

UNA PROPUESTA ESCÉNICA PARA OBRAS CORALES
AFRO-BRASILEÑAS DE CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA
CON ELEMENTOS DE LAS RELIGIONES
UMBANDA Y CANDOMBLÉ

Magister Cristina Yolanda Gallo

INTRODUCCIÓN

Entre los años 2008 y 2011 elaboré una Tesis para la obtención del Título de Magister en Interpretación de la Música latinoamericana del siglo XX – posgrado que se dicta en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNCuyo - referida a una selección de obras compuestas por el músico brasileño Carlos Alberto Pinto Fonseca. El trabajo se denominó “Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto a capella compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación.”

Como primer objetivo de aquella tesis, se propuso la promoción y difusión de obras del repertorio coral latinoamericano del siglo XX, ya que compositores como Carlos Alberto Pinto Fonseca son escasamente emprendidos por el medio coral de nuestro país, a excepción de un número mínimo de arreglos, y también son pocos los estudios realizados sobre ellos.

De manera más puntual, se buscó valorizar y difundir la música de Carlos Alberto Pinto Fonseca, ya que, a excepción de una o dos de las obras seleccionadas para dicha tesis, las restantes composiciones han sido escasamente interpretadas en Brasil y en el mundo. Sólo dos de ellas han sido editadas, y las demás son manuscritos que formaron parte del repertorio del Coral Ars Nova, bajo la batuta del propio compositor.

Sobre la base de la hipótesis según la cual la elección e incorporación por parte de Pinto Fonseca de material textual, rítmico y ritual proveniente de las religiones umbanda y candomblé en sus obras responde a una decisión estética, de igual manera se tomó la determinación de sumar elementos extra-musicales a la performance del concierto de Tesis que enriquecieran la presentación musical con pequeños componentes visuales, tales como vestuario, escenografía, iluminación e imágenes proyectadas.

Una vez llevada a cabo esa instancia, la presentación del trabajo como Concierto en diciembre de 2011, la agrupación que interpretó este grupo de obras, Coral Mediterráneo, continúa trabajando este repertorio con distintos formatos, uno de ellos, constituido por este espectáculo

en que se interpretan las doce obras sin presentaciones habladas, si no con nexos escénicos, con la misma base de puesta de 2011, aunque ya incluyendo otros elementos sonoros y coreográficos, y un significativo aumento de las fotos y videos proyectados, que ambientan espacios rituales de las religiones aludidas por Pinto Fonseca.

LAS OBRAS SELECCIONADAS

Mi trabajo de tesis se refirió al estudio y la interpretación de un conjunto de obras corales del compositor brasileño Carlos Alberto Pinto Fonseca, quien desarrolló su faceta creativa, principalmente enmarcada dentro de la música coral, entre la década de 1960 y principios del siglo XXI. Dentro del espectro de la composición de obras corales en Latinoamérica, Pinto Fonseca realizó un importante aporte a la expresión musical a través de obras para coro mixto a capella, en composiciones de gran porte y considerables dificultades técnicas. El empleo de elementos de las culturas afro-brasileñas es uno de sus rasgos más sobresalientes.

La elección de obras de tal compositor y de la temática específica respondió a varios factores, entre los que se cuentan principalmente el haber conocido a Carlos Alberto Pinto Fonseca en uno de sus viajes a Argentina, cuando se desempeñó como formador del Taller de Obras Latinoamericanas en la América Cantat II aquí en la ciudad de Mar del Plata en octubre de 1992, taller que realicé y en el que se trabajaron obras de su autoría, entre ellas dos que empleaban elementos de la umbanda y del candomblé. Por otro lado, una gran afinidad con la música y la lengua brasileñas, desde que residí en Brasilia entre los años 1976 y 1979, cursando parte de la escuela primaria en esa ciudad, y creciendo en un contexto imbuido de música popular de ese país. Y por último, retomando la música de Pinto Fonseca durante el cursado de la Maestría, desde que en el Seminario a cargo de la Maestra María Guinand se me designa la dirección de otra de las obras de este grupo de composiciones afro-brasileñas. Todo lo cual contribuye a una elección que luego determinaría además parte del rumbo artístico de mi carrera como directora. Esgrimí como hipótesis que el uso de elementos de la umbanda y del candomblé en la obra coral de Pinto Fonseca responde a una elección estética que se expresa en estrategias compositivas. Para una interpretación de estas obras acorde con la propuesta estética del compositor, fue necesario conocer aquellos elementos utilizados en las creaciones y sus proveniencias culturales, en aras de poner en práctica elementos interpretativos y performativos pertinentes.

El estudio comprendió varias etapas y la temática fue abordada desde diversas aristas, algunas de las cuales resultaron especialmente ricas e interesantes por la diversidad con respecto a lo estrictamente musical, ellas fueron: el acercamiento a los estudios de africanismo, la historia de las religiones afro-brasileñas, los intentos por caracterizarlas y a su música por un lado, las traducciones de los textos de las obras, que están escritas en portugués pero también en derivados del yoruba por otro, poniendo énfasis en los aspectos fónico, en el uso de regionalismos y

terminología propia de las religiones, en la búsqueda de un sentido general del texto, y el abordaje de las relaciones entre música y ritual, ya que el compositor expone en sus obras fragmentos relacionados con los estados de éxtasis y de trance de posesión.

La obtención del corpus de partituras a los que se refirió el trabajo, 12 obras sobre 16 referidas a la temática elegida, ya que las otras cuatro no se habían podido obtener hasta el momento de escritura del trabajo, fue posible en gran medida gracias a la cesión del material por parte de la familia del compositor y del Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca, en un viaje que a Belo Horizonte que se efectivizó en septiembre de 2009 para tal fin y además para efectuar siete entrevistas que brindaran datos que fueron de gran relevancia para determinar las relaciones entre el compositor y la cultura afro-brasileña.

Los nombres de las doce obras que conformaron el corpus de este trabajo, se presentan a continuación en el orden en el que lo hicieron en el concierto-evaluación de la tesis, ordenamiento que respondió a características musicales de las obras y a decisiones relacionadas con la performance.

Primera Parte: Ponto de Oxalá, Cântico para Iemanjá, Ponto de São Jorge Ogum guerreiro, Jubiabá, Preto velho III– Pai João, Ponto de Oxun – Iemanjá, Xirê ogum

Segunda Parte: Inhãçã, Oxóssi beira –mar, Estrela d'alva, Cobra-corá, Ponto Máximo de Xangô.

EL INSTRUMENTO: CONFORMACIÓN Y ACTUALIDAD DEL CORAL MEDITERRÁNEO

Para concretar la performance del concierto de Tesis de Maestría, era necesario contar con un grupo de alta calidad musical, ya que este repertorio así lo requiere, en cuanto la mayor parte de las obras son de alta dificultad en la lectura, y están escritas en un lenguaje que supone cantantes de experiencia con diversos lenguajes compositivos, incluyendo aquellos en los que la tonalidad no está claramente definida. También es alta la dificultad en cuanto a las exigencias vocales, con solos de gran exposición, y por sobre todo, a nivel expresivo.

Luego de evaluar diversas posibilidades para conformar el orgánico, opté entonces por realizar el concierto conformando un nuevo coro que comenzó a ensayar en marzo del año 2009. La formación, durante ese año, estuvo integrada por alrededor de diez coreutas de la ciudad de Villa María y dos de Córdoba, todos con experiencia coral y muy buena lectura musical, convocados personalmente para participar del proyecto, y se comenzó trabajando con repertorio de música argentina y brasileña contemporánea, incluyendo obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

De este modo, en marzo de 2010 queda definido el grupo, denominado Coral Mediterráneo. Entre esa fecha y marzo de 2011, el orgánico presentó algunas modificaciones con respecto a su conformación, quedando desde marzo de ese año integrado por dieciocho coreutas: cuatro sopranos, dos mezzosopranos, tres contraltos, cinco tenores, dos barítonos y dos bajos. Se realizaron

diversos conciertos, en los que se fueron estrenando las obras estudiadas en diversas salas en las ciudades de Villa María, Alta Gracia, Córdoba y Río Cuarto en la provincia de Córdoba, y en Reconquista, provincia de Santa Fe. En diciembre de 2011 se llevó a cabo el concierto de defensa de la tesis, en la sede del Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María, donde soy docente. Pero el trabajo no finalizó allí, el coro continuó trabajando en ese repertorio y en otros, desarrollando una profusa actividad artística.

Entre el 28 de agosto y el 2 de septiembre de 2012, el Coral Mediterráneo brindó 7 conciertos en las ciudades de Belo Horizonte, Itabira y Ouro Preto, en el Estado de Minas Gerais, Brasil. Invitados por la organización del Festival Internacional de Corais F.I.C., el coro realizó la pre-apertura de la décima edición de ese significativo festival, en el que cada año se rinde homenaje a un artista trascendente de su país.

Entre las experiencias más ricas vividas en la ciudad en la que Pinto Fonseca desarrolló una importante labor musical, destaco la posibilidad de compartir momentos musicales y de encuentro, junto a ex - integrantes del Coral Ars Nova, de su preparadora vocal, también de Ángela Pinto Coelho, viuda y compañera musical del compositor, quienes conocieron y cantaron el repertorio que ofrecimos y compartieron con gran emoción el material que llevamos.

Durante 2013, impulsados por el deseo de plasmar una versión grabada de las obras, y estimulados por el productor mineiro Marcus Viana, se están grabando estas 12 obras más Pontos de Caboclos da Falange de Oxóssi, una decimotercera obra que llegó a mis manos en 2012.

DESCRIPCIÓN DE LA PUESTA

En este apartado central en la exposición que se desarrolla, se describen los principales elementos musicales y extra musicales incluidos en las presentaciones que Coral Mediterráneo ha realizado entre 2011 y febrero de 2013. Estos elementos se contextualizan en su funcionalidad, sin embargo no es posible, en esta breve presentación, dar cuenta en profundidad de las características del candomblé y de la umbanda en tanto son religiones con una compleja concepción del hombre, los seres más elevados y el mundo, y sobre todo, muy cambiantes y dinámicas, al punto que, de un terreiro de umbanda a otro que esté ubicado en un mismo barrio de alguna ciudad brasileña, uruguaya o argentina, estas características pueden variar notablemente, atribuyéndosele diferentes cualidades y características a un espíritu o a un caboclo de igual nombre. La puesta fue realizada junto a los licenciados Mercedes Coutsiere y Nelson Balmaceda, egresados de la Universidad Nacional de Córdoba en la carrera de Cine de la Facultad de Artes. Ellos trabajaron principalmente en las áreas de vestuario e iluminación.

En cuanto a la idea de lo escénico, se trabajó sobre la construcción de un espacio sonoro y visual (Baeza de la Fuente: 2010), en el que el público es convocado a través de diversos ele-

mentos, que en este caso claramente no son religiosos, sino que remiten a una cultura, la afro-brasileña, al igual que los textos de todas las obras y los momentos rituales de algunas de ellas.

Cuando trabajo en teatro, suelo pensar-desde-el-espacio. Un espacio que es visual, pero también sonoro. Podríamos decir que es el territorio desde el cual se articulan mis ideas. Este espacio sonoro-visual se constituye tanto en mi primera visión de la puesta en escena, como también en lo que articula la resolución final y la factura que ha de tener la obra (Baeza de la Fuente: 2010:2).

Los objetos en el espacio en el que se desarrollaron los conciertos se distinguen entre decorativos y escenográficos, aunque algunos de estos elementos cumplen dos funciones: decorar el espacio y en un momento determinado formar parte de la escena (Fotos 1 y 2). Un objeto incluido en el espacio escénico y que sólo conformó la decoración fueron telas blancas colgadas de distintos lugares del techo del escenario, las que pretendieron brindar una sensación espacial de mayores dimensiones y de separación del ambiente en un número mayor de espacios (Fotos 3 y 4). El uso de las telas también tuvo relación con el espacio elegido para el concierto de tesis, y en cambio, no fue empleado en los demás conciertos. Los objetos que se incorporan a la puesta escénica durante el transcurso del concierto son: un atabaque, tres grandes cántaros con agua y vasijas individuales para sacar agua de los cántaros, comidas y flores para ser mostradas como ofrendas, una máscara que será colocada como tocado en la solista de Cântico para Iemanjá, fanales con velas y sahumerios (Fotos 5, 6, 7 y 8).

Con respecto al vestuario, fue diseñado tomando como referencia a las prendas que son de uso más común en los espacios religiosos del candomblé y de la umbanda, las que presentan variedad en modelos y uso de colores, pero hay elementos recurrentes en una gran parte de ellas, como el empleo del color blanco en las prendas tanto femeninas como masculinas, el uso de faldas y blusas o vestidos en el vestuario femenino, y de casacas y pantalones en los hombres, y la utilización de collares-guía por parte de hombres y mujeres que están iniciados en esas religiones. Las principales fuentes que se toman para este trabajo son las fotografías tomadas para sendas investigaciones por Pierre Verger y Reginaldo Prandi.

En todos los terreiros de umbanda los iniciados usan en el cuello collares de mostacillas, cuentas o semillas que son por ellos llamados —guías o —collares-guía. La guía es la representación del orixá, y su propia presencia sirve como protección y brinda seguridad a quien lo usa. Las guías generalmente son dadas por los jefes de un terreiro. Además de otorgar seguridad a los individuos, los collares- guías se utilizan para la protección de objetos; se usan, por ejemplo, en el interior de los autos (Foto 9).

Tienen, además, sólo un valor personal, no debiendo ser prestadas, pues, preparadas para el santo de determinada persona, así sean usadas por alguien que tenga la misma entidad, puede ocurrir que el orixá no sea exactamente igual. Generalmente, las guías son hechas de mostacillas, cuentas de vidrio, loza, en los colores correspondientes a cada orixá, encontrándose también de semillas, usadas por pretos velhos, y de granos rojos con la extremidad negra, utilizados por algunos terreiros para exú. Además de eso, se hacen guías de dientes, paja de la costa, caracoles, entre otros.

En el candomblé, la cantidad de vueltas de los collares-guía alrededor del cuello puede indicar la cantidad de años de iniciación que lleva su portador. En algunas naciones, el runjebe es el collar de cuentas que se usa luego de siete años de iniciación.

Se optó por realizar el concierto con el siguiente vestuario: las mujeres con vestidos de color blanco con puntillas en el canesú, y en la cabeza un pañuelo blanco enrollado a modo de turbante, también observado en las colecciones de fotografías antes citadas (Fotos 10 y 11). Para los hombres, pantalones de lienzo natural y camisolas blancas con cuello escote en V. Algunos cantantes llevan los pies descalzos y llevando collares-guía, a razón de uno, dos o tres por cada cantante. La directora del coro lleva el mismo vestuario que las cantantes mujeres, y cumple en el espacio la función equivalente al músico en los terreiros, que es el que indica cuándo y con qué ritmo comienza (Foto 12).

La iluminación estuvo presente durante todo el transcurso del concierto, con las funciones de acompañar a las interpretaciones musicales por un lado, y de apoyar el trabajo escénico por otro, cumpliendo un rol fundamental en cuanto al diseño de luces elaborado para este grupo de obras (Fotos 13 y 14).

Otro elemento extra-musical que formó parte de la performance, y que se utilizó en distintos momentos del concierto, es la proyección de imágenes de video, las que contendrán fragmentos del reportaje realizado al compositor en septiembre de 2005, ofreciendo con la proyección de esos extractos y su correspondiente traducción al español en pantalla, la transmisión de las ideas centrales de ese reportaje respecto a este grupo de obras, y que dan soporte al estudio realizado y a su hipótesis fundamental. El primer fragmento de video, que se proyectará antes de la interpretación de la primera obra, contiene el siguiente texto, con traducción de la autora de este trabajo:

Y yo había oído una vez en la radio, una radio nacional, un grupo de cantores de Rio de Janeiro que me impresionó mucho, que era “Cantores do Céu”, y que tenía un bajo profundo, y entonces busqué aquella sonoridad grave, llena, asociándome con el misterio que existe en el candomblé y en la umbanda, y comencé a tomar textos de candomblé y de umbanda y a crear melodías, ritmos y melodías encima, de allí salió toda una producción que tengo en la que están Cântico para Iemanjá, Jubiabá, Estrela

d'alva, Ponto de São Jorge Ogum guerreiro, Ponto de Oxúm-Iemanjá, Jubiabá ya la nombré, entonces hay una serie, Oxossi beira-mar, son obras en las que busco un determinado tipo de sonoridades, llena, grave, con misterio, con ritmo, y colocando algunos solos encima también, bien sugestivos .

Como segundo fragmento de la entrevista a CAPF, entre las obras Xirê Ogun e Inhãçã, ha sido seleccionado un párrafo que el compositor dedica a manifestar los elementos que le resultaron atractivos para crear esta música:

Mirá, yo leí a Jorge Amado antes de ir a Bahía, leí Mar muerto. Cuando llegué a Bahía, sentí como si los atabaques estuviesen sonando desde el fondo del mundo, había un misterio en el aire, aquello, y desde entonces tuve mucha atracción por el repertorio afro, que creo es una riqueza cultural y folklórica de nuestro país sin dimensión, es algo que no tiene par en ningún lugar.

En otros momentos de los conciertos, en los que no se ven imágenes de video, se proyectaron imágenes fijas relacionadas con las religiones umbanda y candomblé, que complementan la estética general. A nivel de soporte visual, en cada concierto se trabajó en la confección de un programa de mano que fue entregado a los asistentes y que contiene, los nombres de las obras, y una síntesis explicativa de cada una de ellas, principalmente en cuanto a los textos y sus significados generales, ya que en la performance las 12 obras, sumadas a la puesta escénica de cada una, y los nexos sonoros y escénicos entre ellas, no se realizarán presentaciones de las obras, en la procura de una propuesta performativa fluida, concentrada en la ambientación de las obras (Fotos 15 y 16).

Por último, las sonorizaciones que, a modo de ambientación de los espacios en los que se pudieran desarrollar las descripciones de algunos textos de obras, o aún con el uso de frases de textos de obras, reforzaron a las mismas a nivel sonoro y sitúan al asistente al concierto en un ambiente ritual de religiones con raíces africanas. Pasada la primer presentación, a estas sonorizaciones se sumó el canto responsorial, al estilo africano, en que una de las mujeres propone una melodía y el resto la repite, mientras bailan moviendo los brazos hacia adelante y hacia atrás a los costados del cuerpo. La instrumentación es propia del candomblé de Bahía, exclusivamente atabaque, cencerro y agogó, el primero de ellos, el atabaque, instrumento sagrado del candomblé, fue comprado en el Mercado Central de Salvador de Bahía en 1997.

En un breve relato cronológico de la puesta en cuanto al orden de las obras, se dirá que se concibió al espacio determinado por el perímetro de la sala de concierto como el espacio total para la puesta, tal como sucede en una sala destinada a constituirse en un templo umbanda, o en un ambiente de un terreiro de candomblé. De este modo, al comenzar la puesta, un cantante, que

oficia de portero, delimita el lugar destinado a los músicos, que guían con sus toques, el comienzo de un ritual. Otros integrantes ingresan cantando y haciendo palmas. Luego una proyección de video con palabras del compositor nos permite trabajar con esta dualidad de la representación de un ritual, pero que no lo es, y nuevamente ingresan cantantes, esta vez con ofrendas que colocan sobre una manta de color, y a nivel espacial esto está entre el coro y los asientos del público, lo que también delimita en un terreiro a los músicos y los que están a cargo del templo, de los iniciados. Los nexos entre las obras son entonces los que antes se describieron y que en la puesta se alternan, a excepción de la iluminación, que estuvo presente como elemento unificador y significativo de distintas expresiones y colores de los orixás y los espíritus evocados en los textos que Pinto Fonseca usó.

A nivel de los sutiles movimientos de los cantantes en su lugar y de pequeños desplazamientos, se trabajó con un guión, del que se describirán los momentos que funcionaron como nexo entre obras, más algunos otros ubicados en el contexto propio de una misma obra. De los movimientos que el coro realiza, sólo uno de ellos fue indicado en la partitura por Carlos Alberto Pinto Fonseca, el gesto final en la obra *Oxóssi beira-mar*, sin duda la más compleja de las composiciones. El signo presente en la partitura estaba explicado más abajo por el autor, sin embargo sólo se obtuvo una partitura en la que la explicación estaba cortada. En la interpretación se definió bajar la cabeza y simultáneamente llevar un brazo hacia adelante en un gesto circular. La obra finaliza, después de un *fortissimo*, con el coro en silencio y ese gesto que definí expresar de ese modo. En el viaje a Brasil de 2012, cantantes del Coral Ars Nova que habían cantado la obra, contaron a los integrantes de Coral Mediterráneo que Pinto Fonseca les pedía realizar un gesto similar, pero sin implicar al brazo, sólo con la cabeza hacia adelante.

Entre el trabajo corporal y de desplazamientos, en primer lugar entonces, y antes de la segunda obra, *Cântico para Iemanjá*, una cantante coloca una corona a la solista, y al finalizar la obra se la retira. El coro y la solista se preparan para cantar esta obra girando hacia el público, y levantando los brazos como expresión de devoción, cantan mirando al frente y las palmas de las manos hacia arriba, hacia el final de la obra sucede el trance, la solista parte desde la cabeza mirando al cielo y desciende junto al glissando indicado en la partitura; todo el coro grita inclinando la cabeza hacia el piso, es el momento final de la obra, en que comienza el estado de éxtasis a nivel del ritual religioso.

Antes de cantar la obra *Ponto de São Jorge Ogum guerreiro*, un cantante “risca” un ponto en el aire que se proyecta simultáneamente en la pantalla. Esto tiene su correlato en lo religioso desde que en toda ocasión las invocaciones a los espíritus se hacen tanto a través del canto como de una expresión gráfica que se realiza en el momento.

Como preparación de la obra *Jubiabá* se trabaja en una breve sonorización de la palabra “Okê”, que es un saludo en yoruba, en diferentes intensidades y con un ritmo *ad libitum*. Este

texto tiene un contenido general diferente al de las otras obras, es más social y aún político que religioso, sus líneas son tomadas del libro homónimo de Jorge Amado, y en su mensaje final, el pueblo, los negros que viven en un morro, bajan hacia a ciudad para manifestarse contra el patrón opresor. De este modo, el coro al llegar a ese momento, avanza lentamente con actitud de protesta hacia adelante, hacia el espacio en el que está ubicado el público, pero no demostrando su queja a este, sino más allá de ese lugar. En el *glissando* final, la solista cae al piso.

Hacia la obra Preto-velho, en la que se hacen presentes espíritus de niños y de viejos en éxtasis, se trabaja visualmente por primera vez movilizándolo al coro en grupos, el coro se ubica en dos líneas, dando el frente al público, las mujeres adelante y los hombres atrás, y cuando la sala lo permite las mujeres están en un nivel más bajo con respecto a los hombres, de modo que se visualicen mejor sus rostros. La actitud y la expresión de los rostros es aquí trabajada: las mujeres se constituyen en espíritus infantiles y muestran gestos de picardía, sonrisas, levantadas de hombro, juegan con el cuerpo. Los varones son espíritus viejos: cansados, encorvados, a excepción de los tenores cuando canta su última melodía, en la que representan a niños. Dos cantantes se persiguen, esconden y ríen durante todo el transcurso de la obra. La melodía de contraltos es cantada por dos cantantes que se dan las manos y giran en juego de ronda al hacerlo. Al final, las que juegan desplazándose entre el coro se ríen sonoramente.

Para la obra Ponto de Oxúm- Iemanjá se incorporaron sonidos de percusión sobre las piernas y sobre el piso a modo de respuestas rítmicas en los momentos en los que Pinto Fonseca coloca silencios, esto a modo de toques de atabaque, refuerza el sostenido ritmo en semicorcheas que marca la energía de la obra. Un cantante coloca ofrendas frente a la solista, que muestra su femineidad en movimientos de brazos.

Para la obra *Xirê ogum*, que simboliza un juego de guerra entre dos grupos que se disputan la posesión de los espíritus, los cantantes arman dos hileras ubicadas de manera enfrentada y en diagonal al público, de modo que pueden ver al director con la vista amplia pero no de frente, se miran a los ojos entre ellos, son dos bandos en pugna. Una pierna va adelante flexionada, el peso del cuerpo sobre esta y la otra pierna estirada.

La solista de Inhãça canta con una ofrenda de flores en los brazos, que busca instantes antes de comenzar la obra.

Antes de interpretar la obra Estrela d'alva se reitera el recurso de la sonorización de palabras, esta vez son las dos expresiones más fuertes en la obra "N'Aruanda" y "Saravá", que son el sitio deseado para la vida espiritual y el saludo de adoración más usado. Se enciende una vela o un sahumero ya que en la obra se habla de la defumación.

En la sección final de Ponto Máximo de Xangô, de gran tensión por el *accelerando molto* y la gran densidad, los cantantes comienzan a acercarse entre sí, el director avanza hacia ellos

también, la mirada es de gran decisión, los cuerpos de reflejan en tensión pero se funden en una masa compacta, eliminando los espacios vacíos entre ellos. Es el final de la puesta.

Durante todo el transcurso del concierto los cantantes beben agua cada vez que lo necesitan, pero para esto utilizan grandes cántaros con agua que algunas mujeres vierten en pequeños cuencos y que circulan de manera comunitaria por todo el coro, manifestándose así una muestra más de la incorporación de la funcionalidad de lo religioso a la vida cotidiana, de este modo, el que los cantantes beban agua expresamente frente al público, es visto como un momento ritual, sin apresuramientos, lo cual también da cuenta de un aspecto central en las religiones afro-brasileñas, cual es el concepto de lo temporal, el ajuste del tiempo a las necesidades de lo espiritual.

El concierto fue filmado, y el DVD es testimonio de esa presentación. Se muestran aquí fragmentos de ese concierto y de otro de similares características llevado a cabo en febrero de 2013, ambos en la ciudad de Villa María. (proyección de video, enlace URL <http://youtu.be/h0oE2iSp2tw>, 10 minutos aproximadamente). Las fotografías responden a ambas performances y fueron tomadas por Manuela Rodríguez, y otras fotografías fueron tomadas por Cris Gomes, destacada profesional de la fotografía a artistas, en Brasil en 2012.

PUESTA ABIERTA

Este grupo de obras fueron compuestas entre 1963 y 2001 y no fueron antes de este trabajo interpretadas como conjunto, ni tampoco desarrolladas con una puesta escénica, ni por el propio compositor ni por otros intérpretes. Sin embargo, el interés de Carlos Alberto Pinto Fonseca por destacar desde su música a la cultura afro en Brasil, llega al punto que luego de su fallecimiento, la familia llevara en 2009 al Teatro Municipal de Sao Paulo, una versión de su Missa Afro-brasileira con tambores religiosos, interpretados por un grupo de percusionistas que practican en espacios físicos destinados a las religión candomblé, y dirigidos por Djalma Corrêa, compañero de estudios en Salvador de Bahía de Pinto Fonseca, y muy probablemente quien referenciara a este compositor.

De este modo, un grupo de obras que se muestran como aisladas, tienen entre sí un vínculo muy fuerte e importante, como temática, y desde los elementos textuales, rituales y musicales en común. Mi propuesta pretende potenciar esta elección con elementos que ponen en contacto a los intérpretes – cantantes, director, puestista, iluminador – en contacto con un contexto de las obras que excede a lo musical, y nos permite poner en práctica esos elementos. La propuesta performativa no está cerrada, más bien pretende adoptar el dinamismo de las religiones antes señalados, y trabajar en la construcción de un trabajo espacial diferente al de escenario, tarimas, palco, y público, integrando a este a participar de la enorme riqueza que esta música nos ofrece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baeza de la Fuente, Macarena. 2010. "Espacio sonoro y visual para la puesta en escena. Apuntes de dirección teatral". En Revista Diseña. Santiago de Chile: Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 62-68.

Béhague, Gerard. 1976. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. São Paulo: Livraria Pioneira.

_____ 2001. "Brazil". En Stanley Sadie (editor): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan.

Fernandes, Ângelo. 2004. "Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)" de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos. Tesis de Maestría. Universidade Estadual de Campinas. (inédito)

Gallo, Cristina Yolanda (2011): "Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto "a capella" compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación". Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo. (Tesis de Maestría inédita)

Prandi, Reginaldo. 1996. Herdeiras do Axé. São Paulo: Hicitec, Universidade de São Paulo.

_____ 1991. Os candomblés de São Paulo: A velha magia na metrópoli nova. São Paulo: Hicitec, Universidade de São Paulo.

_____ 2005. Segredos guardados: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Schwarcz.

Rouget, Gilbert. 1980. La musique et la transe: esquisse d'une theory générale des relations de la musique et de la possession. Paris: Gallimard.

Santos, Mauro de. 2001. Carlos Alberto Pinto Fonseca: Dados biográficos e catálogo de obra. Tesis de Maestría. Universidade Federal de Minas Gerais.

Schechner, Richard. 2000. Performance. Teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Verger, Pierre. 1986. Transe de possession religieuse chez les Yorouba et les Fon du Nigéria et de la République du Bénin et chez leurs descendants au Nouveau Monde, actes des deuxièmes Rencontres internationales sur la fête et la communication [Nice Acropolis, 24-28 abril 1985; con

exposición fotográfica de Pierre Verger], (en) Transe, Chamanisme, Possession, Nice, éditions Serre et Nice-Animation, pp. 235-243.

METODOLOGÍA

- Recolección de datos venidos del análisis musical, búsqueda bibliográfica, entrevistas semi-estructuradas.
- Análisis de material audiovisual de interpretaciones propias.

IMPLICANCIAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS

- Trabajo posterior a la presentación de Tesis de Maestría.
- Transferencia de conocimientos adquiridos en los años de interpretación de las obras (2010 a 2013).