Música e ritual na *Misa San Ignacio*, de Domenico Zipoli

Graciela Ormezzano[*]

Resumo

Esta pesquisa buscou interpretar a *Misa San Ignacio* na tentativa de tentar compreender símbolos, arquétipos e mitos que povoaram o imaginário de Domenico Zipoli que atuou na Província Jesuítica do Paraguai. Optou-se por realizar uma pesquisa bibliográfica que usou fontes primárias, embasadas na documentação publicada e na interpretação da obra pelo Ensamble Moxos. A abordagem escolhida para a investigação é de cunho hermenêutico simbólico, pautada pela transdisciplinaridade, incrementando aos estudos descritivos do método histórico-antropológico uma narrativa simbólica, na tentativa de articular o plano histórico com o não histórico, trazendo à escrita historiográfica uma amplitude epistemológica que discutiu os achados, sobretudo, à luz da teoria do imaginário de Gilbert Durand. Assim, o texto trata da missa como ritual do sacrifício e como gênero de composição musical criado e concebido para uso litúrgico, que se divide em quatro partes: Kyrie, Gloria, Credo e Sanctus.

Palavras-chave: Imaginário. Missa. Mito. Música. Ritual.

Introdução

A missa é um gênero de composição musical criado no século XIV que se divide nas mesmas partes que acompanham o texto da missa católica: Kyrie e Gloria (orações preliminares), Credo (liturgia da palavra sagrada e afirmação da fé), Sanctus e Benedictus (ofertório que pode estar integrado ou separado) e Agnus Dei (oração final). Pode ser interpretada por vozes a capela, órgão e outros instrumentos.

A *Misa San Ignacio* é de autoria de Domenico Zipoli [1688-1726], organista e compositor italiano. É dedicada ao nascimento do santo, para ser tocada e cantada em terras missioneiras. A

[*] Licencida em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestra e Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora e pesquisadora do Curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Coordenadora do Curso de Arteterapia da mesma instituição. E-mail: gormezzano@upf.br

Data de submissão: 30/07/2017 – Data de aceite: ago. 2017

http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v13i2.7277

delimitação temporal do estudo correspondeu ao período de vida em que Zipoli atuou na Província Jesuítica do Paraguai, de 1717 até seu falecimento, na cidade de Córdoba, Argentina, em 1726, porque ignoramos com exatidão em que momento foi composta. Entretanto, sabemos que

> Zipoli foi um dos muito excelentes músicos recrutados pelos jesuítas entre 1650 e 1750 para o trabalho nas chamadas reduções do Paraguai. Sua música era muito procurada na América do Sul: o vice-rei, em Lima, pediu cópias, e, até 1784, uma missa orquestralmente composta em três partes foi copiada em Potosí e enviada a Sucre. [...] Na década de 1970, cerca de 23 obras de Zipoli (incluindo cópias de peças de teclado conhecidas) foram descobertas entre uma grande coleção de manuscritos nas missões de San Rafael e Santa Ana no leste da Bolívia [...] (SADIE, 2001, p. 849, tradução nossa).

Nesta investigação, buscamos interpretar a *Misa San Ignacio* na tentativa de compreender símbolos, arquétipos e mitos que povoaram o imaginário de Domenico Zipoli. Ele foi enviado pela Companhia de Jesus para cumprir sua missão evangelizadora na Província Jesuítica do Paraguai, que ocupava parte dos atuais territórios de Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia, apesar de esta pertencer política e administrativamente ao Vice-Reino do Peru, mas, no que se refere aos assuntos religiosos, a missão boliviana esteve, como as outras, sob encargo da Paracuaria.[1]

Optamos por realizar uma pesquisa bibliográfica que usou também fontes primárias, embasadas na documentação publicada e na interpretação da obra pelo Ensamble Moxos[2] (2010), enquanto testemunho musical de um conteúdo que indica o estado de preservação de uma composição do século XVIII na contemporaneidade.

A abordagem escolhida para a investigação é de cunho hermenêutico simbólico, pautada pela transdisciplinaridade, incrementando aos estudos descritivos uma narrativa simbólica, na tentativa de articular o plano histórico com o não histórico, trazendo à escrita uma amplitude epistemológica que discutiu os achados, sobretudo, à luz da teoria do imaginário de Gilbert Durand (1995, 2001).

Assim, o texto trata dos aspectos simbólicos e arquetípicos da missa como ritual do sacrifício para os católicos, que expressa a Última Ceia, e da missa musical, concebida para uso litúrgico. Por último, são feitas breves considerações sobre o mito do santo e a interpretação hermenêutica da *Misa San Ignacio*.

A missa como ritual do sacrifício e a missa musical

A missa expressa a Última Ceia, em que os apóstolos comeram o pão e tomaram o vinho, simbolizando o corpo e o sangue de Cristo, respectivamente. Os cristãos católicos repetem a eucaristia para celebrar a ressurreição de Jesus após a crucificação. Embora isso seja uma metáfora que expressa um mistério, trata-se de um fato religioso descrito metaforicamente: a ressureição da carne.

> A Igreja compreende a vida de Cristo, por um lado, como um mistério histórico e, por outro, como um mistério permanente, o que se torna especialmente claro na doutrina do sacrifício da missa (JUNG, 2012, p. 110).

Esse ritual pode ser realizado qualquer dia da semana, mas preferencialmente no domingo, porque a fonte da liturgia católica é a reunião dominical que substituiu o *sabat* judaico-cristão. A liturgia é a organização do cerimonial que compõe a missa, que por sua vez trata de uma comemoração da vida e da paixão de Jesus. Tal celebração, no catolicismo, é de natureza sacrificial, composta de diversas atividades, como orações, leitura da *Bíblia*, cantos e música sacra; acompanhada de diferentes posturas dos fiéis, de joelhos, em pé, sentados; professada com a utilização de símbolos, como o pão e o vinho, e a representação dos quatro elementos da matéria: água (líquidos do ritual), terra (hóstias ou flores), fogo (velas) e ar (incensos).

Esse sacrifício não somente reproduz a ação inicial revelada por Jesus, se não coincide com ela. Segundo Eliade (2011), todos os sacrifícios se cumprem no mesmo instante *ab origine*. Pelo efeito do ritual, o tempo fica suspenso tanto no ato do início como em suas repetições, quer dizer, na repetição dos arquétipos que foram revelados na primeira vez, abolindo o tempo profano e havendo um transporte ao tempo mítico em que foi revelada a ação exemplar.

> Grande número de práticas rituais são executadas unicamente com a finalidade de provocar deliberadamente o efeito do numinoso, mediante certos artifícios mágicos como, por exemplo, a invocação, a encantação, o sacrifício, a meditação, a prática do ioga, mortificações voluntárias de diversos tipos, etc. Mas certa crença religiosa numa causa exterior e objetiva divina precede essas práticas rituais (JUNG, 2012, p. 19).

Assim, a fé religiosa que precede a missa como prática ritualística está fundamentada na existência da doutrina cristã, que considera Jesus como personagem histórico, mas, antes de tudo, como o Salvador, a Divindade, o Filho de Deus. De tal modo, sendo a crença externa aos sujeitos, pode provocar uma modificação da consciência, ao conferir-lhe determinados benefícios espirituais causados pela experiência do "numinoso"[3] que acontece durante o ritual.

A atividade musical durante a missa levou Guillaume de Machaut a criar a primeira missa completa e polifônica apresentando um caráter relativamente homogêneo, pois possuía uma série de motetos[4] para tenor litúrgico. Anteriormente, o cantochão só havia produzido versões isoladas dos cantos, conforme as necessidades do culto. Mais tarde, nos séculos XV e XVI, a unidade da missa polifónica foi assegurada pela utilização do *cantus firmus*[5] que dava nome ao conjunto, por exemplo, *Ave Maria* (CANDÉ, 1983).

A partir do século XVI, houve menos variações regionais na missa musical, permanecendo um estilo dual que distinguia a *prima pratica*[6] da *seconda*

pratica,[7] a tensão entre a propriedade litúrgica e a imaginação musical ficou evidente em todo este período até o século XX em que ambas as abordagens foram mantidas. Podemos fazer uma distinção entre *prima* e *seconda pratica*s com base na questão estética musical que aborda a semanticidade ou a assemanticidade. Os compositores barrocos, como Zipoli, passaram a priorizar a elucidação musical do texto, na qual cabia ao compositor utilizar estereótipos formais convencionados de forma organizada, para estabelecer um discurso musical, neste caso litúrgico, que evocaria as emoções contidas no texto e faria os fiéis aprofundarem a compreensão da música e a identificação com o seu significado (SADIE, 2001).

O ritmo da música barroca favorece uma atmosfera que auxilia os devotos a vivenciarem o ritual. Então, a missa em particular e o desenvolvimento desse ritual narram o conteúdo da morte e da ressurreição de Jesus, de acordo com a mitologia cristã, e seguem os passos necessários desse gênero musical.

A missa em estudo foi ofertada a Santo Ignácio, o que pode ter favorecido a mensagem deste personagem mítico à comunidade indígena que habitava nas reduções jesuíticas da região. Durand cita Henry Corbin para falar da noção de "perspectiva sonora", que permite a recondução de um fenômeno à sua amplificação "à oitava", e destaca que todas as sociedades tradicionais "[...] reivindicaram a música como tradução, manifestação da harmonia da Alma do Mundo" (1995, p. 102).

A intensa interação entre as culturas europeias, trazidas pelos padres oriundos de diferentes países, e as autóctones, pertencentes a etnias distintas, promoveu um novo estilo musical, com base nos modelos europeus, mas com uma concepção transformada pela estética e pelas habilidades dos indígenas.

O padre Antônio Sepp, tirolês, cantor da corte de Viena, relata sua experiência nas reduções dizendo que cada igreja possuía vários sinos, um ou dois órgãos e diversos instrumentos musicais; em relação à música na missa, escreve:

> Todos os sábados temos missa cantada de Nossa Senhora e ladainha. Todos os domingos missa cantada e sermão. Meus músicos tocam música todos os dias durante a Santa Missa, e isto, graças a Deus, de maneira bem aceitável ([1698-1710] 1943, p. 122).

Não existem registros musicais da obra de Sepp, mas Nawrot (2011) conjetura que ele divulgou o *stile concertato*. Entretanto, a presença de Domenico Zipoli, no século XVIII, foi um marco na consolidação da música missioneira, suas composições foram consideradas um exemplo de obras sacras e litúrgicas e foram ensinadas em todas as escolas de música fundadas nas diversas reduções.

Nesse sentido, a missa musical dedicada ao fundador da Companhia de Jesus evidenciou um tempo vinculado à diacronicidade existencial e histórica, que revalorizou a história da Paixão, e representa para os ocidentais

> [...] o refúgio derradeiro e inconsciente de um "tempo transcendental", sucedâneo do mito assumido conscientemente ou da história sagrada interpretada corretamente (DURAND, 1995, p. 142).

Zipoli esteve ocupado com seus estudos de filosofia e teologia, completando-os com louvor em 1724, no Colégio Máximo Jesuíta da Universidade de Córdoba, atual Argentina, mas faleceu de tuberculose aos 37 anos de idade, antes de ser ordenado padre. Apesar da curta vida, sua reputação como compositor e suas obras se difundiram e foram copiadas nas regiões mais distantes das Províncias Jesuíticas do Paraguai e do Peru. De acordo com Nawrot (2011), não existem escritos autênticos do compositor, o que impede afirmar se as cópias missionais são exatas ou se houve modificações do original. Nas duas versões das cópias arquivadas na Bolívia, na Chiquitania e em Moxos, confirmam-se leves discrepâncias. Mas é possível que os *maestros de capilla*[8] fizessem algumas alterações em acordo aos instrumentos fabricados na redução e ao tipo de solistas e coros que formavam, apesar de os indígenas tentarem preservar este patrimônio musical ainda depois da expulsão dos jesuítas.

A *Misa San Ignacio*

Iñigo López de Loyola [1491-1556] nasceu na Província de Guipúzcoa, na região basca. Embora se conheça muito pouco sobre sua infância, parece que formava parte de uma linhagem muito religiosa. Entre os 16 e os 26 anos de idade, esteve em Arévalo, onde aprendeu a escrever e recebeu instrução militar. Polanco, que foi seu secretário nos últimos nove anos de vida, disse que até a conversão, apesar de ser um homem de fé, não vivia em absoluto conforme a moral religiosa e não se afastava de pecados (BOTERO, [2000?]).

Aos 30 anos de idade, quando lutava como oficial do exército de Carlos V para defender a fortaleza de Pamplona contra as forças armadas enviadas pelo Rei da França, Francisco I, Loyola caiu ferido por uma bala de canhão que lhe destroçou a perna direita e feriu a esquerda. Segundo sua autobiografia, os médicos avaliaram que a perna precisava ser quebrada novamente, porque os ossos tinham sido mal ajustados na primeira intervenção e só mostrava sinais de piora.

Chegou a receber a extrema unção e, durante a festa de São Pedro, de quem ele era devoto, começou a melhorar. Mas, com o passar do tempo, pediu aos médicos que lhe operassem novamente para retirar uma saliência que aparecia abaixo do joelho. O conselho de médicos lhe afirmou que a dor seria insuportável, mas Iñigo não desistiu e se submeteu a uma nova operação, o que suportou com paciência, porém a perna ficou um pouco mais curta, mantendo um leve coxear pelo resto da vida. Durante a longa convalescença, desejava ler livros de cavalaria. Entretanto, na casa do irmão e da cunhada que o cuidavam, somente

havia uma edição da *Vida de Cristo* e a obra *Vidas dos santos*. Conformou-se com essas leituras que o levaram a profundas reflexões, comparando a vida mundana com a possibilidade de peregrinar descalço e sofrer todo tipo de penitências; começou a sentir asco de sua vida pregressa, sobretudo, das coisas mundanas que envolviam jogo, brigas, mulheres e exercício das armas.

> Entre agosto de 1521 e fevereiro de 1522, Loyola tomou a decisão de seguir Jesus Cristo e de ir como peregrino a Jerusalém, quando estivesse curado (BOTERO [2000?]).

A partir dessa experiência, no ano seguinte, Iñigo viajou das terras bascas até as montanhas de Montserrat, na Catalunha, alistando-se espiritualmente na milícia de Cristo, sob a direção de um monge confessor da abadia. Após confessar-se durante três dias e velar as armas frente à imagem de Santa Maria, veio a conversão. A Virgem constituiu uma articulação visionária e imprescindível entre dois mundos, o celestial e o pecaminoso. Segundo Durand (1995), foi São Bernardo quem restaurou a devoção à Virgem no século XII, expressando a necessidade da intercessão visionária da Mãe de Deus. A realidade da Virgem é atestada pelo estilo de suas aparições ante um público que, na maioria das vezes, parece incrédulo apesar de declarar-se possuidor de fé.

De Montserrat dirigiu-se a Manresa, morando numa caverna próxima de um rio, onde passou onze meses anotando suas vivências num caderno que chamou *Exercícios Espirituais*. Loyola flagelou-se durante as noites, fez jejuns que enfraqueceram sua saúde, lutou pela honra da Virgem e sonhou *ad majorem Dei gloriam* atormentado pela culpa de Jesus ter nascido na pobreza, passado injúrias e morte na cruz (ESCRITOS..., [1548] 2013).

Mais tarde, tornou-se peregrino, continuou a viagem visitando Roma, Veneza, Jerusalém e Paris, onde finalmente ingressou na Sorbonne e, junto a um pequeno grupo de estudantes que liderava, em 1534, na capela de Montmartre, exerceu a profissão religiosa. Em 1537, foi ordenado padre. Três anos depois, o Papa Paulo III aprovou a nova ordem religiosa, fundando formalmente a Companhia de Jesus. No ano seguinte, Inácio ganhou o título de General da nova milícia, unindo, assim, seu passado guerreiro com seu futuro santo. Título esse, talvez, influenciado pelo fato de Loyola pertencer a uma família de soldados. Nesse cargo, ele pregava a abolição da vontade, a obediência cega, a prudência na relação com as mulheres e, se necessário fosse, a entrega da vida nas mãos do General e do Papa (FURLONG, 1962).

Nos últimos dias de existência, o velho General rezava muito, adoecia, comovia-se até as lágrimas, até que finalmente entregou sua alma. As biografias que existem mostram-no ora como um personagem autoritário, frio e cruel, ora como um grande homem. Sua última conquista foi receber a beatificação e, depois, a canonização pelo Papa Gre-

gório XV. Chegou, assim, a encarnar o papel de guerreiro-santo e pai-fundador da Companhia de Jesus para a "maior glória de Deus", conforme se lê nas suas anotações (BOTERO, [2000?]).

Os membros da Companhia, Zipoli entre eles, foram atrás do sonho daquele que consideravam um novo patriarca, "[...] excepcional em seus dons humanos e nas graças que recebeu" (NAZÉ, 2008, p. 14). As obras de arquitetos como Borromini e de pintores como Ticiano e Tintoretto foram inspiradas nos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio, verdadeiro tratado de contemplação imaginativa e do imaginário místico cristão. Os companheiros de Jesus eram submetidos a exercícios sistemáticos de visualização, seguidos de contemplação de cenas bíblicas (DURAND, 1998).

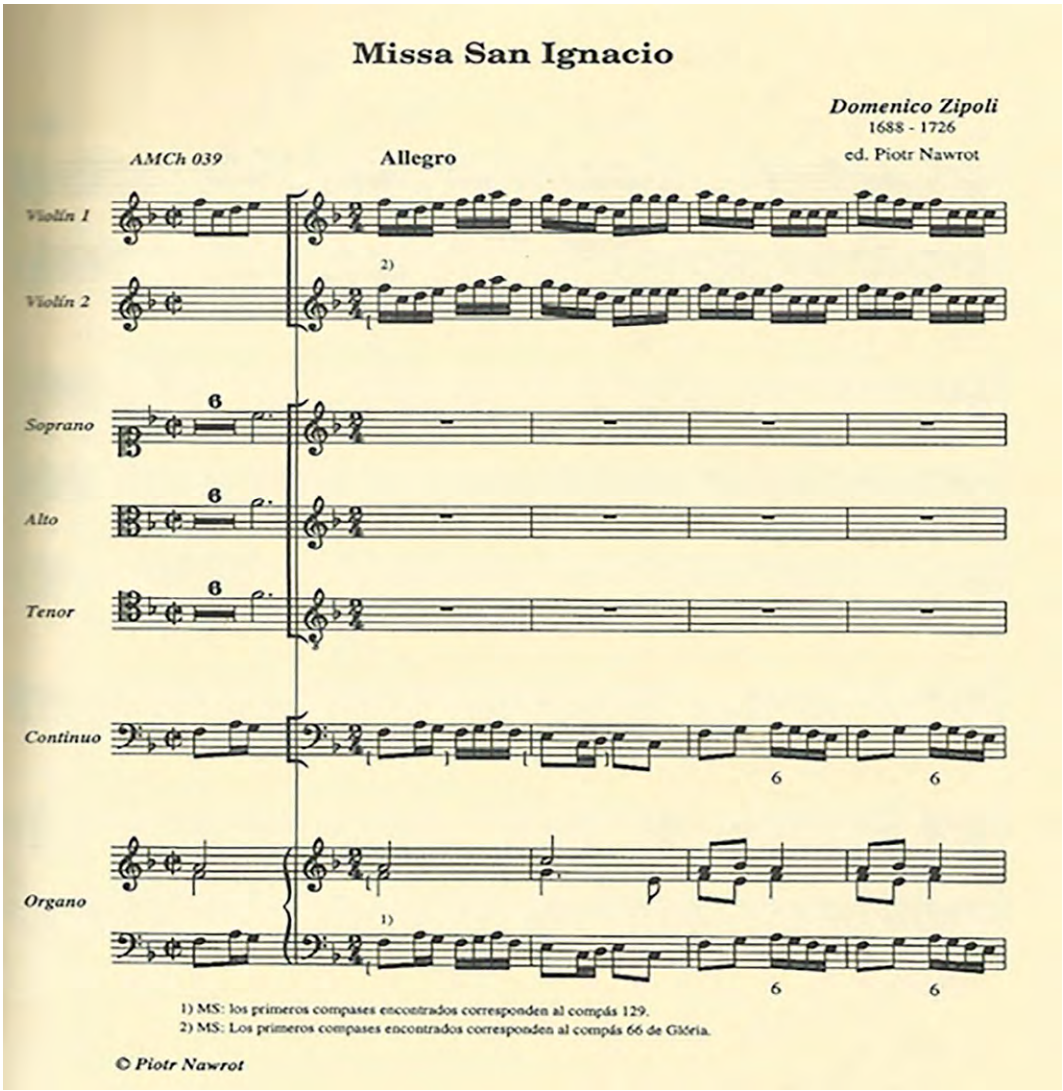
O tipo heroico do cristianismo é o santo. Nobre de espírito, generoso, intercessor junto a Deus, possuidor de energia extraordinária, capaz de suportar martírios, sacrifica-se pelos outros, interceder ante todas as dificuldades que os seres humanos não conseguem resolver, é criador de cidades, igrejas e zonas cultiváveis. Assim, o santo se transformou em mito. Esse mito hierofânico fala das manifestações divinas que Loyola teve em seus momentos de visão espiritual. O sonho de Santo Inácio atravessou o tempo e o espaço. Dois séculos depois, atravessando o oceano, os jesuítas chegaram a concretizar o seu desejo de sacrifício para "ajudar a salvar as almas" dos indígenas, pedindo para serem enviados às missões.

O mito não está limitado às fronteiras culturais e foi isso que impulsionou a tarefa evangelizadora numa cultura completamente diferente da europeia, tanto que os jesuítas que seguiram os passos de Ignácio após sua morte, como o caso de Zipoli, impactam ainda nas gerações atuais, conforme observamos na interpretação da sua obra pelo Ensamble Moxos, apesar de que a escola de música à qual pertence este grupo ter nascido para recuperar conhecimentos musicais sem compromissos com a religião.

A importância que a música tem para os devotos e a oportunidade de participação musical tiveram reflexos no desenvolvimento da música sacra, mas é preciso levar em conta que partes da missa pode variar de acordo com a época e o tratamento tradicional do cantochão (KENNEDY, 1994).

A *Misa San Ignacio*, tanto a cópia que existe no Arquivo Musical de Chiquitos e no Arquivo Histórico de Sucre como a gravação do Ensamble Moxos (2010), está composta de quatro partes: *Kyrie, Gloria, Credo* e *Sanctus*. Sua estrutura compositiva (Figura 1) foi feita para coro a três vozes (soprano, contralto e tenor), dois violinos, órgão e contínuo, havendo brindado a oportunidade de redimir o uso dos *bajones*.[9]

Figura 1 – Partitura da missa



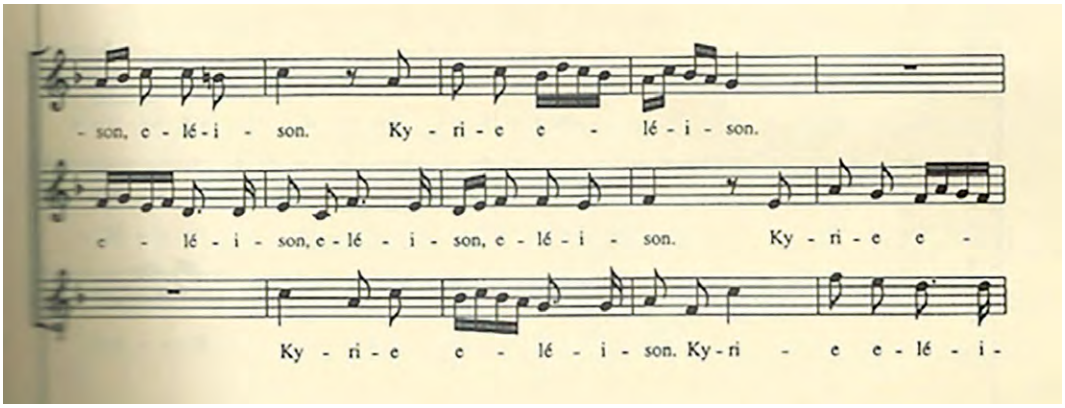
Fonte: Zipoli (2002, p. 85).

Percebemos que essa, como quase todas as missas musicais, não possui tradução e permanece sendo entoada em grego e latim. Campbell (2002) afirma que a morte, a ressurreição e a ascensão de Jesus constituem um sistema de símbolos que funciona para dimensionar o significado desse fato histórico e abrir o coração do povo. O autor critica a Igreja por ter traduzido a liturgia latina aos idiomas locais, diluindo, assim, o mistério essencial, porque

ele acredita que o fato de o sacerdote interpelar o divino numa língua fora do cotidiano pode favorecer a elevação do público assistente.

Então, o mistério essencial referido pode permanecer na *Misa San Ignacio*, pois ela é cantada nas línguas originárias. *Kyrie* é a única parte da missa que se conserva em grego; essa invocação era conhecida desde a era pré-cristã, nos cultos pagãos, para referir-se a um deus ou a um soberano (Figura 2).

Figura 2 – Fragmento do *Kyrie*



Fonte: Zipoli (2002, p. 90).

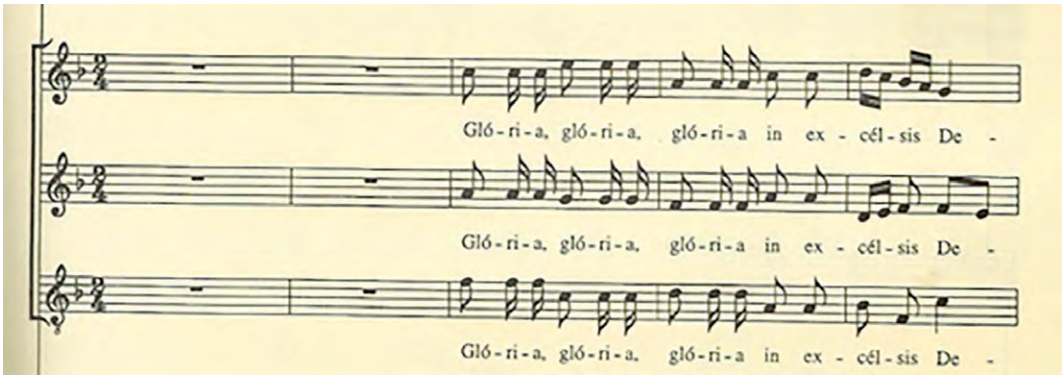
Essa parte inicial possui uma duração de 4'22", e o que consta no texto é: "Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison" (ZIPOLI, [17--] 2010), que significa: "Senhor tende piedade, Cristo tende piedade, Senhor tende piedade (de nós)". Nela se faz uma prece pedindo a Cristo que seja misericordioso com o povo. Campbell (2002), apesar de ter origem católica, aos 25 anos de idade abandonou a Igreja e nunca voltou a assistir a uma missa, mas reconheceu a necessidade de compreender a mitologia cristã e o potente simbolismo desse ritual. Assim, afirma que a compaixão aqui evocada é a mais nobre de todas as reações humanas e faz parte de um sentimento presente em todas as tradições.

Na tradição judaico-cristã, o personagem histórico Jesus é considerado a única encarnação de Deus na Terra, Ele pode ser um milagre, então, é possível que Ele possa ter piedade dos mortais, que, por terem uma única encarnação, precisam do perdão de seus pecados durante a existência. Diferentemente das tradições orientais: nestas acredita-se na reencarnação, com sucessivas mortes e renascimentos, permitindo que a lei do *karma* se encarregue da purificação dos erros cometidos. Portanto, os símbolos do cristianismo são interpretados com base no tempo histórico e não no desenvolvimento espiritual dos seres humanos. O *Kyrie* é um ato no qual a pessoa se reconhece como pecadora e necessitada

da misericórdia divina. *Kyrie eleison* não pertence obrigatoriamente ao ato penitencial, embora seja um canto que clama pela piedade de Deus (A MISSA..., 2007).

Segue a missa com o *Gloria* (Figura 3), hino antigo do século II, pelo qual a Igreja congregada louva ao Espírito Santo, glorifica a Deus Pai e ao Cordeiro.

Figura 3 – Fragmento do *Gloria*



Fonte: Zipoli (2002, p. 115).

É cantado nas missas dominicais, nas solenidades e festas dos santos. Não se canta durante o Advento ou a Quaresma, nem nas missas dos outros dias da semana (A SAGRADA..., [2000?]). É a maior das partes, cuja composição é de 9'53". Nela diz-se:

> Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam, Domini Deus, Rex coelestis, Deus Pater, Pater omnipotens. Domine Fili, Unigenite Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere no; qui tolis peccata mundi, suscipe deprecationem mostram; qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, Quoniam tu solus Sanctus; tu solus Dominus, tu solus Altissimus Jesu Christe; cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen (ZIPOLI, [17--] 2010).

Na tradução do latim, expressa: "Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos, nós Vos damos graças, por vossa imensa glória Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai, Pai Todo-poderoso". Inicia com palavras dos anjos que saúdam o nascimento de Jesus e é entoado principalmente na Páscoa, porque aclama o Cordeiro de Deus, imolado e presente na glória de Deus Pai.

Continua com as seguintes palavras: "Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito, 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, colhei a nossa súplica; Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós". Trata-se de um hino de louvor e súplica no qual os fiéis dirigem-se ao Pai e ao Cordeiro de Deus.

O sentido dos versos desse hino é louvar a Cristo, apesar de também mencionar a Figura de Deus Pai e do Espírito Santo. Mas, apesar de Jesus ter acolhido as mulheres na sua prédica, não há nenhuma referência ao sagrado feminino.

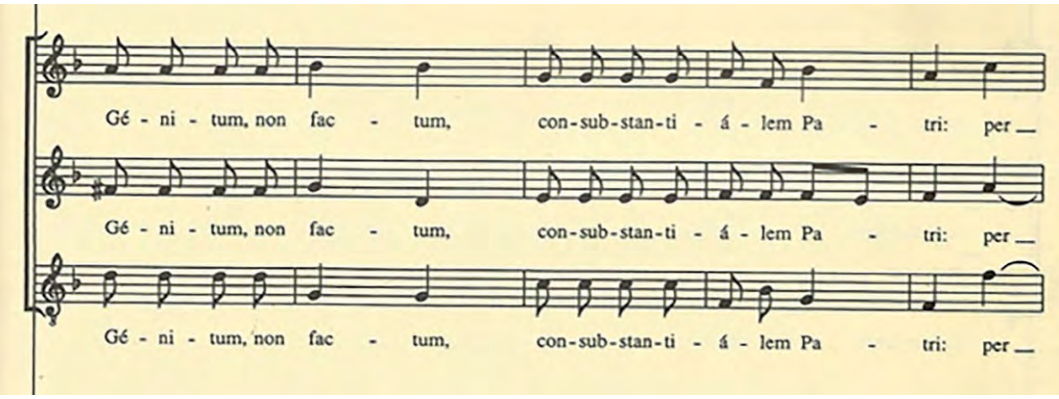
Nesse sentido, a lei disciplinar "em nome do Pai" se consuma na separação dos opostos. Este tipo de racionalidade, que se origina na confluência cosmovisional judaico-greco-cristã, tem conformado uma estrutura psicoantropológica de tipo patriarcal, quer dizer, de diferenciação do hedonismo urobórico (BERIAIN, 1990).

A missa conclui dizendo: "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". Por ser um hino pascoal, aborda o ponto culminante da experiência do Cristo. A Última Ceia revela Jesus como herói, como homem que conquistou uma transformação e que, não importando qual seria seu destino final, se transforma no salvador. A ideia teológica é de que Deus Pai estava tão ofendido pelo pecado de Adão e Eva que foi necessária uma reparação, assim, o Cristo feito homem pôde expiar pela crucifixão os pecados da humanidade.

De acordo com Campbell (2002), o mito do herói pode aplicar-se à mitologia judaico-cristã, porque, nesta tradição, Cristo redime os humanos da maldição da lei pela doutrina do amor. Cristo foi um profeta do amor, ensinando a amar até os inimigos. Ele transcendeu toda lei escrita pelos humanos em nome de Deus, quando foi ao deserto e conseguiu vencer Satã não caindo em tentação. Como em toda viagem heroica, Ele retorna ao seu povo e inicia a prédica com uma nova mensagem espiritual.

A segunda parte mais longa é o *Credo*, que possui uma duração média de 6'10" (Figura 4), data do século IV e foi realizado com base no concílio ecumênico de Nicéia e Constantinopla.

Figura 4 – Fragmento do *Credo*



Fonte: Zipoli (2002, p. 177).

Nessa parte da missa, diz-se:

> Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, Factorem caeli et terrae, Visibilium omnium et invisibilium et in unum Dominum Jesus Christum Filium Dei Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non Factum, consubstatialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem, descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto, Ex Maria Virgine et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, ludicare vivos et mortos. Cuius non erit finis. Et in Spriritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio Simul adoratur, et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen (ZIPOLI, [17--] 2010).

O que ao traduzir-se significa: "Creio em um só Deus, Pai Todo-Poderoso, Criador dos céus e da terra, de tudo o que é visível e invisível e no Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos, Deus de Deus, luz da luz". Mitra é chamado "Senhor da Luz", porque nasce quando o Sol chega ao ponto máximo de afastamento da Terra. Ele é o principal antagonista ante o protagonismo de Jesus nos primeiros séculos da era cristã. A data de 25 de dezembro foi dada como a do nascimento do Cristo para competir com a de Mitra, pois corresponde ao solstício de inverno, então: não há dados históricos que provem o dia em que Jesus nasceu, mas, por motivos mitológicos, foi conveniente para a Igreja impor essa data. Na cena do Natal, os magos são sacerdotes do deus Mitra, então, parece haver uma reconciliação do paganismo com o cristianismo, quando, no presépio, esses personagens são colocados para levar presentes ao Menino Jesus (CAMPBELL, 2002).

O *Credo* continua invocando: "Deus verdadeiro do Deus verdadeiro, foi gerado e não criado, consubstancial ao Pai, por quem tudo foi feito. E que, por nós, homens, para nossa salvação desceu dos céus e encarnou pelo poder do Espírito Santo, nascendo da Virgem Maria e fez-se homem". A Igreja Católica dá um caráter histórico ao parto de Maria, dizendo que sua virgindade foi restaurada após o nascimento de Jesus, fazendo disso um ato de fé. A Virgem Maria mostra traços da Alma do Mundo, substância visionária que aparece na liturgia mariana. Ela é um sinal da existência de Deus, é nela que se exibe a marca do Criador. O *Chabbat* é consagrado à Virgem Maria, quando "[...] essa substância sabática de Maria vai tornar-se uma epifania, vai cunhar-se, de alguma forma, em símbolos homologáveis" (DURAND, 1995, p. 88).

Esta prece remete a um fato histórico e ao princípio da fé: "Crucificado também por nós, sob ordem de Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia segundo as escrituras. E subiu aos céus onde está sentado à direita do Pai. Voltará novamente com

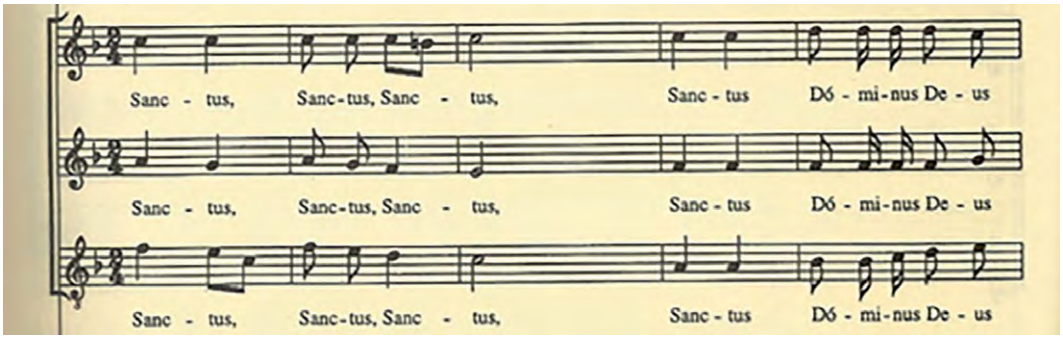
glória, para julgar os vivos e os mortos. E o seu Reino não terá fim". O nascimento de Cristo repete a dupla paternidade, tal como aconteceu com Moisés e com Rômulo, iniciando uma vocação ressurrecional:

> [...] o filho "duas vezes" nascido não deixará de renascer da morte. Este tema do redobramento e da repetição encontra-se também na literatura: é um dos processos da comédia clássica ou do romanesco o tema do "reconhecimento" do herói, espécie de renascimento familiar do filho pródigo ou do filho perdido (DURAND, 2001, p. 305).

A missa também reza: "Creio no Espírito Santo, Senhor que dá a vida, que provém do Pai e do Filho, e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado, Ele que falou pelos profetas. Creio numa única, santa, católica e apostólica Igreja". O *Credo* expressa os princípios da fé Católica Apostólica Romana, possui dois modelos: um mais curto recitado aos domingos, o *Símbolo dos Apóstolos*; outro mais longo, como o desta missa, reservado para ocasiões especiais, o *Símbolo Niceno-Constantinopolitano*. Por último, diz: "Confesso único batismo, para remissão dos pecados e espero pela ressurreição dos mortos e a vida no mundo que há de vir. Amém". Nesta parte o texto reforça a impossibilidade de participar de mais de uma crença, a esperança no perdão dos pecados e na ressurreição da vida para a eternidade. Para Garagalza (1990), decifrar os símbolos implica aplicar uma iniciação hermenêutica que integra o tempo do relato e as marcações da multiplicidade de símbolos e arquétipos. Neste sentido, o mito cristão teria estrutura semelhante à da música, pois, se a função do mito for a repetição de uma criação, tais repetições apresentam no mito um conteúdo semântico.

No final, é cantada a parte menor, o *Sanctus*, que dura somente 42", expressando as seguintes palavras: "Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, Pleni sunt cæli et terra gloria tua, Hosanna in excelsis" (ZIPOLI, [17--] 2010); cuja tradução significa: "Santo, Santo, Santo, Senhor Deus dos Exércitos, o Céu e a Terra estão cheios da Vossa glória. Hosana nas alturas".

Figura 5 – Fragmento do *Sanctus*



Fonte: Zipoli (2002, p. 115).

O significado litúrgico é uma aclamação pela qual é louvado Deus como a Trindade, três vezes santo, pois Deus é o Santo dos santos. Esse canto, por ser um rito de aclamação, precisa ser cantado integralmente, senão deixa de ser considerado um canto de santo (A SAGRADA..., [2000?]). O número três aparece na Trindade cristã e também aqui em que o

> [...] próprio Cristo acaba por se subdividir, por assim dizer, em três crucificados, os ladrões acompanham a sua paixão e são como o alfa e o ômega de que o Cristo forma o elo (DURAND, 2001, p. 289).

Podemos afirmar que, com aparecimento do três, há aqui uma multiplicação de Deus Pai ou do Jesus histórico, quer dizer, participação da mesma entidade cósmica em duas naturezas: a divina e a humana.

> São isomórficas deste mito dramático e cíclico do Filho todas as cerimonias iniciáticas, que são liturgias, repetições do drama temporal e sagrado, do Tempo dominado pelo ritmo da repetição (DURAND, 2001, p. 306).

Desconhecemos se *Benedictus* e *Agnus Dei* integravam a composição original, pois só tivemos contato com a cópia do original realizada por um *maestro de capilla*, arquivada em Sucre, e com a interpretação musical dessa cópia realizada pelo grupo de cantores bolivianos do Ensamble Moxos (2010). No cantochão, o *Sanctus* era cantado juntamente com o *Benedictus*. Já o *Agnus Dei* é um arranjo da rogativa do Cordeiro de Deus. Cabe perguntar-nos: Zipoli excluiu estas partes propositalmente ou ele faleceu antes de incluí-las na missa? Ou foram excluídas pelos copistas? E, ainda, Sadie diz:

> Zipoli se moveu livremente entre as claves, cronometrou suas modulações de forma requintada, nunca trabalhou um ponto imitativo, fez uma virtude de concisão e escreveu melodias em vez de meros elementos contrapuntais. Sua missa sul-americana, copiada em Potosí em 1784, fechando com o "Osanna", exibe virtudes semelhantes (2001, p. 850, tradução nossa).

Certamente, Zipoli foi o mais renomado compositor do período colonial e um dos mais famosos da Companhia de Jesus. Considera-se um dos melhores maestros que a Itália teve, pode-se dizer que se destacou ao seguir a escola compositiva de Frescobaldi, mas lamentavelmente, um dos mais esquecidos (FURLOG, 1962). Os indígenas têm conservado suas composições porque cumprem uma função dentro da igreja, a música é sagrada e remete à mitologia cristã. É possível que tenha havido alterações da composição original por erros, ao realizar a cópia manuscrita da partitura, ou pela adaptação ao gosto dos indígenas, que a preservaram por transmissão oral, mas, graças a esta conservação, é possível hoje conhecer os vestígios da vivência musical sacra das reduções.

Considerações finais

A música na missão foi utilizada com a finalidade de evangelizar, promoveu a transformação do caos em cosmos e, pelo efeito da ritualização, foi-lhe dada uma forma sagrada. Houve um cuidado

na escolha dos ritos de consagração e de manutenção da sacralidade que permitiu que a obra perdurasse até hoje. Isso ocorreu de modo tal que nossa interpretação pressupõe valores e modelos contemporâneos de ver e compreender a missa que, provavelmente, são muito diferentes daquilo que se pensava no tempo de sua composição.

Destacamos o acordo realizado pelos missionários e os indígenas, que, apesar de os jesuítas terem julgado e avaliado de uma perspectiva cristã, também foram obrigados, por força das circunstâncias, a compartilhar e a preservar o essencial dos nativos, para que o choque cultural não fosse tão violento ao ponto de afastá-los do objetivo evangelizador. Houve muitas perdas, mas não uma destruição total, ainda que a cultura indígena tenha perdido mais ao criar uma terceira, a cultura missioneira, que se produziu pela mestiçagem.

Assim, uma perspectiva hermenêutica exigiu um sentido da obra que buscou evidenciar símbolos, arquétipos e mitos que se encontravam ocultos na criação musical de Zipoli. Podemos entender que a *Misa San Ignacio*, de acordo com a teoria durandiana, apresenta símbolos do regime esquizomórfico diurno, como o mantra – se entendemos as preces dirigidas à divindade sempre repetidas da mesma forma –, e do sintético noturno, como o duas vezes nascido e o Messias; há também arquétipos substantivos dos mesmos regimes, do diurno, a luz e o batismo, e da modalidade noturna dramática, o filho e a cruz.

Entendemos que o imaginário é um conjunto de lembranças, crenças e ideologias em que mergulha cada pessoa, integrando a atividade da imaginação e o princípio autopoiético transformador que permite recriações; finalmente, é possível afirmar que o imaginário de Zipoli estava prenhe de mitos cristãos. As imagens da Última Ceia que são reveladas na missa se enxertaram no trajeto antropológico que iniciou no plano neurobiológico e se estendeu ao plano da produção cultural, fundamentado, nesta obra em particular, no mito de Santo Inácio.

Neste estudo, foi possível observarmos um processo inerente à missão jesuítica, em que não houve somente uma expressão artística musical barroca, como alguns insistem em afirmar, uma vez que os copistas eram indígenas e os intérpretes também. Não negamos que as bases musicais foram forjadas no barroquismo, mas uma arte missioneira, uma música mestiça, se formou pelas habilidades dos indígenas na construção dos instrumentos musicais, na interpretação das peças e em sua adaptação a uma realidade que uniu diferentes tradições culturais.

Music and ritual in *Misa San Ignacio,* by Domenico Zipoli

Abstract

This research sought to interpret the *Misa San Ignacio* in an attempt to understand the symbols, archetypes and myths that populated the imagination of Domenico Zipoli who worked in the Jesuit Province of Paraguay. It was decided to carry out a bibliographical research that used primary sources based on the published documentation and the interpretation of the work by the Ensamble Moxos. The approach chosen for the investigation is symbolic hermeneutic, guided by transdisciplinarity, increasing to the descriptive studies of the historical-anthropological method a symbolic narrative, in the attempt to articulate the historical plane with the non historical, bringing to the historiographic writing an epistemological amplitude that discussed the findings, above all, in the light of Gilbert Durand's imaginary theory. Thus, the text treats of Mass as a ritual of sacrifice and as a genre of musical composition created and designed for liturgical use, which is divided into four parts: Kyrie, Gloria, Credo and Sanctus.

Keywords: Imaginary. Mass. Music. Myth. Ritual.

Notas

1 As missões localizadas nesses territórios, hoje, são consideradas Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

2 Grupo embaixador da Escuela de Música de San Ignacio que representa a Bolívia indígena e multiétnica, sob a direção de Raquel Maldonado, com a participação do Coro Infantil da escola de música dirigido por Edgar Vela. A escola encontra-se situada na região de Beni, Bolívia, que pertencia à antiga Província Jesuítica do Peru, e possui um arquivo musical missioneiro que supera as 14.000 páginas.

3 Termo utilizado por Rudolf Otto para definir um efeito dinâmico não causado por ato arbitrário, enquanto condição do sujeito, independentemente de sua vontade (JUNG, 2012).

4 Gênero musical polifônico no qual se usavam textos distintos para cada voz.

5 Melodia tradicionalmente extraída do canto gregoriano e utilizada como base temática para um arranjo polifônico.

6 Prática que mantinha os princípios do estilo antigo, composta de uma única parte vocal acompanhada de outra instrumental.

7 Prática na qual é mais importante a criatividade do compositor do que o aspecto técnico-litúrgico e que contrasta com a polifonia renascentista tradicional da *prima pratica*.

8 Título oficial dado ao indígena que ensinava música na redução. Para esse ofício eram escolhidos os mais talentosos discípulos das escolas missionais, preparados diretamente pelos padres.

9 Instrumentos de origem pré-colombiana com timbre semelhante ao fagote atual, que permaneceram no contexto católico no papel do baixo ou do órgão. Feitos com a folha da palmeira *cusi*, possuem sonoridade única e buscaram sobrevivência na música sacra, porque não existem mais registros da música nativa que se executava com eles (ENSAMBLE MOXOS, 2010).

Referências

A MISSA parte por parte. 2007. Disponível em: <http://www.clerus.org/clerus/dati/2007-11/23-13/MISSA.html>. Acesso em: 20 maio 2016.

A SAGRADA liturgia. [2000?]. Disponível em: <https://sites.google.com/site/sagradaliturgia/santa-missa---passo-a-passo>. Acesso em: 20 maio 2016.

BERIAIN, José. El patriarcado y su simbólica. In: GARAGALZA, L. *La interpretación*

de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 169-174.

BOTERO, Horácio. *Caderno de História*: Santo Inácio de Loyola e o exército de Cristo. Trad. Brenno Brod. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, [2000?], n. 20.

CAMPBELL, Joseph. *Tú eres eso*: las metáforas religiosas y su interpretación. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé, 2002.

CANDÉ, Roland. *A música*: linguagem, estrutura, instrumentos. Trad. Ernesto Pinho e Maria Ivone F. Vaz Ferrreira. Lisboa: 70, 1983.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Univ. de Brasília, 1995.

_____. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée E. Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arqueologia geral. Trad. de Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza, 2011.

ENSAMBLE MOXOS. *Fiesta Moxos*. San Ignacio de Moxos: Cantus Producciones, 2010. 1 CD.

ESCRITOS de Santo Inácio de Loyola: Exercícios Espirituais. 7. ed. Trad. R. Paiva, SJ. São Paulo: Loyola, [1548] 2013.

FURLONG, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de guaranies*. Buenos Aires: Theoria, 1962.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos*: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990.

JUNG, Carl G. *Psicologia e religião*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Trad. Gabriela Gomes da Cruz et al. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

NAWROT, Piotr. La música barroca: gloria de Chiquitos y sus intérpretes y compositores indígenas. In: BAPTISTA GUMUCIO, M. *Las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos*: uma utopia cristiana en el Oriente Boliviano. 4. ed. Santa Cruz de la Sierra: Lewy, 2011. p. 121-138.

SADIE, Stanley (Ed.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: Oxford University, 2001. v. 27.

SEPP, Antonio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos [1698; 1710]*. Trad. A. Reymundo Schneider. São Paulo: Martins, 1943.

ZIPOLI, Domenico. Misa San Ignacio. In: ENSAMBLE MOXOS. *Fiesta Moxos*. San Ignacio de Moxos: Cantus Producciones, [17--] 2010. 1 CD.

_____. Misa San Ignacio. In: NAWROT, P. (Ed.) *Partituras Domenico Zipoli*: Misas; Te Deum laudámus. Cochabamba: APAC; Verbo Divino; Nawrot, 2002. p. 85-220.