

## MÚSICA É IDENTIDADE! ELEMENTOS DE (RE)CONSTRUÇÃO NA ROMARIA AO DIVINO PAI ETERNO

### MUSIC IS IDENTITY! ELEMENTS OF RECONSTRUCTION IN THE ROMARIA TO THE DIVINO PAI ETERNO

Clóvis Ecco\*

José Reinaldo Felipe Martins Filho\*\*

#### RESUMO

Este artigo discute a relação entre os catolicismos “oficial” e “popular”. Para isso, toma a música como interface articuladora de dimensões como fé e vida, valendo-se do projeto de reconstrução da identidade da Romaria ao Divino Pai Eterno empreendido através da composição de um repertório litúrgico que leva em conta a música popular goiana como fonte primordial de inspiração. Desse modo, as análises que seguem tomam como objeto excertos escolhidos dos manuscritos que integram o caderno *Deus vivo e verdadeiro*, composto por Wallison Rodrigues, realçando a possibilidade de uma leitura conciliadora entre os polos da liturgia e do devocionalismo. Trata-se de uma discussão paralela à pesquisa que mantemos em curso, cujo horizonte de interesses visa o papel da música como constituinte da identidade dos catolicismos populares em Goiás – com resultados que envolvem não apenas a devoção ao Divino Pai Eterno, realizada no município de Trindade, mas também outros expoentes da religiosidade goiana.

**Palavras-chave:** Música. Identidade. Liturgia. Romaria ao Divino Pai Eterno.

\* Doutor em Ciências da Religião pela PUC Goiás (2013). Professor e atual coordenador do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião da PUC de Goiás. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4282485443095712>. E-mail: [clovisecco@uol.com.br](mailto:clovisecco@uol.com.br).

\*\* Doutorando em Ciências da Religião, na linha de pesquisa Cultura e Sistemas Simbólicos, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Mestre em Filosofia (2014) e em Música (2016), com concentração em musicologia, ambos pela Universidade Federal de Goiás. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0301627479389830>. E-mail: [jreinaldomartins@gmail.com](mailto:jreinaldomartins@gmail.com).

## ABSTRACT

This article discusses the relationship between “official” and “popular” Catholicism. For this, it takes the music as an articulating interface of dimensions such as faith and life, using the project of reconstruction of the identity of the Romaria to the Divino Pai Eterno undertaken through the composition of a liturgical repertoire that takes into account the popular music from Goiás as a primary source of inspiration. Thus, the analyzes that follow take as object selected excerpts from the manuscripts that integrate the living and true book of God, composed by Wallison Rodrigues, highlighting the possibility of a conciliatory reading between the poles of the liturgy and devotionism. It is a parallel discussion to the research that we are pursuing, whose horizon of interests aims at the role of music as a constituent of the identity of popular Catholicism in Goiás – with results that involve not only devotion to the Divino Pai Eterno, held in the municipality of Trindade, but also other exponents of the religiosity of Goiás.

**Keywords:** Music. Identity. Liturgy. Romaria ao Divino Pai Eterno.

## INTRODUÇÃO

Este artigo se estabelece em sintonia com a pesquisa que temos desenvolvido junto às expressões musicais do catolicismo popular em Goiás. Por ora, toma como foco aquela que podemos considerar como a devoção mais expressiva em termos quantitativos, dada a sua exposição ao restante do país. Ao mesmo tempo, contudo, que ganhou espaço nas últimas décadas – graças ao fenômeno da midiaticização – a Romaria ao Divino Pai Eterno guarda em si características peculiares a um catolicismo marcadamente rural e com especial ênfase à dimensão comunitária. Deixando, portanto, de lado uma abordagem de teor meramente histórico ou etnográfico, as páginas que seguem tomam como mote o projeto de reconstrução da identidade da romaria por meio da composição de um novo repertório litúrgico. Por isso, questões como a tensão entre clero e leigos, bem como o resgate de aspectos emblemáticos para a gênese da devoção, sempre se farão presentes, mesmo quando a análise se debruçar sobre um ou outro excerto específico da coletânea musical.

Levando em conta nossa tese de que a música deve ser considerada como um dos principais elementos de afirmação das identidades religiosas, no caso da Romaria ao Divino Pai Eterno qualquer tentativa de reconstrução de sua musicalidade implicará, necessariamente, igual recomposição de seu perfil identitário original. Para nós tal iniciativa sugere um movimento duplo: por um lado, realçando as características



etnográficas da cultura local e, por outro, trazendo mudanças significativas para a tradição empreendida desde tantas décadas. Isso porque ao longo do processo de consolidação da romaria, como é típico nos diferentes expoentes do catolicismo popular, muitas das estruturas simbólicas desenvolvidas tenderam a afastar-se progressivamente dos princípios teológicos e litúrgicos que regiam a prática institucional – composição abordada por Vilhena (2015) na ambiguidade sempre premente entre clero *versus* leigos. Entre estas, em função de sua posição central, a música acaba por adquirir maior evidência. Isso porque a autonomia do povo, dos leigos em geral, parece levar mais em conta o caráter catártico do canto, de como este pode influenciar com maior ou menor intensidade os fieis, mobilizando-os em sua devoção. Daí que seja menos “litúrgico/oficial” e, correspondentemente, mais popular. É, portanto, em vista disso que nos perguntamos: seria possível conciliar, no horizonte da experiência musical, os polos institucional e popular? Um recente exemplo extraído do cotidiano do Santuário Basílica do Divino Pai Eterno aponta para uma resposta positiva, isto é, para a possibilidade de uma saída conciliadora.

Formulado em 2016 e ainda em fase de consolidação, o projeto *Deus vivo e verdadeiro* é constituído por uma coletânea de composições litúrgicas elaboradas por Wallison Rodrigues, as quais pretendem tomar por inspiração algumas das características mais marcantes da etnomúsica goiana (ritmos como a folia, a toada caipira, o baião etc...), transpondo-as para o seio das celebrações religiosas e inserindo-as no âmbito de uma teologia não apenas trinitária, mas traduzida em linguagem mais popular (apelo não apenas do Concílio Vaticano II, mas das próprias conferências episcopais, como testemunham os documentos de Puebla, Medelín e Aparecida). Desse modo, seria possível dar uma resposta satisfatória ao apelo institucional por fidelidade sem, no entanto, sobrepujar a vitalidade religiosa da comunidade local. Tal iniciativa nasce, porquanto, do contato entre fé e cultura, entre religião e vida, almejando fortalecer os vínculos essenciais existentes entre ambos estes âmbitos.

Ao longo de suas fases de inspiração e construção, como dissemos, realizou-se um levantamento dos principais ritmos e sonoridades típicos da música goiana, de modo que o ulterior trabalho composicional tomasse como base o que já existe de memória



musical e afetiva para as comunidades em questão. Logo, ritmos já bastante utilizados na música sertaneja – a que talvez melhor representasse a Região Centro-Oeste para o restante do Brasil – foram utilizados nas novas composições, tais como a guarânia, o baião, a toada caipira, entre outros. A seguir apresentaremos alguns exemplos do trabalho efetivado, realçando a sua importância no tocante a uma reestruturação da identidade da romaria.

## 1 RECONSTRUÇÃO MUSICAL E IDENTITÁRIA DA ROMARIA AO PAI ETERNO

De maneira geral, o conflito entre tradição e hierarquia se torna perceptível em se tratando dos cantos que integram o ordinário da missa. Caso pensemos as demais estruturas religiosas da festa, tais como as procissões e as novenas, certamente há maior liberdade mesmo do ponto de vista institucional, sem um roteiro pré-estabelecido e fixo. No caso da missa, contudo, tal maleabilidade não é possível, especialmente no que toca aos textos do *ordinário* (conjunto de orações próprias para toda e qualquer celebração litúrgica – neste caso, a missa). Nesse caso há cantos que se dispõem como parte do que é fixo, não apenas acompanhando ou servindo de interlúdio entre um rito e outro, mas firmando-se como o próprio rito cantado. Ao longo das décadas de 1970 a 1990 o Brasil testemunhou um significativo avanço na composição de novos repertórios litúrgicos. Muitos deles, sob a bandeira da inculturação, estabeleciam profundo diálogo com as realidades concretas e a diversidade cultural brasileira<sup>1</sup>. Pretensamente em nome da cultura, no entanto, distanciaram-se da teologia e da ritualidade típica do catolicismo institucional, e daí o embate herdado pelo contexto atual.

Algumas iniciativas mais recentes, porém, entre as quais realçamos o projeto *Deus vivo e verdadeiro*, surgem como resposta ao mencionado debate, tomando por inspiração tantos outros projetos elaborados ao redor do mundo, desde a conhecida *Missa Luba*<sup>2</sup> do franciscano Guido Haazen, já em 1958, até iniciativas mais atuais em

---

<sup>1</sup> Ver nosso artigo *Celebrar a vida é viver a fé: sobre o conceito de inculturação no catolicismo pós-conciliar*, 2016.

<sup>2</sup> A *Missa Luba* é uma versão da missa latina baseada em canções tradicionais do Congo. Foi arranjada pelo padre franciscano belga, tendo sido cantada e gravada pela primeira vez em 1958 por *Les Troubadours du Roi Baudouin*, um coro de crianças e adolescentes de Kamina.



diferentes localidades. Em todas, no entanto, está presente o propósito de conciliar liturgia e cultura por meio da música, cuidando para que não se perca nem a autenticidade da religião expressa pela vida concreta, nem os fundamentos substanciais da tradição católica, legada pelos séculos passados (em que, diga-se de passagem, a criatividade sempre venceu o monopólio). Como ponto comum, além disso, estabelecem o propósito de tomar os textos litúrgicos, tais como estes estão dispostos no ordinário da missa, revestindo-os de uma musicalidade popular e marcadamente local.

O exemplo que segue foi retirado do conjunto denominado “Liturgia Eucarística”, sendo, quem sabe, um dos pontos mais altos de expressão sonora deste sub-rito da liturgia da missa. A par do que tivemos a oportunidade de desenvolver em outro lugar<sup>3</sup>, nos ritos de preparação para a comunhão 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”. Nesse sentido, conforme as orientações litúrgicas em vigor, é importante que seja proclamado o texto integral, sem alterações ou a adição de novos textos e contextos – como fora realizado em muitas composições nas décadas de 1980 e 1990. Por seu valor no bojo ritual da missa o Santo deveria ser sempre cantado, numa interpretação fidedigna do 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 ternário simples (expresso pela fórmula 3/4) parece ser um dos que melhor se adequam à métrica do texto 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

---

<sup>3</sup> Cf. MARTINS FILHO, J. R. F., *Música Ritual e Inculturação*, 2016, pp. 100ss.



(geralmente a parte do “Hosana nas alturas!”) – recursos que visam tanto à melhor participação no canto por parte da assembleia, quanto o enobrecimento e a valorização do texto pela música. Ao contrário do que é indicado pelo compasso ternário na grande maioria das vezes em que é utilizado em música, não se pretende, desta vez, fazer referência à valsa, mas à guarânea, ritmo marcante na grande maioria das composições do “sertanejo raiz”. Não se trata, porém, de simplesmente transpor o sertanejo para o âmbito da liturgia, como tantas vezes realizou-se por intermédio das paródias (construções inferiores de um ponto de vista musical, poético, moral e litúrgico), mas de apropriar-se de um expoente musical da cultura local ressignificado no horizonte da prática religiosa. Assim, ao mesmo tempo em que a exigência teológico-litúrgica é respeitada, tem-se em conta o aspecto eminentemente afetivo que integra a dimensão espiritual/mística, fator que potencializa tanto a participação, quanto o envolvimento dos sujeitos praticantes nesta forma de expressar a sua devoção.



San - to, San-to, San - to, Se-nhor Deus do u - ni - ver - so,  
 San - to, San-to, San - to, Se-nhor Deus do u - ni - ver - so, o  
 céu e a ter - ra pro - cla - mam a vos-sa gló - ria. Ho - sa - na nas al -  
 tu - ras. Ho - sa - na! Ben - di - to o que vem em  
 no - me do Se - nhor. Ho - sa - na na al - tu - ras. Ho - sa -  
 na! Ho - sa - na na al - tu - ras. Ho - sa - na!

**Exemplo Musical 1:** *Santo* (Guarânea)

**Autor:** Wallison Rodrigues

**Fonte:** Missa “Deus vivo e verdadeiro” – manuscritos do compositor

Outro fator digno de nota e presente não apenas nesta composição, mas em praticamente todas as demais que integram o caderno original do autor é a inserção de várias vozes em algumas partes da melodia. Tal indício, que facilmente poderia passar despercebido por trabalhos de outra natureza, não pode fugir a um comentário de nossa parte. Isso porque o canto a várias vozes não é característica restrita aos grandes corais e grupos profissionais. Ao ser inserido no prisma de uma festa eminentemente comunitária, como é o caso das romarias e demais manifestações do catolicismo popular, o recurso à “polifonia” ultrapassa os limites de um artifício musical meramente técnico, indicando a passagem da realidade cotidiana para o tempo/espço novo da festa – movimento que também pode ser identificado por meio da transformação dos papéis sociais desempenhados não somente pelos que atuam diretamente na estrutura da festa, mas por todos aqueles que participam de maneira





ativa sob a alcunha de “devotos”. A polifonia das vozes, que cantam em conjunto apesar de sua variedade e diferença, faz ressaltar a pluralidade de devoções e experiências que embora idiossincráticas interagem com o todo maior de uma religiosidade cuja ênfase comunitária é evocada em praticamente todos os símbolos e cerimônias: seja a figura imagética de um Deus que é comunidade (Pai, Filho e Espírito coroando a Virgem), sejam as procissões e novenas de um povo que caminha e se reúne para celebrar. Trata-se de um simbolismo rico para a análise da experiência religiosa, mas que também pode ser vislumbrado na etnomúsica sertaneja: note-se que, com exceção dos últimos expoentes de um gênero que aos poucos vai perdendo sua filiação originária (o “sertanejo universitário”) a história da música sertaneja é marcada pela presença de conjuntos, trios e duplas, nos quais a beleza origina-se justamente da disparidade sonora das vozes, completadas – uma à outra – no canto em conjunto. Assim, o aspecto comunitário, que é tão característico à cultura sertaneja, faz-se também disponível para a análise da religião que neste universo cultural se estabelece: um catolicismo popular – como o chamamos neste trabalho – noutras palavras, um catolicismo do “povo”.

Não obstante o que dissemos até aqui, tal ênfase à coletividade sobressai não apenas nos exemplos em que o rito litúrgico é cantado, mas também nos casos em que o canto serve de anteparo ou invólucro para o rito, embelezando determinada ação ritual, introduzindo elementos de sacralidade, congregando ao redor da mesa, dispondo ao caminho da comunhão, facilitando a oração, intermediando o diálogo orante, enfim, de certa forma paralela à liturgia propriamente dita – não como elemento periférico da celebração, mas de caráter “facilitador”. Como exemplo desse movimento, mencionamos o canto de comunhão proposto por Wallison Rodrigues para a missa principal da Festa ao Divino Pai Eterno, com o título Deus Sacia o Seu Povo. Em primeiro lugar, façamos uma breve análise do texto que serve de base para a música.





1. Deus é a Fonte e Princípio deste mundo; (cf. Sl 35,10)  
Criou todo vivente, (cf. Gn1)  
Moldou seus corações, (cf. Sl 32,15)  
Rompeu o véu que encobria cada rosto,  
Chamou a conhecê-lo –  
Feliz contemplação. (cf. 2Cor 3,18)

**Ref.: Pai Eterno,  
Bendito sejais vós!  
Saciais com “maná” sempre novo  
A fome do povo – Pão de Salvação –  
Jesus Cristo,  
É o Pão descido do céu.  
|: Eis a festa da “Nova Aliança”,  
Bendita esperança de libertação. :|**

2. Deus libertou seu povo outrora no Egito, (cf. Ex 20,1)  
Cercou-o de cuidado,  
Guardou com muito amor. (cf. Dt 32,10)  
Deu face a face os mandamentos da Aliança,  
Em nuvem sobre a terra (cf. Ex 20,21)  
Desceu em esplendor. (cf. Ex 19,20)

[...]

Antes de tudo, trata-se de um canto estrófico, em que após a entoação de cada estrofe segue o refrão (ou estribilho), enfatizando a temática geral. Para esta função, a de tema central da composição, escolheu-se o título pelo qual a devoção ao “sagrado de Barro Preto” (antigo nome do município de Trindade, Goiás) tornou-se regional e nacionalmente conhecida, como segue, uma devoção ao Divino Pai Eterno. Apesar de a imagem retratar a coroação da Virgem Maria pela Santíssima Trindade, de modo que provavelmente tenha sido confeccionada à luz de uma piedade mariana, a tradição consagrou a centralidade do Pai como tema nuclear da devoção. A fim de restabelecer a sintonia entre os catolicismos popular e institucional o autor do caderno de partituras tenta reconstruir uma teologia do Pai, valendo-se, para isso, de uma abordagem bíblico-catequética, repleta de referências ao cotidiano. Como em outros tempos a música é novamente revestida de seu caráter constituinte. Logo de início o texto do canto resgata a referência de um Deus Criador. De fato, segundo a teologia cristã, a correlacionalidade da Santíssima Trindade – um só Deus em três pessoas – enfatiza o papel de cada pessoa ao longo da História da Salvação. Daí que ao Pai seja imposto o adjetivo “Criador”, cabendo, por decorrência da criação, também o provimento das criaturas (e, por isso, Criador e Provedor do mundo).

A despeito da narrativa da criação implícita nos três primeiros versos, o quarto verso nos chama especial atenção ao dizer: “rompeu o véu que encobria o seu rosto” (o que em outro lugar se diz: “para a luz da Trindade sem véu”). Sobre isso existem algumas coincidências históricas que parecem não poder passar ao largo de nossa discussão, servindo, inclusive, de mote para o desenvolvimento da estrofe. Por um lado, a concepção de Deus como a Verdade do universo e, nesse sentido, a leitura da filosofia grega, resgatada por algumas vertentes da filosofia contemporânea, sobre a verdade como o desnudamento do que está oculto – uma justa oposição à concepção de sagrado como sendo o que permanece velado<sup>4</sup>. Por outro, e aqui propriamente referindo-nos ao histórico da devoção ao Pai Eterno, o episódio da descoberta da medalha por Constantino ao deflagrar sua ferramenta contra o solo (cf. SANTOS, 1976). Conforme esta tradição, justamente o rosto do Pai teria sido desfigurado pelo golpe da enxada, providencialmente correspondendo à proibição do livro do Êxodo de não se construir imagens de Deus (Ex 20,4-5) – o que, no entanto, não foi obedecido na confecção da imagem<sup>5</sup>. O fato é que ao falar da retirada de véus, o autor não apenas se refere à iniciativa de Deus Pai, tornado conhecido pelo Filho como rosto humano, mas ao fato de a obra criadora também significar algum rompimento com o obscuro, um lançar luz sobre o que agora se afirma como criação do Pai – projeto em que o ser humano ocupa lugar privilegiado. Note-se, porquanto, como um só verso pode guardar uma profunda carga teológica que, embora certamente não compreendida pela grande maioria dos romeiros que acorrem anualmente ao santuário, não deixa de exercer o seu caráter formador – ou, como diria um bom goiano: “incurtidor” – incutindo, progressivamente, a ideia de uma relação face a face com o Pai.

As demais estrofes seguem a lógica da narrativa bíblica, pontuando alguns do que podemos considerar como os principais acenos do Pai na História da Salvação. Ao episódio da criação seguem: a revelação a Moisés como o Eu Sou, a libertação do povo no Egito e a Aliança no deserto, a presença junto ao povo no deserto, o envio

---

<sup>4</sup> Deus como verdade (*alethéia*), numa acepção de desvelamento, verdade como autoexposição, como desenvolvido por Heidegger (2012).

<sup>5</sup> Conforme podemos observar na reprodução da medalha original, introduzida no início deste capítulo, nenhuma das silhuetas retratadas pode, na verdade, ser observada com clareza – nem a do Pai e, sequer, das demais pessoas evocadas.



do seu Filho e a Encarnação, como cume de toda a revelação. Especial atenção, porém, precisamos dedicar ao refrão que, na verdade, constitui o trecho mais significativo de toda construção dessa natureza – tanto por seu caráter emblemático, quanto pelo movimento repetitivo que lhe faz jus. Sua primeira frase surge como um brado de reconhecimento e louvor, seguido da articulação entre uma teologia do Pai e a compreensão do acontecimento histórico salvífico experimentado pelos fieis de hoje – neste caso, a comunhão eucarística. Em todo tempo é enfatizado o caráter festivo da comunhão, como mesa da partilha do alimento (note-se, por exemplo, a referência ao “Maná”, o “Pão descido do céu”), sem, contudo, prescindir do aspecto peregrinante da romaria, o que é evocado pela referência à caminhada do povo da Antiga Aliança, por ora reconhecido na fila dos comungantes de hoje (o povo da Nova Aliança), bem como em sua expressão final: “esperança de libertação”. De fato, o catolicismo popular, com a chispa de resistência e luta que lhe é peculiar, guarda consigo, mais que o institucional, este sentido simultaneamente insurgente e resignado dos que esperam a libertação (seja ela dos males da doença, do desemprego, da fome, das pestes, dos sofrimentos da vida, dos males espirituais ou, enfim, do “fogo do inferno”).

É preciso, todavia, lembrar que estamos diante de um canto, isto é, uma peça em que o texto apenas possui sentido em vista de sua articulação com a música que o reveste, numa simbiose perfeita entre letra e melodia. Nesse sentido, a forma escolhida por Wallison Rodrigues também merece algum realce de nossa parte. Levando em conta tanto o conteúdo do canto e o que este pretende transmitir, quanto o instante ritual em que será inserido – o momento da comunhão eucarística – o autor escolhe como ritmo o que denomina “toada caipira”, uma modalidade musical também oriunda do vasto universo da etnomúsica popular goiana (e, mormente, da música sertaneja). Trata-se de uma alternativa que nos faz remeter ao surgimento do sertanejo como gênero musical autônomo, quando as composições não detinham muita complexidade e almejavam transmitir o conteúdo de alguma história – muitas vezes advinda da realidade circundante – por meio da narrativa. Conforme o relato de Tremura (2015), as primeiras composições sertanejas chegavam a durar horas. Dado o surgimento das tecnologias de gravação e em vista de sua difusão em um cenário mais amplo, algumas destas foram reduzidas ao que poderia ser registrado em um LP. Este é o



caso, por exemplo, de *Tristeza do Jeca*, uma das mais antigas toadas caipiras de que temos notícia, já ultrapassando os cem anos desde suas primeiras apresentações no meio musical. É possível mesmo dizer que as toadas seguramente corresponderam a um significativo capítulo da história da música sertaneja e daí a pertinência de seu uso como artifício para a comunicação de todo o conteúdo ao qual nos referimos acima. A melodia dos versos possui pouca oscilação rítmica, perfazendo o intervalo de uma oitava, o registro médio da maior parte das assembleias litúrgicas. Desse modo, facilita o canto comum tanto por sua simplicidade, como pela escolha das sonoridades, de algum modo já cativas pela memória afetiva do povo goiano. Sobre o uso de uma segunda voz no refrão apenas endossamos o que já dissemos acerca da composição anterior. A seguir apresentamos a peça transcrita em partitura:



1. Deus é a Fon-te e Prin - cí-pio des-te mun-do; Cri - ou to-do vi - ven-te, mol-  
dou seus co - ra - ções. Rom-peu o véu que en - co - bri-a ca-da ros-to, cha-  
mou à con-he - cê-lo - Fe - liz con-tem-pla - ção. Ref.: Pai E - ter - no, ben-  
di - to se - jais vós! Sa - ci - ais com Ma -  
ná sem - pre no - vo a fo - ric do po - vo, - Pão de Sal - va -  
ção. - Je - sus Cris - to é o Pão des - ci - ão do  
Céu. Eis a tes - ta - da no - va A - li - an - ça, beh - ti - ta - es - pe -  
ran - ça de li - bér - ta - ção. Eis a tes - ta - da no - va A - li -  
an - ça, beh - ti - ta - es - pe - ran - ça de li - bér - ta - ção.

**Exemplo Musical 2:** *Deus sacia o seu povo* (toada caipira)

**Autor:** Wallison Rodrigues

**Fonte:** Missa *Deus vivo e verdadeiro* – manuscritos do compositor

Enfim, há ainda um último indício ao qual gostaríamos de aludir, especialmente porque toca o núcleo da relação proposta entre vida e religião na Festa do Pai Eterno. A partir dos relatos historiográficos disponíveis é sabido que desde o surgimento da romaria implantou-se o costume de se realizar uma missa na madrugada do último dia de festa, à qual se convencionou denominar “missa da alvorada”. Trata-se de um



costume consolidado ao longo de décadas, alcançando ainda hoje expressiva participação por parte dos romeiros. Na atualidade, apesar de essa celebração ocorrer ainda antes do nascer do sol, servindo de prelúdio para este, o número de fieis presentes na Praça do Santuário Basílica chega a alcançar alguns milhares – o que reforça a tese sobre sua importância no *corpus* ritual da romaria como um todo. Em vista desta peculiaridade, ao pensar a coletânea de composições particularmente dedicadas ao Divino Pai Eterno, o autor dedicou um espaço exclusivo para a celebração do amanhecer, com cantos remissivos ao nascer do sol e aos primeiros instantes do dia oportuno da grande festa, o dia sagrado dos devotos, o dia de “graça e misericórdia”, numa referência aos jubileus do Antigo Testamento bíblico (ver Lv 25,8-11). Nesse caso, a estrutura escolhida para a composição foi a “louvação”, aos moldes do que comumente se realiza nas Celebrações Dominicais da Palavra, muito comuns nas comunidades goianas que não dispõem de clérigos para o ofício da missa. De algum modo, trata-se de restabelecer o protagonismo do povo em sua iniciativa religiosa. O contraste de vozes oferecido no refrão novamente enfatiza a pluralidade de experiências, de histórias e de itinerários que serviram de motivação para a reunião celebrativa instaurada. A seguir transcrevemos a partitura do refrão, precedido pela primeira estrofe, com referência ao despontar do dia:



1. Já vem sur - gin - do/um no - vo di - a. As nos - sas  
vo - zes ao céus su - bin - do. De Deus são tan - tas/as  
ma - ra - vi - lhas que pro - cla - ma - mos com es - te hi - no.  
Ref.: Di - vi - no Pai E - ter - no, a ri a  
nos - sa lou - va - ção! Di - (ção!)

**Exemplo Musical 3: Já vem surgindo um novo dia**

**Autor:** Wallison Rodrigues

**Fonte:** Missa *Deus vivo e verdadeiro* – manuscritos do compositor

Por meio dos exemplos que apresentamos ao longo deste artigo julgamos elucidar o restabelecimento da relação entre o cotidiano, que no mais das vezes nomeamos por “realidade concreta”, e a experiência da fé, que de modo algum pode ser considerada desvinculada de seu contexto originário – como nos ensinou Geertz a respeito da contextualização: “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). No que se refere a nossa experiência no âmbito da música litúrgica no Brasil, experiências como esta, de reconstrução da identidade musical de determinado povo ou comunidade, estão se tornando muito abundantes. Para tal, no entanto, permanece a constante exigência de uma compreensão mais profunda do universo das crenças e da cultura dos indivíduos envolvidos, para que a legitimidade das propostas não seja vilipendiada por resquícios de uma concepção hierarquizante e já obsoleta a respeito do contato entre o institucional e o popular. Se por um lado o processo de romanização não obteve pleno êxito em se tratando das festas populares – que permaneceram em sua



vitalidade e irreverência – é certo que, por outro, resquícios de seu olhar homogeneizante ainda perduram em algumas mentalidades autointituladas ortodoxas e, por que não, puritanas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tentamos suscitar ao longo desta discussão, tomar o catolicismo popular como foco de análise requer, em primeiro lugar, o esforço por reconhecê-lo como um horizonte policromático e, por isso, multicultural. Desse modo, sempre estaremos diante de identidades, no plural, que se cruzam e inter cruzam na composição do cenário maior a que, neste caso, nomeamos como a devoção ao Divino Pai Eterno. Isso tanto de um ponto de vista de sua evolução histórica, quanto levando em conta a horizontalidade de sua atual manifestação. Trata-se de um universo constantemente em construção, frente ao qual iniciativas de pesquisa como a que ora propomos sempre permanecem em estágio germinal, nos primeiros passos rumo a uma compreensão que se afirme legítima ou, como preferimos conceber, reconhecidamente “a caminho” – como os próprios romeiros sugerem – sem a pretensão de conclusões apressadas ou generalizações que não se sustentariam no diálogo com a realidade concreta. Ainda assim, contudo, é possível assegurarmos ao menos um ponto, o qual julgamos nevrálgico para esta conclusão: no contexto dos pluralismos religiosos, seara em que identificamos os catolicismos populares, parece impossível renunciar o papel da música como elemento estruturante na formação das identidades (individuais e comunitárias), seja como elo entre o fiel e seu objeto de crença, entre os fieis uns com os outros ou, ainda, entre os ditames do sagrado e do profano (quando a fé ultrapassa e se torna vida). É neste ponto de interface, portanto, que a música pode surgir como chave de leitura para a conciliação entre os horizontes cultural e cultural. A isso aludimos quando da possibilidade de recomposição da identidade da festa ao Divino Pai Eterno; possibilidade intermediada pela música como instrumento simultaneamente de mobilização, coesão e propagação da devoção. Deslocar o catolicismo popular de seu contexto vital – donde extrai a seiva de sua sobrevivência – seria imputar-lhe uma sentença de morte. O exemplo do Santuário do Divino Pai Eterno firma-se, assim, como representante de outras tantas iniciativas espalhadas Brasil afora, nas quais a música transparece em seu papel



integrador. Embora a ambiguidade entre o oficial e o popular mantenha-se presente, de forma explícita ou tacitamente, encontra-se de algum modo dirimida pela insurgência da cultura, como pano de fundo para o exercício de uma fé dita em canto e música.

## REFERÊNCIAS

CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). *Missal Romano*. São Paulo: Paulus, 1992.

ECCO, C.; MARTINS FILHO, J.R.F. “Celebrar a vida é viver a fé: sobre o conceito de inculturação no catolicismo pós-conciliar”. In. *Revista de Teologia e Ciências da Religião da UNICAP*, v. 6, 2016. pp. 505-522.

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

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. *Gesamtausgabe*: Band II. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Tradução brasileira, organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho: *Ser e Tempo*. Campinas, SP: Editora Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

MARTINS FILHO, J.R.F. *Música Ritual e Inculturação: um estudo sobre a Folia de Reis de São José do Morumbi, Go*. Dissertação de Mestrado defendida junto ao PPG em Música da Universidade Federal de Goiás. [manuscrito], 2016.

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

RODRIGUES, Wallison da Silva. *Deus vivo e verdadeiro*. Caderno de partituras [manuscrito], 2016.

SANTOS, Miguel Archângelo Nogueira dos. *Trindade de Goiás, uma cidade santuário: conjuntura de um fenômeno religioso no Centro-Oeste brasileiro*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1976. Dissertação de Mestrado em História [manuscrito].

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.

VILHENA, Maria Angela. *A religiosidade popular à luz do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015. – (Coleção Marco Conciliar).

