

“Ave Maria no morro” – religiosidade e nostalgia mítica na MPB*

Antonio Passos de Souza**

RESUMO

O presente artigo sublinha a influência da teologia da cultura de Paul Tillich como ponto de partida para estudos relacionando religião e Música Popular Brasileira – MPB, e aponta indícios de uma tendência de diversificação teórica nesse campo temático. No sentido dessa diversificação propõe um exercício de aproximação com a fenomenologia da religião elaborada por Mircea Eliade. Para tanto, parte de uma reflexão relacional entre os dois referenciais teóricos e em seguida faz uma incursão comparativa entre ambos por meio de uma interpretação compreensiva da canção “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins, 1942).

Palavras-chave: Teologia da Cultura; Fenomenologia da Religião; MPB; Herivelto Martins.

“Ave Maria no morro” – religiosity and mythical nostalgia in MPB

ABSTRACT

This article underlines the influence of Paul Tillich’s theology of culture as a starting point for studies relating religion and Popular Brazilian Music – MPB, and points evidences of a trend towards theoretical diversification in this thematic field. In the sense of this diversification, it proposes an exercise of approximation with the phenomenology of religion elaborated by Mircea Eliade. To do so, it starts from a relational reflection between the two theoretical references and then makes a comparative incursion between both through a comprehensive interpretation of the song “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins, 1942).

Key words: Theology of Culture; Phenomenology of Religion; MPB; Herivelto Martins.

* A elaboração deste artigo foi acompanhada e revisada pelo orientador Prof. Dr. Carlos Eduardo B. Calvani (PPGCR-UFS).]

** Graduado em História (UFS-1992). Mestrando em Ciências da Religião (PPGCR-UFS)

Introdução

Há uma linhagem de estudos nas Ciências da Religião/Teologia no Brasil dedicados à presença de temas religiosos (em sentido amplo) em canções da Música Popular Brasileira – MPB. Uma parte desses estudos está referenciada no artigo *Religião e MPB: um dueto em busca de afinção* (CALVANI, 2015). Nesse texto, ao revelar o enraizamento teórico que o levou a buscar na MPB uma fonte para a compreensão da religiosidade – ao menos enquanto ponto de partida –, o autor faz uma afirmação que pode ser estendida para outras publicações, pois vários desses estudos também evidenciam ter emergido “sob a influência da insistência de Tillich em relacionar Teologia e cultura” (CALVANI, 2015, p. 30).

Entretanto, nesse mesmo ensaio o autor empreende uma reflexão sobre as limitações da teologia da cultura enquanto instrumental teórico para a abordagem das relações entre religião e música popular e sugere, exemplifica e incentiva a articulação da teoria tillichiana com outros referenciais. Para além dessa proposição de articulação teórica, há também entre as publicações sobre o tema algumas que não fazem referência direta à teologia da cultura de Tillich. Com isso, evidencia-se que está em curso uma tendência de diversificação teórica nas pesquisas relacionando religião e MPB.

Assumindo a recomendação no sentido do exercício de articulação da teoria tillichiana com outros referenciais, este artigo expõe um esforço de aproximação entre a teologia da cultura e a fenomenologia da religião a partir das proposições de Mircea Eliade. Para tanto, começa com uma reflexão relacional entre os dois referenciais teóricos e em seguida faz uma incursão comparativa entre ambos na interpretação compreensiva de uma canção da MPB: “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins, 1942).

Substância religiosa e imaginário religioso – aproximações entre Tillich e Eliade para o estudo de religiosidades na MPB

Antes de mergulhar na descrição e morfologia de diversos simbolismos associados a rituais religiosos, Eliade faz nas páginas iniciais do livro *Imagens e Símbolos* (ELIADE, 1979) um breve histórico da reabilitação conferida ao imaginário nos círculos acadêmicos europeus, no

decorrer do século XX. Esse processo de reconsideração do imaginário como fonte cognitiva passa por uma série de acontecimentos convergentes, entre os quais: difusão pela psicanálise das palavras imagem, símbolo e simbolismo (em contraposição à ênfase racionalista de então); a sistematização de pesquisas revelando a importância do simbolismo nas sociedades tradicionais; uma reação contra o cientificismo positivista do século XIX, ocorrida principalmente nos âmbitos da filosofia e da arte (surrealismo); o renascimento do interesse religioso após a 1ª Guerra Mundial; um alargamento do interesse da História para além da centralidade europeia, chegando à compreensão, já bem difundida em meados do século XX, de “que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los” (ELIADE, 1979, p. 12).

Curioso observar a utilização dos termos “substância” e “vida espiritual” (este em alternância com “espiritualidade”) por Eliade. Em meio às abordagens introdutórias do livro, percebe-se que “espiritualidade” aparece de modo bem amplo, podendo confundir-se com cultura ao abarcar produções humanas que se estendem, por exemplo, desde as narrativas míticas e seus desdobramentos religiosos até ideologias políticas. Esse uso estendido do termo “espiritualidade” aparece claro no seguinte trecho: “É extraordinário como de toda a espiritualidade europeia duas mensagens apenas interessem realmente aos mundos extra-europeus: o cristianismo e o comunismo” (ELIADE, 1979, p. 11). Essa abrangente “espiritualidade” transporta uma “substância”, o que aproxima a fenomenologia da religião desenvolvida por Eliade (1907-1986) e a teologia da cultura de Paul Tillich (1886-1965).

O princípio geral da teologia da cultura de Tillich aponta para a religião (em sentido amplo) como conteúdo estruturante da cultura e a cultura como reflexo formal de indelével substância religiosa – a “cultura é a forma da expressão da religião e a religião é o conteúdo da cultura” (HIGUET, 2008, p. 137). Desse entendimento, deriva a pressuposição de que em toda e qualquer manifestação cultural, explícita ou implicitamente, é possível encontrar substância religiosa, ou seja, “a possibilidade de ver a religião como algo sempre presente, que interpenetra e convive simultaneamente com todos os setores da cultura, sem necessariamente agredir sua autonomia” (CALVANI, 1998, p. 94).

Tal pressuposto estruturante da cultura dar-se-ia em decorrência do inescapável questionamento ontológico humano, o necessário encontro com a preocupação última, “aquilo que determina o nosso ser ou não-ser” (TILLICH, 2005, p. 31). Mesmo que cotidianamente e naquilo que é mais aparente o ser humano pareça esgotar-se envolto em preocupações preliminares, “situações condicionadas, parciais, finitas”, haverá sempre oscilação com “experiências e momentos em que a pergunta pelo sentido último da existência se apodera de nós” (TILLICH, 2005, p. 30). É importante destacar que não se está falando de uma decisão meramente racional, consciente, de ocupar-se com a preocupação última; trata-se de algo que se apodera do ser humano independentemente de sua escolha consciente, ou, em termos tillichianos “independente de qualquer condição de caráter, desejo ou circunstância” (TILLICH, 2005, p. 29).

Estando pois a cultura sempre preñe de substância religiosa, essa “substância” pode ser encontrada não apenas em um campo supostamente mais próprio, ou seja, as manifestações tipicamente religiosas, mas, nas manifestações culturais de modo geral. Nesse sentido, ao distinguir diferentes modos de relacionamento entre as preocupações preliminares e a preocupação última no meio cultural, descrevendo a situação na qual uma preocupação preliminar se torna veículo da preocupação última, Tillich refere-se diretamente às expressões artísticas: “Quadros, poemas e música podem se tornar objetos da teologia, não sob o ponto de vista de sua forma estética, mas de seu poder de expressar, em e através de sua forma estética, alguns aspectos daquilo que nos preocupa de forma última” (TILLICH, 2005, p. 31). Assim, a arte torna-se campo de interesse da Teologia – e das Ciências da Religião – sempre que em suas expressões for percebida a presença de substância religiosa, da questão ontológica, ou em outras palavras de simbologias que dialoguem com aquilo ao que Eliade se refere como “estruturas do real”.

Também pensando no preenchimento sucessivo da cultura por uma substância presente desde camadas muito profundas da ancestralidade humana e continuamente reproduzida e renovada, trazida a lume na dinâmica cultural, o autor romeno nomeia, incorpora e parte do imaginário e da imaginação como chaves de acesso à “estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento

racional” (ELIADE, 1979, p. 8), portanto, dimensões do humano que abrem (e reabrem) outras fronteiras cognitivas. Embora as descrições e a morfologia desenvolvidas em *Imagens e Símbolos* partam principalmente de expressões tipicamente religiosas, Eliade não restringe a esse campo particular da cultura (a religião em sentido estrito) a manifestação substancial do imaginário religioso. Associando ao imaginário a ideia de uma necessidade nostálgica, preservadora de símbolos, imagens e mitos, o autor chama a atenção para o papel da canção popular como meio de expressão da imaginação e sonoridade transmissora do imaginário:

Também se pode de igual modo analisar as imagens subitamente libertadas por qualquer tipo de música, por vezes até pela mais banal romanza ¹, e logo se verificará que essas imagens revelam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo; que esse passado contém, além da saudade de um tempo desaparecido, mil outros sentidos: ele exprime tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, a tristeza de toda a existência que só é quando deixa de ser outra coisa, o desgosto de não viver na paisagem e no tempo evocados pela romanza... (ELIADE, 1979, p. 17).

Até aqui, foi enfatizado que no vocabulário utilizado por Eliade na introdução aos estudos identificados por ele como fenomenologia da religião, há uma aproximação em relação aos conceitos elaborados por Tillich no contexto da teologia da cultura. Porém, a mesma observação pode ser feita na direção contrária: buscando no processo de formação do pensamento o jogo entre influências, intuições e elaborações conceituais em Tillich, também ali aparecem termos que acenam para a elaboração da fenomenologia da religião em Eliade. Quanto ao papel da imaginação, por exemplo, em texto acerca da influência do romantismo alemão sobre as teorias tillichianas, lê-se: “Tillich condensa em seu pensamento diversos elementos do romantismo, como o valor da imaginação...” (CALVANI, 2010, p. 32).

¹ O termo romanza refere-se genericamente a um formato de expressão musical caracterizado por ser composto para uma voz com acompanhamento de um instrumento musical. Com registros preservados desde a Idade Média europeia, a romanza passou por variadas adaptações no decorrer do tempo, abordando temas diversos e alcançando ampla difusão social. Essas características revelam elementos de proximidade com o formato que, no contexto da comercialização fonográfica, passou a ser designado como canção popular.

Dessa introdução teórica aproximativa entre Tillich e Eliade, pode-se depreender que alguns fundamentos e desdobramentos presentes nas duas teorias guardam similaridades. Ambas concebem a presença de um preenchimento substancial, identificado com questões indissociáveis da religião, mas que ultrapassa esse campo específico (as manifestações explicitamente religiosas) e espraia-se na cultura. Ambos os autores discorrem sobre a arte como campo particular da expressão cultural por meio do qual a “substância religiosa” (Tillich) ou o “imaginário religioso” (Eliade) costumam também manifestar-se.

Com a intenção de operacionalizar a aproximação teórica rascunhada, ao recepcionar a teologia da cultura de Tillich como um ponto de partida bem firmado em diversas análises já realizadas acerca da presença de substância religiosa em canções da MPB, o presente artigo exercita o desdobramento da pesquisa nessa área com uma introdução dos estudos de simbologias religiosas, imaginário e imaginação, desenvolvidos no contexto da fenomenologia da religião proposta por Eliade, no livro *Imagens e Símbolos*.

Os simbolismos arquetípicos de centro e de ascensão

Em *Imagens e Símbolos*, Eliade propõe uma fenomenologia a partir de dois simbolismos articulados: de centro e de ascensão – ambos estruturantes da compreensão cósmica do mundo e da existência humana. A imagem arquetípica do simbolismo de centro faz referência à representação espacial de locais que estariam no centro do mundo e nos quais, em decorrência disso, haveria a possibilidade de comunicação, por meio de eixos de acesso, entre distintas regiões que constituem uma “imagem simbólica do cosmos” (ELIADE, 1979, p. 42) – céu, terra e regiões inferiores.

Em suas representações culturais, tal centralidade assume diversificadas formas: templos, palácios, cidades, montanhas, árvores, pilares e torres, entre outras. Ao simbolismo de centro vinculam-se os ritos de centro e é vasta a ilustração oferecida por Eliade, retirada de contextos culturais nos quais há registros da presença de mitos e ritos associados à simbologia de centro: na Babilônia, entre hebreus, indo-europeus (romanos), chineses, indianos, iranianos e germânicos, nas tradições mesopotâmica, islâmica e budista e no xamanismo. Reforçando a noção

do imaginário e seus símbolos e imagens como estruturantes do humano, Eliade compartilha ainda a compreensão de que os ritos associados ao simbolismo de centro refletem uma necessidade interior humana, ao afirmar que “todo o ser humano tende, mesmo inconscientemente, para o Centro e para o seu próprio Centro, o que lhe confere a realidade integral” (ELIADE, 1979, p. 53).

Semelhante acervo ilustrativo também é válido para o simbolismo de ascensão – este conexo àquele. Uma vez concebido o centro como local da possibilidade de comunicação entre os diferentes níveis do cosmos, ou local de “ruptura de nível ontológico” (ELIADE, 1979, p. 53) o autor apresenta uma variada demonstração de representações rituais do simbolismo de ascensão, este como viabilizador do trânsito entre os diferentes níveis cósmicos localizados no centro, simbolizando uma passagem, um “caminho para a realidade absoluta” (ELIADE, 1979, p. 50).

Ao descrever a articulação entre esses dois simbolismos estruturantes, Eliade mostra que as localizações da centralidade cósmica e sua consequente habilitação como lugar de ascensão não se definem por critérios geográficos. Assim, o templo, o palácio, a cidade, a montanha, a árvore, o pilar, a torre ou qualquer outro ponto recepcionado como “centro do mundo” e no qual se concebe a presença de eixos de ascensão, será um local sagrado, independentemente do posicionamento geográfico. Ou seja, a centralidade cósmica não se define por localização geográfica (embora a ação ritual coincida com coordenadas geográficas), pois trata-se de uma localização no âmbito do sagrado.

Sobre a simbologia imaginária dos eixos cósmicos e a construção de suas representações culturais, Eliade faz esclarecedora exposição acerca da incorporação da casa (ambiente residencial) como lugar sagrado, a partir de descrições de culturas arcaicas árticas, norte-americanas e da Ásia central:

a trave central da habitação destes povos é assimilada ao Eixo Cósmico. E é na base deste poste que se colocam as oferendas destinadas às divindades celestiais, pois é só ao longo deste eixo que as oferendas podem subir ao céu. Quando a forma da habitação se altera a cabana é substituída pela yurta (como, por exemplo, entre os pastores-criadores da Ásia central), a função mítico-ritual do pilar central é assegurada pela abertura superior destinada esta ao escapamento do fumo. Na altura dos sacrifícios,

introduz-se na yurta uma árvore cujo cimo sai por aquela abertura. Esta árvore sacrificial, pelos seus 7 ramos simboliza as 7 esferas celestes. Assim, por um lado, *a casa está homologada ao Universo* e por outro lado ela é vista como situada no *Centro do Mundo*, ficando a abertura destinada ao fumo na direção da estrela polar (ELIADE, 1979, p. 47).

Assim, ao listar o templo, o palácio, a cidade, a montanha, a árvore, o pilar, a torre e também a cabana e depois a yurta como exemplos de representações culturais da centralidade cósmica no mundo, o autor demonstra a grande amplitude das possibilidades de localização espacial do sagrado. Do mesmo modo, também oferece uma robusta exemplificação de entes tomados como representação dos eixos de ascensão: “Um número considerável de mitos fala de uma árvore, de uma liana, de uma corda, de um fio de aranha ou de uma escada que liga a Terra ao Céu” (ELIADE, 1979, p. 47).

Os vários exemplos citados, tanto de localizações espaciais da centralidade cósmica quanto de objetos representativos dos eixos de ascensão, não esgotam as possibilidades dessas representações culturais, sempre abertas à reelaboração. Nesse sentido, abrindo o segundo momento anunciado na introdução, partiremos agora para a verificação da presença de semelhantes representações na MPB, com alguma variação expressiva. Para tanto, será iniciada a abordagem compreensiva da canção “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins, 1942).

“Ave Maria no morro” – da rejeição no berço à difusão internacional

Começando por uma orientação já enfatizada em outros estudos relacionando religião e MPB, no sentido de contemplação da imagem sonora integral emanada da canção e evitando a redução da análise a um dos seus elementos isoladamente, sugere-se uma audição inicial da composição (para todas as versões fonográficas listadas na Tabela 1, consta em nota de rodapé um link para a respectiva audição). De modo geral e sobretudo quando associada ao formato original de composição e à estreia fonográfica com o Trio de Ouro (1942), a canção “Ave Maria no morro” é identificada do ponto de vista rítmico como um samba-canção. Entretanto, a audição das diferentes gravações, feitas por diversos artistas, claramente evidencia que há grande variedade

rítmica nas novas versões. Para superar alguma possível dificuldade de entendimento do que é cantado, a audição poder ser acompanhada por uma leitura da letra da canção, transcrita na íntegra a seguir:

Barracão de zinco
 Sem telhado, sem pintura
 Lá no morro
 Barracão é bangalô
 Lá não existe
 Felicidade de arranha-céu
 Pois quem mora lá no morro
 Já vive pertinho do céu
 Tem alvorada, tem passarada, alvorecer...
 Sinfonia de pardais
 Anunciando o anoitecer
 E o morro inteiro no fim do dia
 Reza uma prece ave Maria...
 Ave Maria...
 Ave... Maria...
 E quando o morro escurece
 Elevo a Deus uma prece
 Ave Maria...

Essa canção tão difundida por meio das muitas e diversificadas regravações, guarda em sua história o registro de algumas dificuldades iniciais. Duas rejeições marcam a gestação musical e a estreia fonográfica do samba-canção “Ave Maria no morro”. Curiosamente, tais aversões vêm de polos opostos, de atitudes e figuras que fazem os papéis de um lado do mais pragmático e dessacralizado mundano e do outro de alta autoridade sacerdotal que assume publicamente a representação do sagrado.

O verbete “Herivelto Martins” no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (ALBIN, 2022), chama a atenção para a diversidade de parceiros e a grande quantidade de parcerias musicais na obra desse compositor. “Ave Maria no morro” também deveria ser mais uma das muitas canções feitas em coautoria, pois, após o início e antes da conclusão do processo de composição, Herivelto Martins teria apresentado os primeiros versos musicados ao também compositor Benedito Lacerda, oferecendo-lhe parceria para a conclusão do

samba-canção, porém “o amigo aconselhou que não o gravassem, pois era “música de igreja” e não ia “dar dinheiro” (ALBIN, 2022).

Felizmente para a MPB, considerando o sucesso comercial e o prestígio no meio artístico alcançados por essa canção, o compositor não se deixou levar pela avaliação desdenhosa de Benedito Lacerda. Em 1942 “Ave Maria no Morro” chega ao primeiro registro fonográfico, comercialmente lançado na interpretação do Trio de Ouro, então formado pelas vozes do próprio Herivelto, Nilo Chagas e Dalva de Oliveira. Logo após a primeira divulgação pública, o samba-canção passa a enfrentar outra reprovação, agora vinda da cúpula católica no Brasil e proferida pelo arcebispo do Rio de Janeiro: “A repercussão de ‘Ave Maria no morro’ fez com que o Cardeal Leme considerasse a canção uma heresia, pedindo sua proibição. O compositor, contudo, conseguiu, por intermédio de amigos no serviço da censura, vetar tal pedido” (ALBIN, 2022). Nesse mesmo ano, no mês de outubro, veio a falecer o Cardeal Leme.

Com o passar do tempo foi-se evidenciando que as considerações do Cardeal Leme e de Benedito Lacerda, confrontadas com a religiosidade do povo brasileiro e também de outros países e com a força dessa religiosidade como elemento influente na recepção do produto musical, estavam fora de sintonia. O samba-canção escrito por Herivelto Martins, “que se tornou um de seus maiores sucessos como compositor, é também um dos maiores da MPB” (...) “gravado em várias versões no exterior” e “a partir dos anos 1960, entrou para o repertório dos trabalhos litúrgicos de igrejas no Brasil e na Europa” (ALBIN, 2022) apesar da rejeição e reprovação iniciais.

Na década de 1940, a produção musical de autores e intérpretes brasileiros difundida comercialmente pelo país concentrava-se na cidade do Rio de Janeiro. O período começou com a predominância de gêneros consagrados desde a década anterior, sobretudo o samba e as marchas. Em meados da década, entretanto, ocorre uma transição e o gênero samba-canção assume a liderança nas paradas de sucesso. Nesse contexto, a acolhida e recepção de “Ave Maria no morro” extrapolou o público dos “primeiros ouvintes” cariocas, identificados com o circuito morro/cidade baixa e acostumados aos ritmos de sucesso da época, se estendeu inicialmente para o país e ainda se propagou no tempo e em

outros espaços por meio de releituras feitas por artistas identificados com diferentes vertentes musicais como bossa-nova (João Gilberto), jovem guarda/country (Eduardo Araújo), pop-rock (Scorpions e Zucchero) e ainda artistas com incursão no gênero ópera (Andrea Bocelli) – com a letra em português ou traduzida². Na Tabela 1 consta um apanhado ilustrativo com vinte gravações fonográficas da canção, comercializadas em discos de goma-laca, vinil ou CD, entre as muitas existentes. Além disso, encontram-se versões documentadas em registros audiovisuais (com divulgação pela internet) de shows ou apresentações pontuais para programas de televisão ou documentários, entre as quais: interpretações solo de Elza Soares³, Simone Mazzer⁴ e da dupla Gilberto e Gilmar⁵, como também duetos reunindo João Gilberto e Caetano Veloso⁶, Elza Soares e Chico César⁷. Essa imensa capilaridade evidenciada pela acolhida por artistas identificados com diferentes estilos, certamente eleva “Ave Maria do morro” a uma das peças mais clássicas da MPB, e nos traz o desafio de considerar os simbolismos, arquétipos e estruturas do imaginário presentes na canção.

² Quanto às interpretações de “Ave Maria no morro” por artistas de países cujo idioma não é o português e considerando apenas os registros citados neste artigo (no texto e na Tabela 1), temos algumas diferentes situações: The Cats (Holanda) e Zucchero (Itália) cantam em português; Trio San José (Espanha) e Scorpions (Alemanha) cantam uma versão da letra para o espanhol; Andrea Bocelli (Itália) canta uma versão da letra para o italiano.

³ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=i1cQKQztf10>. Acesso em: 10 mai. 2022.

⁴ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=VInkPeYHANS>. Acesso em: 10 mai. 2022.

⁵ Disponível para audição em: https://www.youtube.com/watch?v=Z7vNDt4aIZs&list=RcDZ7vNDt4aIZs&start_radio=1. Acesso em: 10 mai. 2022.

⁶ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=W1pelCixL2o>. Acesso em: 10 mai. 2022.

⁷ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=uPT79xGL-tI>. Acesso em: 10 mai. 2022.

Tabela 1 – Alguns dos muitos registros fonográficos de “Ave Maria no morro”⁸

	Artista / Grupo	País de origem	Álbum (ou similar)	Suporte	Ano
01	Trio de Ouro	Brasil	Ave Maria no Morro / Festa de Preto	Goma-laca, 10" 78 RPM	1942
02	Nelson Gonçalves	Brasil	Ave Maria no Morro / Só eu	78 RPM	1950
03	Helena de Lima	Brasil	Vale A Pena Ouvir... Helena	LP	1958
04	Trio San José	Espanha	Ave Maria no Morro	EP, 7" 45 RPM	1959
05	Wilson Simonal	Brasil	México'70	LP	1970
06	Eduardo Araújo	Brasil	Eduardo Araújo	LP	1971
07	The Cats	Holanda	We Wish You A Merry Christmas	LP	1975
08	Baby Consuelo	Brasil	Ora Pro Nobis	LP e CD	1991
09	João Gilberto	Brasil	João	LP e CD	1991
10	Pery Ribeiro e Chrystian e Ralf	Brasil	Pery	LP	1991
11	Ângela Maria e Cauby Peixoto	Brasil	Ângela e Cauby ao Vivo	LP e CD	1992
12	Andrea Bocelli	Itália	Il Mare Calmo Della Sera	CD	1994
13	Scorpions	Alemanha	Live Bites	CD	1995
14	Celina Pereira	Cabo Verde	Harpejos e Gorgeios	CD	1998
15	Mônica Salmaso	Brasil	Voadeira	CD	1999
16	Gal Costa	Brasil	Todas as coisas e eu	CD	2003
17	Agnaldo Rayol	Brasil	Maria Maria Marias	CD	2006
18	Selma Reis	Brasil	Sagrado	CD	2007
19	Emílio Santiago	Brasil	Herivelto Martins – 100 Anos	CD	2012
20	Zucchero	Itália	La Sesion Cubana ⁹	CD	2012

⁸ Links para acesso às informações contidas na Tabela 1 e para audição dos respectivos registros fonográficos:

Trio de Ouro. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5381128-Trio-De-Ouro-Ave-Maria-No-Morro-Festa-De-Preto. Acesso em: 08 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=z7228zepK7g>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Nelson Gonçalves. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-60737>. Acesso em: 10 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGnq1Lmjlbw>. Acesso em: 10 mai. 2022.

Helena de Lima. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1342011-Helena-De-Lima-Vale-A-Pena-Ouvir-Helena. Acesso em: 08 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=1TSUVoYsAs4>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Trio San José. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2400418-Trio-San-Jos%C3%A9-Ave-Maria-No-Morro. Acesso em: 09 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=L1Y2JTi7rBU>. Acesso em: 09 abr. 2022.

- Wilson Simonal.** Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/mexico70>. Acesso em: 09 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=woOwnlQKScQ>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- Eduardo Araújo.** Disponível em: <https://www.discogs.com/release/4376048-Eduardo-Araujo-Eduardo-Araujo>. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=9x18eYxKaOI>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- The Cats.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/558051-The-Cats-We-Wish-You-A-Merry-Christmas. Acesso em: 09 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=hvEHKuZppaQ>. Acesso em: 09 abr. 2022.
- Baby Consuelo.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7415156-Baby-Consuelo-Ora-Pro-Nobis. Acesso em: 09 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=LMZz78IX5qU>. em: 14 abr. 2022.
- João Gilberto.** Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/joao-285>. Acesso em: 08 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=KRgpoQF3oh4>. Acesso em: 09 abr. 2022.
- Pery Ribeiro e Chrytian e Ralf.** Disponível em: <https://immub.org/album/perly-1>. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: https://www.youtube.com/watch?v=zK_tBX5JUIY. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Ângela Maria e Cauby Peixoto.** Disponível em: <https://immub.org/album/angela-cauby-ao-vivo>. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=SFQT8hQZ2jk>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Andrea Bocelli.** Disponível em: <https://www.discogs.com/release/3065406-Andrea-Bocelli-II-Mare-Calmo-Della-Sera>. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=1y-nTbtsa8I>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Scorpions.** Disponível em: <https://www.discogs.com/es/release/3903922-Scorpions-Live-Bites>. Acesso em: 08 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=zjs6m8ACqwI>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- Celina Pereira.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/10042380-Celina-Pereira-Harpejos-E-Gorgeios. Acesso em: 09 abr. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwluxx2-nFg>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- Mônica Salmaso.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1288460-M%C3%B4nica-Salmaso-Voadeira. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=z3p5TYDxRC4>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Gal Costa.** Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/todas-as-coisas-e-eu>. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=xAJZ3clCq-M>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Agnaldo Rayol.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9359672-Agnaldo-Rayol-Maria-Maria-Marias. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=Rpr9pvC7Qnw>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Selma Reis.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/8715429-Selma-Reis-Sagrado. Acesso em: 09 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=iOi7Pq2He98>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- Emílio Santiago.** Disponível em: <https://immub.org/album/herivelto-martins-100-anos>. Acesso em: 10 mai. 2022. Para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=dh2JHFcltw>. Acesso em: 10 mai. 2022.
- Zucchero.** Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/563920-Zucchero-Sugar-Fornaciari-La-Sesion-Cubana. Acesso em: 09 abr. 2022. Para audição: https://www.youtube.com/watch?v=lvFYTJ_P3vI. Acesso em: 14 abr. 2022.
- 9 Essa interpretação do artista italiano Zucchero conta com a participação vocal do artista brasileiro Djavan.

Em busca de uma escuta compreensiva

Herivelto de Oliveira Martins nasceu no ano de 1912 no estado do Rio de Janeiro, no distrito de Rodeio, hoje município de Engenheiro Paulo de Frontin. Filho de um agente ferroviário que organizava eventos artísticos, já aos três anos de idade se apresentava em público, recitando versos. Como uma extensão do ambiente familiar foi iniciada a carreira artística de Herivelto Martins. Em Barra do Piraí, onde a família residiu entre 1916 e 1929, participou com os irmãos e vizinhos de encenações teatrais e ingressou em uma banda de música. Passou ainda a integrar um trio ao lado de dois artistas circenses. Em 1930 a família muda-se para São Paulo e logo em seguida, aos dezoito anos, Herivelto deixa a casa dos pais e segue para a cidade do Rio de Janeiro (ALBIN, 2022).

A sensibilidade do compositor Herivelto Martins em relação ao morro, conforme sua biografia, foi forjada na convivência comunitária com as populações desses ambientes geográficos que começaram a ser povoados através de assentamentos precários pelos excluídos da sociedade litorânea na antiga capital do Brasil, já no início do século XX. Carrega, portanto, o viés de um olhar nativo e expressa-se de um lugar de fala interior ou bastante aproximado à religiosidade da comunidade cantada. A convivência comunitária com o morro (conceito geográfico) ocupado como espaço social urbano, aparece descrita em diferentes momentos da vida do artista, desde sua chegada à então capital federal no início da década de 1930:

...foi obrigado a fazer biscates na barbearia onde seu irmão trabalhava. Assim, fazia barbas aos sábados e, com a gorjeta, podia comer o famoso 'feijão à Camões' até o sábado seguinte. A 'especialidade' do bar do 'seu' Machado consistia num prato fundo com feijão-preto e uma colher de arroz no meio. Era assim que se alimentava a semana inteira. Logo depois, recebeu convite de um freguês, 'seu' Licínio, para gerenciar uma barbearia de sua propriedade no Morro de São Carlos. Aceitou, impondo uma condição: a de que poderia sair de vez em quando, pois era um artista. Na verdade, ele ficou interessado na possibilidade de vir a conhecer os grandes sambistas do Estácio, que viviam em São Carlos. Conheceu então o compositor Príncipe Pretinho, José Luís da Costa, que lhe abriu as portas para a carreira artística (ALBIN, 2022).

Se em suas andanças e sobretudo após o sucesso comercial alcançado por sua música o compositor se fixou em áreas elitizadas da cidade do Rio de Janeiro, o morro parece ter permanecido nele. Herivelto Martins foi “o compositor que mais escreveu sambas para a hoje gloriosa Estação Primeira de Mangueira” e em 1992, na comemoração do aniversário de 80 anos de vida do artista, em uma casa no bairro da Urca, “estavam presentes todos os membros da diretoria da Escola de Samba Mangueira” (ALBIN, 2022).

Considerando essa convivência comunitária do compositor, vivenciada em alguns morros, presume-se que “Ave Maria no morro” ressoa com fidelidade o sentido da religiosidade para “quem mora lá no morro” (ou morava, no entorno temporal da criação da canção) e isso a coloca em uma situação favorável à compreensão do fenômeno religioso, como propõe Eliade, “buscando entender o significado deste através daqueles que o percebem” (ALMEIDA, 2016, p. 150). Mesmo fazendo referência a um espaço e tempo específicos, é curioso notar a atratividade renovada da canção, demonstrada na forma das muitas regravações. Isso pode ser um indício de que “Ave Maria no morro” transporta, além de registros históricos que dela podem ser extraídos, algo que desperta na imaginação de um amplo público ouvinte (não só no Brasil) a nostalgia mítica tão sublinhada pelo autor romeno, além da imagem arquetípica da grande mãe acolhedora. Como então aprofundar a compreensão dessa canção?

A canção, que no Brasil do século XX passou de modo muito amplo a ser identificada pelo rótulo MPB, é uma criação artística composta a partir de dois elementos básicos: um texto (letra) e uma melodia musical (melodia/harmonia) que passam a ser assimilados na forma dessa união. A forma final “canção” une *melos* e *logos* dinamizando o imaginário, o que favorece processos de divulgação e assimilação através de diferentes arranjos sonoros e interpretações vocais.

Embora transmita explicitamente uma mensagem textual (com muita variação formal) a canção é musical e a música, “a mais abstrata das artes” (MARASCHIN, 2004, p. 85), transmite uma mensagem estética em si que ecoa na imaginação, algo como, por exemplo, “a imagem do Paraíso Perdido sugerida de um momento para o outro pela música de um acordeão...” (ELIADE, 1979, p. 18). Então é na apreciação da

unidade entre melodia, harmonia, arranjo, interpretação vocal, texto cantado e demais elementos sonoros que integram (com grande variedade de combinações) os registros fonográficos das canções da MPB onde deve caminhar a compreensão. Propomos assim, uma contemplação da canção ou de algumas das suas versões fonográficas que possa resultar em alguma compreensão da expressão de religiosidades envolvidas entre a canção em si e sua assimilação.

Pertinho do céu – substância e imaginário religiosos

A primeira versão fonográfica de “Ave Maria no morro” (Trio de Ouro, 1942) é iniciada com um trecho da “Ave Maria” (Gounod), canção muito difundida no Brasil em associação ao catolicismo (ANDRADE, 2022). Em algumas das versões seguintes a mesma citação sonora é mantida com variadas ênfases, em outras não. Essa presença incidental de uma canção na outra, reforça a explicitação de um aceno ao catolicismo tradicional. Tal explicitação, entretanto, além de constar anunciada no título da canção, no decorrer do canto ficará ainda mais evidenciada na narrativa de uma louvação mariana. Resumidamente, poder-se-ia dizer que além de uma vista panorâmica do morro como bairro popular, com moradias rudimentares e alguns encantos naturais (sem identificar um morro específico), a canção descreve o ritual religioso de uma comunidade que todos os dias, sempre em um mesmo horário – 18 horas – reúne-se para oferecer louvores à Virgem Maria.

Considerando as informações sintetizadas sobre a canção no parágrafo anterior e lançando-se mão de conceitos operacionais vindos da teologia da cultura e da tipologia relacional entre religião e arte proposta por Tillich, à primeira vista “Ave Maria no morro” tende a ser enquadrada no tipo “Tema religioso em estilo não-religioso” (CALVANI, 1998, p. 101). Se faz referência a um ritual devocional dirigido a uma divindade, presume-se que a canção contenha algum resquício de substância religiosa, porém sem profundidade e no sentido mais fútil da relação entre religião e arte em termos tillichianos. Por analogia, o enquadramento feito para a canção “Grande Deus” (Cartola) em uma análise elaborada a partir da teologia da cultura, poderia ser emprestado a “Ave Maria no morro”: “No sentido tillichiano de religião, esse samba é religioso apenas em seu formato, ou seja, sua linguagem e seus elementos rasos,

mas não há profundidade religiosa, e sim uma construção alienativa baseada na argumentação contida na canção” (TADA, 2010, p. 77) – isso porque, no samba-canção de Herivelto Martins, submetido aos conceitos operacionais vindos da teologia da cultura, não se evidencia a presença da “preocupação última” como expressão resultante de um estado de angústia ontológica. O que impregna a canção em análise é a descrição/encenação de uma louvação mariana.

Todavia, a interpretação pode mudar de figura se buscarmos uma aproximação com as abordagens voltadas para o imaginário e a imaginação e para as descrições e compreensões de simbolismos religiosos, abarcados na fenomenologia da religião desenvolvida por Eliade. Tal mudança compreensiva deriva de uma diferenciação quanto ao estado de espírito predominante na expressão artística quando da transmissão da substância religiosa ou do imaginário religioso: em Tillich a ênfase está no estado de angústia existencial diante da questão ontológica; já no que Eliade sugere quanto à veiculação do imaginário religioso por meio da música sobressai um estado de necessidade nostálgica (constituente da condição cósmica humana) voltada para o mítico.

A presença da “Ave Maria” de Gounod, do badalar de sinos, do instrumento musical órgão e de arranjos vocais evocativos daquilo que a Igreja Católica classifica como música sacra, que aparecem e desaparecem em variadas combinações nas várias versões fonográficas de “Ave Maria no morro”, são todos esses registros sonoros que remetem ao catolicismo e podem sugerir diversos sentimentos que se alternam, despertados nos diferentes momentos do rito, pois estão todos presentes no imaginário cristão: ação de graças/alegria, súplica/medo, comunhão/solidariedade, etc. (CNBB, 1999).

Mesmo deixando-se de lado os elementos recordativos do catolicismo, na ambiência sonora emanada da canção permanece uma constante tensão entre estados emotivos variados, com maior penetração da sugestão de nostalgia e contentamento. Há versões nas quais o clima musical chega a alcançar ares de curtição festiva e dançante, como na interpretação de Wilson Simonal (1970), intensificando assim o polo do contentamento (ou disfarçando a nostalgia). Na versão de João Gilberto (1991), a tensão parece explicitada pelo uso de um contraste bem destacado: após a abertura por um arranjo de cordas que cria uma ambiência

densa, nostálgica, sugerindo até mesmo desolação, quando irrompem o violão e a voz do intérprete principal há uma reviravolta na direção de algo que pode ser descrito como uma suave e confortante alegria. E assim vão soando as demais versões: apresentando diferentes variações sonoras da tensão entre nostalgia e contentamento.

Emergindo na nostalgia, a canção começa a transitar e alcança mais nitidamente o estado de contentamento quando descreve o belo que no morro emerge em fenômenos da natureza e assim continua ao descrever e reproduzir os momentos de louvação, que insinuam o retorno ao nostálgico. O nostálgico sobressai quando o morro percebe o mundano em si mesmo ou principalmente no entorno urbano que parece ameaçar a relação com o sagrado, vivenciada na integração com a natureza e no ritual de louvação que fortalece a convivência comunitária. A nostalgia presente em “Ave Maria no morro” talvez seja dirigida a algo de paradisíaco que remete a um passado mítico, mas que, de alguma forma, ainda cintila no morro, porém ameaçado pelo movimento do tempo – a nostalgia no morro é pressentimento de desencantamento que se avizinha. O contentamento advém da vivência de acesso ao sagrado e ainda soa como fio de esperança.

Naquilo que é cantado, a narrativa é iniciada por uma breve descrição em quatro versos, alusivos à condição de pobreza material do morro, representada pela precariedade das moradias, construídas dos restos e sobras (folhas de zinco) de construções maiores:

Barracão de zinco
Sem telhado, sem pintura
Lá no morro
Barracão é bangalô

Os quatro versos seguintes, entrelaçados à segunda frase melódica, contribuem com uma profundidade poética central para a abertura compreensiva da canção:

Lá não existe
Felicidade de arranha-céu
Pois quem mora lá no morro
Já vive pertinho do céu

A negação da existência de felicidade no morro, cantada nos dois primeiros versos da segunda estrofe, pode enganar a audição, se não for dada a devida atenção para a informação complementar de que a felicidade que falta ao morro é apenas um tipo especificado de felicidade falseada e sustentada pelo status social: a “felicidade de arranha-céu”. Há um sentido contido no substantivo composto “arranha-céu” que pode passar despercebido, mas que não deve ser deixado para trás. Um dos seus radicais é “arranha” que é sinônimo de fere, esfola, molesta... e ainda em sentido figurado tocar mal um instrumento musical.

O simbolismo da imagem “arranha-céu”, já naquela configuração histórica (os grandes centros urbanos no Brasil dos anos 1940) e ainda hoje, aponta para o progresso material e o desenvolvimento tecnológico (nesse caso aplicados à construção civil e ao crescimento urbano), para a modernização do mundo decorrente do avanço e aplicação do controle e exploração intentados no polo subjetivo da relação sujeito-objeto – processo esse que levado à exacerbação passa também a ser percebido como destruição. Mas o morro parece expressar um contentamento (mesmo que já sob ameaça) por ainda manter-se distanciado da “felicidade de arranha-céu” e por vivenciar outras dimensões da felicidade, uma vez que, em nenhum momento a canção fala de veto à felicidade(s) que não seja a “de arranha-céu”. Os motivos do morro são introduzidos na canção pelo uso da conjunção “pois” que conduz a uma explicação ou conclusão muito clara: “quem mora lá no morro já vive pertinho do céu”. Diferentemente de “arranha”, o diminutivo “pertinho” sugere uma aproximação serena, de cuidado mútuo.

É importante buscar o sentido dessa proximidade com o céu. Seria ela definida por critério astronômico moderno? Retornando à demonstração feita por Eliade quanto à imaginação e não ao racional geográfico como fonte referencial para a definição das localizações espaciais representativas do sagrado, não será difícil uma compreensão de que, também em “Ave Maria no morro” a proximidade entre o morro e o céu é dada a partir do imaginário religioso, ou seja, é da ordem do sagrado. Essa proximidade entre o morro e o céu produz seus sinais e motiva uma ação ritual cotidiana no sentido da expressão de gratidão, cantados nos versos seguintes:

Tem alvorada, tem passarada, alvorecer...
Sinfonia de pardais
Anunciando o anoitecer
E o morro inteiro no fim do dia
Reza uma prece ave Maria...

A alvorada ou o alvorecer (o surgimento no céu da primeira claridade da manhã), uma “sinfonia” todos os dias levada aos ouvidos do morro pelo canto dos pássaros, ou no dizer literal da letra, “pardais” que anunciam “o anoitecer” (o lusco-fusco do cair da tarde, entre o azul do dia e o escuro da noite, assim como o alvorecer, são imagens representativas de transição), são todos esses fenômenos naturais com possibilidade generalizada de observação; porém, no sentir do morro são recepcionados como dádivas vindas do céu (este como diferente nível cósmico em relação ao mundo) e portanto, manifestações sagradas. Daí a ação ritual praticada cotidianamente de modo comunitário pelo “morro inteiro” que “no fim do dia” dirige-se com gratidão ao sagrado na forma da louvação a uma divindade. Pela primeira vez na canção uma frase é repetida, cantada duas vezes seguidas (na gravação original – Trio de Ouro, 1942 – e em várias outras): “E o morro inteiro no fim do dia / Reza uma prece ave Maria”. O céu toca o morro no alvorecer, no anoitecer, por meio do canto dos pássaros e do fortalecimento da coesão comunitária e o morro dirige-se ao céu em agradecimento, no ritual de gratidão. Instaura-se assim, entre o imaginário e a imaginação coletiva, uma comunicação, um acesso ritualisticamente renovado a cada dia entre o céu e o morro, o morro e o céu.

Estamos, pois, diante de uma articulação entre dois simbolismos descritos por Eliade: o simbolismo de centro e o simbolismo de ascensão. O morro é apresentado na canção e percebido por seus moradores (considerando a hipótese de fidelidade da canção à religiosidade da comunidade) como portal de acesso entre dois diferentes níveis cósmicos – a terra e o céu. Tal comunicação torna-se possível pela sacralidade atribuída ao morro como centro do mundo (no âmbito do sagrado), ou seja, localização espacialmente representativa de um portal no qual é possível a acessibilidade entre níveis cósmicos, ou ainda, em outras palavras, local de “ruptura de nível ontológico” (ELIADE, 1979, p. 53). Tal acessibilidade, conforme Eliade, é estruturante do humano ao

lhe atribuir integralidade interior. Nas expressões naturais da beleza e no ato cotidiano de louvação, chegamos ao simbolismo de ascensão, configurado nos momentos em que o céu toca o morro e o morro simbolicamente sobe ao céu para agradecer pelas dádivas recebidas.

Além do argumento de que a canção transmite com fidelidade a religiosidade da comunidade do morro, ao fazer essa narrativa sonora a própria canção retransmite aos ouvintes o entremear das sensações: certa tensão motivada pela visão do “arranha-céu” que já se avizinha, o contentamento pela sacralidade do morro ainda presente no cotidiano comunitário e daí o preenchimento momentâneo da necessidade nostálgica suscitada por Eliade, preservadora de símbolos, imagens e mitos. A retransmissão dos estados subjetivos despertados e alimentados no ritual de louvação é intensificada nos versos textuais e melódicos conclusivos da canção, quando da descrição o canto passa a uma encenação sonora do próprio ato de louvação vivenciado pelo eu lírico como integrante da comunidade, que demonstra cantando quando e como pronuncia a louvação. Na maioria das versões esse trecho aparece como um ápice, um momento quase extático:

Ave Maria...
Ave... Maria...
E quando o morro escurece
Elevo a Deus uma prece
Ave Maria...

Considerações finais

Procurou-se inicialmente neste artigo reconhecer que são bastante reveladoras, em termos de oferecimento de compreensão acerca da presença de substância religiosa em canções da MPB, as interpretações elaboradas a partir da teologia da cultura de Tillich. Porém, na direção de uma tendência de diversificação teórica incidente nesse campo temático, exercitou-se uma aproximação com a fenomenologia da religião, conforme elaboração de Mircea Eliade no livro *Imagens e Símbolos*.

A reflexão relacional entre as duas teorias demonstrou similaridades quanto à proposição de um preenchimento substancial de fundo religioso disseminado na cultura, mas também apontou peculiaridades que possibilitam diferentes compreensões resultantes de seus empregos

operacionais para a interpretação de canções da MPB. Na abordagem do samba-canção “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins, 1942), verificou-se que a teoria tillichiana tende a considerá-lo uma manifestação artística de profundidade rasa em sentido religioso. Já o emprego da fenomenologia da religião eliadiana possibilitou o acesso a novas camadas de entendimento – revelando-se desse modo uma perspectiva complementar entre as duas teorias.

Foi assim percebido em “Ave Maria no morro” um estado emotivo cambiante entre nostalgia e contentamento, experimentado tanto pela comunidade cantada quanto compartilhado no processo auditivo de assimilação da canção. Dar-se-ia o contentamento por uma vivência de acesso ao sagrado (que é fio de esperança) e a nostalgia (voltada para o que ainda há mas já se esvai) vinda de um pressentimento de ameaça ao ambiente simbólico alimentado pela religiosidade. Temor insinuado pela aproximação de um processo de desencantamento.

O exercício interpretativo, referenciado em estudos de simbologias religiosas elaborados por Eliade, alcançou aspectos da religiosidade da comunidade cantada e ainda a continuidade do jogo entre imaginário e imaginação no fluxo de difusão da canção, chegando-se à compreensão de que, embora trate explicitamente de uma louvação mariana (portanto de inspiração católica), “Ave Maria no morro” contem simbologias de grande profundidade religiosa que extrapolam os limites históricos do cristianismo.

Bibliografia

ALBIN, Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Verbetes “Herivelto de Oliveira Martins”. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/herivelto-martins/>. Acesso em: 07 abr. 2022.

ALMEIDA, Sérgio Cesar Prates de. Mircea Eliade e a valorização do imaginário religioso. **Revista Eletrônica Correlatio** v. 15, n. 1 – junho de 2016, p. 149-160.

ANDRADE, Charlisson Silva de. Ave Maria das músicas: o feminino no sagrado. **Revista Brasileira de Estudos Fonográficos**, Volume 2 – Número 2 – março de 2022, p. 66-84.

CALVANI, Carlos Eduardo B. **Teologia e MPB**. São Paulo/São Bernardo do Campo, Loyola/UMESP, 1998.

CALVANI, Carlos Eduardo B. **Teologia da Arte**. São Paulo: Fonte Editorial/ Paulinas, 2010.

CALVANI, Carlos Eduardo B. Religião e MPB: um dueto em busca de afinação. **Revista Eletrônica Correlatio** v. 14, n. 28 – Dezembro de 2015, p. 29-54.

Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil** / Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. — São Paulo: Paulus, 1999. — (Estudos da CNBB; 79).

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

HIGUET, Etienne. As relações entre religião e cultura no pensamento de Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 14 – dezembro de 2008, p. 123-143.

MARASCHIN, Jaci. **A (im)possibilidade da expressão do sagrado**. São Paulo: Emblema, 2004.

TADA, Elton. Que samba é esse, malandro? Uma análise teológico-existencial de sambas de Cartola a partir da teologia da cultura de Paul Tillich. **Correlatio**, n. 18 – dezembro de 2010, p. 66-78.

TILLICH, Paul. **Teologia Sistemática**. 7 ed. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

Submetido em: 25-5-2022

Aceito em: 30-8-2022