

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor:	JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO		
E-mail:	jreinaldomartins@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	☒ Sim	☐ Não	
Vínculo empregatício do autor	ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA		
Agência de fomento:	FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA NO ESTADO DE GOIÁS	Sigla:	FAPEG
País:	BRASIL	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL A PARTIR DA FOLIA DE REIS DE SÃO JOSÉ DO MORUMBI, GO		
Palavras-chave:	MÚSICA RITUAL, INCULTURAÇÃO, FOLIA DE REIS		
Título em outra língua:	MUSIC RITUAL AND INCULTURATION: A DIALOGUE POSSIBLE FROM FOLIA DE REIS OF SAINT JOSEPH'S MORUMBI, GO		
Palavras-chave em outra língua:	RITUAL MUSIC, INCULTURATION, MORUMBI'S FOLIA DE REIS		
Área de concentração:	MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	31/03/2016		
Programa de Pós-Graduação:	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSCA		
Orientador (a):	DRA. ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA		
E-mail:	anagsou@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

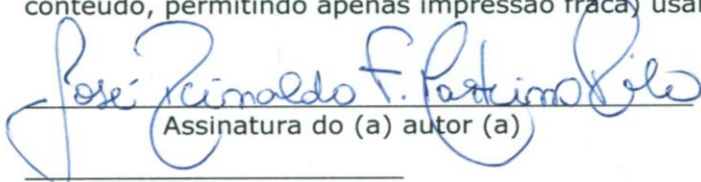
*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


Assinatura do (a) autor (a)

Data: 31 / 03 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO:
UM DIÁLOGO POSSÍVEL A PARTIR DA FOLIA DE REIS DE
SÃO JOSÉ DO MORUMBI, GO

GOIÂNIA
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

**MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO:
UM DIÁLOGO POSSÍVEL A PARTIR DA FOLIA DE REIS DE
SÃO JOSÉ DO MORUMBI, GO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – área de concentração: Música na Contemporaneidade.

Orientadora: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza

GOIÂNIA
2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo autor, sob orientação do Sibi/UFG

Martins Filho, José Reinaldo Felipe

Música Ritual e Inculturação [manuscrito]: um diálogo possível a partir da Folia de Reis de São José do Morumbi, Go / José Reinaldo Felipe Martins Filho. – 2016.

CC, 200 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Música Ritual. 2. Inculturação. 3. Folia de Reis. 4. Teologia Litúrgica. 5. Antropologia Cultural. I. Souza, Ana Guiomar Rêgo, oriente. II. Título.

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

***“MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO: um diálogo possível a
partir da Folia de Reis de São José do Morumbi, GO”***

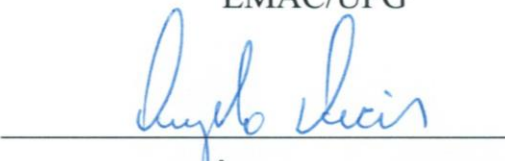
Trabalho final de curso defendido e aprovado em trinta e um de março de dois
mil e dezesseis, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Profª. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Orientadora e Presidente da Banca



Profª. Dra. Magda de Miranda Clímaco
EMAC/UFG



Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias
EMAC/UFG



Prof. Dr. Clóvis Ecco
PUC-GO

*Ofereço este trabalho
aos meus pais, José Reinaldo Felipe Martins e Maria Jaci Gomes de Oliveira Martins,
por terem me ensinado a amar e respeitar a religião e a cultura goiana;
e ao meu avô, Onofre Ribeiro Martins (in memoriam),
folião dos Santos Reis, cantador do Reino.*

Agradecimentos

Ao Deus da vida.

À minha orientadora, Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza, pelo cuidado e disponibilidade na orientação desse trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, especialmente representado por seu coordenador, o prof. Dr. Carlos Costa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música, particularmente àqueles com quem tive a grata oportunidade de conviver em uma disciplina: Dra. Cláudia Zanini, Dr. Carlos Costa, Dra. Célia Teixeira, Dr. Wolney Unes, Dra. Magda Clímaco, Dra. Ana Guiomar.

À professora Dra. Magda Clímaco e aos professores Dr. Ângelo Dias e Dr. Clóvis Ecco, atenciosos leitores deste trabalho e membros de suas bancas de qualificação e defesa.

Ao grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi e a todas as pessoas, direta ou indiretamente, envolvidas na realização da Festa dos Santos Reis.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), pelo financiamento desta pesquisa através da concessão de bolsa de estudos.

Aos colegas estudantes da pós-graduação, com quem tive a honra de partilhar uma disciplina e enriquecer-me de suas experiências e perspectivas.

À minha família, especialmente à minha esposa, Aline Garcia, pela ajuda no tratamento das imagens e pelo apoio em todas as horas, e ao meu irmão, Marcos Paulo Martins, por ter nos acompanhado ao longo da pesquisa de campo.

À Arquidiocese de Goiânia, na pessoa de seu arcebispo, Dom Washington Cruz, e de minha colega de trabalho, Leonice Ângela, pela confiança no trabalho desenvolvido.

*A simplicidade é a conquista final.
Depois de ter tocado uma quantidade de notas e mais notas,
é a simplicidade que emerge como a recompensa
coroada da arte.*

(Frederic Chopin)

*Assim sendo, não deveríamos mais
falar propriamente de inculturação,
mas de encontro entre culturas
ou – para empregar um neologismo –
interculturalidade.*

(Joseph Ratzinger)

RESUMO

O presente trabalho visa investigar a relação entre música ritual e inculturação e oferecer ferramentas para a elaboração de repertórios litúrgico-musicais específicos para a celebração do culto cristão católico, a partir dos elementos estético-culturais inerentes à Folia de Reis, e em consonância com os critérios fundamentais da liturgia romana. Para isso, toma o caso específico do grupo de Foliões de São José do Morumbi, Go, procurando realçar o estreito vínculo entre fé e vida. A definição de termos como música ritual e inculturação, tal como estes são compreendidos pela teologia contemporânea, também ocupa um lugar de destaque, relacionando-se, sempre que possível, com as atuais discussões de cunho antropológico, histórico e cultural. Como principal resultado, pretende-se favorecer o diálogo entre cultura e religião, por intermédio da música, como via privilegiada de acesso, além, notadamente, de contribuir com os suportes teóricos necessários para o ulterior trabalho de composição de repertórios litúrgico-musicais inculturados em Goiás.

PALAVRAS-CHAVE: Música Ritual. Inculturação. Folia de Reis do Morumbi.

ABSTRACT

This study aims to investigate the relationship between ritual music and inculturation and provide tools for the development of specific liturgical and musical repertoire for the celebration of Catholic Christian worship, from the aesthetic and cultural elements inherent in the Folia de Reis, and in line with the fundamental criteria of the roman liturgy. For this, take the specific case of revelers group of San José do Morumbi, Go, seeking to highlight the close link between faith and life. The definition of terms such as ritual music and inculturation, as these are understood by contemporary theology, also occupy a prominent place, relating to, whenever possible, with current anthropological discussions, historical and cultural. The main result is intended to foster dialogue between culture and religion, through music, as privileged access, as well, notably to contribute to the theoretical support necessary for the further work of composing liturgical and musical repertoires inculturated in Goiás.

KEYWORDS: Ritual Music. Inculturation. Morumbi's Folia de Reis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Palheta-ouvido”.....	54
Figura 2: Acendimento de velas a Nossa Senhora Aparecida.....	94
Figura 3: Procissão de Oferendas.....	101
Figura 4: Banca de bebidas ao lado do Centro Comunitário	112
Figura 5: Detalhe das bebidas à venda	112
Figura 6: Comida sendo preparada para a “segunda parte da festa”	112
Figura 7: Palco para as apresentações artísticas e o <i>show</i> dançante.....	113
Figura 8: Palhaço Bastião, da Folia do Morumbi, com traços masculinos	116
Figura 9: “Valsa Chorona” – à direita, Bastiana, com traços femininos.....	116
Figura 10: Doação de prendas: “Corte no Chicote”	116
Figura 11: Coro dos Foliões	118
Figura 12: Coro dos Foliões II	118
Figura 13: Coro dos Foliões III	118
Figura 14: Um dos Guia da Folia do Morumbi	119
Figura 15: Bandeira	121
Figura 16: Bandeireiro ou Alferes da Bandeira	121
Figura 17: Festeiros da Folia do Morumbi	122
Figura 18: Donos da Casa	124
Figura 19: Altar preparado para a Oração do Terço	126
Figura 20: Uso de violas	126
Figura 21: Uso de acordeom	127
Figura 22: Uso de pandeiros e caixa	127
Figura 23: Luar na noite de encerramento da Festa de Reis	160
Figura 24: Bebidas vendidas durante a Festa de Reis	160
Figura 25: A venda de bebidas reforça o caráter comercial da Festa de Reis.....	161
Figura 26: Foliões atravessando os Arcos rumo ao altar da reza do Terço.....	161
Figura 27: Mulheres preparando o jantar servido após a cantoria e o Terço	162
Figura 28: Panelas com a comida já preparada	162
Figura 29: Comida sendo preparada para o jantar, após a Folia	163
Figura 30: Instrumentistas beijando a Imagem da Sagrada Família	163
Figura 31: Iniciando a cantoria com a imposição da coroa no festeiro.....	163

Figura 32: Criança entre os instrumentistas no coro dos foliões.....	164
Figura 33: Festeiros conduzindo a Bandeira dos Santos Reis.....	164
Figura 34: Veneração da Imagem da Sagrada Família	165
Figura 35: Bastiana, a referência feminina nos Palhaços da Folia.....	165
Figura 36: A estrela que vai à frente dos foliões rumo ao altar para o Terço	166
Figura 37: Hibridismo entre tradição e modernidade.....	166
Figura 38: Uso de celulares na gravação da Folia	167
Figura 39: Foliões iniciando a cantoria	167
Figura 40: Coreografia de abertura da Folia – início da cantoria	167
Figura 41: Coreografia em reverência à Bandeira dos Santos Reis	168
Figura 42: Corporação organizada para o início da cantoria	168
Figura 43: Família de festeiros.....	169
Figura 44: Pessoas pedindo para serem fotografadas com os Palhaços	169
Figura 45: Foliões recebendo a Bandeira dos donos da casa	169
Figura 46: Instrumentos da Folia de Reis.....	170
Figura 47: Grupo dos Foliões.....	170
Figura 48: Grupo dos Foliões – ênfase para o acordeão	170
Figura 49: Bandeira da Folia de Reis do Morumbi.....	171
Figura 50: Embaixador da Folia de Reis do Morumbi.....	171
Figura 51: Canto inicial para os Festeiros	172
Figura 52: Performance dos instrumentistas na Folia de Reis	172
Figura 53: Palhaço Bastião – Folia do Morumbi	173
Figura 54: Altar para a reza do Terço	174
Figura 55: Arcos e caminho para a procissão com a Bandeira dos Santos Reis	174
Figura 56: Arcos no salão preparado para o encerramento da Festa de Reis.....	174
Figura 57: Palhaça Bastiana – Folia do Morumbi.....	175
Figura 58: “Gambira” dos Palhaços com os donos da casa	175
Figura 59: Bandeira da Folia do Morumbi.....	176
Figura 60: Saída da casa rumo ao local do encerramento da Festa de Reis.....	176
Figura 61: Imagem e vela no altar para a reza do Terço	176

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: <i>Magnificat</i>	34
Exemplo 2: Fotografia do Papiro com o hino cristão de <i>Oxyrrinco</i>	37
Exemplo 3: “Ó Pai, somos nós o povo eleito”	56
Exemplo 4: <i>Kyrie, eleison</i>	57
Exemplo 5: “Glória”	59
Exemplo 6: Salmo 116 (117), do 2º Domingo da Páscoa.....	60
Exemplo 7: Aleluia e antífona do 1º Domingo do Advento	61
Exemplo 8: Santo.....	62
Exemplo 9: “Salvador do Mundo”	63
Exemplo 10: “Grande Amém”	64
Exemplo 11: “Amém à Doxologia Final”	64
Exemplo 12: “Cordeiro de Deus”	65
Exemplo 13: Fragmento de <i>Veni Sacte Spiritus</i>	97
Exemplo 14: Fragmento de <i>A nós descei, Divina Luz</i>	98
Exemplo 15: Frequência Rítmica da Folia de Reis do Morumbi	128
Exemplo 16: Melodia principal da Folia do Morumbi	128
Exemplo 17: Detalhe de “Bendito e Louvado Seja”	131
Exemplo 18: “Visita dos Santos Reis”	132
Exemplo 19: Ofício de Nossa Senhora	133
Exemplo 20: “Deus te salve, Deus menino”	133
Exemplo 21: “Cálix Bento”	134
Exemplo 22: “Os devotos do Divino”	136
Exemplo 23: “Glória” inspirado na Folia de Reis (partitura completa) – em Mi Maior	139
Exemplo 24: “A Missão só começou!” (Louvor Final) – em Lá Maior	140

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Quando a Música Acompanha o Rito	48
Quadro 2: Quando a Música é o Rito.....	49
Quadro 3: Cantos Suplementares	50
Quadro 4: Graus de hierarquia dos cantos da Missa.....	51
Quadro 5: Classificação funcional dos cantos da Missa	52
Quadro 6: Classificação dos cantos da Missa por <i>situações</i>	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
------------------	----

CAPÍTULO I – A MÚSICA RITUAL CATÓLICA

1.1. O CONCEITO DE RITO E DE MÚSICA RITUAL	25
1.1.1. Música e ritualidade na tradição bíblica vétero e neo testamentárias.....	29
1.1.2. A música ritual no cristianismo primitivo.....	35
1.1.3. A primeira “transvaloração”	41
1.2. MÚSICA E RITUALIDADE NO CONTEXTO PÓS-CONCILIAR	44
1.2.1. Canto e Música na celebração da Missa Católica.....	45
1.2.1.1. Quando a música acompanha ou constitui o rito.....	47
1.2.2. Graus de hierarquia nos cantos da Missa	50
1.2.2.1. Ritos Iniciais: Canto de Entrada, Ato Penitencial e Kyrie e Glória	55
1.2.2.2. Ritos da Palavra: Salmo Responsorial e Aleluia (Aclamação ao Evangelho).....	59
1.2.2.3. Ritos Eucarísticos: Santo, Aclamação Anamnética, Amém, Cordeiro de Deus.....	62
1.2.3. Critérios para a seleção de um repertório litúrgico adequado para a Missa Católica	66

CAPÍTULO II – UM ESPAÇO PARA A INCULTURAÇÃO

2.1. DELIMITAÇÃO CONCEITUAL NO HORIZONTE DO CATOLICISMO	72
2.1.1. Dos termos: Indigenização, Encarnação, Contextualização, Revisão e Adaptação	73
2.1.2. Dos termos: Aculturação e Inculturação.....	76
2.2. A NOÇÃO DE INCULTURAÇÃO NO ÂMBITO DA LITURGIA CATÓLICA	81
2.2.1. Métodos de inculturação litúrgica	85
2.3. O PROCESSO DE INCULTURAÇÃO NA ÓTICA DA RELIGIOSIDADE POPULAR.....	88
2.4. RELIGIOSIDADE POPULAR E INCULTURAÇÃO NA LITURGIA	94

CAPÍTULO III – CELEBRANDO A FESTA DOS SANTOS REIS

3.1. O HORIZONTE DA FESTA.....	103
3.1.1. O simultâneo movimento de sacralização e dessacralização da festa	108
3.2. A FOLIA DE REIS NO HORIZONTE DA RITUALIDADE FESTIVA.....	113
3.2.1. Papeis vivenciados na Folia de Reis de São José do Morumbi.....	114
3.2.2. Elementos Rituais: o “Giro”, a Reza do Terço, o uso de Instrumentos e a Música na Folia	124

3.3. UMA DISPUTA ENTRE <i>KRÓNOS</i> E <i>KAIRÓS</i>: A HISTÓRIA DA SALVAÇÃO EM ALEGORIA	129
3.4. A FOLIA DE REIS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	133
3.5. MÚSICA RITUAL, FOLIA DE REIS E INCULTURAÇÃO EM GOIÁS.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS	150
ANEXOS	
VISTA AÉREA DO POVOADO DE SÃO JOSÉ DO MORUMBI.....	159
ACERVO FOTOGRÁFICO.....	160
PROJETO DE PESQUISA.....	177
AUTORIZAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA DA UFG	192
AUTORIZAÇÃO DA CP DO PPG EM MÚSICA DA UFG	195
MODELO DO TCLE	196
QUESTÕES NORTEADORAS.....	198

INTRODUÇÃO

*Pode-se dizer que o
populário musical brasileiro
é desconhecido até de nós mesmos
(Mário de Andrade, 1962, p. 20)*

Lidar com as comunidades religiosas do catolicismo brasileiro requer observá-las sob o prisma do “cientista” que analisa, coleta dados, descreve e avalia. Mais que isso, exige a imersão em seu universo de valores e significados, considerando o ser humano tanto em suas idiossincrasias, quanto em seus aspectos histórico e sociocultural, cujas influências são determinantes na constituição das identidades. Nesse contexto, a experiência religiosa se manifesta como um privilegiado campo de investigações, moldando consciências, refletindo e refratando distintos tempos e lugares. Pensando a esse respeito, ao longo desta pesquisa delimitaremos o nosso olhar ao redor da liturgia católica, estabelecendo o seu limite em face da tradição representada pelas festas religiosas populares.

Caso pensemos as festas populares como ressignificações do passado no presente, para o entendimento de pessoas concretas unidas por um *habitus* comum, veremos justificada a nossa escolha pela Folia de Reis como expoente da cultura religiosa popular em Goiás. A Folia é uma dessas formas de expressão da religiosidade que conseguem, simultaneamente, transmitir e conservar a herança cultural de um povo, criando laços entre os ditames da fé e da vida. Este é o caso do grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi, situado no município de São Luis de Montes Belos, em Goiás. A par da liturgia oficial, esta comunidade desenvolveu substancial força de superação das intempéries da vida, apoiando-se nas práticas devocionais.

Neste percurso de ressignificação a música ocupou um papel fundamental. Isso porque foi esta a linguagem utilizada para expressar o contato entre a fé e a cultura. Pensando essa mesma relação, em meados da década de 1970 surgia nos círculos litúrgicos o termo “inculturação”. Em linhas gerais, este termo queria designar a encarnação do evangelho nas culturas humanas. Com vistas a esta finalidade, a música sempre foi utilizada como meio mais eficaz, já que nela podem estar conjugados tanto elementos da tradição litúrgico-religiosa, quanto da religiosidade popular regional.

Partindo de nossa experiência no âmbito da música litúrgica no estado de Goiás, percebemos a enorme dificuldade de por em prática o apelo conciliar de inculturação da liturgia, sobretudo quando pensamos o diálogo com as manifestações da cultura popular em nossa região. Disso não poderia resultar outra coisa senão um repertório litúrgico pouco influenciado pela cultura local – que é, certamente, marcada pelo contexto rural. Ao que parece, o ponto nevrálgico desta dificuldade consiste no insipiente conhecimento da maioria dos liturgistas em relação à cultura na qual estamos inseridos – em nosso caso, especialmente quando pensamos a sua maneira de expressar a religião por meio das Folias.

Foi em vista deste contexto que nos perguntamos: 1) como relacionar a prática religiosa do canto litúrgico, considerado, *stricto sensu*, como parte integrante do patrimônio institucional da Igreja Católica, e a religiosidade popular, em sua variada gama de expressividade? 2) O processo de inculturação poderia contribuir para a aproximação entre a música ritual católica e as culturas locais? 3) A Folia de Reis, pensada como um dos expoentes musicais da cultura religiosa goiana, oferece elementos passíveis de serem ressignificados no contexto da liturgia oficial?

Em suma, responder a estas questões significa ir ao encontro do objetivo central desta pesquisa, qual seja: investigar a relação entre música ritual e inculturação e oferecer ferramentas para a elaboração de um repertório litúrgico-musical específico para a celebração do culto cristão católico, a partir dos elementos estético-culturais inerentes à Folia de Reis, e em consonância com os critérios fundamentais da liturgia romana. Para essa finalidade, tomaremos o exemplo do grupo de Foliões do povoado de São José do Morumbi, localizado no município de São Luis de Montes Belos. Como será demonstrado ao longo do trabalho, a celebração da Festa dos Santos Reis é um acontecimento que mobiliza toda a comunidade deste povoado, tornando-se uma das mais marcantes formas de expressão de sua religiosidade. Não encontraríamos tal fenômeno, por exemplo, caso tomássemos como referência algum encontro de foliões, como os que acontecem anualmente na grande Goiânia. Isso porque em eventos como esses fica realçado apenas o aspecto performático da Folia, em detrimento do seu enraizamento no cotidiano do grupo, como expressão de um importante aspecto de sua constituição identitária, qual seja, a dimensão da fé.

Posta no ponto de confluência entre a concepção de música ritual oferecida pelo magistério católico e o apelo por inculturação, tal como este surge no discurso teológico ao longo do século XX, outros objetivos, por ora de caráter secundário, também estarão ao alcance neste trabalho, tais como: a) verificar a relação entre o discurso católico sobre inculturação e a perspectiva das ciências humanas na contemporaneidade (antropologia, etnologia, história),

sobretudo quando se referem a noções como “hibridação cultural”, “representação”, “festas populares” e “formação de identidades”; b) apontar elementos que demonstrem o contato entre a prática religiosa do canto litúrgico católico e a religiosidade popular, aqui representada pela Folia de Reis do povoado de São José do Morumbi, em Goiás; c) e distinguir, a partir de transcrições, as principais características musicais – tais como forma, motivos rítmicos e melódicos e harmonização – concernentes à Folia de Reis praticada pelo grupo que constitui nosso estudo de caso.

Na atualidade, entre os principais autores que têm se dedicado ao tema da inculturação – mesmo que não especificamente seguindo o viés litúrgico-musical – estão: Anscar Chu-pungco, em *Liturgias do futuro: processos e métodos de inculturação* (1994) e *Inculturação Litúrgica* (2008); Gonzalez, em “Adaptação, inculturação, criatividade” (1995), e Aldazábal, em “Lições da história sobre a inculturação” (1995), ambos publicados na *Revista Phase*, de Barcelona, na Espanha; e, mais recentemente, Franciscus van der Poel, em *Dicionário da Religiosidade Popular* (2013), e Joaquim Fonseca, com *Música Litúrgica e Inculturação: análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada do Nordeste brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório litúrgico do Tríduo Pascal, do compositor Geraldo Leite Bastos* (2008), dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Faculdade Nossa Senhora da Assunção, em São Paulo, e sua tese de doutoramento intitulada *Música Ritual de Exéquias: uma proposta de inculturação* (2010) – esses dois últimos títulos especificamente referidos à inculturação da música na liturgia. Como podemos notar, apesar de, segundo Chu-pungco (2008, p. 94), mais de 380 trabalhos sobre este assunto terem sido escritos em toda a Europa já na década de 1970, no Brasil este tema veio a despertar interesse apenas por volta da década de 1990.

Segundo a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), “canto e música, partindo de bases antropológicas e do universo cultural de quem crê, devem possibilitar a expressão verdadeira da assembleia, bem como a autenticidade de sua participação” (VV. AA., 2005, n. 144). Nesse sentido, uma evangelização que não assuma o patrimônio cultural dos diversos povos resultará num “paralelismo entre uma ambiência litúrgica desarticulada e o meio de vida corrente, tendo como consequência a marginalização de culturas e vivências religiosas exuberantes, vitais e comunicativas, por uma liturgia cristalizada, inibidora e engaiolada” (BOKA DI MPASI, 1980, p. 99-100). Levando em consideração estas advertências, nossa pesquisa tende a se justificar a partir de dois aspectos, fundamentais e articulados entre si:

O primeiro refere-se à sua contribuição científica. Apesar de vários pesquisadores terem se dedicado ao tema da inculturação no Brasil, estas pesquisas ainda se encontram em estágio inicial, especialmente caso consideremos a variedade de regionalismos que constituem a cultura brasileira. Nada obstante, embora já esteja em voga nos círculos católicos desde a década de 1970, a questão da inculturação ainda figura como um tema relativamente novo no âmbito das ciências humanas, sendo que seu esclarecimento fomenta o interesse de áreas como a antropologia, a sociologia e a história cultural. Além disso, das pesquisas encontradas, apenas as de Joaquim Fonseca (2008 e 2012) abordam a inculturação em sua interface com a música litúrgica, e, ainda assim, concentrando-se apenas na música religiosa popular do nordeste brasileiro. Nosso trabalho, portanto, constituir-se-á como uma das primeiras pesquisas em nível acadêmico sobre o tema da inculturação da música litúrgica em Goiás.

Em segundo lugar, vale destacar a relevância cultural de uma pesquisa que tome como objeto um exemplo das representações imateriais da cultura goiana, como é o caso da Folia de Reis do povoado de São José do Morumbi. Assim, ao mesmo tempo em que pretende contribuir para uma melhor compreensão dessa manifestação da religiosidade popular no interior do estado, nossa pesquisa quer incentivar a conservação de sua identidade. Em vista da restrita existência de repertórios litúrgico-musicais inculturados, além do ainda insipiente diálogo entre liturgia e cultura, o produto resultante dessa pesquisa também trouxe contribuições para o campo da reflexão teológico-litúrgica e, quiçá, para a práxis pastoral da Igreja Católica em Goiás, fomentando nos novos compositores o interesse pelos elementos estéticos inerentes à cultura local e sua possível apropriação nas composições destinadas ao âmbito da liturgia oficial.

Ao longo da pesquisa utilizamos o paradigma qualitativo, cujo foco é a compreensão mais profunda dos problemas suscitados, investigando a origem de certos comportamentos, atitudes ou convicções manifestos pela religiosidade popular em Goiás. Esta opção viu-se justificada pelo fato de a investigação qualitativa, nos termos de Aires (2011, p. 13), estudar os fenômenos nos seus contextos mais naturais, recorrendo, em certo sentido, a uma abordagem interdisciplinar – o que favoreceu o contato entre áreas como a história, a filosofia, a etnografia, a música e assim por diante. Se, portanto, tal metodologia pode ser descrita como “uma perspectiva multimetódica que envolve uma abordagem interpretativa e naturalista do sujeito de análise” (DENZIN & LINCOLN, 1994, *apud* AIRES, 2011, p. 14), em nosso caso sua aplicação se deu de forma articulada à abordagem fenomenológica – que, aliás, foi considerada em sua inserção na tradição qualitativa desde as pesquisas iniciais de E. Husserl e de seus sucessores. Como instrumentos para a pesquisa de campo, tomamos a observação dos

grupos e a entrevista com os sujeitos, considerando o estreito vínculo entre o pesquisador e o objeto da pesquisa.

Em resumo, o recurso a este paradigma fez ressaltar dois aspectos essenciais: *a)* por um lado, o papel interpretativo do pesquisador, tendo em vista que “uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma história, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar” (GEERTZ, 1989, p. 28); *b)* por outro, que o objeto da pesquisa tenha sido tomado na plenitude de sua manifestação – o que é próprio da abordagem fenomenológica –, sem pré-julgamentos ou conceitualizações apressadamente conclusivas por parte do pesquisador. Tentamos, portanto, realizar o que Geertz indica por uma “análise densa” da realidade, valendo-nos, para isso, de importantes referenciais teóricos, tais como, além do já mencionado C. Geertz (1989), M. Bakhtin (2008) e N. Canclini (2011), ambos no âmbito da cultura e das identidades. Partindo desse princípio norteador (o qualitativo, de base fenomenológica), percorremos os seguintes passos:

Em primeiro lugar, deu-se o levantamento de uma literatura base, estágio que perpassou toda a pesquisa, visando à delimitação dos conceitos nucleares para o desenvolvimento dos capítulos da dissertação, tais como, entre outros, a noção de inculturação e de música ritual. Além disso, este passo ainda nos possibilitou ampliar as fontes que previamente tínhamos sobre o objeto pesquisado. Por meio da análise da literatura publicada pudemos traçar o quadro teórico e fazer a estruturação conceitual que deu sustentação ao desenvolvimento da pesquisa. Nessa etapa, o contato com autores que tratam a temática da cultura ocupou um lugar de destaque. Entre esses, vale a pena outra vez mencionarmos o trabalho de Nestor Canclini e Clifford Geertz, em *Culturas Híbridas* e *A interpretação das culturas*, respectivamente. Conforme a advertência do segundo, a credibilidade de uma pesquisa bibliográfica ganha maior valor caso consideremos que “os estudos constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de que, melhor informados e melhor conceitualizados, eles mergulham mais profundamente nas coisas” (GEERTZ, 1989, p. 35).

Passada a fase inicial da fundamentação teórica, dirigimo-nos à pesquisa de campo propriamente dita, a qual pretendia tornar ainda mais evidente o que o aporte teórico já havia elucidado – sobretudo quando pensamos a delimitação do horizonte temático por meio dos conceitos música ritual, inculturação e festa. Basicamente, o levantamento de dados foi constituído por consultas a registros audiovisuais referentes às manifestações culturais e/ou artísticas que tocam o escopo temático desta pesquisa. Esta etapa nos colocou em contato direto com a linguagem musical da Folia de Reis em Goiás, especialmente com aqueles elementos que transcendem ao registro estritamente escrito. O mesmo pôde ser adquirido por meio da

pesquisa de campo – ainda que, desta vez, de uma maneira mais profunda e intensa. Esta etapa foi composta por visitas documentadas em registro fotográfico, em áudio e em vídeo, com a devida autorização dos sujeitos (cf. Anexo I), ao grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi, localizado no município de São Luis de Montes Belos, a, aproximadamente, 140 km de Goiânia, Goiás. As visitas ocorreram após a aprovação deste projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) da Universidade Federal de Goiás que, junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas, hospedam este estudo. Acerca das demais exigências do Comitê de Ética em relação ao esclarecimento dos sujeitos sobre as técnicas relacionadas à sua contribuição à pesquisa e aos seus direitos e controle sobre os dados fornecidos, todos os parâmetros solicitados foram atendidos, como pode ser visto no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que segue como anexo desta dissertação, bem como os demais itens formais que também se encontram em anexo.

Após a etapa de observação, os dados colhidos por meio dos registros audiovisuais e das entrevistas foram definidos em categorias conceituais. Tais categorias sempre estiveram relacionadas à fundamentação teórica deste trabalho, dando margem para a análise e interpretação do material obtido na pesquisa de campo. Segundo Aires (2011, p. 43), “a análise da informação constitui um aspecto chave [...] do processo de investigação”. Noutras palavras, é nesta etapa que se pretende transformar o conjunto de dados com o objetivo de lhes dar uma razão de ser em vista de um ordenamento racional. Seguindo a orientação de Alves e Silva (1992, p. 65), em nossa análise dos dados retornamos aos pressupostos iniciais da pesquisa, tendo em vista três linhas mestras: *a)* as questões advindas do nosso problema geral; *b)* as formulações da abordagem conceitual adotada (o que gerou pólos específicos de interesse e interpretações possíveis para os dados); *c)* a própria estrutura da realidade sob estudo. Como referência para a interpretação dos dados, também tomamos alguns elementos da abordagem fenomenológica, entendida em seu duplo aspecto: uma descrição dos fenômenos na perspectiva do sujeito e uma tentativa de redução essencial ao núcleo dos fenômenos. Não se pretendeu, porquanto, realizar uma ampla descrição de determinados campos de objetos, mas, ao contrário, uma análise direcionada a certos fenômenos individuais. Enfim, considerando como primeira etapa a definição dos conceitos, oriundos da fundamentação teórica, o passo seguinte, que constituiu a análise e interpretação dos dados, após as etapas de observação e de entrevista, procurou estabelecer unidades significativas diante do fenômeno estudado, neste caso, a articulação entre a música ritual católica e o conceito de inculturação por meio da Folia de Reis, cujos desdobramentos podem ser lidos ao longo dos capítulos que integram esta dissertação.

O **primeiro capítulo** teve como objetivo realizar uma contextualização do conceito música ritual católica. Para isso, tomou como ponto de partida o contexto preparatório no qual se desenvolveu o que, ulteriormente, se tornaria o que hoje entendemos como música ritual. Em primeiro lugar, deu-se a conceitualização de rito, tomado em sentido mais amplo, para, então, considerar a sua aplicação na música utilizada pelas liturgias católicas. Desse modo, foi necessário entender o solo nascente tanto da prática ritual, quanto musical do catolicismo contemporâneo, qual seja: a tradição bíblica vétero e neto testamentárias. Como é sabido, o cristianismo católico encontra suas origens na experiência concreta do povo hebreu, descrita pelos livros que integram o Antigo Testamento da literatura bíblica. Nessa etapa ocupou particular importância o livro dos *Salmos*, que por tantos séculos foi considerado como o único hinário tanto dos judeus, como dos cristãos. Em muitos casos, inclusive, a presença de hinos no Novo Testamento bíblico corresponde a uma releitura dos próprios salmos, retomados em outra perspectiva. Além disso, perfazer esse itinerário nos permitiu entrar em contato com a música ritual no cristianismo primitivo, considerado como o primeiro momento propriamente dito da tradição católica. Apesar da dificuldade de se encontrar bibliografia disponível sobre a música desse período, verificamos várias menções a respeito da mesma nos textos dos padres dos primeiros séculos, sobretudo em Agostinho de Hipona, mencionado neste trabalho. Trata-se do período áureo, nos termos de José Weber, da música ritual cristã, no qual podemos destacar o primado da voz e do canto de toda a assembleia litúrgica.

Contudo, do século VI em diante o cenário começa a se transformar, ao ponto de o novo modelo, por ora centrado nas figuras do presidente da celebração e do coro, se consolidar plenamente por volta do século XI – cujo traço marcante é a instituição do modelo gregoriano como canto oficial para toda a Igreja de rito romano. Sobre isso dedicamos apenas um breve trecho de nosso primeiro capítulo, com a finalidade de introduzir ao que de fato se tornará nosso objeto de estudo, a saber, a concepção de música como rito a partir do Concílio Ecumênico Vaticano II, proclamado de 1963 a 1965. Dessa época em diante observamos uma progressiva retomada do interesse pela reflexão acerca do sentido e do lugar da música na liturgia cristã católica, especialmente em vista do caráter mistagógico da celebração ritual. Em nosso trabalho fizemos breves considerações sobre a distinção de quando a música constitui o próprio rito ou quando, ao contrário, apenas o acompanha. Ter clareza sobre esta diferenciação se mostrou fundamental no momento em que tratamos os principais cantos da missa católica, tomados em seu sentido teológico-litúrgico-musical. Por fim, apontamos o elenco das principais características atribuídas pelo magistério da Igreja Católica a fim de que um canto possa ser considerado litúrgico, quer dizer, apto para ser utilizado nas celebrações oficiais.

Este momento esteve a cargo de uma referência aos documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) sobre a música litúrgica (especialmente o Documento nº 79).

Dando continuidade ao nosso estudo, ao **segundo capítulo** coube a apresentação, definição e aplicação do conceito inculturação, um tanto novo no âmbito das pesquisas em antropologia, história cultural e sociologia, ainda que já esteja sendo utilizado no meio católico – sobretudo em missiologia e teologia litúrgica – desde meados da década de 1970. Antes de tudo procuramos realizar a delimitação desse conceito no horizonte do catolicismo, mencionando as várias tentativas de descrever conceitualmente a relação entre a doutrina cristã e a sua relação com as culturas e etnias. Em grande medida isso foi possível graças ao contato entre antropologia e liturgia, realizado por meio da articulação entre teóricos de ambas as áreas. Após a delimitação do conceito, o que exigiu considerável esforço, passamos à sua aplicação no âmbito das liturgias católicas, mencionando três dos principais métodos de inculturação. Nada obstante, podemos dizer que a abordagem da religiosidade popular católica foi o que de fato se tornou o ponto nuclear desse capítulo. Antes de tudo, foi necessário definir o que se entende por religiosidade popular e em que medida esta se distancia e/ou diferencia do catolicismo institucional. Em vista disso, procuramos fortalecer a discussão não apenas com base na pesquisa de antropólogos ou cientistas da religião, mas também baseando-nos nos próprios fragmentos do magistério católico que nos permitem considerar as práticas religiosas do povo ou, como geralmente aparece nesses documentos, a *pietade popular* – conceito relativamente diverso de *religiosidade popular*, como demonstramos ao longo do segundo capítulo. Finalmente, a fim de não reduzir nossa pesquisa apenas ao âmbito da teoria, procuramos apresentar uma tentativa de inculturação da liturgia por meio da música.

Como dissemos de início, e voltamos a repetir, a proposta desta pesquisa é apresentar elementos que contribuam para uma futura proposta de inculturação da música ritual católica tomando como base a Folia de Reis, tão comum nas realidades de acento rural em todo o Estado de Goiás. Isso, notadamente, supôs dedicarmos uma parte do nosso trabalho tanto à consideração do fenômeno mais amplo ao qual denominamos “festa”, quanto à inclusão da Festa dos Santos Reis como expressão singularizada de tal fenômeno. De fato, trata-se do objetivo de nosso **terceiro capítulo** que, partindo da concepção antropológica de “festa” seguiu rumo à descrição da Folia de Reis entendida em sua inserção no horizonte da ritualidade festiva. Nesse sentido, nosso primeiro passo foi introduzir ao caráter simbólico da festa, mencionado por autores como Caillois, Teixeira, Freud, Souza e DaMatta. Isso nos permitiu, em um segundo momento, restringir nosso interesse às festas religiosas, marcadas por um constante movimento de sacralização e dessacralização do tempo e do espaço – categorias fundamentais

na consideração do acontecimento festivo como um todo. Ao abordarmos a Festa dos Santos Reis em sentido estrito, partimos de uma aproximação histórica, visando apontar a sua possível origem e difusão no Brasil. Descobrimos que há dois principais modelos de Folia de Reis no Brasil, o mineiro e o baiano, e que as Folias goianas devem ser consideradas como uma forma mista.

Em seguida, tomamos a Folia por um prisma sociológico, marcado pelos principais papéis desempenhados em sua estrutura. Entre outras, sete figuras (ou conjunto de figuras) mereceram destaque: os Palhaços, o Coro dos foliões, o Mestre (ou Embaixador, ou Guia), o Alferes da Bandeira (ou Bandeireiro), o Festeiro, a Madrinha da Bandeira e os Donos da Casa. Assim, se as seis primeiras são responsáveis pela programação, financiamento e realização da Festa, à última cabe o protagonismo, como dispensadora de toda a ação ritual da Folia; noutras palavras, é ela a destinatária da comunicação exercida, dos cantos, das louvações e, por decorrência, das bênçãos. Enfim, após considerarmos os principais papéis desempenhados na Festa de Reis, também abordamos outros temas relativos à sua forma e ritualidade, tais como o significado do “Giro” e da reza do Terço, os principais instrumentos musicais utilizados pela Folia, o tempo como uma disputa entre as dimensões cronológica e *kairológica*, a possibilidade de apresentar a história da salvação por meio da alegoria e, nesse sentido, o caráter catequético da Folia, entre outros temas pertinentes, como a absorção de elementos da Folia de Reis pela música brasileira, especialmente – mas não unicamente – pela música sertaneja.

Nesse capítulo nosso foco tomou um direcionamento bastante específico, constituindo-se quase como um estudo de caso. Isso porque ao longo da descrição da Festa dos Santos Reis restringimos nossos exemplos ao caso específico do grupo de Foliões de São José do Morumbi, no meio Oeste do Estado de Goiás. A experiência daquele povo serviu de iluminação para as futuras conclusões tomadas por nossa pesquisa, nomeadamente tendo em vista a conciliação entre vida e religiosidade e, quiçá, entre a prática litúrgica institucional da Igreja Católica e o processo de inculturação fomentado a partir da segunda metade do século XX. Em nosso contato com a Folia do Morumbi foram destacados os seus principais elementos simbólicos, bem como sua estrutura ritual interna. Também os aspectos musicais foram levados em conta, a formação instrumental, a corporeidade na música, manifesta por gestos e danças. Entre outros elementos dignos de nota, merece destaque a participação de mulheres e crianças como membros efetivos da comitiva, o que não era permitido em épocas anteriores. Trata-se de referências capazes de atestar o fecundo movimento de inculturação provocado não apenas pelo contato entre liturgia e Folia, mas entre a própria Festa dos Reis e o processo

de modernização e globalização, vivenciado também nos pequenos centros urbanos e ambientes rurais. Nas entrelinhas desse capítulo encontramos o ponto de vista dos sujeitos, de sua aceitação ou recusa frente à possibilidade de conciliação dos elementos extraídos da Folia e a liturgia tradicional da Igreja Católica. Como anexo a este estudo, incluímos, ainda, uma tentativa de reconstrução imagética da Folia do Morumbi, de modo a não nos limitarmos ao estanque universo da linguagem formal, propondo sua intersecção com novas formas de leitura da realidade, como é o caso da fotografia.

Enfim, foram estes os passos que nos permitiram a concretização do trabalho que segue. Como determinante de nossa problemática, a articulação entre música ritual e inculturação no catolicismo popular em Goiás continua se apresentando como um profícuo campo de investigações, não apenas para o âmbito das atuais pesquisas em música, mas estendendo-se ao universo da cultura como um todo, o que certamente inclui o interesse das ciências da religião, da antropologia e, quiçá, de outras áreas que integram o saber humano. O texto que ora introduzimos firma-se apenas como um pequeno fragmento desse todo maior, lançando-se ao diálogo. Como resultado de pesquisa que é, contribui, à sua maneira, para o aprimoramento de nossa compreensão, para o aprofundamento de nossa reflexão.

CAPÍTULO I

A MÚSICA RITUAL CATÓLICA

*Deus, Criador de todas as coisas,
regendo o mundo supremo,
vestindo o dia com a beleza da luz,
para o repouso, ao labor de cada dia,
os membros fatigados restitua,
as mentes cansadas alivie
e as tristezas angustiosas dissipe.*
(St. Agostinho, *Confissões*, Livro IX, 12, 32)

No intuito de abordar a música ritual católica neste capítulo serão apresentados os conceitos que ulteriormente virão a ser desenvolvidos neste trabalho. Em primeiro lugar, tomaremos as noções de rito e de música ritual católica, demonstrando como estes termos estão articulados. Para isso situaremos o lugar da música ritual no cristianismo católico, considerando: *a)* suas bases neo e veterotestamentárias, *b)* o contexto do cristianismo nos seus primeiros séculos de existência e *c)* a primeira grande mudança na concepção de liturgia e, por decorrência, de música ritual, operada a partir do século VII. Percorrido este itinerário adentraremos ao universo de significados que corroborou a teologia pós-conciliar no século XX, referência a partir da qual desenvolveremos nosso estudo. Em suma, trata-se da tentativa de por em diálogo a teologia, a história, a música e as demais ciências que se interessam pelo homem como *ens religiosus*, a fim de, em seguida, avançarmos rumo à delimitação do discurso contemporâneo sobre inculturação – em nosso caso, especialmente elucidado pelo exemplo da Folia de Reis de São José do Morumbi.

1.1. O CONCEITO DE RITO E DE MÚSICA RITUAL

Rito tem a ver com *rythmus* (ῥυθμός), palavra grega cujo sentido remete ao modo de fazer das coisas cotidianas. Trata-se da mesma expressão da qual derivou o termo “ritmo”, tal como o concebemos em seu uso musical. Levando em conta a interpretação grega, tanto rito, quanto ritmo supõem a repetição, a periodicidade dos eventos, a constância dos acontecimentos. Assim, nossa vida é repleta de ritos, entendidos como o *habitus*⁵⁴ adquirido pela constante

⁵⁴ Termo tomado em sentido amplo, como o padrão advindo da repetição.

reprodução de alguns padrões comportamentais: acordar, escovar os dentes, tomar café da manhã, ir para o trabalho... (comportamentos sociais repetitivos e/ou estereotipados, práticas sociais coletivas e individuais, relações públicas e privadas etc.). Para Van der Poel (2013, p. 912), “a repetição é essencial no rito, pois na repetição o velho e o novo se unem. [...] O rito nos ajuda a contrapor o velho e o novo. O velho pode ser semente de algo novo. Ritos são tão velhos e tão novos quanto nós mesmos queremos ser”.

Conforme DaMatta (1997, p. 48), o uso da palavra rito no Brasil é bastante raro. Geralmente essa expressão está ligada a momentos marcados pelo comportamento solene, caracterizado pelo controle explícito da palavra, dos gestos e vestimentas, como ocorre nos funerais e em alguns ofícios cívicos e religiosos. Daí podermos distinguir entre pelo menos dois tipos de ritos: os “ritos corriqueiros” e os “ritos de passagem”. Enquanto o primeiro tipo diz respeito à reprodução de um padrão comportamental exercido no horizonte spatiotemporal ao qual denominamos “dia a dia”, “cotidiano” ou “coloquial”, o segundo caracteriza-se pela ruptura com os acontecimentos corriqueiros, revestindo-se de um simbolismo particular. Na compreensão de DaMatta (1997, p. 49), há aqui a nítida separação entre dois domínios: o do corrente e o do *extra-ordinário*. Os ritos religiosos, que neste trabalho serão objeto de nosso interesse, inserem-se nesse segundo domínio, o da suspensão da vida diária pelo contexto do ritual, marcado pela *solenidade* e pela *festa*.

Graças à origem comum entre rito e ritmo⁵⁵, há quem afirme que a música, em si, possui um vínculo bastante estreito com o rito e que dificilmente podemos dissociar o sentido próprio da palavra rito de certo conteúdo musical. Conforme Fonseca e Buyst (2008b, p. 49), por exemplo, “no mundo oriental, a própria raiz da palavra ‘rito’ significa ‘ordem cósmica’, e isto nos leva a crer na possibilidade de haver uma dimensão musical na ordem do mundo, no movimento dos astros, na harmonia universal”. Em certo sentido, isso significa outra vez acermos para a compreensão de rito como *rythmus*, afinal, já Pitágoras, por volta do séc. V a.C., referia-se ao rito como a máxima expressão da harmonia cósmica, ao ponto de a música ser identificada com a própria ordem do universo (cf. PITÁGORAS, 1996, p. 63).

Olhando na perspectiva da sociologia e da antropologia, não há consenso para a origem do termo rito. Para Victor Turner (cf. 1974, p. 243), a palavra rito tem sua origem vinculada a vários idiomas: do latim *ritus*, ordem estabelecida; do grego *artys*, prescrição ou decreto; do sânscrito *rta* e do iraniano *arta* donde vem, também, a palavra “arte”. Conforme o mesmo autor, este termo ainda poderia ter origem indo-europeia, na palavra *ri*, que significa

⁵⁵ Cf. TERRIN, 2004, p. 270 ss. Cf. também os verbetes *Ritmo* e *Rito* no “Dicionário da religiosidade popular”, de Van der Poel, 2013, pp. 910-912.

“escorrer” – origem das palavras rio, rima e ritmo, sugerindo o fluir ordenado de palavras, música e água. Apesar de não concordarem acerca da origem, nem, tampouco, do significado da palavra rito, em todas as definições propostas quer por antropólogos, sociólogos ou cientistas da religião, percebemos o seu uso como porta de abertura para um universo simbólico⁵⁶ distante do discurso simplesmente normativo. Este é o caso de Fäber (2013), que, propondo uma hermenêutica do rito, consegue transmitir o que estamos dizendo:

Ritos dramatizam elementos míticos presentes no acervo cultural do grupo que o realiza. Desta forma, o mito do bom velhinho que deixa donativos nas meias penduradas no varal é mimetizado nas meias que enfeitam as lareiras e paredes na época de Natal. Ou, a narrativa norte-americana da saga da confraternização entre peregrinos e nativos pela abundância e fartura na colheita, repetida anualmente no jantar familiar do Dia de Ação de Graças, em que peru é o prato principal (FÄBER, 2013, p. 2-3).

No fragmento de Sartore (1992) encontramos outra boa elucidação da natureza simbólica do rito. Isso porque recordar o simbólico significa confirmar, de um lado, o caráter ritual inerente à condição humana e, de outro, assinalar a sua função formativa essencial para o amadurecimento do indivíduo enquanto ser de relações. Sobre o rito, diz Sartore:

é de natureza imaginária e vive da ordem do simbólico. As suas mediações assumem as características da diferenciação dos vários ritos. Assim o tempo e o espaço que neles é instaurado medeia a complexa relação natureza/cultura, pensamento/ação, palavra/corpo e as infinitas aberturas do homem/mulher para os outros, as coisas, a sociedade, a história. Ao sujeito é concedido, desse modo, situar-se; o rito lhe recorda, fazendo-o viver, segundo as circunstâncias, quem ele é, de onde vem, para onde vai, permite-lhe reencontrar-se e reencontrar, oferecendo, ou melhor, facilitando as possibilidades de amadurecimento que atingem tanto o seu conhecimento quanto sua vida prática, isto é, o seu “ethos”: atitudes e valores (SARTORE, 1992, p. 1024).

Restringindo nosso foco, contudo, para além do problema étimo-morfológico, para nós importa analisarmos a demonstração ritualística expressa pelo meio privilegiado da experiência sonora, o que neste trabalho nomearemos por: música ritual. No que se refere à estrutura da liturgia cristã católica (e o próprio termo liturgia [do grego *λειτουργία*] quer dizer *ação a serviço do povo*), tudo o que se faz, se diz, se mostra e se ouve é rito; um elemento de uma globalidade simbólica. Nesse caso, todas as vezes em que a música entra em ação – como no exemplo do canto – a origem do sentido não vem antes do desdobramento de algum

⁵⁶ É nesse sentido que, para Mircea Eliade, a noção de rito está sempre em relação à ideia de mito, como aparece em seu livro *O mito do eterno retorno*, cf. ELIADE, 2001, *vide bibliografia*.

conteúdo rítmico ou melódico, mas da ação ritual em curso (cf. GELINEAU, 2013). Por isso a necessidade de este trabalho tomar como ponto de partida a distinção do conceito *música ritual*, em face do que comumente se diz *música sacra* – afinal, referem-se a realidades práticas bem distintas. Em sentido lato, expressões como música sacra e música religiosa identificam certa universalização de um estilo. Toda música ritual é, de certo modo, sacra e religiosa, embora o oposto não seja verdadeiro, isto é, nem toda música sacra é ritual ou litúrgica. Isso porque a música ritual supõe certa simplicidade de forma, o que possibilita a adesão por parte de toda a assembleia; além, notadamente, de seu estreito e indissolúvel vínculo com o conteúdo específico de cada momento ritual.

No livro *Quem canta? O que cantar na liturgia?*, de 2008, Joaquim Fonseca dedica algumas páginas ao esclarecimento do termo música ritual. O autor parte da constatação de que, no âmbito religioso, a música desempenha um papel importantíssimo, desde simples canções com alguma mensagem religiosa até a música que é utilizada como rito. Diz ele: “essa música que acompanha ou constitui um determinado rito é chamada de música ritual. A música ritual está presente em quase todas as religiões. Não é à toa que ela ingressou no culto já em tempos remotos e sempre exerceu ali um papel preponderante, a ponto de ser expressão integrante do próprio ritual” (FONSECA, 2008, p. 49). Vale a pena notarmos o peso imposto ao lugar ocupado pela música nos contextos religiosos. Não se trata de um mero adereço, mas, ao contrário, de um elemento que passou a integrar o *modus operandi* do próprio rito. Em muitos casos a música assumiu o lugar do rito, ritualizando-se a si mesma⁵⁷. Desse modo, se à música utilizada nos ritos se denominou música ritual, ao modo de execução de determinadas peças em contexto ritual convencionou-se o título *ritualidade*⁵⁸.

Vindo ao encontro do que estamos dizendo, conforme a aceção de Kolling,

a música ritual, também chamada de música litúrgica – é a música que acompanha os diversos ritos, as ações sagradas, que é parte integrante da li-

⁵⁷ Fonseca (2008b) oferece como exemplo de música ritual os chamados “pontos” de umbanda: “os ‘pontos’ de umbanda são um exemplo bem característico de música ritual: para cada ‘orixá’ invocado, existe um ‘ponto’ (música ritual) próprio. Existe o ‘ponto de Oxalá’, o de ‘exu da meia-noite’, o ‘ponto dos anjinhos’, o da ‘Virgem da Conceição’, o ‘ponto de Ogum’ etc. O caráter *sagrado* desses pontos é tão impregnado de significação simbólica que é inadmissível alguém que frequenta o terreiro executar um ‘ponto’ fora da ação ritual” (FONSECA, 2008b, p. 49-50 – grifos do autor). Para este autor, o mesmo se poderia dizer acerca dos tambores do candomblé. Como veremos, também na liturgia cristã católica existem cantos que, cumprindo um papel ritual, não podem ser executados em outro momento do culto, senão para a sua função determinada.

⁵⁸ Como dissemos, o termo *ritualidade* expressa o modo de se fazer das coisas em um determinado ritual; tem a ver com a maneira de se executar o rito, com sobriedade, espiritualidade, consciência. No caso do catolicismo, este termo se distingue do que parece ser o seu correlato, a saber, ritualismo: “ritualidade é o oposto de ritualismo, do racionalismo, do verbalismo. Ritualidade também não pode ser confundida com a prática de ‘falsas criatividades’” (FONSECA, *Revista de Liturgia*, 7, pp. 46-47).

turgia e tem as mesmas características da ação litúrgica: memorial, orante, contemplativa, trinitária, pascal, centrada em Cristo, eclesial, eucarística, profética, narrativa, salvífica. É o único Mistério Pascal de Cristo que celebramos, mas com suas diversas expressões, dependendo do tipo de celebração [...] (KOLLING, 2011, p. 145).

Aqui fica claro que, apesar do distanciamento entre as noções de música sacra e música ritual, esta última se assenta em estreito vínculo com o conceito de música litúrgica – aliás, o mais usual no meio católico. Nada obstante, ao optar por música ritual, ao invés de música litúrgica, este trabalho também pretende afastar-se de uma visão estanque do rito, incapaz de por em ação a dinamicidade criativa requerida pelo processo de inculturação da liturgia católica. Partir da noção de rito, e de como este conceito se desenvolveu na mentalidade cristã, desde os primórdios do cristianismo até os nossos dias, nos ajudará a encarar a liturgia como uma construção contínua, sempre passível de modificações e de ressignificações do passado no presente. Nesse sentido, o primeiro dado histórico-cultural ao qual temos acesso é a narrativa bíblica, forjada, antes de tudo, pela experiência da religiosidade judaico-cristã. Em suma, este é o primeiro subcampo com o qual estabeleceremos contato antes de alcançarmos o “campo de produção” maior do catolicismo contemporâneo, para utilizarmos a expressão de Pierre Bourdieu (1996).

1.1.1. Música e ritualidade na tradição bíblica vétero e neo testamentárias

A fim de tratarmos o lugar da música no contexto bíblico veterotestamentário tomaremos o exemplo privilegiado do livro dos *Salmos*. Nesse sentido, vale a pena lembrar que o Antigo Testamento bíblico não se mantém como referência apenas para o Cristianismo, mas também – e principalmente – para religiões como o Judaísmo e o Islamismo. Basicamente, no Antigo Testamento está contida toda a literatura sagrada judaica, bem como algumas das principais fontes de inspiração para o Alcorão (livro sagrado do Islamismo). Nesse contexto específico, a música se torna presente por meio do canto, como uma composição literária, um poema vinculado à melodia e também à dança. Para as antigas comunidades judaicas, por exemplo, “o desejo incansável de fazer um cântico novo não supunha a composição de muitas melodias ou estrofes. Não, o canto se torna novo quando o coração se renova. Ele adquire novos sabores, perfumes e ressonâncias” (MONRABAL, 2006, p. 64).

Conforme a indicação de Monrabal (2006, pp. 71-72), “salmos⁵⁹ – em hebreu *tehilim* – são hinos sagrados ou canções de louvor e adoração”. Do tempo dos antigos hebreus até hoje, o saltério conservou 150 salmos. Pertencem a épocas diversas, mas a coleção se formou durante o tempo do primeiro Templo de Jerusalém. Em vista dessa explicação, o papel religioso parece ser o primeiro elemento de análise das composições sálmicas. Nada obstante, apesar de cumprirem uma função ritual, com forte expressão no culto, os salmos não estavam, de modo algum, desvinculados do cotidiano da sociedade hebreia. Ao contrário, cantam a dinâmica do dia a dia, com suas dificuldades e alegrias. A princípio eram poemas para serem declamados ao toque de instrumentos. Entre outros, destacava-se a cítara, mencionada em vários dos 150 salmos que atualmente integram o Antigo Testamento bíblico. Geralmente, a indicação da maneira de cantar ou formação instrumental já aparecia inscrita no início das poesias sálmicas (o que hoje constitui o primeiro versículo do salmo), como verificamos nos seguintes exemplos:

*Ao mestre do coro.
Com instrumentos de corda.
Salmo de Davi [Sl 4, 1]*

*Ao maestro do coro.
Com flautas.
Salmo de Davi. [Sl 5, 1]*

*Ao maestro do coro.
Conforme a melodia “os lírios”. Maskil.
Dos filhos de Coré. Cântico de amor [Sl 44 (45), 1]*

Para Ratzinger (2011, p. 70), dito de uma maneira poética, “a bíblia possui seu próprio livro de cantos: o Saltério, que não somente é nascido da prática do canto e da música litúrgica, mas contém, na prática, na viva atuação de si, também os elementos essenciais de uma teoria da música pautada na fé e pela fé” (tradução nossa). Segundo Monrabal, caso tomássemos os textos originais dos salmos, notaríamos que, curiosamente,

a poesia hebreia não conta com as sílabas, nem se preocupa com a rima de seus versos. Apoia-se tão somente no ritmo dos acentos. A frase é ondulada, como uma onda mais ou menos alta que se doma no ritmo binário ou ternário das sílabas tônicas. [...] É a técnica característica da poesia hebraica que responde a um ritmo de ideias: o paralelismo. É sinônimo quando a ideia expressa num verso se repete no seguinte com palavras diferentes e no mesmo ritmo. É antitético quando esclarece a ideia expondo o oposto no verso se-

⁵⁹ Segundo Ratzinger (2011, p. 80), “a Igreja vê em Cristo o verdadeiro Davi e também o verdadeiro autor dos Salmos, assim, acolhendo-os em uma nova hermenêutica o livro das orações e dos cantos da Antiga Aliança como seu próprio livro litúrgico principal” (tradução nossa).

guinte. É progressivo quando toma uma ideia e vai desenvolvendo, como se o pensamento avançasse em espiral (MONRABAL, 2006, p. 72-73).

A explicação de Monrabal nos ajuda a compreender a estrutura rítmica dos salmos. É comum que, em alguns casos, os autores recorram a uma engenhosa forma de estruturação poética, que também atua como recurso mnemônico, a saber, os versos acrósticos: “algumas vezes as 22 letras do alfabeto hebraico correspondem aos versos; outras, com versículos – isto é, a cada dois versos. Algumas vezes sucedem-se por estrofes, sendo o Sl 119 (118) o de mais longas estrofes. Tem oito versículos cada uma” (MONRABAL, 2006, p. 73).

No que se refere à estrutura ritual dos salmos propriamente dita, partindo de uma reconstrução da cultura judaica primitiva, Monrabal (2006) reconhece três modos de entoação que também auxiliam em sua classificação. São eles: *a)* o modo do sonho ou do êxtase, *b)* o modo da lamentação e *c)* o modo do sorriso. O primeiro está relacionado com o âmbito simbólico, e até mesmo mitológico, da súplica orante, regida pelo entrelaçamento entre a poesia e a música de corda (como vimos nos exemplos dados anteriormente). O segundo constitui-se pela “alternância de versos de três acentos com o verso de dois, passando pela sensação de sossego, de resignação e paz” (MONRABAL, 2006, p. 76). Trata-se da lamentação, para a qual os hebreus reservavam o ritmo *quinath* (expressão que pode ser traduzida por “sofrimento”, “dor”). Em tempo, recordamos que as lamentações (cujo exemplo maior talvez possa ser o Sl 137) configuram o intrínseco elo entre a experiência religiosa e o contexto sociopolítico (note-se a constante menção de alguns salmos ao retorno do cativeiro na Babilônia, por exemplo) de guerras, perseguições, deportações e cativeiro: “junto aos rios da Babilônia nos sentávamos chorando com saudades de Sião. Nos salgueiros por ali penduramos nossas harpas [...]. Como havemos de cantar os cantares do Senhor nesta terra estrangeira?” (cf. Sl 137). Por fim, o modo do sorriso representa todo o brilho que predomina em grande parte do saltério. Também é utilizado para exprimir o varonil e o guerreiro, características atribuídas tanto ao indivíduo humano, quanto à onipotência divina.

Partindo do exemplo dos salmos, notamos que o uso ritual do canto e da música nos contextos litúrgicos está na base da experiência de vida judaica, da qual o Cristianismo é tributário. Existe o canto apropriado para subir os montes, para ir ao Templo, para estimular os exércitos na batalha, para os louvores religiosos, para as celebrações de passagem, para os ritos penitenciais e fúnebres, para as romarias etc. O próprio livro dos *Salmos* parece, já de algum modo, sacralizar a função da música e dos instrumentos (entre os quais e, sobremaneira, a voz). Nesse sentido, o Sl 150 representa a apoteose final não apenas de um salmo isola-

damente, mas da totalidade do enredo sálmico. O primeiro bloco anuncia o motivo do canto: o louvor a Deus! Dali em diante o conjunto dos instrumentos tomam parte na festa⁶⁰.

*Louvai a Deus no seu templo,
louvai-o no seu poderoso firmamento,
louvai-o por suas façanhas,
louvai-o por sua grandeza imensa!*

*Louvai-o com o toque de trombeta,
louvai-o com cítara e harpa;
louvai-o com dança e tambor,
louvai-o com cordas e flauta;
louvai-o com címbalos sonoros,
louvai-o com címbalos retumbantes! [Sl 150]*

Além de Monrabal, outros autores, tais como o teólogo protestante Hermann Gunkel (1967 & 1998), também propõem uma classificação dos salmos, por ora baseando-se em sua configuração métrica e em seu conteúdo. Em sua obra *The Psalms*, Gunkel toma três pontos de referência para o agrupamento dos salmos em categorias: 1) os salmos tinham que ter um conteúdo de vida semelhante (*Sitz im Leben*); 2) os salmos tinham que ser caracterizados por pensamentos, sentimentos e disposição em comum; 3) os salmos exigiam que tivessem uma dicção, estilo e estrutura compartilhados, isto é, uma linguagem relacionada à forma (*Formsprache*). Com base nestes pressupostos, Gunkel conseguiu agrupar os salmos em gêneros particulares, que, de algum modo, também sinalizam a sua função ritual. Gunkel (1998) distingue os 150 salmos em seis categorias:

- Cantilações;
- Salmos de lamento/reclamação;
- Salmos reais;
- Salmos de ação de graças;
- Salmos sapienciais;
- Gêneros menores/tipos mistos.

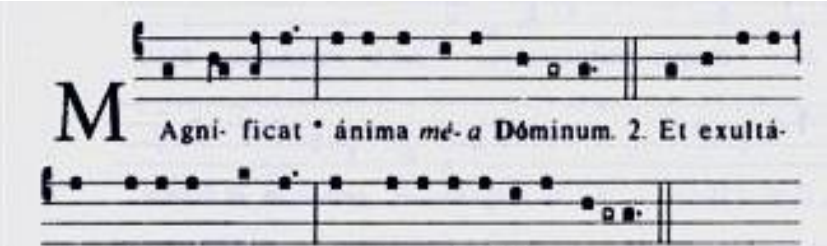
As *cantilações* eram entoadas como parte ritual em diversas ocasiões, inclusive festivos sagrados, assim como em outros momentos, talvez por um coral ou apenas um cantor individual. Já os *salmos de lamentação/reclamação* cumpriam sua função perante situações limites da sociedade, tais como as guerras, o exílio, a pestilência, a seca, a fome, as pragas.

⁶⁰ Cf. Monrabal (2006, pp. 79-80), “quem não era sacerdote para tocar as trombetas de prata, nem levita músico, que não tinha habilidade para tocar, cantar e dançar, podia engrandecer com sua voz a aclamação e ‘bater palmas’. Todos podiam participar com esses címbalos naturais de carne e osso que têm força para concluir uma poderosa ovação, que têm o dom para aplaudir conforme o ritmo: ‘povos todos, batei palmas’”.

Era comum que situações do passado fossem recordadas nas celebrações sagradas, até mesmo por meio da determinação de jejuns nacionais, postulados por decretos reais. Ocupando a terceira categoria, os *salmos reais* eram executados nas festividades da corte, na presença do rei e de seus dignitários. As principais ocasiões para a inserção destes salmos eram os aniversários de casamento, o festival de entronização do rei e a vitória sobre algum inimigo. Entre todas estas modalidades, contudo, os *salmos de ação de graças* eram os que mais se aproximavam dos ambientes cúlticos, nos quais aconteciam as celebrações rituais propriamente ditas – sobretudo tendo em vista a apresentação dos sacrifícios e o agradecimento pelas colheitas. Finalmente, as duas últimas classes de salmos se inscreviam muito mais no âmbito da fé individual ou, quiçá, da orientação religiosa (note-se a linguagem admoestativa dos *salmos sapienciais*).

Deixando de lado a literatura veterotestamentária, notamos que também no Novo Testamento – e aqui já numa referência direta ao Cristianismo – encontramos diversos exemplos do emprego do canto e da música (inclusive por meio de certa apropriação de salmos e demais hinos da tradição judaica). O principal deles talvez seja o cântico de Maria, inscrito no capítulo 1 do Evangelho de Lucas, e conhecido pelo seu título latino, qual seja: *Magnificat*. Nele, após receber a saudação e a profecia de sua prima Isabel, Maria entoia um hino de louvor ao Deus de seus pais. Na verdade, trata-se da reprodução – quase que literal – do antigo cântico de Ana, conforme o relato do livro de 1 Samuel, capítulo 2. Ao contrário do que é pensado por muitos, Maria canta o já conhecido, algo do repertório religioso do povo judeu, fazendo referência ao caráter de continuidade entre o Antigo e o Novo Testamentos. Para a teologia contemporânea, o *Magnificat* está dividido em três partes: *a*) a dimensão da acolhida da fé e da expressão de louvor, *b*) a dimensão profética acerca do futuro da humanidade, sobretudo em vista da vinda do Messias, *c*) e a recordação (memória) da fé judaica, pautada por uma história da salvação que se iniciou com Abraão, o pai das multidões.

De fato, o *Magnificat* sempre ocupou um lugar de destaque no conjunto ritual da Igreja Católica, passando a integrar o ofício da oração da tarde (*Vésperas*) na Liturgia das Horas. A seguir, mencionamos a tradicional versão gregoriana (cf. Ex. 1) para o *Magnifica*, consolidada como a “música original” da Igreja para este canto.



M Agni- ficat * áni- ma mé- a Dó- mi- num. 2. Et exultá-
vit spi- ri- tus mé- us * in De- o salu- tá- ri mé- o.

3. Quia respéxit humilitátem ancillae sūae: * ecce enim ex hoc
beátam me dicent ómnes generatiónes.
4. Quia fécit mihi mágna qui pótens est: * et sánctum nómen éjus.
5. Et misericórdia éjus a progénie in progénies * timénibus éum.
6. Fécit poténtiam in bráchio sūo: * dispérsit supérbos ménte
córdis sūi.
7. Depósuit poténtes de séde, * et exalávit húmiles.
8. Esuriéntes implévit bónis: * et dívites dimísit in émes.
9. Suscépit Israel púerum sūum, * recordátus misericórdiae sūae.
10. Sicut locútus est ad pátres nóstros, * Abraham et sémini éjus in
saécula.
11. Glória Pátri, et Filio, * et Spírítui Sáncto.
12. Sicut érat in princípio, et nunc, et sémpér, * et in saécula
saeculórum. Amen.

Exemplo 1: Magnificat
Melodia gregoriana
Fonte: www.gregoriano.org.br

Há, contudo, versões em vernáculo que também se preocupam em resgatar a entoação do *Magnificat* na liturgia. Algumas, inclusive, propõem melodias elaboradas a partir de matizes extraídas dos folclores regionais. Não obstante, além do *Magnificat* outros exemplos também podem ser aferidos a partir do Novo Testamento, tais como os hinos cristológicos das cartas de Paulo. Entre estes se encontra o hino da carta aos Filipenses – aliás, bastante recorrente no contexto do cristianismo primitivo, por conta da maneira por meio da qual retrata o mistério da Encarnação do Verbo, articulando-o com a culminância do apostolado de Cristo, a saber: sua Paixão, Morte e Ressurreição. Atualmente este canto é utilizado no rito do “beijo da Cruz”, na Ação Litúrgica da Sexta-feira Santa. Também é oportuno para celebrações que visam enfatizar a centralidade de Cristo e o advento de seu Reino, o que os cristãos gregos denominavam: Παντοκράτωρ (literalmente: “o tudo em todos”, também traduzido como “a plenitude dos tempos”, ou “a presença”, em grego: Παρουσία). Em vista disso, o Hinário Litúrgico da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) possui uma versão para o hino cristológico de Filipenses, adaptando sua letra à simetria de uma melodia. Nessa versão, tem-se em vista superar as irregularidades do texto e otimizar a sua memorização por meio da inserção de um sistema simplificado de rimas (ABCB), como segue:

*Jesus Cristo, sendo Deus,
disso não se aproveitou.
Rebaixou-se, a si mesmo,
feito escravo se encontrou.*

*Ser igual a um de nós
era pouco pra Jesus,
humilhou e obedeceu
indo até morrer na cruz.*

*Deus, por isso, o elevou
e um nome tal lhe deu.
Que se curvem diante dele
o inferno, a terra, o céu.*

*Toda língua então confesse
para a glória de Deus Pai:
“Jesus Cristo é o Senhor
para a glória de Deus Pai.”*

*Ofereço este bendito
ao Senhor daquela cruz,
ao seu Pai e ao Divino
toda glória! Amém, Jesus! (versão de Reginaldo Veloso)*

Embora fosse de divina condição, Cristo Jesus não se apegou ciosamente a ser igual em natureza a Deus Pai. Porém esvaziou-se de sua glória e assumiu a condição de um escravo fazendo-se aos homens semelhante. Reconhecido exteriormente como homem, humilhou-se, obedecendo até à morte, até à morte humilhante numa cruz. Por isso Deus o exaltou sobremaneira e deu-lhe o nome mais excelso, mais sublime, e elevado muito acima de outro nome. Para que perante o nome de Jesus se dobre reverente todo joelho, seja nos céus, seja na terra ou nos abismos. E toda língua reconheça, confessando, para a glória de Deus Pai e seu louvor: “Na verdade Jesus Cristo é o Senhor!” (cf. Filipenses 2, 6-11)

Por meio da relação entre os dois testamentos bíblicos é possível identificar as raízes da música ritual cristã, tal como esta fora constituída a partir da experiência concreta do povo hebreu. Contudo, em se tratando da dimensão ritual da liturgia católica, os primeiros séculos da era cristã também devem ser considerados como um período de acentuada produção musical e litúrgica.

1.1.2. A música ritual no cristianismo primitivo

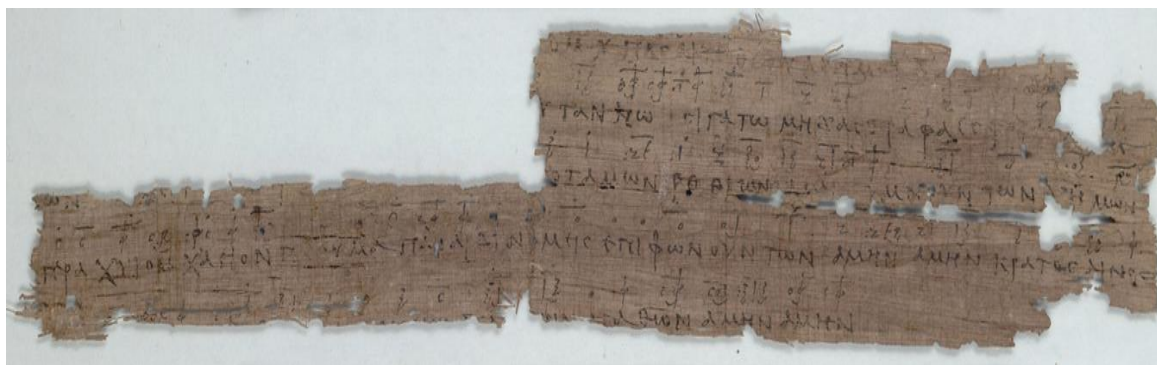
Não é fácil discorrer sobre assuntos referentes a uma história remota e com pouca documentação musical. No caso do cristianismo, o grau de dificuldades pode ser ainda maior, afinal, trata-se de uma tradição religiosa que se consolidou hegemônica em séculos posteriores e que foi responsável por produzir e preservar a maior parte dos documentos alusivos a seu respeito. Não possuímos informações muito precisas sobre os três primeiros séculos do cristianismo, senão esboços de reconstrução historiográfica, a partir de referências secundárias e/ou comparações com outras culturas. A própria literatura bíblica do Novo Testamento é considerada como a documentação mais antiga do cristianismo nos primeiros séculos – ainda que sua narrativa tenha circulado por várias décadas unicamente por meio da oralidade.

Por conta da escassez de fontes documentais escritas, para além da própria Bíblia, a historiografia estabeleceu diálogo com outras formas de expressão da cultura, tais como a iconografia. Os mais antigos ícones cristãos são datados do início do século IV. Em grande parte destas pinturas a figura de Cristo está retratada em analogia ao personagem Orfeu⁶¹, importante expoente das tragédias gregas. Para André Egg (2014), esta relação nos remete a, pelo menos, duas ligações muito importantes: “primeiro aos processos de helenização que transformaram o cristianismo de uma seita sectária em um grupo intelectualizado e aceitável para o mundo urbano antigo, e, em segundo lugar, à importância que a música assumiu nas comunidades cristãs dos primeiros séculos”. Conforme o entendimento desse autor,

[...] a associação da figura do Cristo Salvador com o mito grego de Orfeu diz muito sobre o *status* da música nas primeiras comunidades cristãs, afinal, Orfeu era filho de uma musa, e usou suas habilidades com a lira que ganhara de Apolo para salvar os argonautas em vários perigos da viagem. Depois tinha usado sua lira novamente na descida ao inferno para a busca de sua amada Eurídice, quando tocou para a barca de Caronte não afundar carregando um vivo, para acalmar o cão Cérbero, e até mesmo para aliviar o sofrimento dos mortos. Se a lira de Orfeu tinha tantos poderes miraculosos, nada melhor do que associá-la ao Redentor dos cristãos (EGG, 2014, s/p).

Na verdade, para muitos pesquisadores da música ritual nos primeiros séculos da era cristã, tais como Xabier Basurko (2005), uma série de trechos do Novo Testamento constituem adaptações de cantos e orações comunitárias da igreja primitiva, que apenas posteriormente passaram a integrar o cânone bíblico. Apesar disso, não restaram vestígios de quaisquer elementos concretos a partir dos quais se possa aferir a forma de sua execução. O exemplo que segue, extraído do livro *A música grega*, de Théodore Reinach (2011), traz a fotografia de um antigo canto cristão, provavelmente datado do final do século III d.C. O original integra a coleção dos *Papiros de Oxyrrinco*.

⁶¹ Cf. Basurko (2005, p. 59), “a interpretação ou transposição da lenda das sereis realizada por Metódio converge com a que Clemente e Eusébio fizeram da lenda de Orfeu. Em ambas, a transposição ao plano cristão se verificou, comparando ou contrapondo os efeitos mágicos do canto e da música atribuídos a estes personagens legendários ao poder salvífico do Verbo de Deus com relação aos homens por meio de sua palavra divina [...]”.



Exemplo 2: Fotografia do Papiro com o hino cristão de Oxyrrinco⁶²
A música grega, de Théodore Reinach (2011)
 Fonte: <http://andreegg.org/>

Dedicando-se exclusivamente aos séculos de II a V d.C., a obra de Xabier Basurko, intitulada *O canto cristão na tradição primitiva*, parece ser uma das principais fontes de referência sobre, nos termos de Weber (2005, p. 7), a música ritual da “época de ouro das primeiras comunidades cristãs”. Nesta obra Basurko parte da tentativa de reconstruir o panorama da sociedade cristã primitiva, situando o lugar que a música ocupava naquele contexto por meio de detalhadas análises da literatura patrística. Não é difícil, como é sabido, encontrar referências à música em textos de escritores dos séculos III e IV. Exemplo disso é o relato descoberto em uma das homilias de São João Crisóstomo, mencionado por Basurko, no qual fica evidente o papel integrador conferido ao canto e à música:

Desde que o salmo cai no meio de nós, ele reúne as vozes diversas e forma de todas elas um cântico harmonioso: jovens e velhos, ricos e pobres, mulheres e homens, escravos e livres, fomos arrastados em uma só melodia. Se um músico, fazendo soar com arte as diversas cordas de sua cítara, compõe com elas um só canto, apesar de serem múltiplos os seus sons, é preciso ainda espantar-se de que nossos salmos e nossos cantos tenham o mesmo poder? O profeta fala, e todos nós respondemos, todos mesclamos nossa voz à sua. Aqui não há nem escravo nem livre, nem rico nem pobre, nem príncipe nem súdito; longe de nós estão as desigualdades sociais, formamos todos um só coro, todos fazemos igualmente parte dos santos cânticos, e a terra imita o céu (JOÃO CRISÓSTOMO *apud* BASURKO, 2005, p. 101).

Este fragmento nos faz recordar elementos aos quais já havíamos nos referido: o lugar do salmo como hinário por excelência no meio cristão e o valor dos instrumentos como

⁶² Cf. Basurko (2005, p. 81), “o mais antigo canto cristão com notação melódica conhecido até a data é um hino Greco-alexandrino recentemente descoberto em Oxyrynchos e que data provavelmente do século III. Este hino, que em conjunto está tratado segundo o gênero helênico antigo, oferece, no entanto, em muitos lugares séries de notas que excedem o número que exigiriam suas sílabas. Apesar de que os musicólogos tenham dado diferentes interpretações destas passagens, o papiro original, segundo Gastoné, não permite outra leitura do que fazendo recair grupos de três ou quatro notas da mesma duração sobre algumas sílabas, por exemplo, sobre a palavra ‘Amém’”.

adereços ao canto do povo, sobretudo a importância da cítara⁶³. Isso, notadamente, não significa indicar a prevalência dos instrumentos em detrimento do canto da assembleia. Ao contrário, segundo Basurko (2005), caso nos perguntássemos acerca das principais características da prática musical cristã nos primeiros séculos, poderíamos responder: em primeiro lugar o estreito vínculo estabelecido entre a música e o texto, na maioria das vezes extraído da narrativa bíblica; por conseguinte, e não menos importante, o privilégio da melodia – que na maioria das vezes era entoada por toda a assembleia – e da voz, como lemos no seguinte relato:

Ela [a melodia] deve estar dotada de certas características para que possa prestar um serviço adequado no culto cristão. Deve estar isenta de toda influência profana, sem tratar de imitar canções dos teatros, cheias de modulações complicadas para *brilho dos cantores*. A melodia do cristão deve ser tal que em sua própria composição faça mostrar a simplicidade cristã e provoque ao mesmo tempo a compunção do coração nos ouvintes (NICETAS DE REMESIANA *apud* BASURKO, 2005, p. 39 – grifos nossos).

Em vista disso, se há algum privilégio estilístico no canto cristão, este se refere à primazia do texto sobre a melodia (o que se manteve até meados dos séculos VI-VII). A esse respeito, outra grande contribuição de Basurko para o estudo da música ritual cristã em sua fase germinal é a distinção entre duas maneiras diferentes de entoação do canto litúrgico no contexto dos primeiros séculos. A primeira se refere à sonoridade advinda da entoação dos textos bíblicos, como ainda hoje ocorre nas Sinagogas ou, quiçá, no recitativo livre do ordinário da Missa católica. Essa distinção parece se aproximar do que Gelineau (2013) desenvolve acerca das “palavras faladas”, termo utilizado em alusão a uma das categorias da produção sonora nos ambientes rituais. Em segundo lugar, havia também uma espécie de canto utilizado nos demais momentos rituais, intercalados entre as leituras – o hino, acerca do qual também falaremos brevemente.

Com o passar das décadas, outros tipos de música assumiriam valiosa função nos cultos católicos, inclusive como conforto espiritual para os fiéis. Nesse sentido, é com Ambrósio de Milão (+ 397) e, sobremaneira, com seu discípulo Agostinho (+ 430) que a música

⁶³ O valor positivo dos instrumentos de corda, tal como eram concebidos pelos gregos, também é notado no cristianismo primitivo. A referência, contudo, passa de Apolo para Cristo, como lemos no seguinte fragmento: “uma interessante interpretação espiritual encontramos em Nicetas de Remesiana. Segundo ele, não foi o som da cítara de Davi que expulsou o espírito maligno que agia em Saul, mas o poder de Cristo. Na realidade, a cítara de Davi com suas cordas estendidas sobre a madeira era o símbolo de Cristo crucificado e era também a paixão do Salvador que Davi cantava naquele momento” (BASURKO, 2005, p. 64). Note-se que as cordas da cítara eram fabricadas a partir das vísceras de cordeiros e, em seguida, dispostas sobre o corpo do instrumento feito em madeira. Para o cristianismo, Cristo é o Cordeiro de Deus que se imolou pela salvação da humanidade. A cítara (como também o violino em tempos posteriores), portanto, passa a ser identificada como o emblema da Paixão de Cristo.

ritual tomaria um lugar de destaque. O canto da assembleia é algo que sempre esteve presente nos textos de Agostinho: “com exceção dos momentos em que se fazem as leituras, em que se prega, em que o bispo reza em alta voz, em que o diácono inicia a ladainha da prece comum [...], existe algum instante em que os fiéis reunidos na igreja não devam cantar? Na verdade, não vejo o que eles poderiam fazer de melhor” (AGOSTINHO *apud* CNBB, Doc. 79, n. 254). Outra vez estamos diante do valor do canto da assembleia, primeira protagonista da ação ritual cristã nos primeiros séculos⁶⁴ – ainda que, nesse contexto, unido ao canto dos salmos, outra forma musical começasse a ser introduzida nas celebrações do Ocidente, qual seja: o hino⁶⁵.

Nascidos no Oriente, os hinos se propagaram pela Europa graças à contribuição de Ambrósio. Nesse sentido, os hinos ambrosianos podem ser considerados como antecessores diretos do cantochão, posteriormente difundido na tradição católica – de maneira particular após a sua instituição como canto oficial da Igreja, o que ocorreu no papado de Gregório VII (+1085). Em suma, trata-se de uma salmodia de tipo siríaco, muito mais viva e animada, descoberta por Ambrósio no Oriente. Sua execução se dava por meio da divisão da assembleia em dois grupos, que se alternavam ao longo do canto. A princípio, a introdução do hino nas grandes liturgias visava provocar o silêncio da assembleia. Passando, contudo, o período de estranheza, esta forma musical encontrou grande aceitação no meio cristão, conforme lemos no seguinte relato:

É curioso saber como estes cantos estrangeiros, orientais, numa tradução enrolada do texto hebreu, carregada de palavras pouco familiares, com seu paralelismo estranho em termos de pensamento e de propostas, seus melismas bizarros a se prolongarem sobre uma única sílaba, tinham, apesar de tudo, conquistado corações que normalmente teriam se mostrado reticentes e ouvidos acostumados à métrica clássica, e isto, mesmo entre ocidentais latinos, amigos da sobriedade (VAN DER MERR *apud* CNBB, Doc. 79, n. 105).

Ao contrário dos salmos, cujos textos eram retirados literalmente da Bíblia, os hinos cantavam os demais princípios da fé cristã, recolhidos ao longo da tradição eclesial. Entretanto, a influência de Ambrósio sobre a inserção da modalidade hínica na liturgia ocidental não se limitou à mera repetição das composições orientais. O próprio Ambrósio, como atesta Agostinho, foi um grande compositor de hinos: “escritos num latim impecável, tinham a marca do seu autor, um patricio cordial, mas comedido em suas palavras, um tanto tenso por con-

⁶⁴ Pensamento que, como veremos, seria retomado pela teologia litúrgica do Concílio Vaticano II.

⁶⁵ O principal hino deste período acerca do qual temos notícia permanece inserido no atual ordinário da Missa católica. Trata-se do *Glória*, em relação ao qual teceremos breves comentários adiante.

ta de sua consciência profissional, sem perder, porém, a ternura” (CNBB, Doc. 79, n. 106). Suas melodias, quase sempre despojadas de vocalizes, eram de simples acesso por parte da assembleia, com textos claros e objetivos, em sua maioria contemplando os principais dogmas da fé cristã católica. Por conta disso, foram amplamente difundidos no meio católico da época, servindo, inclusive, de instrumento de evangelização e catequese (instrução na fé). No livro IX de suas *Confissões*, é o próprio Agostinho⁶⁶ quem apresenta a importância dos hinos ambrosianos para a vida das comunidades cristãs: “não fazia ainda muito tempo que se havia adotado na Igreja de Milão esta maneira de se consolar e se encorajar, onde os irmãos com entusiasmo cantavam juntos na união das vozes e dos corações. [...] Foi nesta ocasião que a gente se pôs a cantar os hinos e os salmos segundo o costume das regiões do Oriente” (AGOSTINHO, 2000, p. 238).

Em linhas gerais, podemos afirmar que a musicalidade cristã nos primeiros séculos deu-se como o reflexo da criatividade litúrgica. Ora, naquele contexto a própria concepção de liturgia estava em processo de construção, sem limites rígidos e uniformes: “durante a época patristica, cada ambiente eclesial cria e consolida um mundo celebrativo próprio, em sintonia com a cultura local, sempre aberto ao intercâmbio com as experiências mais diversas. É o triunfo do *pluralismo litúrgico-musical*, ainda aceito e respeitado pela Igreja de Roma” (CNBB, Doc. 79, n. 119 – grifos do autor). O mesmo, porém, não aconteceu nos séculos posteriores. Com o avanço tanto da compreensão teológica, quanto da técnica musical, a participação da assembleia no canto foi, pouco a pouco, sendo deixada de lado. Sobretudo as comunidades monásticas se tornaram ambientes para a sofisticação dos estilos, para a criação das denominadas *scholae cantorum* e, noutras palavras, para a restrição do acesso à formação. Nestes ambientes, “cultura e música elitistas passam a ocupar e dominar o espaço litúrgico. A música, aos poucos, vai se transformando em linguagem de doutos e peritos, em detrimento da participação do povo” (CNBB, Doc. 79, n. 121). Parafraseando o conceito nietzschiano, trata-se do que aqui denominaremos como a primeira “transvaloração”, quer dizer, a primeira profunda mudança de concepção acerca da relação assembleia/liturgia, como veremos a seguir.

⁶⁶ “Mais tarde, ao chegar como bispo a Hipona, Agostinho logo introduziu tanto o novo método de canto dos salmos, quanto estes hinos. Porém, preocupado com os excessos do emocionalismo, confessa que muitas vezes pensou em suprimir os hinos e fazer cantar os salmos da maneira como Atanásio de Alexandria havia prescrito a seus leitores: com modulações discretas, que tinha mais recitativo que propriamente canto” (CNBB, Doc. 79, n. 109).

1.1.3. A primeira “transvaloração”

Sobretudo após a instituição do cristianismo como religião oficial do Império Romano, o modelo de uma liturgia familiar (ou doméstica) viu-se, pouco a pouco, substituído por celebrações grandiosas, repletas de público – especialmente quando pensamos no advento do estilo basilical. Nesse sentido, podemos observar dois movimentos na concepção ritual do período que compreende do século VI em diante: em primeiro lugar, a concentração dos esforços em prol da adaptação/reprodução das formas de culto já constituídas, em detrimento da criação, e, por conseguinte, o lento caminho rumo à uniformidade da liturgia, em oposição à multiplicidade de famílias rituais que por tanto tempo caracterizou o culto cristão.

A partir do século VII, desenvolveu-se no estilo romano a tentativa de popularizar a liturgia nos termos de uma catequização das grandes massas. Com este intuito destacou-se o estilo franco-gálico, que poderia ser descrito pelas seguintes características: desenvolvimento muito rico, material variado e abundante, novo estilo (mais extenso, bastante loquaz, dramático). Conforme a avaliação do teólogo e historiador da liturgia Matias Augé (2007, p. 42), no estilo franco-gálico “o alegorismo tentava transpor o sentido dos sinais-símbolos litúrgicos em estranhas e fantásticas aproximações bíblicas, tendo como resultado a redução dos ritos a uma espécie de espetáculo popular.” Assim, a celebração do culto cristão deixaria de ser expressão de pequenos grupos, assumindo proporções bem mais amplas. A simbologia do “banquete”, por exemplo, vai progressivamente perdendo espaço para a alegoria do “sacrifício” expiatório – com fortes contornos de espetacularização.

Além disso, a dissolução do império carolíngio e o crescimento do feudalismo como novo modelo social e econômico trouxe grandes impactos também para a mentalidade religiosa da alta Idade Média. A partir daí o cantochão⁶⁷ também passou a ser denominado como canto “gregoriano”, em homenagem ao papa Gregório Magno, séculos VI a VII, o primeiro a promulgar uma coletânea de peças, reunidas em dois livros o *Antifonarium* e o *Graduale Romanum*. Uma vez promulgada como canto oficial da Igreja, a música gregoriana assumiria o posto de estilo litúrgico *par excellence* – sendo recomendado ainda em nossos dias pelos documentos oficiais do magistério católico (a título de ilustração conferir o Ex. 1, apontado no início deste capítulo).

⁶⁷ O período de ouro do canto gregoriano parece ter sido entre os séculos VIII e IX, com os monges da Francônia, que, a pedido de Carlos Magno, o introduziram nos centros monásticos e catedrais do seu reino para a unificação da liturgia. O seu declínio teve início no século X, com a invenção dos primeiros sinais acústicos (*neumas*), para identificar a altura das melodias dos cantos litúrgicos. Os *neumas* são considerados os primeiros rudimentos da notação musical (cf. CNBB, Doc. 79, p. 262).

Caso consideremos o cristianismo primitivo como o período do primado da assembleia sobre o indivíduo, ao longo de todo o medievo consolidou-se uma autêntica mudança de paradigmas, cuja culminância se efetuaria plenamente no século XI, durante o papado de Gregório VII: “o devocionalismo se constitui num substituto da liturgia porque, ao dar importância à espontaneidade e à intensidade dos sentimentos religiosos, tende a criar um amplo espaço de práticas devotas e de expressões de culto que acabam por substituir a antiga piedade cristã” (AUGÉ, 2007, p. 43). Entre os principais elementos da reforma imposta pelo papa Gregório VII merece destaque a uniformização do canto litúrgico (que desde Gregório Magno já era predominantemente o cantochão), tanto no que diz respeito ao seu texto – por ora não mais oriundo exclusivamente da Sagrada Escritura, mas também, e mais frequentemente, da tradição e da piedade popular –, quanto no que se refere à sua melodia. Após esta reforma, que, notadamente, não se limitou ao lugar da música e do canto na liturgia, “a participação ativa diminui em tal medida que acaba por confiar tudo ao sacerdote, acentuando [...] sempre mais a sua função; ele é o único verdadeiro *ator*, enquanto os fiéis assistem passivamente”⁶⁸ (AUGÉ, 2007, p. 46 – grifo nosso).

Em um primeiro momento, simultaneamente à prática do gregoriano, surgem na alta Idade Média os primeiros rudimentos da polifonia, sobretudo nos ambientes eclesiásticos. Ressalta-se aqui o papel do *cânone*. Na música religiosa, entretanto, essa prática apenas ganharia espaço a partir do século IX, com o desenvolvimento do *Organum*. Nesse sentido, temos conhecimento de várias composições que vão deste período até o Barroco com traços predominantemente polifônicos – uma polifonia que alcançaria seus plenos contornos no Renascimento⁶⁹. Desse modo, ainda que na prática muito já se fizesse de polifonia nas celebrações – note-se o rito ambrosiano de Milão – a sua indicação como modelo para a música litúrgica oficial da Igreja apenas se efetuaria nos arredores do Concílio de Trento, já no século XVI: “a capela papal permaneceu fiel a essa música que os documentos da Santa Sé chamam de ‘polifonia sagrada’” (CNBB, Doc. 79, p. 264). Nesse contexto, Giovanni Pierluigi da Palestrina ocuparia um posto de referência, considerado como o compositor que melhor captou a

⁶⁸ Nesse período surgiram as denominadas “Missas Privadas”, nas quais o sacerdote prescinde da participação do povo – um contrassenso caso pensemos no modelo dos primeiros séculos. Também data deste período o surgimento da devoção ao Santíssimo Sacramento, que passa, inclusive, a ser objeto de uma celebração especial, ocorrida pela primeira vez em nível mundial em 1264 – estamos falando da festa de *Corpus Christi*.

⁶⁹ Aqui nos referimos ao modelo de equilíbrio renascentista, no qual não existia uma relação hierárquica entre as vozes, o contrário do que havia nos primeiros esboços da polifonia, como é o caso do *Organum* – em que se destacava a referência a uma voz principal, o *cantus firmus*, para o desenvolvimento da(s) outra(s) voz(es). Isso, notadamente, também nos exclui de uma visão restritiva, segundo a qual o Renascimento marcaria, simultaneamente, o clímax e o fim do modelo polifônico. Apesar de o Renascimento ser a grande referência para a polifonia à qual nos referimos, há elementos deste estilo que se conservaram em várias composições de períodos posteriores, do pós-renascimento aos dias atuais.

essência do aspecto sóbrio e conservador da Contra-Reforma numa polifonia de pureza, mantendo distância do que era realizado no universo profano. Disso decorreu o século de ouro da polifonia católica, mais estética do que litúrgica, na qual eram realçadas as qualidades artístico-musicais e, portanto, o virtuosismo de alguns cantores e, não mais, de toda a assembleia⁷⁰.

No âmbito do Barroco, outro gênero chegaria com bastante força ao meio religioso, como segue: o cantar em coro. A partir da Reforma, o canto em vernáculo, no qual a assembleia tomava parte, de forma conjunta ou alternadamente com o coral, ganhou uso nas liturgias protestantes (sobretudo as de matriz luterana). No entanto, o modelo dos corais de Bach, nos quais as assembleias cantavam algumas partes, acompanhadas e/ou alternando-se com a harmonia do coro, não foi acolhido pela Igreja Católica, que insistia em conservar o monopólio da *schola cantorum* – título pelo qual ainda hoje a Igreja denomina o grupo dos cantores – em detrimento do canto dos demais participantes do culto.

Apenas no século XIX, deram-se início os chamados *movimentos litúrgicos*, que visavam retornar à sobriedade e simplicidade originais da liturgia. O mais importante foi, sem dúvida, o *movimento ceciliano*, que se espalhou pela Europa continental, culminando, em 1903, com a publicação do *Motu proprio*, do Papa Pio X, oficializando reformas que já estavam acontecendo na prática. Entre as novas (antigas?) diretrizes estava a volta à polifonia, ao estilo “recolhido” e o retorno do cantochão ao lugar de destaque na liturgia. Como fruto do esforço que já se fazia presente há mais de meio século, o mosteiro beneditino de Solesmes, na França, empreendeu um profundo estudo para a restauração do gregoriano, culminando na publicação do antológico *Liber Usualis*. A nova música, expurgada dos excessos teatrais e dramáticos daquela que, até então, caracterizava o cenário litúrgico, teve em Lorenzo Perosi (1872-1956) sua figura máxima. Na Inglaterra, o século XIX também ofereceu ao mundo o *Movimento de Oxford*, que objetivou a renovação espiritual da Igreja Anglicana, e também trouxe importantes contribuições para a concepção de música sacra e litúrgica da época.

Em certa medida, tais movimentos deram os traços do que viria a se consolidar como o grande movimento do século XX, titulado, por conta da inspiração de outrora, de *Movimento Litúrgico*. Em poucas palavras, devemos considerá-lo como uma iniciativa que se propunha refletir sobre a prática litúrgica da Igreja Católica, na qual a música, notadamente, ocupava

⁷⁰ “Já no século XVIII sentia-se um desejo de maior participação comunitária, de mais simplicidade. Um Sínodo, acontecido em Pistóia (1786), assinala algumas reformas a serem feitas: maior participação dos fiéis, música mais simples e adaptada ao sentido das palavras” (CNBB, Doc. 79, p. 265). Naquele período, contudo, tais mudanças não se concretizaram. Também devemos ressaltar que a pureza litúrgico-musical atribuída aos primeiros séculos do cristianismo não deixa de ter algum aspecto de utopia, uma vez que os únicos registros sobre a música desse período são as referências de autores como Agostinho, Nicetas, Tertuliano, entre outros dos séculos de I a III d.C.

um papel determinante. Nas fileiras deste movimento destacaram-se as figuras de Lambert Beaudouin, monge beneditino belga, e de Odo Casel, membro da abadia de Maria Laach – importante centro de difusão da teologia litúrgica renovada. Também devemos recobrar o trabalho de Romano Guardini, que levou o espírito da liturgia às fileiras dos jovens estudantes e Pius Parsch, que se preocupou com a dimensão paroquial-pastoral do Movimento. Após um tempo de acentuado debate, a resposta da Igreja Católica veio por meio da carta encíclica *Mediator Dei*, assinada pelo então papa Pio XII. Este documento quis especificar alguns conceitos e reconhecer os esforços desenvolvidos pelo Movimento Litúrgico. Trata-se do contexto preparatório para o evento que iria reorganizar toda a dinâmica pastoral da Igreja Católica, a saber, o Concílio Vaticano II. A influência deste grande acontecimento também traria impactos no âmbito da música litúrgica, como veremos adiante neste trabalho, como a tentativa de uma segunda “transvaloração”.

1.2. MÚSICA E RITUALIDADE NO CONTEXTO PÓS-CONCILIAR

Tomando especialmente o século XX, no que se refere ao papel da música e do canto na liturgia, o magistério da Igreja sempre lhes demonstrou especial atenção. Disso dão testemunho diferentes documentos, a começar pelo *motu proprio* intitulado *Tra le sollecitudini*, sobre a música litúrgica, promulgado pelo Papa Pio X, em 1903. Este documento traz interessantes indicações sobre a música sacra católica, ainda que conserve, em muitos momentos, um olhar restritivo sobre a participação da assembleia litúrgica no canto. Note-se, por exemplo, o modo como se compreendia o lugar da mulher nos ofícios sagrados: “os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical” (*Tra le sollecitudini*, n. 12). Também no que se refere ao uso de instrumentos que não o órgão o documento é bastante rigoroso: “é proibido, na igreja, o uso do piano, bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes [...]; é rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas” (*Op. cit.*, nn. 18 e 19). Como sabemos, estas normas não eram de todo obedecidas no Brasil – note-se, sobretudo, as realidades interioranas, onde muitas vezes era preciso lançar mão dos recursos disponíveis, sejam eles lícitos pelo magistério católico ou não.

A este sucederam vários outros, entre os quais se poderia destacar: a constituição apostólica de Pio XI, *Divini Cultus* (1928), que discorre sobre a liturgia, o canto gregoriano e

a música sacra; a encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, de Pio XII (1955); a *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia*, de 1958, proclamada no pontificado de Pio XII; a conhecida exortação *Musica Sacra*, de 1967, também da Sagrada Congregação dos Ritos, ratificada por Paulo VI; e o *Quirógrafo* de João Paulo II, celebrando o centenário do *motu proprio* de Pio X.

Entre os principais temas abordados por estes documentos, urgente foi o apelo por uma participação ativa, consciente e plena de toda a assembleia e, em decorrência, por uma maior aproximação entre liturgia e vida. Tal iniciativa encontraria cumprimento com a convocação do Concílio Ecumênico Vaticano II (1961-1965), iniciado por João XXIII e finalizado por seu sucessor, Paulo VI. Para a dimensão musical da liturgia, o legado deste importante acontecimento se encontra resumido na constituição *Sacrosanctum Concilium* (doravante, SC), promulgada em 1963 (aliás, o primeiro documento promulgado pelo Concílio, com unânime aceitação por parte dos padres conciliares). De nossa parte, daqui em diante as considerações feitas por este trabalho sempre levarão em conta a redefinição do lugar da música na liturgia, conforme a intuição oferecida pelo documento conciliar (1963). Para tal, tomaremos a Missa como a celebração privilegiada da liturgia católica, a partir da qual faremos nossos apontamentos.

1.2.1. Canto e Música na celebração da Missa católica

Se, para aqueles que estudam o repertório dos cantos da missa latina, de Guillaume de Machaut até os dias atuais, a missa com música consta de cinco partes – o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* (chamando de “missa breve” aquela em que não se canta o *Credo*) –, para os cantores e mestres das *scholae cantorum* anteriores à reforma litúrgica do Concílio Vaticano II (1963), porém, dever-se-ia, ainda, distinguir, conforme a orientação do Missal Romano entre a *missa cantata* (missa cantada) e a *missa lecta* (missa recitada). No último caso, o repertório musical comportava não apenas as cinco partes do ordinário, mas também as demais peças que compunham o “próprio” da missa, a saber: *introito*, *gradual*, *aleluia*, além das antífonas de *ofertório* e *comunhão*. Em suma, o que distinguia a *missa cantata* era, basicamente, o canto do ministro, que, como vimos, com o passar das épocas tornou-se o protagonista de uma peça que se entoava quase que totalmente em solo. Por muito tempo, como recorda Gelineau (cf. 2013, p. 12), os cantos religiosos populares, em língua local, podiam até ser usados durante as missas breves, mas jamais para as missas cantadas, pois não eram considerados, *stricto sensu*, como canto litúrgico.

Num contexto como este, recuperar o canto do povo exigia a superação de três rupturas fundamentais: *a)* o progressivo distanciamento, introduzido a partir do século VI-VII, entre a assembleia – a princípio, primeiro sujeito da ação litúrgica – e os ministros encarregados das ações rituais, os presbíteros e os diáconos; *b)* a crescente incompreensão da língua latina por parte da assembleia, do que decorria um verdadeiro descompasso entre a sucessão dos ritos e a real participação de todos na ação ritual; *c)* e, consequentemente, a restrição do canto a um conjunto de músicos e cantores que, ao invés de sustentar e conduzir o canto de todos, tornavam-se os únicos detentores da palavra cantada na ação ritual⁷¹.

Ora, na contramão dessa corrente, a teologia litúrgica elaborada a partir do Concílio Vaticano II, ao enfatizar o caráter ministerial da comunidade celebrante (o que denomina por *munus ministeriale*), devolve à assembleia o papel privilegiado do canto – tal como este foi entendido na tradição dos primeiros séculos do cristianismo. A essa altura, cantar o *rito* passa a significar o fomento de uma participação *consciente, plena e ativa*. Contudo, uma vez restaurada a assembleia em seu papel originário, é preciso criar estratégias que contribuam em prol da transmissão de um repertório litúrgico-musical sedimentado no *rito*. Nesse sentido, o método mistagógico, que visa entender como a liturgia adota ou gerencia diversas formas melódicas segundo os diferentes *ritos*, palavras, lugares, ministros e assembleias (cf. GELINEAU, 2013, p. 16), parece ter dado uma importante contribuição⁷². Segundo Fonseca e Buyst (2008, p. 12), o termo “mistagogia pode ser traduzido por ‘conduzir para dentro do mistério’”. No que se refere à transmissão de um repertório litúrgico-musical, isso significa que, antes de tudo, deverá ser considerada a simbiose entre o texto e a música: a que se referem, qual contexto cantam, a que assembleia se dirigem, qual o momento mais adequado para sua execução, como se entrelaçam, formando uma única peça, e assim por diante. Isso porque “a

⁷¹ Em contrapartida, segundo Gelineau (2013, p. 13), “para reparar estas rupturas, com uma ousadia inspiradora, a reforma provinda do segundo Concílio Vaticano recuperou, em valor, tudo ao mesmo tempo: a *assembleia* como primeiro sujeito da celebração; a *Palavra de Deus*, anunciada em língua vernácula e explicada na homilia; o *canto* como forma privilegiada da participação do povo nos ritos” (grifos do autor).

⁷² Além da já mencionada contribuição de Joseph Gelineau para uma nova concepção de música ritual, pensada a partir do canto da assembleia, no Brasil contamos com dois nomes que têm e destacado no trabalho em prol da difusão de uma musicalidade litúrgica emanada da ação ritual, quais sejam, Joaquim Fonseca e Ione Buyst. Estes autores defendem a introdução do método mistagógico, inspirado na vivência das primeiras comunidades cristãs e na catequese dos Padres da Igreja, séculos de I a IV. A título de descrição, podemos dizer que o método mistagógico é composto por três passos que se articulam mutuamente: 1) a descrição e análise da ação ritual, 2) o aprofundamento do acontecimento celebrado na ação ritual e 3) a experiência do “hoje” a partir da ação ritual. Em grande medida, a eficácia deste percurso dependerá das habilidades do regente ou do coordenador do grupo dos cantores e/ou instrumentistas. Embora pouco conhecido e de uso quase restrito ao contexto religioso católico, o método mistagógico tem contribuído positivamente na transmissão e no aprofundamento dos repertórios litúrgico-musicais. Talvez a sua maior característica seja a ênfase na participação de toda a assembleia, conduzindo-a ao sentido ritual que perfaz as ações litúrgicas – e daí a sua menção neste trabalho. Além disso, certamente serve para marcar distinção entre o que há de específico no culto cristão católico em face da multifacetada variedade de formas e gêneros que compõem a música religiosa contemporânea.

participação existencial, vital, mística, passa pela participação *ritual*”, no *modo de se fazer* as coisas (cf. FONSECA & BUYST, 2008, p. 12). Mas como compreender a relação entre música e rito na celebração da Missa católica?

1.2.1.1. Quando a música acompanha ou constitui o rito

Conforme o documento sobre a Liturgia elaborado pelo Concílio Vaticano II, toda música será tanto mais litúrgica, quanto mais intimamente estiver ligada à ação e ao momento ritual ao qual se destina (cf. SC 112). De forma simplificada, estamos diante da necessidade de articulação entre rito e repertório. Por ritos, como dissemos anteriormente, aqui entendemos os diferentes momentos que integram as celebrações litúrgicas. Na Missa, por exemplo, podemos claramente verificar a distinção entre os Ritos Iniciais, os Ritos Finais, os Ritos da Palavra e os Ritos Eucarísticos. Cada um desses momentos, por sua vez, é ainda composto por outros ritos – ou “sub-ritos”, se assim pudermos denominá-los. A cargo de ilustração, tomemos o Rito de Entrada da Missa católica e sua estrutura, como segue: *a)* a Antífona ou Canto de Abertura, *b)* o Sinal da Cruz e a saudação inicial por parte do presidente da celebração, *c)* o Ato Penitencial e o *Kyrie*, *d)* o Hino de Louvor (Glória), *e)* e a Oração (à qual se denomina *Coleta*). Cada uma dessas partes constituem, pois, ritos próprios, com sentido e função ministerial específicos.

Em toda essa prática de tocar, cantar e dançar há cantos cuja importância se prende ao fato de acompanharem determinada ação ritual, “dando-lhe maior brilho e força de significação, promovendo a participação animada e prazerosa da assembleia” (CNBB, Doc. 79, n. 283). Nesse sentido, pela expressão *cantos que acompanham o rito*, devemos incluir aquelas composições nas quais a letra não constitui o rito propriamente dito e cuja tarefa não é outra senão introduzir a ação ritual, acompanhando-a ou sucedendo-a. Aqui se enquadram cantos processionais como o de Abertura, o da Comunhão e, ainda, cantos litânicos como o Cordeiro de Deus, que acompanha o rito da Fração do Pão. Além desses cantos, no Brasil tem-se como culturalmente estabelecida a execução do canto que acompanha a Procissão das Oferendas. Por esse motivo, apesar de este canto ocupar uma função suplementar na liturgia da Missa – como veremos adiante – optamos por mencioná-lo nessa seção, tendo em vista o que já está consolidado pela prática pastoral.

Acompanham o Rito	
Ritos Iniciais	Canto de Entrada (ou Abertura)
Ritos da Palavra	-
Ritos Eucarísticos	Cordeiro de Deus Canto de Comunhão
Ritos Finais	-

Quadro n. 1

Quando a Música Acompanha o Rito

Fonte: o autor

Como vimos anteriormente, os cantos litúrgicos não são dados como meros artifícios nas celebrações. Ao contrário, cumprem sua função ministerial, acompanhando determinado rito ou constituindo, eles próprios, o rito em questão. Há, portanto, casos em que os cantos são o rito, ou melhor, em que o rito é realizado através do canto. Isso porque é o texto do rito que é cantado. Aqui se inscrevem o Hino de Louvor (Glória), o Aleluia, o Santo, o Amém, a Aclamação Memorial e todas as outras partes cantadas do *Ordo Missae*, sejam elas exclusivas do presidente ou com a participação da assembleia. Nesses cantos, a letra deve sempre estar baseada no texto oficial da liturgia, que deve ser preservado acima de tudo. Adiante faremos breves apontamentos sobre cada um dos cantos que integram a ritualística da Missa católica, enumerando-os conforme a descrição de Joseph Gelineau. Nos termos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, “o canto e a música – enquanto partes integrantes do rito – contribuem, de forma considerável, na vivência da fé, cumprindo sua finalidade primordial, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis” (cf. CNBB, Doc. 79). Exercendo sua função ministerial estão a serviço daquilo que se celebra na liturgia.

Constituem o Rito	
Ritos Iniciais	Saudação e Diálogo do Presidente Ato Penitencial Glória Oração Coleta
Ritos da Palavra	Salmo Responsorial Aclamação (Aleluia) Credo Leituras (quando cantadas)
Ritos Eucarísticos	Santo Aclamação Anamnética Demais Aclamações Oração Eucarística Pai Nosso Amém
Ritos Finais	-

Quadro n. 2
Quando a Música é o Rito
Fonte: o autor

Na liturgia da Missa há, ainda, alguns cantos chamados suplementares, para os quais não existe uma norma específica. Esta categoria inclui cantos para os quais não há textos previstos nos livros oficiais. A rigor, são elementos facultativos da celebração (cf. CNBB, Doc. 79, n. 318). São cantos, pois, sem muita importância litúrgica, mas que estão muito presentes nas celebrações, sobretudo por questões ligadas à cultura de cada localidade. Segundo o Documento 79 da CNBB, sobre a *Música Litúrgica no Brasil*, nessa categoria de cantos se inscrevem: *a)* o canto de Apresentação das Oferendas, que acompanha o gesto de colocar os bens em comum, para as necessidades da comunidade (Rm 12,1-2; Ef 4,28), juntamente com o pão e o vinho que serão consagrados e partilhados na comunhão, também servindo de introdução (ou prelúdio) à Liturgia Eucarística; *b)* o canto de Ação de Graças ou de Louvor após a comunhão, que não é necessário e sequer desejado quando já houve o canto de Comunhão, dando lugar ao silêncio sagrado, que pode ser acompanhado por um refrão meditativo ou algum trecho da Sagrada Escritura proclamado na Liturgia da Palavra; *c)* o canto de acolhida do Livro das Sagradas Escrituras, bastante usado nas comunidades e capaz de provocar uma atitude de alerta e exultação para a proclamação das leituras; *d)* as Aclamações da Oração Eucarística, que são previstas ao longo da Oração Eucarística e constituem o jeito mais significativo de o povo participar do grande louvor, da solene Ação de Graças, da Bênção das Bênçãos; *e)* e o canto Final ou de Despedida, culturalmente estabelecido após a fórmula do *Ide em paz...*, com

o sentido de um poslúdio para a celebração. Nesta seção também poderíamos incluir o canto da *Louvação*, muito apropriado para o momento do louvor nas comunidades em que, pela impossibilidade de celebrarem a Missa, realiza-se a Celebração Dominical da Palavra.

Cantos Suplementares	
Ritos Iniciais	-
Ritos da Palavra	Canto Procissão da Palavra
Ritos Eucarísticos	Canto Procissão das Oferendas Canto após a Comunhão
Ritos Finais	Louvor Final

Quadro n. 3
Cantos Suplementares
Fonte: o autor

1.2.2. Graus de hierarquia dos cantos na Missa

No que se refere ao que aqui é denominado “graus de hierarquia” dos cantos na Missa, partiremos, em nossa abordagem, de duas referências específicas. Na instrução normativa *Musicam Sacram*, publicada em 1967, em pleno papado de Paulo VI, encontramos a primeira tentativa de distinção dos diferentes níveis de importância do canto na Missa. Segundo este documento do magistério católico, “o uso desses graus fica assim ordenado: o primeiro pode ser usado sozinho, mas o segundo e o terceiro, na íntegra ou mesmo em parte, nunca sem o primeiro. Assim devem os *fiéis sempre ser levados à plena participação no canto*” (n. 28b – grifos nossos). Note-se a ênfase dada no final do parágrafo, com o intuito de garantir – inclusive por meio da força normativa – a participação da assembleia nas partes cantadas da celebração⁷³.

Em linhas gerais, a distribuição dos cantos da Missa em três graus foi estabelecida da seguinte maneira, conforme os números de 29 a 31 do documento *Musicam Sacram*:

⁷³ Nesse sentido, os números 33 e 34 do mesmo documento dizem o seguinte, respectivamente: “convém que a assembleia dos fiéis, quanto possível, participe do canto do Próprio, sobretudo por estribilhos mais fáceis e outras melodias apropriadas”; “os cantos chamados ‘Ordinário da Missa’, se cantados de acordo com composições musicais a várias vozes, podem ser executados pelo coro, conforme as normas habituais, ou ‘a capella’, ou com acompanhamento de instrumentos, *contanto que não se exclua em absoluto o povo da participação no canto*” (grifos nossos).

Primeiro Grau	a) nos ritos de entrada: – a saudação do sacerdote junto com a resposta do povo; – a oração.
	b) na liturgia da palavra: – a aclamação ao Evangelho.
	c) na liturgia eucarística: – a oração sobre as oblatas; – o prefácio, com o diálogo e o <i>Sanctus</i> ; – a doxologia final do Cânon; – a oração dominical com sua admoestação e o embolismo; – o <i>Pax Domini</i> ; – a oração após a comunhão; – as fórmulas de despedida.
Segundo Grau	a) o <i>Kyrie</i> , <i>Gloria</i> e <i>Agnus Dei</i> ; b) o Símbolo [<i>Credo</i>]; c) a oração dos fiéis.
Terceiro Grau	a) o canto nas procissões de entrada e comunhão; b) o canto após a leitura ou Epístola; c) o <i>Alleluia</i> antes do Evangelho; d) as leituras da Sagrada Escritura, a não ser que pareça mais oportuno proclamá-las sem as cantar.

Quadro n. 4

Graus de hierarquia dos cantos da Missa

Fonte: o autor

Além disso, considerando que os cantos na liturgia católica não são genéricos, mas ocupam um caráter funcional, é preciso que consideremos a sua distinção baseada na funcionalidade ministerial. Nesse modelo, são sete as funções exercidas pelos cantos na Missa, a saber: i) a *função processional*, à qual correspondem aqueles cantos que acompanham as procissões litúrgicas (a entrada, a procissão do Evangelho, a comunhão); ii) a *função interleccional*, que abarca os cantos que se encontram entre as leituras bíblicas, como é o caso do Salmo Responsorial e do *Aleluia*; iii) a *função fixa ou ordinária*, que considera a invariância de determinados cantos independentemente da mudança dos tempos litúrgicos ou das festas em questão (como o Glória, o Santo, o *Kyrie* e o *Agnus Dei*); iv) a *função própria*, que, ao contrário da anterior, varia de acordo com as especificidades de cada festejo litúrgico; v) a *função litânica*, caracterizada pela repetição de um mesmo tema melódico, como ocorre nas ladainhas; vi) a *função antifonal ou alternada*, que compreende a forma dialogal de execução, considerada tanto entre solista e coro, como entre coro e assembleia (que, aliás, herdada do canto gregoriano, constitui-se como a forma mais tradicional de execução das partes fixas da Mis-

sa); vii) a *função responsorial*, na qual as estrofes geralmente são cantadas pelo coral ou por um solista e a assembleia participa com a aclamação de um refrão.

Classificação por Funções	
<i>função processional</i>	Entrada; procissão do Evangelho; Comunhão
<i>função interleccional</i>	Salmo Responsorial e Aleluia
<i>função fixa ou ordinária</i>	Glória; Santo; Ato Penitencial; Cordeiro de Deus
<i>função própria</i>	Cantos que variam de acordo com a Festa ou o Tempo Litúrgico
<i>função litânica</i>	Ladainhas
<i>função antifonal ou alternada</i>	Diálogos entre Coro/Presidente e Assembleia
<i>função responsorial</i>	Cantos alternados entre solista e assembleia por meio de um <i>tropo</i>

Quadro n. 5

Classificação funcional dos cantos da Missa

Fonte: o autor

Por conseguinte, a fim de construirmos um estudo mais completo da hierarquia funcional dos cantos na Missa católica, é conveniente nos referirmos ao segundo modo de sua classificação, como segue: às *situações* rituais. Em primeiro lugar, aqui não estão em jogo meras distinções genéricas. O agrupamento dos cantos em diferentes situações não se impõe por meio de sua ordenação na estrutura celebrativa/ritual da Missa, mas pelo aspecto musical compreendido *stricto sensu*. Ao contrário das funções, as *situações* rituais se subdividem em cinco modalidades: *a) situações hínicas*: aqui se enquadram os cantos compostos em estrutura uniforme, quer dizer, com estrofes simetricamente distribuídas; *b) situações meditativas*: estão incluídos nesta categoria o Salmo Responsorial e eventuais cantos com tema introspectivo, como pode ocorrer com o canto de “louvor” previsto em caráter opcional para o momento do pós-comunhão; *c) situações aclamativas*: encontra-se aqui, notadamente, o canto do *Aleluia*, em aclamação ao Evangelho, bem como as intervenções dos fiéis ao longo da Oração Eucarística, a Aclamação Anamnética (*Salvator mundi...*) e o Amém da Doxologia Final (Por Cristo, com Cristo...); *d) situações proclamativas*: inscrevem-se nessa categoria todas as intervenções de cunho motivacional, quer dizer, a abertura por quem preside a celebração, as demais orações presidenciais, com seus respectivos “Amém” – aqui estão enquadrados tanto o modo do

recitativo livre, quanto as cantinelas⁷⁴; e) *situações litânicas*: nesse caso, o canto se completa com a resposta da assembleia, como pode ocorrer no Ato Penitencial e no Cordeiro de Deus.

Classificação por Situações	
<i>situações hínicas</i>	modelo estrófico com métrica uniforme (Antífonas de Entrada e Comunhão, por exemplo)
<i>situações meditativas</i>	caráter introspectivo e pessoal (o Salmo Responsorial, por exemplo)
<i>situações aclamativas</i>	intervenções de caráter imperativo (o Aleluia, por exemplo)
<i>situações proclamativas</i>	intervenções de cunho motivacional e conclusivo (o Amém da Doxologia Final, por exemplo)
<i>situações litânicas</i>	alternâncias entre grupos (o Ato Penitencial e o Cordeiro de Deus, por exemplo)

Quadro n. 6

Classificação dos cantos da Missa por *situações*

Fonte: o autor

Marcando distância em relação a estes padrões, no seu livro *Os cantos da missa em seu enraizamento ritual*, publicado no Brasil em 2013, Joseph Gelineau pretende expandir a maneira de se compreender o horizonte sonoro da Missa. Para este autor, devemos levar em conta que o universo sonoro do culto cristão católico se constitui, antes de tudo, pela alternância entre o âmbito das “palavras faladas” em oposição ao dos “tons nas palavras”. Gelineau tenta expor sua ideia por meio da ilustração intitulada “Palheta-ouvido” (cf. Fig. 1): “esta palheta comporta dois níveis de palavras rituais. Na parte inferior, estão situadas as maneiras de dizer, que denominamos palavras “faladas”, em oposição às palavras “cantadas” da parte superior do quadro” (GELINEAU, 2013, p. 18). Conforme descreve o próprio autor, o limiar é marcado pelo surgimento de um tom específico na maneira de dizer. O tom em questão não se encontra somente no que hoje denominamos registro ‘música’: uma ária composta de notas identificáveis, que encontramos numa escala de frequências conforme as notas de uma gama determinada. Antes de se tornar canto, no sentido próprio da palavra, o tom pode caracterizar um registro intermediário entre a palavra ordinária e o canto. Nesta etapa, o tom implica primeiro uma relação especial entre o que fala – anunciador, narrador, leitor, transmissor de uma

⁷⁴ Espécie de canto improvisado, sem se ater a determinada cadência rítmica.

ordem etc... – e seus destinatários, visíveis ou invisíveis. Ele se inscreve sempre numa convenção social e é percebido como tal (cf. GELINEAU, 2013, pp. 18-19).

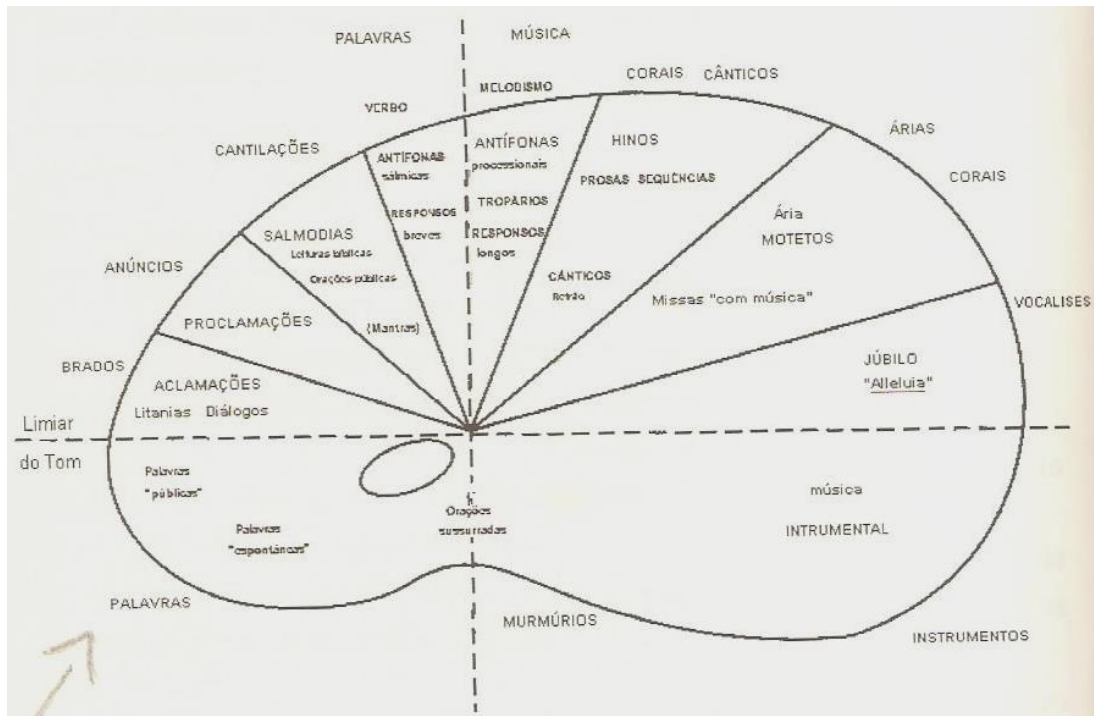


Figura 1: A “Palheta-ouvido”⁷⁵
 Autor: Joseph Gelineau
 Fonte: GELINEAU, 2013, p. 18

No horizonte da “palavra cantada” está situada a categoria dos cantos rituais, os quais Gelineau organizou em seis grupos: o grupo dos processionais, o grupo das aclamações-proclamações-diálogos, o grupo das cantilações, o grupo das litânias, a Oração Eucarística (que ocupa sozinha um dos patamares de classificação) e o grupo dos hinos e cânticos. A fim de não privilegiarmos nenhuma dessas classificações, em detrimento de outras que também são possíveis, por ora passaremos a uma breve consideração dos principais cantos que compõem os três grandes blocos musicados da Missa católica: o Rito de Entrada, o Rito da Palavra e o Rito Eucarístico (como os Ritos Finais não possuem nenhum canto específico, senão a bênção final, quando esta é cantada, não nos deteremos à sua abordagem). Uma vez percorrido, este passo nos permitirá entender mais profundamente a função e a estrutura de cada canto no contexto ritual da Missa, principalmente em vista do que pretendemos desenvolver acerca da possibilidade de criação de novos repertórios litúrgicos inculturados a partir das culturas regionais.

⁷⁵ Para maior aprofundamento, cf. GELINEAU, 2013, pp. 18ss.

1.2.2.1. Ritos Iniciais: Canto de Entrada, Ato Penitencial e Kyrie e Glória

O *Canto de Entrada*, também conhecido como Canto de Abertura, ocupa atualmente a função do tradicional *introito*, executado na Missa em estilo antigo como prelúdio ao contexto ritual propriamente dito. Em simples palavras, possui a finalidade de abrir a celebração, criando a comunhão da assembleia, pela união das vozes e corações. Também introduz ao mistério dos diferentes tempos e/ou festas litúrgicas, acompanhando a procissão de entrada. Deve ter uma duração razoável para acompanhar a procissão, extinguindo-se quando esta encontra seu término. Deve ser cantado por toda a assembleia, ainda que em alternância com um solista ou o coro. Considerando que se trata de um canto processional, quer dizer, que acompanha o rito de uma procissão (à semelhança dos cantos de Comunhão e da Procissão das Oferendas – que neste trabalho não serão abordados), três formas musicais geralmente melhor se adaptam ao Canto de Entrada: a litania, o tropários⁷⁶ e o cântico com refrão. Para Gelineau “a mais processional é a litania, que faz alternar as proposições breves das orações feitas por um ou dois cantores, com uma invocação do povo, cujo modelo tradicional é o *Kyrie eleison*” (GELINEAU, 2013, p. 38). Todavia, o cântico com refrão é, certamente, a forma mais utilizada – talvez por ser a mais popular.

No exemplo que mencionamos a seguir, vemos conjugadas a primeira e a terceira modalidades – a litania e o cântico com refrão. Trata-se de um canto que facilmente se adapta a uma variada gama de celebrações ao longo do Ano Litúrgico, devido ao seu caráter eminentemente pascal (note-se a repetição dos “Aleluia”, por exemplo). No refrão, tanto o arranjo vocal, quanto a letra, enfatizam o aspecto congregacional da comunidade que se reúne para a celebração. Nas estrofes, após cada invocação do solista, a assembleia repete o pequeno “tro-po”: “aleluia... o Senhor nos enviou”.

⁷⁶ Herdado do rito bizantino, comporta uma série de partes, entre as quais: um introito, uma antífona, versículos sálmicos, entre outras.

Exemplo 3: “Ó Pai, somos nós o povo eleito”

Autor: Pe. José Freitas Campos

Fonte: 42º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2012

Ao Canto de Entrada segue o *Ato Penitencial*, que, segundo a Instrução Geral do Missal Romano (doravante, IGMR), tem a finalidade de preparar a assembleia para “ouvir a Palavra de Deus e celebrar dignamente os santos mistérios” (IGMR, n. 24). No contexto ritual católico, o Ato Penitencial celebra a misericórdia divina, manifesta pelo acolhimento de um Deus que *é piedade*. Tradicionalmente vem acompanhado da ladainha “Senhor, tende piedade”, que, originalmente, era uma oração de louvor a Cristo ressuscitado – a primeira aclamação das comunidades cristãs primitivas ao *Kyrios* da história. Por volta do século VI este canto foi incorporado ao rito penitencial e passou a constituir um momento de “reconciliação” no seio da estrutura ritual da Missa. Após o Ato Penitencial (previsto em três fórmulas possíveis, de acordo com o Missal Romano), dá-se início à litania *Kyrie, eleison* – que, numa aproximação do original em grego, poderia ser traduzida pelo brado: “Senhor, que sois a Piedade!” Seu canto é facultativo e pode ser substituído por outro rito correspondente, como a aspersão com água benta ou uma procissão – geralmente as procissões dos santos padroeiros.

A seguir, damos um exemplo musicado da terceira fórmula para o Ato Penitencial, conforme a indicação do Missal Romano. Nesse caso, o autor preferiu manter as estrofes por

conta dos solistas de cada naipe (soprano, tenor, baixo e contralto), deixando apenas o refrão a cargo da assembleia – acompanhada pelo restante do coro, em quatro vozes.

1. Senhor, que sois a plenitude da verdade e da graça, tende piedade de nós.
 2. Cristo, que vos tornastes pobre para nos enriquecer, tende piedade de nós.
 3. Senhor, que viestes para fazer de nós o vosso povo santo, tende piedade de nós.

2. KY - RI - E, CHRIS - TE, KY - RI - E, KY - RI - E, E - LEI - SON! LEI - SON! LEI - SON! LEI - SON! LEI - SON!

Exemplo 4: *Kyrie, eleison*

Autor: Direitos Reservados

Fonte: 45º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2014

Seguindo o curso dos Ritos Iniciais, chegamos ao *Glória*, um hino que remonta aos primeiros séculos da era cristã. Na Instrução Geral do Missal Romano lemos que o Glória é um “hino antiquíssimo e venerável, pelo qual a Igreja congregada no Espírito Santo glorifica e suplica a Deus Pai e ao Cordeiro” (IGMR, n. 53). Conforme Joaquim Fonseca (2005, pp. 14-24), na sua origem, o Glória era entoado durante o ofício da manhã. Só bem mais tarde – por volta do século IV – é que aparece prescrito na liturgia eucarística do Natal, podendo ser entoado apenas pelo bispo. Esse costume se prolongou por muito tempo. Porém, no final do século XI já há notícias do uso do Glória em todas as festas e domingos, exceto na Quaresma. Então os presbíteros já podiam entoá-lo. Ainda segundo Fonseca (2005), o Glória pode ser dividido em três partes: A) o canto dos anjos na noite do nascimento de Cristo; B) os louvores a Deus Pai; C) e os louvores seguidos de súplicas e aclamações a Cristo. É cantado (ou recitado) aos domingos (exceto no Advento e na Quaresma), nas Solenidades e Festas. No Brasil, a Conferência Episcopal permitiu a criação de uma versão oficial, como opção para as composições do Glória. Isso porque o texto do Missal Romano é irregular no que diz respeito às rimas e à métrica – o que dificulta a participação do povo. Mencionamos, a seguir, as modali-

dades possíveis para o texto do Glória no Brasil, bem como uma versão musicada a partir da opção B:

Opção A

Texto Oficial do Missal Romano
[correspondente à tradução literal do latim]

*Glória a Deus nas alturas
e paz na terra aos homens por ele amados.
Senhor Deus, Rei dos céus,
Deus Pai todo-poderoso,
Nós vos louvamos,
vos bendizemos,
vos adoramos,
vos glorificamos,
nós vos damos graças
por vossa imensa glória.
Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigênito,
Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai.
Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós!
Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica!
Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós!
Só vós sois o Santo, só vós o Senhor.
Só vós o altíssimo, Jesus Cristo,
com o Espírito Santo na glória de deus Pai.
Amém!*

Opção B

Versão autorizada pela CNBB
[adaptação do Frei Joel Postma, OFM]

*Glória a Deus nos altos céus,
paz na terra aos seus amados.
a vós louvam, Rei celeste,
os que foram libertados.*

*Deus e Pai nós vos louvamos,
adoramos, bendizemos,
damos glória ao vosso nome,
vossos dons agradecemos.*

*Senhor nosso, Jesus Cristo,
Unigênito do Pai,
Vós, de Deus Cordeiro Santo,
nossas culpas perdoai.*

*Vós, que estais junto do Pai,
como nosso Intercessor,
acolhei nossos pedidos,
atendei nosso clamor.*

*Vós somente sois o Santo,
o Altíssimo, Senhor,
com o Espírito Divino
de Deus Pai no esplendor.
Amém.*

1. Gló-ria a Deus, nos al - tos céus, paz na ter-ra a seus a - ma-dos,
 3. Se-nhor nos - so, Je sus Cris - to, U - ni - gê - ni - to do Pai,
 6 a vós lou - vam, Rei ce - les - te, os que fo - ram li - ber - ta - dos.
 Vós de Deus Cor - dei - ro san - to, nos - sas cul - pas per - do - ai!
 11 2. Deus e Pai, nós vos lou - va - mos, a - do - ra - mos, ben - di - ze - mos;
 4. Vós, que es - tais jun - to do Pai, co - mo nos - so in - ter - ces - sor,
 16 da - mos gló - ria a vo - so no - me, vos - sos dons a - gra - de - ce - mos!
 a - co - lhei nos - sos pe - di - dos, a - ten - dei nos - so cla - mor!
 21 5. Vós so - men - te sois o San - to, o Al - tis - si - mo, o Se - nhor, com o Es -
 27 pí - ri - to di - vi - no, de Deus Pai no es - plen - dor. A - MÉM, A - MÉM, A -
 33 MÉM, A - MÉM, A - MÉM! A - MÉM, A - MÉM, A - MÉM, A - MÉM, A - MÉM!

Exemplo 5: “Glória”⁷⁷

Melodia do Frei Joel Postma, OFM

Fonte: 43º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2012

2.2.2. Ritos da Palavra: Salmo Responsorial e Aleluia (Aclamação ao Evangelho)

Como parte integrante dos Ritos da Palavra, o *Salmo* pertence à função *interleccional*, a resposta da assembleia ao que é proclamado nas leituras. Desse modo, “é parte integrante da Liturgia da Palavra” (IGMR, n. 36). Por esse motivo não deve ser substituído por outro canto ou mesmo outro salmo que não esteja em sintonia com as demais leituras. Vale lembrar o que

⁷⁷ Note-se que nessa composição o autor optou por não inserir um refrão ao texto do Glória, o que favoreceu em muito a sua apreensão como um bloco unitário – característica fundamental da modalidade hínica.

dissemos anteriormente: os *Salmos* foram, por muito tempo, o único hinário tanto dos judeus, quanto dos cristãos nos primeiros séculos. Sua execução é responsorial, como o próprio título já quer indicar. Trata-se da forma dialogal, quer dizer, da repetição de um curto refrão aos versos sálmicos entoados pelo solista. Segundo Joaquim Fonseca (2005, p. 26), “o salmo ocupa um espaço significativo como resposta por dois motivos: porque é cantado em forma dialogal entre salmista e assembleia e porque é escolhido para responder à palavra de Deus proclamada, prolongando, assim, o seu sentido teológico-litúrgico-espiritual”. Todavia, é importante dizer que quando não há alguém apto a cantar o salmo, este também pode ser recitado como as demais leituras – resguardando, porém, o seu valor poético e lírico.

O exemplo que segue foi retirado da liturgia do 2º Domingo da Páscoa, e, por isso, o seu caráter vibrante e festivo. Como dito, as estrofes devem ser entoadas por um solista, intercaladas com a participação de toda a assembleia por meio do refrão sálmico. Além disso, como se pode notar, neste exemplo (cf. Ex. 6) as estrofes são cantiladas, mantendo o compasso quaternário e o andamento do refrão. Não será incomum, contudo, encontrar salmos nos quais as estrofes sejam entoadas sob a forma do recitativo livre (sem maior preocupação com o ritmo e o andamento).

Exemplo 6: Salmo 116 (117), do 2º Domingo da Páscoa
Melodia de Ir. Míria T. Kolling

Fonte: Arquidiocese de Goiânia – Salmos e Aclamações, ano B, vol. I, 2011

Seguindo ao Salmo e à leitura da Epístola, o *Canto de Aclamação* tem a finalidade de dispor a assembleia para acolher com alegria e entusiasmo a Palavra a ser proclamada pelo

presidente. Sua melodia deve evocar a prontidão e a vigilância. Consta do Aleluia, só omitido na Quaresma, e de um versículo, conforme a opção do Lecionário⁷⁸. Deve ser de poucas palavras e de muita alegria. Dizendo de maneira simplificada, Aleluia é a forma transliterada da expressão hebraica *Hallelu-jah*, que pode ser traduzida pelo imperativo: “Louvai a Deus!”. O Aleluia é cantado por toda a assembleia – podendo ser repetido após a proclamação do Evangelho. Além disso, segundo a orientação do Missal Romano, “o Aleluia ou o versículo antes do Evangelho podem ser omitidos, quando não são cantados” (IGMR, p. 39). Para Gelineau (2013, p. 51), “a bela sonoridade das diversas vogais e a fluidez das consoantes fazem do Aleluia uma palavra ideal, não somente para aclamar, mas também para se desdobrar vocalizes jubilantes, sobretudo graças às vogais *u* e *a*, cujos timbres são às vezes sonoros e, ao mesmo tempo, contrastantes”. Talvez por isso seja a aclamação mais utilizada em todas as formas de expressão do culto cristão.

Abaixo damos o exemplo de um Aleluia retirado da coletânea *Salmos e Aclamações*, produzida pela Arquidiocese de Goiânia. Após o refrão “aleluiático”, segue a antífona sálmica apropriada para a festa litúrgica em questão (nesse caso, o 2º Domingo do Advento). Note-se, particularmente, o caráter vibrante do Aleluia, seguido pelo recitativo livre da estrofe – geralmente entoado por um solista.

Exemplo 7: Aleluia e antífona do 1º Domingo do Advento

Melodia de F. O'Caroll & C. Walker

Fonte: Arquidiocese de Goiânia – *Salmos e Aclamações*, ano B, vol. I, 2011

⁷⁸ Livro de onde são proclamadas as leituras da Missa.

1.2.2.3. Ritos Eucarísticos: Santo, Aclamação Anamnética, Amém, Cordeiro de Deus

Nos Ritos Eucarísticos, o Santo constitui a grande aclamação que conclui o prefácio da Oração Eucarística ou o louvor de Deus na Celebração da Palavra. Seu texto é de origem bíblica e pode ser encontrado no livro de Isaías, capítulo 6, versículo 3, reaparecendo no livro do Apocalipse, capítulo 4, versículo 8. Segundo Monrabal (2006, p. 67), no original em hebraico “a tríplice repetição da palavra Santo indica o aumentativo em grau superlativo, mais que santíssimo, supersantíssimo”. É importante que seja proclamado o texto integral, sem alterações. Por seu valor no bojo ritual da Missa, deveria ser sempre cantado. Vale recordar que as composições musicais para o Santo devem manter fidelidade em relação ao texto oficial da liturgia, qual seja: “Santo, Santo, Santo, Senhor, Deus do universo, o céu e a terra proclamam a vossa glória: hosana nas alturas! Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana nas alturas!” (cf. Missal Romano).

O exemplo que apresentamos a seguir está fielmente embasado no texto do Missal Romano, sem qualquer alteração. De fato, o compasso binário composto (geralmente expresso pela fórmula 6/8) parece ser o que melhor se adequa à métrica do Santo. Entretanto, outras formas também são possíveis, tais como a repetição de um ou dois trechos do texto ou, ainda, a eleição de um breve fragmento como refrão (geralmente a parte do “Hosana nas alturas!”). Estes recursos visam tanto à melhor participação no canto por parte da assembleia, quanto o enobrecimento e a valorização do texto pela música.

Exemplo 8: Santo

Melodia de Frei Fabreti

Fonte: 41º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2011

No que se refere à *Aclamação Anamnética*, as três fórmulas oferecidas pelo Missal Romano expressam o anúncio do Mistério Pascal, comemorando o “abaixamento” e a glorificação do Senhor e pedindo a sua vinda. Não devem, por isso, ser substituídas por expressões devocionais de fé na presença real de Cristo, nem por um canto eucarístico qualquer. Isso porque se trata de uma das aclamações mais importantes da Missa, sendo cantada por toda a assembleia, em resposta ao “Eis o Mistério da Fé” entoado por quem preside. Segundo Joaquim Fonseca (2005), a Aclamação Anamnética, tal como a conhecemos, foi introduzida na prece eucarística após o Concílio Vaticano II. Todavia, conforme o mesmo autor, alguns liturgistas, tais como Chevrot e Righetti, interpretam-na como sendo uma breve aclamação que foi inserida no rito romano por volta do século VIII (cf. FONSECA, 2005, pp. 45-46). A título de ilustração, mencionamos, a seguir, uma versão musicada para a terceira opção da Aclamação Anamnética, conforme sua disposição no Missal Romano. O texto segue com fidelidade o que está inscrito no Ordinário da Missa.

Exemplo 9: “Salvador do Mundo”
Melodia de Pe. Daniel Nicolini
Fonte: 39º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2010

A Doxologia é o louvor final, após a narrativa das maravilhas e benefícios de Deus pelo seu povo. Não é aclamação, por isso não é proclamada por toda a assembleia, mas apenas por quem a preside: “Por Cristo...”. Em resposta, a assembleia entoa o grande Amém (com Aleluia, ou outras aclamações, conforme consta no Missal Romano), que deve ser solene, vibrante, repetido, sinal de adesão, compromisso, concordância, comunhão. Deve ser sempre cantado, devido à sua importância. Não é incomum, porém, encontrarmos o Amém entoado sob o modo do recitativo livre. Nesses casos, as soluções melódicas adotadas para tais tons devem, segundo o encadeamento natural, continuar a cantilação do texto que o amém vai concluir. “Estes tons são geralmente muito simples: repetição da nota final (por exemplo Lá-Lá);

ou subtônica e tônica (Sol-Lá). Esta extrema simplicidade é a condição de uma unanimidade fácil e sonora na resposta” (GELINEAU, 2013, p. 50).

Como notamos nos exemplos que seguem (cf. Ex. 10 e 11), geralmente as melodias para o Amém são compostas em quatro vozes, com o intuito de enfatizar o seu sentido aclamativo e solene. Entretanto, quando de sua execução, recomenda-se a progressiva inserção das vozes, iniciando pelo soprano. Isso reforça o caráter ministerial da assembleia, constituída por diferentes carismas.

Exemplo 10: “Grande Amém”

Autor: Owen Alstott

Fonte: 42º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2011

Exemplo 11: “Amém à Doxologia Final”

Autor: André J. Zamur

Fonte: 42º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2011

Após o Amém, o *Cordeiro de Deus* é o canto da assembleia enquanto acompanha o Rito da Fração do Pão. Isso significa que, enquanto houver pão para ser partido, o canto deverá ser executado. Ao término da fração, encerrar-se-á o Cordeiro com a sua terceira invocação: “dai-nos a paz”. Poderá ser cantado por um solista em alternância com o restante da assembleia. Conforme a apreciação de Gelineau, diversas formas são admitidas para a execução desse canto, entre as quais podemos destacar: “um ‘tropo’ com as invocações do Cordeiro de Deus, como se fazia nos séculos IX-X [...]; pode-se adotar uma antífona verbo-melódica, so-

bre um texto da Escritura ou não, com versículos, no gênero do tropário [...]; um canto estrófico, recolhido e simples, com o qual se medita o mistério da partilha” (GELINEAU, 2013, p. 74). Note-se que em todos os casos a ênfase melódica pretende realçar o gesto da partilha, que é a verdadeira centralidade deste momento ritual. É bastante comum encontrarmos melodias do Cordeiro de Deus inscritas em compasso binário composto (6/8), devido à identificação tônica deste compasso com a livre declamação do texto a ser musicado. O exemplo que segue (cf. Ex. 12) demonstra esta possibilidade. A melodia é simples e sem arranjos vocais, o que facilita a participação por parte da assembleia. O texto é fiel ao que consta no Missal Romano.

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The score includes chord symbols (C, F, G, Am, Em, Dm, E7, A, Ab, Bb, C) and measure numbers (5, 9, 14, 19). The lyrics are: Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, TEN - DE PIE - DA - DE DE NÓS Cor - NÓS! Cor - dei - ro de Deus que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, DAI - NOS A PAZ, DAI - NOS A PAZ. SE - NHOR, A VOS - SA PAZ. SE NHOR, A VOS SA PAZ.

Exemplo 12: “Cordeiro de Deus”
Melodia de Pe. Tarcísio Pedro Vieira
Fonte: 43º Curso de Canto da Arquidiocese de Goiânia, 2012

De maneira geral, nesta seção procuramos demonstrar o lugar a partir do qual se constroi o atual discurso sobre a música ritual, qual seja: o contexto litúrgico do catolicismo pós-conciliar. Em seguida restringimos ainda mais o nosso foco, concentrando-o nos elementos sonoros que caracterizam a Missa católica, sendo esta tomada por meio das partes cantadas de seu ordinário. Como consequência, a ênfase nos três principais momentos rituais da Missa nos permitiu aprofundar, ainda que brevemente, o sentido teológico de cada canto,

pondo em relevo a sua função específica no todo da celebração. Por conta disso, o último tópico deste capítulo tentará evidenciar alguns dos critérios fundamentais para a seleção de um repertório litúrgico-musical adequado para a Missa católica. Tomaremos como referência as atuais orientações da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) sobre esse assunto, sempre auxiliadas pelos estudos de Joseph Gelineau.

1.2.3. Critérios para a seleção de um repertório litúrgico adequado para a Missa católica

Acerca do canto e da música na liturgia, Joseph Gelineau (1968) nos aponta três serviços elementares que, ao nosso julgar, são indispensáveis para que haja uma perfeita integração da música ritual, no conjunto da ação litúrgica: *a) fornecer à liturgia um instrumento de celebração* – por exemplo: “[...] antes de ser uma obra literária ou musical, o hino é radicalmente um instrumento coletivo de oração”; *b) viabilizar a festa*: “[...] o que se espera é perceber facilmente a relação entre música e festa [...]”; *c) fazer entender o inaudito*:

[...] Do mesmo modo que os ícones devem fazer contemplar o invisível, a música deve fazer ouvir o inaudito [...] que provoque admiração, arrebatamento incondicional e gratuito; e, ainda, que não seja necessariamente inaudita em sua linguagem, nem difícil demais de ser interpretada, porém de tal forma transparente naquilo que ela celebra, que se tornará uma fonte inesgotável de oração, de sentidos e de sentimentos. [...] Uma música que não é cheia de si mesma, mas portadora de silêncio e adoração [...] (GELINEAU, 1968, p. 119).

Além disso, novamente no documento sobre a *Música Litúrgica no Brasil* (n. 79), a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) recorda, que,

em se tratando de música litúrgica, sua verdade, seu valor, sua graça, não se medem apenas pela sua capacidade de suscitar a participação ativa, nem por seu valor estético-cultural, nem por seu sucesso popular, mas pelo fato de permitir aos crentes implorar os ‘*Kyrie Eleison*’ dos oprimidos, cantar os ‘*Aleluia*’ dos ressuscitados, sustentar os ‘*Maranatha*’ dos fiéis na esperança do Reino que vem (cf. n. 200).

Com essas palavras, os bispos brasileiros pretendem salientar que, definida a exigência essencial da funcionalidade da música litúrgica, nada mais natural que dar boas-vindas a qualquer gênero de música, desde que se respeitem os seguintes critérios:

- 1) Esteja intimamente ligado à ação litúrgica a ser realizada, quer exprimindo mais suavemente a oração, quer favorecendo a unanimidade, quer, enfim, dando maior solenidade aos ritos sagrados. Isso significa que, quan-

- do se trata de cantar o rito (por exemplo: Glória, o Santo, o *Kyrie*) jamais poderemos substituir o texto do ordinário por outro qualquer;
- 2) Tenha um texto bíblico ou inspirado na Bíblia, como também uma linguagem poética e simbólica e um caráter orante, permitindo o diálogo entre Deus e seu povo;
 - 3) Tenha melodia própria e jamais lance mão de melodias que já revestiram outros textos não litúrgicos;
 - 4) Respeite a sensibilidade religiosa do nosso povo;
 - 5) Empregue, de maneira equilibrada e judiciosa, as constâncias melódicas e rítmicas da música religiosa popular brasileira, evitando qualquer abuso de ritmo que possa empobrecer a música, e até torná-la exótica para nossas assembleias;
 - 6) Seja adequada ao tipo de celebração na qual será executada;
 - 7) Leve em conta o Tempo do Ano Litúrgico;
 - 8) Esteja em sintonia com os textos bíblicos de cada celebração, especialmente com o Evangelho, no que diz respeito ao canto de comunhão;
 - 9) Esteja de acordo com o tipo de gesto ritual;
 - 10) Expresse o mistério vivido de determinada comunidade, recordando intensamente a luta, a perseguição, o martírio, a pobreza, as alegrias, as esperanças;
 - 11) Expresse-se na linguagem verbal e musical, no “jeito” da cultura do povo local, possibilitando uma participação consciente, ativa e frutuosa dos fiéis na ação litúrgica;
 - 12) Não seja banal, porém, artística, bela e profunda (CNBB, Doc. 79, n. 201).

Daí a importância de se retomar a composição e seleção de cantos efetivamente enraizados na tradição eclesial, para a qual a referência ao espírito de unidade já era evidenciada desde os relatos das primeiras comunidades cristãs: “e todos repartiam o pão e não havia necessitados entre eles” (cf. At, 4,34). A fim de garantir essa unidade – que de modo algum significa uniformidade – o magistério da Igreja Católica organizou todo o seu discurso sobre o lugar do canto e da música na liturgia ao redor de quatro eixos nucleares, a saber: o teológico, o litúrgico, o pastoral e o estético⁷⁹. Vejamos, em linhas gerais, qual é a contribuição de cada um deles na elaboração dos critérios para a seleção de um adequado repertório litúrgico-musical para a Missa.

Tomada em *sentido teológico* a música litúrgica nasce do contexto comunitário, quer dizer, do meio de uma comunidade que se reúne para celebrar. Daí a importância de se levar em conta os elementos simbólicos que constituem as diferentes realidades concretas. A música e o canto, nesse sentido, estão “encarnados” na cultura, assumindo suas características. Isso, contudo, não significa desprezar o que as gerações anteriores criaram. Ao contrário, o primeiro grande parâmetro de avaliação para uma composição litúrgica deve ser o seu maior

⁷⁹ Cf. CNBB, *Canto e Música na Liturgia Pós-Concílio Vaticano II*: princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos, 2004. (vide bibliografia).

ou menor grau de aproximação daqueles considerados como os dois esteios basilares da fé católica: a Sagrada Escritura e a Tradição. Um canto será tanto mais oportuno para a liturgia, quanto mais estiver arraigado na tradição eclesial – explicitada de maneira particular pela experiência histórica do povo de Deus, desde o relato bíblico até os dias atuais. Se, portanto, acerca dos cantos litúrgicos podemos falar em termos de uma primazia da letra em detrimento da melodia, sua principal fonte de inspiração sempre será o conteúdo bíblico⁸⁰.

Seguindo este curso, o *ponto de vista litúrgico* nada mais representa senão um apanhado geral de tudo o que dissemos desde o início deste capítulo. Em linhas gerais, estamos outra vez nos referindo ao aspecto comunitário, por ora considerado em estreito vínculo com a prática ritual. Forjada como um intercruzamento de linguagens distintas (o texto, a melodia, o ritmo), a música consegue explicitar o caráter ministerial da celebração. A liturgia é composta por funções diferentes, embora todas organicamente convergentes para um mesmo ideal. Do uníssono ao homofônico, a música consegue imprimir a tonalidade característica da festa, com suas diferentes nuances e acentos (há momentos de alegria e de júbilo, mas também de reconciliação e de luto). Isso significa recordar o que dissemos sobre a música ritual: a beleza evocada das formas musicais está submetida à funcionalidade do rito, à especificidade de cada momento, à singularidade de cada festa e assembleia, e assim por diante. Se, desse modo, a fundamentação bíblica do texto pode ser apontada como o primeiro indício característico da música litúrgica, em segundo lugar devemos salientar o seu elo indissolúvel com a dimensão ritual. Na liturgia, a música é o rito.

Compreendida em *nível pastoral* a música litúrgica assume a tarefa de ser a expressão sonora de uma determinada comunidade celebrante, sendo esta aqui considerada em sua idiosincrasia. Esta música deve ser adequada à diversidade dos ambientes sociais e culturais, às vivências e contingências do cotidiano, às possibilidades e limitações de cada assembleia. Esta nova concepção do “lugar” da música na liturgia católica reflete a solidariedade e abertura características à mentalidade posterior ao Concílio Vaticano II. Afinal, conforme o documento *Gaudium et Spes*: “as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo. [...] Portanto a comunidade cristã se sente verdadeiramente solidária com o gênero humano e com sua história” (n. 1). Influenciada pela mudança na concepção de culto, oriunda do contexto pós-conciliar, a “autêntica” música

⁸⁰ Em seu livro *Lodate Dio con arte*, Ratzinger estabelece três consequências pastorais para o canto litúrgico fundamentado no texto bíblico: *a)* contra o esteticismo direcionado a si mesmo, *b)* contra o pragmatismo pastoral direcionado a si mesmo e *c)* em prol da abertura ao amanhã na continuidade da fé (cf. RATZINGER, 2011, p. 81-86).

litúrgica jamais poderá prescindir das realidades geográficas e culturais, dos ambientes e das comunidades eclesiais nos quais estiver inserida.

Por fim, tomando como referência a hierarquia estabelecida até aqui, a *perspectiva estética* assumirá a função de último grau na ordenação conceitual da música litúrgica. Trata-se, como vimos, de novamente enfatizar a prioridade do texto em relação à melodia. Contudo, há que se reconhecer a importância estética tanto da poesia a ser musicada, quanto da própria composição musical. Nesse sentido, as novas composições deverão brotar da cultura musical do povo, onde encontrarão os gêneros musicais que melhor se encaixam à multiforme gama de celebrações e momentos rituais: toda linguagem musical é bem vinda, desde que seja expressão genuína da assembleia (cf. SC, nn. 49-50). Além disso, privilegiando a linguagem poética, devem ser evitados textos de cunho explicativo, moralizante, catequético ou ideológico, estranhos, por sua vez, à experiência simbólica e ritual propriamente ditas. Na perspectiva estética as novas composições litúrgicas devem conseguir realizar uma perfeita simbiose entre o texto e a melodia que o acompanha, ao ponto de se tornarem inseparáveis sílaba, nota e ritmo. Recomenda-se, igualmente, que sejam evitados todos os acréscimos que, porventura, dificultem a participação da assembleia no canto, tais como: descompassos, excesso de dissonâncias, polirritmia, atonalismo, etc. Por último, apesar de neste trabalho ressaltarmos a influência cultural das novas composições litúrgicas, “a riqueza de expressão do sistema modal do canto gregoriano e a grandiosidade da polifonia sacra continuam sendo referenciais inspiradores para quem se dedica ao fazer litúrgico-musical” (CNBB, 2004, p. 5), não podendo, por esse motivo, ser desconsiderados como modelos estéticos para as novas composições. Sobre esse assunto, um estudo da música nordestina, como realizou Fonseca (2008), já revelaria a influência do modalismo medieval na música brasileira.

Após termos percorrido o itinerário proposto por este capítulo, damos cabo da primeira parte de nosso objetivo geral, qual seja, delimitar o horizonte temático a partir do qual é possível compreender o conceito de música ritual no catolicismo contemporâneo. Entre outras contribuições, pudemos acompanhar o desenvolvimento da noção de música ritual, desde sua gênese, no contexto bíblico neo e veterotestamentário, passando pela evolução deste tema no cristianismo primitivo, pela mudança de concepção empreendida ao longo do medievo e, por fim, chegando à revolução instaurada no século XX após o advento dos denominados *movimentos pela reforma litúrgica*. Desse modo, se, de um lado, é possível constatar o crescente interesse da Igreja Católica pelas culturas regionais, de outro, devemos admitir que isso apenas foi possível graças ao aprofundamento da inter-relação entre a teologia, a história, a etnologia, a antropologia e as demais ciências humanas, cujo contato somente se manteria por

meio do fortalecimento de uma teoria sobre a *inculturação*. Esta, portanto, será a meta do capítulo que segue: verificar a validade do conceito *inculturação* e em que medida este poderá ser efetivado na música ritual católica.

CAPÍTULO II

UM ESPAÇO PARA A INCULTURAÇÃO

*Dá-me a palavra certa,
na hora certa e do jeito certo.
E pra pessoa certa.
Dá-me a cantiga certa,
na hora certa e do jeito certo.
E pra pessoa certa.
(Pe. Zezinho)*

Tendo percorrido o capítulo anterior, no qual apresentamos algumas considerações sobre a música ritual católica, o capítulo que segue terá como objetivo não apenas perscrutar o sentido conceitual do termo inculturação, mas, para além disso, apresentá-lo em seu estreito vínculo com a religiosidade popular e a liturgia cristã católica. Nesse sentido, a abordagem elucidativa do conceito – fundamentada em bases históricas e antropológicas – será pouco a pouco substituída por exemplos concretos de inculturação, tendo como ponto de culminância o processo de inculturação da música ritual.

A partir do final do século XIX e, sobretudo, do início do século XX, a Igreja Católica testemunhou o advento de uma autêntica mudança de paradigmas. Até então, sempre havia se comportado como enunciadora de verdades para o mundo, num discurso quase que absolutamente unilateral. Daí que este movimento de pôr-se a caminho do diálogo tenha sido apontado como uma das principais características da mudança de época à qual nos referimos. Tudo isso também foi sentido no âmbito da liturgia, que certamente se constituía como o maior canal de mediação entre a Igreja e a sociedade. Ora, o espaço do culto é o mesmo da palavra pública, do anúncio e da profecia, de modo que a assembleia litúrgica está sempre revestida deste caráter ambivalente: por um lado, ocupando o papel de receptora dos benefícios espirituais advindos da celebração dos ritos sagrados e, por outro, tornando-se interface com o social, quer dizer, uma extensão da Igreja atuante no mundo. Nos termos de Savornin, a assembleia litúrgica polariza e proporciona os meios de expressão e de comunicação aos sentimentos dos presentes, por mais contrastantes que eles possam ser. A assembleia não só tem a capacidade de centralizar todos os sentimentos de uma pessoa em torno de um determinado valor, mas também de concentrar sobre o mesmo todo o grupo humano que está participando da experiência comum (cf. SAVORNIN *apud* AUGÉ, 2007, p. 78).

2.1. DELIMITAÇÃO CONCEITUAL NO HORIZONTE DO CATOLICISMO

Se hoje se fala da importância de uma comunicação clara e eficaz na liturgia, não era isso o que se via nas celebrações rituais de grande parte do segundo milênio. A começar pelo uso do latim como língua oficial em todo o abrangente território de rito romano⁸¹, claramente podemos perceber o quão dificultada estava a comunicação no interior das celebrações. Além disso, a situação poderia ser ainda mais agravada caso pensemos na inserção de elementos e símbolos de cunho generalizante, muitas vezes estranhos ao contexto de algumas culturas. Existem palavras latinas que não possuem correspondentes em outras línguas, por exemplo. Os mesmos gestos que expressam respeito ou veneração em comunidades do hemisfério norte, podem estar revestidos de um caráter profundamente negativo para povos do hemisfério sul. Assim, apesar de este desafio já ter sido enfrentado desde o tempo da expansão do cristianismo, abrir-se à sua discussão, inclusive com explícitas manifestações por parte do magistério oficial da Igreja Católica, é algo que somente ocorreu no século XX. Unindo-se ao debate sobre a relação entre a liturgia e a sua inserção nas realidades concretas, neste período surgiram as primeiras tentativas conceituais de se expressar a necessidade de aproximação entre o discurso oficial da tradição católica e os elementos étnico-culturais dos diferentes povos: “a assembleia é sempre uma realidade local, circunscrita, particular. Tem limites geográficos, tem uma definida colocação no tempo. [...] Revela, pois, todas as parcialidades inerentes à sua condição humana” (SAVORNIN *apud* AUGÉ, 2007, p. 78-79). Isso, por sua vez, requer considerarmos o papel da inculturação neste discurso religioso.

A fim de melhor delimitar o horizonte conceitual a partir do qual se originou e ganhou sentido o que hoje entendemos pelo conceito inculturação, tomaremos como base a pesquisa desenvolvida pelo filipino Anscar Chupungco⁸², ao longo dos seus mais de quarenta anos dedicados à compreensão deste tema. Segundo esse autor, especialmente a partir da década de 1970 diferentes termos técnicos foram experimentados nos círculos de pesquisas em liturgia, missiologia e antropologia na tentativa de expressar com maior exatidão a possível relação entre liturgia e cultura. Entre estes os mais populares foram indigenização, encarna-

⁸¹ Aqui recobramos a diferenciação entre o rito romano e os demais ritos *sui juris* da Igreja Católica. Nos ritos orientais, por exemplo, sempre se primou pelo uso da língua local, seja ela o árabe, o copta, o aramaico, o grego, o russo, entre outras.

⁸² Em 1973 Chupungco foi nomeado como o primeiro filipino membro do corpo docente do Pontifício Instituto Litúrgico de Roma, instituição a qual posteriormente chegou a presidir por doze anos. Em 1993 tornou-se diretor fundador do Centro de Liturgia Paulo VI, nas Filipinas, referência para a formação litúrgica em toda a Ásia. Também serviu como consultor para a Congregação para o Culto Divino, do Vaticano, e para a Comissão Internacional de Liturgia para países de língua inglesa.

ção, contextualização, revisão, adaptação, aculturação e inculturação (cf. CHUPUNGCO, 2008, p. 9). Também estiveram em foco noções relativas à antropologia cultural, tais como transculturação, deculturação e exculturação⁸³. Neste trabalho, em vista da abordagem de cada um desses termos, partiremos da definição de cultura elaborada pelo antropólogo Clifford Geertz, para quem este conceito deve sempre ser considerado numa perspectiva semiótica⁸⁴, quer dizer, constantemente remetido à interpretação das relações e interrelações que constituem a realidade concreta de um povo. Diz Geertz (1989, p. 15): “acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. A título de elucidação, por ora passaremos à verificação do esforço conceitual empreendido desde a década de 1970 na tentativa de abranger em um termo o contato entre fé e cultura. Para isso, partiremos do uso cotidiano dado a cada um desses conceitos ao longo da segunda metade do século XX.

2.1.1. Dos termos: Indigenização, Encarnação, Contextualização, Revisão e Adaptação

Utilizado na década de 1970 pelo indiano Duraiswami Simon Amalorpavadass⁸⁵, o termo indigenização quis expressar a tentativa de adaptação da liturgia às culturas tradicionais da Índia. Daí que também possa ser nomeado como indianização. Fato é que, na mesma década, também passou a ser usado por missionários católicos nas Filipinas, tentando promover nas pessoas um maior apreço por seus valores e suas tradições culturais. Portanto, o que na Índia se nomeava indigenização estaria equivalente a uma “filipinização” do cristianismo,

⁸³ A noção de transculturação será abordada adiante. Por deculturação entende-se a degeneração de uma cultura e/ou a perda de valores culturalmente estabelecidos em face do confronto com uma nova cultura. Já o termo exculturação foi forjado pela socióloga Daniele Hervieu-Léger em sua obra *Catolicismo, o fim de um mundo*, publicado em 2003, pelas edições Bayard. Este termo designa a saída cultural, e não mais somente política, da sociedade francesa da esfera católica. Baseia-se na diagnose de uma desarticulação do catolicismo e da cultura contemporânea, por causa do declínio da cultura profana comum, herdada do catolicismo, que se manteve por longo tempo, não obstante a laicização das instituições políticas. Cf. “As evoluções do catolicismo na modernidade, segundo sociólogos”. In: *Instituto Humanitas Unisinos*. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/14973-as-evolucoes-do-catolicismo-na-modernidade-segundo-sociologos>

⁸⁴ Entendemos por semiótica a análise de um sistema cultural tomado como um conjunto de signos e significados. Daí o papel interpretativo do pesquisador, tendo em vista que “uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar” (GEERTZ, 1989, p. 28).

⁸⁵ Teólogo católico indiano que desempenhou um papel crucial na renovação da vida e da missão da Igreja Católica na Índia, sobretudo por aproximar o culto cristão às tradições religiosas hinduístas. Foi membro da Associação Ecumênica de Teólogos para o Terceiro Mundo. Em 1980, fundou um Departamento de estudos cristãos (o primeiro de seu tipo na Índia), a fim de promover estudos avançados e pesquisas sobre o cristianismo no contexto secular, multi-religioso, interdisciplinar e pluralista. Faleceu em 1990.

incrustado na cultura do povo filipino. Segundo Chupungco, de certa forma estes termos propunham a ideia vaga de uma liturgia nativa, definição que se mostrou limitada ao menos por dois motivos. Primeiramente, porque “tanto etimológica, quanto literalmente, o termo representa uma impossibilidade. Algo é indígena quando se origina ou é produzido, cresce e vive naturalmente em sua própria região ou ambiente” (CHUPUNGCO, 2008, p. 12). O cristianismo não é nativo das localidades nas quais foi disseminado. Desse modo, jamais poderá ser considerado autóctone, mas, ao contrário, um contínuo forasteiro. Por outro lado, a segunda dificuldade imposta ao termo indigenização se refere ao fato de que ao se optar pelos elementos nativos da cultura, descarta-se a influência das interferências do processo histórico, responsável pela dinâmica construção das identidades culturais, sempre em fase de modificação: “a volta à forma indígena de cultura ou a um tipo ancestral dá a impressão de arqueologia e romantismo. [...] Uma cultura não pode ser definida sem a devida consideração de seus elementos recentemente adquiridos” (CHUPUNGCO, 2008, p. 13). Em suma, foram estes os dois motivos que conduziram ao progressivo abandono do termo indigenização nos círculos de estudo. O próprio magistério católico sequer chegou a utilizá-lo, desprezando-o em função de expressões como encarnação e adaptação.

A noção de encarnação tem raiz na imagem utilizada pela narrativa bíblica (cf. Jo 1,1-8) da encarnação do Verbo Divino entre os homens: sendo palavra, tornou-se carne, corporeidade, assumiu a dimensão física, seus vigores e suas fragilidades. Contudo, o uso de encarnação para designar a penetração da mensagem cristã no arcabouço de uma cultura apareceu pela primeira vez no número 22 do decreto *Ad Gentes* (doravante, AG), promulgado pelo Concílio Vaticano II. Foi a partir de então que este termo se disseminou nos círculos missionários católicos: “as novas Igrejas, segundo a mesma lógica da encarnação, assumem, numa transação admirável, todos os préstimos das nações [...], enriquecem-se com os costumes e as tradições, a sabedoria e a doutrina, as artes e as maneiras de ser de seus respectivos povos” (AG, n. 22). Apesar de ter sido o primeiro conceito utilizado pelo magistério católico a fim de indicar a aproximação entre fé e cultura, com o passar dos anos – e, notadamente, o aprofundamento da reflexão tanto em nível teológico, quanto antropológico – o termo encarnação foi reservado para o âmbito da fundamentação teológica e não propriamente da ação evangelizadora. Encarnação passou a indicar o fenômeno essencial da fé cristã, que a motiva ao contato com as novas culturas e à sua inserção no cotidiano de cada uma delas. Isso porque na prática o termo encarnação foi substituído por adaptação. De fato, o decreto *Ad Gentes* expressa cuidadosamente sua doutrina ao designar a encarnação de Cristo apenas como o modelo do encontro entre a Igreja e a cultura e em nenhum momento nomeia este encontro como uma en-

carnação de segunda ordem. Daí o fato de também este termo não ter permanecido para a posteridade, como indicaram os trabalhos posteriormente publicados sobre o assunto.

A fim de refletirmos sobre o papel da contextualização, outra vez evocamos o que Geertz apresenta acerca do contexto na análise de uma cultura: “como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; *ela é um contexto*, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1989, p. 24 – grifos nossos). Nas proximidades do Concílio Vaticano II, contextualização foi o termo que melhor evocou o caráter de abertura da Igreja em relação à sociedade. Em poucas palavras, este termo quis indicar a necessidade de a ação da Igreja ser relevante para o mundo moderno e, por isso, prontamente disposta a contextualizar-se. Nos discursos de João XXIII, papa que convocou o Concílio, há uma expressão que parece se aproximar do que, no âmbito das culturas, se pretende por contextualização. Trata-se de *aggiornamento*, termo que, apesar de não possuir um correlato na língua portuguesa, pode ser substituído por *atualização*, ou, literalmente, pela expressão: “trazer para o dia”. No âmbito da teologia litúrgica, isso significa que o momento celebrativo será sempre iluminado pelo contexto da Igreja local e jamais poderá prescindir-lo. Noutros termos, requer trazer as vivências locais para o espaço da celebração religiosa. Segundo Chupungco (2008, p. 18), “o contexto é uma expressão vibrante da cultura humana. Para que a liturgia seja inculturada, ela também precisa ser contextualizada”. Todavia, sobretudo após o aprofundamento do contato entre teologia e antropologia, o termo contextualização passou a referir-se apenas a uma das etapas no processo de aproximação entre a fé e as realidades concretas, ainda que a mais necessária, antes que qualquer outra.

Por revisão se manifesta a maior exigência do Concílio Ecumênico Vaticano II, mesmo que este termo pareça indicar certa contradição em relação a outras expressões, tais como adaptação ou contextualização. Isso porque para a maioria dos padres conciliares não bastava rever o que já havia sido publicado desde a época do Concílio de Trento⁸⁶, mas realmente compor um novo repertório eucológico⁸⁷ a partir das diferentes realidades e culturas. O

⁸⁶ Realizado em Trento, de 1545 a 1563, foi o 19º concílio ecumênico da Igreja Romana (em oposição às igrejas orientais e protestantes). É considerado um dos três concílios fundamentais da Igreja Católica. Também é responsável pela definição do maior número de decretos dogmáticos e reformas que ainda hoje atuam sobre a práxis e a teologia católicas.

⁸⁷ Vem do grego, *euche*, *euke* (oração) e *logia* (estudo, ciência, tratado). Portanto, seria o estudo da oração, mas usa-se também para o conjunto de orações de um livro litúrgico ou de uma celebração. Assim como as leituras representam o que Deus quer comunicar, os textos eucológicos são as orações que a assembleia, por sua vez, dirige a Deus. A eucologia é uma das riquezas mais características de um rito ou família litúrgica. Nas liturgias orientais chama-se Eucológico ao seu livro oracional. Nas ocidentais, chama-se Sacramentário (*liber*

processo de revisão, contudo, previa retirar das celebrações todo o exagero acumulado ao longo da história, conservando apenas o que era imprescindível ao caráter simbólico do culto cristão-católico. Longe de querer impor um modelo rígido a ser seguido por todo o mundo católico, este processo garantiria o direito de cada cultura acrescentar à sóbria estrutura padrão da liturgia romana aquilo que lhe fosse próprio. Trata-se de um trabalho preliminar de revisão dos textos, antes que estes fossem apresentados para as comissões locais para a devida adaptação. Outra vez, portanto, estamos falando apenas de um dos aspectos necessários para uma autêntica inculturação litúrgica e não propriamente do confronto entre a estrutura ritual e as culturas.

Ao contrário do que pretendiam alguns dos termos anteriormente mencionados, tais como a revisão e a contextualização, a adaptação consistia em um dos passos exteriores da relação entre a fé cristã e os valores culturais dos povos. De fato, o primeiro parágrafo da *Sacrosanctum Concilium* salienta que “o objetivo do Concílio é intensificar a vida cristã, *atualizando* as instituições que podem ser mudadas” (SC, n. 1 – grifo nosso). O mesmo aparece repetidamente nos números de 37 a 40 desse mesmo documento. Conforme a apreciação de Melo (1997, p. 302), o termo adaptação queria indicar “certas modificações brandas, pontuais e mais exteriores realizadas na liturgia para torná-la mais próxima a uma particular realidade ou situação própria dos fiéis”. Entretanto, devemos convir que por adaptação não está suposto o aspecto antropológico de fato, e isso porque este termo não põe em questão o fator cultural propriamente dito. Além disso, sua aplicação pode estar associada a algum tipo de manipulação da cultura, como no passado ocorreu por parte dos colonizadores (note-se, de passagem, o exemplo de algumas missões jesuítas no Brasil). Em suma, foram esses os motivos que fizeram com que o termo adaptação fosse gradativamente retirado dos vocabulários teológico e litúrgico, passando a ser substituído por inculturação. Atualmente os textos do magistério católico conservam adaptação para se referirem ao processo de adequação da liturgia às culturas, já que o conceito inculturação ainda parece estar sujeito a alguma imprecisão.

2.1.2. Dos termos: Aculturação e Inculturação

Segundo Assis e Nepomuceno (2008), após terem internalizado determinado padrão social, os indivíduos de uma sociedade continuam em processo de mudança. Isso não apenas porque a sociedade e o homem são dinâmicos, mas também por conta do contato sempre pa-

sacramentorum), Livro do altar ou simplesmente Missal (cf. ALDAZÁBAL, *Dicionário elementar de liturgia*, no que tange ao verbete “eucologia”).

tente com outras culturas. Trata-se do que foi convencionado pelo termo *aculturação*⁸⁸. Ao que tudo indica, seu uso se tornou frequente em meio aos antropólogos norte-americanos, para designar o contato entre as culturas (cf. PANOFF & PERRIN, 1973, p. 13).

Na tentativa de definirmos *aculturação*, recorreremos ao que aponta Coelho, como sendo o fenômeno

[...] resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre diversos modos culturais – cultura erudita, popular, empresarial, etc. – que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência (reação contra-cultural), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário. Modos culturais compostos, como óperas montadas em estádios de futebol, espetáculos de dança moderna apoiados em manifestações de origem popular, como jazz, exemplificam processos de *aculturação* ou de culturas híbridas (COELHO, 2004, p. 36 – grifos do autor).

A fim de demonstrar esquematicamente o conceito de *aculturação*, Chupungco (2008, p. 25) apresenta a seguinte fórmula: $A + B = AB$. Neste exemplo percebemos a presença de dois elementos meramente colocados lado a lado, sem que nenhum manifeste qualquer mudança substancial ou qualitativa. Assim, apesar de em um dado momento estarem em confluência, podem ser afastados a qualquer tempo, sem que nenhuma consequência seja percebida. Isso ocorre, segundo Chupungco, porque

a *aculturação*, que é uma justaposição de duas culturas, opera de acordo com a dinâmica da interação. As duas culturas interagem [...], contudo, elas não vão além do fórum externo ou entram no processo de assimilação mútua. Não afetam a estrutura e o organismo interno uma da outra. A *aculturação* pode ser descrita como a conjunção de três fatores principais: a justaposição, que é meramente externa; a dinâmica da interação; e a ausência de assimilação mútua (CHUPUNGCO, 2008, p. 25).

Para citarmos apenas alguns exemplos de justaposição cultural no âmbito da liturgia católica, recordamos a inserção das conhecidas novenas em louvor aos santos padroeiros no *corpus* ritual da Missa romana⁸⁹. A novena a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, por exem-

⁸⁸ Para Ullmann (1991), *aculturação* é o processo de troca e/ou fusão entre culturas. Através do contato prolongado ou permanente, duas ou mais culturas permutam entre si seus valores, conhecimentos, normas, hábitos, costumes, símbolos, enfim, seus traços culturais. Nesse processo, uma cultura se caracteriza como doadora e a outra como receptora, o que não significa dizer que este seja um processo de via única, ou seja, quando em contato, todas as culturas podem sofrer mudanças, pois ocorre aí um processo de influxo recíproco.

⁸⁹ Na Arquidiocese de Goiânia, em Goiás, isso aparece de maneira bem clara, sobretudo nestes dois exemplos: 1) a inserção do momento mariano em todas as Celebrações Eucarísticas – o que não é prescrito pelo rito romano. Após a oração final da missa, entoar-se uma antífona dedicada a Nossa Senhora, sendo que para cada período do Ano Litúrgico há uma antífona específica (*Mater Redemptoris*, para o Tempo Comum, *Regina Coeli*, para a

plo, traz elementos exteriores ao rito romano, conjugados em uma mesma celebração. Isso significa que a justaposição continua a caracterizar algumas tentativas de criar espaço para devoções populares no interior das ações rituais.

Sobre o processo de aculturação, existem três possibilidades básicas através das quais pode se instaurar, a saber: de maneira livre, forçada ou planejada. A primeira refere-se às situações em que a aculturação ocorre de forma espontânea. Isto é, quando há pouco choque entre as culturas. Talvez o maior exemplo de aculturação livre seja o hibridismo – com ênfase religiosa, no Brasil. Por conseguinte, a aculturação pode ser forçada quando é imposta por coerção, eliminando a opção de escolha por parte da sociedade que tem a sua cultura suplantada.⁹⁰ Vejamos, por exemplo, a imposição do cristianismo sobre as culturas nativas, efetuada por alguns grupos missionários do passado; ou, quem sabe, o empenho dos Estados Unidos em impor ao restante do mundo o seu modo de vida, especialmente quando se trata da eliminação dos valores locais em função de se aderir ao estilo norte-americano, apontado como o grande paradigma para a sociedade contemporânea. Em último lugar, quando a aculturação é previamente pensada e cuidadosamente posta em prática, tendo em vista a concretização de objetivos estabelecidos de antemão, temos em jogo o que podemos denominar como a sua forma planejada. Como exemplos recordamos os programas de políticas públicas tais como o de combate à dengue, a valorização do ato de lavar as mãos antes das refeições ou, até mesmo, a questão do uso do cinto de segurança nos veículos. Em todos esses casos é possível verificar a aculturação de novos valores e hábitos a partir de um processo previamente elaborado (com metas a serem seguidas, com forte apelo à propaganda, etc...).

Nada obstante, em se tratando da aproximação entre fé e cultura, sobretudo por conta de sua ênfase no aspecto da justaposição, o conceito de aculturação passou a ser entendido apenas como um estágio da inculturação e não como a forma completa da disseminação do cristianismo nas culturas locais. Daí a necessidade de melhor definirmos o horizonte conceitual do termo inculturação e em que medida este se afasta das demais expressões mencionadas até aqui. Isso permitirá avançarmos rumo ao que esta pesquisa pretende construir sobre a in-

Páscoa, *Salve Regina*, para a Quaresma, etc...). 2) a inserção da Kalenda, que é uma forma de contagem do calendário civil da sociedade romana antiga, nos ritos iniciais da missa do Natal: *Octavo calendas ianuarii luna decima nona* [...] (fragmento inicial da Kalenda natalina).

⁹⁰ Segundo Ravasi, inicialmente o termo aculturação adquiriu uma acepção negativa, pois se referia a uma cultura dominante que não se sujeita a uma osmose, senão que pretende impor seu modo de vida à mais débil, criando um choque degenerativo e uma forma verdadeira de colonialismo cultural. Isso, segundo este autor, explica porque a Igreja Católica preferiu evitar o termo aculturação, substituindo-o por inculturação, para descrever o trabalho da evangelização (cf. RAVASI, 1992, p.7).

culturação da música ritual católica a partir da Folia de Reis como expoente da cultura regional goiana.

Segundo Chupungco (2008), o termo inculturação apareceu pela primeira vez em 1973, nas pesquisas do missionário protestante G. L. Barney, então professor da *Nyack Alliance School of Theology*, em Nyack, Nova York. Naquela ocasião Barney referia-se ao âmbito missionário do intercâmbio cultural exterior às fronteiras do cristianismo, ou seja, do contato entre o cristianismo e as tradições ocidentais e orientais não cristãs. Pelo termo inculturação Barney pretendia tratar a penetração da doutrina cristã nos ambientes não cristãos. Para isso, segundo ele, apenas o conteúdo essencial da mensagem cristã deveria ser preservado, em função de sua adaptação aos valores inerentes a cada cultura especificamente. Entretanto, no universo católico coube aos jesuítas a apropriação e uso do termo inculturação pela primeira vez. No seguinte fragmento de Chupungco conseguimos, inclusive, compreender a grafia da palavra, iniciada com o prefixo *in*, ao invés de *en*, como seria o adequado para a língua portuguesa:

Os delegados da 32ª Congregação Geral da Companhia de Jesus, realizada em 1975, adotaram o termo latino *inculturatio* durante suas discussões⁹¹. A palavra provavelmente pretendia ser o equivalente latino de “enculturação”. Como o latim não tem o prefixo “em”, tornou-se necessário usar “in”. A mudança de “enculturação” para “inculturação” acarretou uma mudança na significação das palavras. A. Shorter salienta que “enculturação” é de fato um jargão antropológico para designar a “socialização”, ou o processo de aprendizagem “pelo qual uma pessoa é inserida em sua cultura”⁹². Substituindo rapidamente “enculturação”, “inculturação” assumiu, por fim, um significado totalmente diferente em círculos teológicos, litúrgicos e missiológicos (CHUPUNGCO, 2008, p. 23 – grifos do autor).

Como se pode notar, a partir de então o termo inculturação ganhou autonomia nos discursos e pesquisas sobre a internalização da fé nas diferentes culturas, processo, aliás, de mútua integração. Apesar de possuírem a mesma raiz etimológica, o sentido impresso ao conceito inculturação distancia-se em muito daquele pretendido por termos como deculturação ou aculturação. No caso específico do catolicismo, no conceito inculturação tem-se em jogo a relação da fé com a cultura, num diálogo de enriquecimento recíproco. Oficialmente, o termo inculturação ganhou força nos discursos do magistério católico a partir do Sínodo dos Bispos de 1977, após constantes intervenções dos bispos da Ásia sobre o enraizamento do Evangelho nas culturas humanas. Posteriormente apareceu nos discursos do Papa João Paulo II, de modo particular quando falava da catequese e da evangelização. Entre as várias tentativas feitas para

⁹¹ A. Crollius, *What is so new about inculturation?*, Gregorianum, v. 59, pp. 721-738, 1978 (N.d.A.).

⁹² A. Shorter, *Toward a Theology of Inculturation*, London, 1988, pp. 5-6 (N.d.A.).

conceituar o termo inculturação, encontramos na instrução “A liturgia romana e a inculturação” (doravante, LRI), da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos, um belo exemplo de como este tema passou a ser entendido pelo magistério oficial da Igreja Católica:

O Magistério da Igreja usou o termo inculturação para designar, com maior precisão, a encarnação do Evangelho nas culturas autóctones e, ao mesmo tempo, a introdução dessas culturas na vida da Igreja. A inculturação significa uma íntima transformação dos valores culturais autênticos, graças à sua integração no cristianismo e ao enraizamento do cristianismo nas diversas culturas humanas (LRI, n. 4).

A despeito de um questionamento sobre o que este documento entende por “uma íntima transformação dos valores culturais autênticos”, o que, ao menos aparentemente, parece já indicar certa hierarquização dos próprios valores e culturas, classificando-os em autênticos e inautênticos, notamos que o tema da inculturação nalguma medida também ocupou as altas instâncias de reflexão da Igreja Católica. Num primeiro momento, foi no campo da missiologia que o termo obteve uma abordagem isenta de julgamentos valorativos. Para o teólogo e missionário P. Arrupe (cf. 1978), por exemplo, inculturação significa encarnação da vida e mensagem cristã numa área cultural concreta, de tal modo que esta experiência não só chegue a expressar-se com os elementos próprios da cultura em questão (o que seria apenas uma adaptação superficial), mas transforme-se em função deste contato. Ainda conforme as pesquisas de Faustino Teixeira:

O tema da inculturação veio enriquecido nos últimos anos pelo desenvolvimento da reflexão teológica e antropológica, que facultou substancialmente uma ampliação de horizontes. No âmbito particular da teologia das religiões, vale assinalar o reconhecimento da singularidade e do valor do pluralismo religioso. Importantes teólogos desta área partilham a viva convicção de um pluralismo religioso de princípio, que deve ser acolhido como um fator positivo. O pluralismo ganha a nível teológico uma plausibilidade “de direito”, deixando de ser visto como um dado conjuntural ou passageiro, uma ameaça ou expressão da fragilidade missionária da Igreja. Trata-se, ao contrário, de um fenômeno rico e fecundo, que haure sua razão de ser no próprio desígnio de Deus, favorecendo a transparência de toda a “riqueza multiforme” de seu mistério (TEIXEIRA, 2014).

Seguindo este raciocínio, notamos que a liturgia romana também esteve prontamente influenciada pelo discurso em prol da inculturação da fé. Liturgia e catequese talvez tenham sido as dimensões da vida eclesial que mais tenham se deixado influenciar pela necessidade de se considerar as diferenças culturais no plano da evangelização. Ora, uma evangelização que não assuma o patrimônio cultural dos diversos povos resultará num “paralelismo entre

uma ambiência litúrgica desarticulada e o meio de vida corrente, tendo como consequência a marginalização de culturas e vivências religiosas exuberantes, vitais e comunicativas, por uma liturgia cristalizada, inibidora e engaiolada” (BOKA DI MPASI, 1980, pp. 99-100). Se na origem do cristianismo, como dissemos, entendia-se por *leitourghia* o serviço prestado à comunidade, a tarefa desempenhada em função do povo do qual se era parte integrante, a atual concepção de liturgia, antes de tudo, deverá considerar o contato com os povos e a sua “encarnação” no meio deles. Para recordar o sentido há pouco mencionado de “encarnação”, por uma liturgia inculturada pretende-se nada mais, nada menos que uma celebração que se encarne na vida cotidiana, nas tradições culturais e nos valores que as compõem. Mas o que entender, *stricto sensu*, por inculturação litúrgica?

2.2. A NOÇÃO DE INCULTURAÇÃO NO ÂMBITO DA LITURGIA CATÓLICA

Diversos autores da contemporaneidade, entre eles Shorter e Chupungco, definem inculturação como a relação criativa e dinâmica entre a mensagem cristã e uma cultura ou culturas. Em vista disso, enumeram três características marcantes acerca da inculturação, quais sejam: *a)* a inculturação é um processo contínuo e é relevante para qualquer país ou região onde a fé tenha sido semeada; *b)* a fé cristã não pode existir senão em uma forma cultural; *c)* entre a fé cristã e a cultura deveria haver interação e assimilação recíproca (cf. SHORTER *apud* CHUPUNGCO, 2008, p. 26).

Ao que parece, estes três aspectos atuam de maneira complementar. De fato, o processo de inculturação nos remete ao momento inicial da disseminação da fé e, notadamente, não precisa estar circunscrito ao horizonte da fé cristã católica. O bom êxito da inserção de uma mensagem, seja ela qual for, em uma nova cultura sempre estará articulado com o quão criativos e dinâmicos forem os meios utilizados para isso. No fundo, no fundo estamos lidando com o tema da comunicação eficaz, aquela que não apenas consegue transmitir uma mensagem, mas, além disso, torna-se capaz de convencer. Por conseguinte, é verdade que a fé cristã somente poderá existir caso esteja inserida numa forma cultural determinada. Trata-se da aplicação concreta de um conjunto de valores e ensinamentos que, aliás, não encontram razão de ser na pura abstração. Este é, segundo a sociologia da religião, um dos pontos em comum nas diferentes religiões, como segue: o fato de todas elas possuírem um conjunto de doutrinas e preceitos que atuam sobre a vida dos sujeitos, de maneira individual ou grupal. De forma particular as religiões de caráter universalizante, tais como o próprio cristianismo, sem-

pre estarão em estreito vínculo com as novas culturas e, por conta disso, constantemente abertas ao processo de inculturação.

Foi pensando acerca desse assunto que o Sínodo Extraordinário dos Bispos de 1985, que comemorava os vinte anos desde o encerramento do Concílio Vaticano II, colocou em pauta o debate sobre o valor semântico e a aplicabilidade do termo inculturação: “[...] a inculturação é diferente de uma mera adaptação externa, na medida em que significa uma transformação interior de valores culturais autênticos mediante sua integração no cristianismo e o arraigamento do cristianismo em várias culturas humanas” (SÍNODO DOS BISPOS, 1985 *apud* CHUPUNGCO, 2008, pp. 26-27). Este pequeno fragmento parece conter os elementos essenciais da inculturação, quer dizer, o processo de assimilação recíproca entre o cristianismo e a cultura, e a consequente transformação no interior da cultura, por um lado, e a penetração do cristianismo na cultura, por outro. Aqui está novamente delineada a diferença entre o processo de inculturação e o que os antropólogos norte-americanos entenderam por aculturação. Esse movimento é descrito por Chupungco através da fórmula $A + B = C$, como lemos:

A diferença entre aculturação e inculturação pode ser ilustrada com a fórmula $A + B = C$. Diferentemente da fórmula $A + B = AB$, essa fórmula implica que o contato entre A e B proporciona enriquecimento mútuo às partes que interagem, de modo que A não é mais simplesmente A, mas C, e também B não é mais simplesmente B, mas C. Entretanto, por causa da dinâmica da transculturação, A não se torna B, nem B se torna A. Ambos passam por transformação interna, mas não perdem sua identidade nesse processo (CHUPUNGCO, 2008, p. 27-28).

Daí que o processo de inculturação resida justamente no fato de não haver o soterramento de uma cultura pela outra. Ambas conservam as suas identidades (A e B), embora transmutem rumo a algo novo (neste caso, C). Não há aqui qualquer forma de anulação, mas, ao contrário, uma integração que, ultrapassando o nível do *eu* e do *tu* individuais, chega à esfera da história, dos valores e da própria cultura. Isso se deve, segundo Chupungco, ao processo de transculturação, um conceito relativamente novo (1940), formulado no horizonte da América Latina, pelo antropólogo cubano Fernando Ortíz. No prefácio escrito por Malinowski à primeira edição do livro de Fernando Ortíz encontramos uma interessante definição do fenômeno transculturação como

[...] um processo no qual ambas as partes da equação são modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, diversa e complexa; uma realidade que, não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico sequer, e sim uma realidade nova, original e independente. Para des-

crever tal processo, o vocábulo de raízes latinas *transculturação*, proporciona um termo que não contém a implicação de que uma determinada cultura tenha de inclinar-se para uma outra, e sim de uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuindo com aportes significativos e cooperando para o advento de uma nova realidade de civilização (MALINOWSKI, 1987, p. 5 – grifo do autor).

A definição de Malinowski vai ao encontro do que tentamos dizer. O fenômeno da transculturação torna-se de grande valia para o processo da inculturação. Contudo, devemos manter a distinção entre o que se entende por este fenômeno em relação ao próprio método. No curso de nossa análise, podemos dizer que transculturação é o fenômeno que contribui para a efetivação de uma intenção prévia, nesse caso, a inculturação do cristianismo nas realidades culturais concretas. Na verdade, ao delimitar o campo semântico do fenômeno transculturação, Ortíz almeja marcar sua distância em relação ao conceito de aculturação. Segundo este autor, transculturação “expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque essa não consiste apenas em adquirir uma nova e diferente cultura [...], mas que o processo implica também necessariamente a perda ou o desprendimento de uma cultura precedente” (ORTÍZ, 1987, p. 96).

Apesar de apontar o século XX como o berço do debate sobre a inculturação, Chupungco não deixa de se servir dos exemplos históricos do cristianismo precedente. A constituição do que hoje entendemos como o Rito Romano, a partir dos diferentes ritos latinos existentes entre os séculos V e VIII, deu-se, em muitos aspectos, repleta do que indicamos por inculturação, quer dizer, a assimilação de padrões culturais locais pela liturgia:

[...] os liturgistas do império tinham de retrabalhar os textos e ritos dos livros romanos a fim de criar espaço para o temperamento do povo local, que na época estava em oposição diametral à sobriedade romana. O resultado disso foi uma *liturgia híbrida* que mantinha o conteúdo essencial do modelo romano, ao mesmo tempo em que lhe dava uma nova e vigorosa forma cultural (CHUPUNGO, 2008, p. 29 – grifos nossos).

Ao falarmos de uma *liturgia híbrida*, recordamos a abordagem difundida sobretudo por Canclini acerca das culturas urbanas. Ainda que com algumas semelhanças com o conceito de inculturação, por hibridação Canclini entende os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. XIX). Não se trata, portanto, de uma gratuita submissão de uma cultura à outra, sem que haja choques e embates culturais, negociações e acordos daquilo que se deixa ou não hibridar. Em vista disso, como dissemos, este

fenômeno, com forte ocorrência na relação entre as culturas, não parece estar todo de acordo com o que pretende o conceito de inculturação. Isso porque o processo de inculturação não almeja suprimir nenhuma das partes – cultura e liturgia –, mas conduzi-las a um comum acordo no que se refere ao âmbito da celebração. Noutras palavras, significa reivindicar o direito de cada povo manifestar a fé por meio de sua cultura particular, de norte a sul, de leste a oeste, sem ter que se submeter a um padrão hegemônico e totalizante.

A partir do que dissemos até aqui, está clara a constante interferência entre as ciências humanas e a missiologia a fim de se extrair uma melhor compreensão sobre o binômio cultura e fé cristã. Pensando nessa direção, a antropologia certamente ocupa um lugar de destaque entre as demais ciências inseridas no âmbito das *humanitas*. Isso porque é capaz de construir um estudo que determine a maneira como um grupo específico de pessoas, no dia a dia de suas atividades corriqueiras, age, pensa, fala, se expressa corporalmente, relaciona-se entre si e com o sagrado, quais são os seus símbolos e suas expressões artísticas, entre outras características. Nesse sentido, trata-se de pormos em questão o padrão cultural das diferentes circunstâncias concretas, afinal, “uma liturgia inculturada é uma liturgia cuja forma, linguagem, ritos, símbolos e expressões artísticas refletem o padrão cultural local” (CHUPUNGO, 2008, p. 35). Aliás, o lugar da realidade, tomada como idiossincrasia, já aparece na própria definição de padrão cultural dada pela antropologia, para a qual este termo se refere a “sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. Os padrões culturais [...] não são gerais, mas específicos” (GEERTZ, 1989, p. 64). Diante disso, a influência do padrão cultural será sempre determinante em todo processo de inculturação, e isso precisa ser entendido de maneira explícita por parte dos pesquisadores. Adiante voltaremos a este assunto, pondo-o em confronto com o lugar da religiosidade popular na consideração da cultura.

Por ora, ainda sobre o lugar da inculturação no magistério oficial da Igreja Católica, é interessante notar como após o Concílio Vaticano II este tema ganhou força, tornando-se, inclusive, um dos grandes refrões da teologia litúrgica das décadas seguintes. A preocupação com a diversidade cultural já pode ser notada no número 37 da Constituição Sobre a Divina Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*: “a Igreja não deseja impor na liturgia uma rígida uniformidade [...], mas respeita e procura desenvolver as qualidades e dotes de espírito das várias raças e povos” (SC, n. 37). Abrindo um parêntesis, é curioso observar como tudo isso vem ao encontro do que expressa o atual Papa Francisco sobre a piedade popular e a inculturação em sua última encíclica, *Evangelii Gaudium* (doravante, EG). Ao longo deste primeiro grande documento de seu recém-iniciado pontificado, Francisco dedica seis parágrafos tanto aos de-

safios da inculturação da fé, quanto ao valor da piedade popular para o enriquecimento de um cristianismo consciente de seu papel na sociedade. Em um destes fragmentos lemos: “o substrato cristão de alguns povos é uma realidade viva. [...] Não convém ignorar a enorme importância que tem uma cultura marcada pela fé [...]” (EG, n. 68). Um pouco adiante no mesmo documento Francisco volta a este assunto: “quando o Evangelho se incultura num povo, o seu processo de transmissão cultural também transmite a fé de maneira sempre nova; daí a importância da evangelização entendida como inculturação”(EG, n. 122) – o que nos faz considerar, ainda que brevemente, os três passos, ou métodos, mais utilizados no processo de inculturação.

2.2.1. Métodos de inculturação litúrgica

Com o intuito de contribuir na efetiva inculturação da mensagem cristã teólogos, missiólogos e liturgistas de diferentes países reuniram três dos métodos mais utilizados para esse propósito, quais sejam: o método da equivalência dinâmica, o método da assimilação criativa e o método da progressão orgânica. Como veremos, apesar de constituírem três maneiras autônomas de abordagem, tais métodos estão intimamente relacionados, permitindo, inclusive, a suposição de uma evolução didática, do primeiro ao último. Desse modo, tanto podem ser considerados como métodos, em sentido estrito, quanto como fases distintas de um único processo de inculturação.

A) Conforme Chupungco (2008, p. 36) “a equivalência dinâmica consiste em substituir um elemento da liturgia romana por algo da cultura local que tenha um significado ou valor igual”. Discorrendo sobre este assunto o autor recorda a questão da tradução. Como dissemos acima, há termos latinos que não possuem um correspondente específico em algumas línguas, devendo, em casos como estes, se recorrer às chamadas “expressões idiomáticas”. Entretanto, isso não ocorre apenas com a tradução dos textos latinos da liturgia. Por conta de sua abrangência, tomaremos por empréstimo um dos exemplos de tradução apresentados por Chupungco, a saber, o termo *anamnese* (transliteração do grego *ανύμνηση*). De fato, trata-se de um termo nuclear para a compreensão do mistério litúrgico, ainda que sua tradução seja um tanto complexa. Em sentido literal, a expressão grega *anamnese* quer dizer “trazer para a memória”, “recordar”. Todavia, de que modo esta tradução estará conciliada com a dimensão do banquete e da festa, implicada pelo uso do termo no âmbito da teologia litúrgica contemporânea? Nesse caso, a opção da edição brasileira para o Missal Romano foi “memorial”, ou seja, a festa na qual se celebra a lembrança de um acontecimento. Nada obstante, ou-

tras opções também poderiam se encaixar perfeitamente, como, a título de ilustração, *celebrate the memory* ou *celebrate the memorial* – opções utilizadas pela edição norte-americana. O fato é que em ambos os casos (tanto na tradução brasileira, quanto na norte-americana) temos em jogo a “equivalência dinâmica” de uma palavra por outra, na tentativa de se corresponder ao mesmo sentido requerido.

Vejamos, ainda, o caso da expressão *Deus, qui humanae substantiae dignitatem*, que aparece no Prefácio da Missa do Natal. Para as línguas neolatinas não é difícil traduzir *dignitatem* por “dignidade” sem que se perca o sentido original. Contudo, se tomarmos o exemplo da língua *ibo*, dos povos da Nigéria, mencionada por Chupungco em sua análise, melhor compreenderemos⁹³ o que significa a “equivalência dinâmica”. Apesar de na língua *ibo* não haver nenhum correspondente linguístico para a palavra *dignitatem*, há um ritual que consegue exprimir este sentido. Quando chegam à idade adulta, ou seja, por volta dos 16 anos, os garotos e as garotas *ibo* são submetidos a uma cerimônia na qual recebem uma pena de águia. Isso significa que para essa cultura usar uma pena de águia no cabelo torna-se sinônimo de estar revestido de valoração. Foi pensando nisso que, ao traduzirem o referido trecho do Prefácio do Natal, os missionários católicos na Nigéria preferiram escrever “usar uma pena de águia”. Ora, diz Chupungco (2008, pp. 39-40), “em vez de meramente afirmar que Deus criou a dignidade da espécie humana, a proposta da oração em *ibo* louva a Deus que presenteia cada homem e mulher que ele cria com a pena de uma águia”. A mesma equivalência pode ser exemplificada quando recursos naturais tidos como preciosos numa determinada região são utilizados na ornamentação do espaço litúrgico: onde há ouro, usa-se ouro, onde há pérolas, usam-se pérolas, onde há cerâmica, usa-se cerâmica, e assim por diante.

B) Por conseguinte, o método da assimilação criativa faz com que recordemos a própria trajetória ritualística do cristianismo nos primeiros séculos. Aqui certamente temos em conta a influência da aculturação que, como vimos, embora seja considerada parte do processo de inculturação, não o pode abarcar por completo. Trata-se da absorção feita pela liturgia dos elementos estéticos e artísticos das culturas locais, de modo que estes passassem a influenciar e, até mesmo, a modificar a estrutura ritual que se encontrava em processo de construção. Na tradição cristã católica, o exemplo mais claro desse processo certamente é a celebração do Batismo. Apesar de o texto bíblico falar apenas em água (cf. Efésios 5,26), ao longo dos séculos outros elementos foram incorporados a esta celebração, tais como a unção com o óleo e o rito do sal, diretamente herdados da cultura romana secular. No século terceiro, por

⁹³ Em seu texto Chupungco apresenta com maior riqueza de detalhes o que aqui apenas iremos mencionar resumidamente.

exemplo, o que era apenas um momento ritual modificou-se em um caminho, denominado *catecumenato*. A celebração do Batismo passou a ser precedida por uma série de outras celebrações, cada uma com o seu rito específico. Apenas ao final de todo este processo, o que, aproximadamente, levava um período mínimo de dois anos, os *catecúmenos* estavam aptos a receberem o Batismo.

Ainda hoje modificações como essas são muito comuns na celebração dos sacramentais, ou seja, das demais bênçãos e orações que não possuem um rito rigidamente estabelecido. Isso ocorre de modo particular quando consideramos a influência da religiosidade popular sobre a liturgia – o que será objeto da próxima seção deste capítulo. Conforme Chupungco (2008, p. 46), “a assimilação criativa pode ser empregada proveitosamente para a inculturação de outras celebrações litúrgicas”, tais como o matrimônio, as exéquias⁹⁴ ou outras bênçãos que ocorram fora do espaço da liturgia oficial.

C) Por fim, fala-se do método da progressão orgânica, que parte do “ponto em que os autores da constituição sobre a liturgia ou os revisores das edições típicas pararam” (CHUPUNGCO, 2008, p. 48). Aqui realmente se encontra o trabalho da criação e não apenas da equivalência. Daí a necessidade de que sempre mais se aprofundem os dois elementos fundamentais para o processo de inculturação: em primeiro lugar o conhecimento da cultura local, dos seus valores, da sua história, e, em seguida, o conhecimento da ritualidade, da estrutura ritual da liturgia católica. Caso falte um desses dois elementos, o trabalho de inculturação estará fadado a se tornar uma mera teatralização do culto, incapaz, por sua vez, de comunicar o sentido real da experiência religiosa. Aliás, sobre isso vale a pena dizer que o processo de inculturação deve ser, antes de tudo, um trabalho em conjunto. Como assinala Fonseca (2008), podemos compará-lo à vida em uma colmeia de abelhas. Numa colmeia há uma enorme diversidade de funções. Há abelhas que buscam novas fontes, outras que colhem o néctar, outras, ainda, que mantêm limpa a colmeia. Cada uma tem a sua função e umas colaboram com as outras. Transpondo o mesmo modelo para a questão da experiência religiosa, chegamos à conclusão de que “a inculturação não é obra da autoridade, mas da criatividade eclesial. Cada um contribuindo com seu trabalho e comunicando aos demais onde há material que possa ser recolhido” (EDITORIAL *apud* FONSECA, 2008, p. 47). Disso resulta que a ação evangelizadora esteja a serviço da dinamização dos valores já existentes, e não da sua substituição. Sua fonte primordial de matéria prima sempre deverá ser a vida concreta das comunidades, seus anseios e sua história.

⁹⁴ Bênção dos defuntos.

2.3. O PROCESSO DE INCULTURAÇÃO NA ÓTICA DA RELIGIOSIDADE POPULAR⁹⁵

Ao longo da maior parte do século XIX, caracterizou-se como religiosidade popular tudo o que de alguma forma representasse o supersticioso, o grosseiro, o curioso, o vulgar (cf. CESAR, 1976, p. 7). Em sua obra *Religiosidade Popular e Pastoral*, Segundo Galilea dedica todo um capítulo à delimitação histórica do conceito religiosidade popular (cf. GALILEA, 1978, pp. 41-52). Tentando, contudo, burlar os limites impostos por uma definição o autor apresenta o seguinte argumento: “a religiosidade popular é uma realidade demasiado variada e complexa e se torna extremamente difícil fixar seus limites com precisão científica. Creio que seria melhor *renunciarmos a definir* a religiosidade popular e simplesmente procurarmos um acordo em torno dos critérios para assim chegarmos a uma identificação aproximativa” (GALILEA, 1978, p. 11 – grifos do autor).

Nesta pesquisa, contudo, tendemos a concordar com Süß, quando, de modo pertinente, defende a piedade popular e estabelece para ela um limite frente à religiosidade popular global, tendo em vista que esta “abrange todos os costumes e vivências religiosas de um povo, seja ele de origem africana, indígena, protestante, católica, espírita ou pagã” (SÜSS, 1979, p. 28). A religiosidade popular a que nos referimos está identificada com a experiência. Foi assim que a música tradicional cristã, alcançando as parcelas mais populares das sociedades em processo de civilização, consolidou-se como enunciativa de “verdades” (nesse caso, verdades de fé) e mediadora na relação entre o humano e o divino – experiência concreta na vida de um povo concreto. Trata-se de um fenômeno muito bem retratado pelo cientista social Émile Durkheim (1975, p. 216): “tais representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para produzi-las, espíritos diversos se associaram, misturaram, combinaram suas ideias e sentimentos; longas séries de gerações acumularam aí a sua experiência e o seu saber”.

Ao tratar o tema da religiosidade popular, Sartore aponta o que, para ele, são as suas principais características:

ela está estreitamente vinculada aos problemas e sentimentos humanos básicos; possui uma qualidade espontânea e criativa, que às vezes distancia da doutrina e disciplina da Igreja; é tradicional em sua orientação; está muitas vezes associada a lugares específicos, expressões culturais e condições soci-

⁹⁵ Trataremos especialmente o catolicismo popular, quer dizer, as formas de expressar a religião que não respeitam, estritamente, à normatização institucional da liturgia católica, como: as procissões, os congados, as folias, os terços, as benzeduras, entre outras.

ais específicas e com a disposição natural de um grupo específico; ela geralmente é apropriada para pessoas modestas e simples, embora não seja necessariamente o correlativo de privação social e cultural (SARTORE *apud* CHUPUNGCO, 2008, p. 118).

Em relação à nossa pesquisa, talvez a principal contribuição de Sartore se deva ao fato de enfatizar o estreito vínculo entre a experiência religiosa popular e aquilo que podemos denominar como o seu *lócus*. Esta concepção nos remete à maneira pela qual os antigos gregos compreendiam o lugar do acontecimento primordial (φαινόμενον), quer dizer, uma concepção espacial que vai além dos limites físico-geográficos, considerando também a questão temporal e cronológica, a influência dos ciclos e das épocas. O tempo não é aqui simplesmente compreendido como a sucessão das horas – como a figura mitológica de um deus continuamente gerador e devorador de seus filhos –, mas como o *kairós* (καιρός), ou seja, o momento oportuno da manifestação.

Isso significa que a experiência religiosa sempre partirá não apenas de sua contextualização numa determinada sociedade, mas da capacidade de inserir-se no horizonte simbólico do tempo e do espaço dos próprios sujeitos que a constituem, no âmbito de sua cultura e de suas tradições. Assim, cada festa possuirá o seu tempo certo, e não poderá ser “teatralizada” a qualquer tempo⁹⁶. Existirão as celebrações para a época da colheita, que, por sua vez, não serão as mesmas para o período do plantio. Do mesmo modo, apesar de nascimento e morte configurarem partes distintas de um mesmo ciclo, o teor de suas celebrações exigirá tonalidades distintas: do dourado ao negro, da festa ao luto que gera nova festa. Definir o *lócus* da religiosidade popular é, portanto, o primeiro passo para a sua consideração. Daí a importância do capítulo que segue e de sua tentativa de delimitar o espaço cultural e religioso que a Folia de Reis ocupa na tradição popular goiana e, mais especificamente, na composição identitária da comunidade pesquisada. Por ora nos deteremos aos aspectos conceituais que perfazem a noção de religiosidade popular.

A propósito disso, não devemos aqui entender religiosidade como o equivalente de uma religião restrita ao subjetivismo. O termo tampouco denota qualquer degeneração da religião oficial. Religiosidade é, antes de tudo, uma forma concreta de religião genuína, mesmo que em sua expressão careça de doutrinas rigidamente fixadas. Consequentemente, a inscrição

⁹⁶ Acerca disso, encontramos em Bakhtin uma interessante consideração: “as festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa” (BAKHTIN, 2008, p. 8 – grifo do autor).

do termo “popular” nada mais quer senão demarcar a fronteira entre o que se entende como o culto oficial e a experiência religiosa dos pequenos grupos de base. Nas palavras de Canclini,

o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 2011, p. 205).

Ao longo de *Culturas Híbridas* Canclini empreende um caminho de desconstrução do atual sentido atribuído ao conceito de “cultura popular”. Para este autor, “o popular, conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico, mas o valor ambíguo de uma noção teatral. O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos” (CANCLINI, 2011, 279). Não se trata, por isso, de uma avaliação da popularidade ou impopularidade de uma forma devocional em relação à receptividade das pessoas. Aliás, “algumas formas de religiosidade popular, de novo dependendo da região, podem receber pouco ou nenhum interesse por parte das pessoas” (CHUPUNGO, 2008, p. 108). Graças ao contínuo desenvolvimento dos centros urbanos e, por decorrência, ao maior distanciamento do contexto rural, na sociedade contemporânea a maioria dos jovens não mais se reconhece nas práticas devocionais da religiosidade popular herdada de seus antepassados. Certos comportamentos e símbolos não mais lhes comunicam sentido (e daí a necessidade de sua constante ressignificação). Nessa direção raras exceções merecem destaque. Há casos isolados de grupos juvenis que lutam em prol da conservação de alguns expoentes da cultura religiosa local – ainda que se trate de iniciativas muito pontuais, as quais, na maioria das vezes, não conseguem se prolongar no horizonte do tempo e da história. Não são poucos os exemplos de manifestações religiosas que, a fim de alcançarem a posteridade, se submeteram ao processo de teatralização, tornando-se produtos de cultura a serem exibidos em festivais ou outros eventos de cunho artístico⁹⁷. Em casos como estes, perde-se o sentido da cultura e da religião como formas de expressão da vida, o que nos faz compreender a seguinte afirmação: “as culturas populares

⁹⁷ Em *Las culturas populares en el capitalismo*, Nestor Canclini dá exemplos de como o patrimônio cultural de um povo pode ser convertido em produto mercadológico: “o que vê o turista: enfeite para comprar e decorar seu apartamento, cerimônias “selvagens”, evidências de que sua sociedade é superior, símbolos de viagens exóticas a lugares remotos, portanto, do seu poder aquisitivo. A cultura é tratada de modo semelhante à natureza: um espetáculo. As praias ensolaradas e as danças indígenas são vistas de maneira igual. O passado se mistura com o presente, as pessoas significam o mesmo que as pedras: uma cerimônia do dia dos mortos e uma pirâmide maia são cenários a serem fotografados” (CANCLINI, 1989, p.11)

não se extinguíram, mas há que buscá-las em outros lugares ou não-lugares” (CANCLINI, 2011, p. XXXVII).

De volta à circunscrição de nosso horizonte temático, é importante observar que nos textos do magistério católico encontramos tanto a expressão religiosidade popular, quanto o que pretende ser o seu correlato, piedade popular, ambos se referindo à maneira religiosa do povo⁹⁸. No entanto, levando em conta a sua etimologia, estes termos não devem – e sequer podem – ser tomados como equivalentes. Enquanto piedade popular parece supor as diferentes manifestações de uma determinada crença religiosa, o termo religiosidade promove a ideia de um dilatamento de concepções. “Religiosidade tem a ver com religião, ou seja, com a relação do ser humano com a divindade, seja ela cristã ou não. Fala-se assim em religiosidade natural, em religiosidade de qualquer ser humano. Ela é compreendida também como sendo a religião do povo, ou religião popular” (BECKHÄUSER, 2014). Daí que a própria noção de religiosidade popular esteja inserida no ponto de confluência das distintas tradições religiosas ocidentais, sejam elas o cristianismo colonial, a matriz africana ou as crenças dos nativos indígenas⁹⁹. Aliás, devemos a esse sincretismo a aplicabilidade do que hoje entendemos por catolicismo popular, conceito que neste trabalho apresentamos articulado à expressão piedade popular.

Nada obstante, se, como acabamos de dizer, a religiosidade popular à qual nos referimos se consolida como o adverso da tradição oficial do rito romano, devemos levar em conta o caráter ambíguo que a reveste. Trata-se, simultaneamente, de um elemento que reúne o aspecto do antagonismo e da novidade inspiradora. Isso porque também a liturgia oficial encontra na tradição religiosa popular certa fonte de inspiração. Aliás, segundo DaMatta, devemos entender a religiosidade popular e a liturgia oficial como expressões complementares de uma mesma experiência religiosa:

⁹⁸ Acerca desse assunto, o *Diretório sobre a piedade popular e a liturgia*, publicado pelo Vaticano em 2002, tenta apresentar certa distinção entre as expressões “piedade popular” e “religiosidade popular”. Conforme o n. 9 deste documento, “o termo ‘piedade popular’ designa as diversas manifestações culturais, de caráter privado ou comunitário, que no âmbito da fé cristã se expressam principalmente, não com os modos da sagrada liturgia, mas com as formas peculiares derivadas do gênio de um povo ou de uma etnia e de sua cultura”. Por outro lado, em seu n. 10 o mesmo texto sugere que “a realidade indicada com a palavra ‘religiosidade popular’ se refere a uma experiência universal: no coração de toda pessoa, como na cultura de todo povo e em suas manifestações coletivas, está sempre presente uma dimensão religiosa”. Daí que, a fim de lidarmos com a possibilidade de inculturação do evangelho nas culturas humanas, temos de levar em conta a dimensão religiosa em sua integralidade, não circunscrita neste ou naquele credo. Em nosso trabalho isso parece ser evocado mais claramente pelo conceito “religiosidade popular”, a despeito de piedade.

⁹⁹ Conforme a definição de Galilea (1978, p. 41), por exemplo, “a religiosidade popular latino-americana é o produto de uma miscigenação religiosa com predomínio católico”.

[...] como as vertentes de um mesmo rio ou as duas faces de uma mesma moeda. Desse modo, o oficial contém tudo o que pode legalizar, atuando a partir de fora. Mas o popular contém todas as formas que lidam com as emoções em estado vivo, atuando por dentro. Nessa modalidade, sentimentos e ideias ligam-se em dramas visíveis e concretos, muito diferentes das formas eruditas de religiosidade, onde o culto salienta uma comunicação disciplinada e oficial com a divindade. Num caso, a relação com Deus é, por assim dizer, “limpa”: trata-se de uma comunicação educada. No outro, a comunicação é sensível, concreta e dramática (DAMATTA, 1986, p. 74).

Na medida em que “a expressão religiosidade popular expressa mais os conteúdos da fé do povo simples ou da religião do povo, em oposição à religião oficial ou institucionalizada, representada, transmitida e dirigida pelo clero” (BECKHÄUSER, 2014), alcança, por consequência, a linguagem das massas populares, sobretudo dos mais pobres, comunicando-lhes a fé de uma maneira que lhes é familiar. De fato, “a religiosidade popular tem uma afinidade particular com o povo [...], pois é somente no povo que esta religiosidade é coerente com a cultura” (GALILEA, 1978, p. 13). Com a chegada dos portugueses ao Brasil, chegaram também duas distintas tradições religiosas, a saber: a oficial, da Igreja, da universidade e da corte, e a popular, dos analfabetos, pobres e marginalizados¹⁰⁰. Nos termos de Paleari,

[...] um tipo de catolicismo, trazido pelos portugueses pobres, começou a penetrar no Brasil a partir da colonização. É comumente chamado de catolicismo tradicional ou popular. Teve presença significativa na zona rural, em terras camponesas. [...] Não tinha ligações com o poder político, nem se beneficiava de auxílios econômicos. Além dos portugueses pobres, alguns pequenos proprietários, índios destribalizados, ex-escravos e, sobretudo, mestiços participava praticavam esse catolicismo (PALEARI, 1993, p. 67).

Na religiosidade popular, a opção se concentrou nos aspectos da tradição oral dos pobres da Europa. Desse modo, mesmo que haja elementos na experiência religiosa popular tirados da pregação e das celebrações oficiais, também existem aqueles que somente se encontram na tradição oral. Isso inclui desde os elementos seculares dos antigos celtas às contribuições advindas dos povos quilombolas e indígenas, partícipes ativos na construção da nação brasileira. O “Bendito de Padre Cícero”, por exemplo, só pode ter surgido no Brasil¹⁰¹.

Atualmente isso aparece de forma ainda mais evidente nos contextos rurais, embalados por uma visão cíclica da existência, que remonta sempre outra vez à interpretação da vida pelos ciclos da natureza e dos ciclos da natureza como extensão da religiosidade. Vejamos,

¹⁰⁰ Cf. Paleari, os principais elementos dessa forma de devoção eram: o santo, o oratório familiar, o oratório na rua, o oratório ambulante, a capela e os santuários (cf. PALEARI, 1993, pp. 67-70).

¹⁰¹ Cf. MARTINS FILHO, J. R. F. “Música e liturgia na religiosidade popular cristã: um enfoque sociocultural”. In. *Revista Linguagem Acadêmica*, v. 3, n. 1, jan/jun, 2013. pp. 9-29.

por exemplo, as tradicionais procissões rumo aos cruzeiros em época de estiagem. Em casos como este está clara a crença de que a divindade possui direta interferência sobre os fenômenos naturais. A descrição de Virgínia Palhares consegue ilustrar o que estamos dizendo:

As manifestações de fé ocorriam intensamente quando a estiagem ultrapassava o mês de setembro e/ou quando o veranico se alongava fevereiro adentro, pois “era a retirada das águas e no veranico o sol estalava!” [...] Cabia às mulheres a organização das orações durante os nove dias de novena. O sacrifício fazia parte do ritual. Mulheres, crianças e homens (estes em menor número) se deslocavam em grupo para as cruzes distribuídas na paisagem rural da Inhaúma. Um agricultor recorda que “quando era pequeno, tinha uns 10 anos, ia pra roça ajudar meu pai e quando dava meio dia a gente ia pras cruz rezar pra chover.” Esse era outro ato de penitência: “a reza tinha que acontecer ao meio dia em ponto, quando o sol tava estalano.” Uma agricultora em seu relato disse: “um dia o sol tava tão quente que não conseguimos ir ao Cruzeiro rezar. Rezamo ali mesmo ao pé do milho com uma garrafa d’água” (PALHARES, 2010, p. 12).

A propósito de nosso tema, estes relatos nos permitem aferir outra grande característica da religiosidade popular, a saber, o seu caráter eminentemente coletivo. Isso porque no cotidiano do pobre confundem-se a vida do corpo e a vida do grupo e, por decorrência, o trabalho manual e as crenças religiosas (cf. ARAGÃO, 2013, p. 11). De fato, o que caracteriza a cultura popular é a capacidade de ser muito grupal, mas, ainda assim, resguardar um espaço privativo para a fé do indivíduo. Devido à sua afinidade cultural, a religiosidade se expressa mais global e intensamente no povo. “Assim, é plenamente justificado o adjetivo ‘popular’ unido a esta forma de religiosidade” (cf. GALILEA, 1978, p. 13). Segundo Van der Poel, algumas peculiaridades dessas celebrações comunitárias são: “a linguagem do encontrar, a riqueza dos sentimentos religiosos, a variedade dos ministérios e a natural ligação entre vida e religião” (VAN DER POEL, 2013, p. 35). Entender a proximidade entre vida e fé, entre culto e cotidiano, significa compreender a dimensão inculturada da religião, que apenas tem sentido de ser enquanto radicada no seio das culturas. Disso resulta que “as disposições que os rituais religiosos induzem têm seu impacto mais importante fora dos limites do próprio ritual, na medida em que refletem de volta, colorindo, a concepção do mundo” (GEERTZ, 1989, p. 135). Talvez tudo isso possa ser melhor exemplificado a partir de uma aproximação entre a religiosidade popular católica e a estrutura ritual da liturgia romana. A seguir tentaremos indicar algumas destas possibilidades de intersecção.

2.4. RELIGIOSIDADE POPULAR E INCULTURAÇÃO NA LITURGIA

Se ao longo do segundo milênio desenvolveu-se no catolicismo um modelo litúrgico com forte apelo clerical, no qual a epifania da salvação se estruturava como reflexo de uma hierarquia celeste, também devemos a essa época o nascimento das conhecidas práticas populares e devocionais de relacionamento com o sagrado – sempre crescentes, devido ao desconhecimento da língua latina e, por esse motivo, ao descompasso com a sucessão dos ritos, alheios à participação da assembleia na ação ritual. Data-se daí a origem da reza do rosário, das adorações ao Santíssimo Sacramento, das confrarias em homenagem aos santos padroeiros, das novenas e ofícios à Virgem Maria, enfim, de uma série de práticas que se identificam com o que hoje denominamos por religiosidade popular católica. Longe da liturgia oficial, as comunidades desenvolveram substancial força de resistência frente às intempéries da vida, apoiando-se nas práticas devocionais. Não é difícil encontrarmos exemplos do estreito vínculo entre aquele que crê e o objeto de sua crença. Em vista disso, na religiosidade popular a devoção aos santos passou a ocupar um lugar de proeminência¹⁰². Entre estes se destaca a figura de Nossa Senhora, venerada em suas mais diversas formas de representação artística e/ou devocional. A imagem que segue, registrada no Santuário Basílica de Aparecida do Norte, São Paulo, retrata a devoção de uma fiel em agradecimento às graças que, segundo ela, sempre foram recebidas por intercessão da Virgem. Trata-se de uma experiência que se tornou tradição tanto para a senhora, quanto para a sua família, de tal sorte que também as gerações mais jovens se dirigem anualmente a Aparecida com o intuito de repetir o mesmo gesto de gratidão.



Figura 2: Acendimento de velas a Nossa Senhora Aparecida
Detalhe da Sala das Velas – Basílica Nacional, Aparecida, SP
Créditos: do autor – julho de 2014

¹⁰² Cf. DaMatta (1986, p. 70), “tudo indica que o santo atende melhor e reconhece mais claramente o esforço dos mortais quando o pedido se faz de modo solene e respeitoso, com algum formalismo. As rezas e os pedidos, assim, ‘sobem’ melhor quando há um sinal visível de comunicação com o alto; algo que cristalice essa ligação, como a fumaça do incenso ou as luzes das velas queimando [...]”.

Acerca da religiosidade popular, basta passarmos em revista as variadas letras dos cânticos¹⁰³ marianos, dos oferecimentos dos terços, dos hinos aos santos padroeiros, das folias e das congadas, para percebermos quão antiga é a sua origem. Como o canto próprio da experiência popular religiosa esteve intimamente ligado à prática litúrgica institucional da Igreja, hinos compostos na alta Idade Média são entoados ainda hoje mundo afora sem que deles se reconheça a origem específica. Como exemplo no Brasil, podemos mencionar as sequências¹⁰⁴ dedicadas ao “Divino”, forma carinhosa pela qual é denominado o Espírito Santo. Na composição de suas letras, muitas delas remetem ao tradicional *Veni Sancte Spiritus*, atribuído ao papa Inocêncio III ou ao arcebispo de Canterbury, Stephen Langton, possivelmente composta no século XIII, ainda que a elas estejam acrescentadas outras fórmulas advindas da cultura popular. Atendo-nos ao exemplo que acabamos de citar, percebemos que, enquanto em sua letra *Veni Sancte Spiritus* sintetiza os principais ensinamentos teológicos sobre o Espírito Santo, numa linguagem rica de simbolismos e eloquência, o mesmo também ocorre na tradução popular deste hino. Os elementos substanciais são resguardados, embora a versão traga consigo significativas alterações de estilo: A) Quanto à letra: o formato estrófico, comum aos grandes hinos medievais, é modificado pela inserção do refrão e da repetição dos últimos versos de cada estrofe – isso, notadamente, para não dizer da simplificação da tradução, apresentada numa linguagem bastante acessível.

¹⁰³ Isso porque, como lembra Roberto DaMatta (1986, p. 69), “existem formas de falar com o mundo de Deus que são solitárias e outras que são coletivas. Coletivamente, o modo mais comum é através da cantoria, onde a prece faz com que se juntem todos os pedidos num só, que deve ‘subir’ aos céus levado pelas harmonias das vozes que o entoam”.

¹⁰⁴ Segundo Aldazábal, este termo “vem do latim, *sequentia* (as coisas que seguem, a continuação). E designa o canto que, em algumas ocasiões, se segue à aclamação do *Aleluia*, antes do Evangelho. Na Idade Média, sobretudo a partir do século XII, começaram a compor-se, na continuação do aleluia, cantos poéticos com melodia popular e várias estrofes. Apesar do seu carácter poético, chamavam-se também *prosa*, porque a cada sílaba lhe correspondia uma nota, e não eram, portanto, cantos melismáticos e complicados como o gradual. Na reforma atual, conservaram-se algumas sequências: para o dia de Páscoa, *Victimæ paschali*; para Pentecostes, *Veni, sancte Spiritus*; para *Corpus Christi*, *Lauda, Sion*; e para a Virgem Dolorosa, o *Stabat Mater*.” (ver Dicionário de Liturgia, online).

Texto original, em Latim:¹⁰⁵

*Veni Sancte Spiritus
et emite caelitus
lucis tuae radium.*

*Veni pater pauperum
veni dator munerum
veni lumen cordium.*

*Consolator optime
dulcis hospes animae
dulce refrigerium.*

*In labore requies
in aestu temperies
in fletu solatium.*

*O lux beatissima
reple cordis intima
tuorum fidelium.*

*Sine tuo numine
nihil est in homine
nihil est innoxium.*

*Lava quod est sordidum
riga quod est aridum
sana quod est saucium.*

*Flecte quod est rigidum
fove quod est frigidum
rege quod est devium.*

*Da tuis fidelibus
in te confidentibus
sacrum septenarium.*

*Da virtutis meritum
da salutis exitum
da perenne gaudium.
Amen, Alleluia.*

Texto da Versão de Reginaldo Veloso (o refrão está em negrito):

***A nós descei, Divina Luz!
A nós descei, Divina Luz!
Em nossas almas acendei
o amor, o amor de Jesus,
o amor, o amor de Jesus!***

1. Vinde, Santo Espírito, e do céu mandai
luminoso raio, luminoso raio!
Vinde, Pai dos pobres, doador dos dons
luz dos corações, luz dos corações!
Grande defensor, em nós habitai
e nos confortai, e nos confortai!
Na fadiga, pouso; no ardor, brandura
e na dor, ternura, e na dor, ternura!

2. Ó Luz venturosa, divinais clarões
encham os corações, encham os corações!
Sem um tal poder, em qualquer vivente
nada há de inocente, nada há de inocente!
Lavai o impuro e regai o seco
sarai o enfermo, sarai o enfermo!
Dobrai a dureza, aquecei o frio
livrai do desvio, livrai do desvio!

3. Aos fiéis que oram, com vibrantes sons
dai os sete dons, dai os sete dons!
Dai virtude e prêmio, e no fim dos dias
eterna alegria, eterna alegria!
Aleluia, aleluia, aleluia, aleluia!
Aleluia, aleluia, aleluia, aleluia!

Entre outros aspectos, vale notar, por exemplo, o lugar ocupado pela morte como conclusão do enredo. Aliás, este elemento pode ser apontado como uma das maiores características das composições medievais. Posteriormente, a imagem da morte viria a se tornar o grande emblema do período Barroco, tanto no âmbito da música, quanto da literatura e demais expressões artísticas. Ainda que conserve todos os elementos teológicos substanciais, o texto

¹⁰⁵ Tradução literal: Vinde, Espírito Santo, enviai dos céus um raio da vossa luz. Vinde, Pai dos pobres, vinde, doador de dons, vinde, luz dos corações. Consolo que acalma, doce hóspede da alma, doce refrigerio. No trabalho descanso, na aflição remanso, no calor aragem. Ó, luz beatíssima, enche o íntimo dos corações dos vossos fieis. Sem a vossa luz nada o homem pode, nenhum bem há nele. Lavai o que é sujo, regai o que é árido, curai o doente. Dobrai o que é duro, aquecei o que é frio, abri caminho nas trevas. Dai aos vossos fiéis que confiam em vós vossos sete dons. Dai em prêmio da virtude uma santa morte, alegria eterna. Amém, aleluia.

da versão de Reginaldo Veloso, revestindo-se de beleza e linguagem poética, distancia-se do original latino, especialmente caso consideremos a inserção do refrão, de modo a oportunizar a adesão da assembleia no canto. Trata-se do tênue limite entre a fidelidade e a adequação à nova realidade. Isso também pode ser notado na melodia, como segue.

B) Quanto à música: a melodia gregoriana, composta no sistema modal, vê-se substituída por uma adaptação do canto das lavadeiras das margens do Rio São Francisco (numa referência direta à influência do Espírito Santo no cotidiano das pessoas, sobretudo dos trabalhadores rurais, que formam o contexto dessa versão – que não é a única). Além do refrão, também as frases finais de cada estrofe são repetidas, recordando uma construção dialogal.

Seq. I

V

Eni Sancte Spi-ri-tus, Et emít-te caé-li-tus Lu-

cis tu-ae rá-di-um. Ve-ni pa-ter páu-pe-rum, Ve-ni da-tor

mú-ne-rum, Ve-ni lumen cór-di-um. Conso-lá-tor ó-pti-

me, Dulcis ho-spes á-nimae, Dulce refri-gé-ri-um. In labó-

re réqui-es, In aestu tempé-ri-es, In fle-tu so-lá-ti-um.

O lux be-a-tís-sima, Reple cordis íntima Tu-ó-rum

Exemplo 13: Fragmento de *Veni Sacte Spiritus*

Composição do papa Inocência III ou do bispo Stephen Langton, ambos do séc. XIII.

Fonte: Missale Romanum, Domenica Pentecostes, p. 394

(B7) E A E C#m G#

Refrão: A nós des - cei, di - vi - na luz, a nós des - cei di - vi - na

C#m F#m B7 E F#m B

luz! em nos - sas al - mas a - cen - dei o a - mor o a - mor de Je -

C#m F#m B E F#m

sus, o a - mor o a - mor de Je - sus! 1a) Vin - de San - to Es -

B7 E F#m B

pí - ri - to do céu man - dai lu - mi - no - so rai - o, lu - mi -

sor, em nós ha - bi - tai e nos con - for - tai e nos

E E B7

no - so rai - o! 1b) Vin - de, Pai dos po - bres, do - a -

con - for - tai! 1d) Na fa - di - ga pou - so, no ar -

Exemplo 14: Fragmento de *A nós descei, Divina Luz*
 Versão de Reginaldo Veloso a partir da Folcmúsica brasileira
 Fonte: Ofício Divino das Comunidades, 2005, p. 167

Antes de tudo, vale a pena notarmos o teor de continuidade do “original” para a versão. O movimento ascendente das primeiras notas, iniciadas em anacruse, confere à versão de Veloso certa proximidade em relação ao canto gregoriano. Isso também pode ser notado em outros momentos, como é o caso do compasso 8, encerrado com um movimento melismático em sentido descendente, recurso característico da música medieval. Tais referências, contudo, não interferem na autonomia da versão, um autêntico expoente da música religiosa popular brasileira. Acerca desse mesmo canto, no livro *Música e Mistagogia* Joaquim Fonseca desenvolve uma interessante análise litúrgico-musical, a qual transcreveremos:

[...] a peça musical está estruturada em três frases regulares, sendo as duas primeiras correspondentes ao refrão, e a terceira, às estrofes. A melodia inteira desenvolve-se no âmbito de uma oitava e vários intervalos são explorados, sem afastamento dos graus vizinhos da tônica. No refrão, a melodia acompanha e reforça a dinâmica repetitiva do texto. O movimento melódico ascendente de cada membro de frase sublinha a intensidade do clamor da Igreja, que invoca e espera confiante a descida do Espírito Santo sobre todos os fiéis. Porém, ao mesmo tempo, essa súplica converte-se em certeza de que o mesmo Espírito está no seio da Igreja. A terceira frase musical correspondente às estrofes é constituída da repetição de um motivo rítmico-melódico que sempre começa com a nota “si 2”, desdobrada em duas colcheias. O que acontece, na realidade, é a reprodução do mesmo desenho rítmico, variando apenas a altura das notas. Essa variação é provocada pelos saltos intervalares – cada vez mais curtos – entre o “si” e a nota seguinte. Observemos: no pri-

meiro motivo melódico (Vinde, Santo Espírito), há um salto ascendente de sétima (si – lá): no segundo, um salto de sexta (si – sol#); no terceiro, um salto de quinta (si – fá#), que se repete em função da cadência final. Portanto, esse recurso utilizado pelo compositor realçou o caráter suplicante do texto. Quanto à execução dessa sequência de Pentecostes, optamos pelas indicações sugeridas na página 172, da 7ª edição revista e ampliada do *Hinário Litúrgico – 2*: estrofes entoadas de forma alternada entre um solista e o grupo de cantores, enquanto a assembleia intervém com o refrão após cada grupo de quatro estrofes, cuidando-se de não repeti-lo após o ‘aleluia’ da última estrofe (BUYST & FONSECA, 2008, p. 65).

Por ora é importante recordar que apesar de a liturgia oficial ter precedência em relação à religiosidade popular, esta soube desenvolver muito mais a simbologia religiosa, exatamente pelo fato de as assembleias populares não compreenderem bem a simbologia litúrgica, por não entenderem o que se passava nas celebrações, por desconhecerem os sinais por falta de catequese litúrgica, pela não-participação, o que não lhes era facultado graças ao monopólio clerical da liturgia (cf. TEIXEIRA, 2003, p. 40), e também pela ausência de clérigos suficientes para desenvolver o trabalho pastoral, facultando-o aos leigos – como aconteceu em grande parte do Brasil colonial. Isso resultou no fato de que após o Concílio Vaticano II todo o esforço tenha se concentrado em resgatar o valor dos ritos litúrgicos, de maneira particular com o intuito de retirar deles os elementos contrários à fé cristã que, eventualmente, tivessem sido absorvidos ao longo das décadas. Ao invés de modificar a liturgia e a estrutura ritual em função dos elementos advindos da religiosidade popular, os padres conciliares optaram por tornar a própria liturgia, iluminada pela Sagrada Escritura, a primeira fonte de inspiração para as demais experiências religiosas, como dá testemunho o número 22 da *Sacrosanctum Concilium*: “[as práticas de religiosidade popular] devem-se harmonizar com os tempos litúrgicos e se articular com a liturgia, pois dela derivam e são destinadas a conduzir o povo à liturgia”.

Em vista dessa relação, conforme adverte Anscar Chupungco, o processo de inculturação inspirado na religiosidade popular apenas poderá ser concretizado a partir de um minucioso exame não apenas das partes da liturgia a serem modificadas ou alteradas em função de cada realidade específica, mas também dos elementos inerentes à religiosidade popular em questão, de sorte a não repetir o modelo generalizante de outros tempos. Todavia, “como inculturação significa reciprocidade, a liturgia deveria permanecer aberta à influência da religiosidade popular” (CHUPUNGCO, 2008, p. 107), jamais se fechando ao contato com a riqueza religiosa oferecida pelas tradições dos diferentes povos e culturas. Talvez nenhum outro continente tenha sabido harmonizar religiosidade popular e liturgia como fizeram a África e a América Latina. Conforme o Documento de Puebla (1979), por exemplo, “a religião do povo, com sua grande riqueza simbólica e expressiva, pode proporcionar à liturgia um dinamismo

criador. Este, devidamente discernido, há de servir para encarnar mais e melhor a oração universal da Igreja em nossa cultura” (PUEBLA, pp. 405-407). O mesmo se repetiu nos documentos de Santo Domingo, em 1992, e, por último, de Aparecida, em 2007. Disso resulta, segundo Chupungco, que a natureza e as formas da religiosidade popular são tais que a autoridade eclesiástica não exerce e não pode exercer sempre uma supervisão direta sobre sua múltipla expressão – gerando, não por poucas vezes, uma ambivalência cujo espectro vai da aceitação até a clara rejeição (cf. CHUPUNGCO, 2008, p. 108).¹⁰⁶

Ao longo da história – sobretudo tendo em conta o processo de romanização da Igreja – muitas práticas da religiosidade popular foram proibidas pelas autoridades eclesiásticas locais. De um lado, por não conhecerem suficientemente o valor e a ritualidade das “liturgias populares”. De outro, graças aos abusos e extremismos presentes nessa forma de expressão da religião. É em vista disso, portanto, que o “Diretório para o ministério pastoral dos bispos”, publicado em 1973 pela Congregação para os Bispos, traz uma advertência no que se refere à proibição das práticas populares da religiosidade: “[não se deve] proibir nenhuma das coisas boas e úteis que fazem parte das celebrações e divertimentos populares que ocorrem durante o ano em festas que são peculiares de um determinado lugar ou do calendário universal” (CONGREGAÇÃO PARA OS BISPOS, 2007, n. 90c.). Tal postura se mostra bastante prudente, sobretudo porque hoje, mais do que em outros períodos, indivíduos e grupos têm ensaiado cada vez mais novos modos de agir e de se posicionar. Há uma imbricação de culturas, de interesses e de motivos. Com isso, o natural, o social e o sagrado se integram num universo contínuo, mas não linear, pois se trata da construção de símbolos, o que implica uma relação mais complexa. Em uma realidade muitas vezes sofrida, anônima e rústica, contrasta-se o espaço do prazer, das possibilidades e das certezas. Neste terreno da diferenciação da estrutura social conhecemos o popular e o erudito, o oficial e o ocasional, o essencial e o efêmero. Trata-se, pois, de uma distinção que não se apresenta apenas no cenário social ou econômico, mas que importa considerarmos a cultura como meio de expressão da vida (cf. BOSI, 1987, p. 7).

Abrindo um parêntese, a título de ilustração gostaríamos de inserir um pequeno relato colhido de nossas experiências junto à religiosidade popular. Em janeiro de 2010, tivemos a oportunidade de vivenciar uma situação que nos possibilitou observar bem de perto o que anteriormente mencionamos como algumas das características básicas da religiosidade popu-

¹⁰⁶ Comentando o mesmo fenômeno, para Segundo Galilea (1978, p. 15), “a religiosidade popular [...] se desenvolveu com uma globalidade bastante autônoma perante a hierarquia dirigente. Esta situação admite muitos graus, sendo bastante evidentes, contudo, uma certa desintegração das estruturas eclesiais e um certo descontrole dos dirigentes pastorais”.

lar, quais sejam: a abertura ao encontro, a multiplicidade de sentimentos religiosos, a variedade de funções e serviços e a natural ligação entre vida e religião. Como *lócus* para o nosso trabalho estiveram dois assentamentos rurais, localizados cerca de 90 km da sede do município de Caiapônia, quase na divisa entre os estados de Goiás e Mato Grosso. Em aproximadamente 15 dias de convivência, percebemos o lugar que a dimensão religiosa ocupava no cotidiano daquelas famílias de agricultores. Fé e vida se articulavam de maneira contínua e recíproca. Ao longo de suas celebrações, não faltavam exemplos da boa convivência entre a religiosidade manifesta na vida cotidiana e o conjunto de práticas que constituem o rito da liturgia cristã católica. O momento mais forte, contudo, sempre se dava durante a procissão das oferendas, na celebração da Missa. O ofertório daquelas famílias em nada se assemelhava ao que comumente vemos nas celebrações urbanas. Na medida em que a procissão avançava, o altar se tornava repleto de toda espécie de frutos e demais alimentos, depositados sobre uma colcha de retalhos (cf. Fig. 3). Entre estes, incluíam-se os recipientes contendo o lanche que seria partilhado logo após a celebração litúrgica. Desse modo, a partilha do alimento sagrado, ocorrida durante o ato religioso, se prolongava na partilha do lanche, de tal sorte que elementos comuns à vida diária, transsignificados no contexto do ritual, também se apresentavam revestidos de um novo caráter simbólico.



Figura 3: Procissão de Oferendas
Celebração Eucarística em Assentamento no município de Caiapônia, Go
Créditos: o autor – janeiro de 2010

A esse respeito, Clifford Geertz já havia chamado atenção para o fenômeno de transsignificação e apelo à linguagem simbólica como um dos pilares fundamentais da religião: “a força de uma religião ao apoiar os valores sociais repousa, pois, na capacidade dos seus sím-

bolos de formularem o mundo no qual esses valores, bem como as forças que se opõem à sua compreensão, são ingredientes fundamentais” (GEERTZ, 1989, p. 148). Partindo do contexto em que se estabelece, a dimensão simbólica será mais ou menos densa, mais ou menos simples ou secularizada. Os símbolos variarão segundo as culturas e as situações históricas, segundo a psicologia das pessoas e dos grupos, mas comporão sempre uma constelação importante na sua mística. Isso porque “a simbologia popular [...] exprime a sua experiência religiosa, difícil de veicular em formulações racionais; [de modo que] a cultura popular, ao exprimir o seu *ethos* espiritual é basicamente simbólica (não discursiva)” (GALILEA, 1978, p. 79) – e talvez seja este o motivo de a religiosidade ter descoberto na música o seu privilegiado horizonte de materialização.

De volta ao nosso foco mais imediato, no próximo capítulo tentaremos diagnosticar as principais características da Folia de Reis, tanto no que se refere a uma perspectiva sócio-histórica, quanto aos aspectos religiosos e estético-musicais que estão em jogo nessa manifestação cultural. Para essa finalidade tomaremos o exemplo do grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi, situado no município de São Luis de Montes Belos, em Goiás. Trata-se de pôr em prática o que Clifford Geertz intuiu pelo conceito de “análise densa” da realidade – o que exigirá de nós uma postura predominantemente descritiva e de interpretação. Em um primeiro momento, a experiência religiosa da Folia de Reis será tomada em sua inserção no horizonte maior da “Festa” – conceito especialmente tratado por autores como Durkheim, Teixeira, Caillois e Souza. Apesar de já mencionados, termos como “identidade” e/ou “construção cultural”, “processos de inculturação” e “ressignificação” serão novamente postos em circuito, corroborando a estrutura formal que dará base para as descrições oriundas de nossa pesquisa de campo propriamente dita.

CAPÍTULO III

CELEBRANDO A FESTA DOS SANTOS REIS

*Em nome de Deus começo
nesta abençoada hora
Pai, Filho, Espírito Santo,
São José e Nossa Senhora.*

*Louvado seja meu Deus
meu coração alegrou
aqui está o contramestre
os três Reis do Céu mandou.
(Versos da Folia de Reis)*

A fim de avançarmos rumo a uma mais profunda caracterização de nosso objeto, tomaremos parte nesse universo de reflexão que se amplia ao redor da festa, aquilatando em que medida esta contribui no processo de formação das identidades. Após uma abordagem preliminar acerca do conceito de festa, iremos exemplificá-lo no contexto específico da Folia de Reis, com o auxílio de nosso estudo de caso, qual seja: o grupo de Foliões do povoado de São José do Morumbi, localizado a cerca de 20km da sede do município de São Luis de Montes Belos, no oeste goiano.

3.1. O HORIZONTE DA FESTA

Amparado por seus horizontes de início e de término o “tempo da festa, essencial na sua caracterização, é uma ruptura com o tempo anódino, visando dar mais sentido à existência de quem celebra” (TEIXEIRA, 2010, p. 3). Ao abordar este tema da Joaquim Teixeira (2010) recorda o seu aspecto heterogêneo. Tal heterogeneidade implica, por exemplo, a articulação de diferentes saberes ao redor de um mesmo objeto. “A sua polissemia aproxima-se da equivocidade e os saberes que dela se ocupam dispersam-se metodologicamente: história, sociologia, antropologia, psicologia, etnologia, fenomenologia das religiões, teorias da cultura e liturgia” (TEIXEIRA, 2010, p. 5). Ainda conforme a avaliação de Teixeira (2010) há dois modos básicos de se circunscrever conceitualmente a festa: o primeiro diz respeito a algum tipo ideal, quer dizer, o âmbito formal, a teoria que dá sentido à prática festiva; o segundo se refere ao aspecto concreto da festa, às suas concretizações plurais. Nesse sentido, tanto Durkheim,

quanto Freud, Mauss ou Eliade trataram a festa de acordo com o primeiro modo, já que suas teorias parecem tê-la enquadrado em um modelo epistemológico restrito. Daí a nossa opção por tomar a festa em articulação com o tema das identidades, afinal, a festa também é um elemento de identificação cultural: “o binômio festa/identidade é uma subespécie do binômio mais lato cultura/identidade, alimentando-se ambos de uma causalidade circular – porque está identificado, o grupo festeja, e por sua vez, a festa cria ou reforça a identidade” (TEIXEIRA, 2010, p. 5).

De fato, Durkheim parece ter sido o primeiro a conceituar a festa como um fenômeno simultaneamente produtor e reproduzidor da sociedade. Para este autor a festa tem, sobretudo, uma função libertadora e recreativa. Na verdade, a abordagem de Durkheim parte do estreito vínculo entre a festa e a dimensão ritual das religiões. Em sua obra “As formas elementares da vida religiosa” Durkheim afirma que

[...] toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. [...] Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital etc (DURKHEIM, 1975, p. 547-548).

Da definição de Durkheim poderíamos enfatizar duas expressões que posteriormente viriam a caracterizar a festa também para outros autores. São elas: “um estado de efervescência” e “de delírio” – o que, notadamente, sugere a ideia de transgressão de regras. Na verdade, um pouco mais adiante é o próprio Durkheim quem apresenta o ponto de distinção entre a verdadeira festa e um passageiro estado de divertimento. Apesar de ambas as circunstâncias valerm-se da “efervescência” e do “delírio”, talvez como uma “válvula de escape” para a vida cotidiana, com seus fardos e desventuras, “no fundo a diferença está mais na proporção desigual segundo a qual esses dois elementos estão combinados” (DURKHEIM, 1975, p. 548). Para Durkheim, a importância da festa reside justamente no fato de restabelecer os vínculos sociais que reúnem certo grupo de indivíduos e o constitui como uma sociedade (o que Rousseau¹⁰⁷ chamaria de “corpo político”). Trata-se de revigorar “periodicamente o sentimen-

¹⁰⁷ Na verdade, antes de Durkheim, Rousseau já havia formulado algumas considerações sobre a festa – naquela ocasião tendo em vista a democracia. Numa entrevista ao jornal *O Popular*, o prof. Luc Vicenti, da Université Montpellier, na França, faz uma interessante consideração a esse respeito, a qual transcrevemos a seguir: “para Rousseau, a festa pública celebra, antes de tudo, os próprios participantes. Ela é, por este motivo, a festa de todos: “ofereça os espectadores em espetáculo, transforme-os em atores; faça com que cada um se veja e se ame

to que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais”¹⁰⁸ (DURKHEIM, 1975, p. 536).

Nada obstante, se atribuímos a Durkheim a primeira referência ao aspecto recreativo das festas – sejam elas religiosas ou não – devemos a Sigmund Freud a definição que posteriormente viria a ser repercutida por pensadores como Caillois (entre outros), segundo a qual toda festa se afirma como uma violação solene de um interdito. Nos termos de Freud, em *Totem e tabu*, “um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição” (FREUD, 1974, p. 168). Por meio de tal ruptura – ritual, ao seu modo – vemos expressa a sacralidade das normas sociais, cuja ordem é alterada pelo acontecimento festivo. À definição freudiana, Caillois acrescentou que

[...] a festa deve ser definida como o paroxismo da sociedade (ideal), que ela purifica e que ela renova por sua vez. [...] Ela aparece como o fenômeno total que manifesta a glória da coletividade e a “revigoração” do ser: o grupo se rejubila pelos nascimentos ocorridos, que provam sua prosperidade e asseguram seu porvir. Ele recebe no seu seio novos membros pela iniciação que funda seu vigor. Ele toma consciência de seus mortos e lhes afirma solenemente sua fidelidade (CAILLOIS, 1950, p. 166).

É interessante notarmos como para Caillois a festa se torna eficaz enquanto uma reprodução real e não apenas simbólica da gênese da sociedade. Disso resulta que também possa ser considerada como o paroxismo da vida social, quer dizer, o ápice sintomático de sua categorização, de sua repartição em classes, o que pode ou não ser uma via unilateral. Tome-mos, por exemplo, a mudança de papéis recorrente nas festas de Reis. Na hierarquia da Folia, um dos principais postos é ocupado pelo Mestre, também conhecido como Capitão ou Embaixador da Folia – figura responsável pela condução e coordenação do canto, improvisando os versos e entoando os solos. De camponês lavrador a Capitão da Folia está delineada a transmutação de funções à qual nos referimos. O mesmo ocorre nas Congadas e Reisados, nos

nos outros, a fim de que todos estejam unidos”, escreve Rousseau na *Carta a D’Alembert*. Se todos podem se sentir unidos, é porque eles se encontram em pé de igualdade, e esta igualdade explica o caráter político da festa: a política sela, e manifesta solenemente, a igualdade do povo; a igualdade funda esta unidade e legitima a política. É muito importante não se esquecer que a igualdade é que funda e explica a reunião popular. Em Rousseau, a dimensão republicana e democrática tem uma grande importância na festa. É necessário acrescentar que, na filosofia de Rousseau, esta igualdade nos mostra a ordem do mundo: cada indivíduo vale outro dentro da espécie humana. E quando você se encontra face a face com o seu semelhante, você compreende que você está em seu lugar, o lugar do homem dentro da ordem do mundo. A festa toma, então, uma dimensão metafísica!” (*O Popular*, 04/06/2013).

¹⁰⁸ Cf. Teixeira (2010, p. 14), “toda festa é um exercício de transparência, um incremento de sentido, uma busca de totalidade, cujos efeitos envolvem a sociedade ‘normal’. Totalizando experiências separadas, o ato festivo dá sentido ao que no cotidiano foge ao sentido, a ponto de alguns verem na festa um ‘modelo reduzido da sociedade’”.

quais os papéis de proeminência (tais como a família real, por exemplo) são ocupados por pessoas da plebe, em sua maioria, trabalhadores e pobres. No capítulo sobre o jogo e o divertimento, em sua obra sobre antropologia filosófica, Batista Mondin desenvolve um interessante relato acerca das festas na Idade Média, época em que já se podia observar a inversão de papéis sociais à qual estamos nos referindo. Vejamos o que segue:

Na Idade Média existia uma festa chamada “festa dos bufões”. Naquela pitoresca circunstância, as pessoas se mascaravam: o camponês vestia os trajes do senhor, o padre os do cavaleiro, o bufão os do soberano, a rainha os da lavadeira ou de uma outra mulher do povo, e assim por diante. Assim fantasiados, todos os membros da severa *res christiana* podiam conceder-se licenças que na vida ordinária não teriam jamais ousado conceder-se. Clérigos menores circulavam eretos nos hábitos de seus superiores e escarneciam dos ritos solenes da igreja e da corte. Padres geralmente devotos e cidadãos austeros cantavam canções licenciosas e em geral mantinham acordadas as pessoas com sátiras e algazarra. Algumas vezes elegia-se para presidir à festa um senhor de maus tratos, um rei da burla, um bispo criança. Em certos lugares, o bispo criança parodiava até mesmo a missa. Durante a festa dos bufões, nenhum costume ou convenção escapava da gozação e até mesmo os personagens mais eminentes deviam resignar-se a se deixar caçoar (MONDIN, 1980, pp. 216-217).

Para Mondin, a “festa dos bufões” dá corpo e põe em evidência o que é essencial em cada celebração e, portanto, o homem na sua atividade lúdica: a evasão das regras, restrições, injustiças, sofrimentos da vida quotidiana e a tentativa de penetrar num mundo da liberdade e da felicidade (cf. MONDIN, 1980, p.217). Isso, contudo, não significa pensar a festa como um acontecimento caótico e irregular. Conforme aponta Teixeira (2010, p. 8), “a festa nada tem de caótico, antes, exige uma cuidadosa organização: distribuição das tarefas, distinção dos papéis, hierarquização dos eventos, alinhamento dos momentos, diferenciação das personagens, marcação dos lugares”. Na Folia de Reis tudo isso pode ser claramente percebido, desde a definição do itinerário a ser percorrido até a distribuição das responsabilidades, tais como transporte, alimentação dos foliões, alimentação dos participantes, local para pernoitar, etc. Daí que a festa se mantenha oscilando entre dois pólos: por um lado, o da cerimônia, como forma exterior e regular do culto, o que implica toda sua estrutura organizativa, e, por outro, o da festividade propriamente dita, evidenciada por demonstrações de alegria e de regozijo. Distingue-se dos ritos cotidianos por sua amplitude, e do mero divertimento, por sua densidade (cf. AMARAL, 1998, p. 17).

Segundo Teixeira (2010), estes elementos têm entre si certa afinidade, a ponto de o próprio divertimento poder ser ritualizado. A ação litúrgica, por exemplo, é cerimônia (da

ordem do espetáculo¹⁰⁹) e também fruição (da ordem da agradabilidade).¹¹⁰ Aliás, será justamente a conexão entre o nível da espontaneidade e da institucionalização que irá conferir a sua dupla função – recreativa e religiosa –, em cuja relação transparece o aspecto simbólico da festa.

Trazendo para a realidade mais próxima, devemos admitir que o povo brasileiro – e quiçá o goiano – sabe bem o que significa interagir no horizonte da festa. Tanto é verdade, que a própria atitude festiva se transformou em um verbo, que indica o estado e a ação de quem vivencia o acontecimento da festa: “festar”. Nos termos de Souza (2008, p. 120), “‘festar’, como o verbo ‘amar’, na plenitude da sua natureza intransitiva requer tudo e requer nada. É necessidade que se tem e que se inventa. Necessidade de ser e não ser, de fazer e desfazer, de comprar e de perder, pois [...] o homem tem ‘fome’ de festa”. Sobretudo em um contexto rural, as festas religiosas ocupam um espaço de proeminência. Nalgumas localidades são a única expressão celebrativa dos grupos. Entre estas a Folia de Reis possui grande ressonância em Goiás. Está entre as festas mais celebradas do interior goiano, pondo-se ao lado das celebrações em honra aos santos padroeiros, das quermesses, das demais Folias ao Divino Espírito Santo e da tradicional festa em louvor ao Divino Pai Eterno (devoção de maior expressividade no estado). Ainda nas palavras de Souza (2010), são nesses espaços de festa onde vemos imbricados

o informal e o formal, o profano e o sagrado, o lúdico e o trágico, subversão e afirmação; o cotidiano, no qual a festa é gestada, organizada, esperada, lembrada, e o extraordinário, que abre a existência para um mundo especial onde grassam a abundância, o extravasamento e as utopias. Efervescência passageira, é verdade, mas que carrega na sua efemeridade uma inquietação sutil, um desejo de que o extraordinário dure – como revolta ou revolução – fazendo o mundo jovem novamente (SOUZA, 2008, p. 120).

¹⁰⁹ Acerca do espetáculo, não iremos nos aprofundar sobremaneira. Apenas gostaríamos de manifestar duas considerações de Debord sobre este assunto, as quais seguem: “O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário – o consumo” (DEBORD, 1997, § 6); “não se pode contrapor abstratamente o espetáculo à atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo; refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (DEBORD, 1997, § 8).

¹¹⁰ Aqui o autor se refere às atuais celebrações litúrgicas do calendário católico, que estão graduadas em dia ferial, memória, festa e solenidade, ocupando o domingo uma função-pivô – por ser uma “pequena Páscoa” que está para a semana como a grande Páscoa está para o ano inteiro. (TEIXEIRA, 2010, p. 14).

Como vimos, desde Durkheim, em se tratando de algumas ocasiões festivas nem sempre é possível separar o que há de sacro ou de profano. Isso porque muitas festas populares têm origem como expressão do sincretismo entre diferentes concepções religiosas (note-se a relação entre o catolicismo e as religiões de matriz africana no Brasil colonial). Para Caponero e Leite (2010), por exemplo, a maioria das festas que atualmente ocorrem no país tem caráter religioso, sendo que algumas tiveram sua origem no século XVIII, quando a simbologia se justificava ou explicava a crença e a devoção aos santos. Contudo, é possível encontrar elementos nas festas que vão muito além da fé, “pois os componentes estruturais acabam se extinguindo com o passar do tempo dando lugar a outros, indicando mudanças e transformando-as em festas religiosas e profanas simultaneamente” (CAPONERO & LEITE, 2010, p. 101). Por conta disso, pensamos a festa não apenas como uma forma ritualística estagnada no passado, onde devemos levar em conta apenas a contextualização histórica, mas como um entrelaçamento entre passado e presente, entre tradição e globalização, entre formalidade e diversão. Frente ao exposto, deparamo-nos com a necessidade de elucidar a constante e recíproca passagem dos âmbitos sacro e profano nas festas religiosas, o que trataremos brevemente a seguir.

3.1.1. O simultâneo movimento de sacralização e dessacralização da festa

Pensar a Folia de Reis no horizonte da festa requer considerarmos a constante imbricação entre os universos do sagrado e do profano como os dois grandes pólos de reprodução e propagação do acontecimento festivo. Sagrado e profano sempre foram duas dimensões muito próximas quando temos em conta as celebrações sociais. Particularmente após o advento e a expansão do cristianismo, várias festas pagãs passaram por um processo de resignificação, à luz da compreensão religiosa que aos poucos ia se firmando. A respeito desse assunto, vários exemplos poderiam ser tomados em conta. Dois dos mais conhecidos são a festa do Natal e o Carnaval.

Ora, a festa do Natal foi introduzida na Igreja no final do século IV. Em inglês, por exemplo, a expressão utilizada para designar esta celebração é *Christmas*, ou seja, a junção das palavras *Christ* e *Mass*, em referência à grande Missa do nascimento de Cristo. Antes de sua apropriação pelos cristãos, o dia vinte e cinco de dezembro já era festejado pelos pagãos, que celebravam a *saturnália* e o solstício de inverno. Trata-se de uma grande celebração ao deus Sol, ao qual os antigos romanos denominavam *Soles Invictus*. A expressão saturnália é referente a saturnal, do latim *saturnale*, que faz referência ao deus Saturno ou às festas em sua

honra. A prática de trocar presentes já era mencionada por Tertuliano (no século III) como parte da saturnália. Também a tradicional árvore de natal tem suas origens no paganismo. Para a fábula babilônica, um pinheiro havia renascido de um antigo tronco ressequido. O novo pinheiro simbolizava a nova vida de Ninrode em Tamuz. Noutras tradições encontramos referência ao caráter sagrado de algumas outras árvores: para os druidas o carvalho, para os egípcios a palmeira, em Roma o abeto (na tradição nórdica o abeto é a árvore sagrada do deus Odim). No século IV o movimento de sacralização das festas pagãs identificou Jesus com o *Soles Invictus*, passando a celebrar o Natal em substituição à saturnália. Com o passar dos séculos outros símbolos foram sendo acrescentados, reforçando o caráter cristão desta celebração, tais como o presépio e a alusão a São Nicolau – que, futuramente, seria conhecido como o Papai Noel.

Semelhante movimento de sacralização notamos no carnaval – aliás, uma das maiores festas da cultura brasileira. A palavra carnaval é originária do latim, por meio da junção do termo *carnis* (carne) e da expressão *vale* (adeus, usada como despedida). Em sentido lato, quer dar a entender a retirada da carne. Seu significado está relacionado com o jejum que deveria ser realizado durante a quaresma. Podemos mencionar duas festas babilônicas como a origem do que hoje entendemos pelo carnaval. Em primeiro lugar, as *Saceias*, que eram festas nas quais o prisioneiro assumia por alguns dias o posto do rei, usando suas vestimentas e dormindo com suas esposas. Após os festejos o mesmo prisioneiro era punido e morto. Outro rito era realizado pelo rei nos dias que antecederiam ao equinócio da primavera. No templo, diante da estátua de Marduk, o rei era despido e surrado. Tal submissão servia para demonstrar o respeito do rei pela divindade. A herança dessa subversão, tanto do prisioneiro feito rei por um dia, quanto do rei despido e açoitado, é ainda hoje encontrada na transição de papéis ocorrida durante a festa do carnaval. Além disso, também há referências de que o carnaval seja um herdeiro dos antigos bacanais da tradição greco-romana (para tomar o deus grego Dionísio e o deus romano Baco, ambos deuses do vinho e da festa), marcados pela embriaguez e pela entrega aos prazeres da carne. Mais tarde, com o crescimento do poder da Igreja, estas festas foram reunidas em um único acontecimento, que antecedia o início da Quaresma, tempo de recolhimento e abnegação. Para a Igreja, a inversão de papéis ocorrida durante os festejos pagãos oportunizava igual inversão entre as figuras de Deus e do demônio, o que poderia fragilizar os pilares da fé de seus membros. Ao contrário de haver uma proibição imedi-

ata, instaurou-se um processo de ressignificação destas festas, tomadas, a partir de então, em sua relação com a fé cristã.¹¹¹

Todavia, se tomamos o carnaval como ícone do movimento de passagem do pagão ao sacro, seu exemplo também pode nos auxiliar na compreensão do inverso, por ora, do sacro ao profano. Consideradas nos dias atuais, a maioria das festas religiosas (incluindo o Natal e o Carnaval) não conseguiram se manter alheias ao influxo da secularização. Nesse sentido, as referências cristãs do Natal, para nos atermos aos exemplos citados, disputam espaço com as leis de mercado, dando margem para a compreensão desta festa como um espetáculo simultaneamente sacro e profano. O mesmo tem ocorrido com as tradições culturais de contexto rural. É comum que grupos de foliões e Cavalladas sejam incorporados pelos governos municipais, que passam a subsidiar a sua realização. Por um lado, trata-se de uma forma de perpetuar o evento no horizonte do tempo. Por outro, temos, notadamente, a corrupção de vários elementos simbólicos, postos em detrimento em favor de uma produção industrializada de cultura, conceito muito bem retratado por autores como Adorno e Horkheimer:

A tese sociológica de que a perda de apoio na religião objetiva, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização, deram lugar a um caos cultural é cotidianamente desmentida pelos fatos. A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. As sedes decorativas das administrações e das amostras industriais são pouco diferentes nos países autoritários e nos outros. [...] *A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o esquema da sua civilização: a falsa identidade do universal e do particular.* Toda a civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. [...] Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos supremos dirigentes, são estes os que originalmente integram os setores mais potentes da indústria. Os *monopólios culturais* são, em confronto com eles, débeis e dependentes (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 169-170 – grifos nossos).

A despeito da depreciação feita pelos teóricos da Escola de Frankfurt, não podemos negar que o resultado da fusão entre sagrado e profano, entre as culturas tradicionais e a globalização, é o que hoje constitui o fenômeno que temos por objeto, a festa atual, em sua hibridez e multiface. Nos termos de Ikeda e Pellegrini Filho (2008, p. 207), são estes “instantes especiais, cíclicos, da vida coletiva, em que as atividades comuns do dia-a-dia dão

¹¹¹Para mais detalhes sobre o Carnaval, cf. <http://www.brasilecola.com/carnaval/historia-do-carnaval.htm>

lugar às práticas diferenciadas que as transcendem, com múltiplas funções e significados sempre atualizados”, que legitimam à festa o seu valor e autenticidade. Não são raros, contudo, os casos em que a influência da modernidade leva ao enfraquecimento ou, até mesmo, à perda da devoção e do empenho na realização de uma festa. Em situações como essas, porém, entra em ação o impulso de transformação. Conforme Caponero e Leite (2010), em alguns casos surgiram novas formas de manifestação, com transformações e recriações capazes de transmitir o sentido da festa para outros grupos de pessoas, sobretudo os formados pelos mais jovens. Não seriam propriamente “novas festas”, mas releituras de antigas tradições em sua luta por permanecerem no espaço/tempo como patrimônio imaterial de seu povo.

A partir do encontro entre o catolicismo colonial e as diferentes matrizes religiosas de origem africana e indígena, o Brasil pôde conhecer o florescimento de uma variada gama de festividades, o que aqui poderíamos denominar por festas “religioso-pagãs”:

Ao calendário das festas religiosas cristãs foram sendo incorporadas as tradições africanas e indígenas e foram sendo criados, em cada região do país, novos segmentos das festas mais importantes, cada qual com suas características peculiares. Batidas de tambor, cantos, procissões, oferendas, lavação de escadas, banhos rituais, visitação pelas casas de um povoado, bailes, uso de bebidas e comidas especiais, trajes cerimoniais e danças são apenas algumas características a serem analisadas nas manifestações tradicionais das festas populares que ocorrem por todo o Brasil (CAPONERO & LEITE, 2010, p. 103).

A esse respeito Caponero e Leite (2010) recordam que ao mesmo tempo em que proporcionavam a unidade de seus membros, tais festas provocavam certa distinção entre os que estavam diretamente inseridos em sua organização e os demais. Houve casos em que os grupos disputavam entre si almejando posições hierárquicas e lugares sociais nas festas. Fato é que com o declínio do Império no Brasil, viu-se igual decadência dos festejos religiosos, em sua maioria substituídos por manifestações de civismo. Parte das festas religiosas do povo passou a subsistir entre aqueles pertencentes às camadas mais simples da população – ou, mesmo, longe dos grandes centros urbanos, nos interiores e zonas rurais. Num contexto como este a Folia de Reis foi preservada e se propagou em Goiás, como no povoado de São José do Morumbi. Nas imagens a seguir, conseguimos enxergar a simultaneidade da celebração da Folia de Reis como espaço para a harmonização do sagrado e do profano. Além de dividir espaço com o comércio local, que toma proveito na singular oportunidade de obtenção de lucro, o clima da fé celebrada adquire um caráter propedêutico em relação ao que os

moradores denominam como a “segunda parte da festa”, qual seja, o jantar e o baile que seguem à reza do terço e à cantoria.



Figura 4: Banca de bebidas ao lado do Centro Comunitário
Obs.: havia bebidas específicas para menores de 18 anos, sem a adição de álcool
Fonte: o autor



Figura 5: Detalhe das bebidas à venda
Fonte: o autor



Figura 6: Comida sendo preparada para a “segunda parte da festa”
Fonte: o autor



Figura 7: Palco para as apresentações artísticas e o *show* dançante
Obs.: após o jantar a festa continuou até o amanhecer
Fonte: o autor

3.2. A FOLIA DE REIS NO HORIZONTE DA RITUALIDADE FESTIVA

É consenso entre os pesquisadores (tais como PERGO, 2015; ALVES, 2009; TREMURA, 2015; IKEDA, 1994; PORTO, 1982) que a Folia de Reis tenha se instaurado no Brasil por intermédio dos portugueses, no período de colonização. Ao que parece, essa manifestação cultural já havia sido disseminada por toda a Península Ibérica¹¹², desde a Idade Média, sendo comum a troca de presentes acompanhada da entoação de cantos e danças típicas natalinas nas residências. Seguindo esta linha de raciocínio, a Folia de Reis teria surgido no Brasil logo no século XVI, por volta do ano de 1534, como um dos recursos utilizados pelos padres jesuítas em sua catequese junto aos índios – e, posteriormente, também junto aos negros escravos. Consequentemente, graças a essa confluência de culturas – a portuguesa, a indígena e a africana – a Folia de Reis brasileira adotou características singulares em relação à sua ancestral europeia, sobretudo por conta de sua miscigenação com os elementos da cultura local – ainda que esta estivesse em fase de gestação. Composta pelas mais diferentes etnias, a Folia de Reis brasileira logo adquiriu um aspecto regionalista, com pequenas variações quanto ao estilo, ao ritmo e ao som. Como seu núcleo de crença, contudo, manteve-se a devoção ao Menino Jesus, a São José, à Virgem Maria e, de modo particular, aos Reis Magos.

¹¹² Cf. PESSOA (2007, pp. 64-65), “isso se deve à chegada dos restos mortais destes três entes místicos, lendários, imaginários, mas, enfim, tão reais na cultura popular brasileira, à catedral de Colônia (Alemanha), em 1164. Para lá foram trasladados de Milão (Itália) como despojos de guerra, numa conquista de Frederico Barbarrocha. E para Milão teriam sido levados no século IV ou V como presente especial da Imperatriz Helena, de Constantinopla. E por que foram parar em Constantinopla? Aí, tomem a imaginação! O certo é que, enquanto fizeram todo esse percurso, foram surgindo em diversos países pinturas em catacumbas, quadros, retábulos, altos-relevos em sarcófagos e tudo o mais, apresentando a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. E, a partir de Colônia, espalharam-se por toda a Europa como parte das grandes peregrinações, a exemplo do que já acontecia em Santiago de Compostela, Terra Santa e Roma. Como herança direta dessas peregrinações, surgiram então cânticos populares, muito importantes em toda a Europa e a *Folia* em Portugal”.

Em sua maioria, as Folias são organizadas como cumprimento de uma promessa, geralmente feita pelo guia da Companhia ou por outra pessoa que o tenha solicitado, este é o caso da Festa de Reis do Morumbi. Trata-se de um compromisso livremente assumido, mas que, quando iniciado, tem por obrigação cumprir um mínimo de sete anos consecutivos de execução, a fim de se alcançar a dádiva divina almejada¹¹³. Os motivos mais comuns para tais promessas são a cura de doenças, o cumprimento de desejos, a prosperidade, o livramento de pestes na lavoura e no rebanho, a superação de dificuldades, entre outras (cf. ALVES, 2009, p. 4; PERGO, 2015, p. 2).

Como dissemos, dotada de um caráter regionalista, a Folia de Reis está presente em várias regiões do Brasil, de maneira particular nos estados do Nordeste, em Minas Gerais, no Espírito Santo, no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Paraná e em Goiás. De acordo com Brandão (1977), um elemento comum entre todas estas Folias de Reis é o fato de que durante a cantoria os foliões se alternam, cantando versos que enfatizam as promessas feitas e confirmando a eficácia do devoto no cumprimento do voto. As mesmas canções são repetidas várias vezes ao longo da jornada, podendo mudar em circunstâncias bastante pontuais: diante de um presépio, diante da imagem ou estampa de outros santos (que não fazem parte do presépio), ou diante de alguma necessidade específica. Isso ocorre porque além dos versos tradicionais, também é permitida a improvisação de versos por parte do Embaixador da Folia, sendo estes sempre repetidos por todo o grupo de foliões.

3.2.1. Papeis vivenciados na Folia de Reis de São José do Morumbi

Conforme observa Câmara Cascudo (1984), apesar de se afirmar como uma forma livre da religiosidade popular católica, não pertencente à religião institucionalizada, a Folia de Reis está estruturada sobre um rigoroso sistema de funções, que se articulam ao redor da celebração como um todo. Cada integrante da Folia desempenha um papel específico que, apesar de revestido de profundo simbolismo religioso, também tem em vista a funcionalidade da festa. Em nosso caso, podemos apontar os principais papeis desempenhados na Folia de Reis do Morumbi como sendo: os Palhaços, o Coro, o Mestre (ou Embaixador), o Alferes da Bandeira, a Madrinha, o Festeiro e os Donos da Casa. Além disso, para Castro e Couto (1977), a maioria das folias é sempre composta por amigos, parentes, compadres e aliados do Mestre, o

¹¹³ Mas isso é relativo. A festa que visitamos estava em sua trigésima terceira edição. Nesse caso, tornou-se costume do povoado, ampliando o horizonte mais imediato da primeira família que a celebrou.

qual os reúne para a jornada dos Reis. Vejamos, brevemente, as principais características de cada função.

Apesar de serem um importante elemento simbólico da Folia, a origem e a inserção da figura dos Palhaços possui diferentes interpretações. Para alguns, eles representam os Reis Magos e, por conta disso, estão presentes em número de três. Em Goiás, entretanto, há certo consenso entre os que vivenciam tal religiosidade de que os Palhaços são aqueles encarregados por enganar e dissipar os guardas do Rei Herodes, que, segundo a tradição, mandou matar todas as crianças recém-nascidas em seu reino, incluindo o Menino Jesus. Desse modo, com suas danças e brincadeiras, os Palhaços facilitariam a fuga da Sagrada Família para o Egito (note-se a reinterpretação do relato bíblico da fuga de José, Maria e Jesus para o Egito).

Conforme outra tradição, por acreditarem no anúncio do nascimento do Menino Jesus, um coronel e um capitão de Herodes renunciaram às mordomias do palácio real e seguiram os Magos. Estes seriam os Palhaços, que em Goiás, por exemplo, são conhecidos pelos nomes de “Bastião” e “Bastiana” – como ocorre na Folia do Morumbi. Diferenças à parte, um ponto de semelhança em todas as interpretações é o fato de os Palhaços serem sempre os dançarinos do grupo. Chamam-se uns aos outros de irmãos e, como os demais integrantes do grupo, possuem obrigações e proibições específicas – como, por exemplo, jamais dançar em frente a Bandeira¹¹⁴. Também realizam acrobacias com um bastão (ou facões), tendo o rosto coberto por uma máscara, a voz disfarçada e trajes coloridos, com estampas variadas (cf. Fig. 8). Durante sua performance as pessoas lhes atiram moedas e outros donativos. Ao longo da Festa do Morumbi os Palhaços ganharam algumas bezerras, galinhas e porcos, doados pelos donos das casas. Tudo foi recebido e destinado a suprir as despesas da Festa de Reis.

¹¹⁴ Em cada Folia existem uma série de prescrições rituais. Uma vez trajado com o uniforme da Folia nenhum folião, sequer os Palhaços, pode descumprir estes preceitos. Alguns deles são: não sentar-se entre duas mulheres, não falar com mulheres, não ingerir bebidas alcoólicas usando os trajes da Folia, ao sair de uma casa, colocar primeiro o pé direito para fora, entre outros. Pessoa (2007, pp. 76-77), recorda que “todos os membros da folia deveriam aprender e respeitar assiduamente as *evitações* codificadas para o giro: não se pode passar os instrumentos por debaixo dos arames ao atravessar uma cerca, a folia não pode cruzar um caminho que já passou etc”. E continua o mesmo autor: “a norma é um dos universais da cultura. Nenhum grupo humano sobrevive sem alguma forma de coerção social. A folia de reis não conseguiria ser diferente. Mas essas normas têm um sentido especial. Elas atestam a leitura que a folia faz da narrativa evangélica, base religiosa da tradição. A interdição que a folia se impõe, de não poder cruzar um caminho por onde ela já passou, é uma forma segura de que a folia se mantém fiel ao fato bíblico que lhe dá origem. Como o Rei Herodes tentou enganar os magos, dizendo-lhes que também queria adorar o Menino Jesus, pedindo-lhes que lhe avisassem onde o teriam encontrado, o Evangelho de Mateus, no versículo 12 da narrativa já citada, diz: ‘avisados em sonho que não voltassem a Herodes, regressaram por outro caminho para a sua região’” (PESSOA, 2007, p. 77).



Figura 8: Palhaço Bastião, da Folia do Morumbi, com traços masculinos

Obs.: atenção para os dois instrumentos do Palhaço: o chicote e o facão

Fonte: o autor



Figura 9: “Valsa Chorona” – à direita, Bastiana, com traços femininos

Performances corporais realizadas pelos Palhaços durante a Festa

Fonte: o autor



Figura 10: Doação de prendas: “Corte no Chicote”

O tamanho do corte no cabo do chicote determina o animal doado: bezerra, porco ou galinha

Fonte: o autor

Outro papel de destaque na Festa de Reis é ocupado pelo Coro dos foliões, constituído, geralmente, por seis diferentes naipes, os quais são denominados por vozes: voz 1, voz 2, voz 3, e assim por diante. Cada naipe conta com a participação de um ou dois foliões apenas, que são, simultaneamente, cantores e instrumentistas. O Coro é responsável por repetir as estrofes entoadas pelo Mestre da Folia. Em algumas regiões – de maneira diversa ao que ocorre no Morumbi – os naipes do coro também são conhecidos pelos termos: Contramestre, Contrato (numa alusão ao *Contralto*, ou simplesmente *Alto*, do modelo polifônico), Tala, Contratata e Caceteiros. Noutros lugares, ainda, o Contramestre é identificado pelo termo Tiple, tendo como função conduzir as demais vozes que respondem aos versos do Mestre. Segundo a avaliação do folclorista Claver Filho, conforme escreveu no *Correio Brasiliense* em 04 de janeiro de 1979, Tiple e Tala podiam ser consideradas as principais vozes do coro dos foliões: “depois, outros tocando violão, cavaquinho, pandeiro e caixa, estes fazem o coro, dentre os quais figuram dois cantores que são escolhidos a dedo e mandados vir até de muito longe, pelo poder de sua voz e por certas características, que são o *Tiple*¹¹⁵ e o *Tala*” (CLAVER FILHO, 04 de janeiro de 1979 – grifos do autor). A seguir, inserimos algumas imagens do Coro de Foliões da Festa do Morumbi. Note-se a presença de mulheres e crianças, algo incomum para a formação tradicional da Folia de Reis. Trata-se de mais um elemento de hibridação e ressignificação, garantindo a continuidade da Festa. Além disso, outra importante peculiaridade desse grupo de foliões é o fato de os membros do Coro se alternarem ao longo da cantoria, o que evita o desgaste excessivo de algum membro nos doze intensos dias de festa.

¹¹⁵ Essa denominação está presente em vários manuscritos de música sacra na Colônia e parte do Império, em vários acervos: voz aguda cantada por meninos ou castrates. Possivelmente trata-se de “apropriação” dos modelos eruditos de música sacra (ver SOUZA, 2007) Ainda sobre esse assunto, em algumas folias, Tala e Tiple se confundem, não permitindo sempre saber qual a diferença entre uma função e outra. No Documentário sonoro do folclore brasileiro n. 4 do MEC – DAC, o folclorista Vicente Salles fala do “sopranino, às vezes chamado *tripa*, voz de falsete de um grave folião que sobressai numa dilatação extraordinária da *missa di voce* e é algo que lembra a permanência, entre nós, do som dos *castrati*, tão abundantes na música litúrgica da época da colonização e até os primeiros tempos do século XIX”. Na folia *tiple* e *tala* apenas pontuam trechos do coro, acentuam finais de frase, enriquecendo certas inversões de acorde formados pelas diversas vozes do coro que, de maneira admirável, só atua a várias vozes e não em uníssono.



Figura 11: Coro dos Foliões
Preparando-se para iniciar a cantoria
Fonte: o autor



Figura 12: Coro dos Foliões II
Note-se a presença de mulheres e crianças na formação instrumental e no Coro
Fonte: o autor



Figura 13: Coro dos Foliões III
Mulher instrumentista, acompanhada pelo seu namorado
Fonte: o autor

O Mestre, também conhecido como Embaixador ou Guia da Folia, é outro importante personagem tanto da performance, quanto da preservação e perpetuação da Folia. É ele o chefe que organiza o trajeto, o horário e os instrumentos para sair com o grupo. Também é responsável por decorar e improvisar os versos a serem repetidos pelo Coro. A esse respeito, segundo Pessoa (cf. 2007, p. 73), o aprendizado mais importante e que é acessado por alguns poucos, dentre os iniciados na condução do ritual, refere-se ao seu corpo, digamos, teológico e doutrinário. Normalmente, é o Embaixador ou Mestre ou, ainda, Capitão de uma Folia que é o portador do conteúdo axial do ritual. Ele o guarda, zela por sua observância e frequentemente toma a iniciativa de repassá-lo a um filho ou parente próximo. De modo a ilustrar a importância do Embaixador no grupo dos foliões, Pessoa (2007) faz referência ao testemunho de Anselmo de Oliveira e Silvada, um antigo Embaixador de Folia citado pela pesquisa de Canesin e Silva: “o mestre e guia é um só. É a mesma coisa. É o modo de falar. Uns falam mestre porque é ele que está guiando. É mestre porque sabe mais. A gente sendo mestre é de muita responsabilidade pra mexer com o devoto [...]” (CANESIN & SILVA *apud* PESSOA, 2007, p. 74). Em algumas Folias há também a figura do gerente, delegado pelo Embaixador para cuidar da disciplina do grupo, reunindo os foliões e fazendo as advertências a respeito dos atributos religiosos e de “obrigação” no ritual. Além disso, o gerente também se encarrega de controlar os horários e regular o consumo de bebidas alcóolicas entre os foliões (cf. CORREIO BRAZILIENSE, 06 de janeiro de 1979). A Folia do Morumbi conta com a participação de três Embaixadores, que se alternam nos dias da Festa.



Figura 14: Um dos Guia da Folia do Morumbi
Como de costume, o Guia também é instrumentista
Fonte: o autor

Unindo-se aos demais membros da corporação, o Alferes da Bandeira, ou simplesmente Bandeiroiro, possui a função de carregar respeitosamente a Bandeira da Folia. Cada grupo de foliões possui uma Bandeira, que pode ser considerada como o principal elemento simbólico da Folia de Reis. A esse respeito, vejamos a descrição oferecida por Guilherme Porto (1982), em sua pesquisa sobre a Folia de Reis no Sul de Minas Gerais:

A Bandeira, chamada de “Doutrina”, é feita de pano brilhante. Nela é colada uma estampa dos Reis Magos. Constitui o elemento sagrado da Companhia e assim é tratada: beijam-na respeitosamente os moradores das casas visitadas, é passada com muita fé sobre as camas da residência e nunca pode ser colocada num lugar menos digno. Esse respeito perdura durante o ano todo, mesmo passada a época de Reis: na casa onde fica guardada, há orações periódicas diante dela. No universo cultural de nosso povo, a Bandeira é a representação dos três Reis; por isso, explicam os Mestres, ela deve ir sempre à frente pelos representantes dos pastores que seguiram os Reis Magos (PORTO, 1982, p. 19).

Como se pode notar, a Bandeira é um objeto de grande valor simbólico e ritual tanto para os próprios foliões, quanto para os devotos. Trata-se do ponto focal na linguagem simbólica da Folia. Em sua tese de doutoramento, intitulada *As Bandeiras e as Máscaras*, Daniel Bitter (2008) recorda que, ao lado de coroas, altares móveis, registros, esculturas, relíquias e outros objetos, as Bandeiras de Folia ocupam um lugar central em diversas manifestações religiosas, constituindo meios privilegiados para a intermediação com a dimensão sobrenatural. Em muitos desses contextos, a importância de tais artefatos para a vida social pode ser resumida na crença de que sejam capazes de fornecer bênçãos, graças e outras dádivas, como curas e livramento de pestes.

Já no que concerne ao fato histórico de incorporação de tais simbologias, segundo a apreciação de Bitter (2008, p. 104) “o costume de se usar bandeiras ou estandartes em cortejos e procissões rituais no Brasil é uma herança portuguesa das corporações de ofícios medievais, irmandades religiosas e companhias militares”. A seguir, apresentamos as imagens do Bandeiroiro e da Bandeira da Folia de São José do Morumbi, ornada com fitas e flores de diferentes tonalidades. Ao centro está retratada a imagem dos três Reis Magos a caminho do encontro com o Menino Jesus. Acima desta representação, aparece a Estrela Guia, referência fundamental no caminho dos Magos em direção ao presépio: “A Estrela do Oriente fugiu sempre dos judeus pra avisar os três Reis Santos que o Menino Deus nasceu [...]” (trecho do Hino de Reis – tradição popular).



Figura 15: Bandeira

Na sua singeleza, revela-se como o principal símbolo da Festa dos Reis

Fonte: o autor



Figura 16: Bandeiro ou Alferes da Bandeira

É responsável por conduzir a Bandeira ao longo de toda a Festa

Fonte: o autor

Outra figura de relevância na Festa dos Reis é o festeiro, que pode ser tanto aquele responsável pelo voto a ser cumprido, quanto apenas o financiador da Festa. Na maioria das folias, trata-se de um casal de festeiros, um homem e a sua esposa (podendo também ser a sua irmã ou filha, caso não haja esposa). Geralmente os festeiros acompanham a Folia trajando uma faixa, com inscrições em destaque, o que põe em relevo a sua função. Em alguns lugares também é costume que os festeiros usem coroas, em referência ao antigo império (esse é o

caso da Folia de São José do Morumbi). Os festeiros são pessoas de bastante evidência no festejo. Em seu trabalho de subsidiar a Festa de Reis devem coletar as “esmolos”, coordenar as ações para angariar fundos, fazer as compras necessárias, além de administrar outras atividades, como a divulgação da festa e, principalmente, o oferecimento das refeições após as cantorias. A escolha do festeiro costuma ser realizada de um ano para o outro, por meio de um sorteio. Alguns nomes são previamente indicados e, entre estes, é sorteado aquele que ocupará a posição de festeiro na festa do próximo ano. Seu trabalho de angariar fundos já começa no primeiro dia após o término da festa na qual foi sorteado. Uma pessoa pode ocupar a função de festeiro mais de uma vez ao longo da vida, de acordo com os critérios de cada Folia.



Figura 17: Festeiros da Folia do Morumbi
Os foliões se ajoelham para beijar a imagem da Sagrada Família e passá-la aos Festeiros
Fonte: o autor

Por conseguinte, entre os papéis tangenciais à Festa de Reis está a Madrinha da Bandeira. Cabe a ela receber a Bandeira após a Entrega da Folia e guardá-la em segurança ao longo de todo o ano, até o próximo “Giro”. Em suas descrições, Alves recorda este momento: “a entrega da bandeira se faz por último, ao som do Canto da Entrega. O alferes empunha novamente o estandarte e, ajoelhado, o dá à madrinha da folia, geralmente a esposa ou filha do mestre para que o tenha sob a sua guarda até o ano que vem, quando os fiéis foliões recomeçarão a jornada” (ALVES, 2009, p. 6). Numa alusão ao antigo sistema de apadrinhamento, a Madrinha da Bandeira também é a responsável por manter e fortalecer o espírito de pertencimento do grupo de foliões, encorajando, a cada novo ano, a realização da festa. No depoimento do Embaixador José Antônio do Carmo, vemos a influência da Madrinha sobre a realização da festa de Reis: “um dia a madrinha me chamou na casa dela e disse que quando ela fosse

embora não era para eu parar de tocar. Aí eu disse para madrinha que podia passa a bandeira na minha mão pra eu guardá no meu coração. [...] ela me fez prometer e um filho não pode dizer não para uma mãe” (CARMO, 2015). Além disso, também cabe à Madrinha proceder à retirada da coroa dos atuais festeiros, transferindo-a aos próximos: “ao chegar ao local onde vai se realizar a festa, a cantoria é encerrada, anunciando a reza do terço, que é todo cantado.

A seguir inicia-se a coroação dos festeiros do próximo ano. Ao comando do canto pelo capitão e foliões, a madrinha promove a retirada da capa e da coroa da cabeça dos atuais festeiros e passa para os do ano seguinte” (FUNDAÇÃO CULTURAL DE UBERABA, 2012). No caso da Folia do Morumbi, esta função está sendo desempenhada pela esposa do Guia, após o falecimento repentino da antiga Madrinha, ocorrido recentemente. Adequações como esta são sempre necessárias.

Se até aqui nos encarregamos de discorrer sobre aqueles que são os dispensadores das ações rituais da Folia de Reis, ao mencionarmos os Donos da Casa estamos nos referindo aos receptores desse movimento. Para Pessoa (2007), não é difícil intuir que o personagem mais importante da Folia é o Dono da Casa: em todos os casos, um bom folião aprendeu e jamais se esquecerá que deve fazer todas as vontades do Dono da Casa – chamado por todos de *patrão*. Ele tem que ser atendido em todas as suas vontades: se ele se ajoelha, seu gesto tem que redundar em novos versos; se ele põe a oferta sobre a bandeira, o agradecimento tem que ser adequado; se ele pede para cantar um verso para uma pessoa falecida, tem que ser atendido; se pede para que rezem um terço, igualmente (cf. PESSOA, 2007, pp. 77-78). Assim, termos como *patrão*, *nobre*, *senhor*, *padrinho*, além, é claro, do uso da segunda pessoa do plural, pretendem reforçar o protagonismo do Dono da Casa em relação aos foliões. Estes versos, recolhidos por Pessoa (2007) em sua pesquisa sobre a Folia de Reis no Município de Jaraguá, em Goiás, elucidam o que estamos dizendo:

Este nobre morador
de devoto ajoelhou
imitando os Três Reis Santos
quando na lapa chegou.

Vós já pode alevantar
fazendo o Sinal da Cruz
sua prece Deus ouviu
para sempre, amém, Jesus!

Ou, ainda (em se tratando de uma Dona da Casa)

Senhora dona da casa,
Senhora dona da casa
Muito alegre deve estar,
Muito alegre deve estar, ai...

Ai está os três Reis Santos
 Vêi aqui lhe visita
 Vêi trazê vida e saúde,
Vêi trazê vida e saúde, ai...



Figura 18: Donos da Casa

À esquerda vemos um casal se preparando para devolver a Bandeira, após esta ter pernoitado em sua casa

Fonte: o autor

3.2.2. Elementos Rituais: o “Giro”, a Reza do Terço, o uso de Instrumentos e a Música na Folia

De maneira geral, todos os que ocupam uma função de destaque na Festa de Reis trazem alguma peça que os distinga dos demais: um uniforme, um lacinho colorido, flores e outros enfeites (note-se o uniforme azul das imagens anteriores ou os adereços nos instrumentos). Devidamente caracterizada, a comitiva da Folia percorre um itinerário ao qual denomina “Giro”. Apesar de referir-se ao Nascimento do Menino Jesus, reconstruindo o caminho dos Magos rumo a Belém, o “Giro” da Folia está organizado em cinco sub-ritos, como segue: 1) o rito da chegada, com o cumprimento ao dono da casa, a entrega e a entronização da Bandeira; 2) o rito de louvação, que constitui a maior parte do “Giro”, no qual se louva a Deus pelas graças recebidas e pedem-se as esmolas nas visitas de casa em casa; 3) o rito realizado durante o encontro de duas folias, que raras vezes ocorre¹¹⁶; 4) o rito de encontro com um pobre ou

¹¹⁶ Este rito obedece a um minucioso cerimonial, composto pela saudação, o beijo das bandeiras e a troca de esmolas. Há também um antigo costume segundo o qual quando duas folias se encontram os Embaixadores entram em um duelo de improvisação de versos. O perdedor desta disputa perde, de igual modo, o comando de sua Folia, ficando esta à mercê do Embaixador vencedor. Tal costume é mencionado por Claver Filho: “outra

visita a uma família pobre, no qual ao invés de receber um donativo a Folia canta, oferece uma esmola e se despede; 5) e, por fim, o rito de encerramento, que corresponde ao ponto culminante de toda a Festa, seguido de baile e jantar para todos os participantes (cf. PORTO, 1982).

Além disso, a reza do terço constitui outro importante momento ritual das Folias de Reis. Todos os dias, antes da retirada da Bandeira do altar onde foi entronizada há a reza do terço. Trata-se de um dos únicos momentos em que as mulheres têm uma atuação ritual semelhante à dos homens, tomando a liderança. Apesar de elas nunca poderem ser as “tiradoras” do terço, podem participar ativamente do responsório com a segunda parte da antífona (Santa Maria, Mãe de Deus...). Segundo Brandão (1977, p. 12), isso ocorre por dois motivos: primeiramente porque a reza do terço é compreendida como uma forma de oração familiar, onde é importante a presença da esposa e das filhas; em segundo lugar, porque são as mulheres as que costumam recordar-se na íntegra de todos os momentos da reza. A justificativa mais conhecida para a impossibilidade das mulheres exercerem funções rituais na Folia é mencionada por Porto (1982, p. 54): “os Reis Magos não trouxeram consigo suas esposas; se os foliões levassem mulher na folia, estariam deturpando o sentido da representação; também, dizem outros, nenhuma mulher visitou o presépio de Jesus; admitir mulher entre os foliões, como participante, seria desviar o sentido da dramatização”.

A despeito disso, é preciso dizer que tal indicação não é de todo cumprida nos dias de hoje. Conforme Alves (2009, p. 8), “os grupos goianos de folia, na atualidade, estão passando por um processo de renovação do seu quadro constitutivo, comprovado empiricamente, com a observação do ingresso e participação de jovens e adolescentes” – para não dizer, notadamente, de um considerável número de mulheres. Este é o caso da Folia do Morumbi, na qual as mulheres representam uma significativa porcentagem da corporação dos foliões, além, é claro, de subsidiarem todo o acontecimento da festa, desde a ornamentação até a cozinha.

obrigação é o chamado ‘cruzamento’, que acontece quando, visitando casa por casa, ao chegar numa esquina, encontra uma folia que vem da outra rua. Começa então um verdadeiro duelo: uma desafia a outra, cantando versalhadas próprias; aquela que cantar maior variedade, chegando ao ponto da outra esgotar seu repertório, além de sair vencedora, recebe a outra bandeira, o que significa extinguir aquela folia”. E completa o mesmo autor: “um duelo deste tipo nunca termina bem: vêm as inimizades, mortes e as inevitáveis intervenções da polícia, principalmente porque os foliões, nessas andanças, estão com a consciência um pouco adormecida pela... cachaça” (CLAVER FILHO, 04 de janeiro de 1979).



Figura 19: Altar preparado para a Oração do Terço
Fonte: o autor

Acerca da estrutura instrumental e musical da Folia de Reis, podemos dizer que sempre há variação conforme as características de cada região do país. Os instrumentos mais utilizados, contudo, são: a viola caipira, o violão, o acordeão, alguns pandeiros e a caixa de percussão (que assegura e mantém a conhecida cadência rítmica da Folia – ver Ex. 15). Além disso, temos o conhecimento de que em várias partes da região Nordeste do Brasil, bem como no norte do estado de Minas Gerais, aos instrumentos acima mencionados acrescentam-se a rabeca, o cavaquinho e algumas flautas. Em Goiás há notícias do uso do banjo incorporado à formação instrumental da Folia de Reis. Referindo-nos especificamente à Folia do Morumbi, notamos a presença de violões e violas, acordeões, pandeiros e caixas. Vale novamente ressaltar a presença de crianças e adolescentes, que aos poucos vão sendo introduzidos tanto na prática ritual/simbólica da Folia, quanto no manuseio dos instrumentos. Muitos desses já conseguem acompanhar os mais velhos.



Figura 20: Uso de violas
Fonte: o autor



Figura 21: Uso de acordeom
Fonte: o autor



Figura 22: Uso de pandeiros e caixa
Fonte: o autor

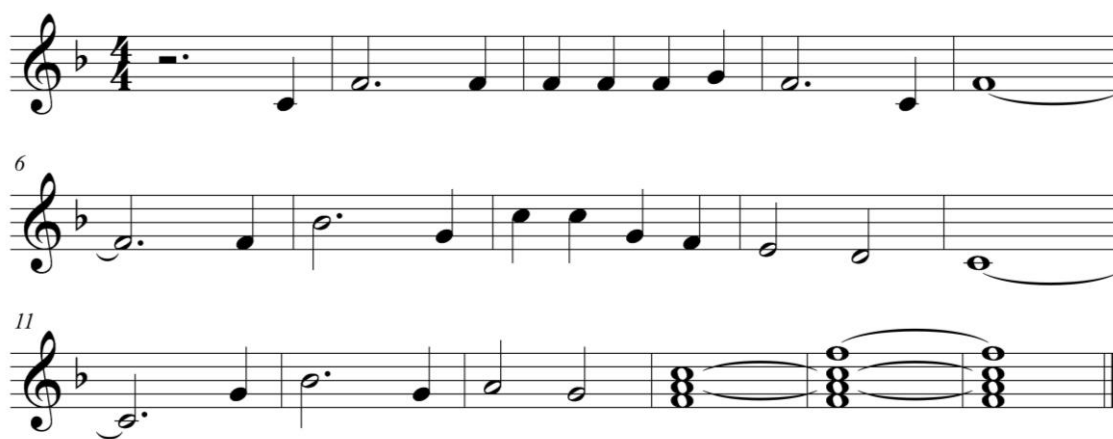
De maneira geral a musicalidade da Folia do Morumbi é sustentada pela melodia desenvolvida pelo acordeão em acompanhamento ao canto do Embaixador, no qual as demais vozes tomam parte apenas no final de cada estrofe, além, notadamente, do andamento fortemente marcado pelo toque das caixas e pandeiros. A principal célula rítmica (Ex. 15) é repetida ao longo de toda a cantoria, fortalecendo a coesão interna do canto na passagem de uma estrofe para a outra. De fato, o ritmo dado pela caixa se consolidou como uma das marcas registradas da Folia de Reis não apenas no Morumbi, mas em outras localidades do interior goiano. O efeito sonoro da repetição insistente das caixas e pandeiros unido à melodia desenvolvida pelos acordeões e sustentada pelo toque das violas e violões vai tomando conta do pequeno povoado de São José do Morumbi, transformando a vida corriqueira no momento oportuno da Festa. É nesse sentido que podemos tomar a música, bem como toda a estrutura

instrumental que a compõe, como um dos principais elementos rituais/simbólicos da Folia dos Santos Reis.



Exemplo 15: Frequência Rítmica da Folia de Reis do Morumbi
Fonte: transcrição do autor

Tanto a cadência rítmica, quanto a melodia (cf. Ex. 16), são repetidas ao longo de toda a cantoria, desde a chegada ao local da reza do terço, até a passagem por cada um dos três arcos. Também é esta a música que dá sustento a qualquer improvisação de versos por parte do embaixador, diante de alguma imagem que não faça parte do presépio ou em outras circunstâncias especiais. A melodia desenvolve-se na tonalidade de Fá Maior. Para evitar o uso de pestanas, os violões são afinados um tom abaixo, podendo ser tocados com o desenho de Sol Maior. As violas são afinadas no modo conhecido como “Cebolão”¹¹⁷, ainda que com a pequena variação de também estarem em Fá Maior, ao invés de Mi Maior, como é de costume nesse sistema. Isso permite que os violeiros toquem as cordas soltas na maior parte da Folia, preservando-os de maior esforço, já que percorrerão os doze dias de festa.



Exemplo 16: Melodia principal da Folia do Morumbi
Fonte: transcrição do autor

¹¹⁷ Cebolão é um tipo de afinação utilizada na viola caipira, sendo uma das afinações mais comuns no Brasil, seguida pela afinação Rio Abaixo. Seu nome é uma alusão às mulheres que, segundo dito popular, chorariam "como se estivessem cortando cebola" ao ouvir um instrumento afinado desta maneira. Segundo a sabedoria popular, é afinação que São Gonçalo ensinou. Afinação em E (tom original) do 1º ao 5º par: E, B, G#, E, B. Afinação em D do 1º ao 5º par: D, A, F#, D, A. Os dois primeiros pares são afinados em uníssono, enquanto os outros três são afinados com diferença de altura em uma oitava.

3.3. UMA DISPUTA ENTRE *KRÓNOS* E *KAIROS*: A HISTÓRIA DA SALVAÇÃO EM ALEGORIA

Tradicionalmente a Folia de Reis é celebrada no intervalo que compreende desde as primeiras vésperas do Natal, ou seja, 24 de dezembro, até o dia de Santos Reis, em 06 de janeiro. Entretanto, isso pode variar de Folia para Folia. De maneira geral, o “Giro” percorre um itinerário que varia entre no mínimo 12 e no máximo 14 dias. Em seus diários sobre a Festa de Reis, o antigo Mestre de Folia e poeta Joaquim Moreira da Silva nos brinda com uma interessante reflexão sobre o tempo:

O tempo nos trouxe um tempo no qual não há mais tempo, como havia em outros tempos. A evolução dos tempos foi tanta que mudou o comportamento da natureza, quase em todos os sentidos. Mas, por incrível que pareça, a prática da Folia de Santos Reis, vulgarmente assim conhecida, está quase naquilo que os nossos antepassados praticavam, isto é, o tempo dos nossos ancestrais. Mas hoje não dá tempo para que pratiquemos aquilo que eles praticaram. Nós também podemos, sem perder a lógica, a ética e a tradição, evoluir. [...] O tempo nos trouxe o tempo de, às vezes, até mudarmos a data certa de saída das Bandeiras, isto é, dia de Natal do Menino Jesus, ou seja, vinte e cinco de dezembro, para outra data que dê tempo suficiente para se realizar a festa. Esta mudança de época é geralmente por falta de tempo no tempo certo (SILVA, 2003, s/pag.).

Em se tratando dos contextos rurais, o período entre o Natal e o dia de Reis não é o mais favorável para a execução da Folia. Isso porque nessa época os agricultores estão muito ocupados com o cultivo da terra, com o plantio e, em alguns lugares, até mesmo com a colheita. Além disso, trata-se de um período de forte incidência de chuvas no Brasil, o que acarreta transtornos de diferentes espécies: atoleiros, enchentes, derrubada de árvores no caminho, danos às construções, risco de ser atingido por raios, entre outros. Por motivos dessa ordem, muitas Folias optaram por transferir a data de sua celebração para outros períodos – como é o caso do Grupo de Foliões do povoado de Morumbi. Em geral, o mês de julho é escolhido como nova época para a celebração da Folia, o que oportuniza, inclusive, a maciça participação dos jovens e das crianças – já que se encontram em recesso escolar. Nesse ano de 2015 a Folia de Reis do Morumbi aconteceu nas duas últimas semanas de Julho, finalizando no dia 01 de Agosto.

Trata-se de uma verdadeira adequação entre o tempo cronológico, do calendário ordinário, medido por dias, meses e anos, e o tempo *kairológico*, que remete a uma realidade outra, a realidade do símbolo¹¹⁸. Desse modo, o tempo da festa é sempre o tempo oportuno

¹¹⁸ Cf. DAMATTA, “Tempo histórico e tempo cósmico”, In. *Carnavais, malandros e heróis*. 1997, p. 53ss.

para se romper com as contingências da vida corrente, com a linearidade do dia a dia, inserindo-a em outro patamar. Na dimensão da festa importa considerarmos o tempo como evocação, como tempo experimentado na ordem do símbolo. Nele cruzam-se os tempos da ficção e da história, o que nos faz entender a que Isambert (1992) se referia em sua apreciação sobre a festa, afinal, trata-se da “celebração simbólica de um objeto num *tempo consagrado* a uma multiplicidade de atividades coletivas de função expressiva” (ISAMBERT, 1992, p. 315 – grifos nossos).

Ainda com relação ao tempo, é interessante observarmos como a Folia de Reis consegue imprimir contornos alegóricos à história da salvação, comunicando-a aos mais simples e iletrados. Como dissemos anteriormente, há indícios de que a Folia tenha sido trazida de Portugal para o Brasil pelos missionários jesuítas, como recurso para a catequização dos índios. Tal intuição parece ganhar ainda mais procedência quando analisamos os textos das foliadas. Em sua maioria, trata-se de descrições do Novo Testamento bíblico, atualizadas em linguagem coloquial e poética. Desse modo, a Folia de Reis não representa apenas um elemento da cultura nacional que deve ser conhecido e considerado pela catequese cristã, mas um eficaz método de catequização, alcançando tanto as crianças, quanto os adultos, os letrados e os analfabetos. Vejamos os seguintes exemplos:

“Tá no Velho Testamento,
ta nas cartas de Isaías, oi lará... (*bis*)
Pra salvar todo o seu povo
que o Cristo inda viria, oi lará... (*bis*)

ou

“Pai e Filho e Espírito Santo, ai, ai,
Pra contar a linda história
de quem nasceu pra nos salvar
quem nasceu pra nos salvar, ai...

Na Escritura Sagrada, oiá,
Em São Lucas e São Mateus,
tá escrito o nascimento
de Jesus Filho de Deus
de Jesus Filho de Deus, ai...

Em Nazaré da Galileia, oiá,
o anjo de Samaria
lhes traz a Boa Nova
do Rei da Sabedoria
do Rei da Sabedoria, ai...”¹¹⁹
[...]

De maneira geral, as estrofes da Folia de Reis são formadas por um sistema simplificado de rimas. A repetição da estrofe (integralmente ou por meio de um fragmento) atua como recurso mnemônico, garantindo a fixação dos conteúdos enunciados. Dos versos acima descritos, podemos extrair ao menos três ensinamentos fundamentais do cristianismo: 1) a fundamentação bíblica de sua doutrina, 2) a referência a Deus como Santíssima Trindade (Pai,

¹¹⁹ Retirado de arquivo multimídia, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KPqbqBcgv54>

Filho e Espírito Santo) e 3) a afirmação de Jesus como Filho de Deus. Outros elementos ainda poderiam ser destacados, como, por exemplo, a menção ao contexto geográfico (Nazaré da Galileia) ou ao título do Messias como “Rei da Sabedoria”, uma evocação difundida já nos primeiros séculos da era cristã. Referências como estas impregnam todas as estrofes das Folias de Reis, fazendo-nos compreender o seu valor catequético.

Seguindo a mesma direção, encontramos no Ofício Divino das Comunidades (publicado pela CNBB) outros exemplos do uso da Folia de Reis como recurso de catequização. Tomemos, entre outros, o “Bendito e louvado seja”, recolhido por missionários mineiros na região do Vale do Jequitinhonha. Em seus versos introdutórios, além de expressar a alegria pela “Encarnação do Verbo de Deus entre os homens”, este canto também retrata a peregrinação daqueles que anunciam esta boa notícia de porta em porta, à semelhança do itinerário percorrido pelos Reis Magos. Após pedir licença aos donos da casa, a primeira estrofe logo justifica o motivo de estarem ali, a saber, um mandato recebido dos céus:

Ô de casa, ô de fora (*bis*)
 Maria vai vê quem é (*bis*)
 São os cantador de reis (*bis*)
 Quem mandou foi São José (*bis*)

Bendito louvado seja (*bis*)
 O menino Deus nascido (*bis*)
 Que no ventre de Maria (*bis*)
 Nove meses teve escondido (*bis*)

Da cepa nasceu a rama, (*bis*)
 Da rama nasceu a flor, (*bis*)
 E da flor nasceu Maria (*bis*)
 De Maria o Salvador (*bis*)

Pasma toda natureza (*bis*)
 Ver um Deus tão humilhado. (*bis*)
 Nascer por amor dos homens (*bis*)
 E ser dele desprezado. (*bis*)

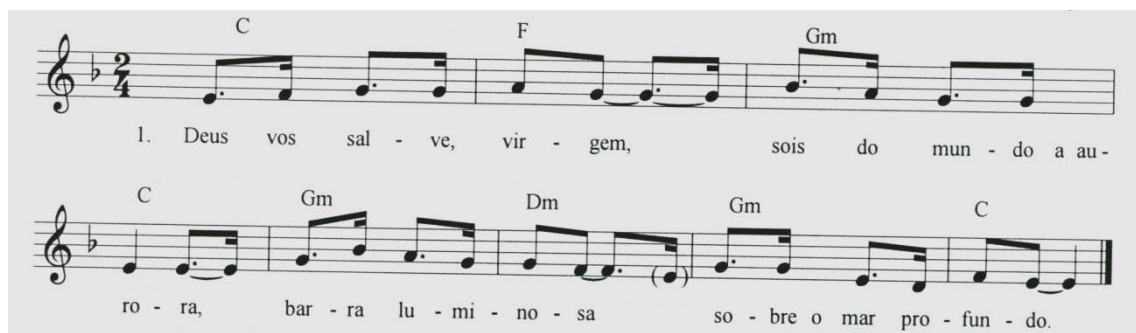
Exemplo 17: Detalhe de “Bendito e Louvado Seja”
 Recolhida no Vale do Jequitinhonha
 Fonte: Ofício Divino das Comunidades, vol. II

Se por um lado o conteúdo de fé está assegurado pela letra, organizada num sistema de rimas distribuídas na forma ABCB, por outro, a melodia oportuniza tanto a memorização dos acontecimentos salvíficos, já que em muitos casos é o único recurso para a catequização, quanto a integração da comunidade celebrante, por intermédio da repetição – que nesse caso é feita após cada verso. O mesmo ocorre em outros exemplos, inspirados nas Folias e Reisados, como na “Visita dos Santos Reis”, recolhida no norte do Paraná:

San - tos reis a - qui che - ga - ram, ai, ai
 Can - sa - dos de vi - a - jar, ai, ai.
 Vie - ram pe - dir u - ma o - fer - ta, ai.
 Ve - ja lá se po - de dar, ai, ai... 3 vezes Da Cappo até Fim

Exemplo 18: “Visita dos Santos Reis”
 Recolhida no norte do Paraná
 Fonte: Ofício Divino das Comunidades, vol. II

Apesar da variedade, oriunda da criatividade de cada região, o valor catequético da Folia se mantém o mesmo. Aliás, trata-se de um recurso que, segundo Van der Poel (2014), já era utilizado na Idade Média. A fórmula “Deus vos salve”, como modo de saudação e introdução de uma mensagem, existe em francês, em inglês, em alemão, em holandês e, conforme testemunho dos trechos que seguem, já podia ser encontrada na Península Ibérica no século XIII: “*Dios vos salve, Apolônio amigo. / Oí fablar de tu fazienda, vengo fablar contigo. / [...] Amigo, Dios vos salve!, folgad, sed plasentero! / Cras dise que vayades. Fabladla, non senero; / mas catad nol’digades chufas de pitoflero: / que las monjas non se pagan Del abad fasanero*” (LIVRO DE APOLÔNIO *apud* ALVAR, 1984, p. 136). Também os sete hinos do popular “Ofício de Nossa Senhora”, recolhido no séc. XV, (cf. Ex. 33) começam com a mesma expressão: “Deus vos salve relógio / que andando atrasado / serviu de sinal do verbo encarnado” (o texto faz referência ao relógio de Acaz, sinal da salvação de Ezequias, cf. Isaías, capítulo 38 e 2º Livro dos Reis, capítulo 20). No Brasil, essa formulação ganhou uso, sobretudo, nos círculos de Folia de Reis, tornando-se uma de suas marcas registradas (cf. Ex. 19).



1. Deus vos sal - ve, vir - gem, sois do mun - do a au - ro - ra, bar - ra lu - mi - no - sa so - bre o mar pro - fun - do.

Exemplo 19: Ofício de Nossa Senhora
Melodia de Reginaldo Veloso
Fonte: Ofício Divino das Comunidades, vol. II



Solo: Deus te sal - ve Deus me - ni - no, Ass.: Deus te sal - ve Deus me - ni - no, Solo: Rei do céu, Se - nhor do mun - do, Ass.: Rei do céu, Se - nhor do mun - do. Solo: U - ma das pes - so - as tri - nas, Ass.: u - ma das pes - so - as tri - nas, Solo: O pri - mei - ro sem se - gun - do, Ass.: O pri - mei - ro sem se - gun - do.

Exemplo 20: “Deus te salve, Deus menino”
Folcmúsica brasileira – inspirado na Folia de Reis
Fonte: Ofício Divino das Comunidades, vol. II

3.4. A FOLIA DE REIS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Além de ser recorrente nos círculos religiosos, a referência à Folia de Reis também pode ser encontrada na música brasileira de maneira geral. Quem não se recorda, por exemplo, da versão de Milton Nascimento para a canção *Cálix Bento* (cf. Ex. 21), baseada nas

constantes rítmicas e melódicas da Folia no norte de Minas Gerais e sul da Bahia? Transferindo-se do universo da cultura religiosa, centrada nos regionalismos, para o grande público, de esfera nacional, a Folia de Reis se tornou um elemento recorrente no repertório de vários artistas (no sertanejo e em outros ritmos).

Ó Deus salve o oratório,
 Ó Deus salve o oratório,
 Onde Deus fez sua morada, oiá, meu Deus,
 Onde Deus fez sua morada, oiá...

Onde mora o Cálix bento,
 Onde mora o Cálix bento,
 E a hóstia consagrada, oiá, meu Deus,
 E a hóstia consagrada, oiá...

De Jessé nasceu a vara,
 De Jessé nasceu a vara,
 Da vara nasceu a flor, oiá, meu Deus,
 Da vara nasceu a flor, oiá...

E da flor nasceu Maria,
 E da flor nasceu Maria,
 De Maria o Salvador, oiá, meu Deus,
 De Maria o Salvador, oiá...



Exemplo 21: Cálix Bento

Folcmúsica brasileira – inspirado na Folia de Reis do norte de Minas Gerais

Fonte: Ofício Divino das Comunidades, vol. II

Nada obstante, foi a música sertaneja quem, sobremaneira, soube beneficiar-se da Folia de Reis, como aponta Tremura (2015), a música da folia de reis e a música caipira compartilham de características comuns, tais como o uso de melodias de caráter melancólico, progressões harmônicas e a maneira e forma de cantar e tocar os instrumentos musicais como a viola e o violão. Mais que isso, conforme o mesmo autor, a Folia pode ser considerada como a

maior escola da música caipira (cf. NEPOMUCENO *apud* TREMURA, 2015). Foi nesse sentido que, permanecendo fiel a esta hereditariedade, a música sertaneja/caipira incorporou algumas folias ao seu repertório. Como exemplo, podemos citar o tradicional Hino de Reis, gravado por uma série de duplas sertanejas, de Crioulo e Barrerito, passando por André e Andrade, até Chitãozinho e Chororó – para não citar os mais novos expoentes deste gênero. Após a sua exposição ao universo midiático, este hino viria a se tornar o grande emblema natalino do sertanejo ao longo de aproximadamente três décadas e meia. As mais de vinte estrofes da versão original foram condensadas em apenas cinco, com tempo equivalente às demais canções de um CD comercial. A linguagem se “rebuscou”. Algumas de suas expressões coloquiais, que não possuíam qualquer preocupação com flexão de número ou de gênero, foram substituídas por suas correlatas em português padrão. Também os clássicos “ai, ais” da Folia foram inscritos apenas no final da repetição, de modo que o antigo canto – entoado tantas vezes de improviso – se tornou comercial, com padrão e forma fixados desde então:

Vinte e cinco de dezembro
 Quando o galo deu sinal
 Que nasceu o Menino Deus
 Numa noite de Natal (*bis*)

A Estrela do Oriente
 Fugiu sempre dos judeus
 Pra avisar os três reis santos
 Que o Menino Deus nasceu (*bis*)

Os três Reis, quando souberam
 Viajaram sem parar
 Cada um trouxe um presente
 Pro Menino Deus saudar (*bis*)

Nesse instante, no ranchinho
 Passou a Estrela Guia,
 Visitando todos presentes
 Onde o Menino dormia (*bis*)

Ó Deus, salve a Casa Santa
 Onde é sua morada,
 Onde mora o Deus Menino
 E a Hóstia Consagrada (*bis*)

Para finalizar, entre outros exemplos que poderíamos citar, vale a pena mencionar a conhecida versão *Os devotos do Divino* (cf. Ex. 22), criada por Ivan Lins em referência à Folia dos Santos Reis. Com métrica regular e um sistema simples de rimas (ABAB) esta canção conseguiu espaço no imaginário coletivo urbano e rural desde meados da década de 1980, quando foi composta. Trata-se de uma canção da música popular brasileira, que, ao seu modo,

retrata a vinda dos Magos ao encontro do Menino Jesus, indicando que também os devotos de hoje podem repetir o mesmo gesto. O próprio Ivan Lins se refere à sua composição como um “hino humanista”, quer dizer, um hino que aponta para a história do próprio homem, para sua cultura de maneira geral, antes de ser apenas mais uma expressão regional de cultura. Além disso, o texto da canção parece cumprir uma função “metalinguística”, se assim podemos denominá-la, na medida em que serve de explicação para o acontecimento ritual que constitui a Folia de Reis: “os devotos do Divino vão abrir sua morada pra bandeira do Menino ser bem-vinda, ser louvada, oiá...”. Com estes versos o autor revela ter conhecimento de causa e não apenas uma mera inspiração advinda, quem sabe, da frequência rítmica comum às folias. Sua marca registrada, contudo, é impressa ao final de cada estrofe. Um tanto adaptada, é verdade, sem a junção das diferentes vozes que caracterizam o coro dos foliões, mas, ainda assim, com forte indicação de suas origens: um povo que expõe sua fé pelas vias do som e da música, enfatizando a relação entre a vida cotidiana e a religião, com forte referência aos elementos característicos de sua realidade concreta.



Exemplo 22: “Os devotos do Divino”.
Versão e adaptação de Ivan Lins e V. Martins
Fonte: Ofício Divino das Comunidades, vol. II

Um trabalho mais aprofundado certamente encontraria várias outras referências à Folia de Reis na música popular brasileira, desde as constâncias rítmicas que a caracterizam, até o jogo das vozes, imposto pela sua melodia (a prevalência de intervalos de terças, por exemplo). Apesar disso, a menção inserida neste capítulo apenas gostaria de rechaçar a importância desta musicalidade para a cultura brasileira de maneira geral, e não apenas para os ditames da religiosidade popular. Como patrimônio cultural do povo brasileiro a Folia não deve ser simplesmente preservada, mas também propagada. Isso requer o esforço conjunto de intérpretes, etnólogos, sociólogos, musicólogos e de toda a sociedade, sem distinções, na deci-

fração das riquezas simbólicas presentes nos pequenos grupos, no cotidiano das ritualidades urbanas e rurais, na atitude de abertura para com a diferença e a variedade.

No entanto, após termos percorrido um itinerário no qual, partindo da perspectiva da festa chegamos à Folia de Reis, exemplificada pelo grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi, em vista do nosso objetivo central precisamos retomar o seguinte questionamento: é possível reunir a tradição musical representada pela Folia de Reis e a orientação da Igreja num repertório litúrgico? Tal questão nos remete a novamente considerarmos a possibilidade de inculturação da música litúrgica em Goiás.

3.5. MÚSICA RITUAL, FOLIA DE REIS E INCULTURAÇÃO EM GOIÁS

Embora nos últimos anos a dimensão “Música Litúrgica” da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil tenha se esforçado por incentivar a composição de um repertório litúrgico de caráter mais regional, devemos admitir que em muitos lugares este trabalho ainda se encontra em sua fase germinal. Parece muito difícil equacionar as características da autêntica etnomúsica brasileira e a estrutura ritual da liturgia. Para nós isso se deve a dois motivos: em primeiro lugar, à influência colonizadora do catolicismo europeu e, por conseguinte, a uma visão eurocêntrica, para a qual o modelo da liturgia europeia firma-se como o grande parâmetro a ser seguido por todo o restante do mundo¹²⁰. Contudo, se o primeiro entrave parece ter sido progressivamente ultrapassado pelo avanço das épocas e, em decorrência, pela maior clareza dos limites que diferenciam a cultura brasileira e constituem a sua identidade própria, o segundo tem se tornado cada vez mais frequente graças à retomada de elementos do passado, outrora abandonados pelo Concílio Vaticano II, mas agora novamente postos em circuito – sobretudo entre os mais jovens. Daí que a maior parte do trabalho de inculturação da música ritual no Brasil tenha se concentrado na região Nordeste, onde a música religiosa popular sempre marcou presença na liturgia oficial e, de certo modo, até influenciou as novas composições que surgiam em território brasileiro (note-se a predominância de melodias com estilo nordestino nos Hinários Litúrgicos da CNBB). Em comparação com o Nordeste, a região Centro-Oeste ainda está dando os seus primeiros passos no quesito inculturação da liturgia – e

¹²⁰ A esse respeito, também devemos considerar o outro lado da moeda. Conforme Mojola (2009, p. 39), “é bom lembrarmos que a música brasileira não vive isolada do resto do mundo. Já foi comentado anteriormente que a nossa cultura é bastante permeável a influências externas, característica simultaneamente boa e ruim e tema muito debatido em estudos sociológicos. Em nossa história, não são poucas as polêmicas que se travaram discutindo se determinado gênero é brasileiro, se em pregar este ou aquele componente em uma composição a desqualificaria como nacional”. Lembremos, por exemplo, o caso de Mário de Andrade e a sua defesa em favor do nacionalismo na música.

isso a despeito das famosas “Missas Sertanejas”, que em sua maioria nada mais são que versões parodiadas de composições seculares.

O que pretendemos, afinal? A criação de uma Missa-Folia? Não por acaso suscitamos tais questionamentos. A possibilidade de inspiração na Folia de Reis a fim de se extrair os elementos estéticos necessários para a composição de um repertório litúrgico-musical inculturado em Goiás pode supor a tentativa de elaboração de mais uma forma de “espetáculo religioso”, desta vez por meio da criação do que poderia denominar-se como Missa-Folia. Entretanto, isso não procede. No processo de inculturação da música ritual procura-se na Folia de Reis apenas um expoente da cultura local, ainda que de certa forma miscigenado pela influência de outros regionalismos brasileiros (tais como o mineiro, o paulista e o baiano, por exemplo). A Folia de Reis em Goiás firma-se como uma interessante forma de expressão da religiosidade popular rural, podendo, por isso, ser apontada como ponto de partida para a composição de novos repertórios litúrgicos inspirados em sua formação instrumental e peculiaridades rítmicas e harmônicas.

Apesar de jovem, Wállison Rodrigues tem se dedicado a este trabalho. Partindo de sua experiência pastoral junto aos grupos populares do oeste goiano, tenta articular os princípios elementares da música litúrgica – tais como a fidelidade ao momento ritual e às fontes eucológicas do culto cristão católico – com a sensibilidade estética proveniente da Folia de Reis. Como exemplo musical desse repertório inculturado, vejamos o seu “Glória”, composto em janeiro de 2013 (cf. Ex. 23). Trata-se de uma peça na qual claramente se percebe a presença de dois movimentos distintos. O primeiro, que compreende os compassos de 1 a 42, é marcado pela alternância entre solo e assembleia através de uma constante interposição dessas duas vozes. A fim de favorecer a repetição da assembleia e o encadeamento harmônico do canto, a última nota de cada frase melódica é prolongada, tanto quando entoada pelo solista, quanto quando pela assembleia. Apesar de o texto musicado remeter fielmente à versão oficial do Hino de Louvor, autorizada pela autoridade competente, notamos uma pequena adaptação nos compassos de 21 a 42, graças à inserção da palavra “todos”, que substitui o termo original “homens”: “paz na terra a ‘todos’ por ele amados”. Ainda que, a princípio, esta adequação tenha se dado apenas com a finalidade de facilitar o movimento rítmico do baião, sua inscrição acabou por explicitar o caráter universal da comunidade cristã, na qual *todos*, homens e mulheres, possuem a mesma dignidade (já que no texto original isso aparece apenas de modo implícito: “aos ‘homens’ por ele amados”).

Por conseguinte, o segundo movimento está a cargo da melodia das estrofes (compassos de 43 a 62). A partir do compasso 43 assembleia e solista cantam em uníssono o texto

da versão musicada do Hino de Louvor. O refrão é retomado imediatamente após a entoação do compasso 62, outra vez recorrendo à interposição das vozes e à dinâmica da alternância entre solo e assembleia.



E A E B7 E Gló - ria, gló - ria, gló -
 Gló - ria, gló - ria, gló - ria, gló - ria Deus nos al - tos céus
 14 ria, gló - ria. a - Deus nos al - tos céus
 A B7 E A Paz na ter - ra. a - to - dos que são por
 26 E B7 E A Paz na ter - ra. a - to - dos que são por
 e - le. a - ma - dos, que são por e - le. a - ma - dos.
 36 E B7 E e - le. a - ma - dos, que são por e - le. a - ma - dos.
 43 E B B7 E G# 1. Deus e Pai nos vos lou - va - mos, a - do - ra - mos, ben - di - ze - mos. Da - mos
 52 C#m F#m B A B7 E gló - ria ao vos - so no - me, vos - sos dons a - gra - de - ce - mos. Ó - ó - á!

Exemplo 23: “Glória” inspirado na Folia de Reis (partitura completa) – em Mi Maior
 Composição de Wállison Rodrigues, janeiro de 2013.
 Fonte: manuscritos do autor

É preciso lembrar que a inspiração advinda das culturas religiosas populares não deve se limitar à composição dos momentos rituais com texto fixo. Ao longo da Celebração Eucarística há momentos em que outros cantos podem ser executados (o rito da Procissão das Oferendas, por exemplo). A seguir veremos o exemplo de um pequeno canto cuja fonte inspiradora também é a Folia de Reis. Trata-se de uma canção oportuna tanto para o final da Celebração, quanto para outros momentos celebrativos da comunidade, não estritamente ligados à Missa. Caso a relação com a Folia não seja intuída ao longo da primeira parte da melodia, tornar-se-á mais evidente a partir do compasso 15, que marca o início do tradicional “oi, ah!” conclusivo.

1. A mis - são só co - me - çou. Va - mos ir - mãos tes - te - mu -

7 nhar! So - mos po - vo pe - re - gri - no. Va - mos jun - tos tra - ba -

15 lhar. Oi - ah! Oi - ah! Oi - ah! Oi - ah!

Exemplo 24: “A Missão só começou!” (Louvor Final) – em Lá Maior
 Composição de Wállison Rodrigues, janeiro de 2013.
 Fonte: manuscritos do autor

A isto nos referimos ao propormos aplicar o conceito de inculturação às novas composições para o repertório litúrgico católico. Tal aplicação, no entanto, exige o aprofundamento da reflexão sobre as culturas populares, realçando o seu duplo aspecto: particular e ocasional. Recordando Boka di Mpasi (1980) uma liturgia indiferente ao contexto em que é celebrada corre o risco de se tornar um mero paralelismo entre uma ambiência religiosa desarticulada e o meio de vida corrente. Entre outros efeitos, isto poderia ter como resultado a marginalização de culturas e vivências religiosas legítimas, vitais e comunicativas, substituídas por liturgias cristalizadas, inibidoras e engaioladas. No entanto, se, por um lado, as culturas populares se constituem como importantes fontes de inspiração para a liturgia oficial, por outro, devemos admitir a existência de uma mudança operada no núcleo de sentido da própria cultura. Isso porque não se trata de uma via de mão única, na qual somente há comunicação de uma parte em direção à outra. Por meio do processo de inculturação, portanto, almeja-se incentivar o diálogo recíproco entre religião e religiosidade, entre os âmbitos do formal e do popular. Trata-se do jogo de equilíbrio entre forças aparentemente contrastantes, mas que, para o olhar perspicaz, fazem transparecer o seu ponto de contato. Em suma, repertórios litúrgicos incultuados são possíveis por dois motivos: em primeiro lugar, porque a própria religião apenas se efetiva no seio de uma cultura concreta, marcada por uma história repleta de pontos fortes de significação, de símbolos e de tradições, aos quais a própria religião poderá se juntar; em segundo lugar, porque é possível pôr-se a caminho da cultura, compreendendo-a na dupla perspectiva de sua caracterização, isto é, de maneira intrínseca, a partir de dentro, ou extrínseca,

com o olhar arguto daquele que observa desde fora, perscrutando os sentidos, tornando-se familiar e, enfim, tomando parte nas vivências, entre as quais a religiosidade detém um espaço proeminente. Ambos estes motivos podem ser lidos neste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Guiai-nos sempre e por toda parte, ó Deus,
com a vossa luz celeste,
para que possamos acolher com fé
e viver com amor
o mistério do qual nos destes participar.
(Missa da Epifania)*

Estando prestes a finalizar este trabalho, gostaríamos de convocar uma imagem como fio condutor para nossas últimas palavras. Trata-se daquela responsável por tecer, com a habilidade de suas mãos, não apenas o seu próprio futuro, mas a esperança dos muitos que ainda virão. Com sua arte dá sentido ao mundo de tantos: a um aquece no frio, a outro afaga nas noites de solidão. Na singeleza de sua obra, faz transparecer a capacidade de recuperação, ressignificação e sublimação de fragmentos que, aparentemente, não mais poderiam ser aproveitados. Estamos falando de uma grande conhecida, figura benquerida nas regiões interioranas, verdadeiro ícone de brasilidade e, por que não, de cultura goiana. Estamos falando da tecelã de *colchas de retalhos*, abstraída como tema de poesias e canções e, ainda assim, intimamente ligada à realidade concreta da vida diária, com seus pesos e suas levezas. Muito temos a descobrir com seu exemplo, sobretudo a esta altura de nosso trabalho.

Como um primeiro de seus ensinamentos aprendemos a impossibilidade de conclusões. Somente se pode concluir o que já se encontra pronto e acabado de uma vez por todas. Isso, contudo, não se aplica à nossa capacidade criativa que, uma vez iniciada, jamais encontra termo. De um trabalho a outro, e ao próximo, e ao seguinte, são apenas ressonâncias de uma mesma e única atividade do pensar. Da tecelã, assim sendo, devemos aprender a técnica do arremate, jamais a conclusão. Em cada arremate sempre sobram arestas, e são sempre elas as responsáveis pelo novo começo, colocar um remendo ao que já estava feito ou, mesmo, pelo desmanche de boa parte da obra para que seja novamente refeita. A atividade intelectual do homem, ainda que sintética, não pode admitir conclusões. Se assim o fosse, não existiriam duas versões para uma mesma história, nem discordâncias sobre um ou outro ponto de vista.

Na esteira deste raciocínio, também herdamos da tecelã a capacidade de reunir em uma mesma colcha diferentes estampas e temas variados. Aliás, tal variedade de nuances é a verdadeira responsável pela nobreza do trabalho final. Na tentativa de arrematar este trabalho, os parágrafos que seguem põem em evidência, mais que os desafios encontrados por nossa investigação, as perspectivas de reflexão que se abriram. Como o trabalho da tecelã, não é da

ordem de uma conclusão. Pretendemos, ao contrário, apresentar algumas considerações dispostas ao fim de um longo percurso de leituras e vivências, as quais o próprio trabalho fez transparecer.

No início de nosso itinerário, algumas dificuldades se impuseram. A principal delas certamente foi o desafio de se abordar um conceito relativamente novo fora dos horizontes específicos da teologia litúrgica. Se, por um lado, muito já se havia refletido sobre o intercruzamento das culturas, seja de um ponto de vista antropológico ou social, o fato é que a bibliografia destinada à análise e aplicação do conceito inculturação propriamente dito se mostrava bastante limitada. De fato, em se tratando da pesquisa em nível de Pós-graduação no Brasil, poucas vezes este termo havia sido convocado para a discussão, sendo ainda mais pontuais os casos em que pudesse ser tomado como o foco central de um estudo mais detalhado. Daí a contumaz referência à teologia litúrgica ao longo de nosso trabalho.

Diante do obstáculo posto, decidimo-nos por adotar uma perspectiva *ad intra*, partindo de uma prévia nomeação do fenômeno a ser estudado, ou melhor, de como este já era compreendido nos círculos do catolicismo. Graças a este estágio, pudemos explicitar o contexto de gestação do conceito inculturação, bem como os primeiros passos de sua aplicação junto à liturgia e à catequese. O passo seguinte, como se pôde notar, pretendeu articulá-lo ao que atualmente se discute em termos de antropologia cultural, suscitando possíveis aproximações em relação a outros conceitos – tais como, entre outros, a noção de hibridação – e procurando deixar claros os limites em face dos quais optamos por preservar o seu uso, com toda a carga de autonomia e autenticidade que este advoga.

Para além deste obstáculo preliminar, alguns pontos fortes podem e devem ser ressaltados neste trabalho. Antes de tudo, é preciso recordar a importância da abordagem bíblica – neo e veterotestamentárias – como alavanca propulsora para nossa compreensão acerca do sentido da música como rito na tradição judaico-cristã como um todo. É sabido que o conhecimento acumulado ao longo de tantos séculos de tradição oral, posteriormente condensados na narrativa bíblica, tem muito a contribuir com nossa investigação sobre a relação entre música e religião. Note-se, por exemplo, o fato de que na divisão das doze tribos de Israel a tribo dos levitas, escolhida para o serviço do Templo e do culto, foi a mesma destinada para se dedicar à arte da música em suas modalidades instrumental e vocal. Daí que, como dissemos no primeiro capítulo deste estudo, haja fortes indícios de que a literatura poética do antigo testamento bíblico tenha sido pensada originalmente como canto, do que dão testemunho o livro dos Salmos e partes dos livros de Provérbios, Sabedoria e Eclesiastes. No caso dos *salmos* isso se torna ainda mais evidente, graças à inserção de bulas com indicações sobre o anda-

mento, a função e, mesmo, a instrumentação adequada para cada canto. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se mostra como um dos pontos fortes a serem realçados em nosso trabalho, a relação entre música e religiosidade, sobretudo em vista da história do cristianismo tanto no contexto bíblico, quanto nos primeiros séculos da era cristã, ainda guarda muito a ser explorado – quiçá por pesquisas que confrontem os manuscritos tidos como originais com a interpretação constituída e legada ao longo dos séculos.

Ainda na esteira de corroborar um argumento que ponha em estreito vínculo música e religião, não poderíamos deixar de mencionar a matriz comum que estes conceitos/sistemas encontram no vocábulo sânscrito *rta* – do qual derivam tanto a palavra *rito*, quanto o termo *ritmo*. Aliás, trata-se da primeira abordagem à qual nos dedicamos, antes mesmo de adentrarmos ao universo da tradição ritual judaico-cristã em sentido estrito. Ambos os conceitos, embora comunguem de uma mesma origem etimológica, guardam o que poderíamos chamar de uma reserva semântica própria, responsável por estabelecer o limite que os distingue um do outro. No entanto, ao mesmo tempo em que tal distinção pode ser compreendida como afastamento, traz consigo, de maneira implícita, o sentido de um excesso, de um ultrapassamento expandido desde o que se entende como o seu horizonte próprio de compreensão – ao ponto de atingir o seu vizinho e/ou correlato conceitual. Trata-se, quem sabe, da mesma proximidade que confere a irmãos gêmeos distinguirem-se um do outro como duas identidades particulares, ao mesmo tempo em que se mostram capazes de compartilhar o universo de compreensão um do outro, como uma intrusão insistente de aproximação e repulsa. Ao nosso ver, está aqui outro ponto que merece ser melhor aprofundado em estudos posteriores: a chave de leitura para uma (re)aproximação entre música e religião partindo do conceito de rito.

O restante do primeiro capítulo, embora com importância investigativa aparentemente inferior a outras partes do trabalho, teve por incumbência delimitar os conceitos de música ritual e música litúrgica, justificando sua distinção em relação à expressão música sacra (embora este termo ainda seja utilizado por alguns documentos do magistério católico). Acima de tudo, pôde-se fazer uma leitura da compreensão de rito e, mais especificamente, de uma música a serviço do rito, tomando como referencial hermenêutico a mudança de concepções operada desde o final do século XIX, com coroamento no Concílio Ecumênico Vaticano II. Por uma questão didática apresentamos os cantos litúrgicos organizados em torno dos três ritos fundamentais que integram a Missa católica, a saber: os Ritos Iniciais, os Ritos da Palavra e os Ritos Eucarísticos. A abordagem dos principais expoentes musicais de cada uma destas partes proporcionou o delineamento do pano de fundo ritual que subjaz ao fenômeno musical entendido como a mera organização sonora. Há clareza no que se refere à ordem dos fatores.

Em se tratando da Celebração Eucarística, a música está a serviço do rito, e jamais o contrário. Isso impõe, segundo a orientação do magistério da Igreja Católica, a necessidade de se estabelecer critérios para a seleção de um repertório litúrgico adequado para o teor de cada celebração, levando em conta tanto o aparelhamento interno dos ritos que compõem um mesmo momento celebrativo, como a coerência com o tempo litúrgico vivenciado, haja vista nas diferentes nuances experimentadas ao longo do Ano Litúrgico (Quaresma, Páscoa, Advento, Natal...).

No segundo capítulo, uma vez propriamente inseridos na discussão sobre o conceito inculturação, o papel desempenhado pela experiência de Anscar Chupungco foi determinante. Isso dada a escassez de material bibliográfico sobre o assunto, especialmente caso levantemos a articulação entre música ritual e inculturação na liturgia. Outras pesquisas também subsidiaram esta etapa de nossas análises, entre os quais no Brasil merecem destaque os trabalhos de Franciscus von der Poel e Joaquim Fonseca, ambos com longo histórico de produção sobre a relação entre liturgia e culturas populares no médio nordeste do país. Como prometido na introdução do segundo capítulo, a análise histórico-conceitual do termo inculturação foi, progressivamente, conduzindo a uma discussão mais abrangente, para a qual o diálogo com o catolicismo popular ocupou um lugar de destaque. De fato, trata-se do contexto específico a partir do qual nossas indagações ganham sentido, uma vez que a partir dele torna-se possível entender a religião como um fenômeno constantemente *influenciado pela e produtor de cultura*. Esse jogo de vai e volta engendrado pelo contato da religião com a cultura faz com que excluamos de nosso entendimento noções estanques e pré-fixadas de uma barreira divisória entre o popular e o institucionalizado – sobretudo caso tal leitura tenda a privilegiar o segundo em detrimento do primeiro, como se pudéssemos falar em termos de uma hierarquia de valores. Há institucionalização também no popular, ainda que este transpareça maior flexibilidade em suas regras. Doutro lado, também há constantes interferências do popular sobre o institucional, na medida em que elementos da tradição oral são sempre convocados para reforçar o sentido simbólico da liturgia oficial. A história está repleta destes intercruzamentos e, embora vez ou outra tenha havido a necessidade de regulação por parte das autoridades eclesiásticas, sabemos da distinção sempre presente entre o meio de vida corrente em uma catedral e as celebrações/festas religiosas das comunidades mais distantes, responsáveis por guardar a sua fé frente a tantos obstáculos, mantendo sua consciência de pertencimento ao credo católico apesar da ausência de clérigos na maior parte de suas celebrações e, especialmente, sabendo ressignificar a vida no horizonte do culto, traduzindo em gestos e palavras da ordem do sagrado as suas experiências cotidianas. Foram estas experiências, advindas do catolicismo popular

– e, particularmente, este desenvolvido em terras goianas – que se mantiveram como a força vital a impulsionar nosso trabalho.

Entre tantas possibilidades de elucidação conceitual, elegemos a Folia dos Santos Reis como principal expoente da religiosidade popular no interior de nosso estado. Trata-se de um fenômeno religioso presente de norte a sul de Goiás, com forte incidência no meio rural, ainda que também mostre sua força nas periferias e bairros mais tradicionais das grandes metrópoles (como no setor Pedro Ludovico, em Goiânia, ou em conjuntos mais afastados, nas regiões que fazem limite com Senador Canedo ou Aparecida de Goiânia). A Folia de Reis deve ser considerada como uma dessas formas de catolicismo do povo, atuando, simultaneamente, como recurso de catequização e celebração da fé. Em tal contexto, contudo, é inegável o contínuo movimento de sacralização e dessacralização da festa, o que neste estudo procuramos entender à luz da experiência maior do acontecimento festivo como tal. Daí que antes de passarmos à descrição da Folia de Reis propriamente dita, tenhamos partido rumo à compreensão do fenômeno mais amplo que constitui a Festa.

Apesar de algumas teorias, tais como a de Rousseau, depositarem o fundamento da festa na ideia de pertencimento a um corpo político, inclinamo-nos a outra vez enxergarmos a importância do fator religioso também sobre este fenômeno. Tomando o Brasil como exemplo, após o fim da monarquia – marcada pela realização de grandes festivais cívicos – em muitos lugares as festas religiosas se constituíram como a única forma de rompimento com o ciclo anódino da vida cotidiana, abrindo espaço para um novo respiro e para o fortalecimento da dimensão simbólica dos indivíduos. Isso porque se trata do lugar oportuno para a transgressão de limites, para o extravasamento, para o exercício da ambiguidade, para não dizer da fantasia – condições, inclusive, necessárias para a manutenção da saúde psíquica. No espaço da festa veem-se conciliadas as ideias de bem e de mal ou, mais pontualmente, de bem que vence o mal. Note-se, por exemplo, e aqui já restabelecendo o diálogo com a Folia de Reis, a ambivalência incrustada na imagem do Palhaço, figura concomitantemente boa e má. Em sua caracterização os Palhaços da Folia evocam, de um lado, o grotesco, o violento, o maldoso e, de outro, a gentileza, a bondade, a compaixão, a fidelidade ao compromisso assumido. Trata-se de uma construção alegórica em referência à própria natureza humana, na qual vigora o constante embate entre os opostos. O clima da festa torna-se, portanto, uma releitura, às vezes às avessas, dos próprios conflitos, jogos de poder e submissão que constituem a vida em sociedade.

Em se tratando de nossas análises e descrições sobre a Festa dos Santos Reis, a escolha do grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi foi fundamental. Talvez isso não

tenha transparecido de maneira tão clara em algumas partes do trabalho e, por isso, insistirmos novamente a esse respeito. A característica que talvez melhor distinga nosso campo de estudo de outros tantos grupos de foliões atualmente reunidos em encontros de Folias de Reis propagados pelo estado de Goiás se refere ao estreito vínculo formado entre os ditames da fé e da vida da população do Morumbi. Por se tratar do maior evento de cunho ordinário ocorrido no povoado (excetuando, logicamente, celebrações de matrimônios e bodas), a Festa dos Santos Reis consegue mobilizar todos os moradores, incluindo pessoas vindas de algumas localidades adjacentes, tais como fazendas vizinhas e outros povoados próximos. Aliás, pelo fato de congregar duas realidades bastante distintas, a religiosa, estritamente direcionada à Reza do Terço, à peregrinação da Folia, aos textos dos cantos e aos demais elementos simbólicos do catolicismo popular, e a social, isto é, a singular oportunidade de fortalecimento do comércio e, nomeadamente, a dimensão festiva da comida, da bebida e da dança, a Festa de Reis atrai, ainda, a participação de pessoas de outros credos religiosos – e até mesmo de alguns que se dizem sem nenhum credo. Fato é que para a comunidade do Morumbi não se trata de uma mera devoção isolada, já que o voto é sempre de um festeiro, almejando uma graça que é sempre particular. Ao contrário, trata-se de uma prática eminentemente comunitária, ao ponto de se constituir como um dos principais elementos identitários do povoado.

Não obstante, durante os dias da Festa a própria estrutura interna do povoado se modifica. A começar pelos papéis desempenhados por alguns diretamente ligados à estrutura ritual da Folia. Os foliões, que antes não passavam de comuns agricultores e artesãos veem-se convertidos em autênticas sentinelas dos Santos Reis, cantadores de um Reino que, segundo eles, chegará; um reino de paz e concórdia, de prosperidade e bonança para todos. Ao menos durante os doze dias da festa fé e vida corrente são igualadas num mesmo patamar. Não há outra realidade senão a do cumprimento da promessa e da devoção. A prática da religião torna-se elemento vivo da cultura.

Por conseguinte, falar de Folia de Reis é sinônimo de se falar em música. Não a música de um folclore entendido como estagnação num passado remoto, mas como cultura viva, dinâmica, em processo de transformações contínuas. Basta falar em Folia para que uma “imagem acústica” seja logo construída: o toque das caixas e pandeiros, unido ao desenvolvimento melódico do acordeão, sustentado, por sua vez, pela harmonia das violas, dando, juntos, o suporte para o canto do solo e do coro, arrematado pela divisão das vozes num prolongamento quase sem fim. À semelhança de outras manifestações do catolicismo popular goiano, não é possível falar de Folia sem convocar para o discurso o dado musical em si mesmo. Podemos mesmo afirmar que a música é característica *sine qua non* em termos de constituição de iden-

tidade para a Folia de Reis, e isso fica claro independentemente da perspectiva que elejamos para tomá-la em exame. Há música na consideração dos papéis vivenciados ao longo da Festa, na abordagem da estrutura interna da Folia, na análise da linguagem e da performance corporal e, obviamente, no exame de suas influências rítmicas e melódicas. Assim sendo, a Folia de Reis deve ser compreendida, de forma *a priori*, como fenômeno musical, de sorte que mesmo quando falávamos dos aspectos tangenciais em sua caracterização a música sempre se mostrou em pauta.

Nesse sentido, uma vez que nosso foco mais imediato almejou compreender a relação entre música ritual e inculturação no catolicismo popular em Goiás, o exemplo da Folia de Reis nos serviu como pretexto para nossa investigação sobre música e teologia litúrgica. Como vimos, a história está repleta de momentos em que o contato entre as diferentes culturas e o bojo doutrinário do catolicismo romano se estreitou. Antes mesmo de se pensar em termos de um predomínio do modelo românico sobre outras famílias litúrgicas, era comum a influência das tradições seculares sobre a estrutura da liturgia, que ainda estava em fase de formação. Contudo, uma vez instaurado o monopólio do rito romano sobre os demais, por meio da instituição de uma infinidade de normas e rubricas, o diálogo que antes era tido como a regra tornou-se a exceção. Em se tratando de música litúrgica, o canto gregoriano e o modelo polifônico consagraram-se como os grandes paradigmas a serem explorados ao longo da maior parte do segundo milênio. Discordâncias e inobservâncias certamente sempre existiram. Com maior evidência, porém, apenas no final do século XVIII surgiram as primeiras tentativas de aproximação entre os domínios do sagrado e do profano, isto é, da Igreja e do mundo moderno. Desde esses primeiros influxos, passando, posteriormente, pelo Concílio Vaticano II, até os dias atuais muito se desenvolveu em termos do amadurecimento da reflexão. Ao ponto de hoje podermos dizer que a relação entre catolicismo institucional e popular tenha encontrado um termo médio de harmonia, embora prevaleça certo ar de superioridade do primeiro em relação ao segundo. Muito se avançou, nas últimas décadas na compreensão das culturas locais e na inserção de alguns dos seus elementos na estrutura ritual da Missa. O contato entre teologia, antropologia, história e sociologia também tem se efetuado em um nível cada vez mais próximo, tendo como prova o surgimento das chamadas ciências da religião, com sua proposta de uma leitura multifocal do fenômeno religioso.

A despeito desses avanços, contudo, caso restringamos o nosso foco nos contextos mais regionais, veremos o quanto ainda há por se esclarecer e compreender acerca do binômio culto/cultura. Conforme mencionamos acima, tem crescido nos últimos anos o interesse de alguns pesquisadores por essa ceara, cujo maior desafio certamente se inscreve na necessidade

de se aprofundar o conhecimento em dois âmbitos distintos: o da cultura e, por isso, da antropologia cultural, e o da religião, no caso do cristianismo católico, por meio da teologia. Para que este debate seja levado à frente, não basta, portanto, que se possua aprofundado conhecimento em história e antropologia, mas também em teologia, e vice versa. Trata-se de um desafio frente ao qual também este estudo não pôde esquivar-se, do que nos restaram duas impressões: a primeira se refere ao aspecto negativo, do voo panorâmico de caráter generalista, incapaz de galgar maior profundidade no trato com alguns dos temas aos quais se propôs analisar; a segunda, no entanto, entendida como positiva, diz respeito à capacidade de articulação de múltiplos saberes, inserindo os estudos sobre inculturação na perspectiva dos atuais debates relativos à interdisciplinaridade.

Na medida em que trouxemos um conceito da teologia litúrgica para a pesquisa em Música, mais pontualmente em suas investigações sobre música, cultura e sociedade, almejamos fortalecer o uso de perspectivas integradas de análise, além, notadamente, de patrocinar o diálogo desta área específica com outros horizontes de reflexão possíveis, tais como a própria religião – de tão próximos, quase que não se enxergam. Pretendemos, além disso, contribuir no incremento de investigações que atestem a possibilidade do processo de inculturação também no âmbito da música ritual do catolicismo contemporâneo. Em suma, concluímos que a inculturação é o modo mais eficaz de por em diálogo a prática religiosa do canto litúrgico, considerado, *stricto sensu*, como parte integrante do patrimônio institucional da Igreja Católica, e a religiosidade popular, em sua variada gama de expressividade, oportunizando um maior contato entre a música ritual católica e as culturas locais. Desse modo, o exemplo evocado a partir da Folia de Reis firma-se como referência para outros tantos contextos e realidades. Como dissemos ao término do capítulo anterior, a inculturação apenas será possível caso estejamos dispostos a nos despir da pretensão de sermos detentores de uma verdade absoluta e colocarmo-nos a caminho do diferente, do outro que nos é revelado em cada novo contexto, em cada nova realidade. Nesse sentido, a persistência dos Reis Magos, as grandes referências da Folia, na procura do Menino de Belém nos ajuda a entender e a nos abrir à novidade que está à nossa frente:

“eu vos anuncio uma grande alegria: [...] encontrareis um recém-nascido!”

(Lc 2, 10.12)

REFERÊNCIAS

Livros e Revistas Científicas

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”. pp. 169-214. In. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. In. *Revista Mana*, vol.7, n.2, 2001. pp. 7-33.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de José Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores)
- AIRES, Luísa. *Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional*. S/Cid.: Universidade Aberta, 2001.
- ALBUQUERQUE, A. C.; VALE, N.; SOUZA, J. G.; LACERDA, O. C.; SOUZA, J. A. *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção liturgia e música)
- ALDAZÁBAL, José. *Dicionário elementar de liturgia*. Disponível em http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia_site/dicionario/dici_ver.asp?cod_dici=154 Acesso em 15 de agosto de 2014.
- ALDAZÁBAL, J. “Lecciones de la historia sobre la inculturación”. In. *Cuadernos Phase*, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 93-109.
- ALVAR, Manuel. *Libro de Apolônio*. Barcelona: Planeta, 1984. (Colección “Clássicos universales Planeta”, 80)
- ALVES, Aroldo Cândido. “Folia de Reis: tradição e identidade em Goiás”. In. *Anais do II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG*, setembro de 2009.
- ALVES, Z. & SILVA, M. H. “Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta”. In. *Paidéia*, n. 2, fev/jul. Ribeirão Preto, SP: FFCLRP/USP, 1992.
- AMARAL, Rita. “As mediações culturais da festa”. In. *Revista Mediações*, v. 3, n. 1, jan/jun, Londrina, 1998. pp. 13-22.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ARAGÃO, Gilbraz. “Inculturação da fé na religiosidade popular”. In. *Revista Vida Pastoral*, ano 54, n. 289, março-abril, 2013. pp. 11-20.
- ARRUPE, P. *Lettera del P. Arrupe sull’inculturazione*. Carta de 14 de maio de 1978. Disponível em http://www.snpcultura.org/projecto_cultural_definicao_inculturacao.html Acessado em 12 de fevereiro de 2014.
- ASSIS, Cássia Lobão & NEPOMUCENO, Cristiane Maria. *Estudos contemporâneos de cultura*. Campina Grande: UEPB/UFRN, 2008. (15 fasc.)
- AUGÉ, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia e espiritualidade*. Tradução de Comerindo B. Dalla Costa. 3ªed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.
- AZEVEDO, M. *Comunidades eclesiais de base e inculturação da fé*. São Paulo: Loyola, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008. (Linguagem e Cultura, 12)

BASURKO, Xabier. *O canto cristão na tradição primitiva*. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 3)

BECKHÄUSER, Alberto. *Religiosidade/piedade popular no Documento de Aparecida: avaliação crítica, desafios litúrgicos e pastorais*. Disponível em <http://www.asli.com.br/artigos/religiosidade-piedade-popular-no-documento-de-aparecida%3A-avalia%C3%A7%C3%A3o-critica,-desafios-liturgicos-e-pastorais/> Acesso em 02 de agosto de 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Edição da CNBB. Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Introdução, notas, linhas do tempo e glossário de Johan Konings. 14ªed. Brasília: Edições CNBB, 2014.

BITTENCOURT FILHO, José. *Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Koinomia, 2003.

BITTER, Daniel. *A Bandeira e a Máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. [tese de doutorado/manuscrito]

BOKA DI MPASI, Londi. “Libertação da expressão corporal na liturgia africana”. In. *Concilium*, n. 16, v. 2, 1980. pp. 95-108.

BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico”. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 7.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “A Folia de Reis de Mossâmedes”. In. *Cadernos de Folclore*, n. 20. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Italiana, 1984.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução de Gênese Andrade. 4ª.ed. 5ª.reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. (Ensaio Latino-americanos, 1)

CANCLINI, Nestor García. *Las culturas populares en el capitalismo*. 4ª edición. Ciudad del México: Nueva Imagen Editorial, 1989.

CAPONERO, Maria Cristina & LEITE, Edson. “Inter-relações entre festas populares, políticas públicas, patrimônio imaterial e turismo”. In. *Patrimônio: Lazer & Turismo*, v. 7, n. 10, abr-mai-jun, 2010. pp. 99-113.

CARMO, José Antônio do. “Folia de Reis Silvério do Carmo volta e mantém viva a fé e a cultura”. In. *Umurama ilustrado*, 04, jan, 2015. Disponível em <http://www.ilustrado.com.br/jornal/ExibeNoticia.aspx?NotID=63083&Not=Folia%20de%20Reis%20Silv%C3%A9rio%20do%20Carmo%20volta%20e%20mant%C3%A9m%20viva%20a%20cultura%20da%20f%C3%A9> Acessado em 12 de janeiro de 2015.

CASTRO, Z; COUTO, A. P. *Folias de Reis*. Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore/MEC-SEC/FUNARTE, 1977. CESAR, Waldo. “O que é popular no catolicismo popular”. In. *Revista Eclesiástica Brasileira*, v. 36, fasc. 141, mar. 1976.

CESAR, Waldo. “O que é popular no catolicismo popular”. In. *Revista Eclesiástica Brasileira (REB)*, v. 36, n. 141, mar. 1976.

CHUPUNGCO, Anscar J. *Inculturação Litúrgica: sacramentais, religiosidade e catequese*. São Paulo: Paulinas, 2008. (Coleção celebrar e viver a fé)

CHUPUNGCO, Anscar. *Liturgias do futuro: processos e métodos de inculturação*. São Paulo: Edições Paulinas, 1994.

CLAVER FILHO. “É tempo de Folia de Reis”. In. *Correio Braziliense*, Brasília, 04 de janeiro de 1979.

CLAVER FILHO. “É tempo de Folia de Reis (II)”. In. *Correio Braziliense*, Brasília, 05 de janeiro de 1979.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Missal Romano*. São Paulo: Edições Paulinas/Editora Vozes, 1992.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1998. (Estudos da CNBB, n. 79)

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Canto e Música na Liturgia Pós-Concílio Vaticano II: princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos*, 2004. Disponível em http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_view/343-principios-da-musica-liturgica Acesso em 10 de novembro de 2014.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Instrução Geral do Missal Romano e Introdução ao Lecionário*. Brasília: Edições CNBB, 2008.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. 3. ed. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2004.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. *Decreto Ad Gentes*: sobre a atividade missionária da Igreja. Disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651207_ad-gentes_po.html Acesso em 05 de julho de 2014.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. *Sacrosanctum Concilium*: sobre a Sagrada Liturgia. Disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html Acesso em 03 de julho de 2014.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. *Constituição Pastoral Gaudium et Spes*. Disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_po.html Acesso em 13 de fevereiro de 2015.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL LATINOAMERICANA E CARIBENHA. *Documento de Puebla*. Disponível em http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20130906182452.pdf?PHPSESSID=6fa1b33e3b82de1acf51b1db1e7654e7 Acesso em 25 de fevereiro de 2015.

CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO E DISCIPLINA DOS SACRAMENTOS. Diretório sobre a piedade popular e a liturgia: princípios e orientações. Disponível em espanhol no site http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio_sp.html Acesso em 02 de julho de 2014.

CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO E DISCIPLINA DOS SACRAMENTOS. A liturgia romana e a inculturação, de 25 de janeiro de 1994 (4ª Instrução para uma correta aplicação da Constituição Conciliar sobre a Liturgia). AAS, v. 3, n. 4, 1995.

CONGREGAÇÃO PARA OS BISPOS. *Diretório para o ministério pastoral dos bispos*. São Paulo: Paulus, 2007.

CORREIO BRAZILIENSE. *Os três Reis veio de viagem pra lapinha de Belém*. Brasília, 06 de janeiro de 1979.

DAMATTA, Roberto Augusto. *O que faz o brasil, Brasil?* Ilustrado por Jimmy Scott. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto Augusto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto Augusto. "Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade". In. *Mana*, vol. 6, n. 1, 2000. pp. 7-29.

DEBORD, Guy. "A separação consolidada". In. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURKHEIM, Émile. "As formas elementares da vida religiosa". In. *Durkheim: seleção de textos*. Consultoria de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)

EGG, André. "O cântico dos cristãos nos primeiros séculos". Disponível em [http:// andreegg.org/os-canticos-dos-cristaos-nos-primeiros-seculos/](http://andreegg.org/os-canticos-dos-cristaos-nos-primeiros-seculos/) Acessado em 12 de novembro de 2014.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Tradución de Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé, 2001.

FÄRBER, Sonia Sirtoli. "Hermenêutica do rito: de interpretado a intérprete". In. *Anais do Congresso Estadual de Teologia*, v. 1. São Leopoldo: 2013. pp. 01-13.

FONSECA, Joaquim. *O canto novo da Nação do Divino*. São Paulo: Paulinas, 2000.

FONSECA, Joaquim. *Cantando a missa e o Ofício Divino*. 3ª.ed. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 1)

FONSECA, Joaquim. *Música Litúrgica e Inculturação: análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada do Nordeste brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório litúrgico do Tríduo Pascal, do compositor Geraldo Leite Bastos*. Dissertação de Mestrado em Teologia Dogmática, com especialização em Liturgia. Pontifícia Faculdade Nossa Senhora da Assunção: São Paulo, 2008.

FONSECA, Joaquim. *Quem canta? O que cantar na liturgia?* São Paulo: Paulus, 2008b. (Liturgia e Música, 6)

FONSECA, Joaquim. *Música ritual de exéquias: uma proposta de inculturação*. Belo Horizonte: O Lutador, 2010.

FONSECA, Joaquim & BUYST, Ione. *Música ritual e mistagogia*. São Paulo: Paulus, 2008. (Coleção Liturgia e Música)

FOSTER, Marc Ashley Foster. *Missa luba: a new edition and conductor's analysis*. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Music Arts. Greensboro, 2005.

FRANCISCO, Papa. *Evangelii Gaudium*. Disponível em http://m2.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html Acesso em 01 de janeiro de 2015.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE UBERABA. “60 Companhias vão ao 53º Encontro de Folias de Reis no domingo, no Circo do Povo”. Disponível em <http://www.uberaba.mg.gov.br/portal/conteudo,23032> Acessado em 12 de janeiro de 2015.

GALILEA, Segundo. *Religiosidade popular e pastoral*. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Ed. Paulinas, 1978. (Teologia hoje)

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989. (Antropologia Social)

GELINEAU, Joseph. *Os cantos da missa no seu enraizamento ritual*. Tradução de Marta Lúcia Ribeiro. São Paulo: Paulus, 2013. (Liturgia e Música)

GELINEAU, Joseph. *Salmos e Cânticos com melodias de Joseph Gelineau*. São Paulo: Paulus, 2011.

GELINEAU, Joseph. *Canto e música no culto cristão*. Petrópolis: Vozes, 1968.

GONZALEZ, R. “Adaptación, inculturación y creatividad”. In. *Cuadernos Phase*, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 55-78.

GUNKEL, Hermann. *Introduction to Psalms: the Genres of the Religious Lyric of Israel*. Mercer University Press, 1998.

GUNKEL, Hermann. *The Psalms: a Form-Critical Introduction*. Fortress Press, 1967.

HEIDEGGER, Martin. *Fenomenologia da vida religiosa*. Bragança Paulista: Edusf; Petrópolis: Vozes, 2010.

HERVIEU-LÉGER, Daniele. *Catholicisme, la fin d'un monde*. Paris: Fayard, 2003.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi; PELLEGRINI FILHO, Américo. “Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano”. In. CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO E AÇÃO COMUNITÁRIA. *Terra Paulista: histórias, artes, costumes*. v. 3, Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial; CENPEC, 2008.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. “Folias de Reis, Samba do Povo”. In. *Senri Ethnological Reports*, vol. 1, 1994. pp. 167-207.

ISAMBERT, François André. *Le sens du sacré: fête et religion populaire*. Paris: De Minuit, 1992.

KOLLING, Míria Therezinha. *Sustentai com arte a louvação: a música a serviço da liturgia*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.

MALINOWSKI, Bronislaw. “Prefácio da 1ª edição”. In. ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

MARTINS FILHO, J. R. F. “Música e liturgia na religiosidade popular cristã: um enfoque sociocultural”. In. *Revista Linguagem Acadêmica*, v. 3, n. 1, jan/jun, 2013. pp. 9-29.

MAUROT, Elodie. “As evoluções do catolicismo na modernidade, segundo sociólogos”. In. *Instituto Humanitas*, Unisinos. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-na>

teriores/14973-as-evolucoes-do-catolicismo-na-modernidade-segundo-sociologos Acesso em 20 de janeiro de 2015.

MELO, J. Raimundo de. “Liturgia e inculturação: testemunhos da história aos atuais documentos do magistério universal”. In. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, v. 79, set/dez, 1997. pp. 299-325.

MISSALE ROMANUM. Ex decreto Concilii Tridentini restitutum. S. Pii V, pontificis maximi jus sueditum. Aliorum que Pontificum Cura recognitum a S. Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum. Reimpressio editionis XXVIII. Juxta Typicam Vaticanam. Disponível no formato pdf em <http://www.sanctamissa.org/en/resources/missale-romanum.pdf> Acesso em 10 de agosto de 2014.

MONDIN, Batista. *O homem quem é ele?* Elementos de Antropologia Filosófica. Tradução de R. Leal Ferreira e M. A. S. Ferrari. São Paulo: Paulinas, 1980. (Coleção Filosofia)

MONJOLA, Celso. “A música brasileira e suas implicações na composição de música ritual cristã”. In. MOLINARI, Paula (Org.). *Música Brasileira na liturgia II*. São Paulo: Paulus, 2009. pp. 35-42. (Coleção liturgia e música)

MONRABAL, Maria Victoria Triviño. *Música, dança e poesia na bíblia*. Tradução de José Belisário da Silva. São Paulo: Paulus, 2006. (Liturgia e Música, 4)

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PALEARI, Giorgio. *Religiões do povo: um estudo sobre a inculturação*. 4ª. ed. São Paulo: Ave-Maria Edições, 1993.

PALHARES, Virgínia de Lima. “Representações sociais da seca: a fé e a religiosidade do sujeito rural da Inhaúma-MG”. In. *VIII Congresso Latinoamericano de Sociologia Rural*. Porto de Galinhas, 2010. Disponível em <http://www.alasru.org/wp-content/uploads/2011/07/GT5-Virginia-de-Lima-Palhares.pdf> Acesso em 20 de julho de 2014.

PANOFF, M. & PERRIN, M. *Dicionário de etnologia*. Lisboa: Edições 70, 1973.

PERGO, Vera Lucia. *Os rituais na Folia de Reis: uma das festas populares brasileiras*. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Pergo,%20Vera%20Lucia.pdf> Acessado em 10 de janeiro de 2015.

PESSOA, Jadir de Moraes. “Mestres de caixa e viola”. In. *Cadernos Cedes*, vol. 27, n. 71, jan/abr, Campinas, 2007. pp. 63-83.

PINHEIRO, Petrilson Alan. *Bakhtin e as identidades sociais: uma possível construção de conceitos*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/revista/40/bakhtin%20e%20as%20identidades%20sociais.pdf> Acessado em 18 de agosto de 2014.

PITÁGORAS. *Fragmentos*. In. Pré-socráticos: seleção de textos. Consultoria de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores)

PORTO, Guilherme. *As Folias de Reis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore – MEC/SEC/FUNARTE, 1982.

RATZINGER, Joseph. *Lodate Dio com arte: sul canto e la musica*. A cura di Carlo Carniaro. Introduzione di Riccardo Muti. 1ª ristampa. Venezia: Marcianum Press, 2011.

RAVASI, Gianfranco. “Editorial: Culto y cultura”. Tradução para o castelhano de José Antonio Goñi. In. *Cuadernos Phase*, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 5-11.

REINACH, Théodore. *A música grega*. Tradução de Newton Cunha e Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTA SÉ. *Musicam Sacram*: instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a música na Sagrada Liturgia. 1967. Disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. *Dicionário de liturgia*. Tradução de Isabel Fontes Leal Ferreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1992. (Dicionários EP)

SILVA, Joaquim Moreira da. *Folia de Santos Reis*. Disponível em <http://www.comitivaboisoberano.com.br/foiadereis/foiadereis.html> Acessado em 20 de dezembro de 2014.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. “Festando na ‘Pátria Formosa do Índio Goyá’”. In. *Paixões em cena: a Semana Santa na cidade de Goiás (século XIX)*. Brasília: UNB/ Instituto de Ciências Humanas – Departamento de História, 2008. [manuscrito – tese de doutorado] pp. 120-172.

SOUZA, M. Barros de. *Celebrar o Deus da vida: tradição litúrgica e inculturação*. São Paulo: Loyola, 1992.

SUESS, P. “Apontamentos para a evangelização inculturada”. In. VV.AA. *Novo milênio: perspectivas, debates e sugestões*. São Paulo: Paulinas, 1997. pp. 11-52.

SÜSS, Günter Paulo. *Catolicismo popular no Brasil: tipologia e estratégia de uma religiosidade vivida*. São Paulo: Loyola, 1979.

TEIXEIRA, Faustino. *Inculturação da Fé e Pluralismo Religioso*. Localizado em www.missilogia.org.br/cms/UserFiles/cms_artigos_pdf_45.pdf Acesso em 04 de março de 2014.

TEIXEIRA, Joaquim de Souza. “Festa e identidade”. In. *Comunicação e Cultura*, n. 10, outono-inverno, 2010. (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa – Lisboa)

TEIXEIRA, Nereu Castro. *Comunicação na Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 2003.

TERRIN, Aldo Natale. *O Rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.

TREMURA, W. A. *A música caipira e o verso sagrado na folia de reis*. Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/WelsonTremura.pdf> Acessado em 12 de janeiro de 2015.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

ULLMANN, Reinhold Aloysio. *Antropologia: o homem e a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1991.

WEBER, José. “Introdução à edição brasileira”. In. BASURKO, Xabier. *O canto cristão na tradição primitiva*. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 3)

VAN DER POEL, Franciscus Henricus. *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

VAN DER POEL, Franciscus Henricus. “Religiosidade popular: o exemplo da milenar oração para curar erisipela”. In. *Revista Vida Pastoral*, ano 54, n. 289, março-abril, 2013. pp. 33-38.

VAN DER POEL, Franciscus Henricus. *A origem do congado*. Disponível em <http://www.religiosidadepopular.uai vip.com.br/congadorigem.htm> Acesso em 29 de julho de 2014.

VICENTI, Luc. “A festa democrática de Rousseau”. In. *O Popular*, 04 de junho de 2013. Disponível em <https://www.ascom.ufg.br/n/46833-a-festa-democratica-de-rousseau> Acessado em 10 de dezembro de 2014.

VV.AA. *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005. (Documentos da Igreja, 11)

Edições de Partituras

ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA. *39º Curso de Canto Litúrgico*. Pesquisa e edição de Leonice Ângela de Jesus e José Reinaldo F. Martins Filho. Goiânia: PUC Editora, 2010.

ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA. *41º Curso de Canto Litúrgico*. Pesquisa e edição de Leonice Ângela de Jesus e José Reinaldo F. Martins Filho. Goiânia: PUC Editora, 2011.

ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA. *42º Curso de Canto Litúrgico*. Pesquisa e edição de Leonice Ângela de Jesus e José Reinaldo F. Martins Filho. Goiânia: PUC Editora, 2012.

ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA. *43º Curso de Canto Litúrgico*. Pesquisa e edição de Leonice Ângela de Jesus e José Reinaldo F. Martins Filho. Goiânia: PUC Editora, 2012.

ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA. *45º Curso de Canto Litúrgico*. Pesquisa e edição de Leonice Ângela de Jesus e José Reinaldo F. Martins Filho. Goiânia: PUC Editora, 2014.

ARQUIDIOCESE DE GOIÂNIA. *Salmos e Aclamações do ano B*. Vol. I. Pesquisa e edição de Leonice Ângela de Jesus e José Reinaldo F. Martins Filho. Goiânia: PUC Editora, 2011.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Ofício Divino das Comunidades: aberturas, hinos, refrãos meditativos, aclamações, respostas às preces*. Vol. II. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Hinários Litúrgicos)

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Tríduo Pascal II – Vigília pascal: cantos do hinário litúrgico da CNBB*. Paulus, 2007. Disponível em <http://www.paulus.com.br/loja/appendix/2265.pdf> Acesso em 20 de setembro de 2014.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Hinário Litúrgico*. São Paulo: Paulus, 2008. [4 fascículos]

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Partes fixas – Ordinário da Missa: cantos do hinário litúrgico da CNBB*. Paulus, 2008. Disponível em http://www.hnetsistemas.com.br/catalogo/up_links/28e904e86d8592fe0cf702c2882fc8cf.pdf Acesso em 20 de setembro de 2014.

ANEXOS

VISTA AÉREA DO POVOADO DE SÃO JOSÉ DO MORUMBI



Fonte: Mapas Google

ACERVO FOTOGRÁFICO



Figura 23: Luar na noite de encerramento da Festa de Reis
Fonte: o autor



Figura 24: Bebidas vendidas durante a Festa de Reis
Fonte: o autor



Figura 25: A venda de bebidas reforça o caráter comercial da Festa de Reis
Fonte: o autor



Figura 26: Foliões atravessando os Arcos rumo ao altar da reza do Terço
Fonte: o autor



Figura 27: Mulheres preparando o jantar servido após a cantoria e o Terço
Fonte: o autor



Figura 28: Panelas com a comida já preparada
Fonte: o autor



Figura 29: Comida sendo preparada para o jantar, após a Folia
Fonte: o autor



Figura 30: Instrumentistas beijando a Imagem da Sagrada Família
Fonte: o autor



Figura 31: Iniciando a cantoria com a imposição da coroa no festeiro
Fonte: o autor



Figura 32: Criança entre os instrumentistas no coro dos foliões
Fonte: o autor



Figura 33: Festeiros conduzindo a Bandeira dos Santos Reis
Fonte: o autor



Figura 34: Veneração da Imagem da Sagrada Família
Fonte: o autor



Figura 35: Bastiana, a referência feminina nos Palhaços da Folia
Fonte: o autor



Figura 36: A estrela que vai à frente dos foliões rumo ao altar para o Terço
Fonte: o autor



Figura 37: Hibridismo entre tradição e modernidade
Fonte: o autor



Figura 38: Uso de celulares na gravação da Folia
Fonte: o autor



Figura 39: Foliões iniciando a cantoria
Fonte: o autor



Figura 40: Coreografia de abertura da Folia – início da cantoria
Fonte: o autor



Figura 41: Coreografia em reverência à Bandeira dos Santos Reis
Fonte: o autor



Figura 42: Corporação organizada para o início da cantoria
Fonte: o autor



Figura 43: Família de festeiros
Fonte: o autor



Figura 44: Pessoas pedindo para serem fotografadas com os Palhaços
Fonte: o autor



Figura 45: Foliões recebendo a Bandeira dos donos da casa
Fonte: o autor



Figura 46: Instrumentos da Folia de Reis
Fonte: o autor



Figura 47: Grupo dos Foliões
Fonte: o autor



Figura 48: Grupo dos Foliões – ênfase para o acordeão
Fonte: o autor



Figura 49: Bandeira da Folia de Reis do Morumbi
Fonte: o autor



Figura 50: Embaixador da Folia de Reis do Morumbi
Fonte: o autor



Figura 51: Canto inicial para os Festeiros
Fonte: o autor



Figura 52: Performance dos instrumentistas na Folia de Reis
Fonte: o autor



Figura 53: Palhaço Bastião – Folia do Morumbi
Fonte: o autor



Figura 54: Altar para a reza do Terço
Fonte: o autor



Figura 55: Arcos e caminho para a procissão com a Bandeira dos Santos Reis
Fonte: o autor



Figura 56: Arcos no salão preparado para o encerramento da Festa de Reis
Fonte: o autor



Figura 57: Palhaça Bastiana – Folia do Morumbi
Fonte: o autor



Figura 58: “Gambira” dos Palhaços com os donos da casa
Fonte: o autor



Figura 59: Bandeira da Folia do Morumbi
Fonte: o autor



Figura 60: Saída da casa rumo ao local do encerramento da Festa de Reis
Fonte: o autor



Figura 61: Imagem e vela no altar para a reza do Terço
Fonte: o autor

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO
A PROPOSTA DE UM NOVO REPERTÓRIO LITÚRGICO-MUSICAL
CONSTITUÍDO A PARTIR DA FOLIA DE REIS

Goiânia
2014

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO
A PROPOSTA DE UM NOVO REPERTÓRIO LITÚRGICO-MUSICAL
CONSTITUÍDO A PARTIR DA FOLIA DE REIS

Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado – da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música – Área de Concentração: Música na Contemporaneidade; linha de pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Dr^a. Ana Guiomar Rêgo Souza

Goiânia
2014

1. INTRODUÇÃO

Lidar com as comunidades religiosas do catolicismo brasileiro requer observá-las sob o prisma do “cientista” que analisa, coleta dados, descreve e avalia. Mais que isso, exige a imersão em seu universo de valores e significados, considerando o ser humano tanto em suas idiossincrasias, quanto em seus aspectos histórico e sociocultural, cujas influências são determinantes na constituição das identidades. Nesse contexto, a experiência religiosa se manifesta como um privilegiado campo de investigações, moldando consciências, refletindo e refratando distintos tempos e lugares. Pensando a esse respeito, ao longo da pesquisa delimitaremos o nosso olhar ao redor da liturgia católica, estabelecendo o seu limite em face da tradição representada pelas festas religiosas populares.

Caso pensemos as festas populares como ressignificações do passado no presente, para o entendimento de pessoas concretas unidas por um *habitus* comum, veremos justificada a nossa escolha pela Folia de Reis como expoente da cultura religiosa popular em Goiás. A Folia é uma dessas formas de expressão da religiosidade que conseguem, simultaneamente, transmitir e conservar a herança cultural de um povo, criando laços entre os ditames da fé e da vida. Este é o caso dos grupos de foliões dos povoados de Morumbi e Carmolândia, ambos situados no município de São Luis de Montes Belos, em Goiás. A par da liturgia oficial, estas comunidades desenvolveram substancial força de superação das intempéries da vida, apoiando-se nas práticas devocionais.

A música, nesse contexto, ocupou um papel fundamental. Isso porque foi esta a linguagem utilizada para expressar o contato entre a fé e a cultura. Pensando essa mesma relação, em meados da década de 1970 surgia nos círculos litúrgicos o termo “inculturação”. Em linhas gerais, este termo queria designar a encarnação do evangelho nas culturas humanas. Com vistas a esta finalidade, a música sempre foi utilizada como meio mais eficaz, já que nela podem estar conjugados elementos tanto da tradição litúrgico-religiosa, quanto da religiosidade popular regional.

Partindo de nossa experiência no âmbito da música litúrgica no estado de Goiás, percebemos a enorme dificuldade de por em prática o apelo conciliar de inculturação da liturgia, sobretudo quando pensamos o diálogo com as manifestações da cultura popular em nossa região. Disso não poderia resultar outra coisa senão um repertório litúrgico pouco influenciado pela cultura local – que é fortemente marcada pelo contexto rural. Ao que parece, o ponto nevrálgico desta dificuldade consiste no insipiente conhecimento da maioria dos liturgistas em

relação à cultura na qual estamos inseridos – nesse caso, especialmente quando pensamos a sua maneira de expressar a religião por meio das Folias.

Portanto, nos perguntamos: 1) como relacionar a prática religiosa do canto litúrgico, considerado, *stricto sensu*, como parte integrante do patrimônio institucional da Igreja Católica, e a religiosidade popular, em sua variada gama de expressividade? 2) Como aproximar a música ritual católica da cultura religiosa popular em Goiás? 3) Quais são os elementos que caracterizam e nos permitem descrever a estrutura musical da Folia de Reis? 4) As características estético-musicais da Folia de Reis, tais como forma, motivos rítmicos e melódicos e harmonização, permitem a sua apropriação no âmbito da liturgia católica?

Em suma, são estes os problemas que constituem o objetivo geral de nossa pesquisa, qual seja: investigar a relação entre música ritual e inculturação, tendo como campo de pesquisa os grupos de foliões dos povoados de Morumbi e Carmolândia, e estabelecer parâmetros para a elaboração de um repertório litúrgico-musical específico para a celebração do culto cristão católico, a partir dos elementos estético-culturais inerentes à Folia de Reis, e em consonância com os critérios fundamentais da liturgia romana.

2. JUSTIFICATIVA

Ao longo da maior parte do século XIX, caracterizou-se como religiosidade popular tudo o que de alguma forma representasse o supersticioso, o grosseiro, o curioso, o vulgar (cf. CESAR, 1976, p. 7). Nesta pesquisa, contudo, tendemos a concordar com Süss, quando, de modo pertinente, defende o catolicismo popular e estabelece para ele um limite frente à religiosidade popular global, tendo em vista que esta “abrange todos os costumes e vivências religiosas de um povo, seja ele de origem africana, indígena, protestante, católica, espírita ou pagã” (SÜSS, 1979, p. 28). A religiosidade popular a que nos referimos está identificada com a experiência. Foi assim que a música tradicional cristã, alcançando as parcelas mais populares das sociedades em processo de civilização, se consolidou como enunciadora de “verdades” (nesse caso, verdades de fé) e mediadora na relação entre o humano e o divino – experiência concreta na vida de um povo concreto. Trata-se de um fenômeno muito bem retratado pelo cientista social Émile Durkheim (1975, p. 216): “tais representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para produzi-las, espíritos diversos se associaram, misturaram, combinaram suas ideias e sentimentos; longas séries de gerações acumularam aí a sua experiência e o seu saber”.

Também na música litúrgica, aqui considerando o canto oficial da Igreja Católica, verificamos os sinais desse mesmo tipo de representação. Chegando ao Brasil colonial, o canto polifônico da missa romana se transformou na “polifonia” das vozes da Folia de Reis ou do Divino, ou mesmo nas congadas, organizadas segundo critério melódico semelhante – nesse caso, uma melodia com prevalência de intervalos consonantes, tais como terças, quintas, sextas e oitavas. Já a constituição das letras, em sua maioria de cunho catequético ou doutrinal, servia como instrumento para a evangelização de povos na maioria das vezes impossibilitados de alcançar recursos como a alfabetização. As frases e os versos das folias, dos ofícios, das contemplações dos mistérios do terço, propagavam-se sob a forma da repetição memorizada. Reproduziam-se os louvores religiosos de maneira automática, nos moldes da difusão oral e coletiva.

Entretanto, a partir do final do século XIX e, sobretudo, do início do século XX, a Igreja Católica testemunhou o advento do que poderíamos denominar como uma autêntica mudança de época. Tudo isso também foi sentido no âmbito da liturgia, que certamente se constituía como o maior canal de mediação entre a Igreja e a sociedade. A começar pelo maciço uso do latim como língua oficial da liturgia em todo o abrangente território do rito romano¹²¹, claramente percebemos o quão dificultada estava a comunicação no interior das celebrações litúrgicas católicas. Para além disso, a situação poderia ser ainda mais agravada caso pensemos na inserção de elementos e símbolos de cunho generalizante, muitas vezes estranhos ao contexto de algumas culturas. Ora, os mesmos gestos que expressam respeito ou veneração em comunidades do hemisfério norte, podem estar revestidos de um caráter profundamente negativo para povos do hemisfério sul.

Unindo-se ao debate sobre a relação entre a liturgia e a sua inserção nas realidades concretas, neste período surgiram as primeiras tentativas conceituais de se expressar a necessidade de aproximação entre o discurso oficial da tradição católica e os elementos étnico-culturais dos diferentes povos: “a assembleia é sempre uma realidade local, circunscrita, particular. Tem limites geográficos, tem uma definida colocação no tempo. [...] Revela, pois, todas as parcialidades inerentes à sua condição humana” (SAVORNIN *apud* AUGÉ, 2007, p. 78-79). Isso, por sua vez, requer considerarmos o papel da inculturação no discurso católico e a sua contribuição para as ciências humanas, particularmente para a antropologia.

¹²¹ Aqui recobramos a diferenciação entre o rito romano e os demais ritos *sui juris* da Igreja Católica. Nos ritos orientais, por exemplo, sempre se primou pelo uso da língua local, seja ela o árabe, o copta, o aramaico, o grego, o russo, entre outras.

Conforme Anscar Chupungco, especialmente a partir da década de 1970 diferentes termos técnicos foram experimentados nos círculos de pesquisas em liturgia, missiologia e antropologia na tentativa de expressar com maior exatidão a possível relação entre liturgia e cultura¹²². Entre estes os mais populares foram indigenização, encarnação, contextualização, revisão, adaptação, aculturação e inculturação (cf. CHUPUNGCO, 2008, p. 9). Em nossa pesquisa tentaremos apresentar a delimitação conceitual de cada um desses termos, particularmente no que se refere à distância impressa entre aculturação e inculturação.

A fim de demonstrar esquematicamente o conceito de aculturação, Chupungco (2008, p. 25) apresenta a seguinte fórmula: $A + B = AB$. Neste exemplo percebemos a presença de dois elementos meramente colocados lado a lado, sem que nenhum manifeste qualquer mudança substancial ou qualitativa em si mesmo ou no outro. Assim, apesar de em um dado momento estarem em confluência, podem ser afastados a qualquer tempo, sem que nenhuma consequência seja claramente percebida.

O termo inculturação, ao contrário, quer referir-se ao processo de assimilação recíproca entre o cristianismo e a cultura, e à consequente transformação no interior da cultura, por um lado, e a penetração do cristianismo na cultura, por outro. Esse movimento é descrito por Chupungco através da fórmula $A + B = C$, como lemos: “a diferença entre aculturação e inculturação pode ser ilustrada com a fórmula $A + B = C$. Diferentemente da fórmula $A + B = AB$, essa fórmula implica que o contato entre A e B proporciona enriquecimento mútuo às partes que interagem, de modo que A não é mais simplesmente A, mas C, e também B não é mais simplesmente B, mas C” (CHUPUNGCO, 2008, p. 27-28). Embora constituam uma nova existência, contudo, ambas as partes conservam os elementos substanciais de sua identidade, ainda que se modifiquem em função da relação que empreendem. Aliás, está aí um dos temas diretores de nossa pesquisa, qual seja, a noção de “identidade cultural”¹²³. Se, porquanto, entendemos por identidade cultural o conjunto das características de um povo, oriundas da

¹²² Em vista de nossa pesquisa, partiremos da definição de cultura elaborada pelo antropólogo Clifford Geertz, para quem este conceito deve sempre ser considerado numa perspectiva semiótica, quer dizer, constantemente remetido à interpretação das relações e interrelações que constituem a realidade concreta de um povo: “acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 15).

¹²³ A esse respeito vale a pena verificar o texto de Petrilson Pinheiro (2014), intitulado *Bakhtin e as identidades sociais: uma possível construção de conceitos*. Neste texto, o autor desenvolve a noção de identidade, que tanto será cara ao nosso trabalho. Para ele, “o processo de constituição das identidades sociais [deve ser entendido] como uma construção social, ou seja, como uma experiência de pertencimento múltiplo, que ocorre por meio de uma relação constante entre elementos globais e elementos locais; na interrelação entre aspectos sócio-históricos mais amplos e entre as especificidades que caracterizam uma comunidade de prática determinada” (PINHEIRO, 2014, p. 8).

interação de seus membros e da sua forma de se relacionar com o mundo, isso resulta no fato de que “toda identidade, ou melhor, toda declaração identitária, tanto individual, quanto coletiva (mesmo se, para um coletivo, é mais difícil admiti-lo), é, então, múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato” (AGIER, 2001, p. 10).

No caso da inculturação, oficialmente o termo apareceu pela primeira vez no Sínodo dos bispos de 1977, após constantes intervenções de bispos da Ásia sobre o enraizamento do Evangelho nas culturas humanas. Posteriormente, ganhou uso nos discursos do Papa João Paulo II. Segundo Arrupe (cf. 1978), inculturação significa encarnação da vida e mensagem cristã numa área cultural concreta, de tal modo que esta experiência não só chegue a expressar-se com os elementos próprios da cultura em questão (o que seria apenas uma adaptação superficial), mas transforme-se em função deste contato. Em se tratando da Folia de Reis como forma de manifestação de determinada cultura religiosa, isso significa considerarmos dois elementos fundamentais: a noção de hibridação cultural e o conceito de festa.

De fato, o conceito de hibridação cultural, difundido, sobretudo, por Canclini e Bakhtin, está relacionado com o que pretendemos por inculturação. Segundo Canclini, por hibridação devemos entender os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. XIX). Trata-se de um fenômeno com forte ocorrência na relação entre as culturas, que tanto pode se instaurar de maneira aleatória, quanto intencionada. Em vista disso, em nosso estudo importará sustentarmos que o objeto de nossa análise não será a hibridez por ela mesma, mas, sim, o processo de hibridação, previamente conduzido e ordenado rumo a uma finalidade – e tal finalidade é o que aqui nomeamos pelo termo inculturação.

Acerca da festa, por sua vez, recorreremos a Bakhtin. Partindo da Folia de Reis, tomada na perspectiva da festa, devemos entrever que se trata de uma manifestação que não depende exclusivamente de sua contextualização numa determinada sociedade, mas da capacidade de inserir-se no horizonte simbólico do tempo e do espaço dos próprios sujeitos que a constituem – no âmbito de sua cultura e de suas tradições. Por isso cada festa possuirá o seu tempo certo, e não poderá ser “teatralizada” a qualquer tempo. Tal é a questão que no próprio conceito de festa estarão consideradas as noções de “tempo” e de “lugar” – ambas com caráter determinante na consideração de uma cultura – como sugere Bakhtin:

as festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tem-

po natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (BAKHTIN, 2008, p. 8 – grifo do autor).

De volta ao conceito de inculturação, como fora dito, embora tenha sido suscitado nas décadas que antecederam ao Concílio Ecumênico Vaticano II, e apesar de já encontrarmos algumas tentativas de pô-lo em prática no Brasil, ainda nos deparamos com um longo caminho a ser percorrido. Conforme o ilustre teólogo e músico da liturgia contemporânea, Joseph Gelineau (2013, p. 103), “se a reflexão sobre a relação culto-cultura exhibe-se e se aprofunda, o que deveria resultar é ainda pouco visível em nossas práticas litúrgicas”. Diante disso, é preciso recordar que na liturgia católica, antes de serem simplesmente obras codificadas para execução, o canto e a música devem ser gesto vivo, experiência existencial; vivência simbólica do “aqui e agora” antes de ser repertório ao qual as pessoas devam ou não se adaptar.

Na atualidade, entre os principais autores que têm se dedicado ao tema da inculturação – mesmo que não especificamente seguindo o viés litúrgico-musical – estão: Anscar Chupungco, em “Liturgias do futuro: processos e métodos de inculturação” (1994) e “Inculturação Litúrgica” (2008); Gonzalez, em “Adaptação, inculturação, criatividade” (1995), e Aldazábal, em “Lições da história sobre a inculturação” (1995), ambos publicados na Revista “Phase”, de Barcelona, na Espanha; José Raimundo de Melo, em “Liturgia e inculturação: testemunhos da história aos atuais documentos do magistério universal” (1997), publicado na Revista “Perspectiva Teológica”, da Faculdade Jesuíta de Belo Horizonte; Azevedo, em “Comunidades eclesiais de base e inculturação da fé” (1986); Marcelo Barros, em “Celebrar o Deus da vida: tradição litúrgica e inculturação” (1992); Peter Suess, em “Apontamentos para a evangelização inculturada” (1997); e, mais recentemente, Franciscus van der Poel, em “Abecedário da Religiosidade Popular” (2012), e Joaquim Fonseca, com “Música litúrgica e Inculturação: o canto novo da nação do Divino” (2008) e sua tese de doutoramento intitulada “Música Ritual de Exéquias: uma proposta de inculturação” (2010) – esses dois últimos títulos especificamente referidos à inculturação da música na liturgia. Conforme descreve Chupungco, na década de 1970 foram escritos mais de 380 trabalhos sobre este tema em toda a Europa (cf. 2008, p. 94). Apesar disso, no Brasil este tema veio a despertar interesse apenas por volta da década de 1990.

Segundo a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), “canto e música, partindo de bases antropológicas e do universo cultural de quem crê, devem possibilitar a expressão verdadeira da assembleia, bem como a autenticidade de sua participação. A beleza das formas é necessária, mas não é mensurável unicamente a partir de normas ou estéticas” (VV. AA., 2005, n. 144). Nesse sentido, uma evangelização que não assuma o patrimônio cultural dos diversos povos resultará num “paralelismo entre uma ambiência litúrgica desarticulada e o meio de vida corrente, tendo como consequência a marginalização de culturas e vivências religiosas exuberantes, vitais e comunicativas, por uma liturgia cristalizada, inibidora e engaiolada” (BOKA DI MPASI, 1980, p. 99-100). Em vista disso, nossa pesquisa tende a se justificar a partir de dois aspectos fundamentais e articulados entre si:

O primeiro refere-se à sua contribuição científica. Apesar de, como dissemos, vários pesquisadores terem se dedicado ao tema da inculturação no Brasil, estas pesquisas ainda se encontram em estágio inicial, especialmente caso consideremos a variedade de regionalismos que constituem a cultura brasileira. Nada obstante, embora já esteja em voga nos círculos católicos desde a década de 1970, a questão da inculturação ainda figura como um tema relativamente novo no âmbito das ciências humanas, sendo que seu esclarecimento fomenta o interesse de áreas como a antropologia, a sociologia e a história cultural. Consequentemente, das pesquisas encontradas, apenas as de Joaquim Fonseca (2008 e 2012) abordam a inculturação em sua interface com a música litúrgica, e ainda assim concentrando-se apenas na música religiosa popular do nordeste brasileiro. Nosso trabalho, portanto, constituir-se-á como uma das primeiras pesquisas em nível acadêmico sobre o tema da inculturação da música litúrgica em Goiás.

Em segundo lugar, vale destacar a relevância cultural de uma pesquisa que tome como objeto um exemplo das representações imateriais da cultura goiana, como é o caso da Folia de Reis em Goiás. Ao mesmo tempo em que pretende contribuir para uma melhor compreensão dessa manifestação da religiosidade popular no interior goiano, nossa pesquisa visa incentivar a conservação de sua identidade. Em vista da restrita existência de repertórios litúrgico-musicais inculturados, além do ainda insipiente diálogo entre liturgia e cultura, o produto resultante dessa pesquisa também trará contribuições para o campo da reflexão teológico-litúrgica e, quiçá, para a práxis pastoral da Igreja Católica em Goiás.

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo Geral:

Investigar a relação entre música ritual e inculturação, tendo como campo de pesquisa o grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi, localizado no município de São Luis de Montes Belos, Goiás, e estabelecer parâmetros para a elaboração de um repertório litúrgico-musical específico para a celebração do culto cristão católico, a partir dos elementos estético-culturais inerentes à Folia de Reis, e em consonância com os critérios fundamentais da liturgia romana.

3.2. Objetivos Específicos:

- Verificar a relação entre o discurso católico sobre inculturação e a perspectiva das ciências humanas na contemporaneidade (antropologia, etnologia, história), sobretudo quando se referem a noções como “hibridação cultural”, “representação”, “festas populares” e “formação de identidades”;
- Apontar elementos que demonstrem o contato entre a prática religiosa do canto litúrgico católico e a religiosidade popular, aqui representada pela Folia de Reis em Goiás;
- Distinguir, a partir de transcrições, as principais características musicais – tais como forma, motivos rítmicos e melódicos e harmonização – concernentes à Folia de Reis;
- Estabelecer critérios para a composição de um novo repertório litúrgico-musical a partir da Folia de Reis.

4. METODOLOGIA E ESTRATÉGIA DE AÇÃO

Nesta pesquisa utilizaremos o **paradigma qualitativo**, cujo foco é a compreensão mais profunda dos problemas suscitados, investigando a origem de certos comportamentos, atitudes ou convicções manifestos pela religiosidade popular em Goiás. Esta opção se vê justificada pelo fato de a investigação qualitativa, nos termos de Aires (2011, p. 13), estudar os fenômenos nos seus contextos mais naturais, recorrendo, em certo sentido, a uma abordagem interdisciplinar – o que favorece o contato entre áreas como a história, a filosofia, a etnografia, a música e assim por diante. Se, portanto, tal metodologia pode ser descrita como “uma perspectiva multimetódica que envolve uma abordagem interpretativa e naturalista do sujeito de análise” (DENZIN & LINCOLN, 1994, *apud* AIRES, 2011, p. 14), em nosso caso sua aplicação se dará de forma articulada à abordagem **fenomenológica** – que, aliás, será considerada em sua inserção na tradição qualitativa desde as pesquisas iniciais de E. Husserl e de seus

sucessores. Como instrumentos, tomaremos a observação dos grupos e a entrevista com os sujeitos, considerando o estreito vínculo entre o pesquisador e o objeto da pesquisa.

Em resumo, o recurso a esta metodologia fará ressaltar dois aspectos essenciais: *a)* por um lado, o papel interpretativo do pesquisador, tendo em vista que “uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma história, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar” (GEERTZ, 1989, p. 28); *b)* por outro, que o objeto da pesquisa seja tomado na plenitude de sua manifestação – o que é próprio da abordagem fenomenológica –, sem pré-julgamentos ou conceitualizações apressadamente conclusivas por parte do pesquisador. Trata-se, portanto, de realizar o que Geertz indica por uma “análise densa” da realidade, valendo-se, para isso, de importantes referenciais teóricos, tais como, além do já mencionado C. Geertz (1989), M. Bakhtin (2008) e N. Canclini (2011), no âmbito da cultura e das identidades, e, principalmente, M. Heidegger (2010), no que se refere a uma análise fenomenológica da experiência religiosa. Partindo desses princípios norteadores (o qualitativo e o fenomenológico), a pesquisa se organizará ao redor dos seguintes passos:

4.1. Levantamento de Literatura: este estágio perpassará toda a pesquisa, visando à delimitação dos conceitos nucleares para o desenvolvimento dos capítulos da dissertação, tais como, entre outros, a noção de inculturação e de música ritual. Além disso, este passo ainda possibilitará ampliar as fontes que atualmente temos sobre o objeto pesquisado. Por meio da análise da literatura publicada poderemos traçar o quadro teórico e fazer a estruturação conceitual que dará sustentação ao desenvolvimento da pesquisa. Nessa etapa o contato com autores que tratam a temática da cultura ocupará um lugar de destaque. Entre esses, vale a pena mencionar o trabalho de Nestor Canclini e Clifford Geertz, em “Culturas Híbridas” e “A interpretação das culturas”, respectivamente. Conforme a advertência do segundo, a credibilidade de uma pesquisa bibliográfica ganha maior valor caso consideremos que “os estudos constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de que, melhor informados e melhor conceitualizados, eles mergulham mais profundamente nas coisas” (GEERTZ, 1989, p. 35).

4.2. Levantamento de Dados: consistirá de consulta a registros audiovisuais referentes às manifestações culturais e/ou artísticas que toquem o escopo temático desta pesquisa. Esta etapa nos colocará em contato direto com a linguagem musical da Folia de Reis em Goiás, especialmente com aqueles elementos que transcendem ao registro estritamente escrito.

4.2.1. Pesquisa de Campo (observação dos grupos): esta etapa será composta por visitas documentadas em registro fotográfico, em áudio e em vídeo, com a devida autorização dos sujeitos (cf. Anexo I), a dois grupos de foliões, como segue: A) Grupo de Folia de Reis do povoado de Morumbi, localizado no município de São Luis de Montes Belos, a aproximadamente 140 Km de Goiânia, Goiás; B) Grupo de Folia de Reis do povoado de Carmolândia, localizado entre os municípios de São Luis de Montes Belos e Córrego do Ouro, ambos em Goiás. As visitas ocorrerão após a aprovação deste projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética da UFG. Acerca das demais exigências do Comitê de Ética em relação ao esclarecimento dos sujeitos sobre as técnicas relacionadas à sua contribuição à pesquisa e aos seus direitos e controle sobre os dados fornecidos, pedimos que se confira o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido que segue como anexo deste projeto, bem como o questionário (cf. Anexo IV) que norteará as nossas entrevistas.

4.2.2. Organização dos dados em categorias: após a etapa de observação dos grupos, os dados colhidos por meio dos registros audiovisuais e das entrevistas serão definidos em categorias conceituais. Tais categorias estarão relacionadas à fundamentação teórica da pesquisa.

4.2.3. Análise dos dados: segundo Aires (2011, p. 43), “a análise da informação constitui um aspecto chave [...] do processo de investigação”. Noutras palavras, nesta etapa pretende-se transformar um conjunto de dados com o objetivo de dar-lhes uma razão de ser em vista de um ordenamento racional. Seguindo a orientação de Alves e Silva (1992, p. 65), em nossa análise dos dados retornaremos aos pressupostos iniciais da pesquisa, tendo em vista três linhas mestras: *a)* as questões advindas do nosso problema geral; *b)* as formulações da abordagem conceitual adotada (o que gerará pólos específicos de interesse e interpretações possíveis para os dados); *c)* a própria estrutura da realidade sob estudo – o que exigirá um “espaço” do trabalho para mostrar eventuais evidências e consistências.

4.2.3.1. Método de análise dos dados: como referência para a interpretação dos dados, tomaremos o alguns elementos da abordagem fenomenológica, entendida em seu duplo aspecto: uma descrição dos fenômenos na perspectiva do sujeito e uma tentativa de redução essencial ao núcleo dos fenômenos. De modo a descrevermos com maiores detalhes o procedimento de uma análise fenomenológica, é importante ressaltarmos que não se pretende, por meio dela, realizar uma ampla descrição de determinados campos de objetos, mas, ao contrário, uma análise direcionada a certos fenômenos individuais. Portanto, considerando como primeira

etapa a definição dos conceitos, oriundos da fundamentação teórica, o passo seguinte, que constitui a análise dos dados propriamente dita, após as etapas de observação e de entrevista, tentará criar unidades significativas diante do fenômeno estudado, neste caso, a Folia de Reis.

4.2.4. Interpretação dos dados: a interpretação dos dados constitui a última etapa da pesquisa qualitativa. Trata-se do processo através do qual os dados brutos serão analisados, proporcionando respostas para as questões suscitadas ao longo da pesquisa, sobretudo em suas fases iniciais. A interpretação torna-se, desse modo, uma parte essencial do processo de análise, já que os resultados obtidos fornecerão a autêntica contribuição desta pesquisa, tanto para comunidade acadêmica, quanto para a sociedade em geral.

4.3. Composição de Repertório Musical: a partir dos dados adquiridos ao longo das pesquisas bibliográfica e de campo e da consulta ao material audiovisual pretende-se indicar pistas para a composição de um repertório musical que esteja em consonância com os princípios básicos da liturgia católica romana.

5. CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

ATIVIDADE		Início	Término
Revisão da Literatura	a. Contato preliminar com autores que tratam a temática escolhida. b. Leitura das obras indicadas na bibliografia básica e eventuais sugestões da orientadora. c. Produção de fichamentos.	Setembro 2014	Junho 2015
Organização de Dados	a. Produção de fichamentos. b. Elaboração da estrutura preliminar da parte teórica da Dissertação. c. Elaboração dos capítulos com a fundamentação teórica da Dissertação.	Setembro 2014	Dezembro 2014
Análise do Comitê de Ética da UFG	a. Período reservado para a análise do Comitê de Ética da UFG em relação à Pesquisa de Campo.	Dezembro 2014	Março 2015
Pesquisa de campo	b. Visita aos grupos de Foliões. c. Observação dos grupos de Foliões. d. Registro audiovisual dos grupos de Foliões.	Julho 2015	Julho 2015

Análise e Interpretação dos Dados	a. Elaboração do capítulo dedicado à Pesquisa de campo. b. Finalização do capítulo dedicado à interpretação da Pesquisa de campo. c. Composição de um repertório Litúrgico Musical Inculturado.	Agosto 2015	Outubro 2015
Apresentação dos Resultados	▪ Elaboração do texto final ▪ Entrega do relatório Final ou defesa	Novembro 2015	Dezembro 2015

6. REFERÊNCIAS:

- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. In. *Revista Mana*, vol.7, n.2, 2001. pp. 7-33.
- AIRES, Luísa. *Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional*. S/Cid.: Universidade Aberta, 2001.
- ALDAZÁBAL, J. “Lecciones de la historia sobre la inculturación”. In. *Cuadernos Phase*, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 93-109.
- ALVES, Z. & SILVA, M. H. “Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta”. In. *Paidéia*, n. 2, fev/jul. Ribeirão Preto, SP: FFCLRP/USP, 1992.
- ARRUPE, P. *Lettera del P. Arrupe sull’inculturazione*. Carta de 14 de maio de 1978. Disponível em http://www.snpcultura.org/projecto_cultural_definicao_inculturacao.html Acessado em 12 de fevereiro de 2014.
- AUGÉ, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade*. Tradução de Comerindo B. Dalla Costa. 3ª.ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.
- AZEVEDO, M. *Comunidades eclesiais de base e inculturação da fé*. São Paulo: Loyola, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008. (Linguagem e Cultura, 12)
- BOKA DI MPASI, Londi. “Libertação da expressão corporal na liturgia africana”. In. *Concilium*, n. 16, v. 2, 1980. pp. 95-108.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4ª.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. (Ensaio Latino-americanos, 1)
- CESAR, Waldo. “O que é popular no catolicismo popular”. In. *Revista Eclesiástica Brasileira*, v. 36, fasc. 141, mar. 1976.
- CHUPUNGCO, Anscar. *Inculturação litúrgica: sacramentais, religiosidade e catequese*. Tradução de Luís Marcos Sander. São Paulo: Edições Paulinas, 2008.
- CHUPUNGCO, Anscar. *Liturgias do futuro: processos e métodos de inculturação*. São Paulo: Edições Paulinas, 1994.

- DURKHEIM, Émile. “As formas elementares da vida religiosa”. In. *Durkheim: seleção de textos*. Consultoria de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)
- FONSECA, Joaquim. *Música ritual de exéquias: uma proposta de inculturação*. Belo Horizonte: O Lutador, 2010.
- FONSECA, Joaquim. *O canto novo da Nação do Divino*. São Paulo: Paulinas, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989. (Antropologia Social)
- GELINEAU, Joseph. *Os cantos da missa no seu enraizamento ritual*. Tradução de Marta Lúcia Ribeiro. São Paulo: Paulus, 2013. (Liturgia e Música)
- GONZALEZ, R. “Adaptación, inculturación y creatividad”. In. *Cuadernos Phase*, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 55-78.
- HEIDEGGER, Martin. *Fenomenologia da vida religiosa*. Bragança Paulista: Edusf; Petrópolis: Vozes, 2010.
- MELO, J. Raimundo. “Liturgia e inculturação: testemunhos da história aos atuais documentos do magistério universal”. In. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, v. 79, set/dez, 1997. pp. 299-325.
- PINHEIRO, Petrilson Alan. *Bakhtin e as identidades sociais: uma possível construção de conceitos*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/revista/40/bakhtin%20e%20as%20identidades%20sociais.pdf> Acessado em 18 de agosto de 2014.
- SOUZA, M. Barros de. *Celebrar o Deus da vida: tradição litúrgica e inculturação*. São Paulo: Loyola, 1992.
- SUESS, P. “Apontamentos para a evangelização inculturada”. In. VV.AA. *Novo milênio: perspectivas, debates e sugestões*. São Paulo: Paulinas, 1997. pp. 11-52.
- SÜSS, Günter Paulo. *Catolicismo popular no Brasil: tipologia e estratégia de uma religiosidade vivida*. São Paulo: Loyola, 1979.
- TEIXEIRA, Faustino. *Inculturação da Fé e Pluralismo Religioso*. Localizado em www.missilogia.org.br/cms/UserFiles/cms_artigos_pdf_45.pdf Acessado em 04 de março de 2014.
- VAN DER POEL, Franciscus Henricus. “A Folia de Reis e a Missa”. Disponível em <http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br> Acessado em 10 de agosto de 2014.
- VV. AA. *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005. (Documentos da Igreja, 11)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO: A PROPOSTA DE UM NOVO REPERTÓRIO LITÚRGICO-MUSICAL CONSTITUÍDO A PARTIR DA FOLIA DE REIS

Pesquisador: JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 38740414.7.0000.5083

Instituição Proponente: CEPAE / UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 977.000

Data da Relatoria: 09/03/2015

Apresentação do Projeto:

Pesquisador responsável: José Reinaldo Felipe Martins Filho. Projeto de pesquisa em nível de mestrado, EMAC-UFG: "Música Ritual e Inculturação: a proposta de um novo repertório litúrgico-musical constituído a partir da Folia de Reis". Encontra-se instruído com os seguintes documentos: Termos de anuência dos responsáveis pelos grupos, modelo de TCLE, projeto de pesquisa, questões norteadoras (roteiro de entrevista), folha de rosto do CONEP, cronograma, orçamento.

Objetivo da Pesquisa:

Investigar a relação entre música ritual e inculturação, tendo como campo de pesquisa os grupos de foliões dos povoados de Morumbi e Carmolândia, localizados no município de São Luis de Montes Belos, Goiás, e estabelecer parâmetros para a elaboração de um repertório litúrgico musical específico para a celebração do culto cristão católico, a partir dos elementos estético-culturais inerentes à Folia de Reis, e em consonância com os critérios fundamentais da liturgia romana.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

RISCOS: o TCLE apresenta aos participantes a possibilidade/escolha pela divulgação ou não de sua identidade e imagem, no sentido de preservar sua integridade.

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131

Bairro: Campus Samambaia

CEP: 74.001-970

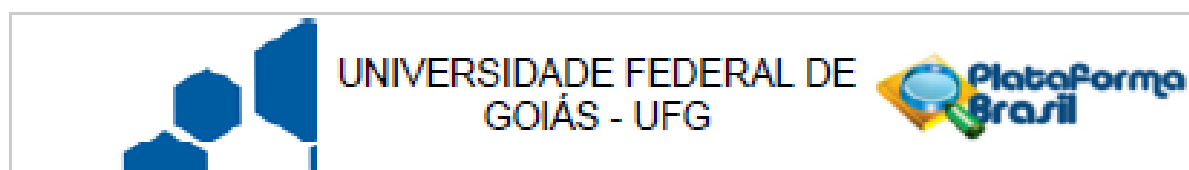
UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

Fax: (62)3521-1163

E-mail: cep.prpl.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 977.000

Benefícios: o TCLE apresenta aos participantes, de forma clara/adequada ao seu entendimento, os benefícios esperados para os mesmos ou para a pesquisa.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Como instrumentos de coleta de dados, consta na metodologia a observação (fotografias e filmagens) dos grupos e a entrevista com os participantes, considerando o estreito vínculo entre o pesquisador e o objeto da pesquisa. Esta etapa será composta por visitas documentadas em registro fotográfico, em áudio e em vídeo, com a devida autorização dos participantes, a dois grupos de foliões, como segue: A) Grupo de Folia de Reis do povoado de Morumbi, localizado no município de São Luis de Montes Belos, a aproximadamente 140 Km de Goiânia, Goiás; B) Grupo de Folia de Reis do povoado de Carmolândia, localizado entre os municípios de São Luis de Montes Belos e Córrego do Ouro, ambos em Goiás. As visitas ocorrerão após a aprovação deste projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética da UFG. Solicitamos adequar cronograma apresentado em Informações Básicas, onde consta coleta de dados para janeiro de 2015, assim como no TCLE, onde a coleta de dados termina em março de 2015. No projeto, o período previsto para coleta de dados é julho de 2015.

Número de participantes previstos: 30. Custos referidos no orçamento sob responsabilidade do pesquisador

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

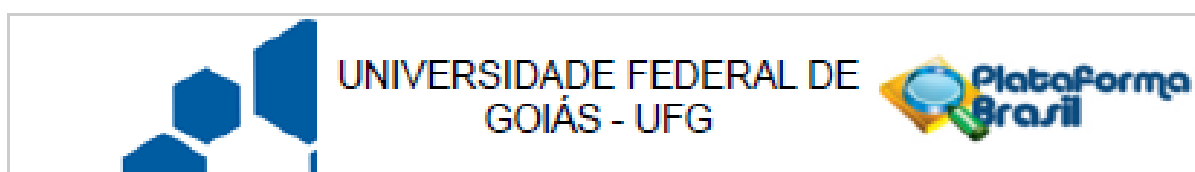
O novo TCLE elaborado apresenta: oportuniza aos sujeitos (no TCLE) a possibilidade/escolha pela divulgação ou não de sua identidade ou de sua imagem, inserindo em parágrafo próprio as opções de autorizar ou não a divulgação da identidade e/ou imagem. Informa que a participação voluntária na pesquisa implica em não remuneração ou despesas para os sujeitos. Esclarece no documento a forma de participação do participantes e a de divulgação dos resultados (dissertação, artigos científicos). Informa que os dados serão utilizados para a presente pesquisa, sendo

sua utilização futura condicionada à nova submissão ao comitê de ética. Disponibiliza ligação a cobrar para o pesquisador responsável.

O documento apresenta os benefícios esperados e informa que pretende minimizar possíveis riscos de constrangimento durante a entrevista (possibilitando responder ou não a alguma questão).

Recomendações:

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
 Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.001-970
 UF: GO Município: GOIANIA
 Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.prp@ufg.br



Continuação do Parecer: 977.000

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O pesquisador atendeu às solicitações listadas em parecer anterior emitido por este comitê.

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que a Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS nº. 466/12. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, prevista para dezembro de 2015.

GOIANIA, 09 de Março de 2015

Assinado por:
João Batista de Souza
(Coordenador)

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.001-970
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.pplufg@gmail.com



Serviço Público Federal
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

CERTIDÃO

Certificamos que o projeto de pesquisa intitulado **MÚSICA RITUAL E INCULTURAÇÃO: A PROPOSTA DE UM NOVO REPERTÓRIO LITÚRGICO-MUSICAL** **CONSTITUÍDO A PARTIR DA FOLIA DE REIS** do mestrando **José Reinaldo Felipe Martins Filho** foi **aprovado** pela Comissão de Pesquisa da Escola de Música e Artes Cênicas da EMAC-UFG.

Goiânia, 24 de novembro de 2014.

Assinatura manuscrita de Prof. Dr. Antonio Marcos Cardoso.

Prof. Dr. Antonio Marcos Cardoso
Presidente da Comissão de Pesquisa da EMAC
Sub-Coordenador do PPG Música da EMAC-UFG

Assinatura manuscrita de Profa. Dra. Ana Guiomar Régio Souza.

Profa. Dra. Ana Guiomar Régio Souza
Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG



Serviço Público Federal - Ministério da Educação
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS



Escola de Música e Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar em uma pesquisa. Após ser esclarecido(a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Sua participação se dará de forma voluntária, de modo que não será remunerada ou implicará quaisquer outras despesas. Caso se recuse você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvidas você pode procurar o Comitê de Ética em Pesquisa da UFG pelos telefones 3521-1075 ou 3521-1076, ou ligar a cobrar para o pesquisador responsável pelo número: 90 XX (62) 8291-7366.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do Projeto: Música Ritual e Inculturação: a proposta de um novo repertório litúrgico-musical constituído a partir da Folia de Reis.

Pesquisador Responsável: Ms. José Reinaldo Felipe Martins Filho

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0301627479389830>

Contato: 62-3521-1125 (EMAC) ou jreinaldomartins@gmail.com

Pesquisadora Orientadora: Profª Drª Ana Guiomar Rêgo Souza

Contato: 62-3521-1125 (EMAC - Sala da Direção) ou anagsou@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5810153792986725>

A Pesquisa **Música Ritual e Inculturação: a proposta de um novo repertório litúrgico-musical constituído a partir da Folia de Reis** pretende investigar a relação entre música ritual e inculturação nos grupos de foliões dos povoados de Morumbi e Carmolândia, localizados no município de São Luis de Montes Belos, Goiás, estabelecendo parâmetros para a elaboração de um repertório litúrgico-musical específico para a celebração do culto cristão católico, a partir dos elementos estético-culturais inerentes à Folia de Reis, e em consonância com os critérios fundamentais da Liturgia Romana. Sua participação se dará por meio de uma entrevista, na qual serão respondidas 16 questões. A divulgação ou não tanto de sua imagem, quanto de sua identidade estarão a cargo de sua escolha, conforme opções abaixo. Caso deseje a preservação de sua imagem e/ou identidade, assinale as opções indicadas. Através de sua participação esperamos melhor compreender o tema da Festa de Reis, sua estrutura simbólica e seus alcances no horizonte da comunidade na qual você está inserido. Em vista disso, minimizaremos, ao máximo, eventuais constrangimentos relativos às informações prestadas a esta pesquisa. A coleta de dados está prevista para terminar em julho de 2015, e você tem o direito de retirar sua participação em qualquer momento, porém, isto não é desejável e certamente prejudicará a pesquisa. Os resultados obtidos serão divulgados através de artigos científicos, publicados em periódicos de nível nacional e internacional, comunicações em congressos de pesquisa, além, notadamente, de sua publicação sob a forma de dissertação de mestrado, a ser defendida no PPG em Música da UFG. Após a publicação, exemplares da dissertação poderão ser consultados no banco de dados material e virtual da Biblioteca Central da UFG. Portanto, pedimos que você avalie sua disponibilidade antes de aceitar este convite.

Pesquisador responsável: Ms. José Reinaldo Felipe Martins Filho:



CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, RG/CPF/_____ abaixo assinado, concordo em participar, voluntária e gratuitamente, da pesquisa **Música Ritual e Inculturação: a proposta de um novo repertório litúrgico-musical constituído a partir da Folia de Reis**. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador Ms. José Reinaldo Felipe Martins Filho sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve à qualquer penalidade. Assiná-lo, abaixo, a opção relativa à divulgação ou não de minha imagem e de minha identidade:

() **Permito** a divulgação de minha *imagem*.

() **Não permito** a divulgação da minha *imagem*.

() **Permito** a divulgação de minha *identidade*.

() **Não permito** a divulgação da minha *identidade*.

Local: _____ Data ____/____/____.

Nome e Assinatura do sujeito ou responsável: _____

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do sujeito em participar. Testemunhas:

Nome: _____

Assinatura: _____

Nome: _____

Assinatura: _____



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música



COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

QUESTÕES NORTEADORAS

- 1) Há quantos anos você participa da festa da Folia de Reis em seu povoado?
- 2) Que função você ocupa nesta festividade?
- 3) O que a festa da Folia de Reis representa para você, sobretudo tendo em vista o seu caráter religioso?
- 4) De acordo com o seu ponto de vista, em que medida a festa da Folia de Reis tem influência sobre a vida cotidiana das pessoas em seu povoado?
- 5) Além da Folia de Reis, você participa de outras formas devocionais da Igreja Católica?
- 6) Com que assiduidade você frequenta a celebração da missa?
- 7) O que você pensa a respeito dos cantos que são entoadas durante as missas católicas?
- 8) Durante as missas católicas, em que medida você percebe a participação de toda a comunidade no canto?
- 9) Você percebe a inserção de elementos extraídos da cultura de sua região e introduzidos na celebração da missa católica?
- 10) Você percebe alguma relação entre a Folia de Reis e a celebração da missa católica?
- 11) O que você pensa acerca da inserção de elementos culturais na liturgia da missa católica?
- 12) Você acredita que seria possível introduzir elementos da Folia de Reis na celebração da missa católica?
- 13) Se a resposta anterior for positiva, quais seriam esses elementos?
- 14) De acordo com sua perspectiva, qual seria a reação da comunidade de seu povoado diante da inserção de elementos musicais da Folia de Reis nos cantos da missa católica?
- 15) Você acredita que a inserção de elementos musicais da Folia de Reis na celebração da missa católica favoreceria a participação da comunidade no canto?
- 16) Em relação às perguntas anteriores, há algo mais a ser acrescentado?