

RIZE LORENTZ MATHEUS

**Elementos Impressionistas
na obra composicional de
Carlos Alberto Pinto Fonseca**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Performance Musical
Orientadora: Profa. Dra Margarida Borghoff

Belo Horizonte
Outubro de 2010

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu criador e mantenedor.

À minha família: aos meus pais, pelo incentivo permanente, principalmente nos momentos mais difíceis e caóticos!! Aos meus queridos filhinhos Henrique e Bernardo, por suportarem momentos de ausência e por interferirem tanto na minha visão da vida! Ao Herminio, meu esposo, por mais uma vez ter me apoiado em um projeto pessoal, e às minhas irmãs Riany e Rúbia pela amizade.

À querida Profa. Dra. Margarida Borghoff pela competente orientação! Sua paciência e visão holística do ser humano fizeram toda a diferença! Obrigada também por cultivar e incentivar a música brasileira na Universidade!

Ao Dr. Rogério Vasconcelos, pelas aulas. O seu respeito à obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca foi um permanente incentivo!

Aos professores que constituíram a banca dos Exames de Qualificação e Defesa, Prof. Dr. Maurício Veloso, Profa. Dra. Patrícia Furst Santiago e Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros, pelas pertinentes e enriquecedoras observações.

A Ângela Pinto Coelho pelo apoio e confiança ao permitir o acesso ao arquivo de Carlos Alberto Pinto Fonseca e também pela entrevista concedida.

A Berenice Menegale, por ter me recebido na Fundação de Educação Artística e cedido partituras que se encontram no acervo da fundação.

A Ernani Aguiar, cuja entrevista foi muito importante para esse trabalho, sobretudo para que eu tivesse a dimensão do legado de Carlos Alberto Pinto Fonseca para o universo coral brasileiro. Obrigada por tão gentilmente ter me recebido na Academia Brasileira de Música!

Aos cantores Vânia Soares e Francisco Campos Neto, por terem contribuído com a pesquisa, cedendo partituras que Carlos Alberto Pinto Fonseca dedicou a eles.

Ao colega Robson Lopes, pela digitalização das peças

À amiga Danívia pelas correções.

Agradeço também a Lillian Assumpção, Aline Araújo, Walter Alves, Alexandre Braga e Eduardo Ribeiro, que com muito desprendimento deram vida à música de Carlos Alberto Pinto Fonseca no recital de conclusão do curso.

.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 Metodologia.....	14
2. CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA: dado biográficos.....	17
2.1 Formação Musical.....	17
2.1.1 Estudos musicais em Belo Horizonte.....	18
2.1.2 Estudos musicais em São Paulo e em Salvador.....	20
2.1.3 Estudos musicais na Europa.....	23
2.2 O profissional Carlos Alberto Pinto Fonseca.....	24
3. OBRA DE CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA.....	29
3.1 Visão geral da obra.....	29
3.1.1 Obra para piano solo.....	34
3.1.2 Obra para canto e piano.....	38
3.1.3 Obra para coro adulto.....	39
3.1.4 Obra para coro infantil.....	42
3.1.5 Obra para violão solo.....	43
3.1.6 Obra para cordas.....	45
3.1.7 Obra para sopros.....	46
3.1.8 Obra para outras formações.....	46
3.2 Ecletismo presente na obra do compositor.....	51
4. ELEMENTOS IMPRESSIONISTAS NA OBRA COMPOSICIONAL DE CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA.....	57
4.1 Impressionismo Musical.....	57
4.2 Impressionismo musical no Brasil.....	63
4.3 Elementos impressionistas nas obras com piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca.....	67
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	94

“...recriar a música que nasce e morre
no momento da execução transcende a
condição humana mesquinha.”

Carlos Alberto Pinto Fonseca

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo mostrar a presença de elementos característicos do impressionismo musical na obra do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Fundamentado em KOSTKA e PAYNE (1989), COPLEY (1991) e ULEHLA (1994), este trabalho se propõe a estudar peças para piano, extraídas de seu repertório solo e camerístico. Deste modo, pretende-se expandir o conhecimento acerca do legado composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca, que ultrapassa o universo do canto coral, do qual ele foi um ícone como regente e compositor. Valorizando entrevistas dadas pelo compositor, são abordados também a formação musical de Fonseca e outros aspectos de sua obra composicional.

ABSTRACT

This thesis aims at demonstrating the presence of elements that are typical of musical impressionism in the work of Carlos Alberto Pinto Fonseca, a composer from Minas Gerais. Based on the works of KOSTKA and PAYNE (1989), COPLEY (1991) and ULEHLA (1994), this research aims at analyzing piano pieces taken from his solo and chamber music repertoire. An attempt is made to expand existing knowledge on the composition legacy of Carlos Alberto Pinto Fonseca, which surpasses the realm of choral singing, of which he was an icon, both as a conductor and as a composer. His musical education as well as other aspects of his compositional work are approached by shedding a new light on interviews given by the composer.

LISTA DE EXEMPLOS

Figura 1 - Obras catalogadas por SANTOS (2001)

Figura 2 - Partituras não catalogadas encontradas durante a pesquisa

Figura 3 - Gráfico da Produção Composicional por década

Figura 4 - Prelúdio e Fuga em Si

Figura 5 - Sonata Clássica em Homenagem a Prokofiev

Figura 6 - Alma de Nossa Terra

Figura 7 - Gelado

Figura 8 - Mudo Amor

Figura 9 - Nuvens de Cisnes Brancos

Figura 10 - Adeus às Margens de um Rio

Figura 11 - Espanã in El Corazón

Figura 12 - Caminhos e Obstáculos

Figura 13 - Peças de 1953

Figura 14 - Peças de 1971

Figura 15 - Elementos Tímbricos e Evocativos : Adeus as Margens de um rio

Figura 16 - Elementos Tímbricos e Evocativos : Adeus as Margens de um rio

Figura 17 - Elementos Tímbricos e Evocativos: Paisagem de minha terra

Figura 18 - Elementos Tímbricos e Evocativos: O Tempo perdido

Figura 19- Elementos Tímbricos e Evocativos: O Tempo perdido

Figura 20 - Elementos Tímbricos e Evocativos: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 21 - Elementos Tímbricos e Evocativos: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 22 - Elementos Tímbricos e Evocativos: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 23 - Elementos Tímbricos e Evocativos: Volta

Figura 24 - Elementos Tímbricos e Evocativos: Nuvens de cisnes Brancos

Figura 25 - Escala de Tons Inteiros: Volta

Figura 26 - Escala de Tons Inteiros: Volta

Figura 27 - Escala de Tons Inteiros: Volta

Figura 28 - Escala de Tons Inteiros: Volta

Figura 29 - Escala de Tons Inteiros: Volta

Figura 30 - Escala de Tons Inteiros: Volta

Figura 31 - Escala de Tons Inteiros: Paisagem de minha terra

Figura 32 - Escala de Tons Inteiros: Devaneio

Figura 33 - Escala de Tons Inteiros: Adeus às margens de um rio

Figura 34 - Escala Modais: Volta

Figura 35 - Escala Modais: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 36 - Escala Modais: Paisagem de minha terra

Figura 37 - Harmonia Estendida: Devaneio

Figura 38 - Harmonia Estendida: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 39 - Harmonia Estendida: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 40 - Harmonia Estendida: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 41 - Paralelismo: O tempo perdido

Figura 42 - Paralelismo: Poema do Gitanyali nº 84

Figura 43 - Paralelismo: Volta

Figura 44 - Paralelismo: Volta

Figura 45 - Paralelismo: Adeus às margens de um rio

Figura 46 - Paralelismo: Adeus às margens de um rio

Figura 47 - Paralelismo: Adeus às margens de um rio

Figura 48 - Paralelismo: Adeus às margens de um rio

Figura 49 - Paralelismo: Nuvens de cisnes brancos

Figura 50 - Paralelismo: Nuvens de cisnes brancos

Figura 51 - Paralelismo: Nuvens de cisnes brancos

Figura 52 - Indefinição Harmônica: Devaneio

Figura 53 - Indefinição Harmônica: O tempo perdido

1. INTRODUÇÃO

A história da música erudita brasileira vem sendo criada por compositores com diferentes motivações, mantenedores da tradição ou inovadores, não comprometidos ou comprometidos em graus diferentes com a questão nacionalista. Correspondendo ou não às expectativas dos historiadores musicais, refletindo ou não os momentos políticos, esses seres humanos são vitoriosos na arte de traduzir idéias em sons, tendo em vista o contexto da música erudita no Brasil. Proferida no século passado, mas pertinente até hoje, lembramos a declaração de Mario de Andrade (1991, p. 31):

(...) o compositor brasileiro aí está, meu Deus!, cheio de talento e - o que é mais importante - admirável de idealismo e resistência. E, a bem dizer sozinho, tem conseguido, no que lhe compete, forçar essa marcha das coisas, pois que juntou uma herança musical que é das mais fortes da América. E nem sei mesmo que fé renitente e heróica lhe tem feito remover as suas montanhas!

Dentro desta perspectiva, queremos ressaltar a figura do compositor vivo. Como atual escritor de nossa história musical e construtor de nossa herança, ele pode ser visto também como um manancial para a pesquisa musicológica, uma fonte preciosa de informação não somente sobre sua obra e a *performance*, mas também das relações musicais e sociais que lhe são inerentes.

Apoiando-nos nesse pensamento, no ano de 2006, externamos ao compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca a intenção de realizar uma pesquisa sobre sua obra para piano. Naquela época recebemos o seu total apoio, mas o seu falecimento, naquele mesmo ano, inviabilizou a proposta inicial de realizar um estudo analítico-interpretativo contando com a sua valiosa orientação e colaboração.

O músico mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) atuou em três áreas da música: regência, composição e educação. Dentro dessas áreas, especializou-se em canto coral e notabilizou-se no panorama da música brasileira como um ícone deste gênero, tendo seu nome primeiramente associado ao Coral Ars Nova - grupo da UFMG, do qual foi regente titular por mais de quarenta anos. Pela contribuição

qualitativa, entretanto, as suas outras áreas de atuação merecem ser consideradas: como compositor, nos deixou aproximadamente 195 peças¹, e como professor de regência, contribuiu para a formação de muitos profissionais.

Desta forma, esta pesquisa escolheu como enfoque o trabalho de Carlos Alberto Pinto Fonseca como compositor, dando continuidade aos trabalhos de SANTOS (2001), OLIVEIRA (2001), LAUAR (2001/2002), MIRANDA (2003) e FERNANDEZ (2004). Das pesquisas citadas acima, duas contemplaram a Missa Afro-brasileira:² a de OLIVEIRA (2001) e a pesquisa de FERNANDEZ (2004). LAUAR (2001/2002) enfocou a obra para coro infantil e MIRANDA (2003) realizou a edição de uma peça para canto e piano. SANTOS (2001), por sua vez, realizou um catálogo de obras do compositor Fonseca, o qual foi um importante ponto de partida e fonte permanente de consulta para o presente trabalho.

Boa parte do legado composicional para coro de Carlos Alberto Pinto Fonseca já é conhecido, inclusive cantado por coros de várias partes do mundo, mas existem obras corais interessantes e principalmente obras para outros gêneros a espera de edições, pesquisa e divulgação. Segundo declaração da cantora Silvia Klein ao Jornal *Estado de Minas*,³ a obra de Fonseca é mais conhecida e valorizada no exterior que no Brasil. Para ela, o Brasil ainda não tem ideia da grandiosidade do trabalho autoral dele. Uma evidência de que o compositor ainda não recebeu o reconhecimento merecido está no fato de seu nome não constar nos livros de musicologia, nem mesmo no compêndio *80 anos de criação musical em Belo Horizonte*, editado em sua cidade.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa foi ampliar o conhecimento sobre a obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca e a imagem construída do compositor para além da música coral e da música afro-brasileira, suas especialidades. Para tanto, foram eleitos dois aspectos – obras com piano e aspectos impressionistas. Embora representem uma pequena parcela dentro da obra de Fonseca, o estudo dessas vertentes composicionais justifica-se por serem estas praticamente desconhecidas e não pesquisadas.

¹ Número correspondente às peças catalogadas por SANTOS (2001) e as peças encontradas durante essa pesquisa, englobando criações e arranjos.

² Considerada a obra mais importante do compositor.

³ Estado de Minas: caderno *Em Cultura*, 29 de maio de 2006.

A presença do piano na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca não é numerosa,⁴ mas significativa. São 41 peças, sendo 11 peças para piano solo, 18 peças para canto e piano, 3 trios, 1 quarteto, 1 peça para piano e 2 flautas, 1 peça para violino e piano, 4 peças para coro e piano, 1 para orquestra com participação do piano e ainda 1 peça com formação diferenciada (para piano e 9 instrumentos). Tivemos acesso às partituras de 33 dessas peças, estilisticamente diversificadas, compostas entre 1942 e 1985. Dessas obras, selecionamos sete peças construídas integralmente ou parcialmente sob estética impressionista, tendo-as como nosso objeto de estudo. São elas: *Paisagem de minha terra*, *Devaneio*⁵, *Volta*, *Poema de Gytanyali n° 84*, *O tempo perdido*, *Adeus às margens de um rio* e *Nuvens de cisnes brancos*. Trata-se de peças não publicadas, não pesquisadas, e com exceção de *Volta* e *Poema do Gytanyali n° 84*, obras ainda inéditas. Elas apresentam formações diversificadas (sendo uma peça para piano solo, 3 para canto e piano, uma para quarteto constituído de piano, flauta, clarineta e canto, e uma para trio constituído de piano, flauta e barítono), localizadas num período significativo de três décadas: 1950, 1970 e 1980.

Com as peças escolhidas, realizamos um estudo estilístico segundo a concepção de BELLMAN (2004), onde o estudo tem como ponto de partida as matérias-primas da música, com objetivos tais como investigar autoria ou data de composição de peças, seus elementos constituintes, influências presentes ou o que faz o seu som característico. Diferentemente da análise musical, segundo Bellman, o foco de um estudo estilístico não é investigar como as notas de uma peça se relacionam entre si, mas buscar uma ampla compreensão da linguagem musical ou de idéias extra musicais. Assim, além de apontar os elementos desejados, esse estudo nos forneceu subsídios para a execução mais coerente das peças.

Este trabalho, que pretende dar sua colaboração às iniciativas de valorização e divulgação da música brasileira, está organizado em quatro capítulos. O Capítulo 1 apresenta a pesquisa realizada e seus procedimentos metodológicos. O Capítulo 2 se refere aos dados biográficos de Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua formação musical. Embora a biografia do compositor já tenha sido considerada por outros autores, achamos pertinente abordá-la aqui, uma vez que novos dados e abordagem deveriam ser considerados. O Capítulo 3 tem a obra musical do compositor como tema central e

⁴ A grande maioria da obra de Fonseca é para coro *a cappella*.

⁵ Excerto desta peça, pois a partitura está incompleta.

divide-se em duas seções. A primeira corresponde à visão panorâmica da obra de Fonseca – aspectos gerais e breve apreciação sobre peças separadas por gênero. Na segunda seção trataremos de aspectos estilísticos dessa obra composicional.

No quarto e último capítulo discorreremos sobre o nosso tema central. Após breves considerações sobre o impressionismo musical e sua influência na música brasileira, apresentaremos os elementos impressionistas encontrados em obras, com piano, do compositor Fonseca.

1.1 Metodologia

Para a realização da presente pesquisa, os procedimentos que foram adotados correspondem a duas etapas, denominadas etapa 1 e etapa 2. A etapa 1 teve como objetivo uma visão geral da obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca e de sua biografia. Foi de importância fundamental para a delimitação do objeto de estudo. A etapa 2 correspondeu à detecção dos elementos impressionistas nas peças escolhidas. Explicitaremos a metodologia das duas etapas separadamente.

Para alcançar os objetivos da 1ª etapa, foram realizados os seguintes procedimentos:

- a) Levantamento bibliográfico.
- b) Busca de partituras e de entrevistas dadas pelo compositor.

A partir do recebimento, diretamente do compositor, de uma obra não catalogada e, considerando-se a possibilidade da existência de outras obras em igual situação, foram realizadas posteriormente consultas e pesquisas a vários arquivos institucionais e particulares. Como resultado, tivemos a satisfação de encontrar muitas outras obras inéditas, manuscritas e não catalogadas, que constituem parte do objeto de análise deste trabalho. Foram consultados os seguintes arquivos:

- Arquivo pessoal do compositor sob os cuidados da diretoria do Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca
- Arquivo da Fundação de Educação Artística
- Arquivo da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

- Arquivo do Coral Lírico da Fundação Clóvis Salgado
- Arquivo da Biblioteca da Fundação Clóvis Salgado
- Arquivo da Orquestra da Polícia Militar de Minas Gerais
- Arquivo da copista Isolda Garcia.

Alguns manuscritos autorais foram encontrados ainda no estágio de rascunho, não transcritos. Outras obras tiveram suas partes encontradas gradativamente, após consultas subseqüentes ao arquivo do Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca, pois algumas partituras se encontravam seccionadas e dispersas. Visando a preservação dos originais, foram tiradas fotos digitais das peças que nos permitiram o registro das mesmas.

Foram também inseridas ao longo deste trabalho nossas transcrições de entrevistas concedidas por Carlos Alberto Pinto Fonseca, das quais três são bastante significativas: duas delas, registradas em áudio, foram realizadas para o *Projeto da Memória* da Fundação Clóvis Salgado. A primeira delas, de 1983, o compositor Fonseca foi entrevistado por seu ex-professor, o maestro Sergio Magnani. Na segunda entrevista, realizada em 16 de novembro de 1984, temos Carlos Alberto Pinto Fonseca como o entrevistador de Sérgio Magnani. Podemos notar nesta entrevista que Fonseca, procurando manter a linha de perguntas da entrevista anterior, abordando tópicos como formação musical e atuação profissional, em muitos momentos expressa seus posicionamentos⁶. A terceira entrevista, bastante utilizada nesse trabalho, foi concedida a Heloísa Greco e Shirley Ferreira em 2005, para o projeto da Prefeitura de Belo Horizonte “Memória da Música Erudita em Belo Horizonte”. Registrada em vídeo, é uma entrevista dada no ano anterior à morte do compositor.⁷ A sua relevância para este trabalho se deu por ter sido gravada quase vinte anos depois das entrevistas de 84 e 85. Entrevistas realizadas com Fonseca por SANTOS (2001) e LAUAR (2001/2002) também foram significativas para o presente estudo.

A fim de enriquecer a compreensão com relação à vida e à obra musical de Fonseca, foram realizadas duas entrevistas semi-estruturadas: com a maestrina Ângela Pinto

⁶ Interessante ressaltar a importância dessas entrevistas, pois, além de uma relação de respeito e admiração de ambas as partes, que claramente se percebe durante as mesmas, os participantes ficam muito à vontade para expressar suas ideias e falarem sobre si mesmos. Essas entrevistas contam com a mediação de Patrícia Carvalho, funcionária da Fundação Clóvis Salgado.

⁷ Tivemos acesso à gravação na íntegra.

Coelho e com o maestro e compositor Ernani Aguiar⁸. Para esclarecer divergências existentes em sua bibliografia no que diz respeito a datas e outras informações recorreremos também ao histórico escolar de Fonseca, obtido na Seção de Ensino da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Para realização da 2ª etapa da pesquisa – busca de elementos impressionistas – os referenciais teóricos escolhidos foram KOSTKA e PAYNE (1989), COPLEY (1991) e ULEHLA (1994), professores americanos que, em seus trabalhos, esclarecem elementos característicos do chamado impressionismo musical.

Como conceituação basilar, adotamos aqui a apresentada por GROUT e PALISCA (2001) para o termo impressionismo no contexto musical: *forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais.*

⁸ A maestrina Ângela Pinto Coelho foi esposa de Carlos Alberto Pinto Fonseca e o maestro Ernani Aguiar, seu ex-aluno de regência.

2. CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA: DADOS BIOGRÁFICOS

2.1 Formação musical

Dados relativos à vida e à formação musical de um compositor podem contribuir para a compreensão da sua trajetória. Neste capítulo, a história de Carlos Alberto Pinto Fonseca será abordada a partir de dois aspectos distintos - a sua formação musical e a sua trajetória profissional – sendo que o primeiro será tratado aqui tendo como referência as cidades e países onde a mesma aconteceu: Belo Horizonte, São Paulo, Salvador, Alemanha, França e Itália.

Antes de falarmos especificamente da formação de Fonseca é válido pontuar o contexto em que ele nasceu e foi criado. Nascido em Belo Horizonte aos 7 de junho de 1933, não teve ascendentes que foram músicos profissionais, mas foi fruto de um lar culturalmente e economicamente favorável ao seu desenvolvimento artístico, tendo recebido estímulos nesse sentido desde a infância.

Seus pais, como era comum em famílias tradicionais mineiras, tiveram educação musical⁹ e procuraram perpetuar a tradição oferecendo o mesmo a Fonseca e a sua irmã. Segundo foi relatado por Fonseca, na sua infância ele ouvia e gostava dos discos de música erudita do avô, Professor Estevão Pinto, um grande apreciador desse gênero musical.

Após decidir-se pela carreira de músico, Carlos Alberto Pinto Fonseca continuou recebendo incentivo e apoio de seus pais, que não davam atenção a opiniões contrárias de alguns parentes, para quem a música não era uma carreira financeiramente viável.

⁹ O pai de Fonseca tocou em banda em Visconde do Rio Branco e sua mãe estudou violino com o professor Flausino Vale.

2.1.1 Estudos musicais em Belo Horizonte

Foi na sua cidade natal que Fonseca inicialmente desenvolveu suas aptidões musicais. Iniciou os estudos musicais através do piano, aos sete anos de idade, com a professora Jupyra Duffles Barreto. Segundo depoimento de Fonseca, essa professora chegou a Belo Horizonte com todo o entusiasmo de jovem e criou uma geração de pianistas. Sra. Jupyra, que também foi compositora, estimulava entre seus alunos a criação musical. Entendemos que a orientação pedagógica dela foi estimulante e significativa para Fonseca, pois foi sob sua orientação que ele compôs as primeiras peças, às quais se refere carinhosamente como relíquias musicais.¹⁰

Em sua adolescência, Carlos Alberto Pinto Fonseca substituiu a dedicação ao piano pelo estudo do desenho e da escultura. Entretanto, ainda nessa fase, após assistir a um filme sobre a vida de F. Chopin, decidiu-se definitivamente pela carreira musical e retomou seus estudos de piano.

Por indicação da Profa. Jupyra, passou a ser orientado pelo professor Pedro de Castro.¹¹ Pedro de Castro o preparou para ingressar no Conservatório Mineiro de Música no ano de 1951.

Nesse conservatório, foi aluno de piano de Aparecida Santos Luz e de Fernando Coelho. cursou em 1951 e 1952 a disciplina Teoria musical e foi por cerca de dois anos e meio aluno de Hostílio Soares¹² na cadeira de Harmonia (1952-1954). São desses anos de ensino institucionalizado algumas composições de Fonseca, cuja elaboração harmônica e diversidade estilística sugerem a incorporação dos conhecimentos musicais adquiridos às suas criações musicais.

¹⁰ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani. Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado, arquivo 69 A e B. Transcrição feita pela autora.

¹¹ Sobre as aulas com este professor, também compositor e ex-aluno de Henrique Oswald, Fonseca comenta que ele era muito exigente e que chegou a estudar nove horas de piano por dia, vindo a sentir dores físicas.

¹² Hostílio Soares (1898-1988) foi professor catedrático de Contraponto e professor designado para as cadeiras de de Harmonia Elementar e Superior, Composição, Instrumentação e Fuga no Conservatório Mineiro de Música durante 34 anos.

Em Belo Horizonte, Fonseca estudou também com o professor Sérgio Magnani.¹³ A contribuição deste professor foi muito significativa para ele, conforme destacou em entrevista:

Magnani trouxe toda aquela cultura européia, era de uma profundidade, de uma abertura de horizontes impressionante. Foi uma luz que veio para Belo Horizonte... As análises dele eram de uma profundidade, uma coisa impressionante as relações que ele fazia com outras artes... foi muito bom. (FONSECA, 2005)

Carlos Alberto Pinto Fonseca vivenciou momentos áureos de efervescência cultural na capital mineira que foram extremamente importantes para sua formação. O Teatro Francisco Nunes, inaugurado em Belo Horizonte em 30 de setembro de 1950, se tornou palco para muitas realizações artísticas de altíssimo nível promovidas por três entidades - a Sociedade Cultura Artística,¹⁴ a Sociedade Coral de Belo Horizonte e a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Fonseca (1983) relata como foi beneficiado com esta fase ímpar da música erudita mineira. Além dos concertos que assistia, ele diz ter aprendido muito com os grandes pianistas como Jorge Denros e Jacques Klein, que vinham a Belo Horizonte e iam a sua casa estudar.

Em julho de 1954, em uma viagem de férias a Salvador, Carlos Alberto Pinto Fonseca conheceu Hans Joachim Koellreutter (doravante Koellreutter). Muito impressionado com o conhecimento desse professor, decidiu transferir-se para São Paulo, onde ele lecionava.

¹³ O músico italiano Sergio Magnani chegou a Belo Horizonte em 1950 e contribuiu para a formação de muitos alunos que vieram a atuar no cenário da música mineira e do Brasil, como por exemplo, Carlos Alberto Pinto Fonseca e a pianista Berenice Menegale.

¹⁴ Criada em 1947, promoveu concertos do mais elevado nível artístico, trazendo personalidades nacionais e internacionais como Walter Gieseking, Cláudio Arrau, Guiomar Novais, Gyorgi Sandor, Friedrich Gulda, Andrés Segovia, Isaac Stern, Wilhelm Backhaus e Quarteto Borgerth.

2.1.2 Estudos musicais em São Paulo e Salvador

Vejamos a declaração de Carlos Alberto Pinto Fonseca em entrevista a Sergio Magnani (FONSECA, 1983): "... e falei assim: gente isso aqui tá muito mais evoluído do que o que eu tenho lá no Conservatório e eu não vou pensar duas vezes" (...). Este relato de Fonseca resume sua impressão inicial acerca do ensino de Koellreutter e foi o motivo pelo qual deixou Belo Horizonte para estudar com este professor. Estudou com o mestre alemão durante pouco mais de cinco anos consecutivos: um ano e meio nos Seminários de Música da Pró-Arte em São Paulo (1954-1955) e quatro anos (1956-1960) nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Koellreutter foi o introdutor do dodecafonismo no Brasil e principal integrante do *Movimento Música Viva*. Do ponto de vista educacional, sua proposta era inovadora: visão holística e ensino calcado na reflexão e na interdisciplinaridade. Merecedor do título de "Professor de Música do Brasil", segundo KATER (1997, pg. 6), Koellreutter tinha excelentes propostas para a reformulação do ensino musical e defendia o método pré-figurativo de ensino. Segundo ele, este método orientaria e guiaria o aluno, porém não o "obrigando a sujeitar-se à tradição, valendo-se do diálogo e de estudos concernentes àquilo que há de existir ou pode existir, ou se receia que exista".¹⁵ O método tinha como finalidade principal levar o aluno à controvérsia e ao questionamento de tudo o que se ensinava.

Em São Paulo, a vivência musical de Carlos Alberto Pinto Fonseca foi intensa: aulas durante o dia, seguidas de concertos à noite. Nessa época, além dos estudos com Koellreutter, deu continuidade aos estudos de piano com Joseph Kliass - um professor russo radicado em São Paulo – que muito contribui para que Fonseca entendesse a questão do relaxamento na técnica pianística.

Quando Koellreutter transferiu-se para Bahia, Fonseca o acompanhou. Os tempos na Bahia, por sua vez, eram lembrados com extremo carinho por Fonseca, que se referia ao mesmo como um período muito feliz de sua vida. Segundo depoimento do próprio compositor, não só as aulas regulares nos Seminários de Música eram produtivas, mas também as que aconteciam nas férias, nos Seminários Internacionais de Música, nos

¹⁵ KOELLREUTTER, J. H. *O Ensino da Música num mundo modificado*, p. 41. Cadernos de estudo: educação musical / Organização de Carlos Kater. Belo Horizonte: Atravez / FAPEMIG, 1997.

quais muitos professores internacionais vinham lecionar. Foi nesses seminários que Fonseca conheceu personalidades musicais como Kurt Thomas, Pierre Klose e a pianista Lili Krauss, da qual se tornou grande admirador e amigo.

Com relação ao ensino nos Seminários de Música da Bahia, assim se posiciona NEVES (1981, p. 168): “muitos jovens instrumentistas e compositores instalavam-se em Salvador para aí fazerem sua formação musical, que era eficaz e mais rápida por seguir caminho de maior valorização da prática musical que de longo aprendizado teórico”.

Para Carlos Alberto Pinto Fonseca, se por um lado os felizes quatro anos vividos em Salvador foram de aquisição de muito conhecimento e experiência musical, do ponto de vista da composição, segundo afirma, talvez tenham sido contraproducentes. De 1956 a 1960, anos em que foi discípulo de Koellreutter nos Seminários de Música da Bahia, Fonseca não compôs nenhuma obra. Passou pelo que chamou de choque estético. Sobre esse período, assim se expressou a Sergio Magnani:

O que eu queria dizer então é o seguinte: tudo aquilo que eu fazia, de repente... a força do Koellreutter era tanta... Com isso praticamente eu paralisei a minha atitude de compositor, e depois, só muito depois, quando eu comecei a trabalhar coro, depois de 62, depois que eu voltei,¹⁶ senti necessidade de fazer arranjo para coro... Em relação a composição talvez esse contato tenha sido contraproducente... ao mesmo tempo que tive muita técnica de contraponto, isso por exemplo me ajuda demais em relação aos arranjos, principalmente arranjos corais; em relação a uma posição estética, ele era de certa maneira radical, quer dizer ele acha que existe um processo histórico, e que esse processo histórico é irreversível e daí toda as polêmicas que ele teve com Camargo Guarnieri, outros e tudo mais... ele segue a corrente pós-weberniana pra cá, Stockhausen, etc e tal, não admitindo mesmo uma situação ligada a música tonal... (FONSECA, 1983).

Nesta fala de Fonseca, podemos notar certo *descompasso* em relação a algumas declarações e propostas de Koellreutter, como por exemplo, a fala do mestre alemão no discurso de abertura dos Seminários Internacionais de Música de Salvador, em 30

¹⁶ O compositor se refere à volta de sua especialização na Europa.

de julho de 1954: “Criaremos um ambiente orientado pelo respeito à produção artístico-intelectual de todos os tempos... onde cada um poderá expor suas ideias livremente, quaisquer que sejam suas tendências estéticas ou filosóficas”(Koellreutter,1997, pg. 34).

Este descompasso pode ser atenuado, entretanto, pelo fato de que o radicalismo de Koellreutter se dava apenas no âmbito da composição. Assim, peças do repertório erudito de vários períodos da história da música eram trabalhados nas aulas. Nos programas de recitais dessa época é possível conferir o nome de Fonseca envolvido em apresentações com repertório diversificado, tais como no *Festival Ravel* em 1957 e no *Festival Schubert* em 1958 (atuação como cantor). Também em 1958 realizou um concerto do Coral Renascença, no qual regeu obras da Renascença, negro spirituals e peças do folclore brasileiro.

Em entrevistas, Fonseca ressaltou as qualidades humanas do professor Koellreutter. Do contato pedagógico com o mesmo, além do conhecimento da técnica dodecafônica, que aplicaria em composições anos mais tarde, seu maior ganho foi o aprendizado da técnica contrapontística. A presença desta técnica nos arranjos de Carlos Alberto Pinto Fonseca para coro se mostra constante. Segundo relata, foi seguindo o conselho de Koellreutter que começou a utilizá-la (FONSECA, 1983).

Em solo baiano, além de Koellreutter, Carlos Alberto Pinto Fonseca também estudou com Ernst Widmer, compositor suíço que, a convite de Koellreutter, veio para o Brasil em 1956 para integrar o corpo docente dos Seminários.

Da Bahia, Fonseca levou um enriquecimento artístico-musical significativo, devido a todos os contatos humanos e experiências citadas acima. Em Salvador começou o direcionamento de sua carreira para a regência, principalmente para a regência coral, através dos ensinamentos de Koellreutter e do Coral Renascença. Entretanto, é possível cogitar, a partir de sua obra, que a herança mais significativa dos tempos baianos de Carlos Alberto Pinto Fonseca tenha sido o contato com a cultura afro-brasileira, aplicada em sua criação artística até o final de sua vida.

2.1.3. Estudos musicais na Europa

Tendo se formado em regência pela Escola da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1960, Carlos Alberto Pinto Fonseca foi imediatamente aperfeiçoar-se na Europa. Embora também tenha recebido em solo europeu orientação pianística,¹⁷ os estudos na Europa foram voltados para regência. Buscando satisfação com a orientação pedagógica, em aproximadamente dois anos, Fonseca morou em três cidades européias (Colônia, Hamburgo e Paris). Ao comentar sobre esse período europeu em suas entrevistas, os mestres que Fonseca ressalta são Sergiu Celibidache e Franco Ferrara, os quais ele conheceu na Itália, em cursos de férias.

Foi em maio de 1960 que Carlos Alberto Pinto Fonseca ingressou na classe de Hans Schmidt-Isserstedt, diretor da Escola Superior de Música de Hamburgo. No mesmo ano se mudou para Colônia para estudar com Wolfgang Swallisch. Em 1962, Carlos Alberto Pinto Fonseca transferiu-se para capital francesa e ingressou na classe de Edouard Lindenberg, na École Normale de Musique de Paris. Foi com esse professor que se preparou para o Concours Internacional de Jeunes Chef's d' Orquestres, Nesse concurso, dentre 120 candidatos de todo mundo, Fonseca foi finalista.

Durante o período de férias, Fonseca participava de cursos de verão, em Siena, Itália, na Accademia Musicale Chigianna. Foi nesses cursos (1960-1962) que Fonseca conheceu Sergiu Celibidache (1912-1996), professor a quem ele se refere como “um farol, a personalidade mais marcante de sua vida, principalmente na regência, o polêmico, o genial, o incrível”¹⁸:

Celibidache foi uma influência enorme. A técnica que eu desenvolvi com ele que possibilita tocar o coro ou a orquestra como se fosse um instrumento eu devo a ele. O conhecimento profundo das obras, inclusive da fenomenologia da música que a gente teve com ele, é uma coisa assim inolvidável. (FONSECA, 2005)

¹⁷ Fonseca estudou piano sob a orientação de Ferry Gebhardt, em Hamburgo, e de Schmidt-Nehaus, em Colônia. Nesse período teve dificuldade com relação ao estudo desse instrumento devido a uma fratura no pulso esquerdo.

¹⁸ FONSECA, 1983.

No artigo escrito para a Convenção Internacional de Regentes de Coros, realizada em Brasília em 1999, Fonseca diz:

Qual o regente que não gostaria de possuir uma técnica do gesto tão proporcionada à música que lhe permitisse, literalmente, “tocar” o còro como um instrumento, capaz de segui-lo nas menores inflexões de sua interpretação da peça executada? Pois essa técnica estará a disposição de quantos quiserem construí-la, com dedicação diária de exercícios capazes de torná-la uma “2ª natureza” nos braços e mãos de quem se dispuser a seguir o método que aprendemos do grande Sergiu Celibidache. (FONSECA, 1999)

Uma evidência do quanto Carlos Alberto Pinto Fonseca valorizava a orientação de Celibidache e Ferrara é o fato de que, mesmo já atuando como profissional no Brasil, voltou a freqüentar os cursos de verão da Accademia Musicale Chigianna, em Siena nos anos de 1966 e 1973.

Durante os cursos de verão italianos, Fonseca conheceu também o maestro Franco Ferrara (1911-1985). Esse contato foi importante, segundo seus depoimentos, pela sua percepção da maneira de fazer música do maestro italiano. Também nesses cursos de verão, Fonseca estudou regência de Ópera com Bruno Rigacci e Gino Becchi.

2.2 O profissional Carlos Alberto Pinto Fonseca

Após o concurso de Besançon, sentindo-se preparado tecnicamente para iniciar seu trabalho no Brasil, o jovem maestro Fonseca, então com vinte e nove anos, retornou ao seu país. Inicialmente desenvolveu aqui um breve trabalho com o coro de uma ordem religiosa. Em seguida, a convite de Sergio Magnani, assumiu o Coro da União Nacional dos Estudantes, o qual, em 1964 foi incorporado à UFMG e passou a se chamar Ars Nova. A partir daí, Fonseca desenvolveu uma carreira consistente como regente, compositor e mais tarde também como educador.

Foi como regente titular do coral Ars Nova, que Fonseca obteve grande reconhecimento nacional e internacional, ajudando com isso a projetar o nome de sua cidade e de seu país, tanto nacional quanto internacionalmente. Desenvolvendo um belíssimo trabalho com esse madrigal semi-profissional durante quarenta e um anos, realizou com o mesmo vinte e duas excursões a várias nações da Europa, Ásia e América. Com o Ars Nova, conquistou prêmios importantes em concursos internacionais de coros, entre eles: o primeiro lugar em Neuchâtel (Suíça), em 1985, o terceiro lugar na Alemanha, em 1991, o primeiro prêmio na categoria folclore em Arezzo (Itália), em 1994, o primeiro prêmio e o Gran Prix em Atenas (Grécia), em 1998. Em recente artigo, Julio Medaglia (2009) afirmou que Belo Horizonte foi insuperável em termos de música coral pelo trabalho de Karabtchevsky e de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Nos Estados Unidos, além das várias e bem sucedidas apresentações com o Ars Nova, regeu em 1984 um coro de Washington, o Arlington Metropolitan Chorus. Além do Ars Nova, regeu em Belo Horizonte, o Coral Lírico de Minas Gerais (1985).

Falando sobre a atuação de Fonseca como regente coral, a maestrina Ângela Pinto Coelho¹⁹ deu o seguinte depoimento:

... ele foi um dos grandes regentes do mundo. Eu falo assim com uma tranqüilidade, porque só o pessoal que estava presente, que participava do Ars Nova é que via a consideração, o encantamento que os outros regentes tinham pelo Carlos Alberto. O Carlos Alberto era respeitado, o brasileiro não sabe disso, mas o Carlos Alberto era respeitado em todos os concursos que nós fomos classificados com ótimas classificações, 1º lugar, 2º lugar. O Ars Nova teve 11 prêmios internacionais sendo que tirou inclusive o Gran Prix na Grécia, entre os melhores corais do mundo. O júri perguntava: como o senhor conseguiu esse resultado, explica pra nós! Agora peças assim de Penderecki...esses compositores modernos todos que são realmente de difícil execução e interpretação ... ele conseguia coisas assim fantásticas, que ninguém no Brasil jamais conseguiu e muito gente não consegue.

Como regente de orquestra, foi titular da Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Minas Gerais,²⁰ da Orquestra de Câmara do Modern American Institute e da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (1981). Regeu ainda outras importantes

¹⁹ Ângela Pinto Coelho, em entrevista concedida a autora em maio de 2010.

²⁰ Carlos Alberto Pinto Fonseca foi o fundador dessa orquestra, em 1965.

orquestras brasileiras, em vários estados. Merece destaque sua participação frente a Orquestra Sinfônica Municipal (SP), regendo o Concerto op.103 de Saint Saëns, tendo como solista a pianista Magda Tagliaferro.²¹

Carlos Alberto Pinto Fonseca deixou registrado o seu entendimento sobre o trabalho de um regente, através de declarações como esta abaixo:

O regente, entretanto, tem uma enorme força que está acima de tudo, que é a própria música. Se ele a faz com autenticidade, deve ter também a humildade de reconhecer que ele é um mero instrumento na arte de reviver, no processo de reviver a obra de um grande mestre, que deixou suas intenções impressas numa partitura que o maestro deve sempre, e sempre pesquisar, estudar, compreender e amar. (Uma união sob medida: “Pablo Casals Trio” e maestro Carlos Alberto. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 ago. 1979)

Como compositor, teve algumas de suas obras para coro publicadas nos Estados Unidos, pelas editoras Lawson-Gould, Earthsongs e Columbia Co. Seus *Sete Estudos Brasileiros* para violão também receberam edição americana. No Brasil, a peça *Trenzinho* foi editada pela Musimed e *Os Sinos* pela FUNARTE. Outras peças para coro foram editadas como resultado de boa classificação em concursos.

Recebeu alguns prêmios pelas suas composições: 1º lugar no Concurso Nacional de Composição da Paraíba (1977), 1º lugar no Concurso Nacional de Obras Corais da Federação Mineira de Corais (1992), “Menzione d’Onore” no Concurso FIDES de Pescara, Itália, Medalha da Associação Paulista de Críticos Musicais pela sua Missa Afro-brasileira (1976).

Carlos Alberto Pinto Fonseca, além de regente e compositor, desenvolveu importante trabalho como educador. Foi professor da Fundação de Educação Artística, da Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA)²² e a partir de 1998, do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFAR), tendo sido também coordenador dessa escola quando a mesma se chamava Escola Cantorum (1980).

²¹ <www.magdatagliaferro.com.br/magda/filmes.htm>.

²² Atual Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).

Ministrou cursos de regência coral em diversas capitais brasileiras, bem como em Buenos Aires, Mendoza, Santa Cruz de La Sierra e Barquisimeto.

Fonseca teve a sua participação muito requisitada em vários festivais brasileiros, tais como: Festival de Inverno de Ouro Preto, Festival de Campos do Jordão, Festivais de Verão de Brasília e de Teresópolis²³.

Além de sua atuação pedagógica formal na área de regência coral, é importante falar da influência positiva que Fonseca exerceu sobre todas as pessoas que efetivamente foram regidas por ele e vivenciaram o trabalho sonoro de altíssima qualidade, constituindo uma aprendizagem que podemos considerar não formal. Hoje, temos muitos cantores que foram regidos por Carlos Alberto Pinto Fonseca que atuam no cenário musical brasileiro e muitos deles incluem o seu nome em seus currículos.

Um exemplo de desprendimento, intenção pedagógica e de incentivo aos estudantes pode ser observado em uma transcrição para viola e piano do seu 3º estudo para violão, que Carlos Alberto Pinto Fonseca fez para uma aluna do CEFAR. A autora pode também testemunhar sobre uma ocasião em que o compositor “cedeu” a melodia de sua peça *Flor de Lótus*, para ser interpretada por uma aluna de saxofone do CEFAR, tendo ido Fonseca prestigiar a apresentação. Em nossa opinião, esses exemplos nos quais vemos um desprendimento do compositor, propondo ou permitindo outras roupagens de suas peças para fins didáticos, demonstram sua forte inclinação pedagógica.

Sobre as atividades pedagógicas de Fonseca, assim expressa o embaixador Alberto Luiz Fonseca, filho mais velho de Carlos Alberto Pinto Fonseca:

O que dizer de meu pai? Foi músico, maestro, de orquestra e coral, grande compositor. Foi, também, um educador. Preocupava-se com as novas gerações. Ensinava regência gratuitamente para alunos de famílias mais desfavorecidas que tinham talento, mas não podiam arcar com custos de uma formação musical.²⁴

²³ Carlos Alberto Pinto Fonseca deixou uma pequena apostila pedagógica elaborada por ele para o curso de regência que ministrava no CEFAR – Centro de Formação artística – do Palácio das Artes.

²⁴ Disponível em: <terramagazine.terra.com.br/.../0,,O13231657-E111575,00-O+Maestro.html>. Acesso em: 01 ago. 2010.

Ainda se referindo a Fonseca como educador, é preciso falar sobre sua crença na dimensão educativa do canto coral e citar que ele era defensor da música como disciplina obrigatória na escola, segundo podemos conferir na declaração abaixo:

O canto coral é muito benéfico para os estudantes. Além da educação musical, elas aprendem a trabalhar em conjunto. Cada criança vê sua pequena voz se multiplicar com a de seus colegas, criando uma irmandade harmoniosa. É um aprendizado para a vida inteira. (MACEDO, César. Maestro mineiro no FAC. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 abr. 1990)

Carlos Alberto Pinto Fonseca foi um professor exigente, segundo relata o seu ilustre aluno Ernani Aguiar.²⁵ Em trecho do depoimento concedido e transcrito a seguir, está implícita também a competência do trabalho do maestro e compositor Fonseca como educador: “Carlos Alberto como professor era exigentíssimo. Pelo menos comigo foi. Cheguei na Itália, já estava acostumado com a metodologia dele e me dei bem. Ele exigia tudo de cor”²⁶.

²⁵ Ernani Aguiar é compositor, violista e maestro. Membro da Academia Brasileira de Música, fez seus estudos musicais sob a orientação de Paulina d’Ambrósio e Santino Parpinelli (violino e viola), César Guerra-Peixe (composição), Carlos Alberto Pinto Fonseca (regência) e Jean-Jacques Pagnot (música de câmara).

²⁶ Entrevista concedida à autora em julho de 2010 na Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro.

3 OBRA DE CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA

3.1. Visão geral da obra

SANTOS (2001) catalogou 169 peças de Carlos Alberto Pinto Fonseca, entre composições e arranjos. Fonseca compôs principalmente para piano solo, violão, canto e piano, coro infantil e coro adulto, nas seguintes proporções:

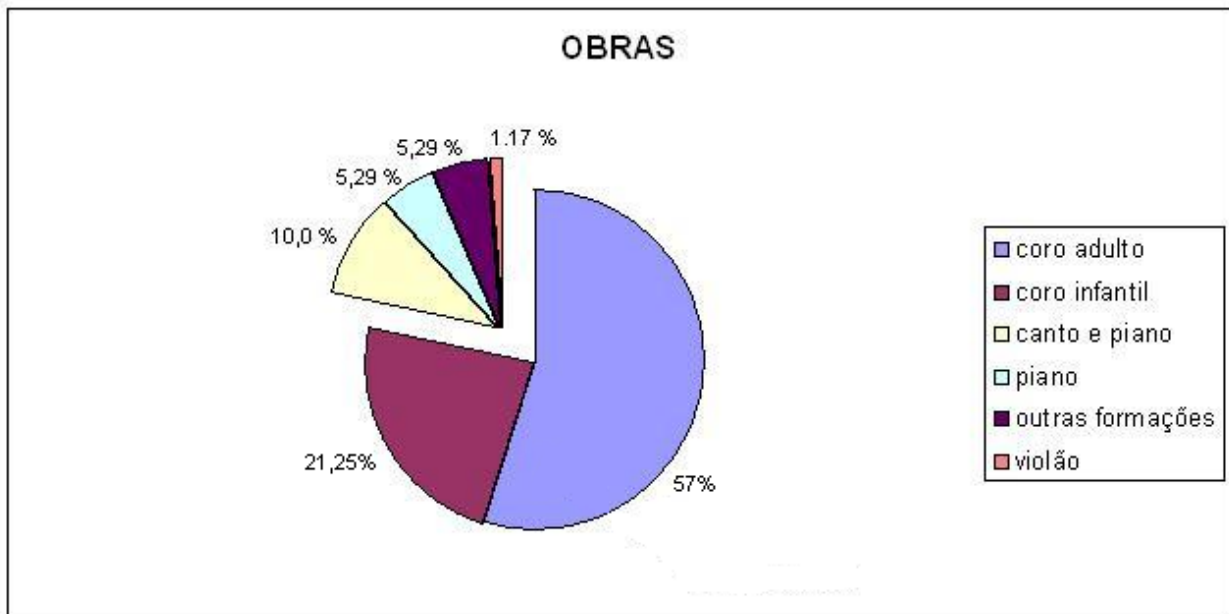


Figura 1- Obras catalogadas por SANTOS (2001)

Ao longo da pesquisa realizada para a elaboração desta dissertação,²⁷ vinte e seis peças foram encontradas, no arquivo do compositor, em arquivos institucionais e de intérpretes:²⁸

²⁷ Ao realizar a catalogação das obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o pesquisador Mauro Camilo de Chantal Santos deixou registrada a possibilidade de outras peças serem encontradas, tendo como base a informação do compositor de que algumas peças estavam desaparecidas.

²⁸ Das peças citadas acima, somente uma - o arranjo para Coro Adulto de *O Bardo* – foi escrita após 2001, ano em que foi realizada a catalogação das obras de Fonseca, realizada por SANTOS (2001). *Paisagem de Minha Terra*, *Adeus às Margens de um Rio* e *Sincronia* foram encontradas em arquivos particulares e institucionais. As demais estavam no arquivo do compositor, atualmente sob os cuidados do Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca. Uma vez que a catalogação contou com a ajuda de Fonseca, julgamos como interessante o fato de um número tão significativo de peças não ter sido catalogado.

Ano da Composição	Título	Formação
1985	Evocação Romântica	Piano
	Sonata a Prokofiev	Piano
1954	Paisagem da Minha Terra	Piano
1988	O Tempo Perdido	Canto e piano
	Flor de Lótus	Canto e Piano
1978	Caminhos e Obstáculos	2 flautas e piano
1985	Aleluia Laudate Domini	Coro Adulto
1970	Adeus as margens de um rio	Quarteto para voz, piano, flauta e clarineta
1990	Salmo 149	Coro adulto
1990	Salmo 117	Coro adulto
sem data	Salmo 100	Coro adulto
1990	Canção (Letra de E.Penido)	Coro adulto
1972	Imagem	Coro adulto
1988	Preto Velho I	Coro adulto
1988	Menina dos Olhos	Coro Adulto
	Os Pastores e os Anjos	Arr. Coro adulto
2003	O Bardo (João Chaves)	Arr. Coro adulto
1989	Aleluia Talerunt	Coro adulto
1985	Juruatã (Ponto dos Caetés)	Coro Adulto
1972	Na Montanha Selvagem	Coro Adulto
1974	Sincronia	Quinteto de sopros
1984/1985	Brazilian Serenade	Violão
1972	Estudo Seresteiro	Violão
1977	Canção Elizabetana	Violão
1979	Alma de um Povo	Violão
1984	Prelúdio e Adágio in Memorian Paula Domingues Vargas	Violão

Figura 2 – Partituras não catalogadas encontradas durante a pesquisa

As peças encontradas alteram o legado de Carlos Alberto Pinto Fonseca para 195 peças e conseqüentemente suas proporções percentuais. Entretanto, permanece a

hegemonia da voz na obra do compositor: 74% pra coro (adulto e infantil) e 9,7 % para canto e piano.

Nesta seção apresentaremos algumas observações gerais sobre a obra do compositor Fonseca, para na seção seguinte discutirmos separadamente a respeito de cada gênero.

O primeiro aspecto a ser considerado é que a atividade composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca estava de certa forma vinculada à sua atividade como regente coral. Depois de um hiato de 5 anos (1955-1960), já comentado anteriormente, a sua retomada composicional coincide com o início de sua carreira profissional em Belo Horizonte como regente coral e, segundo seus depoimentos, foi sua constatação da carência de repertório para coro que o estimulou a compor. Os mais de 40 anos como regente titular do Ars Nova explicam então o fato da maioria das suas obras ser para coro adulto. Tendo no Ars Nova uma motivação contínua, Fonseca frequentemente compunha os solos tendo em vista a tessitura e o timbre de cantores desse coral, conforme relatou a Sergio Magnani.²⁹ Outro exemplo, através do qual podemos ver que muitas vezes a motivação de Fonseca para compor vinha de um grupo específico, é a composição de muitas peças para coro infantil, nos últimos anos de vida do compositor. Em entrevista a LAUAR (2001/2002) Fonseca assim coloca: “Hoje eu faço as composições para coro infantil voltadas para o meu trabalho porque dirijo coros de uma creche de periferia, e um coro de crianças carentes de zona rural.”

O segundo aspecto é que, mesmo tendo nos legado uma produção qualitativa e quantitativamente considerável, a atitude criativa em Carlos Alberto Pinto Fonseca não ocorria de forma sistemática. Sujeito a interferências afetivo-emocionais em sua esfera pessoal, Fonseca (1983) deixou transparecer o peso de alguns problemas vividos por ele sobre sua atividade composicional:

(...) no início a composição era uma meta, uma meta que não deixou de existir, mas de uma certa maneira eu parei justamente pelo choque estético (...) Os problemas que influíram na minha vida este ano, primeiro a separação no meu casamento e as situações criadas e tudo mais, são realmente, são pequenos obstáculos que às vezes alteram o ritmo (...) Mas realmente eu sou de uma certa maneira, meio frustrado

²⁹ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani para o Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado. Musicoteca/ áudio, arquivo 69 A e B. Transcrição feita pela autora.

nessa história, porque não compus ainda, mas isso é um apelo que eu tenho de muitos anos, as grandes obras que eu tinha vontade de compor no sentido de coral, sinfônico.

Em entrevistas subsequentes, Fonseca deu declarações que confirmam a não sistematização citada. No ano de 2002, quando questionado por LAUAR (2001-2002, p. 14) sobre o termo “involução” em sua escrita composicional, o compositor respondeu: “involução, porque de certo tempo pra cá eu não componho mais... somente quando tenho uma encomenda ou coisa assim e mesmo assim... é muito difícil falar sobre isso...” Em 2005, em entrevista para o projeto Memória da Música Erudita realizado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Carlos Alberto Pinto Fonseca afirmou: “(...) atualmente eu posso dizer que eu sou um compositor bissexto. Aquele afã de compor que eu tinha diariamente atualmente está arrefecido” (FONSECA, 2005).

Se traçássemos um gráfico para estabelecer relação entre quantidade de obras e as décadas em que foram compostas, facilmente veríamos uma curva ascendente a partir da década de 1960, atingindo seu ponto máximo na década de 1970³⁰, decrescendo um pouco na década de 1980 e consideravelmente na década de 1990. Durante esta última, Fonseca compôs apenas³¹ 8 peças e fez 6 arranjos, tendo ficado anos inteiros sem compor nenhuma peça. A partir do ano 2000, sob o ponto de vista da composição, a década seria mais produtiva que a anterior, constando no catálogo de Fonseca várias peças para coro infantil, 3 peças e um arranjo para coro adulto, e também uma obra comissionada para orquestra de câmara. Em 2006, ano de seu falecimento, retomou a composição de uma sonata iniciada em 1977 e temos indícios que estava revendo rascunhos e passando a limpo peças da década de 1980.

³⁰ São da década de 70 também as peças mais complexas de Fonseca tais como Missa Afro-Brasileira (1971), Seven Brazilian Etudes (1972), Sincronia (1974), Espanã in El corazón (1975).

³¹ Digo apenas porque é um número pouco significativo frente ao total de 195 obras.

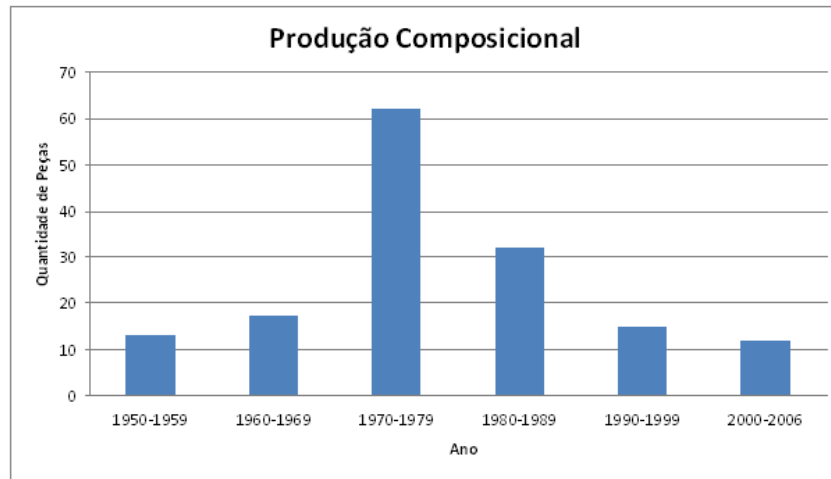


Figura 3

Com relação ao processo compositivo de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o mesmo era iniciado intuitivamente, conforme explica o compositor:³²

“(...) da mesma maneira que na análise, a intuição vem na frente... evidentemente no momento em que faço uma composição serial, já é um pouco diferente o processo, mas mesmo assim, eu parto também da intuição porque o próprio tema serial vem de uma necessidade musical muito mais que um trabalho cerebral”.

Para compor, ele utilizava com frequência o piano. Na composição de músicas vocais, o texto servia de motivação, inspiração e de sugestão para as escolhas composicionais de Fonseca. Em sua obra, além de textos de sua autoria, encontramos outros provenientes de fontes como a Bíblia, livros da cultura afro-brasileira, poemas chineses e poemas brasileiros.

O bom trâmite do compositor mineiro com a música popular é um traço presente em sua obra, que pode ser visto através dos arranjos ou da utilização de ritmos populares na mesma. Como exemplo de arranjos de música popular podemos citar *Vassourinhas* (Matias da Rocha), *Festa do Interior* (Moraes Moreira), *Canção do amor demais*

³² FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani para o Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado. Musicoteca/ áudio, arquivo 69 A e B. Transcrição feita pela autora.

(Vinícius de Moraes), *Imbalança* (Luís Gonzaga/ Zé Dantas), *Vamos dar as mãos* (Silvio Cesar) e *Ave Maria no Morro* (Herivelto Martins).

Para exemplificar a presença de ritmos populares na obra do compositor Fonseca, o melhor exemplo é a *Missa Afro-Brasileira*, na qual um dos objetivos do compositor foi justamente quebrar a barreira entre o erudito e o popular. Nele estão presentes marcha-rancho, baião, samba canção e chorinho e maracatu. Em entrevista, assim diz Carlos Alberto Pinto Fonseca sobre a ligação de suas obras e a música popular: “a ligação é fortuita, quero dizer, de vez em quando, eu tenho alguma coisa” (LAUAR, 2001/2002).

A espiritualidade na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o último aspecto a ser ressaltado aqui, provavelmente é o traço mais forte de sua produção artística e se encontra traduzida nas muitas Ave-Marias, Salmos e nas músicas afro-brasileiras. Fonseca foi “uma pessoa espiritualizada, acreditava em Deus e tinha Deus com ele”³³. Sendo assim, ao longo de sua vida fez incursões e buscas em religiões e filosofias diversas como catolicismo, ioga e cristianismo evangélico. Tinha grande interesse pela filosofia oriental e pelos rituais afro-brasileiros. Ilustrando este aspecto de Fonseca e a influência que tinha sobre suas composições vejamos a declaração do próprio compositor:

Minha formação é católica e também espiritualista. Na época em que compus a missa eu freqüentava um grupo de meditação e posso dizer que isso tudo me influenciou na escrita desta peça. (FERNANDEZ, 2004, p. 14)

3.1.1 Obra para piano solo

O compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca deixou uma produção pequena para piano, especialmente se considerarmos que este era o seu instrumento. Entre peças catalogadas por SANTOS (2001) e peças encontradas durante a presente pesquisa, são 11 as peças para esse instrumento.

³³ Segundo relato de Ângela Pinto Coelho em entrevista concedida à autora em maio de 2010 em Belo Horizonte.

Conhecedor de seu instrumento e de sua técnica,³⁴ o compositor é muito cuidadoso em relação à escrita para piano, explicitando bem a dinâmica esperada e dando ênfase aos sinais de expressão. Fonseca explora também, em sua escrita para piano solo, grandes distâncias intervalares, sobretudo na mão esquerda, e usa com frequência as expressões *cedendo* ou *cede*, geralmente antes de *ritardandos* ou na transição de uma seção para outra.

Suas primeiras composições surgiram a partir do incentivo de sua professora de piano, Jupyra Dufles Barreto, provavelmente para serem apresentadas nos recitais de final de ano. São elas: *O pretinho cantador*, *O soldadinho* e *Barcarola*, para piano solo. As duas primeiras, respectivamente uma valsa e uma marcha, foram compostas quando Fonseca tinha apenas oito anos de idade. Ambas em dó maior, são peças bem simples, de oito compassos, escritas na clave de sol. *Barcarola*, composta apenas um ano mais tarde, em 1942, já se apresenta como mais complexa. Composta em dó menor e compasso 6/8, com melodia escrita para ser executada com a mão esquerda. As três peças foram dedicadas aos pais do compositor. São peças da infância, que foram catalogadas por SANTOS (2001), que possuem um valor sentimental. Fonseca se referia às mesmas como “reliquias”.

Transcorridos 11 anos, já tendo optado pela carreira musical e cursando o segundo ano de Harmonia Elementar no Conservatório Mineiro de Música, Carlos Alberto Pinto Fonseca volta a compor para o seu instrumento. Neste ano de 1953, compôs quatro peças para piano solo: *Pequeno Lied* (em fevereiro), *Lenda sertaneja* (em abril), *Devaneio* (em junho) e *V Prelúdio* (em julho). *Pequeno Lied*, como o nome sugere, é estilisticamente romântica; a *Lenda sertaneja* se mostra como claramente nacionalista; em *Devaneio* estão presentes elementos impressionistas e no *V Prelúdio* a escrita é atonal. A proximidade cronológica de composição de obras com tal diversidade estética e o contexto discente que Carlos Alberto Pinto Fonseca vivenciava naquele momento como aluno de Harmonia, nos causam a impressão de que essas peças foram compostas como uma espécie de experimentação composicional. Possivelmente temos aí, a raiz do ecletismo musical de Fonseca, que perdurou durante toda sua vida, tornando-se a marca do compositor. Em relação às obras, cabe ressaltar que a

³⁴ Essa bagagem pianística se deve ao estudo com importantes professores (Joseph Kliass, Edith Axenfeld e Pierre Klose) e ao contato com pianistas de renome os quais vinham a Belo Horizonte e frequentavam a casa de Fonseca para estudarem no seu piano – um *Gaveu* escolhido por Turginsky e importado na década de 40.

partitura de *Devaneio* está incompleta, e parte da partitura da *Lenda sertaneja* se encontra bastante danificada. Só foram encontradas cópias xerocadas dos manuscritos originais. Como esses manuscritos não se encontram no arquivo do compositor, o estudo e a *performance* dessas peças ficam inviabilizados no caso de *Devaneio* e, prejudicados no caso da *Lenda sertaneja*.

Paisagem de nossa terra, peça não catalogada, foi descoberta durante esta pesquisa no Arquivo da Fundação de Educação Artística. Traz seções bem contrastantes: a seção A foi escrita para ser executada no andamento *Andante con moto* e explora sonoridade bem impressionista, sendo a melodia executada pela mão esquerda; a seção B é um *Allegro* e traz um envolvente tema de cunho nacionalista.

Prelúdio e Fuga em si (1971) é a única peça dodecafônica para piano de Fonseca, que, como as demais peças dodecafônicas do compositor, foi escrita na década de 1970. Dando seguimento ao Prelúdio, uma fuga a três vozes.

Prelúdio e Fuga em si

Carlos Alberto Pinto Fonseca

a) Prelúdio

♩ = 56 a 60 Calmo

b) Fuga

30 ♩ = 72

Figura 4

A obra *Evocação romântica* (1985) não consta da catalogação de SANTOS (2001) e tem como subtítulo *Schumanniana*. Como o título e o subtítulo sugerem, esta peça traz todo o lirismo de uma autêntica peça do período romântico. Tem três temas, em tons distintos, apresentados na clave de sol e arranjados ora com intervalos de 3as e 6as, ora em oitavas.

Na *Sonata Clássica em Homenagem a S. Prokofiev* (2006), através dos rascunhos autorais encontrados no arquivo do compositor, é possível concluir que o único movimento desta sonata, foi composto em etapas. Começou a ser escrito em 1977 com o título e o subtítulo provisórios: *Homenagem a Prokofiev (Clássica alla Prokofiev)*. Em novembro de 1979, Fonseca continuou a compor essa sonata, mas somente no dia 03 de fevereiro de 2006 concluiu o seu 1º movimento. Como faleceu em maio deste mesmo ano, provavelmente foi uma das últimas peças em que o compositor trabalhou, tendo deixado a etapa de cópia final incompleta. Como uma homenagem ao compositor russo, esta peça traz como características muitas apojeturas e harmonias que remetem às sonatas para piano de Prokofiev.

Em homenagem à S. Prokofiev
Sonata Clássica

Carlos Alberto Pinto Fonseca

Andante ♩=69

Figura 5

Fonseca compôs também, uma cadência para o Concerto em Do m de Mozart, KV 491, no ano de 1979. Não nos foi possível saber exatamente o contexto da composição dessa peça.

3.1.2 Obra para Canto e piano

São 18 peças compostas por Carlos Alberto Fonseca para esta formação. Não tivemos acesso a sete dessas peças, as quais não foram encontradas no arquivo pessoal do compositor. É relevante dizermos que, das peças analisadas, nenhuma é atonal.

Com a relação à escolha das poesias, o compositor Fonseca declarou a LAUAR (2001,p.11): “procuro aquelas poesias que tem alguma coisa a ver com a música, onde na própria poesia já existe uma rima”. Para suas peças para canto e piano, assim como peças para coro, Fonseca musicou poemas de Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Carmem de Melo e Rabindranah Tagore, além de textos próprios. Ele apreciava muito os poemas chineses e também compôs a partir dos mesmos. Em três das dezoito peças para canto e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o texto é do próprio compositor.

A temática de três dentre as quatro primeiras peças do compositor para essa formação (canto-piano) versa em torno da relação mãe-filho. A primeira é *Berceuse*, com letra do compositor. A segunda peça, *Volta*, é composta sobre poema de Rabindranah Tagore e dedicada à mãe do compositor Fonseca. O texto aborda a precoce morte de um filho e o pedido de sua mãe implorando que ele volte para vê-la. Um ano mais tarde, Carlos Alberto Pinto Fonseca compôs *Canção da Retirante*, cujo texto mostra o drama de uma mãe nordestina tentando fazer dormir o filho faminto. Não localizamos a partitura da peça *Escuta Moreno*, composta em 1952, dedicada a Maria Lúcia Godoy.

Após compor as quatro peças para canto e piano mencionadas acima, Carlos Alberto Pinto Fonseca compôs duas peças impressionistas – *Volta* (1954) e *Poema do Gitanyali no 84* (1955) – ambas com poema de Rabindranah Tagore.

Fonseca voltou a compor para essa formação, em 1977, vinte e dois anos depois do *Poema do Gitanyali no 84*. Naquele ano compôs duas peças afro-brasileiras com texto da Umbanda – *Ogun de Nagô e Oxalá* – e também *Estrela*, com poesia de Manoel Bandeira. Anos mais tarde, Carlos Alberto Pinto Fonseca compôs três peças para canto e piano dedicadas à cantora Kátia Kazzáz: *Ave Maria* (1987), *As sem razões do amor* (1988), e *Tempo Perdido* (1988). Esta última peça foi encontrada durante esta pesquisa.

Fonseca tem ainda mais 6 peças para canto piano, as quais foram catalogadas, mas que infelizmente não se encontram no arquivo do compositor. Essas peças não foram datadas na catalogação de SANTOS (2001). São elas: *Fumaça*, *Desespero em luz*, *Ao espelho*, *O moinho*, *Meu nome* – compostas sobre versos de poetas chineses - e *What if I sped*.

As peças para canto e piano que constam no programa do concerto de comemoração dos setenta anos do compositor, provavelmente por considerá-las as mais significativas de sua produção foram: *Berceuse* (1952), *Canção da retirante* (1953), *Poema 84 do Gytanyali* (1955), *Ave Maria* (1987), *A Estrela* (1977) e *Água do Coração*.

Em 2005 foi realizada a gravação de um CD com uma seleção das obras para canto e piano, composições corais e arranjos do compositor Fonseca. Este CD, ainda não comercializado, foi dirigido musicalmente pelo próprio compositor e representou a concretização de um desejo dele.

3.1.3 Obra para coro adulto

Representando 57% da produção do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca, esta parcela de sua obra é composta por 55 composições e 40 arranjos para coro adulto. São para essa formação as criações mais inovadoras e aquelas em que o compositor se mostra mais notavelmente nacionalista, utilizando-se diretamente do folclore e valorizando a cultura afro-brasileira. A obra é toda para execução *a capella*, com exceção de *Morena Bonita* (1954), primeira peça composta por Fonseca para essa formação.³⁵

Com exceção da peça citada acima, é a partir de 1961³⁶ que se inicia a produção criativa de Carlos Alberto Fonseca para coro adulto. São desse ano os seus três primeiros arranjos para coro: *Da pinheira nasce a pinha*, *Gavião de Penacho* e o arranjo da tradicional melodia do negro spirituals *Swing low, sweet chariot*. Segundo relatos do compositor, a falta de repertório para coro foi a sua motivação inicial para

³⁵ Algumas partituras como a de Xirê Ogum, contêm partes para piano com a indicação: somente para ensaio.

³⁶ Ano em que regeu o coral da União Nacional dos Estudantes (a partir de 1964 denominado Ars Nova) pela primeira vez

compor para essa formação. Para SANTOS (2001, p.30), as quatro décadas como regente titular do Ars Nova proporcionaram “oportunidades singulares de criação e experimentação na escrita musical destinada a obras vocais”. Em entrevista a Sérgio Magnani,³⁷ Fonseca explicou que alguns solos foram compostos tendo em vista cantores específicos do Ars Nova.

A peça mais conhecida para esta formação é a Missa Afro-brasileira considerada a obra-prima do compositor. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte como “Melhor obra vocal do ano”, é considerada singular e inovadora, pois integra o sacro e o profano, o erudito e o popular e ainda o latim e o português. Essa peça foi objeto de estudo de duas pesquisas de Mestrado, realizadas por OLIVEIRA (2001) e FERNANDEZ (2004), sendo a primeira um estudo sobre o sincretismo da missa e a segunda um estudo analítico interpretativo da mesma.

A produção de peças afro-brasileiras, traço mais marcante e conhecido da obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, está associada inteiramente à sonoridade vocal.³⁸ Começou inspirada em um grupo chamado *Cantores do Céu*, do Rio de Janeiro, o qual Fonseca ouviu na Rádio Nacional.

“(...) procurei aquela sonoridade grave, cheia, associando com mistério que existe no candomblé e na umbanda, e comecei a pegar textos de candomblé e de umbanda e a criar ritmos e melodias em cima e daí saiu toda uma produção que eu tenho (...).³⁹

Nota-se que a temática afro-brasileira permeia toda a sua produção para coro, sendo encontrada tanto em *Jubiabá* (1963) como em *Uma Ave Maria Afro-brasileira* (2001). São aproximadamente 15 peças compostas por Carlos Alberto Pinto Fonseca dentro dessa estética, entre elas: *Ponto de Oxum-Iemanjá* (1965), *Cântico para Iemanjá* (1971), *Estrela D'alva* (1971), *Missa Afro-Brasileira* (1971), *Cobra-Corá* (1977), *Xirê-*

³⁷ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani. Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado, arquivo 69 A e B. Transcrição feita pela autora.

³⁸ Com exceção de duas peças para canto e piano.

³⁹ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 2005. Entrevista concedida a Heloísa Greco e Shirly Ferreira para a pesquisa “Memória da Música Erudita em Belo Horizonte” desenvolvida pela coordenação de Projetos e Pesquisa – CRAV/FMC/PHB). Cópia em CD da gravação integral e da edição, cedida por Bruno Fonseca.

Ogum (1977), *Oxossi beira-mar* (1978), *Inhaçã* (1988), *Vam Saravá* (1994). Segundo relata o compositor, são peças em que buscou um tipo de sonoridade cheia, grave, com mistério, com ritmo, algumas contendo solos sugestivos. Conforme já bem explicitado em pesquisas anteriores, o gosto pela cultura afro-brasileira surgiu a partir dos quatro anos que Fonseca morou na Bahia.

Para coro adulto, Fonseca compôs também peças sacras, a exemplo de *Haec Dias* (1977) e *No Gólgota* (1978). Compôs diversas *Ave Marias* (1972, 1980 e 2001) e os salmos: *Aleluia Laudate Domini*, *Salmo 117* (1985), *Salmo 130* (1991), *Salmo 149* (1990), *Salmo 117* (1990) e *Salmo 100*.

Fez muitos arranjos para essa formação, principalmente a partir de melodias folclóricas (como *Galo Garnizé* e *Tira côco*, do folclore mineiro) e populares (*Vassourinhas*, de Matias da Rocha, e *Canção do amor demais*, de Vinícius de Moraes). Dentre eles, o arranjo de *Muié Rendera* figura entre os mais interpretados, chegando a ser curioso ouvir coros de diversas partes do mundo e suas interpretações com sotaques característicos, disponibilizados na internet. Em relação à escrita composicional, muitos de seus arranjos para coral são marcados por elaborada textura polifônica. Através de um arranjo incompleto, pudemos observar o processo de criação polifônica do compositor, onde primeiramente a melodia era distribuída entre as vozes, e, numa segunda etapa, o compositor completava as vozes. O Dr. A. A. Bispo,⁴⁰ analisando a atuação do Ars Nova em 1968, elogiosamente difere o trabalho deste grupo de outros corais "Ars Nova". Entretanto tece a seguinte colocação com relação ao repertório e o tipo de arranjo:

Assim, o diretor do conjunto, Carlos Alberto Pinto Fonseca, atuava ele próprio como elaborador de arranjos, tal como o de uma serenata de Diamantina, A "A ti, flor do céu", de um ponto de Umbanda, "Ponto de Oxun-Iemanjá", de "Muié Rendera", entendida como "cantiga do bando do lampeão" ou de "Jubiabá", baseado na obra de Jorge Amado. Uma orientação nacional e social, de simpatia pela expressão popular, independentemente de reflexões teórico-culturais unia-se paradoxalmente a uma posição singularmente conservadora sob o ponto de vista técnico-estético, uma vez que os arranjos se mantinham

⁴⁰ Revista Brasil-Europa in <www.revista.brasil-europa.eu/116/1968-Ars-Nova-UFMG.htm>. Acesso 17/02/10 às 14:00 h.

no contexto tonal, obedecendo no geral a convenções formais, rítmicas e de gênero.

A maioria da produção musical de Fonseca para coro transita no universo modal-tonal, mas existem peças como *Os sinos* (1978), que tendem ao atonalismo e *Haec Dias* (1977), que é dodecafônica. Na década de 1970 ele abriu-se a novas propostas e compôs peças com partituras gráficas como *No meio do caminho* (1970) e *Post-scriptum de Maria Horta* (1975). Deixou-nos outras peças que permanecem inéditas, como *Na montanha selvagem* (1972), música ambiental para coro *a capella* que explora o cromatismo e os efeitos sonoros, e *Imagem* (1972), com texto de Manoel Bandeira, para coro e solo de quatro sopranos.

As peças para coro do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca são as mais conhecidas de sua obra. Foram editadas: *Poema da Purificação* (1974), *Missa Afro-Brasileira* (1971)⁴¹ e *Xirê Ogun* pela Lawson-Gould Music Publish, *Jubiabá* (1963) pela Earthsongs, *Os Sinos* (1978) pela FUNARTE, e *Trenzinho* (1985) pela MUSIMED. As peças *Pontos de Caboclos da Falange de Oxossi* (1997) e *Orixás* (1992) foram editadas em função da boa classificação no concurso de obras corais em Porto Alegre e em Belo Horizonte respectivamente. Também receberam edição três arranjos de Fonseca para melodia de Capiba (*É de Tororó*, *Êh! Ua! Calunga* e *Maracatu Elegante*) e o arranjo de *Vassourinhas* de Matias da Rocha, sendo editados juntos sob o título de *Cancioneiro pernambucano* pelo Governo do Estado de Pernambuco.

3.1.4 Obra para coro infantil

A obra para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca é constituída de aproximadamente quarenta e oito peças - 31 composições e 16 arranjos.⁴² Entres elas vários cânones e peças tanto em uníssono quanto a 2, 3, 4, 5 e 6 vozes.

⁴¹ O Kyrie desta missa foi também editado isoladamente pela mesma editora.

⁴² Existe uma pequena diferença entre a catalogação de LAUAR (2001/2002) e SANTOS (2001), embora feitas na mesma época. As peças *Brincando de Francês*, *Canção das Tecedeiras*, *Estrelinha Brilha Brilhando* não foram catalogadas por SANTOS. Em contrapartida no catálogo de LAUAR não consta *Oração dos meninos* (1982) e *Exutate Deo* (2001).

Segundo o compositor relatou a LAUAR (2001/2002), muitos cânones para coro infantil foram compostos como treino de escrita composicional. Outras peças foram motivadas pelo trabalho de Fonseca com o coro infantil *Pequenos Cantores da Serra*, do Centro Educacional Professor Estevão Pinto, com o qual o compositor trabalhou de 1994 até o final de sua vida.

Como outras parcelas da obra de Fonseca, a obra para coro infantil também é pouco conhecida. Por exemplo, no catálogo realizado por ROSA (2005) contendo obras brasileiras *a cappella* para coro infantil encontra-se apenas uma peça do compositor Fonseca: *Trenzinho* (1985).⁴³

Diferentemente da obra para coro adulto de Fonseca, que é praticamente toda *a cappella*, nas peças para coro infantil temos a utilização do piano. SANTOS (2001) especificou acompanhamento pianístico nas peças *Primavera* e *Canção de Namorar* e durante a pesquisa encontramos também parte para piano nas peças *Ao Cair de uma Tarde* e *Luz da manhã*.

Sobre o trabalho com coros infantis, Fonseca comenta:⁴⁴ As limitações de um coro infantil são muito grandes tanto na extensão vocal quanto na construção musical, por isso precisa de um trabalho específico e de repertório apropriado. Algumas peças de sua autoria eram consideradas adequadas tanto com coro adulto quanto com coro infantil, como por exemplo, *Hodie Christus Natus Est* e *Trenzinho*.

3.1.5 Obra para Violão solo

SANTOS (2001) catalogou duas obras para violão solo: *Seven Brazilian Etudes* (1972) e *Prece* (1979). Através da presente pesquisa, foram encontradas mais cinco peças: *Estudo Seresteiro*, *Alma de um povo*, *Brazilian Serenade (Luar nas Serrarias)*, *Canção Elizabetana* e *Prelúdio e Adágio in Memoriam Paula Domingues Vargas*.

⁴³ Talvez por ser essa a única peça editada.

⁴⁴ LAUAR (2001/2002, P.14)

A produção de Carlos Alberto para violão é pequena, se comparada a outras vertentes da obra do compositor, mas é interessante notar que *Seven Brazilian Etudes*, sua única obra para esse instrumento que se encontra disponível ao público por ter sido publicada, é citada em vários documentos eletrônicos sobre a história do violão no Brasil. Suas composições para violão exploram predominantemente a estética nacionalista e foram compostas na década de 1970 e de 1980.

Em importante trabalho de divulgação da música brasileira através de programas transmitidos pela Rádio Cultura FM de São Paulo, o violinista Fábio Zanon,⁴⁵ fez o seguinte comentário sobre essa parcela da obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca: “... a sua obra para violão, que aparentemente inclui algumas peças ainda inéditas, espera por um espaço que a sua alta qualidade faz supor”.

Seven Brazilian Etudes (1972) foram dedicados ao virtuose Carlos Barbosa Lima. Recebeu edição da editora americana Columbia Co. Para Zanon⁴⁶ “o plano destes sete estudos é bem original. Eles vão num crescendo de propulsão rítmica até o penúltimo e no ultimo revertem ao um estilo mais amigo, mais resignado e *cantabile*”.

Prelúdio e Adágio In Memoriam Paula Domingues Vargas – segundo reportagem de Wilson Simão para o jornal Estado de Minas (1984), no ano de 1984, em viagem aos Estados Unidos, Fonseca entregou ao editor da Columbia Co. esta peça composta naquele ano e dedicada a Paula Domingues Vargas, uma ex-aluna sua. Encontramos no arquivo pessoal de Carlos Alberto Pinto Fonseca apenas o rascunho incompleto desta peça.

Estudo Seresteiro, em tempo de valsa-lenta, foi composto em 1972, no mesmo ano dos *Seven Brazilian Etudes*. Entretanto, teve sua coda composta em 1977. Foi dedicado a Eustáquio Alves Grilo.

A peça *Alma de um povo, canto brasileiro para violão solo*, dedicada ao violonista americano Jeffrey Meyerriecks, data de 1º de janeiro de 1979. Foi a partir dela, segundo explicação do compositor na própria partitura, que compôs *Brazilian Serenade (Luar nas Serrarias)* muitos anos depois, em 1984, vindo a terminá-la em janeiro de 1985. Ao violonista americano Robert Trent, o compositor Fonseca dedicou esta peça.

⁴⁵ Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2008/01/109-alberto-pinto-fonseca-esther-scliar.html>>. Acesso 08/03/10 às 14:00 h

⁴⁶ Idem.

Recebeu dedilhado do professor Fernando Araújo de Paula. A partitura traz o seguinte texto:

“Luar nas Serrarias means moonlight over the Minas Gerais mountains. To imagine a serenade at the steps, in front of a baroque church, of an old colonial Minas Gerais town, as Ouro Preto, the moonlight painting the mountains with gold and silver colors.”

Canção Elizabetana – peça composta por Carlos Alberto Pinto Fonseca no Natal de 1977. Abaixo do título da peça está escrito entre parênteses: *ao estilo inglês do Sec. XVII*. A pequena peça está na tonalidade de Mim, em compasso composto e traz acordes arpejados no 1º tempo de cada compasso.

3.1.6 Obra para cordas

Alma de Nossa Terra – peça para orquestra de cordas, composta em 1974, catalogada por SANTOS (2001).

Alma de nossa terra
para cordas

Carlos Alberto Pinto Fonseca
(1974)

ff

Figura 6

Fuga para Quarteto de Cordas – peça dodecafônica composta em 1977. Segundo depoimento do compositor (FONSECA, 1983), um quarteto de Brasília executou essa peça. A cópia xerocada da partitura desta fuga se encontra no arquivo da Orquestra Sinfônica da Fundação Clóvis Salgado.

Quarteto de Cordas 1º Movimento – movimento composto em 1979. Esta peça foi catalogada por SANTOS (2001), mas no momento a partitura da mesma não se encontra no arquivo pessoal deixado pelo compositor.

Peças para violino e piano – segundo o compositor Fonseca, citado por SANTOS (2001), duas peças para violino e piano se encontram desaparecidas. Fizemos tentativa de localização das mesmas, mas sem sucesso.

Ogum de Nagô – obra encomendada pela *Casa de Música*⁴⁷ para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco e executada pela mesma no ano de 2005, sob a regência do maestro Charles Roussin.

3.1.7 Obra para sopros

Sincronia – densa peça atonal para quinteto de sopros. A cópia xerocada do manuscrito desta peça não catalogada, se encontra no Arquivo da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG).

Peça para oboé solo – a partitura desta peça se encontra desaparecida. Tomamos conhecimento da mesma através da pesquisa de SANTOS (2001) e fizemos algumas tentativas de encontrá-la, mas não obtivemos sucesso.

3.1.8 Obra para outras formações

⁴⁷ Entidade Cultural localizada na cidade de Ouro Branco – MG.

Carlos Alberto Pinto Fonseca compôs três trios para Barítono, Flauta e piano e um quarteto para soprano, flauta, clarineta e piano.

Gelado – é uma peça dodecafônica de apenas 20 compassos, para barítono, flauta e piano. O cantor erudito Eládio Perez, a quem a peça foi dedicada, relatou-nos que o compositor a mostrou por ocasião de um Festival de Inverno de Ouro Preto, na década de 1970. Relatou ainda que foi feita uma leitura a primeira vista de *Gelado*, numa sala de aula do festival.

The image shows the musical score for the piece "Gelado" by Carlos Alberto Pinto Fonseca. The title "Gelado" is centered at the top, with "para barítono, flauta e piano" underneath it. The composer's name "Carlos Alberto Pinto Fonseca" is on the right. The score is written for three parts: Canto (Baritone), Flauta (Flute), and Piano. The Canto part is in bass clef with a 2/4 time signature. The Flauta part is in treble clef with a 2/4 time signature. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The music is in a key with one sharp (F#). The score consists of 20 measures, with the first measure being a whole rest for the baritone and piano, and the flute playing a melodic line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 7

Mudo Amor – Trio para barítono, flauta e piano. Embora não esteja datada, provavelmente tenha sido composta na década de 1970. Esta suposição baseia-se no fato de os rascunhos de *Mudo Amor* estarem grampeados junto com os rascunhos de *Gelado*.

The image shows a section of the musical score for "Mudo Amor" by Carlos Alberto Pinto Fonseca. It features three staves: Fl. (Flute), Bar. (Baritone), and Pno. (Piano). The Flute part has a melodic line with trills and a sixteenth-note run. The Baritone part has lyrics: "Can - ta a - té o des - dou - ro". The Piano part has a bass line with a trill and a sixteenth-note run. The score includes dynamic markings like *p* (piano) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *tr* (trill) and *ped.* (pedal). The time signature is 2/4.

Figura 8

Nuvens de Cisnes Brancos – trio para barítono, flauta e piano composto sobre poema chinês traduzido por Paulo Mendes Campos, em novembro de 1970. Nessa peça estão presentes elementos tipicamente impressionistas.

Nuvens de Cisnes Brancos
Lua Cheia
Para Barítono, Flauta e Piano

Poema: Paulo Mendes Campos Carlos Alberto Pinto Fonseca

Figura 9

Adeus às Margens de um Rio – quarteto para flauta, clarineta, canto e piano. Esta peça foi composta no dia 25 de dezembro de 1970, sob poema de Li Tai Po, traduzido por Fonseca. Com linguagem musical impressionista, o texto poético descreve uma partida de um amor em um barco.

Adeus às margens de um rio

Figura 10

España in El Corazón – Poema de Pablo Neruda musicado por Carlos Alberto Pinto Fonseca em julho de 1975 para coro e orquestra, com a seguinte instrumentação: 5 flautas, cordas, clarineta, trompa, piano, cravo e percussão. A complexa peça utiliza recursos como narração, efeitos sonoros falados (gritos, choros, gemidos, declamação, sussurros) e batidas de mão e pés. Acompanhando o texto bastante passional, a grade do piano traz indicações como: *pizzicato* com os dedos nas cordas, unhas nas harpas média e aguda do piano, bola de ping pong ou similar deixada cair nas cordas, uma régua passada nas cordas imitando ruídos de utensílios na feira ou mercado e clusters.

Após a frase final onde o coro deve gritar em *fff* acompanhado por clusters no piano também em *fff*, a partitura indica silêncio súbito e a projeção do slide da tela *Guernica* de Pablo Picasso.

The musical score is for the piece "Espana in El Corazon" by Carlos Alberto Pinto Fonseca. It is marked "sem compasso" (without meter). The score includes parts for Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Soprano (S.), Alto (AS/Alto), Tenor (T.), Baritone I/II (Bar. I/II Baixo), and Piano (Pno.).

Key performance instructions and sound effects include:

- Cl.:** (nots graves, curtas, como tiros)
- Hn.:** gliss. rápido (de mov. asc)
- S.:** "efeitos de desespero, dor e guerra!" (procurar veracidade); U! (gritos); Ai!
- AS/Alto:** gre! *ff* San - gre! (choro, gemidos)
- T.:** takatakatakata (sugastões) (segue)
- Bar. I/II Baixo:** (assobios) Φ *bombardeio nos céus* (imitando bombas caindo); uão - uão - (segue) (div ad. lib); "pow!"
- Pno.:** com baquetas: δ ; "tiros" espaçados e "rulos"

Figura 11

Caminhos e Obstáculos – peça para piano e duas flautas, composta no dia 20 de agosto de 1978. Os rascunhos manuscritos dessa peça foram encontrados no arquivo pessoal do compositor durante essa pesquisa. Nele, consta o seguinte texto, no qual Fonseca provavelmente se baseou para compor a peça: *Duas almas puras nascem num mundo de conflitos, enfrentam problemas, tensões, obstáculos, tentam vários caminhos, mas sempre esbarram com um destino inexorável. No final: paz ou submissão?*

Em *Caminhos e Obstáculos* percebe-se um diálogo, ora homofônico ora contrapontístico, entre duas flautas, durante o qual o piano realiza um acompanhamento em notas longas. O diálogo das flautas é sempre seguido de solo do piano.

Caminhos e Obstáculos
para 2 flautas e piano

Carlos Alberto Pinto Fonseca
Agosto/1978

*Duas almas puras nascem num mundo de conflitos, enfrentam problemas,
tensões, obstáculos (falta o restante do texto na cópia)*

Figura 12

Olhai bem as montanhas – segundo o catálogo realizado por SANTOS (2001), essa peça é para coro misto com solo de soprano, piano e percussão (pratos, bombo e tan tan). Essa peça, cujo texto é do próprio compositor, foi composta em 1977. Não tivemos acesso à sua partitura, por não se encontrar no arquivo pessoal do compositor.

3.2 Ecletismo presente na obra do compositor

Carlos Alberto Pinto Fonseca se considerava um compositor eclético⁴⁸. Em entrevista a SANTOS (2001, p.29) no ano 2000, e a FERNANDEZ (2004, p. 10) em 2002, deu a seguinte declaração:

... não me descrevo como compositor nacionalista, mas sim como um compositor eclético. Não posso dizer que tenho um único estilo de compor. Minhas experiências vão da música impressionista ao dodecafonismo.

O ecletismo musical na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca faz-se notar pelo uso de diferentes correntes estéticas, pela utilização dos idiomas tonal, atonal e modal e, ainda, pelo emprego de técnicas composicionais como dodecafonismo e contraponto. Das escolas estéticas presentes em sua obra, podemos citar o nacionalismo,⁴⁹ o impressionismo e o romantismo. A fim de compreendermos tal ecletismo, listaremos a seguir as suas peças por ano de composição, utilizando classificações estilísticas feitas pelo próprio compositor, juntamente com nossas indicações. Essa tarefa, porém, não pôde ter a exatidão desejada, devido ao fato de que não nos foi possível o acesso às partituras de todas as obras e também porque muitas peças não indicam a data em que foram compostas.

Percebemos, através do procedimento explicado acima, que as diferentes técnicas e estéticas coexistiam dentro de um mesmo período de tempo. Assim, em um mesmo ano, Carlos Alberto Pinto Fonseca compunha peças completamente diferentes. Podemos exemplificar com as composições de 1953 e 1971:

⁴⁸ Entendemos como compositor eclético aquele que se expressa através de estilos diferentes.

⁴⁹ O nacionalismo musical entendido como o setor da música erudita que se organiza fundamentalmente em função da utilização de elementos extraídos ou inspirados no folclore, na música popular, na temática nacional, ou pelo menos na intenção de elaborar uma linguagem musical que seria singular e característica dos brasileiros (BARROS, 2010, p.239).

Devaneio – impressionista
Lenda Sertaneja- nacionalista
V Prelúdio - atonal na Seção A
Pequeno Lied – romântica

Figura 13 - Peças de 1953

Missa Afro-brasileira – nacionalista
És na minha vida – impressionista
Prelúdio e Fuga em Si – atonal

Figura 14 - Peças de 1971

Presente em toda sua trajetória composicional desde as primeiras obras,⁵⁰ esse ecletismo tem um caráter peculiar por não acontecer em fases cíclicas de negação e valorização de determinada estética.

Se o ecletismo é considerado no Brasil uma tendência composicional dos tempos pós-modernos,⁵¹ a partir da década de 1970, nem sempre foi assim. Era comum, na geração de Fonseca, jovens compositores aderirem, mesmo que inicial ou experimentalmente, à estética de seu professor. Naquele momento, existiam duas escolas composicionais distintas: uma liderada por Guarnieri, com postura nacionalista e outra liderada por Koellreutter, mais universalista. Segundo CUNHA,⁵² o mestre exercia o papel de mentor intelectual, orientando seus discípulos conforme suas convicções ideológicas estéticas” (1999, p.3).⁵³ Dessa forma, muitos compositores experimentaram o ecletismo somente numa fase mais madura de sua produção artística.

Pode ser admitida a possibilidade de, ao longo dos anos, o compositor ter mudado sua percepção sobre o seu ecletismo, mas o mesmo continuou sendo um traço estético até

⁵⁰ Para formular este comentário desconsideramos as 3 peças compostas em 1941 e 1942, quando o compositor tinha apenas 8 e 9 anos de idade, por entender que foram compostas sem consciência da estética empregada.

⁵¹ Segundo IAZZETA, a definição do pós-modernismo ainda é um assunto em discussão, mas de modo geral, a produção artística pós-moderna começa a estabelecer-se nos anos de 1970.

⁵² CUNHA, Antonio Carlos Borges. *O ensino da Composição Musical na Era do Ecletismo* in <www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/ACUNHA>.a cesso em 08/03/10 às 10: 00 h.

⁵³ Por esta perspectiva, ao contrário do que aconteceu, seria natural que Fonseca tivesse seguido o dodecafonismo de J. Koellreutter, mesmo que o questionasse ou o abandonasse mais tarde, como o fizeram alguns dos alunos desse professor. No entanto, Fonseca esperou uma década para utilizar essa técnica composicional.

o final de sua vida. Em 2006, no ano de seu falecimento, Carlos Alberto Pinto Fonseca nos disse de forma enfática, que ele era um compositor eclético e não nacionalista.

Dentro desse panorama, o compositor cita⁵⁴ dois períodos composicionais, um impressionista e outro de música atonal. Apesar de não existirem períodos ou fases em que Fonseca tenha sido fiel a uma única estética ou mesmo se dedicado predominantemente a uma, buscamos entender sua fala.

Com relação ao período impressionista, conseguimos pontuar dois momentos em que teriam ocorrido: O primeiro, durante os anos de 1954 e 1955, e um segundo momento entre 1965 e 1972.

O atonalismo livre, por sua vez, embora seja a linguagem utilizada experimentalmente na seção A da peça *V Prelúdio* (1953), está mais presente na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca na década de 1970. A técnica dodecafônica, por sua vez, somente foi utilizada por Fonseca em suas criações realizadas também naquela década.⁵⁵ Destacamos como ele se refere em entrevista à sua produção atonal e dodecafônica: “tenho **até** experiências com música atonal e tudo mais..”.

Diferentemente da verve atonal, a estética nacionalista permeia toda a produção composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Sua sensibilidade ao nacional pode ser vista na temática das peças, no uso de escalas modais, nos arranjos de música popular, na utilização direta do folclore⁵⁶ em criações e arranjos e também na presença de elementos afro-brasileiros. Talvez por isso o maestro Sérgio Magnani⁵⁷ tenha percebido o compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca como um *compositor fundamentalmente brasileiro. Um compositor brasileiro que não se afasta das origens da musicalidade brasileira, embora tendo experimentado, e valiosamente, as linguagens contemporâneas.* Almeida Prado compartilha desta visão de Magnani sobre Fonseca. É dele a declaração⁵⁸ de que *as obras de Fonseca revelam personalidade e um sentimento brasileiro nato.*

⁵⁴ Em entrevista a LAUAR (2001,2002).

⁵⁵ Interessantemente também são da década de 70 as peças de maior complexidade do compositor: São também dessa década as peças de maior duração e densidade como a *Missa Afro-Brasileira* (1971), *Seven Brazilian Etudes* (1972), *Sincronia* (1974), *Espanã* in *El corazón* (1975).

⁵⁶ Fonseca valorizava a complexidade polirrítmica do maracatu e falava com vibração sobre o frevo.

⁵⁷ Em entrevista a SANTOS (2001, p. 29), no dia 13 de dezembro de 2000.

⁵⁸ Datada de 08 de abril de 1980 em SANTOS (2001 p. 79).

Um exemplo que demonstra essa apreciação do compositor Carlos Alberto pelo nacional foi a sua atitude ao defender Villa-Lobos, nos seus tempos de estudante na Bahia, onde existia uma forte crítica a musica nacionalista. O momento histórico (1956-1960) era de enfraquecimento da chamada segunda corrente nacionalista brasileira e de forte influência *koellreutiana* e Fonseca relata⁵⁹ que uma vez, num debate, ele quis defender Villa lobos e foi uma risada geral...: “quis dizer que o Villa-Lobos tinha um impulso físico para compor, talvez tivesse composto demais, mas dentro de tudo aquilo tinha obras verdadeiramente valiosas... opinião que hoje eu endosso inteiramente. É a maior personalidade musical da América Latina!”.⁶⁰

A entrevista de 1983 nos esclarece sobre a questão estilística em Carlos Alberto Pinto Fonseca e deixa claro que o ecletismo em sua trajetória composicional não foi uma escolha mas, sim, a consequência de uma indefinição, segundo depoimento do próprio compositor:

Devo dizer ainda que honestamente não tenho resolvido pra mim ainda a questão estilo. Tenho feito experiências em estilos muito diferentes segundo apelos, mas não posso dizer que tenho uma linha, até o ponto que, apesar de ter obras publicadas e tudo mais, eu não me julgo compositor. É uma atitude de honestidade pessoal se eu me comparo com aqueles que têm uma produção normal. Em coro, eu sei que eu tenho mais de cem obras feitas entre arranjos e composições (FONSECA, 1983).

Podemos dizer então, que o ecletismo do compositor era consciente, mas não intencional. Entrevistando o maestro Sergio Magnani para o Projeto de Memória do Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado no ano de 1984, o compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca fez a seguinte pergunta:

O que vocêalaria para o jovem compositor, para aquele que está perplexo diante de todas as coisas, quando ele tem uma inspiração e ele procura escrever uma coisa que é autêntica, que vem de dentro dele

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Em entrevista concedida ao maestro Magnani. Fundação Clóvis Salgado-Departamento de Pesquisa e Extensão. Musicoteca /Áudio Arquivo 69. Na verdade, as risadas foram também porque ao invés de Fonseca dizer “impulso físico para compor” disse “impulso fisiológico.”

e, de repente, o acusam de estar fazendo arte do passado e ele então se fecha e quando ele parte para novas experiências ele pode achar muito interessante, mas ele não faz daquilo a própria linguagem. Então ele começa lidar com categorias, com esquemas com estruturas e tudo mais, estruturas que ele não sente como sendo a linguagem dele, uma coisa dele, mas principalmente o material que ele está manipulando, então ele fica com aquele dilema de se expressar, de se comunicar quando toca a música que ele fez, segundo os conselhos que recebeu e tudo mais, e segundo a convicção da igreja que preconiza aquele tipo de música (MAGNANI, 1984).

Esta pergunta tão extensa soa para nós como um resumo das questões estilísticas do compositor, que embora tenha se permitido explorar o atonalismo, o mesmo não lhe era convincente. Esta conclusão encontra respaldo na seguinte declaração do compositor: “Bom, eu não sei se isso está ligado ao meu temperamento, o senhor sabe que eu, em determinado momento, vamos dizer, da mesma maneira que eu aceitei a música contemporânea etc. etc., nunca senti aquilo como coisa minha” (FONSECA, 1983).

Por tudo isso, somos levados a pensar que, embora tenha se permitido expressar através de diferentes linguagens, ele se identificava mais com a sua produção tonal. Talvez a importância que Fonseca atribuía à melodia e também a sua concepção sobre a finalidade ou função da música nos ajude a entender essa preferência:

a música deve ser apaixonante. Pra mim, aquela situação anterior de fazer música honesta é muito bom, fazer sério, honesto, fazer os intervalos certos, os ritmos certos ...mas a essa altura da minha vida e já a bastante tempo isso interessa mais. Pra mim a música tem que ser apaixonante. A música tem que ser algo que pegue o ouvinte e que dê alguma coisa pro ouvinte. E não que vai cerebralmente ouvir aquilo porque tem que ser ouvido, não. Ele tem que se emocionar, ele tem que ser sacudido pela música. (FONSECA, 1983)

Carlos Alberto Pinto Fonseca foi um compositor extremamente informado sobre o panorama musical mundial, estética musical e técnicas mais vanguardistas como podemos notar nas entrevistas concedidas por ele. Com relação às tais técnicas, ele chegou a fazer crítica aos compositores que, em plena década de 1980, estavam

experimentando recursos técnicos de quarenta anos atrás, julgando serem vanguardistas: “ Tem gente gagá, da vanguarda de quarenta anos atrás, empregando isso como se fosse a novidade de hoje” (FONSECA, 1983). Para Fonseca, ao invés de estarem sendo revolucionários, estavam sendo reacionários.

4 ELEMENTOS IMPRESSIONISTAS NA OBRA COMPOSICIONAL DE CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA

Neste capítulo abordaremos o tema central desta pesquisa. Antes de tratarmos sobre os elementos impressionistas diretamente na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, faz-se necessária uma sucinta abordagem sobre o impressionismo na música e seus reflexos no Brasil.

4.1 Impressionismo Musical

O termo “impressionistas” foi primeiramente utilizado pelo crítico parisiense Louis Leroy em 1874, de forma pejorativa, para se referir a um grupo de pintores que expunha seu trabalhos no estúdio de um fotógrafo. As telas dessa exposição rompiam com antigas convenções e apresentavam novos métodos e técnicas. Entre elas estava a obra *Impressão: nascer do sol*, do pintor Monet, a qual inspirou a rotulação dada pelo crítico.

Os pintores impressionistas estavam interessados em captar a “impressão”, o imediatismo das sensações visuais de temas paisagísticos e também da vida cotidiana. Fascinados pelos efeitos de luz e cor, abandonaram o estúdio para pintar ao ar livre e substituíram formas definidas por imprecisas pinceladas, tendo causado uma revolução na reprodução de cores. Anos mais tarde, a designação “impressionista” foi estendida à música. Em 1882, Renoir usou a expressão “impressionistas musicais” numa discussão com Wagner. Em 1887, novamente em tom de crítica, a expressão foi utilizada, desta vez para se referir à peça *Printemps* de Claude Debussy, para sugerir que a obra pecava pela imprecisão e pelo exagero da cor.

Por ser desta forma um termo vindo das artes plásticas, a sua utilização no contexto da música sempre foi cercada por questionamentos em relação à sua adequação. As questões levantadas a esse respeito muitas vezes se baseiam no fato do próprio Debussy ter rejeitado o termo.

Curiosamente, são os dicionários musicais que mais criticam e questionam a apropriação do termo. No *New Grove Dictionary of Music* (2001, p. 450) lemos: *apesar de Debussy ainda ser encarado em geral como o protótipo do compositor impressionista, há quem sustente que as analogias entre ele e Monet são enganosas.* KENNEDY (1994, p. 346), por sua vez, comenta que *descrever a harmonia ou instrumentação de Debussy como impressionistas, no sentido de vagas e mal definidas, é fazer-lhes uma grande injustiça.*

Contraopondo os dicionários citados anteriormente, CORTOT (1986, p. 42) diz que:

O título de impressionista convém perfeitamente a Debussy, com a condição de somente ver aí o que os pintores designaram com essa palavra. Em Debussy, é evidente a técnica impressionista. É precisamente através dela que ele apresenta algo de novo. Esse novo elemento, trazido à música por Debussy, não é apenas um emprego particular do sistema harmônico. É, antes de tudo, uma qualidade particular de atmosfera em que imerge sua música.

Corroborando com esta opinião podemos citar o posicionamento de COPLEY (1991, p.78):

Apesar de Debussy ter sido contrário a que sua música tenha sido designada impressionista, tendo em vista que movimentos semelhantes com objetivos estéticos paralelos estavam despontando simultaneamente na poesia francesa (Baudelaire, Mallarmé) e na arte francesa, o termo parece adequado. Na música, na arte e poesia impressionistas, a intenção era sugerir um estado de espírito, evocar uma atmosfera, particularmente através da utilização de dispositivos intensamente coloristas e evitando formas bem definidas e instruções (tradução da autora).

Deixando de lado as questões terminológicas, o fato é que existiu na França, no final do século XIX e início do século XX, um movimento musical iniciado por Claude Debussy (1862-1918), conhecido como impressionismo. Certamente influenciado pelos pintores impressionistas e também pela poesia simbolista de Mallarmé, Baudelaire e Verlaine, o músico francês rompeu com a tradição e concebeu uma forma inovadora de criação musical. Sua peça *Prélude à L'Après Midi d'un Faune*, composta sobre poema

de Mallarmé e executada pela primeira vez em 1894, é apontada pelos historiadores como a primeira peça impressionista e um marco da música moderna.

As transformações artísticas ocorridas a partir da metade do século XIX – primeiramente na pintura e depois na música – ocorreram, não por acaso, em Paris. A capital francesa, que era naquele momento o centro intelectual e capital artística da Europa, passava por profundas transformações sob os aspectos físico, psicológico, ideológico, social e político que incluíam uma gigantesca reforma da cidade com a construção de bulevares, novas teorias científicas, mudanças advindas da revolução de 1848 e do golpe de 1851, avanços e inventos tecnológicos. Por tudo isso, MURGUIA (1999) avalia o impressionismo como uma demanda ou um reflexo da sociedade industrial. Para MENUHIN (1990, p.207) o impressionismo transmite alguma coisa do mundo do sonho, um sonho do qual a Europa do sec. XIX parecia incapaz de despertar.

REIS, que sob o enfoque da semiótica investigou as relações entre pintura, música e poesia impressionistas, compreendeu de forma aprofundada as manifestações artísticas impressionistas, afirmando que, se ao seu tempo elas foram vistas como desprovidas de conteúdos éticos e sociopolíticos, embora, disfarçados em sua temática, os signos de sua forma falavam da desintegração do homem e dos valores tradicionais. “Imprecisa pincelada/acorde/verso tornou-se o gesto do instante desvelando a face na pulverização de cores/timbres/fonemas”.⁶¹

Quais são as transformações propostas pelo impressionismo musical? Em primeiro lugar, uma atenção especial ao timbre e a pesquisa de novas sonoridades, sem se importar com regras escolásticas. Para MAGNANI,⁶² no “impressionismo finalmente a música se faz luz e cor e o timbre parece torna-se protagonista da obra”. Em um diálogo com Ernest Guiraud registrado por Maurice Emmanuel, Debussy disse: “Não há nenhuma teoria. Você tem que apenas ouvir. O prazer é a lei”.⁶³ Segundo LOVELOCK

⁶¹ REIS, Sandra Loureiro de. *A Linguagem Oculta da Arte Impressionista: Tradução Intersemiótica e Percepção criadora na Literatura, Música e Pintura*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/ Em Tese. Acesso em: 10 de abril de 2010>.

⁶² MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989, p. 103.

⁶³ DEBUSSY, Claude. *Prelude to “The Afternoon of a Faun”*. Edited by William W. Austin. New York: Norton & Company, 1970, p. 131. Tradução da autora.

“ele interessava-se pelos sons como sons, nas combinações de notas, calculadas para induzir certas reações mentais ou psicológicas”.⁶⁴

A partir dessa mudança de perspectiva, Debussy chega a uma libertação parcial da lógica do sistema diatônico tonal,⁶⁵ se utilizando de uma combinação de velhos e novos procedimentos técnicos. Entre os novos, escala de tons inteiros e intervalos mais complexos e incomuns. Outras técnicas vieram da música medieval, como a utilização de escalas modais e de quartas e quintas paralelas. Debussy também foi fortemente influenciado pelo exotismo do gamelão de Java,⁶⁶ pela música de Rameau e Couperin e inicialmente por Wagner, tendo feito uso, à sua maneira, do *leitmotiv*.⁶⁷

Os elementos musicais característicos de uma estética impressionista são consenso na bibliografia especializada, existindo poucas diferenças de abordagem. Entre os teóricos que pontuaram esses elementos estão os americanos KOSTKA e PAYNE (1889) COPLEY (1991) e ULEHLA (1994), escolhidos como referenciais teóricos desta pesquisa.

Segundo COPLEY (2001, p.78), os impressionistas utilizaram as seguintes técnicas harmônicas, dispositivos ou procedimentos: ritmo harmônico irregular e frequentemente estático, escala de tons inteiros, tríades aumentadas, acordes de 9as, 11as e 13as, acordes com 2as, 4as e 6as adicionadas, escala pentatônica, harmonia não funcional e uso ocasional de modos.

Com maior aprofundamento, ULEHLA (1994), embora citando exemplos musicais debussystas, considerados por alguns autores como não impressionistas, trata dos aspectos musicais impressionistas em três grandes tópicos: a influência modal na melodia e na harmonia (1), o irrestrito movimento melódico de todos os acordes (2), o trítone, a escala de tons inteiros e dominantes de tons inteiros (3). KOSTKA e PAYNE (1989), por sua vez, valorizam três aspectos harmônicos impressionistas: escalas (modais, pentatônicas e escala de tons-inteiros), estrutura dos acordes e paralelismo.

⁶⁴ LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.268.

⁶⁵ A harmonia diatônica é agora apenas uma possibilidade entre muitas, não necessariamente a mais importante (GRIFFITHS, 1998, p.9).

⁶⁶ Debussy ouviu um grupo de gamelões na grande Exposição Internacional de Paris de 1889 que comemorava 100 anos de início da Revolução Francesa. Nessa exposição foi inaugurada a Torre Eiffel, marco da arquitetura mundial.

⁶⁷ MEDAGLIA (2003, p.28).

Com relação à estrutura formal, formas predeterminadas perdem um pouco o sentido no impressionismo e passam a ser concebidas com mais liberdade, em função da idéia musical. A “velha forma”, baseada na apresentação, desenvolvimento e re-exposição de um tema também se enfraquece na estética de Debussy.

A melodia, no impressionismo, é mais contida. Quase nunca encontramos a melodia sustentada e organizada da tradição (MOORE).⁶⁸ Segundo esse autor, Debussy submetia muitas de suas idéias melódicas a influências modais como mais um meio de disfarçar a estrutura subjacente tonal.

Outro aspecto do impressionismo a ser ressaltado é a sua “temática” e o fascínio dos impressionistas por temas ligados à natureza. Várias peças de Debussy atestam isso: *Reflets dans L'eau, La Mer, Printemps, Nuit d' étoiles, Les Roses, Clair de Lune e Nuages*. Mas, em Debussy, segundo elucida GRIFFITHS (1998, p.10), a natureza é apenas um ponto de partida, sendo o compositor, na verdade, motivado por fenômenos mentais gerados a partir do tema. Para tanto, GRIFFITHS se apoiou na seguinte afirmação de Debussy: *O som do mar, a curva do horizonte, o vento nas folhas, o grito de um pássaro deixam em nós impressões múltiplas. E, de repente, independentemente de nossa vontade, uma dessas lembranças emerge de nós e se expressa em linguagem musical.* (GRIFFITHS, 1998, p.10).

É significativa também a ligação estética do impressionismo musical com a poesia simbolista⁶⁹ de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. A começar pelo *Prelúdio para a Tarde de um Fauno*, sobre poema de Mallarmé, a estreita ligação que o compositor manteve ao longo de sua vida com esses poetas pode ser conferida em *Cinq poèmes de Baudelaire* (1889); *Fêtes galantes I* (1891) e *Fêtes galantes II* (1904), ambas com textos de Paul Verlaine; *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913); *Proses lyriques* (1893) e também em *Pélleas et Mélisande* (1902).⁷⁰

Claude Debussy é apontado como um divisor de águas, e muito enfatizadas são as influências de sua música sobre o mundo musical posterior. Poucos são os autores que

⁶⁸ MOORE, Douglas Stuart. New York: Norton & Company Inc. 1962, p.274.

⁶⁹ Um dos fundadores do movimento simbolista foi o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), que usava a sonoridade das palavras para criar uma atmosfera em vez de retratar a realidade. Muitas de suas histórias misturam sonho com realidade e precisão com imprecisão.

⁷⁰ Esta peça foi composta sobre texto do poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), também ligado esteticamente às ideias de Baudelaire.

citam as influências pré-impressionistas, deixando claro que percebem que a ruptura entre o final do romantismo e o impressionismo não foi tão drástica assim, tendo sido esse último “preparado” por alguns compositores. Entre essa minoria, mencionamos RANDEL, GROUT e PALISCA e HINSON:

Além do mais, os elementos impressionistas estão presentes em obras de compositores anteriores, nos elaborados tecidos pianísticos de Chopin e Liszt, ou nas delicadas colaborações harmônicas de Chabrier e Chausson.⁷¹

Encontramos já precedentes de alguns aspectos do estilo impressionista nas obras de Chopin (final do noturno em Re b maior) e de Liszt (*As Fontes da Villa d'Este*, peça incluída na terceira série de *Années de Pèlerinage*, e algumas das últimas obras para piano).⁷²

O musicólogo americano HINSON (2009?) também aponta Chopin e Liszt como compositores pré-impressionistas, explicando que com Chopin começa o emprego de acordes com notas agregadas, especialmente a 6ª, o uso de acordes não resolvidos⁷³ e que da música de Liszt (1811-1886), as fortes influências vêm dos momentos em que o compositor evoca a natureza, como na peça *Cloches du soir*. Hinson cita também a influência de Grieg (1843-1907),⁷⁴ que por utilizar conceitos inovadores de harmonia e timbre para expressar a essência lírica de seu país, poderia ser visto como um pioneiro das técnicas impressionistas.

As considerações feitas sobre o impressionismo musical se resumiram à figura de Claude Debussy. No entanto, através de sua influência ele teve grande alcance a começar por Maurice Ravel (1875-1937), considerado outro grande nome do impressionismo francês. O impressionismo influenciou também gerações futuras de compositores em vários países do mundo. Para citar alguns exemplos: Ottorino Respighi (Itália), Franz Schreker (Alemanha), Karol Szymanowski (Polônia), Charles Griffes (Estados Unidos), Frederick Delius e Frank Bridge (Inglaterra), Manuel de Falla

⁷¹ RANDEL, Don Michael (ed). *Dicionário Harvard de Música*. Versão espanhola de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza Editoria, 2001, p.526.

⁷² GROUT e PALISCA, 2001, p.687.

⁷³ Como na *Mazurka*, op.17 n° 4, em La m.

⁷⁴ Um bom exemplo é a sua peça *Klokkenklang*.

(Espanha) e Bartok (Hungria). SALZMAN (1970, p.36) inclusive vê esta influência de forma muito ampliada, defendendo que a mesma pode ser registrada em expoentes do século XX como Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Bartok e até mesmo em Pierre Boulez, se considerarmos aspectos gerais como a “dissociação individual do som, a elevação do timbre e da articulação a um ponto de paridade com a harmonia e a melodia, o uso de construções livres dos padrões tonais baseados na simetria, assim como a consequente elaboração de formas novas estáticas e associativas” (1970, p.36).

4.2 Impressionismo musical no Brasil

No Brasil, a influência impressionista se fez presente ao longo da história de sua música e chegou até os dias atuais. A música erudita brasileira é fruto de um complexo de vertentes e suas inter-relações, sendo a contribuição da música européia ou contribuição euro-brasileira⁷⁵ uma das mais dominantes e significativas. Não houve nenhum momento em que os ecos da música feita no continente europeu não chegassem até nós. BARROS (2002, p. 5) ressalta que a correspondência estilística entre Europa e Brasil ocorreu de forma “defasada, misturando-se ou superpondo-se a outros estilos e correntes ou amalgamando-se com contribuições culturais procedentes das raízes afro-brasileira e nativa”.

No século XVI, primeiro século da colonização brasileira, o canto gregoriano e a música renascentista foram cultivados aqui pelos padres jesuítas. Do final do século XVI até aproximadamente metade do século XVIII, temos indícios do estilo barroco na Bahia e em Pernambuco – os centros de desenvolvimento econômico do país e consequentemente da vida musical – a partir da partitura da peça *Recitativo e Ária*, encontrada no Recôncavo Baiano e possivelmente composta pelo padre Caetano Melo de Jesus.

⁷⁵ como sugere BARROS por entender ele que houve uma assimilação dos parâmetros europeus à nossa realidade e que “a contribuição européia adquiriu aqui colorações inteiramente novas” (2010, p.8).

Na segunda metade do século XVIII, a corrida pelo ouro em Minas Gerais gerou toda uma movimentação artística para atender às novas necessidades religiosas e sociais. Sabe-se da atividade operística naquela capitania e da importação de “numerosas partituras europeias, que eram executadas com frequência”.⁷⁶ Emérito Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha e Inácio Parreira Neves estão entre os compositores que participaram desse movimento, que do ponto de vista estilístico, embora chamado de Barroco Mineiro, se aproximava mais do classicismo europeu (1750-1830).

Quando a história político-social do Brasil passou a ter o Rio de Janeiro como ponto central e sobretudo a partir do início do século XIX, com a chegada da Família Real, a vida cultural da cidade ganhou novo impulso. Devido a novas tecnologias, a cultura europeia foi chegando com maior rapidez e facilidade, “passando a História da Música Brasileira a acompanhar mais sincronicamente a História da Música europeia.”⁷⁷ Nas primeiras décadas do século XIX, destacou-se a atuação do compositor José Maurício Nunes Garcia e dos músicos europeus Marcos Portugal e Sigismund Neukomm, ex-aluno de Haydn.

O Romantismo, por sua vez, se instalou no Brasil no período do Império (entre 1830 e 1860), “à imagem e semelhança dos padrões europeus”.⁷⁸ A ópera e as árias italianas estavam em voga, e Carlos Gomes (1836-1896) ganhou projeção internacional fazendo uso de uma linguagem musical italiana mesclada com temática nacional. O repertório romântico chegou aqui também através de virtuosos de renome internacional como Thalberg, Louis Moreau Gottschalk, Theodore Riter, entre outros.⁷⁹

No final do século XIX começaram os prenúncios do nacionalismo no Brasil e, diga-se de passagem, a tendência à valorização do nacional começou na Europa. Alexandre Levy (1864-1892), Brasília Itiberê (1848-1913), Alberto Nepomuceno (1866-1929) e Francisco Braga são considerados os nossos compositores pré-nacionalistas. Entretanto, usando as palavras de Barros (2002, p.147) “é preciso salientar que a apropriação de material folclórico ou popular pelos compositores do âmbito erudito não deixa de comportar habitualmente uma amálgama de procedimentos associáveis à

⁷⁶ ALALEONA, Domingos. *História da Música*. São Paulo: Ricordi, 1984, p.

⁷⁷ BARROS, 2002, p.92.

⁷⁸ ABREU, 1992, p.45.

⁷⁹ VOLPE, Maria Alice. *Algumas Considerações sobre o conceito de Romantismo no Brasil*. Brasileira nº 5. Academia Brasileira de Letras: RJ, 2000.

matriz europeia”. Desta forma, podemos mencionar a “ressonância” do impressionismo de Debussy em nosso país, já nessa geração de compositores: Alberto Nepomuceno,⁸⁰ em sua ópera *Abul* (1899), teria sido o primeiro compositor brasileiro a empregar a recém-criada escala de tons inteiros. Francisco Braga, em peças como *Paysage* e *Cauchemar*, também utilizou da linguagem impressionista.

ABREU (1992, p. 102) deixa subtendido o pioneirismo do compositor maranhense João Nunes (1877-1951) na utilização da linguagem impressionista. Diz ela: “quando na França o Impressionismo parecia incorporar a imagem ao som, João Nunes, no Brasil, se apercebia dessa nova linguagem. Esse pioneirismo pode ser facilmente compreendido porque Nunes, subvencionado por seu Estado, estudou piano e composição na França por três anos (1906-1909). Como João Nunes, muitos compositores brasileiros da época iam estudar na Europa, e esse intercâmbio de consequências multiplicadoras certamente era a porta de acesso ao impressionismo.

Entre os compositores cuja produção musical é do final do século XIX e princípio do século XX, sem dúvida Henrique Oswald (1852-1931) é o que mais dialoga com o universal, mas precisamente com o universo francês. Na visão de CARDOSO (2006) esse diálogo acontecia em tempo real. Ele afirma que “a modernidade de Henrique Oswald consistia em ser absolutamente contemporâneo aos seus colegas europeus” CARDOSO (2006) p.31). Em seu catálogo para piano conferimos inúmeros títulos em francês como *L’adieu a mon amie*, *Feuilles volantes op. 6*, *Il Neige*, *Pagine d’album op.3*, *Quatre Morceaux op.12*, *Trois études op.42*, para citar apenas alguns. Na época em que viveu Henrique Oswald “o espírito francês era um traço relevante na fisionomia da inteligência brasileira” (ABREU, 1992, p.62).

Na obra do compositor Glauco Velásquez (1884-1914)⁸¹, assim como acontece com Oswald, existe forte influência européia: sua obra apresenta traços de Debussy, além de influências de Wagner e César Franck. Um exemplo é a peça *Devaneio sobre as ondas*. Sua produção musical – realizada em apenas oito anos – é considerada original e inovadora, tendo sido Velásquez considerado o introdutor do *modernismo* no Brasil, segundo BARROS (2002, p.154). Ainda segundo esse autor:

⁸⁰ Segundo BARROS (2010, p.385).

⁸¹ Glauco Velásquez nasceu na Itália, mas aos 11 anos veio para o Brasil.

A História da Música Brasileira depois Velásquez é precisamente a história da aceitação ou não de cada um destes dois aspectos – ou isoladamente ou dois juntos – com numerosas gradações entre as posturas mais radicais de “modernismo sem nacionalismo” ou do “nacionalismo sem modernismo” e a experiência mais conciliadora de “nacionalismo com modernismo” que foi explicitamente a postura dos compositores envolvidos com a estética introduzida pela Semana de Arte Moderna em 1922.

Após a Semana de 1922, surge uma nova geração de compositores no Brasil preocupados em “fazer uma música simultaneamente nacional e nova”.⁸² Dessa geração Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet experimentaram a utilização de recursos impressionistas antes de aderirem à estética nacionalista. Em Villa Lobos, a influência impressionista predomina em suas composições da chamada primeira fase – de 1914 a 1921. Podemos usar com exemplo as peças *Quarteto Simbólico* (1921), que apresenta impressões típicas da vida carioca, e as cinco sinfonias que evocam cada uma delas uma situação específica: o imprevisto, a ascensão, a guerra, a vitória e a paz. Lorenzo Fernandez (1897-1948) também teve *uma primeira fase levemente tocada pelo deslumbramento impressionista*.⁸³ No caso de Luciano Gallet (1893-1931) ABREU⁸⁴ diz que ele *não resistiu ao fascínio do impressionismo, mas que em seu caso as ressonâncias debussyanas vieram através, sobretudo das harmonias, muito mais do que aquela atmosfera indefinida na qual a arte mais se insinua do que se revela*. A *Suíte Bucólica* de Gallet é um exemplo dessa influência debussyniana.

Um pouco mais à frente na História da música, podemos citar a presença da influência de Debussy na obra de um compositor de recorte vanguardista, Gilberto Mendes (1922), o compositor mais importante do *Grupo Música Nova*. A produção de Mendes foi dividida por SANTOS (1997) em três fases: Fase de Formação (1945-1959); Fase do Experimentalismo (1960-1982); Fase de Transformação (de 1982 em diante). Na primeira dessas fases, a sua produção é envolvida pelo impressionismo francês. Vejamos sua declaração sobre suas influências: “Não tenho formação de ouvido

⁸² BARROS (2010, p.239).

⁸³ Idem (p.437).

⁸⁴ ABREU (1992, p.155).

nacionalista. O que sempre gostei foi mesmo de Chopin, Beethoven, depois de Schumann, Stravinsky, Bartók e Debussy” (SANTOS,1997, p.21).

No Brasil a influência impressionista teve alcance na música popular. A Bossa Nova incorporou elementos do impressionismo musical de Debussy e Ravel.⁸⁵ Em recente edição da ANPPOM, o pesquisador Luis de Carvalho Duarte⁸⁶ apresentou seu trabalho sobre a estética musical impressionista na obra de Antonio Carlos Jobim.

Analisando a presença do impressionismo no Brasil REIS⁸⁷ diz que este *chegou ao Brasil de modo diferente, como um transplante. Em nosso país, o impressionismo não foi propriamente um movimento, mas principalmente um meio, uma técnica, dentre outros*. Seja como for, fica claro através da história que a presença do impressionismo musical foi e talvez continuará sendo significativa em nosso país.

4.3 Elementos impressionistas nas obras com piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca

Em entrevistas concedidas em 2001 (LAUAR, 2001/2002) e em 2005 (FONSECA, 2005), o compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca deixa claro a presença da estética impressionista em sua obra através das seguintes declarações: tenho todo um setor de música meio *impressionista* e... compus *Volta*⁸⁸ ... e “... *tem também O Rio e És na Minha Vida de Manoel Bandeira. Então existem essas peças que eu fiz no meu período mais impressionista*”.⁸⁹

⁸⁵ Disponível em: <www.brasil.gov.br/sobre/cultura/musica>. Acesso dia 10 de setembro de 2010.

⁸⁶ DUARTE, Luís de Carvalho. *A Estética Musical Impressionista na Obra de Antonio Carlos Jobim*. Anais do xx Congresso da ANPPOM. Florianópolis, 2010.

⁸⁷ REIS, Sandra Loureiro de. *A Linguagem Oculta da Arte Impressionista: tradução intersemiótica e Percepção criadora na Literatura, Música e Pintura*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/> Em Tese Acesso em: 10 de abril de 2010>.

⁸⁸ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 2005. Entrevista concedida a Heloísa Greco e Shirley Ferreira para a pesquisa “Memória da Música Erudita em Belo Horizonte” desenvolvida pela coordenação de Projetos e Pesquisa – CRAV/FMC/PHB). Cópia em CD da gravação integral, gentilmente cedida por Bruno Fonseca, filho do compositor.

⁸⁹ Entrevista contida em LAUAR, Suely. *A Escrita Idiômática para Coro Infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca: entrevista com o maestro e análise da obra O Passarinho Dela*. p. 11.

Quando interrogado por LAUAR (2001/2002) sobre este período impressionista, Fonseca responde: *o período impressionista para mim, foi um período em que eu compus muita música com estilo impressionista. Como teve períodos em que eu compus música atonal e até dodecafônica.*⁹⁰

Buscamos localizar as declarações supracitadas, partindo da data de composição das peças mencionadas pelo compositor. Levando em conta o fato de que não temos em Fonseca fases nas quais o compositor tenha se mantido fiel somente a uma estética, conforme explicitado no capítulo anterior, e de que não tivemos acesso à totalidade de suas obras, podemos dizer que delimitamos de forma bastante embrionária dois períodos impressionistas de Carlos Alberto Pinto Fonseca. No primeiro, ocorrido nos anos de 1954 e 1955, compôs *Volta* (para canto e piano, 1954), *Paisagem da minha terra*⁹¹ (para piano, 1954) e *Poema do Gitanyali 84* (para canto e piano, 1955). Um segundo período impressionista na trajetória do compositor teria ocorrido entre 1965 e 1972. São composições desse período as peças *Rio* (para coro adulto, 1965), *Nuvens de Cisnes Brancos* (para barítono, flauta e piano, 1970), *Adeus às margens de um Rio* (para contralto, flauta, clarineta e piano, 1970), *És na minha vida* (para coro adulto – 1971) e *Imagem* (para coro).

A fim de realizar o estudo estilístico proposto, selecionamos uma amostra com as peças acima citadas que incluem o piano, excetuando-se assim, as peças impressionistas para coro adulto. A essa amostra, foram acrescentadas outras duas peças: *Devaneio* (para piano, 1953) e *Tempo Perdido* (para canto e piano, 1987). Faz-se importante ressaltar que não incluímos *Devaneio* no primeiro período composicional impressionista do compositor, por entendermos que, embora composta em ano bem próximo ao mesmo, pertença a um bloco de composições de 1953, que consideramos obras de caráter experimental. *Tempo Perdido* por sua vez, foi anexada ao conjunto das peças da amostra a partir de uma indicação presente na partitura: “toque impressionístico”. Tendo sido composta em 1987, aparentemente “fora” dos períodos impressionistas de Fonseca propostos por este trabalho, apresenta também elementos típicos do impressionismo musical.

Nas peças impressionistas estudadas é visível a preocupação tímbrica do compositor e sua intenção de criar uma ambiência sonora referente ao título da peça – no caso das

⁹⁰ Idem, p. 12.

⁹¹ Nesta peça, apenas a parte A e a Coda são impressionistas.

peças para piano solo⁹² e referente ao poema – nas peças de câmara. Nas últimas, Fonseca amalgama muito bem voz e instrumentos, imprime todo o seu conhecimento tanto da voz humana quanto do piano, somando aos mesmos a cor sutil da flauta em *Nuvens de Cisnes Brancos* e em *Adeus às margens de um Rio*, da flauta e da clarineta.

Vejamos abaixo exemplos de elementos que traduzem essa preocupação tímbrica do compositor através de indicações textuais de caráter, além de um cuidado especial com a dinâmica, articulação, e com a figuração rítmico-melódica.

1- Elementos tímbricos- evocativos

Adeus as Margens de um Rio

The musical score for 'Adeus as Margens de um Rio' is presented in three systems. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a tempo marking of quarter note = 52. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mp*. The second system shows a vocal line with a red box containing the text *ppp* and *"cor pastel"*, followed by a red box with *pp*. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *pp* and a *dolciss.* marking. The third system shows the vocal line with a red box containing *ppp* and the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

Figura 15

The musical score for 'Adeus as Margens de um Rio' is presented in two systems. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a tempo marking of quarter note = 56-66. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *pp* and a *calmo e distante* marking. The second system shows the vocal line with a red box containing the text *pp calmo e distante* and the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

Figura 16

⁹² *Devaneio e Paisagem de Minha Terra.*

Paisagem de minha Terra

1 **Andante con moto**

p *a lontana*

Figura 17

O Tempo Perdido

16 **Meno Mosso** ♩ = 76 circa

Ca - da mo -
Meno Mosso ♩ = 76 circa

p

*toque impressionístico
(mecanismo de relógio)*

Figura 18

37 **Molto tranquilo** (*"l'alba matutina"*)

Ma, de ma-nhã le - van - tan - do - me

Molto tranquilo

Figura 19

Poema do Gitanyali nº 84

22 rit. A tempo
co - mo u - ma li - ra

rit. A tempo

Figura 20

No exemplo acima os arpejos sugerem a lira.

23 en - tre as fo - lhas sus - sur -

pp

Figura 21

O trêmulo em *pp* sugere as folhas sussurando.

26 rit. piu
vo - - sos de ju - lho.

ppp rit. piu

Figura 22

No compasso acima o desenho cromático ascendente e descendente aparece no final da frase “ como uma lira entre as folhas sussurrando entre os dias chuvosos de julho”, evocando possivelmente a chuva.

Volta

60 rit. ou-ço_a ta-ga-re-li-ce. E cha-mo: rit.

Figura 23

O trecho marcado acima é a sugestão da tagarelice.

16 guns a-mi-gos so-bre um bar-co be-bem

Figura 24

No exemplo acima a figuração rítmico-melódica do piano contribui para criação da ambiência do mar, dando a sensação do balanço regular do barco.

É no âmbito da harmonia que o som *impressionista* é facilmente identificado, seja através da utilização de técnicas como escalas de tons inteiros, escalas modais,

harmonia estendida e paralelismo. Abaixo, elementos harmônicos identificados em nosso estudo estilístico:

2- Escala de Tons Inteiros

Escala que divide a 8va. em seis tons inteiros de temperamento igual. Para KOSKA e PAYNE (1989) a simetria dessa escala e sua total falta de intervalos perfeitos confere sobre ela uma indescritível qualidade tonal ambígua que se revelou atraente para muitos compositores. COPLEY (1991, p. 79) comenta que Debussy utilizou esta escala melodicamente, harmonicamente e como um “jato” de cor.

Volta

The image shows a musical score for a piece titled "Volta". It consists of two staves: "Canto" (Vocal) and "Piano". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "pp calmo e distante". The vocal line starts with a whole note rest, followed by a quarter note G4. The piano accompaniment begins with a complex chord structure in the right hand, which is highlighted by a red box. This structure consists of a series of chords: a triad of G4, B-flat4, and D5; a dyad of G4 and B-flat4; a dyad of G4 and D5; and a triad of G4, B-flat4, and D5. The left hand plays a simple bass line. The tempo is marked "♩ = 56-66".

Figura 25

The image shows a musical score for a piece titled "Volta". It consists of two staves: "Canto" (Vocal) and "Piano". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "p rit.". The vocal line starts with a whole note rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The piano accompaniment begins with a complex chord structure in the right hand, which is highlighted by a red box. This structure consists of a series of chords: a triad of G4, B-flat4, and D5; a dyad of G4 and B-flat4; a dyad of G4 and D5; and a triad of G4, B-flat4, and D5. The left hand plays a simple bass line. The tempo is marked "♩ = 56-66".

Figura 26

24

8^{va}

pp

Detailed description: This musical score shows measures 24 and 25. The upper staff is a treble clef with a whole rest. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs). A red box highlights measures 24 and 25. In measure 24, there is a tremolo effect on a chord consisting of F#4, A#4, and C#5 in the treble clef, and F#3, A#3, and C#4 in the bass clef. The dynamic is *pp* and there is an *8va* marking above the treble clef. In measure 25, the same chord is present, but the tremolo effect is absent.

Figura 27

46

pp

3

3

Detailed description: This musical score shows measures 46 and 47. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with a slur over measures 46 and 47. The lower staff is a grand staff. A red box highlights measures 46 and 47. In measure 46, there are triplets of eighth notes in both the treble and bass clefs. The dynamic is *pp*. In measure 47, the melodic line continues, and there is another triplet of eighth notes in the bass clef.

Figura 28

15

mun - do_es - tá dor -

3

3

3

dim. poco a poco

4

5

Detailed description: This musical score shows measures 15 and 16. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat and lyrics: "mun - do_es - tá dor -". The lower staff is a grand staff. A red box highlights measures 15 and 16. In measure 15, there are triplets of eighth notes in the treble clef. In measure 16, there are triplets of eighth notes in the treble clef. The dynamic is *dim. poco a poco*. Fingerings 4 and 5 are indicated below the bass clef in measures 15 and 16 respectively.

Figura 29

50

Figura 30

Paisagem de Minha Terra

72

Figura 31

Devaneio

5

Figura 32

Adeus às Margens de um rio

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a simple, melodic style. A 'rall.' (rallentando) marking is present in the middle of the piece. The number '8' is written above the first measure of the treble staff. Below the bass staff, there is a small diagram of a piano keyboard showing the notes F# and G.

Figura 33

3- Escalas Modais

Desde o colapso gradual dos modos durante o século XVII, os compositores de toda a música ocidental basearam-se nas escalas maiores e menores para a expressão individual criativa. Mas os impressionistas, como se *como com um golpe ousado de seu pincel, varreram séculos de influência diatônica e introduziram um retorno às velhas escalas modais* (ULEHLA,1994, p.161). O uso do modalismo também se faz presente em algumas peças de nossa amostra.

Volta

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a simple, melodic style. A '2' is written above the first measure of the top treble staff. The lyrics 'noi - te_es - ta - va_es - cu - ra quan - do' are written below the top treble staff. The middle treble staff contains a series of chords, and the bass staff contains a simple melodic line.

Figura 34 – modo dórico de lá

Poema do Gitanyali no 84

Figura 35 – modo dórico de mi

Paisagem de minha terra

Figura 36 – modo dórico de lá

Todas as peças da amostra são em tom menor, com exceção de *Devaneio*: duas peças em La menor (*Volta* e *Paisagem de Minha Terra*), duas em Mi menor (*Poema do Gitanyali* e *Adeus às margens de um rio*) e duas em Si menor (*Tempo Perdido* e *Nuvens de Cisnes Brancos*). Pode-se cogitar que o tom menor favoreça o modalismo em alguma das peças.

4- Harmonia estendida

Faz parte do vocabulário harmônico do impressionismo a inclusão de 9as, 11as e 13as à tríade e também acordes com 2as, 4as e 6as adicionadas, recurso técnico de que Carlos Alberto se utilizou.

Devaneio



Figura 37

Poema do Gitanyali no 84

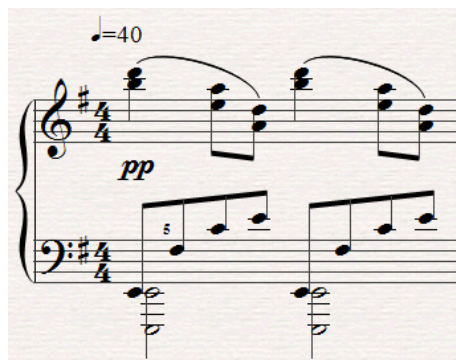


Figura 38



Figura 39

38

Figura 40

5- Paralelismo

O paralelismo é um processo musical no qual uma das linhas ou partes se move na mesma direção e com os mesmos intervalos, por um tempo. Foi um recurso muito utilizado por Debussy e também se faz presente nas peças de câmara de nossa amostra, conforme exemplos abaixo:

O Tempo Perdido

animato

22

Figura 41

Poema do Gitanyali no 84

21

sô - a

pp

The image shows a musical score for 'Poema do Gitanyali no 84'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It starts at measure 21 with the lyrics 'sô - a'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated.

Figura 42

Na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca é muito frequente o paralelismo caracterizado por uma alternância entre dois intervalos (frequentemente 4as e 5as), constituindo um movimento ondulante.

Volta

a tempo

7

The image shows a musical score for 'Volta'. It features a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time. The tempo marking 'a tempo' is present. Measure 7 is highlighted with a red box, showing a melodic line in the right hand consisting of a series of chords. The bass line in the left hand consists of a few notes.

Figura 43

5

The image shows another musical score for 'Volta'. It features a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time. Measure 5 is highlighted with a red box, showing a melodic line in the right hand consisting of a series of chords. The bass line in the left hand consists of a few notes.

Figura 44

Adeus às margens de um rio

1 $\text{♩} = 52$

legatiss. *pp dolciss.*

Figura 45

51

Figura 46

43

retoma

Figura 47

12

Figura 48

Nuvens de Cisnes Brancos

Flauta

Piano

Figura 49

Nos dois exemplos subsequentes, além do emprego de quartas paralelas (vertical) o compositor distribui o acorde superpondo quintas e quartas.

12

chei - a

Figura 50

15

de - ja. Al -

Figura 51

Na marcação feita no compasso acima, vemos uma outra distribuição: superposição de 4as.

6 - Trechos de indefinição Harmônica

Fugindo da previsibilidade harmônica, em alguns momentos o compositor trabalha a harmonia de forma indefinida, mais como um efeito colorístico.

Devaneio

Figura 52

Tempo Perdido

Meno Mosso ♩ = 76 circa

Figura 53

Com relação à forma das peças estudadas,⁹³ assinalamos que existe coerência com a estética impressionista, pela liberdade com que o compositor trabalhou a mesma, não tendo se utilizado de formas previamente estabelecidas. Nas peças com texto, a forma é estabelecida a partir dos poemas. Na entrevista de 2005, Carlos Alberto Pinto Fonseca declamou o poema completo da peça *Volta* e deixou claro que a forma do mesmo tinha definido a forma musical.

Os textos presentes nas peças selecionadas são de origem oriental:⁹⁴ três poemas são do poeta hindu Rabindranah Tagore e um do poeta chinês Li Tai Po. Vale aqui considerar que o *oriental* sempre esteve ligado ao impressionismo, inspirando os pintores e compositores⁹⁵ e especialmente à estética simbolista, no caso específico da poesia de Rabindranath.

Rabindranah Tagore (1861-1941) foi um importante poeta indiano, natural de Calcutá. Famoso em seu país, ele alcançou notoriedade no Ocidente através da tradução de seus textos para o inglês e foi o primeiro escritor asiático a receber o Nobel de Literatura (1913). Além de poeta foi músico e pintor. BARRETO assim se pronuncia a respeito da multiplicidade da carreira artística de Rabindranah:

No Ocidente sua fama recai principalmente sobre suas traduções e versões de seus versos místicos, mas na Índia, e particularmente em sua nativa Bengala, ele é reconhecido igualmente por suas outras realizações. Ele foi um educador de grande originalidade e imaginação e em 1901 fundou sua famosa escola em Santiniketan, Bolpur, que mais tarde se transformou em uma instituição internacional chamada Visva-Bharati. Ele foi um músico consagrado que compôs mais de 2000 canções, desenvolvendo seu próprio estilo musical que recebeu seu nome. Como pintor, exibiu seus trabalhos em Moscou, Berlim, Paris, Birmingham e Nova York. Publicou cerca de 60 coleções de poesias e

⁹³ Lembramos aqui que não tratamos da questão formal na peça *Paisagem de minha Terra*, por estarmos considerando apenas a seção A como impressionista, e na peça *Devaneio*, vimos esse aspecto parcialmente por estar a mesma incompleta.

⁹⁴ Devemos lembrar que no âmbito da composição coral foram os poemas de Manoel Bandeira que inspiraram as peças impressionistas de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

⁹⁵ A gravura japonesa, por enfatizar aspectos inesperados e não convencionais, fascinava os pintores impressionistas. Debussy muito se interessava pela cultura oriental. Um momento marcante para o compositor francês foi a exposição internacional, já anteriormente mencionada neste trabalho, organizada na França em comemoração ao centenário da Revolução Francesa. Nela Debussy assistiu a espetáculos, com música e teatro de países como China, Índia, Indochina e Indonésia, tendo lá permanecido por dias inteiros, segundo MEDAGLIA (2003).

numerosos trabalhos em prosa, incluindo romances, contos, artigos, palestras e peças de teatro.⁹⁶

A obra de Rabindranah, associada à estética simbolista, estimulou a renovação da literatura na língua bengali. Entre suas obras mais conhecidas estão *Ghare-Baire*, *Gora* e *Gitanjali*. Dessa última - uma coleção de 103 poemas - Carlos Alberto Pinto Fonseca extraiu alguns poemas e os musicou.

Li Tai Pó (701-762) foi um dos poetas líricos mais importantes da dinastia Tang – época de ouro da poesia chinesa – e também músico e cantor. Era boêmio⁹⁷ e o vinho e a bebedeira são temas bastante retratados em sua poesia, como acontece em *Nuvens de Cisnes Brancos*. Outros temas de seu interesse: paisagem chinesa, lua, nostalgia, montanha, viagem e despedida, noite e das persianas de cristal, chuva, bambus, pinhos e nuvens, dentre outros. Escreveu cerca de mil poemas e nos quais nota-se a influência taoísta e confucionista.

Vejamos os poemas escolhidos por Carlos Alberto Pinto Fonseca para as peças impressionistas abordadas no presente estudo:

VOLTA⁹⁸

Rabindranah Tagore / Trad. Plácido Barbosa

A noite estava escura quando ele se foi embora;

E os outros dormiam.

Também agora está escura a noite e eu chamo:

⁹⁶ BARRETTO, Kleber Duarte. A criatividade em Rabindranah Tagore. Disponível em: <http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_2/kleber.pdf>. Acesso em: 12 de junho de 2010.

⁹⁷ Segundo a lenda, morreu bêbado, em uma noite de luar, ao tentar agarrar o reflexo da lua no rio Azul. Disponível em: <www.sibila.com.br> Acesso em 1 de setembro de 2010

⁹⁸ A dor pela morte da esposa e de dois de seus filhos, entre 1902 e 1907, pode ter sido a inspiração para esse poema de Rabindranah Tagore.

*Volta, filhinho, o mundo está dormindo;
Ninguém te verá se vieres por um momento
enquanto as estrelas brilham umas para as outras.*

*Ele se foi embora pela primavera juvenil,
Quando as árvores se abriam em botões.
Agora as flores estão crescidas e viçosas*

E eu chamo:

Volta, filhinho

*As crianças colhem e jogam flores nos seus folgedos inocentes
E se vieres e apanhares uma pequena flor,
Ninguém dará por isso.*

Os que costumavam brincar estão ainda brincando

Tão descuidada é a vida

Eu lhes ouço a tagarelice e chamo:

Volta, filhinho, o coração de sua mãe transborda de amor

E se vieres dar-lhe um beijo, um só

Ninguém te verá.

POEMA DO GITANYALI 84

Rabindranah Tagore / Trad.Plácido Barbosa

*É a angústia da separação que se estende pelo mundo todo
E se multiplica em formas sem conta no céu infinito
É a tristeza da separação que toda a noite, de estrela em estrela
Nos olha em silêncio e soa como uma lira entre as folha sussurrantes
nos dias chuvosos de julho*

*E esta dor recrescente que nos nosso lares permeia o amor
 E os desejos, os sofrimentos e as alegrias.
 É ela que se desfaz no meu coração de poeta
 E se dele flui, depois, cantando*

O TEMPO PERDIDO

Rabindranah Tagore/Trad.Plácido Barbosa

*Quantas vezes no dia de ócio
 Lastimei o tempo perdido
 Mas nunca foi perdido, Senhor
 Cada momento da minha vida
 Tu o tomaste nas Tuas mãos
 culto no âmago das coisas
 Tu fazes brotar as sementes
 Desabrochar os botões
 E abrirem-se as flores em frutos
 Eu estava cansada e com sono
 No meu leito preguiçosa
 Imaginando que todo trabalho cessara.
 Mas, de manhã levantando-me
 Encontrei meu jardim
 Cheio de flores maravilhosas.*

ADEUS ÀS MARGENS DE UM RIO

Li Tai Pó / Versão francesa e inglesa de
P. Claudel e trad. para o português de CAPF

*Meu amor vai no seu barco
E a distância entre ele e eu aumenta pouco a pouco
Na leve neblina sobre as águas juncadas de flores
Ele se dilui
A vela no horizonte confunde branco sobre branco
Não há mais que o rio
Que se alonga para o céu indefinidamente*

NUVENS DE CISNES BRANCOS

Poema chinês/Trad. Paulo Mendes Campos

*A lua cheia sai do charco
O mar é feito uma bandeja
Alguns amigos sobre um barco bebem vinho de cereja
Que são aquelas nuvens lá no alto?
Uns dizem: são mulheres vestidas de branco
Outros: são cisnes brancos
Uns dizem que são cisnes brancos lá no alto!
as nuvens em bando!*

Nos poemas de Rabindranah acima, vê-se o subjetivismo da estética simbolista e seu transcendentalismo, sugerindo através das palavras e não nomeando objetivamente a realidade, como por exemplo na peça *Volta*, onde o poeta nunca usa a palavra *morte*

mas se refere à morte do filho dizendo “ ele se foi embora”. A poesia chinesa também é repleta de elementos metafóricas que recorrem ao imaginário e à fantasia.

Carlos Alberto Pinto Fonseca se utilizou de muitos elementos do universo impressionista, demonstrando afinidade com essa estética já nas primeiras composições, *Devaneio* (1953) e *Volta* (1954). A presença desses elementos e o fato do compositor declarar em entrevistas essa vertente de sua obra, demonstram consciência e domínio dos recursos técnicos empregados.

A primeira peça escrita dentro dessa estética foi *Devaneio*, em 1953. Como já ressaltamos anteriormente, ao que tudo indica, esse foi um ano de experimentalismo no qual Fonseca compôs num prazo de cinco meses, quatro peças para piano, utilizando estéticas completamente diferentes. Naquela época, ele estava no curso superior do Conservatório Mineiro de Música, estudava piano e era aluno de harmonia de Hostílio Soares. Como Fonseca não registrou em suas entrevistas absolutamente nenhuma informação sobre o seu estudo com Soares, não nos é possível estabelecer nenhuma ligação.

No ano seguinte Fonseca compôs *Volta*, inspirado no poema de Rabindranah Tagore.⁹⁹ Podemos cogitar que todo o misticismo, o clima etéreo e todas as imagens que o poema evoca¹⁰⁰ possam ter influenciado na escolha da estética. Sobre a peça *Volta*, Fonseca fez a seguinte declaração: ... *com uma certa influência de Pizzetti¹⁰¹ e Ghedini,¹⁰² que conheci através do maestro Magnani, compus Volta*. Para entendermos esta influência vinda do impressionismo italiano, foram buscadas partituras de Pizzetti e Ghedini no acervo deixado por Sergio Magnani para a Fundação de Educação Artística. Foram encontradas apenas duas peças: *La Figlia Di Iorio* (transcrição para canto e piano) e *Concerto Dell'Estate* (para orquestra). O entendimento desta influência foi dificultado por não serem Pizzetti e Ghedini compositores muito conhecidos, e a ligação deles com a estética impressionista não ser citada de maneira

⁹⁹ FONSECA (2005).

noite escura/ foi embora/ os outros dormiam./ o mundo está dormindo /enquanto as estrelas brilham quando as árvores se abriam em botões./ As crianças colhem e jogam flores

¹⁰¹ Ildebrando Pizzetti (1880-1968) importante compositor da vanguarda italiana, e juntamente com Alfano, Alfredo Casella, Malipiero, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi, fez parte da chamada *dell'ottanta generazione* (a geração de 80), que dominou a vida musical na Itália.

¹⁰² Giorgio Federico Ghedini (1892 -1965) conhecido por explorar diversos estilos foi um compositor prolífico e eminente professor (entre seus alunos incluem Claudio Abbado e Luciano Berio).

clara na bibliografia consultada. A pianista Berenice Menegale,¹⁰³ que frequentou juntamente com Carlos Alberto Pinto Fonseca a classe do maestro e professor Sérgio Magnani, afirmou que o professor nunca se referiu a esses compositores italianos como impressionistas.

Ainda buscando possíveis influências na escrita impressionística de Carlos Alberto Pinto Fonseca, podemos citar que Pedro de Castro – com quem Fonseca estudou piano – foi aluno de Henrique Oswald, compositor de estilo afrancesado e que muito se expressou através da linguagem impressionista.

Julgamos que relacionar a música impressionista de Fonseca ao seu período de aperfeiçoamento na Europa e especificamente em Paris seja improcedente pelo fato dessa verve do compositor ter se iniciado quinze anos antes dos estudos em solo europeu.

Após essa pesquisa, consideramos que Carlos Alberto supostamente se identificava intensamente com a estética impressionista, através da qual, ele poderia sintetizar e transformar em som o seu entendimento e sensibilidade para as artes plásticas, para a literatura e para música. Embora desconheça o contexto, a autora julga como significativa a imagem que pode ser vista no vídeo da entrevista concedida pelo compositor em 2005 : Fonseca sentado ao piano com a pintura de uma paisagem na estante do mesmo.

¹⁰³ Esta informação foi dada à autora no dia 02/07/2010, na Fundação de Educação Artística.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da presente pesquisa foi voltar o olhar para a vertente composicional impressionista do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca – vertente esta já mencionada em pesquisas anteriores, mas ainda não pesquisada. A escolha foi motivada pelo desejo da autora de contribuir para a divulgação da obra de Fonseca e para a ampliação do conhecimento de senso comum que se tem da mesma, para além da música coral e da música afro-brasileira, especialidades do compositor.

A pesquisa teve como cerne a realização de um estudo estilístico numa amostra de cinco peças impressionistas de Carlos Alberto Pinto Fonseca, visando a detecção de elementos típicos do Impressionismo Musical na mesma. Os elementos musicais encontrados e a escrita cautelosa do compositor apontam para uma apropriação muito consciente de recursos técnicos em função de um resultado estético. Observou-se a preocupação do compositor com o timbre e com a criação de “impressões” e “ambientações sonoras”, grafadas em grande parte em *p*, *pp* e *ppp*. A utilização da escala de tons inteiros, de escalas modais, de harmonia extendida e paralelismo foram outros recursos utilizados para compor a sonoridade impressionista. Verificou-se também a conexão das peças com elementos extra-musicais também típicos do universo impressionista como a temática dos poemas e a preferência por poemas orientais. Embora Pizzetti e Ghedini tenham sido citados por Fonseca como influências para suas composições impressionistas, não conseguimos estabelecer nenhuma relação entre os compositores italianos e a vertente impressionista de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Antes de chegarmos ao estudo estilístico explicitado acima, procuramos ter uma visão geral da vida e obra do compositor Fonseca. Dados biográficos e sobre a formação musical – já bastante contemplados em outras pesquisas – foram inseridos neste trabalho seja por querermos registrar datas e dados extraídas de fontes primárias como Histórico Escolar e currículos redigidos pelo compositor, ou por desejarmos inserir trechos de entrevistas que achamos pertinentes. Julgamos como bastante interessante a declaração de Carlos Alberto Pinto Fonseca de que o seu contato com J. Koellreutter talvez tenha sido contraproducente no que se refere à composição. Com relação à obra

de Carlos Alberto Pinto Fonseca, pontuamos primeiramente quatro aspectos importantes para a melhor compreensão da mesma: vínculo da atividade composicional com a função de regente, a não-sistematização dessa atividade composicional, o bom trâmite de Fonseca com a música popular e a espiritualidade como um traço importante de sua obra. Fizemos considerações sobre a produção musical de Fonseca separando-a por gênero. Nos gêneros menos conhecidos como música para piano, música para sopro e cordas, fizemos breve apreciação das peças a que tivemos acesso.

Ainda com relação à obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, merece ser ressaltado, que através desse trabalho foram encontradas 26 peças não-catalogadas. A maioria das peças encontradas estavam no arquivo pessoal do compositor e as demais em arquivos de cantores. Encontrar essas peças foi motivo de muita satisfação e ao mesmo de muita surpresa, por ter sido a catalogação de SANTOS (2001) realizada com a colaboração de Fonseca. Esse número significativo de peças não elimina a possibilidade de existência de outras, possivelmente em arquivos pessoais.

Tratamos do ecletismo estético de Carlos Alberto Pinto Fonseca e, à luz das entrevistas, foi possível compreender esse ecletismo como não intencional, marcado pela “convivência amigável” de diferentes estilos e técnicas composicionais. Apesar do compositor ter se referido em suas entrevistas à períodos composicionais em sua trajetória criadora, não se constatou a presença de fases em que Carlos Alberto Fonseca tenha sido exclusivamente fiel a estilo de época ou a uma técnica. Mesmo assim tentou-se em alguns momentos deste trabalho estabelecer relação entre um conjunto de obras de um determinado período e um estilo composicional. Concluiu-se que o compositor esteve aberto a várias linguagens, mas foi permanentemente nacionalista e que um período mais “experimentalista” e dodecafônico ocorreu na década de 1970, assim como quase toda produção atonal de Fonseca. Com relação às músicas impressionistas mapeamos dois pequenos períodos composicionais. Esse ecletismo nos mostrou um compositor aberto a várias tendências, experimentando-as a seu tempo e de forma não inovadora – com raras exceções.

As entrevistas concedidas pelo compositor mostraram-se esclarecedoras, não trazendo incoerências ou contradições, podendo vir a servir de fonte de pesquisa para outros trabalhos.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, com o aprofundamento do nosso conhecimento sobre o compositor de Carlos Alberto Pinto Fonseca, pudemos dimensionar a sua importância musical, não somente como regente coral, mas como compositor e, meritoriamente, como um educador consciente do valor formativo da música para os jovens.

Finalizando, esperamos que este trabalho possa vir a contribuir para futuras pesquisas, assim como para a divulgação e execução da obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

REFERÊNCIAS

Teses e Dissertações

COELHO, Willsterman Sottani. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FERNANDEZ, Angelo José. *“Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. 2004. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/authors>> Acesso em: 26/08/2009.

LAUAR, Suely. *A Escrita Idiomática para Coro Infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca: entrevista com o maestro e análise da obra O Passarinho Dela*. 2001/2002. 18 f. Monografia (Especialização em Regência Coral) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001/2002.

MIRANDA, Sergio Anderson de Moura. *Edição da Canção “As Sem-razões do Amor”, para canto e piano, de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2003. 35 f. Monografia (Especialização em Música Brasileira) – Escola de Música, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *O Sincretismo cultural, religioso e musical na missa afro-brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2001. 105 f. Monografia (Especialização em Música Brasileira no século XX) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.

ROSA, Lilia de Oliveira. *Música Brasileira para coros infantis (1960-2003): catálogo on line com obras a capella*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2005. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000364974>> Acesso em: 6 de maio de 2010.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. 2001. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música– Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001).

SANTOS, Frederico Silva. *As Cirandas: Articulações entre as escritas pianísticas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy*. 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música– Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009).

Livros

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991, 195 p.

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika. *O piano na música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992, 268 p.

BASTIANELLI, Piero. *A Universidade e a música: uma memória 1954-2004.v1*. Salvador: Contexto, 2004, 450 p.

BARROS, José D´ Assunção. *O Brasil e a sua música*. Primeira Parte: Raízes do Brasil Musical. Rio de Janeiro: CBM, 2010, 160 p.

_____. *Nacionalismo e Modernismo: a música erudita brasileira nas seis primeiras décadas do século XX*. Rio de Janeiro: CBM, 2010, 569 p.

BELLMAN, Jonathan. *A Short Guide to Writing about music*. 1954-2004.v1. Salvador: Longman, p 1- 46

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Tradução de Joel Bello Soares. Brasília: Editora Musimed, 1986, p. 42.

FREIRE, Sérgio. *Do Conservatório à escola: 80 anos de criação em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, 112 p.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcellos. *Manual para Normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. por Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcelos. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997, 334 p.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. 4ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988. 506 p.

HINSON, Maurice. *Anthology of impressionistic Piano Music*. Alfred Publishing Co. 208 p.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. 4ª ed. Trad. Clóvis Marques; com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 206 p.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001. p. 681- 682.

LAGO, Sylvio. *Arte do Piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor Editora, 2007, 751 p.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2. ed. São Paulo: Global, 2003, p.15-43.

MENUHIN, Yehudi ; DAVIS, Curtis. Paul. *A Música do homem*. 2ª ed. Tradução de Auripheto Berrance Simões. São Paulo: Martins Fontes 1990,p.196-227.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1º ed. São Paulo: Ricordi, 1981, 200 p.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na Obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997, 128 p.

SALLES, Paulo de Tarso: *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, 263 p.

SALZMAN, Eric: *Introdução à Música do Século XX*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970, p. 1-40.

Partituras

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Paisagem de minha terra*. Cópia do Manuscrito. 1954. 1 partitura (3 p.). Arquivo da Fundação de Educação Artística. Piano solo.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Devaneio*. Cópia incompleta do manuscrito. 1953. 1 partitura (3 p.). Arquivo Pessoal do compositor. Piano solo.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Adeus às margens de um rio*. Cópia do Manuscrito. 1970. 1 partitura (8 p.). Arquivo Pessoal de Vânia Soares. Piano, contralto, flauta e clarineta.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Nuvens de Cisnes Brancos*. Manuscrito. 1970. 1 partitura (6 p.). Arquivo Pessoal do compositor. Piano, Barítono e flauta.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Volta*. Cópia digitalizada por Robson Lopes em 2005. 1955. 1 partitura (7 p.). canto e piano.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Poema do Gyntayali nº 84*. Cópia digitalizada por Robson Lopes. 1954. 1 partitura (4 p.). canto e piano.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Tempo Perdido*. manuscrito. 1988. 1 partitura. canto e piano.

Periódicos

KOELLREUTER, Hans Joachim. O Ensino da música num mundo modificado. *Cadernos de estudo: Educação Musical*. Belo Horizonte: ATRAVEZ, 1997.

KOELLREUTER, Hans Joachim: Música e Educação em Movimento em: *Cadernos de estudo: Educação Musical*, Belo Horizonte: ATRAVEZ,1997.

KOELLREUTER, Hans Joachim: Seminários Internacionais de Música *Cadernos de estudo: Educação Musical*, Belo Horizonte: ATRAVEZ,1997

Artigos

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Considerações sobre a técnica do gesto na Regência. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p.15 -18, Julho – Agosto, 1999.

BARRETTO, Kleber Duarte. A criatividade em Rabindranah Tagore. Disponível: http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_2/kleber.pdf. Acesso em: 12 de junho de 2010.

CARDOSO, André. Em Memória – Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Brasiliana n. 24*. EDITOR Ricardo Tacuchian. Rio de Janeiro: 2006, p.24.

CARDOSO, André. Elementos impressionistas na obra *En Revê* de Henrique Oswald. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.23-32.

IAZZETTA, Fernando. Além da Vanguarda Musical. *O Pós-modernismo* org. J.Guinsburg e Ana Mãe Barbosa. Belo Horizonte: Perspectiva p.227-244..

SANTOS, Mauro Chantal de Camilo. A Presença Africana na Canção de Câmara Brasileira: considerações sobre as fontes de inspiração, o tratamemto vocal e instrumental na canção *Ogun de Nagô*, para canto e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Curso de Regência*. Apostila 14 p.

Artigos de Jornal

ARAÚJO, Alcione. Adeus ao Mestre. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 de maio de 2006. *Em Cultura*, p. 8.

. Uma união sob medida “Pablo Casals Trio” e maestro Carlos Alberto. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 de agosto de 1979.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Do show à apelação. *Arruaia.edição 294*. Belo Horizonte, fevereiro de 1985.

SIMÃO, Wilson. Maestro mineiro nos Estados Unidos. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 de abril de 1984.

MACEDO, César. Maestro mineiro no FAC. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 de abril de 1990.

Documentos eletrônicos

REIS, Sandra Loureiro de. *A Linguagem Oculta da Arte Impressionista: tradução intersemiótica e Percepção criadora na Literatura, Música e Pintura*. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em Tese](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em_Tese) Acesso em: 10 de abril de 2010.

MURGUIA, Eduardo Ismael - *Cenário Histórico do Movimento Impressionista*. IMPULSO ISSN 0103-7676, volume 11, no 24 , p.25-42. Piracicaba/SP 1999 Disponível em <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/impulso24.pdf>. Acesso em: 11 de julho de 2010.

Entrevistas

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani. Departamento de Informação e Pesquisa da Fundação Clóvis Salgado, arquivo 69 A e B. Transcrição feita pela autora.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 2005. Entrevista concedida a Heloísa Greco e Shirley Ferreira para a pesquisa “Memória da Música Erudita em Belo Horizonte” desenvolvida pela coordenação de Projetos e Pesquisa – CRAV/FMC/PHB). Cópia em cd da gravação integral e da edição, cedida por Bruno Fonseca.

MAGNANI, Sérgio. Belo Horizonte: 1984. Entrevista concedida a Carlos Alberto Pinto Fonseca. Departamento de Pesquisa e Extensão da Fundação Clóvis Salgado. Transcrição feita pela autora.

Programa de Concerto

Programa de concerto realizado no Auditório do Conservatório de Música da UFMG, Belo Horizonte, 25 de julho de 2003. Programa original da autora.

Programa do *MINASCANTAT* (14º Encontro de Corais Mineiros) realizado no Colégio Arnaldo em Belo Horizonte, 21, 22 e 24 de Novembro de 2002. Programa original da autora.

Programa do *Painel Sesiminas de Música Coral* – 5ª edição realizado no Centro de Cultura “ Nasen Araujo” em Belo Horizonte, 30 de junho de 2003. Programa original da autora.