
MÚSICA E RITUALIDADE

NA TRADIÇÃO BÍBLICO-CRISTÃ:

SALMOS E CÂNTICOS

DE ONTEM E DE HOJE*

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO**, MARIOSAN DE SOUSA MARQUES***

Resumo: na medida em que discute temas como música e ritualidade sob o ângulo da tradição cristã, este artigo se estabelece no ponto de confluência entre áreas como a história, as artes, a cultura e a religião. Isso porque a fim de delinear o horizonte de sentidos ao redor do qual a temática é desenvolvida, recorre a certos conceitos e ou termos nucleares oriundos destas searas, assegurando, à pesquisa que se enreda, uma metodologia cujo acento é predominantemente interdisciplinar. A abordagem dos salmos e cânticos do cristianismo primitivo firma-se, porquanto, como a chave de acesso para o aprofundamento de nossa compreensão sobre um dos períodos mais ricos e dinâmicos da história da música ocidental; isso para não dizer da cultura do Ocidente como um todo.

Palavras-chave: *Música. Ritualidade. Tradição bíblico-cristã. Patrística.*

A TRADIÇÃO PSALMÓDICA COMO MÚSICA E RITO

A fim de tratarmos o lugar da música no contexto bíblico veterotestamentário tomaremos o exemplo privilegiado do livro dos *Salmos*. Nesse sentido, vale a pena lembrar que o Antigo Testamento bíblico não se mantém como referência apenas para o Cristianismo, mas também – e principalmente – para religiões como o Judaísmo e o Islamismo. Basicamente, no Antigo Testamento está contida toda a literatura sagrada judaica, bem como algumas das principais fontes de inspiração para o Alcorão (livro sagrado do Islamismo). Nesse contexto específico, a música se torna presente por meio do canto,

* Recebido em: 14.06.2016. Aprovado em: 22.11.2016.

** Doutorando em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Mestre em Filosofia (2014) e em Música (2016), ambos pela Universidade Federal de Goiás. Docente no Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás. E-mail: jreinaldomartins@gmail.com

*** Mestre em Exegese Bíblica pelo Institutum Biblicum de Roma. Especialista em Docência no Ensino Superior. Docente na PUC Goiás. E-mail: mariosansousa@hotmail.com

como uma composição literária, um poema vinculado à melodia e também à dança. Para as antigas comunidades judaicas, por exemplo, “o desejo incansável de fazer um cântico novo não supunha a composição de muitas melodias ou estrofes. Não, o canto se torna novo quando o coração se renova. Ele adquire novos sabores, perfumes e ressonâncias” (MONRABAL, 2006, p. 64).

Conforme a indicação de Monrabal (2006, p. 71-2), “salmos¹ – em hebraico *tehilim*² – são hinos sagrados ou canções de louvor e adoração”. Do tempo dos antigos hebreus até hoje, o saltério conservou 150 salmos³. Pertencem a épocas diversas, mas a coleção se formou durante o tempo do primeiro Templo de Jerusalém. Em vista dessa explicação, o papel religioso parece ser o primeiro elemento de análise das composições sálmicas. Nada obstante, apesar de cumprirem uma função ritual, com forte expressão no culto, os salmos não estavam, de modo algum, desvinculados do cotidiano da sociedade hebraica. Ao contrário, cantam a dinâmica do dia a dia, com suas dificuldades e alegrias. A princípio eram poemas para serem declamados ao toque de instrumentos. Entre outros, destacava-se a cítara, mencionada em vários dos 150 salmos que atualmente integram o Antigo Testamento bíblico. Geralmente, a indicação da tonalidade ou formação instrumental já aparecia inscrita no início das poesias sálmicas (o que hoje constitui o primeiro versículo do salmo), como verificamos nos seguintes exemplos:

Ao mestre do coro.

Com instrumentos de corda.

Salmo de Davi [Sl 4, 1]

Ao maestro do coro.

Com flautas.

Salmo de Davi. [Sl 5, 1]

Ao maestro do coro.

Conforme a melodia “os lírios”. Maskil.

Dos filhos de Coré. Cântico de amor [Sl 44 (45), 1]

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

a poesia hebraica não conta com as sílabas, nem se preocupa com a rima de seus versos. Apoiase tão somente no ritmo dos acentos. A frase é ondulada, como uma onda mais ou menos alta que se doma no ritmo binário ou ternário das sílabas tônicas. [...] É a técnica característica da poesia hebraica que responde a um ritmo de ideias: o paralelismo. É sinônimo quando a ideia expressa num verso se repete no seguinte com palavras diferentes e no mesmo ritmo. É antitético quando esclarece a ideia expondo o oposto no verso seguinte. É progressivo quando toma uma ideia e vai desenvolvendo, como se o pensamento avançasse em espiral (MONRABAL, 2006, p. 72-3).

A explicação de Monrabal nos ajuda a compreender a estrutura rítmica dos salmos⁴. É comum que, em alguns casos, os autores recorram a uma engenhosa forma de estruturação poética, que também atua como recurso mnemônico, a saber, os versos acrósticos⁵: “algumas vezes as 22 letras do alfabeto hebraico correspondem aos versos; outras, com versículos – isto é, a cada dois versos. Algumas vezes sucedem-se por estrofes, sendo o Sl 119 (118) o de mais longas estrofes. Tem oito versículos cada uma” (MONRABAL, 2006, p. 73).

No que se refere à estrutura ritual dos salmos propriamente dita, partindo de uma reconstrução da cultura judaica primitiva, Monrabal (2006) reconhece três modos de entoação que também auxiliam em sua classificação. São eles: *a*) o modo do sonho ou do êxtase, *b*) o modo da lamentação e *c*) o modo do sorriso. O primeiro está relacionado com o âmbito simbólico⁶, e até mesmo mitológico, da súplica orante, regida pelo entrelaçamento entre a poesia e a música de. O segundo constitui-se pela “alternância de versos de três acentos com o verso de dois, passando pela sensação de sossego, de resignação e paz” (MONRABAL, 2006, p. 76). Trata-se da lamentação, para a qual os hebreus reservavam o ritmo *qinah* (expressão que pode ser traduzida por “sofrimento”, “dor”). Em tempo, recordamos que as lamentações (cujo exemplo maior talvez possa ser o Sl 137)⁷ configuram o intrínseco elo entre a experiência religiosa e o contexto sociopolítico (note-se a constante menção de alguns salmos ao retorno do cativo na Babilônia, por exemplo) de guerras, perseguições, deportações e cativo: “junto aos rios da Babilônia nos sentávamos chorando com saudades de Sião. Nos salgueiros por ali penduramos nossas harpas [...]. Como havemos de cantar os cantares do Senhor nesta terra estrangeira?” (Sl 137). Por fim, o modo do sorriso representa todo o brilho que predomina em grande parte do saltério. Também é utilizado para exprimir o varonil e o guerreiro, características atribuídas tanto ao indivíduo humano, quanto à onipotência divina.

Partindo do exemplo dos salmos, notamos que o uso ritual do canto e da música nos contextos litúrgicos está na base da experiência de vida judaica, da qual o Cristianismo é tributário. Existe o canto apropriado para subir os montes, para ir ao Templo, para estimular os exércitos na batalha, para os louvores religiosos, para as celebrações de passagem, para os ritos penitenciais e fúnebres, para as romarias etc. O próprio livro dos *Salmos* parece, já de algum modo, sacralizar a função da música e dos instrumentos (entre os quais e, sobremaneira, a voz). Nesse sentido, o Sl 150 representa a apoteose final não apenas de um salmo isoladamente, mas da totalidade do enredo sálmico. O primeiro bloco anuncia o motivo do canto: o louvor a Deus! Dali em diante o conjunto dos instrumentos tomam parte na festa⁸.

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

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

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

- Cantilações (cânticos de Sião: “*Zionslieder*”; salmos de entronização: “*Thronbesteigungslieder*”);
- Salmos de lamento/reclamação (“*Klagelieder des Volkes*”);
- Salmos reais (“*Königpsalmen*”);
- Salmos de ação de graças (“*Danklieder*”)
- Salmos sapienciais (“*Weisheit Psalmen*”)
- Gêneros menores/tipos mistos.

As *cantilações* eram entoadas como parte ritual em diversas ocasiões, inclusive festivas sagradas, assim como em outros momentos, talvez por um coral ou apenas um cantor individual. Já os *salmos de lamentação/reclamação* cumpriam sua função perante situações limites da sociedade, tais como as guerras, o exílio, a pestilência, a seca, a fome, as pragas. Era comum que situações do passado fossem recordadas nas celebrações sagradas, até mesmo por meio da determinação de jejuns nacionais, postulados por decretos reais. Ocupando a terceira categoria, os *salmos reais* eram executados nas festividades da corte, na presença do rei e de seus dignitários. As principais ocasiões para a inserção destes salmos eram os aniversários de casamento, o festival de entronização do rei e a vitória sobre algum inimigo. Entre todas estas modalidades, contudo, os *salmos de ação de graças* eram os que mais se aproximavam dos ambientes cúlticos, nos quais aconteciam as celebrações rituais propriamente ditas – sobretudo tendo em vista a apresentação dos sacrifícios e o agradecimento pelas colheitas. Finalmente, as duas últimas classes de salmos se inscreviam muito mais no âmbito da fé individual ou, quiçá, da orientação religiosa (note-se a linguagem admoestativa dos *salmos sapienciais*).

CÂNTICOS E MUSICALIDADE NO NOVO TESTAMENTO

Deixando de lado a literatura veterotestamentária, notamos que também no Novo Testamento – e aqui já numa referência direta ao Cristianismo – encontramos diversos exemplos do emprego do canto e da música (inclusive por meio de certa apropriação de salmos e demais hinos da tradição judaica). O principal deles talvez seja o cântico de Maria, inscrito no capítulo 1 do Evangelho de Lucas, e conhecido pelo seu título latino, qual seja: *Magnificat*. Nele, após receber a saudação e a profecia de sua parente Isabel, Maria entoa um hino de louvor ao Deus de seus pais. Na verdade, trata-se da reprodução – quase que literal – do antigo cântico de Ana, conforme o relato do livro de 1 Samuel, capítulo 2. Ao contrário do que é pensado por muitos, Maria canta o já conhecido, algo do repertório religioso do povo judeu, fazendo referência ao caráter de continuidade entre o Antigo e o Novo Testamentos⁹. Para a

teologia contemporânea (FONSECA, 2008), o *Magnificat* está dividido em três partes: *a*) a dimensão da acolhida da fé e da expressão de louvor, *b*) a dimensão profética acerca do futuro da humanidade, sobretudo em vista da vinda do Messias, *c*) e a recordação (memória) da fé judaica, pautada por uma história da salvação que se iniciou com Abraão, o pai das multidões.

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

73 MAGNIFICAT



M Agni- ficat * ánima mé-a Dóminum. 2. Et exultá-
vit spi-ri-tus mé- us * in De-o salu-tá-ri mé- o.

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

Fonte: L.C. p.90

A minh'alma engrandece ao Senhor e se alegrou o meu espírito em Deus, meu Salvador, pois ele viu a pequenez de sua serva, eis que agora as gerações hão de chamar-me de bendita.	Derrubou os poderosos de seus tronos e os humildes exaltou.
O poderoso fez por mim maravilhas e Santo é o seu nome!	De bens saciou os famintos e despediu, sem nada, os ricos.
Seu amor, de geração em geração, chega a todos que o respeitam.	Acolheu Israel, seu servidor, fiel ao seu amor, como havia prometido aos nossos pais, em favor de Abraão e de seus filhos, para sempre.
Demonstrou o poder de seu braço, dispersou os orgulhosos.	Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, como era no princípio, agora e sempre. Amém.

Figura 1: *Magnificat* –
Melodia gregoriana
Fonte: <www.gregoriano.org.br>.

Há, contudo, versões em vernáculo que também se preocupam em resgatar a entoação do *Magnificat* na liturgia. Algumas, inclusive, propõem melodias elaboradas a partir de matizes extraídas dos folclores regionais. Não obstante, além do *Magnificat* outros exemplos também podem ser aferidos a partir do Novo Testamento, tais como os hinos cristológicos das cartas de Paulo. Entre estes se encontra o hino da carta aos Filipenses¹⁰ – aliás, bastante recorrente no contexto do cristianismo primitivo, por conta da maneira por meio da qual retrata o mistério da Encarnação do Verbo, articulando-o com a culminância do apostolado de Cristo, a saber: sua Paixão, Morte e Ressurreição. Atualmente este canto é utilizado no rito do “beijo da Cruz”, na Ação Litúrgica da Sexta-feira Santa. Também é oportuno para celebrações que visam enfatizar a centralidade de Cristo e o advento de seu Reino, o que os cristãos gregos denominavam: Παντοκράτωρ (literalmente: “o tudo em todos”, também traduzido como “a plenitude dos tempos”, ou “a presença”, em grego: Παρουσία). Em vista disso, o Hinário Litúrgico da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) possui uma versão para o

hino cristológico de Filipenses, adaptando sua letra à simetria de uma melodia. Nessa versão, tem-se em vista superar as irregularidades do texto e otimizar a sua memorização por meio da inserção de um sistema simplificado de rimas (ABCB), como segue:

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

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

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

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

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

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

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

A MÚSICA RITUAL NO CRISTIANISMO PRIMITIVO

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

Por conta da escassez de fontes documentais escritas, para além da própria Bíblia, a historiografia estabeleceu diálogo com outras formas de expressão da cultura, tais como a iconografia. Os mais antigos ícones cristãos são datados do início do século IV. Em grande parte destas pinturas a figura de Cristo está retratada em analogia ao personagem Orfeu¹¹, importante expoente das tragédias gregas. Para Egg (2014), esta relação nos remete a, pelo menos, duas ligações muito importantes: “primeiro aos processos de helenização que transformaram o cristianismo de uma seita sectária em um grupo intelectualizado e aceitável para o mundo urbano antigo, e, em segundo lugar, à importância que a música assumiu nas comunidades cristãs dos primeiros séculos”. Conforme o entendimento desse autor,

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

Na verdade, para muitos pesquisadores da música ritual nos primeiros séculos da era cristã, tais como Basurko (2005), uma série de trechos do Novo Testamento constituem adaptações de cantos e orações comunitárias da igreja primitiva, que apenas posteriormente passaram a integrar o cânone bíblico. Apesar disso, não restaram vestígios de quaisquer elementos concretos a partir dos quais se possa aferir a forma de sua execução. O exemplo que segue, extraído do livro *A música grega*, de Reinach (2011), traz a fotografia de um antigo canto cristão, provavelmente datado do final do século III d.C. (Figura 2). O original integra a coleção dos *Papiros de Oxyrrinco*.

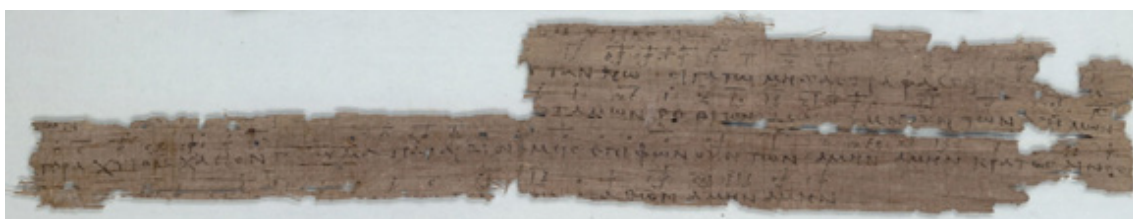


Figura 2: Fotografia do Papiro com o hino cristão de *Oxyrrinco*¹²
A música grega, de Théodore Reinach (2011)

Dedicando-se exclusivamente aos séculos de II a V d.C., a obra de Xabier Basurko, intitulada *O canto cristão na tradição primitiva*, parece ser uma das principais fontes de referência sobre, nos termos de Weber (2005, p. 7), a música ritual da “época de ouro das primeiras comunidades cristãs”. Nesta obra Basurko parte da tentativa de reconstruir o panorama da sociedade cristã primitiva, situando o lugar que a música ocupava naquele contexto por meio de detalhadas análises da literatura patrística. Não é difícil, como é sabido, encontrar referências à música em textos de escritores dos séculos III e IV. Exemplo disso é o relato

descoberto em uma das homilias de São João Crisóstomo, mencionado por Basurko, no qual fica evidente o papel integrador conferido ao canto e à música:

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

Este fragmento nos faz recordar elementos aos quais já havíamos nos referido: o lugar do salmo como hinário por excelência no meio cristão e o valor dos instrumentos como adereços ao canto do povo, sobretudo a importância da cítara¹³. Isso, notadamente, não significa indicar a prevalência dos instrumentos em detrimento do canto da assembleia. Ao contrário, segundo Basurko (2005), caso nos perguntássemos acerca das principais características da prática musical cristã nos primeiros séculos, poderíamos responder: em primeiro lugar o estreito vínculo estabelecido entre a música e o texto, na maioria das vezes extraído da narrativa bíblica; por conseguinte, e não menos importante, o privilégio da melodia – que na maioria das vezes era entoada por toda a assembleia – e da voz, como lemos no seguinte relato:

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

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

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

ritual tomaria um lugar de destaque. O canto da assembleia é algo que sempre esteve presente nos textos de Agostinho: “com exceção dos momentos em que se fazem as leituras, em que se prega, em que o bispo reza em alta voz, em que o diácono inicia a ladainha da prece comum [...], existe algum instante em que os fiéis reunidos na igreja não devam cantar? Na verdade, não vejo o que eles poderiam fazer de melhor” (AGOSTINHO *apud* CNBB, Doc. 79, n. 254). Outra vez estamos diante do valor do canto da assembleia, primeira protagonista da ação ritual cristã nos primeiros séculos¹⁴ – ainda que, nesse contexto, unido ao canto dos salmos, outra forma musical começasse a ser introduzida nas celebrações do Ocidente, qual seja: o hino¹⁵.

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

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

Ao contrário dos salmos, cujos textos eram retirados literalmente da Bíblia, os hinos cantavam os demais princípios da fé cristã, recolhidos ao longo da tradição eclesial. Entretanto, a influência de Ambrósio sobre a inserção da modalidade hínica na liturgia ocidental não se limitou à mera repetição das composições orientais. O próprio Ambrósio, como atesta Agostinho, foi um grande compositor de hinos: “escritos num latim impecável, tinham a marca do seu autor, um patricio cordial, mas comedido em suas palavras, um tanto tenso por conta de sua consciência profissional, sem perder, porém, a ternura” (CNBB, Doc. 79, n. 106). Suas melodias, quase sempre despojadas de vocalizes, eram de simples acesso por parte da assembleia, com textos claros e objetivos, em sua maioria contemplando os principais dogmas da fé cristã católica. Por conta disso, foram amplamente difundidos no meio católico da época, servindo, inclusive, de instrumento de evangelização e catequese (instrução na fé). No livro IX de suas Confissões, é o próprio Agostinho¹⁶ quem apresenta a importância dos hinos ambrosianos para a vida das comunidades cristãs: “não fazia ainda muito tempo que se havia adotado na Igreja de Milão esta maneira de se consolar e se encorajar, onde os irmãos com entusiasmo cantavam juntos na união das vozes e dos corações. [...] Foi nesta ocasião que a gente se pôs a cantar os hinos e os salmos segundo o costume das regiões do Oriente” (AGOSTINHO, 2000, p. 238).

Em linhas gerais, podemos afirmar que a musicalidade cristã nos primeiros séculos

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

CONCLUSÃO

No âmbito da pesquisa exegética, um dos grandes legados do uso do método da crítica das formas (*form criticism*) foi o reconhecimento certo da recorrência, em muitos salmos e cânticos, de um padrão similar de estrutura (*pattern of structure*), de cadência musical (*melody flow*) e técnicas redacionais (*compositional techniques*). Os aspectos de toda particular cultura que ocorrem em repetidas ocasiões de modo regular (como as práticas religiosas, os rituais, as canções de momentos específicos) tendem a assumir uma forma estável, isto é, tomam uma estrutura padronizada. Em si mesmo esse processo não é negativo. É somente o resultado de um fenômeno linguístico social fruto da interação de grupos humanos em convivência que acaba se fixando num processo de sedimentação literária, finalizado num documento escrito.

Cabe aos estudiosos perceberem que o registro literário é uma janela que precisa ser aberta, através da qual é possível acessar um caleidoscópio evocador de pensamentos, sentimentos, emoções e experiências de mundo vital compartilhado. Se isso é verdade para qualquer escrito, tanto mais o é para os textos poéticos, canções, hinos, salmos, etc., meios privilegiados de expressão e reafirmação de sentimentos, emoções, horizontes de compreensão, verdades de vida.

A abordagem que fizemos a partir dos salmos e cânticos na experiência cristã resultou elucidativa do quanto o aprofundamento de qualquer tradição religiosa celebrativa nos permite entrar num processo de diálogo enriquecedor com um horizonte vital compartilhado e do quanto é necessário o respeito e a deferência por algo considerado sagrado para muita gente. Sendo orações e cânticos cujo *Sitz im Leben* não foi um atelier ou um escritório, mas a vida pessoal e comunitária rezada, sofrida, dilacerada, celebrada, confiada em súplica, lamentada, desabafada, esses poemas acalentam o intento de serem atualizados/cantados pelo orante, e como tais, eles não podem perder a sua especificidade dinâmica. Sendo um meio especial e eficaz de memória celebrativa de identidade *in fieri* esses poemas são grávidos de sacralidade, de mística, detentores de potencialidades vitais inesgotáveis, fontes indizíveis de sentido, um patrimônio de toda a humanidade.

MUSIC AND RITUALITY IN THE BIBLICAL-CHRISTIAN TRADITION: PSALMS AND SONGS OF YESTERDAY AND TODAY

Abstract: insofar as one discusses topics such as music and rituality from the perspective of the Christian tradition, this article establishes itself on the crossing point among areas such as history, arts, culture and religion. This is because in order to outline the horizon of meaning around which the theme is developed, we make use of certain concepts and/or nuclear themes deriving from these cornfields, ensuring to the research that becomes entangle a methodology whose accent is predominantly interdisciplinary. The approach to the Psalms and canticles of early Christianity firms itself up, inasmuch as the accessing key to deepening our understanding about one of the richest and dynamic periods of the history of western music, not to mention the western culture as a whole.

Keywords: *Music. Rituality. Biblical-christian Tradition. Patristics.*

Notas

- 1 Segundo Ratzinger (2011, p. 80), “a Igreja vê em Cristo o verdadeiro Davi e também o verdadeiro autor dos Salmos, assim, acolhendo-os em uma nova hermenêutica o livro das orações e dos cantos da Antiga Aliança como seu próprio livro litúrgico principal” (tradução nossa).
- 2 O termo “salmo” é a simples transliteração da palavra grega *psalmós*, que significa um canto executado com acompanhamento musical. E a coletânea desses salmos é chamada *psaltérion*, termo grego que indica um instrumento de cordas que é usado para acompanhar o canto (cf. Dn 3,5.7.10.15). Todavia, o termo grego *psalmós* é uma tradução do termo hebraico *mizmôr*, que se encontra nos títulos de vários salmos e designa, em sentido geral, um canto acompanhado de música. Na Bíblia hebraica, porém, para designar os salmos se usa o termo *tehillim*, uma forma plural anômala do substantivo feminino *tehillâ*, que significa “louvor”, e o conjunto dos salmos é chamado de *sefer tehillim*, “livro dos louvores”.
- 3 Estamos nos referindo ao saltério recebido pela Tradição Judaica do judaísmo oficial dentro do Cânon da TaNaK (acrônimo que se refere às três partes da Bíblia Hebraica, isto é, *Torâ*, *Nebîim* e *Ketubim*). Os judeus da diáspora, aos fazerem a tradução da TaNaK para o grego (conhecida como Septuaginta ou Setenta) acolheram outros salmos além destes 150 a que nos referimos.
- 4 O princípio do *parallelismus membrorum* é simples: duas frases são ajuntadas uma à outra de modo a determinar uma relação que pode ser de semelhança, de complementaridade ou de oposição, como se pode demonstrar nos seguintes exemplos: *paralelismo sinonímico*: “Recordo as Tuas obras, medito sobre os Teus prodígios” (Sl 143,5); *paralelismo antitético*: “Os que esperam em Ti não ficam envergonhados, ficam envergonhados os que traem sem motivo” (Sl 25,3); *paralelismo sintético*: “Bendize ao Senhor, alma minha, não se esqueça de todos os Seus benefícios” (Sl 103,2). Para um estudo mais completo pode-se ver em Watson (1995). Veja-se também Freedman e Fange (1996, pp. 279-305).
- 5 Veja-se também Freedman (1960; 1972)
- 6 Para uma apresentação sintética de vários símbolos utilizados pelo saltério, veja-se Ravasi (1987, p. 277-327).
- 7 Veja-se o artigo de Shea (2016).
- 8 Cf. Monrabal (2006, p. 79-80), “quem não era sacerdote para tocar as trombetas de prata, nem levita músico, que não tinha habilidade para tocar, cantar e dançar, podia engrandecer com sua voz a aclamação e ‘bater palmas’. Todos podiam participar com esses címbalos naturais de carne e osso que têm força para concluir uma poderosa ovação, que têm o dom para aplaudir conforme o ritmo: ‘povos todos, batei palmas’”.
- 9 Os elementos narrativos evidenciam um *patter* bem conhecido já no Antigo Testamento. FITZMYER (1991, p.47) organiza-os em cinco (elencando as referências do padrão veterotestamentário): 1. A aparição de um anjo (cf. Gn 17,1; Jz 13,3.9.11); 2. Um reação de temor e tremor (Cf. Gn 17,3; Jz 13,6.22); 3. O anúncio do nascimento de um menino (Gn 17,5; Jz 13,3) que podem conter diversos elementos (o nome, cf. Gn 17,5; a menção da concepção, cf. Gn 17,16.19; Jz 13,3; os feitos futuros da criança, cf. Gn 17,19; Jz 13,5); 5. Um sinal de confirmação dado pelo anjo (cf. Jz 13,9.18-21).

- 10 Embora sempre haja quem ponha em discussão sobre o gênero literário de um texto, consideramos com a maioria dos estudiosos o texto de Fl 2,1-11 como um hino. Voz discordante se pode conferir em FEE (1992, p. 29-46).
- 11 Cf. Basurko (2005, p. 59), “a interpretação ou transposição da lenda das sereis realizada por Metódio converge com a que Clemente e Eusébio fizeram da lenda de Orfeu. Em ambas, a transposição ao plano cristão se verificou, comparando ou contrapondo os efeitos mágicos do canto e da música atribuídos a estes personagens legendários ao poder salvífico do Verbo de Deus com relação aos homens por meio de sua palavra divina [...]”.
- 12 Cf. Basurko (2005, p. 81), “o mais antigo canto cristão com notação melódica conhecido até a data é um hino Greco-alexandrino recentemente descoberto em Oxyrynchos e que data provavelmente do século III. Este hino, que em conjunto está tratado segundo o gênero helênico antigo, oferece, no entanto, em muitos lugares séries de notas que excedem o número que exigiriam suas sílabas. Apesar de que os musicólogos tenham dado diferentes interpretações destas passagens, o papiro original, segundo Gastoné, não permite outra leitura do que fazendo recair grupos de três ou quatro notas da mesma duração sobre algumas sílabas, por exemplo, sobre a palavra ‘Amém’”.
- 13 O valor positivo dos instrumentos de corda, tal como eram concebidos pelos gregos, também é notado no cristianismo primitivo. A referência, contudo, passa de Apolo para Cristo, como lemos no seguinte fragmento: “uma interessante interpretação espiritual encontramos em Nicetas de Remesiana. Segundo ele, não foi o som da cítara de Davi que expulsou o espírito maligno que agia em Saul, mas o poder de Cristo. Na realidade, a cítara de Davi com suas cordas estendidas sobre a madeira era o símbolo de Cristo crucificado e era também a paixão do Salvador que Davi cantava naquele momento” (BASURKO, 2005, p. 64). Note-se que as cordas da cítara eram fabricadas a partir das vísceras de cordeiros e, em seguida, dispostas sobre o corpo do instrumento feito em madeira. Para o cristianismo, Cristo é o Cordeiro de Deus que se imolou pela salvação da humanidade. A cítara (como também o violino em tempos posteriores), portanto, passa a ser identificada como o emblema da Paixão de Cristo.
- 14 Pensamento que, como veremos, seria retomado pela teologia litúrgica do Concílio Vaticano II.
- 15 O principal hino deste período acerca do qual temos notícia permanece inserido no atual ordinário da Missa católica. Trata-se do *Glória*, em relação ao qual teceremos breves comentários adiante.
- 16 “Mais tarde, ao chegar como bispo a Hipona, Agostinho logo introduziu tanto o novo método de canto dos salmos, quanto estes hinos. Porém, preocupado com os excessos do emocionalismo, confessa que muitas vezes pensou em suprimir os hinos e fazer cantar os salmos da maneira como Atanásio de Alexandria havia prescrito a seus leitores: com modulações discretas, que tinha mais recitativo que propriamente canto” (CNBB, Doc. 79, n. 109).

Referências

- EGG, André. “O cântico dos cristãos nos primeiros séculos”. Disponível em [Acessado em 12 de novembro de 2014](#).
- FEE, G.D. “Philippians 2:5-11: Hymn or Exalted Pauline Prose?”. In. *Bulletin for Biblical Research*, vol. 2, 1992. pp. 29-46.
- FITZMYER, Joseph A. *Luca Teologo. Aspetti del suo insegnamento*. Brescia: Queriniana, 1991. (Biblioteca Biblica 6)
- FONSECA, Joaquim. *Cantando a missa e o Ofício Divino*. 3ª.ed. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 1)
- FONSECA, Joaquim. *Quem canta? O que cantar na liturgia?* São Paulo: Paulus, 2008b. (Liturgia e Música, 6)
- FONSECA, Joaquim & BUYST, Ione. *Música ritual e mistagogia*. São Paulo: Paulus, 2008. (Coleção Liturgia e Música)
- FREEDMAN, David N; FANGE, A. von. “Metrics in Hebrew Poetry: the Book of Lamentations Revisited”. In. *Concordia Theological Quarterly*, vol. 60, no. 4, 1996. pp. 279-305.

- FREEDMAN, David N. "Archaic Forms in Early Hebrew Poetry". In. *Zeitschrift für die alt-testamentliche Wissenschaft*, vol. 72, 1960. pp. 101-107.
- FREEDMAN, David N. "Acrostics and Metrics in Hebrew Poetry". In. *Harvard Theological Review*, vol. 65, 1972. pp. 367-392.
- GELINEAU, Joseph. *Os cantos da missa no seu enraizamento ritual*. Tradução de Marta Lúcia Ribeiro. São Paulo: Paulus, 2013. (Liturgia e Música)
- GELINEAU, Joseph. *Salmos e Cânticos com melodias de Joseph Gelineau*. São Paulo: Paulus, 2011.
- GELINEAU, Joseph. *Canto e música no culto cristão*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- GUNKEL, Hermann. *Introduction to Psalms: the Generes of the Treligious Lyric of Israel*. Mercer University Press, 1998.
- GUNKEL, Hermann. *The Psalms: a Form-Critical Introductin*. Fortress Press, 1967.
- MONRABAL, Maria Victoria Triviño. *Música, dança e poesia na bíblia*. Tradução de José Belisário da Silva. São Paulo: Paulus, 2006. (Liturgia e Música, 4)
- SHEA, William H. *Qînah meter and strophic structure in Psalm 137*. Disponível em https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/58676/HAR_v8_199.pdf?sequence=1 Acesso em 11 de maio de 20016.
- RATZINGER, Joseph. *Lodate Dio com arte: sul canto e la musica*. A cura di Carlo Carniaro. Introduzione di Riccardo Muti. 1ª ristampa. Venezia: Marcianum Press, 2011.
- RAVASI, Gianfranco. "Editorial: Culto y cultura". Tradução para o castelhano de José Antonio Goñi. In. *Cuadernos Phase*, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 5-11.
- RAVASI, Gianfranco. "La spiritualità del Salterio". In. BONORA, A (Org.). *La Spiritualità dell'Antico Testamento*. Bologna: EDB, 1987.
- REINACH, Théodore. *A música grega*. Tradução de Newton Cunha e Daniel R. N. Lopes. São Paulo: *Perspectiva*, 2011.
- WATSON, Wilfred G. E. *Classical Hebrew Poetry: a Guide to its Techniques*. Sheffield, England: Sheffield Academic Press, 1995.