



Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião

ISSN: 1518-4463

ISSN: 1982-2650

Universidade Estadual de Campinas

Saraiva, Ozian de Sousa
RELIGIOSIDADE E EXPRESSÕES LIBERTÁRIAS: UMA
ÓTICA SOBRE A OBRA MUSICAL RELIGIOSA *MISA CRIOLLA*
Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião, vol. 19, núm. 27, 2017, pp. 151-163
Universidade Estadual de Campinas

DOI: <https://doi.org/10.20396/csr.v19i27.12502>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=717975891009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

RELIGIOSIDADE E EXPRESSÕES LIBERTÁRIAS: UMA ÓTICA SOBRE A OBRA MUSICAL RELIGIOSA *MISA CRIOLLA*

Ozian de Sousa Saraiva

Universidade Federal do Pará - Brasil

Resumo: Este artigo é resultado de pesquisas visando compreender alguns aspectos religiosos libertários que podem estar presentes na obra musical *Misa Criolla* do compositor argentino Ariel Ramirez. O desafio está em compreender estes possíveis aspectos e suas representações dentro do campo religioso cristão, mais precisamente no catolicismo, e as pluralidades existentes dentro deste catolicismo permitindo uma reestruturação constante dentro de uma estrutura não mais tão fortemente estruturada. Foram abordados autores nas esferas da sociologia da religião, musicologia, religião e cultura, catolicismo pluralista e teologia da libertação. Os resultados apresentados são parciais, cabendo estudos e reflexões em análises futuras que serão muito bem vindas.

Palavras-chave: Religião, Música, Catolicismo, Teologia da Libertação.

Abstract: This article is result of research at understand some religious aspects libertarians which may be present in the *Misa Criolla* musical work of the Argentine composer Ariel Ramirez. The challenge is to understand these potential aspects and their representations within the christian religious, more precisely in catholicism, and the existing pluralidades within this catholicism allowing a constant restructuring within a structure no longer so strongly structured. The authors were discussed of the sociology of religion, religion and culture, musicology, pluralist catholic and Liberation Theology. The results are partial, and studies & reflections in future analyses will be very welcome.

Key words: Religion, Music, Catholicism, Liberation Theology.

Introdução

A obra *Misa Criolla* foi especificada textualmente na edição de sua partitura¹ como uma missa folclórica, com base nos ritmos e tradições da América Hispânica e também pertencente ao global das missas étnicas. Essa obra musical foi composta por Ariel Ramírez no ano de 1963, tornando-se uma síntese de estilos populares e litúrgicos especialmente da Argentina. Sua primeira gravação ocorreu em outubro de 1964 pela Philips (CARVALHO, 2009, p. 92). Ramírez compôs a *Misa Criolla* elaborando-a para coro misto e solista(s), com acompanhamento de diversos instrumentos percussivos como o *bombo legêro*, além de piano ou cravo, violão, *charango*, contrabaixo, flautas (*quena* e *pan*). Segundo Carvalho (2009, p. 92) a *Misa Criolla* “procura, em tudo, ser fiel às formas e ritmos tradicionais que lhe serviram de inspiração”.

1. A obra e sua musicalidade

Ao analisar a partitura que foi editada pela *Lawson-Gould*, observamos a seguinte disposição instrumental, não exatamente nesta ordem, disposta na grade: cravo ou piano; violão; baixo acústico; percussão (3 instrumentistas); 2 bateria tenor (bombo argentino); 2 ton-tons (tumbadoras); triângulo; jingles (cascabeles); gongo pequeno; cocos percussivos; tarola com escovas (tambor). O texto litúrgico em espanhol foi escrito por A. Catena, A. Mayol e Jesús. Gabriel Segade; já o texto em inglês, por Louise Dobbs; ficando a parte coral para o padre Segade.²

Cada parte da *Misa Criolla*, num total de cinco (*Kyrie*, *Glória*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*), recebem um ritmo diferente, porém, todos característicos do folclore musical sul-americano, particularmente ritmos e melodias da Argentina.

A música de abertura (*Kyrie*) recebe o ritmo *vidala-bagualla*, característico do norte da Argentina, expressa sentimentos de solidão de quem vive em um planalto no deserto. Já o *Gloria* é abraçado pelo *carnavalito* que representa o mesmo espaço, mas evoca um sentido de alegria implícito nesta parte da missa. As duas seções do *Gloria* são separadas por um recitativo identificado como *Yaraví*,³ que toma a cadência do *carnavalito* mais brilhante quando retorna com um acompanhamento rítmico completo. O *Credo* é apresentado no estilo *chacerera trunca*, um tema popular do centro da Argentina, tem um ritmo obsessivo que marca a profissão de fé; esta seção termina com as palavras finais de oração reafirmando o triunfo da vida eterna. Para a penúltima sessão da missa, o *Sanctus*, o compositor faz uso de um dos mais belos e incomuns ritmos bolivianos, o *cochabambino*, o carnaval, batida suave, porém bem marcada. Para finalizar a obra, um estilo típico dos pampas, o *estilo pampeano*, como se desejasse profundamente a paz universal, assim é apresentado o *Agnus Dei*.⁴

Em uma observação simplória sobre as tonalidades da obra, percebe-se que foi apresentada em sua maioria em tonalidade menor, especificamente “lá menor” (Am)⁵. A primeira sessão do *Kyrie*, o *Gloria*, a primeira sessão do *Credo* e o *Agnus Dei* foram elaboradas em “lá menor”. A segunda sessão do *Kyrie* e do *Credo* e o *Sanctus* completo são compostos em tonalidade maior, a saber, “lá maior” (A), ou seja, a tonalidade homônima.⁶ Das cinco partes que compõe a missa, duas foram apresentadas em tonalidades homônimas (*Kyrie* e *Credo*).

Os padrões de compasso seguem as formas dos estilos musicais populares selecionados pelo compositor: *Kyrie* – *vidala-baguala* – 3/4; *Gloria* – *carnavalito* – 2/4, sendo a introdução e o recitativo (*Yaravi*) em 3/4; *Credo* – *chacerera trunca* – 3/4 (6/8); *Sanctus* – *carnaval cochabambino* – 6/8 (3/4) e três compasso em 4/4; *Agnus Dei* – *estilo pampeano* – 6/8 e 3/4. Parte final do texto impresso na partitura da obra musical de Ramirez (1965) diz que o

trabalho ganhou admiração sem precedentes dos críticos e público da Argentina e outros países sul-americanos. Isso prova que formas musicais indígenas podem comunicar os mais altos valores da vida e que as crenças religiosas podem ser transmitidas através de uma realização de expressão popular.⁷

2. A obra e sua religiosidade

Deste o Renascimento, foram estabelecidas tradicionalmente cinco sessões para formar o que conhecemos como o “ordinário” de uma missa, uma ordem sequencial e pré estabelecida: I. *Kyrie*; II. *Glória*; III. *Credo*; IV. *Sanctus*; V. *Agnus Dei*. (MENESES; COLLEGE, 2011, p.43).

Essas cinco sessões padronizadas já mencionadas acima em seu caráter musical, tiveram seus textos litúrgicos aprovados pela Comissão Litúrgica para a América Latina em 1963. Estes foram traduzidos para o Castelhana (ou Espanhol) por Osvaldo Catena, Alejandro Mayol e Jesús Gabriel Segado, afirma Carvalho (2009, p.92).

Segue na íntegra o texto da *Misa Criolla*, por sessão ordinária, no idioma de escrita original (castelhano-espanhol), e também em português⁸:

KYRIE

Señor ten piedad de nosotros. Ten piedad Señor, ten piedad de nosotros. Cristo ten piedad de nosotros.

[Senhor tem piedade de nós. Tem piedade Senhor, tem piedade de nós. Cristo tem piedade de nós.]

A primeira sessão é apresentada numa combinação estilística dos ritmos andinos⁹ *Vidala* e *Baguala*. A força textual litúrgica é um clamor/súplica pela misericórdia e piedade do Sagrado para com o povo; é apresentado de forma peculiar ao ritmo andino que representa solidão e drama de quem vive num deserto altiplanado. O solo pode ser cantado por homem ou mulher (geralmente é cantado por um tenor¹⁰); o coro desfecha harmonias na forma conhecida como *boca chiusa*¹¹ (boca fechada), reforçando a súplica solística com ternura, expressando humildade, reverência e força no rogo; a primeira parte representada no modo menor (ternura/humildade) na segunda o modo maior, força e reverência, onde o Sagrado é evocado pelo seu senhorio (*Señor*) como na primeira parte, mas pelo seu poder de salvação (Cristo), o redentor, o messias, o ungido de Deus Pai.

GLORIA

Gloria a Dios en las alturas y en la tierra, paz a los hombres, que ama el Señor. Te alabamos. Te bendecimos. Te adoramos. Glorificamos. Te damos gracias. Te damos gracias por tua inmensa gloria. Señor Dios, Rey celestial. Dios Padre poderoso. Señor Hijo unico Jesucristo. Señor Dios, Cordero de Dios. Hijo del Padre. Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros. Tú que quitas los pecados del mundo, atiende nuestra súplica. Tú que reinas con el Padre. Ten piedad de

nosotros.

Porque Tú sólo eres Santo. Sólo Tú Señor, Tú sólo. Porque Tú sólo eres Santo. Tú sólo altísimo Jesucristo. Con el Espíritu Santo En la Gloria de Dios Padre. Amen.

[Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens que amam o Senhor. Te louvamos. Te bendizemos. Te adoramos. Glorificamos. Te damos graças. Te damos graças por tua imensa glória. Senhor Deus, Rei celestial. Deus Pai poderoso. Senhor, Filho Único, Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus. Filho do Pai. Tu que tiras os pecados do mundo, tens piedade de nós. Tu que tira os pecados do mundo, escutai a nossa súplica. Tu que reinas com o Pai. Tendes piedade de nós.

Porque só tu és santo. Só tu és Senhor, somente Tu. Porque só tu és santo. Só tu és Altíssimo, Jesus Cristo. Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém.]

A sessão do *Gloria* é altamente exuberante. A exaltação e glorificação ao Sagrado é expressada casualmente nas formas musical e litúrgica; musical, no ritmo *Carnavalito* com uma espécie de interlúdio solístico no estilo *Yaravi*, que representa uma calma no meio dos louvores, e “relembra” o Sagrado da misericórdia esperada, para que ouça a súplica de seu povo; depois retorna com mais alegria e vigor na segunda parte (a tempo), continua os louvores. No campo litúrgico, o Sagrado é exaltado na essência da Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), de forma completa expressando o desejo de glorificar, bendizer, adorar, louvar, dar graças ao Sagrado, anexado a esperança de receber misericórdia de quem tem o poder para tirar os pecados do mundo, ou seja, o Cordeiro do Altíssimo. Alegria e Esperança são fortemente retratadas nesta seção.

CREDO

Padre todo poderoso, Creador de cielo y tierra. Creo en Dios. Y en Jesucristo creo. Su único Hijo nuestro Señor: Fué concebido por obra y gracia del Espíritu Santo. Nació de Santa María, de Santa María Virgen. Padebió bajo el poder de Poncio Pilato. Fué crucificado, muerto y sepultado. Descendió a los infiernos.

Al tercer día resucitó. Resucitó de entre los muertos. Subió a los cielos, está sentado a la diestra de Dios. Padre todo Poderoso, desde ali ha de venir a juzgar vivos y muertos. Creo en el Espíritu Santo. Santa Iglesia Católica. La comunión de los santos y el perdón de los pecados. Resurrección de la carne y la vida perdurable. Amén.

[Pai todo-poderoso, Criador do céu e da terra. Creio em Deus e creio em Jesus Cristo, seu Único Filho, nosso Senhor, foi concebido pela graça do Espírito Santo. Ele nasceu da Santa Maria, Santa Virgem Maria. Padeceu sob Pôncio Pilatos. Foi crucificado, morto e sepultado. Desceu ao inferno.

No terceiro dia ressuscitou. Ressuscitou dos mortos. Subiu ao céu e está sentado à direita de Deus. Pai todo-poderoso, que veio para julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo. Santa Igreja Católica. Na comunhão dos santos e no perdão dos pecados. Ressurreição da carne e na vida eterna. Amém.]

Vinícius Mariano de Carvalho (2009, p. 92) aponta este trecho como “a parte tecnicamente mais difícil da missa” o ritmo escolhido por Ramirez para o *Credo* foi a *Chacarera trunca*, uma “dança típica de Santiago del Estero”. Um ritmo de expressões muito fortes, bem sincopado¹², “emocionante e quase obsessivo”. A linha melódica revela uma dramaticidade que é “reforçada pela constante alternância entre coro e solista, nesta profissão de fé” (Ibid, 2009, p.92).

Uma mudança homônima de tonalidade ocorre logo após o relato da descida de Jesus Cristo ao inferno, seguindo em um “la ra la ra” uma expressão de imensa alegria e festividade por anteceder o ato glorioso da ressurreição dos mortos ao terceiro dia. Para concluir a sessão, Ramirez dá a esta, o maior amém de toda a missa. Enquanto a sessão *Gloria* recebe um amém em três compassos, o *Credo* recebe quinze améns em quinze compassos, expressando um vigor extraordinário no final da sessão que apresenta parte da doutrina (*credo*) do cristianismo católico.

SANCTUS

Santo, Santo, Santo, Señor Dios del universo! Llenos están los cielos y la tierra de tu Gloria. Josana en las alturas. Bendito el que viene em el nombre del Señor. Josana en las alturas!

[Santo, santo, santo, Senhor Deus do universo! São preenchidos os céus e a terra da tua glória. Hosana nas alturas. Bendito o que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas!]

A sessão do *Sanctus* é a única parte da missa que é representada em sua totalidade numa tonalidade maior. Recebe o retorno do ritmo *Carnavalito*, porém em sua expressão boliviana, o *Carnaval cochabambino*. A alegria é uma característica deste ritmo, que vem em meio às melodias do solo e responsórios do coro, com a força percussiva, que é muito rica, representando um ato cútico ao Sagrado em honra à sua santidade e poder, que reina sobre o universo. A alegria percussiva se retrai a uma entoação a capela do solista e do coro ao final cantando ao que habita nas maiores alturas, ao que pode salvar o seu povo, ao Bendito que veio em nome do Sagrado (Senhor).

AGNUS DEI

Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, tem compasión de nosotros. Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, dános la paz.

[Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo tem misericórdia de nós. Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo dai-nos a paz.]

A conclusão viva em tonalidade maior e à capela do *Sanctus* dá lugar à tonalidade homônima (menor) para o *Agnus Dei*, que vem em *Estilo Pampeano*. A sessão mais solene, um clamor ao Sagrado (Cordeiro de Deus) que pela Sua misericórdia, dê-lhes a paz. Ariel Ramirez faz um final (*Agnus Dei*) de forma um pouco semelhante ao início (*Kyrie*), solo e coro, suaves, reverentes, solo com melodia simples porém fortes, e o coro com a forma *boca chiusa* cantando “hum”, e no final o clamor pela paz!

3. A obra e o contexto religioso libertário latino-americano

Ariel Ramírez nasceu em Santa Fé, na Argentina, em 1921, especializou-se no folclore argentino, realizando assim extensos estudos sobre a história e desenvolvimento deste. Foi para a Europa em 1950 estudar o folclore da Europa Central na Academia de Viena. Ariel também recebeu bolsa de estudo no Instituto de Cultura Hispânica de Madrid, onde estudou as origens da música Argentina.¹³

Pode se pensar inicialmente que Ariel Ramírez compôs esta música e não tenha nada a ver com a situação latino-americana religiosa e social, ou que esta é a única obra que ele retrata questões sociais e religiosas. Tal pensamento pode estar totalmente errado. Ramirez tem trabalhos musicais não somente nesta obra religiosa, dentre muitas, destaca-se também uma missa com um aspecto semelhante, com uma estrutura mais ampla, existem partes que intercalam as sessões do ordinário. Essa missa é conhecida como: *Misa por la Paz y la Justicia*. Contém um profundo aspecto libertário. Nas palavras do próprio compositor informando sobre o que o levou a compor esta obra, musicalizando um conteúdo que expressava um momento conturbado vivido no mundo.

Cuando leo los diarios y veo lo que está ocurriendo en el mundo, como hombre me horrorizo. Es el mismo dolor que sentí en mi propio país por lo que hemos vivido. Creo que, como artista, uno debe contribuir a que no se repita, ni aquí ni en ninguna otra parte, y así surgió la idea de musicalizar este mensaje.¹⁴

Ramírez ainda expõe sua real motivação para compor a obra, trazendo foco nos acontecimentos vividos nos últimos anos.

Lo que me llevó a escribir esta nueva partitura han sido los hechos vividos en el país en los últimos años. Nunca antes habíamos pasado tantas desventuras.¹⁵

Em seguinte, Ramírez aponta dois aspectos importantes da sua obra: o artístico e a moral, e utiliza os dois aspectos no campo religioso, a paz como meio de convivência, e a justiça como veículo de união entre os povos de todo o mundo.

En la Misa por la Paz y la Justicia deben considerarse dos aspectos importantes. Una, la faz artística y otra la moral, la que nos hace reflexionar con profundidad acerca del significado de las palabras paz y justicia: la paz como único medio de convivencia y a la justicia como vehículo de unión entre los pueblos de todo el mundo.¹⁶

A expressão religiosa através da arte musical é um instrumento utilizado por diversas gerações não só para glorificação e louvação do Sagrado, mas também como força social, litúrgica e de expressão cultural. Freddy Meneses e Lewis College (2011) retratam um aspecto similar religioso e musical no artigo “Oratório para el Pueblo” sobre a amplitude da religiosidade popular da canção latino-americana. Ariel Ramírez através de sua formação acadêmica musical e pela vivência no campo religioso no período em que o Vaticano II, nas sessões sobre liturgia, abriu as portas para que as missas fossem realizadas nos idiomas pátrios, o que acendeu a possibilidade de expressão não só idiomática, mas também em uma expansão totalitária, cultural, popular e artística musical.

Vinícius Mariano de Carvalho, um músico atuante e pesquisador na área de musicologia histórica pela UFMG, em seu artigo¹⁷ apresentou um quadro geral e sucinto das missas étnicas na qual a *Misa Criolla* está incluída. Carvalho busca esclarecer um diálogo existente entre a musicologia, a teologia e o contexto sócio-político latino-americano, ressaltando que existe uma linguagem musical litúrgica contextualizada aos fatores culturais (CARVALHO, 2009).

Ao analisar a obra, em três aspectos: a) análise da partitura impressa; b) assistindo algumas apresentações em vídeo¹⁸; e c) lendo obras sobre a Teologia da Libertação (TL) na América-Latina, iniciamos um processo que pode tratar de uma busca pela “nova consciência da realidade” (GUTIERREZ, 1983, p. 75), com uma prática ideológica em “evangelizar os pobres a partir dos pobres” (DUSSEL, 1982, p. 460); e até mesmo refletindo no discurso sobre o modelo de cristianismo ou um modelo de igreja popular, onde Dusssel (1981, p. 44) afirma que “não é outra Igreja, não é uma nova Igreja, é simplesmente um ‘modelo’ novo da Igreja de sempre”.

A música litúrgica e a religião estão altamente conectadas, podendo perceber que dentro deste cristianismo subsiste uma música conhecida como sacra, o que Joseph Gelineau (1968, p. 73) acredita estar dividida em “duas categorias principais [...] a música litúrgica e a música religiosa”.

A música no aspecto litúrgico foi explanado no documento de número nove, de Medellín, 1968, realizada no período de 26 de agosto a 6 de setembro, com um viés de renovação litúrgica, tanto teológica quanto pastoral. Ênfase mais clara foi dada no Encontro de Reflexão Litúrgico-Pastoral, também em Medellín nos dias 15 de julho a 20 de agosto de 1972, em que um dos resultados imediatos desta reunião foram cinco documentos (1. As Comissões de Liturgia; 2. Celebrações Litúrgicas: Eucaristia; 3. Religiosidade Popular; 4. Livros Litúrgicos da América Latina e 5. Liturgia e Comunidades Cristãs de Base) e ao mesmo tempo “um grupo especial, nossos maiores músicos preparam um ‘Projeto de Seção de Música’ como parte do Departamento de Liturgia do CELAM.” (CELAM, 1977, p.23)

Neste documento de liturgia foram explícitos algumas orientações em relação à música, onde retrataram que a “música e arte sacras são partes integrantes da liturgia” e acabam por fomentar reuniões de “músicos e intérpretes para torná-los consciente de sua missão, fomentando a criatividade e a adaptação”, e de forma mais específica apontaram a relação direta da comissão de arte sacra em não somente se preocupar “em conservar os monumentos, mas também em promover novas criações”. Qual o intuito? “Para que as construções sejam acolhedoras, funcionais, estimulantes a maior participação significativas, não luxuosas, e para que exista a consciência do aproveitamento de materiais autóctones” (CELAM, 1977, p.30). Os documentos que apresentam a relação futurística quanto à liturgia, traz dentre outros, sessões sobre a liturgia e textos litúrgicos; teologia; música; arte e religiosidade popular (Ibid., p.140-142).

A força da música religiosa popular através das missas étnicas com o apoio e incentivo conquistados pouco a pouco nas reuniões episcopais e concílios do Vaticano foi transformando o aspecto litúrgico dentro da Igreja Católica na América Latina. A *Misa Criolla* integra essa história como obra de fundamental importância no desenvolvimento e renovação litúrgica, não só por sua composição em 1963, mas, muito mais tênue por sua representação e apresentações na América Latina e boa recepção por parte do povo que se sentiu e/ou se sente representado.

A questão cultural é discutida amplamente em um dos documentos do Concílio Vaticano II, da Constituição Pastoral, o *Gaudium et Spes* (Alegria e Esperança). Neste, é desencadeado diversos argumentos a favor da cultura e natureza humana estarem “de um modo muito íntimo”, entrelaçados¹⁹, e que neste processo, a cultura “imprime, comunica e conversa” gerando experiências espirituais e aspirações uteis a muitos seres humanos²⁰. De um modo geral a cultura é apontada contendo aspectos históricos e sociais, abrangendo a sociologia e a etnologia, chegando ao termo “pluralidade de culturas” em sentido de formação de costumes ou de prática de uma religião, favorecendo as ciências e as artes, cultivando o belo²¹.

Um pluralismo cultural que desencadeia e/ou se une ao religioso encontrando-se “inúmeros vínculos entre a mensagem de salvação e a cultura humana”²² onde a igreja usou diversos recursos das culturas para melhor difundir a sua pregação, e dentre elas está a celebração litúrgica²³ num sentido de educação do homem para uma libertação interior. Ao mesmo tempo proclama a cultura como “subordinada à perfeição integral da pessoa humana”²⁴, relembrando um documento anterior do Concílio Vaticano I que “a Igreja não pode absolutamente impedir que ‘as artes e disciplinas humanas usem de princípios e métodos próprios, cada uma em seu campo’” e legitima a “autonomia da cultura humana” e das ciências de modo particular, cultivando “a arte que desejar”²⁵, reconhecendo que as “artes são de grande importância para a vida da Igreja”²⁶

A arte, a música, a cultura, a religião, e claro, a teologia. A teologia e a música estão sempre em diálogo nas liturgias religiosas, mesmo quando não estão em pleno acordo em relação às suas práticas cúlticas. Os textos e discussões propostos pela Teologia da Libertação (TL) com Leonardo

Boff (2014), um dos seus mais referendados teólogos e/ou como Michael Löwy (2016) denomina em um aspecto mais amplo, o “Cristianismo da Libertação” aparentam ter certa sincronia com a proposta de Ariel Ramirez através da arte musical religiosa, que resultou na *Misa Criolla*, com elementos musicais puramente regionais (crioulos) como já mencionados acima, expressando uma religiosidade popular, cultural, do povo, para o povo.

Etienne Higuét (2017) retrata o pensamento de Paul Tillich sobre religião e cultura²⁷ de uma forma brilhante, assim como em outro trabalho²⁸ discute a questão no aspecto cultural e sócio-político a teologia de Tillich, onde traz a discussão com Segundo Galilea sobre a originalidade da Teologia da Libertação, incluindo-a como “inerente a si mesma a situação histórica dos povos latino-americanos” apontando uma “reflexão teológica sobre o sentido do compromisso da Igreja e dos cristãos com a justiça, com a libertação dos povos, sempre na linha da evangelização” (HIGUET, 2017, p. 165 *Apud* GALILEA, 1978, p. 11-12). Para Higuét (p.167) ao analisar a teologia de Tillich a respeito do método correlativo, afirma que “a teologia deverá sempre ser exposta como resposta correlativa às perguntas existenciais do ser humano” apontando uma ligação direta da religião com a cultura, algo entrelaçado pelo viés religioso, cultural, social, e claro, teológico.

No aspecto cultural, Clifford Geertz (2008, p. 4) concordando com o pensamento de Max Weber em que “o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu” onde assume a cultura como teias e sua análise como uma “ciência interpretativa”, não “experimental”, apontando a religião como um sistema cultural, definindo religião e cultura da seguinte forma: a cultura,

denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (Geertz, 2008, p. 66)

A religião é,

um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas. (Geertz, 2008, p. 67)

Neste caminho cultural e sociológico da religião, Peter Berger, importantíssimo sociólogo que nos deixou recentemente²⁹, apresenta a religião dentro de uma estrutura de construção e manutenção do mundo, que ele chama de *Dossel Sagrado*, em que “tal mundo é a cultura, entendida como a totalidade dos produtos do homem”. Para Berger a sociedade é “um fenômeno dialético por ser um produto humano” e a “religião ocupa lugar destacado nesse empreendimento”, onde a “sociedade é produto do homem” e “o homem é produto da sociedade”. (BERGER, 1985, p. 7 - 15)

A *Misa Criolla* como fenômeno artístico-religioso representa uma parte da sociedade neste universo cultural que exprime nela, um grito desejoso que alguém “ouça” e compreenda em todo o mundo, principalmente na América Latina. Essa parte da sociedade pode visualizar uma oportunidade de expressão de seus sentimentos ao Sagrado de forma mais livre e libertária da outra parte da sociedade que sempre esteve sobre, nunca soube o que é estar sob.

As artes e a religião são pontos não antagônicos. Georg Simmel é lembrado por Danièle Hervieu-Léger com o “cruzamento dos círculos sociais” onde existe a possibilidade da religião se misturar com outras ramificações, inclusive culturais, artísticas e étnicas. A religião e a arte são apresentadas como mundos incompletos que acabam bebendo um do outro, se alimentando “mutuamente, mesmo sendo distintas por natureza” e geram mutuamente atitudes que são um tipo de “sentimento experimentado pelo indivíduo no mais profundo de si mesmo”. (HERVIEU-LÉGER, 2009, pp. 152-154). Essas duas esferas (a arte e a religião), acabam constituindo duas formalizações do mundo.

Podemos conceber o mundo religiosamente ou artisticamente, e podemos concebê-lo praticamente ou cientificamente: são os mesmos conteúdos que formam de cada vez, sob uma outra categoria, um cosmo incomparável em sua unidade (HERVIEU-LÉGER, 2009, p. 154 *Apud* SIMMEL, p.160)

Na arte musical representada pela *Misa Criolla*, pode ser uma representação sociológica de caráter religioso e cultural pelo seu contexto libertário e pela cultura musical fortemente representada em todos os movimentos da obra, não de forma aleatória mais precisamente elaborada.

O campo é muito amplo, este artigo não pretende abranger toda a situação pertinente à questão, nem artística, muito menos religiosa por reconhecer que as “raízes” e o “caule” do objeto são profundos e extensos. Porém, queremos apontar a contribuição de Faustino Teixeira (2008, pp. 23-25) apontando um pluralismo religioso amplo e um “rico e complexo mosaico de culturas e religiões” em todo o continente Latino Americano. Teixeira se coloca juntamente com José Maria Vigil e Marcelo Barros como pesquisadores do tema sistematicamente. Marcelo Barros aponta uma espécie de “condenação teológica” junto ao sincretismo religioso, que vai ser discutido também na TL. Barros ressalta que o movimento ecumênico, o diálogo inter-religioso e a liberdade religiosa de cada indivíduo, que foi aberto no Concílio Vaticano II, cita ainda a “Pastoral das Culturas”, o foco na nova evangelização dos povos. (BARROS, 2008, pp.49-50)

Faustino Teixeira (TEIXEIRA, 2009, pp. 19-20) em *Catolicismo Plural*, reforça detalhadamente os movimentos plurais dentro do catolicismo, e chega a apontar uma espécie de “catolicismos” dentro do catolicismo. No campus dos catolicismos encontra-se o que Teixeira chama de “Reafiliados” onde encontra-se as CEBs (Comunidades Eclesiais de Base), que ganham grande ênfase após o Vaticano II.

A *Misa Criolla* retrata um período tanto conturbador quanto magnífico dentro do campo católico na América Latina. Surgiu com uma força explosiva, culturalmente regional, canção do povo, estilos populares, expressões que realçavam o vigor religioso do povo que estava sem voz em um mundo caótico e reduzido à insignificância.

A força da TL à luz da fé cristã traz à reflexão sobre a pobreza e exclusão social na América Latina, interpretando estes problemas como resultado de estruturas econômicas e sociais injustas, propondo um engajamento político dos fiéis, possibilitando ao olhar deste pensamento teológico, a construção de “uma sociedade mais justa e solidária” (CARVALHO, 2009, p. 3) e apresentando uma “cristologia encarnada na experiência de fé do povo simples latino-americano”, sempre apresentando realidades juntas em locais distintos: academia e comunidade de base. Na academia a fé é objeto de reflexão; mas na comunidade ela é vivida (MARTINS, 2014, p. 14).

De modo geral, o surgimento e crescimento da TL, também são retratados por Harvie Conn e Richard Sturz (1984, pp. 149-150) que propuseram uma discussão avaliativa da TL onde apontam quatro elementos que contribuíram para este movimento: “a realidade socioeconômica da América

Latina [...] a realidade teológica norte-atlântica [...] o marxismo [...] a abertura criada na Igreja Católica Romana pelo Concílio Vaticano II”. Os irmãos Boff, afirmam que no meio das comunidades surgiram vários ministérios e serviços com finalidades de suprir as necessidades religiosas e humanas, e sobre este surgimento os autores relatam que a igreja que nasce da fé do povo, pode estar vinculada verdadeiramente com a “libertação integral que Deus quis para os seus filhos [...] Nas celebrações, nas dramatizações populares, na ritualização da vida sacramental e nas mais variegadas formas de criatividade religiosa se expressa, simbolicamente, a libertação já vivida pelo Povo”, e neste viés, as missas étnicas (inclusive a *Misa Criolla*) têm grande valor e responsabilidade neste movimento (BOFF; BOFF, 2001, p. 97).

A obra musical religiosa *Misa Criolla* continua em execução, mesmo depois de mais de 50 anos de sua criação e auge nas igrejas e palcos Latino Americano. Em 2014 a obra foi apresentada junto à celebração da missa celebrada pelo Papa Francisco, no Vaticano, na Basílica de São Pedro³⁰.

Surgem algumas indagações do porque esta missa em 2014 recebeu a obra musical *Misa Criolla*. Leonardo Boff (2014, pp.88-90) traz alguns questionamentos a respeito de uma teologia da libertação e/ou uma teologia do povo. Em suas reflexões sobre o Papa Francisco em resposta a algumas indagações sobre o Papa ser adepto a TL por provir da América Latina, diz que “o importante não é ser da teologia da libertação, mas da libertação dos oprimidos, dos pobres e injustiçados”, e afirma categoricamente que “ele o é com indubitável claridade”, mesmo que o Papa não use o termo TL, o que realmente importa “é que ele fala e age na forma de libertação”. Boff acredita que o Papa Francisco

está colocando a teologia em tom menor para que a libertação, acompanhada de compaixão, de misericórdia, de sede de justiça e de dignidade humana, ressoe em tom maior como consolação para os oprimidos e apelo às consciências dos poderosos. ((BOFF, 2014, p.92)

Considerações finais

Em meio às religiosidades e a tantos movimentos e expressões culturais religiosos como em um emaranhado de fios elétricos, quem sabe alguns descascados, também é possível perceber sob uma ótica libertária, um nascer do sol regado a uma boa música que represente nossa voz, nosso povo, não somente pela arte, ou pela teologia não compreendida pela massa, mas por uma esperança de libertação que ainda soa como utopia.

A *Misa Criolla* aparenta representar muito mais que uma bela obra musical, muito mais que uma produção e organização elaborada por profissionais culturais e doutos na harmonização das sessões missais. A obra se deixa ser sentida com mais profundidade e poder, muito além dos belos batuques percussivos e sonoridades vibrantes ligeiramente tangidas ou singelamente cantadas. Parece haver algo mais; expressões libertárias.

Este trabalho não pretende desvendar numa totalidade o aspecto religioso ou artístico desta obra, mas não deixa de ser uma tentativa de auxílio na busca pelos significados reais das expressões que representa tanto para o mundo artístico como para o religioso, se é que podemos separá-los.

No campo libertário teológico, é convincente ter uma ligação mesmo que indireta da TL com a composição da missa étnica *Misa Criolla*. A cultura musical bem estudada e retratada na obra por Ariel Ramirez com ritmos e instrumentos populares e alguns andinos e o campo teológico da

libertação onde o povo clama por paz, por justiça e liberdade, não aparenta ser mera coincidência. Perante esta ótica *Criolla*, a libertação ecoa em tons homônimos, hora vibrando, hora clamando.

Referências

BARROS, Marcelo. Múltipla pertença, o pluralismo vindouro. In: VIGIL, José Maria; TOMITA, Luiza Etsuko; BARROS, Marcelo. (Org.) *Teologia pluralista libertadora intercontinental*. São Paulo: Paulinas, 2008. p. 41-60.

BERGER, Peter Ludwig. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

BOFF, Leonardo. *Francisco de Assis e Francisco de Roma: uma nova primavera na Igreja*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 2014.

BOFF, Leonardo. *Teologia do cativo e da libertação*. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. *Como fazer teologia da libertação*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do “canto do povo de Deus” ao “som da massa”. *Diálogos Latinoamericanos*, Dinamarca, n. 16, p. 90-114, 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16212429006>>. Acesso em: 03 out. 2016.

CONN, Harvie. STURZ, Richard. *Teologia da libertação: suas raízes, seus proponentes e seu significado hoje em dia*. 1ª edição. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1984. Coleção Pensadores Cristãos. n. 7.

CELAM – CONSELHO EPISCOPAL LATINO AMERICANO. Departamento de liturgia. *Liturgia para a América Latina: documentos e estudos*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1977.

DOCUMENTOS PONTIFÍCIOS. *Gaudium et Spes: a igreja no mundo de hoje*. Concílio Vaticano II. Constituição pastoral. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 1967.

DUSSEL, Enrique. *De Medellín a Puebla: uma década de sangue e esperança*. Volume 1 (1968 – 1972) São Paulo: Edições Loyola, 1981.

_____. *De Medellín a Puebla: uma década de sangue e esperança*. Volume 2 (1973 – 1977) São Paulo: Edições Loyola, 1982.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

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

GUTIERREZ, Gustavo. *Teologia da libertação: perspectivas*. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

HERVIEU-LÉGER, Danièle; WILLAIME, Jean-Paul. *Sociologia e religião: abordagens clássicas*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2009.

HIGUET, Etienne. *A Teologia de Paul Tillich: utopia, esperança e socialismo*. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

LÖWY, Michael. *O que é o cristianismo da libertação: religião e política na América Latina*. 2ª ed.

São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Expressão Popular, 2016.

MARTINS, Alexandre Andrade. *Introdução á cristologia Latino-Americana*: cristologia no encontro com a realidade pobre e plural da América Latina. São Paulo: Paulus, 2014. Coleção Teologia Hoje.

MENESES, F. V.; COLLEGE, L. and Clark. Oratorio para el Pueblo: religiosidad popular en la canción latinoamericana. *Estudios. Resonancias* vol. 15, n. 29, 2011. p. 41-55. Disponível em: <http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n29/Freddy_Vilches_Meneses.pdf> Acesso em: 03 out. 2016.

MISA CRIOLLA NO VATICANO Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XFg-0tFPySs&t=2888s>> Acesso em 25 jul. 2017.

RAMIREZ, Ariel. *Misa Criolla*. [1965]. 1 partitura. Grade completa. Disponível em: <<https://mobilsecond.ru/sports/misa-criolla-ariel-ramirez-partitura-pdf.php>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

TEIXEIRA, Faustino. A teologia do pluralismo religioso na América Latina. In: VIGIL, José Maria; TOMITA, Luiza Etsuko; BARROS, Marcelo. (Org.) *Teologia pluralista libertadora intercontinental*. São Paulo: Paulinas, 2008. p. 21-40.

TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata. (Org.) *Catolicismo Plural*: dinâmicas contemporâneas. Petrópolis: Vozes, 2009.

Notas

¹ A partitura em análise foi editada e publicada nos Estados Unidos pela Lawson-Gould Music Publishers Inc. As informações foram traduzidas do inglês durante a pesquisa. Publicada pela Editora Pigal – Argentina, 1965; Assigned to French Music Ltd. – Chicago; Published by Lawson-Gould Music Publishers, Inc. for the U.S.A. only. (L.G. Co. 51362)

² Informações colhidas do textual editado na partitura em inglês. [tradução do autor]

³ Um redação intitulada “A música na América Latina” define o Yaravi como um estilo de música clássica do Equador, afirmando que existem três correntes de estilos musicais no Equador: a clássica, a andina e a música negra. É caracterizada sempre pelo uso da marimba). Disponível em <http://unamariposaroja.blogspot.com.br/2010/02/musica-na-america-latina.html> Acesso em 4. ago. 2017.

⁴ Informações colhidas do textual editado na partitura em inglês. [tradução do autor]

⁵ Am – Significa um código de cifragem musical que de uma forma bem popular designa acordes. O “A” significa Lá, o “m” sua classificação: menor, ou seja: Lá menor.

⁶ A tonalidade musical representa um tom principal também chamado de tônica. A tonalidade homônima é a relação entre os modos, maior e menor; uma tonalidade maior e uma menor na mesmo tom, por exemplo: “la maior” (A) e “lá menor” (Am), ambos em na tonalidade de “lá”.

⁷ Cf. partitura em : <https://mobilsecond.ru/sports/misa-criolla-ariel-ramirez-partitura-pdf.php>. Segue o texto original em inglês: This work has the unprecedented admiration of the critic and public of Argentina and other South American countries. It proves that indigenous musical forms can communicate the highest values of life and that religious beliefs can be conveyed through a popular medium of expression.

⁸ Os textos traduzidos para o português pelo autor estão indicados por fonte menor e entre colchetes [].

⁹ O termo andino é usado para fazer ligação aos povos indígenas.

¹⁰ Naípe vocal classificatório que designa uma voz masculina de tessitura aguda.

¹¹ Geralmente utilizada a sílaba “hum” para execução dessa técnica.

¹² A Síncopa na música, significa um deslocamento de um tempo forte para um espaço de tempo que seria fraco, uma ferramenta musical muito usada em músicas em toda a América Latina.

¹³ Informações colhidas do textual editado na partitura em inglês. [tradução do autor]

¹⁴ Ariel Ramirez em uma coleção de trabalhos organizado e publicado pela *Producciones Lastra S.L.* entrevista preliminar realizada em 2001. Nesta além da Misa Criolla ele apresenta a Misa por la paz y la

justicia (Since 1978 living for the music).

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Artigo publicado na revista Diálogos Latino-americanos em 2009 : Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do “canto do povo de Deus” ao “som da massa”.

¹⁸ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=XFg-0tFPySs&t=2888s>

¹⁹ Cf. Gaudium et Spes, Capítulo II: A Promoção da Cultura, p. 66.

²⁰ Cf. Gaudium et Spes, Capítulo II: A Promoção da Cultura, p. 67.

²¹ Idem.

²² Cf. Gaudium et Spes, Capítulo II: A Promoção da Cultura, p. 72.

²³ Idem.

²⁴ Cf. Gaudium et Spes, Capítulo II: A Promoção da Cultura, p. 73.

²⁵ Idem.

²⁶ Cf. Gaudium et Spes, Capítulo II: A Promoção da Cultura, p. 77.

²⁷ Cf. *As relações entre religião e cultura no pensamento de Paul Tillich* por Etienne Higuët. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewFile/1155/1165>

²⁸ Cf. *A teologia de Paul Tillich: utopia, esperança e socialismo* por Etienne Higuët.

²⁹ Peter L. Berger faleceu em julho de 2017.

³⁰ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=XFg-0tFPySs>