela organização das alturas em *clusters* ou por meio de indeterminações. Além disso, há uma razoável quantidade de *divisi* e é feito um uso extensivo de notação contemporânea, o que amplia consideravelmente os recursos musicais do efetivo instrumental.

Sabendo-se que esta missa se trata de três obras compostas e inclusive estreadas em momentos distintos, há certa resistência ao se pensar num plano geral, estrutural, que abranja os três movimentos. De qualquer modo, antes de se verificar essa possibilidade, é necessário analisá-los um por um. Por enquanto, só o que se pode afirmar é que a obra completa dura cerca de 13 minutos.

2.2 Kyrie

O primeiro movimento possui apenas 31 compassos e, na sua maior parte, é utilizada uma métrica quaternária, com andamento *Andante* (semínima igual a 80), exceto por alguns poucos compassos (c. 18, 19, 28), nos quais é utilizada a notação cronométrica. A despeito de sua extensão, é um movimento bastante expressivo, haja vista que o conteúdo semântico do texto é ressaltado com maestria, seja estritamente em seus aspectos mais elementares, seja amplamente em sua forma. E isso ocorre naturalmente porque, em se tratando de música litúrgica, é mais apropriado que haja a predominância do texto em relação à música, de modo a preservar o entendimento daquele, conforme é também recomendado:

21. [...] proceda-se quanto aos textos e ritos, de tal modo que eles expressem com mais clareza as coisas santas que significam, e, quanto possível, o povo cristão possa mais facilmente apreender-lhes o sentido e participar neles por meio de uma celebração plena, ativa e comunitária. (CONCÍLIO VATICANO II, 1963).

A partir daí, verifica-se que a estrutura musical está fundamentada na própria estrutura textual, apresentando seções bem definidas de acordo com os versos de cada oração, estratégia esta que não se restringe ao primeiro movimento, pois em todos os outros há igual procedimento, o que já é um primeiro indício de coesão entre eles. Quanto ao *Kyrie*, há uma breve seção introdutória seguida de outras três:

Texto	Seções	Compassos
Senhor, tende piedade de nós.	Introdução	1-13
	A	13-19
Cristo, tende piedade de nós.	B	20-27
Senhor, tende piedade de nós.	C	27-31

Quadro 2. Estrutura do *Kyrie*.

Por se tratar de uma peça não tonal, a organização das alturas é de difícil compreensão, entretanto, é possível fazer algumas observações pertinentes tendo por base a Teoria Pós-Tonal. Observe-se, primeiramente, a redução do conteúdo das alturas (aspecto vertical) de todo o movimento:

The image shows a musical score reduction for the Kyrie. It consists of four staves labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Baixo). Above the staves, sections are marked: Intro. (measures 1-13), A (measures 13-20), B (measures 20-27), and C (measures 27-31). The reduction uses 'x' marks to indicate undefined pitches. A '(suss.)' marking is present under the C staff in section A. The bass clef has a key signature of two flats.

Exemplo 1. Redução do *Kyrie*. (“x” representa alturas indefinidas.)

Na Introdução, há somente a participação de vozes masculinas, com entradas consecutivas em *divisi a3* e *a4*, respectivamente nos tenores e baixos, resultando no hexacorde [3568A0]. O efeito aqui obtido é surpreendente, não só pela sonoridade de tal coleção, mas também pela disposição das alturas em *cluster* diatônico, pela dinâmica e a região médio-aguda em que são cantadas, introduzindo o ouvinte numa atmosfera etérea, própria do culto religioso:

The image shows a musical score for the Introduction (measures 1-13). It consists of two staves labeled T (Tenor) and B (Baixo). The Tenor staff has a treble clef and a 'falsete' marking. The Bass staff has a bass clef. A dynamic marking 'p' is present. A hexachord [3568A0] is indicated above the Tenor staff. The key signature is two flats.

Exemplo 2. Introdução (c. 1-13).

A transição para a seção A é feita através da nota Fá, comum a ambas e cantada pelas sopranos. Nesta seção, por sua vez, são utilizadas alturas quase que completamente estranhas ao hexacorde anterior, isto é, o pentacorde [24579], que com um maior movimento rítmico, ocasiona um contraste significativo. Contudo, compartilha do mesmo texto que a Introdução (vide Quadro 2), o que sugere haver ainda outros elementos musicais em comum, que de fato existem. As coleções

[3568A0] e [24579] são “abstratamente complementares” (*abstractly complementary*), ou seja, possuem uma distribuição de intervalos semelhante e, por conseguinte, uma sonoridade também semelhante (STRAUS, 2005). Ao se observar as classes de conjuntos de cada uma, sendo elas, respectivamente, 6-33 (023579) e 5-23 (02357), fica claro que a segunda é simplesmente um subconjunto da primeira:

Exemplo 3. Relações de complemento e de subconjunto/superconjunto.

É também na seção A, que se encontra o motivo essencial de todo o movimento, basicamente o intervalo de segunda maior (classe de intervalo 2), apresentado na díade Fá-Sol e reiterado, logo em seguida, transpositivamente em Sol-Lá (T_2), nas vozes femininas, e Ré-Mi (T_9), nas masculinas. Tal motivo constitui os alicerces estruturais das seções B e C, na medida em que é “projetado compositivamente” (*composed-out*) na linha dos baixos, em Mi-Ré-Dó-Ré-Mi. Além disso, outro procedimento adotado foi o da expansão das classes de intervalos dos encadeamentos, o que pode ser descrito pela “condução de vozes atonais” (*atonal voice leading*), tendo sido empregadas primeiramente as classes 0123, seguidas de 0124, 0234 e, finalmente, 5:

Exemplo 4. “Projeção compositiva e expansão das classes de intervalos dos encadeamentos.

Ainda, é interessante notar como o compositor lidou com as repetições do texto, especialmente do trecho “tende piedade de nós”, que aparece três vezes, mas sempre de uma

maneira diferente. Os recursos que mais contribuem com isso são a alternância entre alturas definidas e indefinidas e a variação rítmica de cada repetição:

Alturas definidas Alturas indefinidas (sussurrando) Alturas definidas

ten-de pic-da-de de nós Cris-to, ten-de pic-da-de de nós ten-de pi-e-da - de de nós

Exemplo 5. Variações do trecho “tende piedade de nós” (c. 16-18, 25-26 e 30-31).

Por fim, outra passagem que chama a atenção é o sussurro da palavra “Cristo”, em que a consoante “s” é destacada da sílaba, ressaltando-se o fonema:

p (suss.)

Cri - s - to

Exemplo 6. Destaque da consoante “s” (c. 22-24).

2.3 *Sanctus*

O segundo movimento possui 69 compassos, métrica quaternária e praticamente dois andamentos, o primeiro, *Vivo* com semínima igual a 120, o segundo, *Lento* com semínima equivalente a 60, que se alternam em conformidade com o texto, o que também vale para as seções, seguindo, como já foi assinalado, o mesmo modelo estrutural do movimento anterior.

Entretanto, se observar a partitura, aquilo que mais imediatamente salta aos olhos é a solicitação de participação da assembléia, o que se verifica no início, no meio e no fim da peça (c. 2, 34-36, 56-66), tanto em trechos falados, quanto cantados. Uma prática não muito usual, mas que encontra eco, mais uma vez, nas páginas do Concílio:

121. [...] Que as suas composições se apresentem com as características da verdadeira música sacra, possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos pequenos e favoreçam uma ativa participação de toda a assembléia dos fiéis. (CONCÍLIO VATICANO II, 1963).

Ao contrário da primeira análise, esta outra não será tão minuciosa no que diz respeito às alturas, pois, neste movimento, o que se apresenta mais razoavelmente enquanto um princípio ordenador são, na verdade, os gestos musicais. Logo, o caminho mais adequado é o de identificar alguns desses gestos e sugerir possíveis relações. Para tanto, observe-se os exemplos:

a) S *mf* [B0245]

b) S *f*
C *mf*
T *mf*
B *mf*

Exemplos 7a e 7b. Gestos (c. 14-31 e 45-47).

O primeiro deles se encontra na seção C e ocorre de maneira análoga ao gesto introdutório do *Kyrie* (vide Ex. 2), com entradas consecutivas culminando num *cluster* diatônico. No entanto, há consideráveis diferenças, a começar pelas vozes exclusivamente femininas e pelo movimento ascendente, além disso, é feito o caminho de volta à nota de origem por meio da síntese. Já o segundo, na seção E, consiste num motivo projetado compositivamente, tal como visto agora a pouco (vide Ex. 4), mas desta vez através de procedimentos canônicos e de aumentação.

É claro que tais semelhanças podem ser meras coincidências e não convencer a ninguém de que o compositor buscava assim a coerência e a unidade entre os movimentos, se é que realmente buscava isso. Porém, há uma evidência que não deixa dúvidas quanto a essas intenções. Trata-se do tricorde (Dó-Ré-Mi) e da nota Si que encerram o primeiro movimento e se alastram ao longo do segundo, constituindo alternadamente os “centros tonais” de muitas passagens:

A 1 5 7 9 B 12 C 14 28 32 D 34

S C-D-E (fal.) (cant.)

(Órgão) (fal.) (cant.)

B-F# B C-D-E

E 37 45 53 55 F 66 67 68 69

B-F# C-D-E C-D-E

Exemplo 8. Redução do *Sanctus* com os “centros tonais” discriminados.

Fica claro, então, que, a despeito do tempo que as separa, existem nessas obras relações musicais suficientemente consistentes para se afirmar que não são meras coincidências incidentais, mas sim consequências de uma admirável habilidade composicional. Resta agora verificar o último movimento e ver até que ponto se estendem essas relações.

2.4 *Agnus Dei*

Se no movimento anterior as estratégias composicionais eram determinadas pelos gestos, neste último, as texturas é que predominam, e o maior indício disso é o descompromisso com as alturas, expresso pela ampla recorrência às indeterminações e aos *clusters*. No exemplo abaixo, vê-se que o *Agnus Dei* é um movimento essencialmente textural, porém, como todos os outros, estruturado a partir do texto:

The image shows a musical score for 'Agnus Dei' with four sections labeled A, B, C, and D. Section A covers measures 1 to 8, B covers 9 to 12, C covers 13 to 15, and D covers 16 to 23. The score includes parts for Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Órgão). Section C includes performance instructions: (suss.) for measures 13-14, (fal.) for measure 15, and (cant.) for measure 16. The organ part features clusters in measures 16 and 23.

Exemplo 9. Redução do *Agnus Dei*.

Mais uma vez, não é por acaso que o Si aparece como centro tonal no início desta peça, tampouco o Fá# no final da seção B, já que ambas as notas possuem grande relevância no segundo movimento, fato que simplesmente se repete aqui, reiterando a unidade geral da obra.

Do ponto de vista estrutural, há duas barras de repetição (*ritornello*) que acrescentam variedade à proposital monotonia do movimento, porque a cada vez que se repete o andamento fica mais rápido (*Poco mosso, Allegro e Presto*), no trecho “tende piedade de nós”, e a dinâmica mais forte (*pp, mf e ff*), em toda a peça.

No que diz respeito às texturas, a que desperta maior interesse é justamente a da seção B, porque remonta à micropolifonia, haja vista que as vozes se movem lentamente por pequenos intervalos, produzindo graus variados de adensamento, até chegar em F#, mas não simultaneamente, procedimento que também se associa à síntese do Ex. 7a:

B

9 13

S
C
T
B

A—1—G#—2—F#
 A²—B²—A²—G²—A¹—G#²—F#
 B—4—G—1—F#
 A²—B²—A²—G²—A¹—G#²—F#

Exemplo 10. Textura com características micropolifônicas.

Finalmente, resta apenas mencionar que neste movimento são reutilizados recursos apresentados no *Kyrie*, como as variações rítmicas, inclusive, sobre o mesmo texto (“tende piedade de nós”), alternando dessa vez entre o sussurro e a fala (c. 14-15), e, da mesma maneira, a consoante “s” é destacada das sílabas, nas palavras “Deus” e “paz (s)”, para que somente o seu fonema seja emitido (c. 8 e 23).

3. Breves considerações

A quase 50 anos da realização do Concílio Vaticano II, são ainda poucos os estudos acadêmicos sobre as obras etno-litúrgicas, especialmente as missas étnicas. Nesse sentido, este artigo trouxe algumas restritas contribuições, posto que fundamentado exclusivamente nos textos do Concílio. De lá para cá, muitos outros documentos já foram publicados, todos de grande riqueza e que, por isso, certamente serão incluídos em trabalhos futuros.

Quanto ao trabalho feito, foram apresentadas algumas das mais importantes recomendações conciliares relativas à música, sempre associadas às estratégias do compositor, as quais foram abordadas sob a hipótese de um plano estrutural abrangente, que, se não foi totalmente correspondida, teve ao menos identificadas relações satisfatórias aos propósitos da análise. Por outro lado, na *Missa Brevis* não foi constatada a presença de muitos elementos tipicamente regionais, o que serve de motivação para analisar outras obras do mesmo autor, como a *Missa Nordestina* ou a *Missa João Paulo II na Bahia*.

Espera-se que este artigo contribua para uma melhor compreensão da missa estudada e incentive a composição de novas obras litúrgicas a partir do gênero apresentado.

Referências bibliográficas

CARDOSO, L. *Lindembergue Cardoso*: 31 peças para orquestra, coro, coro e orquestra, banda, música de câmara, obras didáticas. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991.

CARDOSO, Lindembergue; CARDOSO, Lucy; NOGUEIRA, I. *Catálogo de Obras*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2009.

CARVALHO, V. M. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do "canto do povo de Deus" ao "som da massa". *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n. 16, p. 90-114, 2009.

CONCÍLIO VATICANO II. *Vaticano II*: mensagens, discursos e documentos. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2007.

LOCKWOOD L.; KIRKMAN A. "Missa brevis." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18782>>. Acesso em: 27 mai. 2010.

MCKINNON J. W et al. "Mass." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45872>>. Acesso em: 27 mai. 2010.

STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2005.

STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

