

FACULDADE CATÓLICA DE ANÁPOLIS
BACHARELADO EM TEOLOGIA



JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

A MÚSICA COMO RITO EM JOSEPH GELINEAU

ANÁPOLIS – GO
2019

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

A MÚSICA COMO RITO EM JOSEPH GELINEAU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade Católica de Anápolis, como requisito essencial para a obtenção do título de Bacharel em Teologia, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Pereira Nolêto.

ANÁPOLIS – GO

2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO

A MÚSICA COMO RITO EM JOSEPH GELINEAU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade Católica de Anápolis, como requisito essencial para a obtenção do título de Bacharel em Teologia, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Pereira Nolêto.

Data da aprovação: _____ / _____ / _____.

Nota:_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Pereira Nolêto
ORIENTADOR

Prof. Fábio Aparecido Barbosa
CONVIDADO

Prof. Dr. Eli Ferreira
CONVIDADO

A todos os que se dedicam, com esforço pessoal e comunitário, ao serviço da liturgia: cantores, instrumentistas, regentes, animadores. Aos que Louvam a Deus com o canto e a música.

“A qualidade da música depende da pureza e da grandeza do encontro com o divino, com a experiência do amor e da dor. Quanto mais esta experiência for pura e verdadeira, tanto mais pura e grande será a música, que dela nasce e se desenvolve”.

Papa Bento XVI

RESUMO

Este trabalho insere-se no âmbito das atuais discussões sobre teologia litúrgica, particularmente quando tomam a perspectiva do canto e da música como elementos inerentes à constituição ritual do cristianismo católico, desde a ancestralidade de que é tributária, com ênfase para o testemunho das literaturas vétero e neotestamentária, passando pelo que significou para os primeiros séculos da era cristã, como mote para avaliarmos nossa compreensão de seu papel nas liturgias atuais. Para isso, toma como paradigma a compreensão elaborada desde o Concílio Vaticano II, realizado na metade do século XX, tendo seus desdobramentos na obra do teólogo Joseph Gelineau. Mais que um mero elemento adjacente às celebrações, preconiza-se que canto e música devem ser considerados em sua natureza funcional, isto é, de forma indissociável com o sentido do rito.

Palavras-chave: Música; Canto; Rito; Liturgia; Joseph Gelineau.

ABSTRACT

This work is part of the current discussions on liturgical theology, particularly when they take the perspective of chant and music as inherent elements of the ritual constitution of Catholic Christianity, from the ancestry of which it is tributary, with an emphasis on the testimony of the vétero literatures and New Testament, through what it meant for the first centuries of the Christian era as a motto for us to evaluate our understanding of its role in the current liturgies. For this, it takes as a paradigm the understanding elaborated since Vatican Council II, realized in the middle of century XX, having its unfolding in the work of the theologian Joseph Gelineau. More than a mere element adjacent to the celebrations, it is recommended that chant and music should be considered in their functional nature, that is, in an inseparable way with the meaning of the rite.

Keywords: Music; Chant; Rite; Liturgy; Joseph Gelineau.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DO CONCEITO DE RITO À MÚSICA RITUAL CRISTÃ-CATÓLICA	12
2.1 O QUE SE ENTENDE POR RITO?.....	12
2.2 “LOUVAI-O COM CÍMBALOS RETUMBANTES!” (SI 150).....	16
2.3 “COM CÂNTICOS E HINOS ESPIRITUAIS” (Ef 5,19)	20
2.4 CANTO E MÚSICA NO CRISTIANISMO PRIMITIVO	22
2.5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	27
3 O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA RITUAL CRISTÃ	28
3.1 DA IDADE MÉDIA AO CONCÍLIO VATICANO II	28
3.2 MÚSICA E RITUALIDADE NO CONTEXTO PÓS-CONCILIAR	32
3.3 CANTO E MÚSICA NA CELEBRAÇÃO DA EUCARISTIA.....	33
3.3.1 Quando a música acompanha ou constitui o rito	35
3.3.2 Graus hierárquicos, funções e situações dos cantos da Missa	38
3.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	41
4 CANTO E MÚSICA NA TEOLOGIA DE JOSEPH GELINEAU	42
4.1 ANÁLISE TEOLÓGICO-LITÚRGICA DOS CANTOS DA MISSA	43
4.1.1 Canto e música nos Ritos Iniciais	43
4.1.2 Canto e música nos Ritos da Palavra	45
4.1.3 Canto e música nos Ritos Eucarísticos	46
4.2 CRITÉRIOS PARA A SELEÇÃO DE UM REPERTÓRIO LITÚRGICO	47
4.2.1 Princípios teológico, litúrgico, pastoral e estético	49
4.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende inserir-se no âmbito das atuais discussões sobre teologia litúrgica, particularmente quando tomam a perspectiva do canto e da música como elementos inerentes à constituição ritual do cristianismo católico, desde a ancestralidade de que é tributária, com ênfase para o testemunho da literatura veterotestamentária, passando pelo que significou para os primeiros séculos da era cristã, como mote para avaliarmos nossa compreensão de seu papel nas liturgias atuais. Mais que um mero elemento adjacente às celebrações, pretendemos tomar canto e música sob o prisma de sua funcionalidade ritual.

A partir do que dissemos, tornam-se possíveis os seguintes questionamentos: 1) o que entendemos por música ritual e, mais especificamente, qual é o seu espaço no âmbito das celebrações litúrgicas católicas? 2) Canto e música assumiriam uma função de maior ou menor significação nestas liturgias? 3) Que relação pode ser estabelecida entre canto e rito, tomando como foco privilegiado de análise a teologia de Joseph Gelineau e sua aplicação à missa católica?

Em termos gerais, a relação entre *música*, no mais das vezes expressa por meio do canto, e *rito* deve ser considerada como nuclear no processo de consolidação da estrutura litúrgica do cristianismo, podendo já ser vislumbrada nos processos de constituição identitária de que este é tributário – e aqui recordamos especificamente a herança do judaísmo. Apesar de se tratar de um longo período de transformação, adaptação, inclusão e reorientação de entendimentos, tanto a respeito da liturgia como um todo, quanto mais particularmente centrado no que tange ao papel do canto e da música nas liturgias cristãs, este é um tema que sempre granjeou interesse por parte da reflexão teológica, sendo explicitamente mencionado na literatura bíblica, como também na tradição patrística – como dão testemunho os escritos de Proclo, Nicetas de Remesiana, João Crisóstomo, Ambrósio e Agostinho, entre tantos outros.

Ocorre que, caso pensemos em termos históricos, se o primeiro milênio significou um período de acolhimento de tendências e de protagonismo das comunidades locais na elaboração de suas liturgias – o que incide diretamente sobre o teor da participação nelas levada a cabo – devemos admitir que por volta do século XI em diante, até a franja do século XX, assistimos um progressivo

distanciamento entre a prática ritual do canto na liturgia e sua adesão por parte das assembleias. Nesse sentido, caso tomemos os três principais resgates do Concílio Vaticano II em relação à liturgia, isto é, a Palavra, o vernáculo e a assembleia, e aqui já nos valendo de uma leitura ancorada na teologia de Joseph Gelineau, encontraremos uma ênfase direta à necessidade de resignificação de nossa compreensão sobre o papel do canto e da música não como meros adereços estéticos, mas prioritariamente a partir de sua funcionalidade ritual. Em linhas gerais, este trabalho se dedicará a refletir sobre este tema.

Em primeiro lugar, tal se justifica valendo-se da possibilidade de contribuir com a reflexão teológica atual. Como dissemos, ao tomarmos a história da liturgia cristã vemos que a relação entre música e rito sempre foi considerada como uma forma de acesso a temas relativos como a espiritualidade, a estruturação ritual ou, mesmo, a articulação entre liturgia e literatura sagrada. Para além disso, no entanto, ao nos dedicarmos ao pensamento de um autor ainda pouco explorado pela teologia no Brasil, incidiremos diretamente sobre o âmbito da reflexão contemporânea, abrindo novas perspectivas de diálogo.

Em segundo lugar, não podemos deixar de considerar o fato de que ao aprofundarmos nossa compreensão sobre um dos aspectos fundamentais da constituição ritual do cristianismo católico, especialmente por tomarmos a liturgia da missa como fonte de explicitação da articulação entre música e rito, estaremos, ao mesmo tempo, transpondo a lacuna frequentemente admitida entre os âmbitos da prática e da teoria, pondo-nos a serviço de uma pastoral coerente com o real sentido da tradição cristã. Este estudo, porquanto, poderá servir de embasamento teórico para o desenvolvimento individual e comunitário dos inúmeros ministérios litúrgicos ligados à experiência sonora, tais como cantores e instrumentistas, regentes, animadores litúrgicos, para não dizer de toda a assembleia e, mesmo, dos ministros ordenados.

Enfim, também não podemos nos esquecer que o canto litúrgico cristão católico – também conhecido sob a alcunha de *música sacra*, embora, como veremos, este termo é pouco específico em relação ao que pretendemos trabalhar – constitui um patrimônio de toda a humanidade e não apenas da Igreja, especialmente caso tomemos em conta a importância do canto gregoriano ou da polifonia renascentista para o aprimoramento da prática musical. Isso nos faz reconhecer, simultaneamente à sua contribuição teológica e pastoral, uma

igualmente importante colaboração cultural relativa a esta pesquisa, articulada como estará a outras áreas do conhecimento que não estritamente a teologia, tais como a música, a musicologia, a história e a antropologia.

Em suma, estes são os três argumentos que legitimam o empreendimento da pesquisa ora vislumbrada por este projeto, o qual foi desenvolvido junto ao curso de Bacharelado em Teologia da Faculdade Católica de Anápolis. Segundo nossa hipótese, a música não é mero elemento adjacente à liturgia cristã, mas constitui-se como componente ritual fundamental, especialmente em vista de que muitos ritos foram antes pensados como canto e, apenas posteriormente, introduzidos no ordinário da missa. Assim, urge ultrapassarmos uma visão utilitária e reducionista do canto e da música em nossa práxis pastoral, resgatando a perspectiva de sua funcionalidade, como canto que, antes de tudo, deve viabilizar a experiência de fé da comunidade cristã, conforme nos adverte a teologia de Joseph Gelineau.

A título de concluirmos esta introdução resta considerar a estrutura que segue, simultaneamente em seu caráter pedagógico e mistagógico. O primeiro capítulo parte do que julgamos serem as bases para toda a teologia ulteriormente desenvolvida, como segue: a literatura bíblica e o testemunho escrito dos primeiros padres. A noção de rito, conseguintemente, passa do que entende a antropologia para o terreno específico da teologia litúrgica. Em seguida, o segundo capítulo principia com algumas considerações sobre a passagem do primeiro para o segundo milênios e como isso constituiu o momento adequado para o florescimento das reformas instauradas até o Concílio Vaticano II. Este, aliás, marca o prisma pelo qual o assunto é considerado até que culmine no último capítulo. Enfim, como terceiro e último capítulo, dá-se a apropriação da teologia de Joseph Gelineau no que tange ao sentido do canto e da música na liturgia cristã católica, donde é possível extrair contribuições que incidem sobre a nossa atual prática pastoral.

2 DO CONCEITO DE RITO À MÚSICA RITUAL CRISTÃ-CATÓLICA

A fim de seguirmos adiante às considerações de Joseph Gelineau sobre a música litúrgica tomaremos este primeiro capítulo como ponto de partida, demonstrando a articulação inerente às concepções de rito e de música ritual, tais como são apresentadas desde a antropologia, até a teologia cristã. Para isso, situaremos o lugar da música ritual no cristianismo católico, considerando: *a)* suas bases neo e veterotestamentárias e *b)* o contexto do cristianismo nos seus primeiros séculos de existência.

2.1 O QUE SE ENTENDE POR RITO?

Rito tem a ver com *rythmus* (ῥυθμός), palavra grega cujo sentido remete ao modo de fazer das coisas cotidianas. Trata-se da mesma expressão da qual derivou o termo “ritmo”, tal como o concebemos em seu uso musical. Levando em conta a interpretação grega, tanto rito, quanto ritmo supõem a repetição, a periodicidade dos eventos, a constância dos acontecimentos. Assim, nossa vida é repleta de ritos, entendidos como o *habitus*¹ adquirido pela constante reprodução de alguns padrões comportamentais: acordar, escovar os dentes, tomar café da manhã, ir para o trabalho... (comportamentos sociais repetitivos e/ou estereotipados, práticas sociais coletivas e individuais, relações públicas e privadas etc.). Para Van der Poel (2013, p. 912), “a repetição é essencial no rito, pois na repetição o velho e o novo se unem. [...] O rito nos ajuda a contrapor o velho e o novo. O velho pode ser semente de algo novo. Ritos são tão velhos e tão novos quanto nós mesmos queremos ser”.

Conforme DaMatta (1997, p. 48), o uso da palavra rito no Brasil é bastante raro. Geralmente essa expressão está ligada a momentos marcados pelo comportamento solene, caracterizado pelo controle explícito da palavra, dos gestos e vestimentas, como ocorre nos funerais e em alguns ofícios cívicos e religiosos. Daí podermos distinguir entre pelo menos dois tipos de ritos: os “ritos corriqueiros” e os “ritos de passagem”. Enquanto o primeiro tipo diz respeito à reprodução de um padrão comportamental exercido no horizonte espaciotemporal ao qual denominamos “dia a dia”, “cotidiano” ou “coloquial”, o segundo caracteriza-se pela

¹ Termo tomado em sentido amplo, como o padrão advindo da repetição.

ruptura com os acontecimentos corriqueiros, revestindo-se de um simbolismo particular. Na compreensão de DaMatta (1997, p. 49), há aqui a nítida separação entre dois domínios: o do corrente e o do *extra-ordinário*. Os ritos religiosos, que neste trabalho serão objeto de nosso interesse, inserem-se nesse segundo domínio, o da suspensão da vida diária pelo contexto do ritual, marcado pela *solenidade* e pela *feita*.

Graças à origem comum entre rito e ritmo², há quem afirme que a música, em si, possui um vínculo bastante estreito com o rito e que dificilmente podemos dissociar o sentido próprio da palavra rito de certo conteúdo musical. Conforme Fonseca e Buyst (2008b, p. 49),

[...] no mundo oriental, a própria raiz da palavra 'rito' significa 'ordem cósmica', e isto nos leva a crer na possibilidade de haver uma dimensão musical na ordem do mundo, no movimento dos astros, na harmonia universal.

Em certo sentido, isso significa outra vez acenarmos para a compreensão de rito como *rythmus*, afinal, já Pitágoras, por volta do séc. V a.C., referia-se ao rito como a máxima expressão da harmonia cósmica, ao ponto de a música ser identificada com a própria ordem do universo (cf. PITÁGORAS, 1996, p. 63).

Olhando na perspectiva da sociologia e da antropologia, não há consenso para a origem do termo rito. Para Victor Turner (cf. 1974, p. 243), a palavra rito tem sua origem vinculada a vários idiomas: do latim *ritus*, ordem estabelecida; do grego *artys*, prescrição ou decreto; do sânscrito *rita* e do iraniano *arta* donde vem, também, a palavra “arte”. Conforme o mesmo autor, este termo ainda poderia ter origem indo-europeia, na palavra *ri*, que significa “escorrer” – origem das palavras rio, rima e ritmo, sugerindo o fluir ordenado de palavras, música e água. Apesar de não concordarem acerca da origem, nem, tampouco, do significado da palavra rito, em todas as definições propostas quer por antropólogos, sociólogos ou cientistas da religião, percebemos o seu uso como porta de abertura para um universo simbólico³ distante do discurso simplesmente normativo. Este é o caso de Fäber (2013), que, propondo uma hermenêutica do rito, consegue transmitir o que estamos dizendo:

² Cf. TERRIN, 2004, p. 270 ss. Cf. também os verbetes *Ritmo* e *Rito* no “Dicionário da religiosidade popular”, de Van der Poel, 2013, pp. 910-912.

³ É nesse sentido que, para Mircea Eliade, a noção de rito está sempre em relação à ideia de mito, como aparece em seu livro *O mito do eterno retorno*, cf. ELIADE, 2001, *vide bibliografia*.

Ritos dramatizam elementos míticos presentes no acervo cultural do grupo que o realiza. Desta forma, o mito do bom velhinho que deixa donativos nas meias penduradas no varal é mimetizado nas meias que enfeitam as lareiras e paredes na época de Natal. Ou, a narrativa norte-americana da saga da confraternização entre peregrinos e nativos pela abundância e fartura na colheita, repetida anualmente no jantar familiar do Dia de Ação de Graças, em que peru é o prato principal (FÁBER, 2013, p. 2-3).

No fragmento de Sartore (1992) encontramos outra boa elucidação da natureza simbólica do rito. Isso porque recordar o simbólico significa confirmar, de um lado, o caráter ritual inerente à condição humana e, de outro, assinalar a sua função formativa essencial para o amadurecimento do indivíduo enquanto ser de relações. Sobre o rito, diz Sartore:

[...] é de natureza imaginária e vive da ordem do simbólico. As suas mediações assumem as características da diferenciação dos vários ritos. Assim o tempo e o espaço que neles é instaurado medeia a complexa relação natureza/cultura, pensamento/ação, palavra/corpo e as infinitas aberturas do homem/mulher para os outros, as coisas, a sociedade, a história. Ao sujeito é concedido, desse modo, situar-se; o rito lhe recorda, fazendo-o viver, segundo as circunstâncias, quem ele é, de onde vem, para onde vai, permite-lhe reencontrar-se e reencontrar, oferecendo, ou melhor, facilitando as possibilidades de amadurecimento que atingem tanto o seu conhecimento quanto sua vida prática, isto é, o seu “ethos”: atitudes e valores (SARTORE, 1992, p. 1024).

Restringindo nosso foco, contudo, para além do problema étimo-morfológico, para nós importa analisarmos a demonstração ritualística expressa pelo meio privilegiado da experiência sonora, o que neste trabalho nomearemos por: música ritual. No que se refere à estrutura da liturgia cristã católica (e o próprio termo liturgia [do grego λειτουργία] quer dizer “ação a serviço do povo”), tudo o que se faz, se diz, se mostra e se ouve é rito; um elemento de uma globalidade simbólica. Nesse caso, todas as vezes em que a música entra em ação – como no exemplo do canto – a origem do sentido não vem antes do desdobramento de algum conteúdo rítmico ou melódico, mas da ação ritual em curso (cf. GELINEAU, 2013). Por isso a necessidade de este trabalho tomar como ponto de partida a distinção do conceito *música ritual*, em face do que comumente se diz *música sacra* – afinal, referem-se a realidades práticas bem distintas. Em sentido lato, expressões como música sacra e música religiosa identificam certa universalização de um estilo. Toda música ritual é, de certo modo, sacra e religiosa, embora o oposto não seja verdadeiro, isto é, nem toda música sacra é ritual ou litúrgica. Isso porque a música ritual supõe certa simplicidade de forma, o que possibilita a adesão por parte de toda a assembleia;

além, notadamente, de seu estreito e indissolúvel vínculo com o conteúdo específico de cada momento ritual.

No livro *Quem canta? O que cantar na liturgia?*, de 2008, Joaquim Fonseca dedica algumas páginas ao esclarecimento do termo música ritual. O autor parte da constatação de que, no âmbito religioso, a música desempenha um papel importantíssimo, desde simples canções com alguma mensagem religiosa até a música que é utilizada como rito. Diz ele:

essa música que acompanha ou constitui um determinado rito é chamada de música ritual. A música ritual está presente em quase todas as religiões. Não é à toa que ela ingressou no culto já em tempos remotos e sempre exerceu ali um papel preponderante, a ponto de ser expressão integrante do próprio ritual (FONSECA, 2008, p. 49).

Vale a pena notarmos o peso imposto ao lugar ocupado pela música nos contextos religiosos. Não se trata de um mero adereço, mas, ao contrário, de um elemento que passou a integrar o *modus operandi* do próprio rito. Em muitos casos a música assumiu o lugar do rito, ritualizando-se a si mesma. Desse modo, se à música utilizada nos ritos se denominou música ritual, ao modo de execução de determinadas peças em contexto ritual convencionou-se o título *ritualidade*⁴.

Vindo ao encontro do que estamos dizendo, conforme a acepção de Kolling,

[...] a música ritual, também chamada de música litúrgica – é a música que acompanha os diversos ritos, as ações sagradas, que é parte integrante da liturgia e tem as mesmas características da ação litúrgica: memorial, orante, contemplativa, trinitária, pascal, centrada em Cristo, eclesial, eucarística, profética, narrativa, salvífica. É o único Mistério Pascal de Cristo que celebramos, mas com suas diversas expressões, dependendo do tipo de celebração [...] (KOLLING, 2011, p. 145).

Aqui fica claro que, apesar do distanciamento entre as noções de música sacra e música ritual, esta última se assenta em estreito vínculo com o conceito de música litúrgica – aliás, o mais usual no meio católico. Nada obstante, ao optar por música ritual, ao invés de música litúrgica, este trabalho também pretende afastar-se de uma visão estanque do rito, incapaz de por em ação a dinamicidade criativa

⁴ Como dissemos, o termo *ritualidade* expressa o modo de se fazer das coisas em um determinado ritual; tem a ver com a maneira de se executar o rito, com sobriedade, espiritualidade, consciência. No caso do catolicismo, este termo se distingue do que parece ser o seu correlato, a saber, ritualismo: “ritualidade é o oposto de ritualismo, do racionalismo, do verbalismo. Ritualidade também não pode ser confundida com a prática de ‘falsas criatividadees’” (FONSECA, *Revista de Liturgia*, 7, pp. 46-47).

requerida pelo processo de inculturação da liturgia católica. Partir da noção de rito, e de como este conceito se desenvolveu na mentalidade cristã, desde os primórdios do cristianismo até os nossos dias, nos ajudará a encarar a liturgia como uma construção contínua, sempre passível de modificações e de ressignificações do passado no presente. Nesse sentido, o primeiro dado histórico-cultural ao qual temos acesso é a narrativa bíblica, forjada, antes de tudo, pela experiência da religiosidade judaico-cristã. Em suma, este é o primeiro subcampo com o qual estabeleceremos contato antes de alcançarmos o “campo de produção” maior do catolicismo contemporâneo, para utilizarmos a expressão de Pierre Bourdieu (1996).

2.2 “LOUVAI-O COM CÍMBALOS RETUMBANTES!” (SI 150)

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, 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. 71-72), “salmos – em hebraico *tehilim* – são hinos sagrados ou canções de louvor e adoração”. Do tempo dos antigos hebreus até hoje, o saltério conservou 150 salmos. 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 hebreia. 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 [SI 4, 1]

Ao maestro do coro.
Com flautas.
Salmo de Davi. [SI 5, 1]

Ao maestro do coro.
Conforme a melodia “os lírios”. Maskil.
Dos filhos de Coré. Cântico de amor [SI 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. Apoiar-se 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. 72-73).

A explicação de Monrabal nos ajuda a compreender a estrutura rítmica dos salmos. 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 acrósticos:

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 SI 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 simbólico, 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 SI 137) 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 cativeiro: “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?” (SI 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 SI 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 festa.

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! [SI 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.

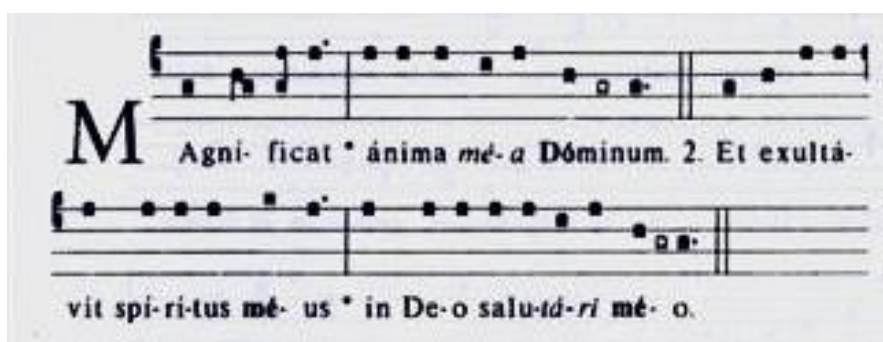
As *cantilações* eram entoadas como parte ritual em diversas ocasiões, inclusive festivais sagrados, assim como em outros momentos, talvez por um coral ou apenas um cantor individual. Já os *salmos de lamentação/reclamação* cumpriam sua função perante situações limites da sociedade, tais como as guerras, 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*).

2.3 “COM CÂNTICOS E HINOS ESPIRITUAIS” (Ef 5,19)

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 entoava 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 Testamentos. 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.

Figura 1 – Melodia gregoriana para o *Magnificat*



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 Filipenses – 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)

Note-se, por exemplo, a aproximação entre o texto da versão e o que se encontra na Carta de Paulo aos Filipenses (2,6-11):

Embora fosse de divina condição, Cristo Jesus não se apegou ciosamente a ser igual em natureza a Deus Pai. Porém esvaziou-se de sua glória e assumiu a condição de um escravo fazendo-se aos homens semelhante. Reconhecido exteriormente como homem, humilhou-se, obedecendo até à morte, até à morte humilhante numa cruz. Por isso Deus o exaltou sobremaneira 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 abismos. E toda língua reconheça, confessando, para a glória de Deus Pai e seu louvor: “Na verdade Jesus Cristo é o Senhor!”

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.

2.4 CANTO E MÚSICA 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 Orfeu, importante expoente das tragédias gregas. Para

André 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 (EGG, 2014, s/p).

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 Xabier 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.

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 cítara. 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, 1998, n. 254)⁵.

Outra vez estamos diante do valor do canto da assembleia, primeira protagonista da ação ritual cristã nos primeiros séculos – ainda que, nesse contexto, unido ao canto dos salmos, outra forma musical começasse a ser introduzida nas celebrações do Ocidente, qual seja: o hino.

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

⁵ A fim de manter sintonia com o sistema universal de citação, as referências aos documentos da Igreja se darão por menção ao número do parágrafo (n.) em que os fragmentos se encontram dispostos.

ocidentais latinos, amigos da sobriedade (VAN DER MERR *apud* CNBB, 1998, 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 patrício cordial, mas comedido em suas palavras, um tanto tenso por conta de sua consciência profissional, sem perder, porém, a ternura” (CNBB, 1998, 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 Agostinho 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, 1998, 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, 1998, n. 121). Parafrazeando 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.

2.5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

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.

3 O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA RITUAL CRISTÃ

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, 1998, 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, 1998, n. 121). Parafraseando o conceito nietzschiano, trata-se do que aqui denominaremos como a primeira “transvaloração”, quer dizer, a primeira profunda mudança de concepção acerca da relação assembleia/liturgia, como veremos a seguir.

3.1 DA IDADE MÉDIA AO CONCÍLIO VATICANO II

Sobretudo após a instituição do cristianismo como religião oficial do Império Romano, o modelo de uma liturgia familiar (ou doméstica) viu-se, pouco a pouco, substituído por celebrações grandiosas, repletas de público – especialmente quando pensamos no advento do estilo basilical. Nesse sentido, podemos observar dois movimentos na concepção ritual do período que compreende do século VI em diante: em primeiro lugar, a concentração dos esforços em prol da adaptação/reprodução das formas de culto já constituídas, em detrimento da criação, e, por conseguinte, o lento caminho rumo à uniformidade da liturgia, em

oposição à multiplicidade de famílias rituais que por tanto tempo caracterizou o culto cristão.

A partir do século VII, desenvolveu-se no estilo romano a tentativa de popularizar a liturgia nos termos de uma catequização das grandes massas. Com este intuito destacou-se o estilo franco-galicano, que poderia ser descrito pelas seguintes características: desenvolvimento muito rico, material variado e abundante, novo estilo (mais extenso, bastante loquaz, dramático). Conforme a avaliação do teólogo e historiador da liturgia Matias Augé (2007, p. 42), no estilo franco-galicano “o alegorismo tentava transpor o sentido dos sinais-símbolos litúrgicos em estranhas e fantásticas aproximações bíblicas, tendo como resultado a redução dos ritos a uma espécie de espetáculo popular.” Assim, a celebração do culto cristão deixaria de ser expressão de pequenos grupos, assumindo proporções bem mais amplas. A simbologia do “banquete”, por exemplo, vai progressivamente perdendo espaço para a alegoria do “sacrifício” expiatório – com fortes contornos de espetacularização.

Além disso, a dissolução do império carolíngio e o crescimento do feudalismo como novo modelo social e econômico trouxe grandes impactos também para a mentalidade religiosa da alta Idade Média. A partir daí o cantochão⁶ também passou a ser denominado como canto “gregoriano”, em homenagem ao papa Gregório Magno, séculos VI a VII, o primeiro a promulgar uma coletânea de peças, reunidas em dois livros o *Antifonarium* e o *Graduale Romanum*. Uma vez promulgada como canto oficial da Igreja, a música gregoriana assumiria o posto de estilo litúrgico *par excellence* – sendo recomendado ainda em nossos dias pelos documentos oficiais do magistério católico (a título de ilustração conferir o Ex. 1, apontado no início deste capítulo).

Caso consideremos o cristianismo primitivo como o período do primado da assembleia sobre o indivíduo, ao longo de todo o medievo consolidou-se uma autêntica mudança de paradigmas, cuja culminância se efetuará plenamente no século XI, durante o papado de Gregório VII:

[...] o devocionalismo se constitui num substituto da liturgia porque, ao dar importância à espontaneidade e à intensidade dos sentimentos religiosos,

⁶ O período de ouro do canto gregoriano parece ter sido entre os séculos VIII e IX, com os monges da Francônia, que, a pedido de Carlos Magno, o introduziram nos centros monásticos e catedrais do seu reino para a unificação da liturgia. O seu declínio teve início no século X, com a invenção dos primeiros sinais acústicos (*neumas*), para identificar a altura das melodias dos cantos litúrgicos. Os *neumas* são considerados os primeiros rudimentos da notação musical (cf. CNBB, 1998, p. 262).

tende a criar um amplo espaço de práticas devotas e de expressões de culto que acabam por substituir a antiga piedade cristã” (AUGÉ, 2007, p. 43).

Entre os principais elementos da reforma imposta pelo papa Gregório VII merece destaque a uniformização do canto litúrgico (que desde Gregório Magno já era predominantemente o cantochão), tanto no que diz respeito ao seu texto – por ora não mais oriundo exclusivamente da Sagrada Escritura, mas também, e mais frequentemente, da tradição e da piedade popular –, quanto no que se refere à sua melodia. Após esta reforma, que, notadamente, não se limitou ao lugar da música e do canto na liturgia, “a participação ativa diminui em tal medida que acaba por confiar tudo ao sacerdote, acentuando [...] sempre mais a sua função; ele é o único verdadeiro *ator*, enquanto os fiéis assistem passivamente”⁷ (AUGÉ, 2007, p. 46 – grifo nosso).

Em um primeiro momento, simultaneamente à prática do gregoriano, surgem na alta Idade Média os primeiros rudimentos da polifonia, sobretudo nos ambientes fora do contexto religioso. Ressalta-se aqui o papel do *cânone*. Na música religiosa, entretanto, essa prática apenas ganharia espaço a partir do século IX, com o desenvolvimento do *Organum*. Nesse sentido, temos conhecimento de várias composições que vão deste período até o Barroco com traços predominantemente polifônicos – uma polifonia que alcançaria seus plenos contornos no Renascimento⁸. Desse modo, ainda que na prática muito já se fizesse de polifonia nas celebrações – note-se o rito ambrosiano de Milão – a sua indicação como modelo para a música litúrgica oficial da Igreja apenas se efetuariá nos arredores do Concílio de Trento, já no século XVI: “a capela papal permaneceu fiel a essa música que os documentos da Santa Sé chamam de ‘polifonia sagrada’” (CNBB, 1998, p. 264). Nesse contexto, Giovanni Pierluigi da Palestrina ocuparia um posto de referência, considerado como

⁷ Nesse período surgiram as denominadas “Missas Privadas”, nas quais o sacerdote prescinde da participação do povo – um contrassenso caso pensemos no modelo dos primeiros séculos. Também data deste período o surgimento da devoção ao Santíssimo Sacramento, que passa, inclusive, a ser objeto de uma celebração especial, ocorrida pela primeira vez em nível mundial em 1264 – estamos falando da festa de *Corpus Christi*.

⁸ Aqui nos referimos ao modelo de equilíbrio renascentista, no qual não existia uma relação hierárquica entre as vozes, o contrário do que havia nos primeiros esboços da polifonia, como é o caso do *Organum* – em que se destacava a referência a uma voz principal, o *cantus firmus*, para o desenvolvimento da(s) outra(s) voz(es). Isso, notadamente, também nos exclui de uma visão restritiva, segundo a qual o Renascimento marcaria, simultaneamente, o clímax e o fim do modelo polifônico. Apesar de o Renascimento ser a grande referência para a polifonia à qual nos referimos, há elementos deste estilo que se conservaram em várias composições de períodos posteriores, do pós-renascimento aos dias atuais.

o compositor que melhor captou a essência do aspecto sóbrio e conservador da Contra-Reforma numa polifonia de pureza, mantendo distância do que era realizado no universo profano. Disso decorreu o século de ouro da polifonia católica, mais estética do que litúrgica, na qual eram realçadas as qualidades artístico-musicais e, portanto, o virtuosismo de alguns cantores e, não mais, de toda a assembleia⁹.

No âmbito do Barroco, outro gênero chegaria com bastante força ao meio religioso, como segue: o cantar em coro. A partir da Reforma, o canto em vernáculo, no qual a assembleia tomava parte, de forma conjunta ou alternadamente com o coral, ganhou uso nas liturgias protestantes (sobretudo as de matriz luterana). No entanto, o modelo dos grandes corais de Bach, nos quais as assembleias cantavam algumas partes, acompanhadas e/ou alternando-se com a harmonia do coro, não foi acolhido pela Igreja Católica, que insistia em conservar o monopólio da *schola cantorum* – título pelo qual ainda hoje a Igreja denomina o grupo dos cantores – em detrimento do canto dos demais participantes do culto.

Apenas no século XIX, deram-se início os chamados *movimentos litúrgicos*, que visavam retornar à sobriedade e simplicidade originais da liturgia. O mais importante foi, sem dúvida, o *movimento ceciliano*, que se espalhou pela Europa continental, culminando, em 1903, com a publicação do *Motu proprio*, do Papa Pio X, oficializando reformas que já estavam acontecendo na prática. Entre as novas (antigas?) diretrizes estava a volta à polifonia, ao estilo “recolhido” e o retorno do canto-chão ao lugar de destaque na liturgia. Como fruto do esforço que já se fazia presente há mais de meio século, o mosteiro beneditino de Solesmes, na França, empreendeu um profundo estudo para a restauração do gregoriano, culminando na publicação do antológico *Liber Usualis*. A nova música, expurgada dos excessos teatrais e dramáticos daquela que, até então, caracterizava o cenário litúrgico, teve em Lorenzo Perosi (1872-1956) sua figura máxima. Na Inglaterra, o século XIX também ofereceu ao mundo o *movimento de Oxford*, que objetivou a renovação espiritual da Igreja Anglicana, e também trouxe importantes contribuições para a concepção de música sacra e litúrgica da época.

⁹ “Já no século XVIII sentia-se um desejo de maior participação comunitária, de mais simplicidade. Um Sínodo, acontecido em Pistóia (1786), assinala algumas reformas a serem feitas: maior participação dos fiéis, música mais simples e adaptada ao sentido das palavras” (CNBB, 1998, p. 265). Naquele período, contudo, tais mudanças não se concretizaram. Também devemos ressaltar que a pureza litúrgico-musical atribuída aos primeiros séculos do cristianismo não deixa de ter algum aspecto de utopia, uma vez que os únicos registros sobre a música desse período são as referências de autores como Agostinho, Nicetas, Tertuliano, entre outros dos séculos de I a III d.C.

Em certa medida, tais movimentos deram os traços do que viria a se consolidar como o grande movimento do século XX, titulado, por conta da inspiração de outrora, de *Movimento Litúrgico*. Em poucas palavras, devemos considerá-lo como uma iniciativa que se propunha refletir sobre a prática litúrgica da Igreja Católica, na qual a música, notadamente, ocupava um papel determinante. Nas fileiras deste movimento destacaram-se as figuras de Lambert Beaudouin, monge beneditino belga, e de Odo Casel, membro da abadia de Maria Laach – importante centro de difusão da teologia litúrgica renovada. Também devemos recobrar o trabalho de Romano Guardini, que levou o espírito da liturgia às fileiras dos jovens estudantes e Pius Parsch, que se preocupou com a dimensão paroquial-pastoral do Movimento. Após um tempo de acentuado debate, a resposta da Igreja Católica veio por meio da carta encíclica *Mediator Dei*, assinada pelo então papa Pio XII. Este documento quis especificar alguns conceitos e reconhecer os esforços desenvolvidos pelo Movimento Litúrgico. Trata-se do contexto preparatório para o evento que iria reorganizar toda a dinâmica pastoral da Igreja Católica, a saber, o Concílio Vaticano II. A influência deste grande acontecimento também traria impactos no âmbito da música litúrgica, como veremos adiante neste trabalho, como a tentativa de uma segunda “transvalorização”.

3.2 MÚSICA E RITUALIDADE NO CONTEXTO PÓS-CONCILIAR

Tomando especialmente o século XX, no que se refere ao papel da música e do canto na liturgia, o magistério da Igreja sempre lhes demonstrou especial atenção. Disso dão testemunho diferentes documentos, a começar pelo *motu proprio* intitulado *Tra le sollecitudini*, sobre a música litúrgica, promulgado pelo Papa Pio X, em 1903. Este documento traz interessantes indicações sobre a música sacra católica, ainda que conserve, em muitos momentos, um olhar restritivo sobre a participação da assembleia litúrgica no canto. Note-se, por exemplo, o modo como se compreendia o lugar da mulher nos ofícios sagrados: “os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical” (PIO X, 2005, p. 19). Também no que se refere ao uso de instrumentos que não o órgão o documento é bastante rigoroso: “é proibido, na igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos frágilísimos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e

semelhantes [...]; é rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas” (PIO X, 2005, pp. 20-21). Como sabemos, estas normas não eram de todo obedecidas no Brasil – note-se, sobretudo, as realidades interioranas, onde muitas vezes era preciso lançar mão dos recursos disponíveis, sejam eles lícitos pelo magistério católico ou não.

A este sucederam vários outros, entre os quais se poderia destacar: a constituição apostólica de Pio XI, *Divini Cultus* (1928), que discorre sobre a liturgia, o canto gregoriano e a música sacra; a encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, de Pio XII (1955); a *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia*, de 1958, proclamada no pontificado de Pio XII; a conhecida exortação *Musicam Sacram*, de 1967, também da Sagrada Congregação dos Ritos, ratificada por Paulo VI; e o *Quirógrafo* de João Paulo II, celebrando o centenário do *motu proprio* de Pio X.

Entre os principais temas abordados por estes documentos, urgente foi o apelo por uma participação ativa, consciente e plena de toda a assembleia e, em decorrência, por uma maior aproximação entre liturgia e vida. Tal iniciativa encontraria cumprimento com a convocação do Concílio Ecumênico Vaticano II (1961-1965), iniciado por João XXIII e finalizado por seu sucessor, Paulo VI. Para a dimensão musical da liturgia, o legado deste importante acontecimento se encontra resumido na constituição *Sacrosanctum Concilium* (doravante, SC), promulgada em 1963 (aliás, o primeiro documento promulgado pelo Concílio, com unânime aceitação por parte dos padres conciliares). De nossa parte, daqui em diante as considerações feitas por este trabalho sempre levarão em conta a redefinição do lugar da música na liturgia, conforme a intuição oferecida pelo documento conciliar (1963). Para tal, tomaremos a Missa como a celebração privilegiada da liturgia católica, a partir da qual faremos nossos apontamentos.

3.3 CANTO E MÚSICA NA CELEBRAÇÃO DA EUCARISTIA

Se, para aqueles que estudam o repertório dos cantos da Missa latina, de Guillaume de Machaut até os dias atuais, a Missa com música consta de cinco partes – o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* (chamando de “Missa breve” aquela em que não se canta o *Credo*) –, para os cantores e mestres das *scholae cantorum* anteriores à reforma litúrgica do Concílio Vaticano II (1963),

porém, dever-se-ia, ainda, distinguir entre a *Missa cantata* (Missa cantada) e a *Missa lecta* (Missa recitada). No último caso, o repertório musical comportava não apenas as cinco partes do ordinário, mas também as demais peças que compunham o “próprio” da Missa, a saber: *introito*, *gradual*, *aleluia*, além das antífonas de *ofertório* e *comunhão*. Em suma, o que distinguia a *Missa cantata* era, basicamente, o canto do ministro, que, como vimos, com o passar das épocas tornou-se o protagonista de uma peça que se entoava quase que totalmente em solo. Por muito tempo, como recorda Gelineau (cf. 2013, p. 12), os cantos religiosos populares, em língua local, podiam até ser usados durante as Missas breves, mas jamais para as Missas cantadas, pois não eram considerados, *stricto sensu*, como canto litúrgico.

Num contexto como este, recuperar o canto do povo exigia a superação de três rupturas fundamentais: a) o progressivo distanciamento, introduzido a partir do século VI-VII, entre a assembleia – a princípio, primeiro sujeito da ação litúrgica – e os ministros encarregados das ações rituais, os presbíteros e os diáconos; b) a crescente incompreensão da língua latina por parte da assembleia, do que decorria um verdadeiro descompasso entre a sucessão dos ritos e a real participação de todos na ação ritual; c) e, conseqüentemente, a restrição do canto a um conjunto de músicos e cantores que, ao invés de sustentar e conduzir o canto de todos, tornavam-se os únicos detentores da palavra cantada na ação ritual¹⁰.

Ora, na contramão dessa corrente, a teologia litúrgica elaborada a partir do Concílio Vaticano II, ao enfatizar o caráter ministerial da comunidade celebrante (o que denomina por *munus ministeriale*), devolve à assembleia o papel privilegiado do canto – tal como este foi entendido na tradição dos primeiros séculos do cristianismo. A essa altura, cantar o *rito* passa a significar o fomento de uma participação *consciente, plena e ativa*. Contudo, uma vez restaurada a assembleia em seu papel originário, é preciso criar estratégias que contribuam em prol da transmissão de um repertório litúrgico-musical sedimentado no *rito*. Nesse sentido, o método mistagógico, que visa entender como a liturgia adota ou gerencia diversas formas melódicas segundo os diferentes *ritos*, palavras, lugares, ministros e assembleias (cf. GELINEAU, 2013, p. 16), parece ter dado uma importante

¹⁰ Em contrapartida, segundo Gelineau (2013, p. 13), “para reparar estas rupturas, com uma ousadia inspiradora, a reforma provinda do segundo Concílio Vaticano recuperou, em valor, tudo ao mesmo tempo: a *assembleia* como primeiro sujeito da celebração; a *Palavra de Deus*, anunciada em língua vernácula e explicada na homilia; o *canto* como forma privilegiada da participação do povo nos ritos” (grifos do autor).

contribuição¹¹. Segundo Fonseca e Buyst (2008, p. 12), o termo “mistagogia pode ser traduzido por ‘conduzir para dentro do mistério’”. No que se refere à transmissão de um repertório litúrgico-musical, isso significa que, antes de tudo, deverá ser considerada a simbiose entre o texto e a música: a que se referem, qual contexto cantam, a que assembleia se dirigem, qual o momento mais adequado para sua execução, como se entrelaçam, formando uma única peça, e assim por diante. Isso porque “a participação existencial, vital, mística, passa pela participação *ritual*”, no *modo de se fazer as coisas* (cf. FONSECA & BUYST, 2008, p. 12). Mas como compreender a relação entre música e rito na celebração da Missa católica?

3.3.1 Quando a música acompanha ou constitui o rito

Conforme o documento sobre a Liturgia elaborado pelo Concílio Vaticano II, toda música será tanto mais litúrgica, quanto mais intimamente estiver ligada à ação e ao momento ritual ao qual se destina (cf. SC 112). De forma simplificada, estamos diante da necessidade de articulação entre rito e repertório. Por ritos, como dissemos anteriormente, aqui entendemos os diferentes momentos que integram as celebrações litúrgicas. Na Missa, por exemplo, podemos claramente verificar a distinção entre os Ritos Iniciais, os Ritos Finais, os Ritos da Palavra e os Ritos Eucarísticos. Cada um desses momentos, por sua vez, é ainda composto por outros ritos – ou “sub-ritos”, se assim pudermos denominá-los. A cargo de ilustração, tomemos o Rito de Entrada da Missa católica e sua estrutura, como segue: a) a Antífona ou Canto de Abertura, b) o Sinal da Cruz e a saudação inicial por parte do presidente da celebração, c) o Ato Penitencial e o *Kyrie*, d) o Hino de Louvor

¹¹Além da já mencionada contribuição de Joseph Gelineau para uma nova concepção de música ritual, pensada a partir do canto da assembleia, no Brasil contamos com dois nomes que têm e destacado no trabalho em prol da difusão de uma musicalidade litúrgica emanada da ação ritual, quais sejam, Joaquim Fonseca e Ione Buyst. Estes autores defendem a introdução do método mistagógico, inspirado na vivência das primeiras comunidades cristãs e na catequese dos Padres da Igreja, séculos de I a IV. A título de descrição, podemos dizer que o método mistagógico é composto por três passos que se articulam mutuamente: 1) a descrição e análise da ação ritual, 2) o aprofundamento do acontecimento celebrado na ação ritual e 3) a experiência do “hoje” a partir da ação ritual. Em grande medida, a eficácia deste percurso dependerá das habilidades do regente ou do coordenador do grupo dos cantores e/ou instrumentistas. Embora pouco conhecido e de uso quase restrito ao contexto religioso católico, o método mistagógico tem contribuído positivamente na transmissão e no aprofundamento dos repertórios litúrgico-musicais. Talvez a sua maior característica seja a ênfase na participação de toda a assembleia, conduzindo-a ao sentido ritual que perfaz as ações litúrgicas – e daí a sua menção neste trabalho. Além disso, certamente serve para marcar distinção entre o que há de específico no culto cristão católico em face da multifacetada variedade de formas e gêneros que compõem a música religiosa contemporânea.

(Glória), e) e a Oração (à qual se denomina *Coleta*). Cada uma dessas partes constituem, pois, ritos próprios, com sentido e função ministerial específicos.

Em toda essa prática de tocar, cantar e dançar há cantos cuja importância se prende ao fato de acompanharem determinada ação ritual, “dando-lhe maior brilho e força de significação, promovendo a participação animada e prazerosa da assembleia” (CNBB, 1998, n. 283). Nesse sentido, pela expressão *cantos que acompanham o rito*, devemos incluir aquelas composições nas quais a letra não constitui o rito propriamente dito e cuja tarefa não é outra senão introduzir a ação ritual, acompanhando-a ou sucedendo-a. Aqui se enquadram cantos processionais como o de Abertura, o da Comunhão e, ainda, cantos litânicos como o Cordeiro de Deus, que acompanha o rito da Fração do Pão. Além desses cantos, no Brasil tem-se como culturalmente estabelecida a execução do canto que acompanha a Procissão das Oferendas. Por esse motivo, apesar de este canto ocupar uma função suplementar na liturgia da Missa – como veremos adiante – optamos por mencioná-lo nessa seção, tendo em vista o que já está consolidado pela prática pastoral.

Quadro 1 – Cantos que acompanham o rito

Ritos Iniciais	Canto de Entrada (ou Abertura)
Ritos da Palavra	_____
Ritos Eucarísticos	Cordeiro de Deus Canto de Comunhão
Ritos Finais	_____

Fonte: o autor

Como vimos anteriormente, os cantos litúrgicos não são dados como meros artifícios nas celebrações. Ao contrário, cumprem sua função ministerial, acompanhando determinado rito ou constituindo, eles próprios, o rito em questão. Há, portanto, casos em que os cantos são o rito, ou melhor, em que o rito é realizado através do canto. Isso porque é o texto do rito que é cantado. Aqui se inscrevem o Hino de Louvor (Glória), o Aleluia, o Santo, o Amém, a Aclamação Memorial e todas as outras partes cantadas do *Ordo Missae*, sejam elas exclusivas do presidente ou com a participação da assembleia. Nesses cantos, a letra deve sempre estar baseada no texto oficial da liturgia, que deve ser preservado acima de tudo. Adiante faremos breves apontamentos sobre cada um dos cantos que integram a ritualística da Missa católica, enumerando-os conforme a descrição de

Joseph Gelineau. Nos termos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, o canto e a música – enquanto partes integrantes do rito – “contribuem, de forma considerável, na vivência da fé, cumprindo sua finalidade primordial, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis” (cf. CNBB, 1998). Exercendo sua função ministerial estão a serviço daquilo que se celebra na liturgia.

Quadro 2 – Cantos que constituem o rito

Ritos Iniciais	Saudação e Diálogo do Presidente Ato Penitencial Glória Oração Coleta
Ritos da Palavra	Salmo Responsorial Aclamação (Aleluia) Leituras Credo
Ritos Eucarísticos	Prefácio Santo Aclamação Anamnética Demais Aclamações Anáfora Eucarística Pai Nosso Doxologia Final e seu Amém
Ritos Finais	_____

Fonte: o autor

Na liturgia da Missa há, ainda, alguns cantos chamados suplementares, para os quais não existe uma norma específica. Esta categoria inclui cantos para os quais não há textos previstos nos livros oficiais. A rigor, são elementos facultativos da celebração (cf. CNBB, 1998, n. 318). São cantos, pois, sem muita importância litúrgica, mas que estão muito presentes nas celebrações, sobretudo por questões ligadas à cultura de cada localidade.

Quadro 3 – Cantos que acompanham o rito

Ritos Iniciais	_____
Ritos da Palavra	Procissão da Palavra
Ritos Eucarísticos	Canto de Preparação das Oferendas Canto após a Comunhão
Ritos Finais	Louvor Final

Fonte: o autor

Segundo o Documento de estudos n. 79 da CNBB, sobre a *Música Litúrgica no Brasil*, nessa categoria de cantos se inscrevem: a) o canto de Apresentação das Oferendas, que acompanha o gesto de colocar os bens em comum, para as necessidades da comunidade (Rm 12,1-2; Ef 4,28), juntamente com o pão e o vinho que serão consagrados e partilhados na comunhão, também servindo de introdução (ou prelúdio) à Liturgia Eucarística; b) o canto de Ação de Graças ou de Louvor após a comunhão, que não é necessário e sequer desejado quando já houve o canto de Comunhão, dando lugar ao silêncio sagrado, que pode ser acompanhado por um refrão meditativo ou algum trecho da Sagrada Escritura proclamado na Liturgia da Palavra; c) o canto de acolhida do Livro das Sagradas Escrituras, bastante usado nas comunidades e capaz de provocar uma atitude de alerta e exultação para a proclamação das leituras; d) as Aclamações da Oração Eucarística, que são previstas ao longo da Oração Eucarística e constituem o jeito mais significativo de o povo participar do grande louvor, da solene Ação de Graças, da Bênção das Bênçãos; e) e o canto Final ou de Despedida, culturalmente estabelecido após a fórmula do *Ide em paz...*, com o sentido de um poslúdio para a celebração. Nesta seção também poderíamos incluir o canto da *Louvação*, muito apropriado para o momento do louvor nas comunidades em que, pela impossibilidade de celebrarem a Missa, realiza-se a Celebração Dominical da Palavra.

3.3.2 Graus hierárquicos, funções e situações dos cantos da Missa

No que se refere ao que aqui é denominado “graus de hierarquia” dos cantos na Missa, partiremos, em nossa abordagem, de duas referências específicas. Na instrução normativa *Musicam Sacram*, publicada em 1967, em pleno papado de Paulo VI, encontramos a primeira tentativa de distinção dos diferentes níveis de importância do canto na Missa. Segundo este documento do magistério católico, o “uso desses graus fica assim ordenado: o primeiro pode ser usado sozinho, mas o segundo e o terceiro, na íntegra ou mesmo em parte, nunca sem o primeiro. Assim devem os *fiéis sempre ser levados à plena participação no canto*” (n. 28b – grifos nossos). Note-se a ênfase dada no final do parágrafo, com o intuito de garantir –

inclusive por meio da força normativa – a participação da assembleia nas partes cantadas da celebração¹².

Em linhas gerais, a distribuição dos cantos da Missa em três graus foi estabelecida da seguinte maneira, conforme os parágrafos de 29 a 31 do documento *Musicam Sacram*:

Pertencem ao primeiro grau:

a) nos ritos de entrada:

- a saudação do sacerdote com a resposta do povo;
- a oração;

b) na liturgia da Palavra:

- as aclamações ao Evangelho;

c) na liturgia eucarística:

- a oração sobre as oblatas,
- o prefácio com o respectivo diálogo e o "Sanctus",
- a doxologia final do cânone,
- a oração do Senhor - Pai nosso - com a sua admoção e embolismo,
- o "Pax Domini",
- a oração depois da comunhão,
- as fórmulas de despedida.

Pertencem ao segundo grau:

a) "Kyrie", "Glória" e "Agnus Dei";

b) o Credo;

c) a Oração dos Fiéis.

Pertencem ao terceiro grau:

a) os cânticos processionais da entrada e comunhão;

b) o cântico depois da leitura ou Epístola;

c) o "Alleluia" antes do Evangelho;

d) o cântico do ofertório;

e) as leituras da Sagrada Escritura, a não ser que se julgue mais oportuno proclamá-las sem canto.

Além disso, considerando que os cantos na liturgia católica não são genéricos, mas ocupam um caráter funcional, é preciso que consideremos a sua distinção baseada na funcionalidade ministerial. Nesse modelo, são sete as funções exercidas pelos cantos na Missa, a saber: *i) a função processional*, à qual correspondem aqueles cantos que acompanham as procissões litúrgicas (a entrada, a procissão do Evangelho, a comunhão); *ii) a função interleccional*, que abarca os cantos que se encontram entre as leituras bíblicas, como é o caso do Salmo Responsorial e do *Alleluia*; *iii) a função fixa ou ordinária*, que considera a invariância

¹² Nesse sentido, os números 33 e 34 do mesmo documento dizem o seguinte, respectivamente: "convém que a assembleia dos fiéis, quanto possível, participe do canto do Próprio, sobretudo por estribilhos mais fáceis e outras melodias apropriadas"; "os cantos chamados 'Ordinário da Missa', se cantados de acordo com composições musicais a várias vozes, podem ser executados pelo coro, conforme as normas habituais, ou 'a capella', ou com acompanhamento de instrumentos, *contanto que não se exclua em absoluto o povo da participação no canto*" (grifos nossos).

de determinados cantos independentemente da mudança dos tempos litúrgicos ou das festas em questão (como o Glória, o Santo, o *Kyrie* e o *Agnus Dei*); *iv*) a *função própria*, que, ao contrário da anterior, varia de acordo com as especificidades de cada festejo litúrgico; *v*) a *função litânica*, caracterizada pela repetição de um mesmo tema melódico, como ocorre nas ladainhas; *vi*) a *função antifonal ou alternada*, que compreende a forma dialogal de execução, considerada tanto entre solista e coro, como entre coro e assembleia (que, aliás, herdada do canto gregoriano, constitui-se como a forma mais tradicional de execução das partes fixas da Missa); *vii*) a *função responsorial*, na qual as estrofes geralmente são cantadas pelo coral ou por um solista e a assembleia participa com a aclamação de um refrão.

Por conseguinte, a fim de construirmos um estudo mais completo da hierarquia funcional dos cantos na Missa católica, é conveniente nos referirmos ao segundo modo de sua classificação, como segue: às *situações rituais*. Em primeiro lugar, aqui não estão em jogo meras distinções genéricas. O agrupamento dos cantos em diferentes situações não se impõe por meio de sua ordenação na estrutura celebrativa/ritual da Missa, mas pelo aspecto musical compreendido *stricto sensu*. Ao contrário das funções, as *situações rituais* se subdividem em cinco modalidades: *a) situações hínicas*: aqui se enquadram os cantos compostos em estrutura uniforme, quer dizer, com estrofes simetricamente distribuídas; *b) situações meditativas*: estão incluídos nesta categoria o Salmo Responsorial e eventuais cantos com tema introspectivo, como pode ocorrer com o canto de “louvor” previsto em caráter opcional para o momento do pós-comunhão; *c) situações aclamativas*: encontra-se aqui, notadamente, o canto do *Aleluia*, em aclamação ao Evangelho, bem como as intervenções dos fiéis ao longo da Oração Eucarística, a Aclamação Anamnética (*Salvator mundi...*) e o Amém da Doxologia Final (Por Cristo, com Cristo...); *d) situações proclamativas*: inscrevem-se nessa categoria todas as intervenções de cunho motivacional, quer dizer, a abertura por quem preside a celebração, as demais orações presidenciais, com seus respectivos “Amém” – aqui estão enquadrados tanto o modo do recitativo livre, quanto as cantinelas¹³; *e) situações litânicas*: nesse caso, o canto se completa com a resposta da assembleia, como pode ocorrer no Ato Penitencial e no Cordeiro de Deus.

¹³ Espécie de canto improvisado, sem se ater a determinada cadência rítmica.

3.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

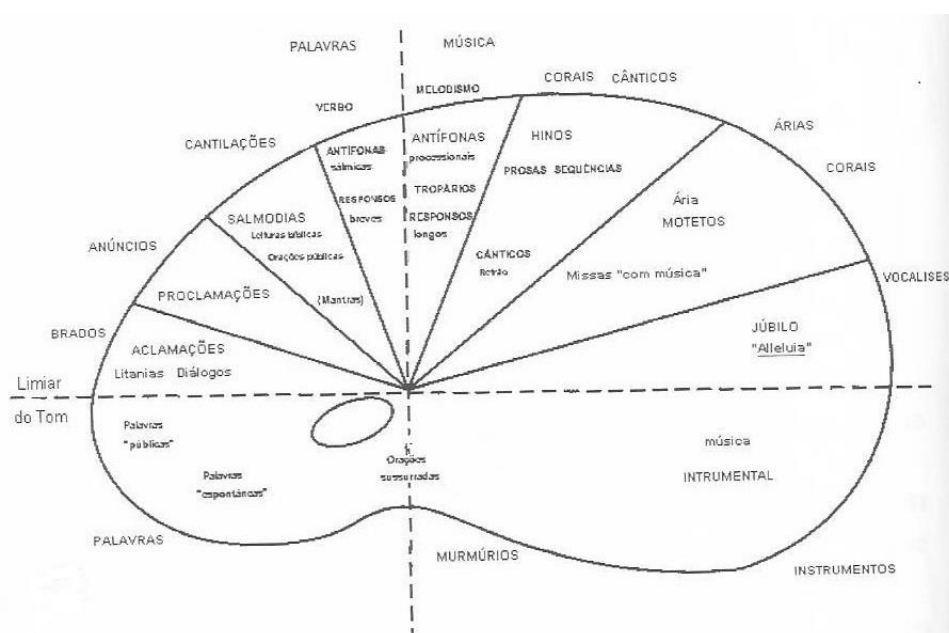
Ao longo deste capítulo foi-nos possível considerar a leitura realizada pelo Concílio Vaticano II a respeito da função específica ao canto e à música no âmbito da liturgia. De um lado, como elo natural na consecução das iniciativas rituais, possibilitando a passagem de um rito ao outro. De outro, sendo o próprio rito realizado de forma cantada, como invólucro do conteúdo axial transmitido por séculos pela Tradição. A música, nesse sentido, imprime o caráter de solenidade e de festa às celebrações, não sendo, por isso, elemento periférico na consideração do sentido inerente à sua realização. É música do sagrado e que se realiza solenemente, valorizando-se sua inserção em cada momento ritual específico, a funcionalidade de sua natureza, que podemos distinguir de acordo com as diferentes situações – muitas delas já antecipadas do pensamento teológico de Joseph Gelineau, como é o caso das cantilações, das aclamações, dos tropários processionais, etc. O capítulo que segue se encarregará de tratar a estrutura da Missa particularmente, avançando pelos seus principais momentos rituais.

4 CANTO E MÚSICA NA TEOLOGIA DE JOSEPH GELINEAU

Marcando distância em relação aos padrões referidos pelo capítulo anterior, no seu livro *Os cantos da Missa em seu enraizamento ritual*, publicado no Brasil em 2013, Joseph Gelineau pretende expandir a maneira de se compreender o horizonte sonoro da Missa. Para este autor, devemos levar em conta que o universo sonoro do culto cristão católico se constitui, antes de tudo, pela alternância entre o âmbito das “palavras faladas” em oposição ao dos “tons nas palavras”. Gelineau tenta expor sua ideia por meio da ilustração titulada “Palheta-ouvido” (cf. Fig. 1):

[...] esta palheta comporta dois níveis de palavras rituais. Na parte inferior, estão situadas as maneiras de dizer, que denominamos palavras “faladas”, em oposição às palavras “cantadas” da parte superior do quadro (GELINEAU, 2013, p. 18).

Figura 2 – “Palheta-ouvido”¹⁴



Fonte: GELINEAU, 2013, p. 18

Conforme descreve o próprio autor, o limiar é marcado pelo surgimento de um tom específico na maneira de dizer. O tom em questão não se encontra somente no que hoje denominamos registro ‘música’: uma ária composta de notas identificáveis, que encontramos numa escala de frequências conforme as notas de uma gama determinada. Antes de se tornar canto, no sentido próprio da palavra, o

¹⁴ Para maior aprofundamento, cf. GELINEAU, 2013, pp. 18ss.

tom pode caracterizar um registro intermediário entre a palavra ordinária e o canto. Nesta etapa, o tom implica primeiro uma relação especial entre o que fala – anunciador, narrador, leitor, transmissor de uma ordem etc... – e seus destinatários, visíveis ou invisíveis. Ele se inscreve sempre numa convenção social e é percebido como tal (cf. GELINEAU, 2013, pp. 18-19).

4.1 ANÁLISE TEOLÓGICO-LITÚRGICA DOS CANTOS DA MISSA

No horizonte da “palavra cantada” está situada a categoria dos cantos rituais, os quais Gelineau organizou em seis grupos: o grupo dos processionais, o grupo das aclamações-proclamações-diálogos, o grupo das cantilações, o grupo das litanias, a Oração Eucarística (que ocupa sozinha um dos patamares de classificação) e o grupo dos hinos e cânticos. A fim de não privilegiarmos nenhuma dessas classificações, em detrimento de outras que também são possíveis, por ora passaremos a uma breve consideração dos principais cantos que compõem os três grandes blocos musicados da Missa católica: o Rito de Entrada, o Rito da Palavra e o Rito Eucarístico (como os Ritos Finais não possuem nenhum canto específico, senão a bênção final, quando esta é cantada, não nos deteremos à sua abordagem). Uma vez percorrido, este passo nos permitirá entender mais profundamente a função e a estrutura de cada canto no contexto ritual da Missa, principalmente em vista do Gelineau preconiza em sua teologia litúrgica.

4.1.1 Canto e música nos Ritos Iniciais

O Canto de Entrada, também conhecido como Canto de Abertura, ocupa atualmente a função do tradicional *introito*, executado na Missa em estilo antigo como prelúdio ao contexto ritual propriamente dito. Em simples palavras, possui a finalidade de abrir a celebração, criando a comunhão da assembleia, pela união das vozes e corações. Também introduz ao mistério dos diferentes tempos e/ou festas litúrgicas, acompanhando a procissão de entrada. Deve ter uma duração razoável para acompanhar a procissão, extinguindo-se quando esta encontra seu término. Deve ser cantado por toda a assembleia, ainda que em alternância com um solista ou o coro. Considerando que se trata de um canto processional, quer dizer, que acompanha o rito de uma procissão (à semelhança dos cantos de Comunhão e da

Procissão das Oferendas – que neste trabalho não serão abordados), três formas musicais geralmente melhor se adaptam ao Canto de Entrada: a litania, o tropários¹⁵ e o cântico com refrão. Para Gelineau “a mais processional é a litania, que faz alternar as proposições breves das orações feitas por um ou dois cantores, com uma invocação do povo, cujo modelo tradicional é o *Kyrie eleison*” (GELINEAU, 2013, p. 38). Todavia, o cântico com refrão é, certamente, a forma mais utilizada – talvez por ser a mais popular.

Ao Canto de Entrada segue o Ato Penitencial, que, segundo a Instrução Geral do Missal Romano (doravante, IGMR), tem a finalidade de preparar a assembleia para “ouvir a Palavra de Deus e celebrar dignamente os santos mistérios” (IGMR, n. 24). No contexto ritual católico, o Ato Penitencial celebra a misericórdia divina, manifesta pelo acolhimento de um Deus que é *piedade*. Tradicionalmente vem acompanhado da ladainha “Senhor, tende piedade”, que, originalmente, era uma oração de louvor a Cristo ressuscitado – a primeira aclamação das comunidades cristãs primitivas ao *Kyrios* da história. Por volta do século VI este canto foi incorporado ao rito penitencial e passou a constituir um momento de “reconciliação” no seio da estrutura ritual da Missa. Após o Ato Penitencial (previsto em três fórmulas possíveis, de acordo com o Missal Romano), dá-se início à litania *Kyrie, eleison* – que, numa aproximação do original em grego, poderia ser traduzida pelo brado: “Senhor, que sois a Piedade!” Seu canto é facultativo e pode ser substituído por outro rito correspondente, como a aspersão com água benta ou uma procissão – geralmente as procissões dos santos padroeiros.

Seguindo o curso dos Ritos Iniciais, chegamos ao Glória, um hino que remonta aos primeiros séculos da era cristã. Na Instrução Geral do Missal Romano lemos que o Glória é um “hino antiquíssimo e venerável, pelo qual a Igreja congregada no Espírito Santo glorifica e suplica a Deus Pai e ao Cordeiro” (IGMR, n. 53). Conforme Joaquim Fonseca (2005, pp. 14-24), na sua origem, o Glória era entoado durante o ofício da manhã. Só bem mais tarde – por volta do século IV – é que aparece prescrito na liturgia eucarística do Natal, podendo ser entoado apenas pelo bispo. Esse costume se prolongou por muito tempo. Porém, no final do século XI já há notícias do uso do Glória em todas as festas e domingos, exceto na

¹⁵ Herdado do rito bizantino, comporta uma série de partes, entre as quais: um introito, uma antífona, versículos sálmicos, entre outras.

Quaresma. Então os presbíteros já podiam entoá-lo. Ainda segundo Fonseca (2005), o Glória pode ser dividido em três partes: A) o canto dos anjos na noite do nascimento de Cristo; B) os louvores a Deus Pai; C) e os louvores seguidos de súplicas e aclamações a Cristo. É cantado (ou recitado) aos domingos (exceto no Advento e na Quaresma), nas Solenidades e Festas. No Brasil, a Conferência Episcopal permitiu a criação de uma versão oficial, como opção para as composições do Glória. Isso porque o texto do Missal Romano é irregular no que diz respeito às rimas e à métrica – o que dificulta a participação do povo.

4.1.2 Canto e música nos Ritos da Palavra

Como parte integrante dos Ritos da Palavra, o Salmo pertence à função *interleccional*, a resposta da assembleia ao que é proclamado nas leituras. Desse modo, “é parte integrante da Liturgia da Palavra” (IGMR, n. 36). Por esse motivo não deve ser substituído por outro canto ou mesmo outro salmo que não esteja em sintonia com as demais leituras. Vale lembrar o que dissemos anteriormente: os *Salmos* foram, por muito tempo, o único hinário tanto dos judeus, quanto dos cristãos nos primeiros séculos. Sua execução é responsorial, como o próprio título já quer indicar. Trata-se da forma dialogal, quer dizer, da repetição de um curto refrão aos versos sálmicos entoados pelo solista. Segundo Joaquim Fonseca (2005, p. 26), “o salmo ocupa um espaço significativo como resposta por dois motivos: porque é cantado em forma dialogal entre salmista e assembleia e porque é escolhido para responder à palavra de Deus proclamada, prolongando, assim, o seu sentido teológico-litúrgico-espiritual”. Todavia, é importante dizer que quando não há alguém apto a cantar o salmo, este também pode ser recitado como as demais leituras – resguardando, porém, o seu valor poético e lírico.

Seguindo ao Salmo e à leitura da Epístola, o Canto de Aclamação tem a finalidade de dispor a assembleia para acolher com alegria e entusiasmo a Palavra a ser proclamada pelo presidente. Sua melodia deve evocar a prontidão e a vigilância. Consta do Aleluia, só omitido na Quaresma, e de um versículo, conforme a opção do Lecionário. Deve ser de poucas palavras e de muita alegria. Dizendo de maneira simplificada, Aleluia é a forma transliterada da expressão hebraica *Hallelu-jah*, que pode ser traduzida pelo imperativo: “Louvai a Deus!”. O Aleluia é cantado por toda a assembleia – podendo ser repetido após a proclamação do Evangelho. Além disso,

segundo a orientação do Missal Romano, “o Aleluia ou o versículo antes do Evangelho podem ser omitidos, quando não são cantados” (IGMR, p. 39). Para Gelineau (2013, p. 51), “a bela sonoridade das diversas vogais e a fluidez das consoantes fazem do Aleluia uma palavra ideal, não somente para aclamar, mas também para se desdobrar vocalizes jubilantes, sobretudo graças às vogais *u* e *a*, cujos timbres são às vezes sonoros e, ao mesmo tempo, contrastantes”. Talvez por isso seja a aclamação mais utilizada em todas as formas de expressão do culto cristão.

4.1.3 Canto e música nos Ritos Eucarísticos

Nos Ritos Eucarísticos, o Santo constitui a grande aclamação que conclui o prefácio da Oração Eucarística ou o louvor de Deus na Celebração da Palavra. Seu texto é de origem bíblica e pode ser encontrado no livro de Isaías, capítulo 6, versículo 3, reaparecendo no livro do Apocalipse, capítulo 4, versículo 8. Segundo Monrabal (2006, p. 67), no original em hebraico “a tríplice repetição da palavra Santo indica o aumentativo em grau superlativo, mais que santíssimo, supersantíssimo”. É importante que seja proclamado o texto integral, sem alterações. Por seu valor no bojo ritual da Missa, deveria ser sempre cantado. Vale recordar que as composições musicais para o Santo devem manter fidelidade em relação ao texto oficial da liturgia, qual seja: “Santo, Santo, Santo, Senhor, Deus do universo, o céu e a terra proclamam a vossa glória: hosana nas alturas! Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana nas alturas!” (cf. Missal Romano).

No que se refere à Aclamação Anamnética, as três fórmulas oferecidas pelo Missal Romano expressam o anúncio do Mistério Pascal, comemorando o “abaixamento” e a glorificação do Senhor e pedindo a sua vinda. Não devem, por isso, ser substituídas por expressões devocionais de fé na presença real de Cristo, nem por um canto eucarístico qualquer. Isso porque se trata de uma das aclamações mais importantes da Missa, sendo cantada por toda a assembleia, em resposta ao “Eis o Mistério da Fé” entoado por quem preside. Segundo Joaquim Fonseca (2005), a Aclamação Anamnética, tal como a conhecemos, foi introduzida na prece eucarística após o Concílio Vaticano II. Todavia, conforme o mesmo autor, alguns liturgistas, tais como Chevrot e Righetti, interpretam-na como sendo uma

breve aclamação que foi inserida no rito romano por volta do século VIII (cf. FONSECA, 2005, pp. 45-46).

A Doxologia é o louvor final, após a narrativa das maravilhas e benefícios de Deus pelo seu povo. Não é aclamação, por isso não é proclamada por toda a assembleia, mas apenas por quem a preside: “Por Cristo [...]”. Em resposta, a assembleia entoia o grande Amém (com Aleluia, ou outras aclamações, conforme consta no Missal Romano), que deve ser solene, vibrante, repetido, sinal de adesão, compromisso, concordância, comunhão. Deve ser sempre cantado, devido à sua importância. Não é incomum, porém, encontrarmos o Amém entoado sob o modo do recitativo livre. Nesses casos, as soluções melódicas adotadas para tais tons devem, segundo o encadeamento natural, continuar a cantilação do texto que o amém vai concluir. “Estes tons são geralmente muito simples: repetição da nota final (por exemplo Lá-Lá); ou subtônica e tônica (Sol-Lá). Esta extrema simplicidade é a condição de uma unanimidade fácil e sonora na resposta” (GELINEAU, 2013, p. 50).

Após o Amém, o *Cordeiro de Deus* é o canto da assembleia enquanto acompanha o Rito da Fração do Pão. Isso significa que, enquanto houver pão para ser partido, o canto deverá ser executado. Ao término da fração, encerrar-se-á o Cordeiro com a sua terceira invocação: “dai-nos a paz”. Poderá ser cantado por um solista em alternância com o restante da assembleia. Conforme a apreciação de Gelineau, diversas formas são admitidas para a execução desse canto, entre as quais podemos destacar: “um ‘tropo’ com as invocações do Cordeiro de Deus, como se fazia nos séculos IX-X [...]; pode-se adotar uma antífona verbo-melódica, sobre um texto da Escritura ou não, com versículos, no gênero do tropário [...]; um canto estrófico, recolhido e simples, com o qual se medita o mistério da partilha” (GELINEAU, 2013, p. 74). Note-se que em todos os casos a ênfase melódica pretende realçar o gesto da partilha, que é a verdadeira centralidade deste momento ritual.

4.2 CRITÉRIOS PARA A SELEÇÃO DE UM REPERTÓRIO LITÚRGICO

Acerca do canto e da música na liturgia, Joseph Gelineau (1968) nos aponta três serviços elementares que, ao nosso julgar, são indispensáveis para que haja uma perfeita integração da música ritual, no conjunto da ação litúrgica: a) fornecer à liturgia um *instrumento de celebração* – por exemplo: “[...] antes de ser uma obra

literária ou musical, o hino é radicalmente um instrumento coletivo de oração”; *b) viabilizar a festa*: “[...] o que se espera é perceber facilmente a relação entre música e festa [...]”; *c) fazer entender o inaudito*:

[...] Do mesmo modo que os ícones devem fazer contemplar o invisível, a música deve fazer ouvir o inaudito [...] que provoque admiração, arrebatamento incondicional e gratuito; e, ainda, que não seja necessariamente inaudita em sua linguagem, nem difícil demais de ser interpretada, porém de tal forma transparente naquilo que ela celebra, que se tornará uma fonte inesgotável de oração, de sentidos e de sentimentos. [...] Uma música que não é cheia de si mesma, mas portadora de silêncio e adoração [...] (GELINEAU, 1968, p. 119).

Além disso, novamente no documento sobre a *Música Litúrgica no Brasil* (n. 79), a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) recorda, que:

[...] em se tratando de música litúrgica, sua verdade, seu valor, sua graça, não se medem apenas pela sua capacidade de suscitar a participação ativa, nem por seu valor estético-cultural, nem por seu sucesso popular, mas pelo fato de permitir aos crentes implorar os ‘*Kyrie Eleison*’ dos oprimidos, cantar os ‘*Aleluia*’ dos ressuscitados, sustentar os ‘*Maranatha*’ dos fiéis na esperança do Reino que vem (cf. n. 200).

Com essas palavras, os bispos brasileiros pretendem salientar que, definida a exigência essencial da funcionalidade da música litúrgica, nada mais natural que dar boas-vindas a qualquer gênero de música, desde que se respeitem os seguintes critérios. Isso é o que lemos no n. 201 do Documento de estudos n. 79:

- 1) Esteja intimamente ligado à ação litúrgica a ser realizada, quer exprimindo mais suavemente a oração, quer favorecendo a unanimidade, quer, enfim, dando maior solenidade aos ritos sagrados. Isso significa que, quando se trata de cantar o rito (por exemplo: Glória, o Santo, o *Kyrie*) jamais poderemos substituir o texto do ordinário por outro qualquer;
- 2) Tenha um texto bíblico ou inspirado na Bíblia, como também uma linguagem poética e simbólica e um caráter orante, permitindo o diálogo entre Deus e seu povo;
- 3) Tenha melodia própria e jamais lance mão de melodias que já revestiram outros textos não litúrgicos;
- 4) Respeite a sensibilidade religiosa do nosso povo;
- 5) Empregue, de maneira equilibrada e judiciosa, as constâncias melódicas e rítmicas da música religiosa popular brasileira, evitando qualquer abuso de ritmo que possa empobrecer a música, e até torná-la exótica para nossas assembleias;
- 6) Seja adequada ao tipo de celebração na qual será executada;
- 7) Leve em conta o Tempo do Ano Litúrgico;
- 8) Esteja em sintonia com os textos bíblicos de cada celebração, especialmente com o Evangelho, no que diz respeito ao canto de comunhão;
- 9) Esteja de acordo com o tipo de gesto ritual;

- 10) Expresse o mistério vivido de determinada comunidade, recordando intensamente a luta, a perseguição, o martírio, a pobreza, as alegrias, as esperanças;
- 11) Expresse-se na linguagem verbal e musical, no “jeito” da cultura do povo local, possibilitando uma participação consciente, ativa e frutuosa dos fiéis na ação litúrgica;
- 12) Não seja banal, porém, artística, bela e profunda.

Daí a importância de se retomar a composição e seleção de cantos efetivamente enraizados na tradição eclesial, para a qual a referência ao espírito de unidade já era evidenciada desde os relatos das primeiras comunidades cristãs: “e todos repartiam o pão e não havia necessitados entre eles” (cf. At, 4,34). A fim de garantir essa unidade – que de modo algum significa uniformidade – o magistério da Igreja Católica organizou todo o seu discurso sobre o lugar do canto e da música na liturgia ao redor de quatro eixos nucleares, a saber: o teológico, o litúrgico, o pastoral e o estético¹⁶. Vejamos, em linhas gerais, qual é a contribuição de cada um deles na elaboração dos critérios para a seleção de um adequado repertório litúrgico-musical para a Missa.

4.2.1 Princípios teológico, litúrgico, pastoral e estético

Tomada em sentido teológico a música litúrgica nasce do contexto comunitário, quer dizer, do meio de uma comunidade que se reúne para celebrar. Daí a importância de se levar em conta os elementos simbólicos que constituem as diferentes realidades concretas. A música e o canto, nesse sentido, estão “encarnados” na cultura, assumindo suas características. Isso, contudo, não significa desprezar o que as gerações anteriores criaram. Ao contrário, o primeiro grande parâmetro de avaliação para uma composição litúrgica deve ser o seu maior ou menor grau de aproximação daqueles considerados como os dois esteios basilares da fé católica: a Sagrada Escritura e a Tradição. Um canto será tanto mais oportuno para a liturgia, quanto mais estiver arraigado na tradição eclesial – explicitada de maneira particular pela experiência histórica do povo de Deus, desde o relato bíblico até os dias atuais. Se, portanto, acerca dos cantos litúrgicos podemos falar em

¹⁶ Cf. CNBB, *Canto e Música na Liturgia Pós-Concílio Vaticano II: princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos*, 2004. (vide bibliografia).

termos de uma primazia da letra em detrimento da melodia, sua principal fonte de inspiração sempre será o conteúdo bíblico¹⁷.

Seguindo este curso, o ponto de vista litúrgico nada mais representa senão um apanhado geral de tudo o que dissemos desde o início deste capítulo. Em linhas gerais, estamos outra vez nos referindo ao aspecto comunitário, por ora considerado em estreito vínculo com a prática ritual. Forjada como um intercruzamento de linguagens distintas (o texto, a melodia, o ritmo), a música consegue explicitar o caráter ministerial da celebração. A liturgia é composta por funções diferentes, embora todas organicamente convergentes para um mesmo ideal. Do uníssono ao homofônico, a música consegue imprimir a tonalidade característica da festa, com suas diferentes nuances e acentos (há momentos de alegria e de júbilo, mas também de reconciliação e de luto). Isso significa recordar o que dissemos sobre a música ritual: a beleza evocada das formas musicais está submetida à funcionalidade do rito, à especificidade de cada momento, à singularidade de cada festa e assembleia, e assim por diante. Se, desse modo, a fundamentação bíblica do texto pode ser apontada como o primeiro indício característico da música litúrgica, em segundo lugar devemos salientar o seu elo indissolúvel com a dimensão ritual. Na liturgia, a música é o rito.

Compreendida em nível pastoral a música litúrgica assume a tarefa de ser a expressão sonora de uma determinada comunidade celebrante, sendo esta aqui considerada em sua idiossincrasia. Esta música deve ser adequada à diversidade dos ambientes sociais e culturais, às vivências e contingências do cotidiano, às possibilidades e limitações de cada assembleia. Esta nova concepção do “lugar” da música na liturgia católica reflete a solidariedade e abertura características à mentalidade posterior ao Concílio Vaticano II. Afinal, conforme o documento *Gaudium et Spes*:

[...] as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo. [...] Portanto a comunidade cristã se sente verdadeiramente solidária com o gênero humano e com sua história (n. 1).

¹⁷ Em seu livro *Lodate Dio con arte*, Ratzinger estabelece três consequências pastorais para o canto litúrgico fundamentado no texto bíblico: *a)* contra o esteticismo direcionado a si mesmo, *b)* contra o pragmatismo pastoral direcionado a si mesmo e *c)* em prol da abertura ao amanhã na continuidade da fé (cf. RATZINGER, 2011, p. 81-86).

Influenciada pela mudança na concepção de culto, oriunda do contexto pós-conciliar, a “autêntica” música litúrgica jamais poderá prescindir das realidades geográficas e culturais, dos ambientes e das comunidades eclesiais nos quais estiver inserida.

Por fim, tomando como referência a hierarquia estabelecida até aqui, a perspectiva estética assumirá a função de último grau na ordenação conceitual da música litúrgica. Trata-se, como vimos, de novamente enfatizar a prioridade do texto em relação à melodia. Contudo, há que se reconhecer a importância estética tanto da poesia a ser musicada, quanto da própria composição musical. Nesse sentido, as novas composições deverão brotar da cultura musical do povo, onde encontrarão os gêneros musicais que melhor se encaixam à multiforme gama de celebrações e momentos rituais: toda linguagem musical é bem vinda, desde que seja expressão genuína da assembleia (cf. SC, nn. 49-50). Além disso, privilegiando a linguagem poética, devem ser evitados textos de cunho explicativo, moralizante, catequético ou ideológico, estranhos, por sua vez, à experiência simbólica e ritual propriamente ditas. Na perspectiva estética as novas composições litúrgicas devem conseguir realizar uma perfeita simbiose entre o texto e a melodia que o acompanha, ao ponto de se tornarem inseparáveis sílaba, nota e ritmo. Recomenda-se, igualmente, que sejam evitados todos os acréscimos que, porventura, dificultem a participação da assembleia no canto, tais como: descompassos, excesso de dissonâncias, polirritmia, atonalismo, etc. Por último, apesar de neste trabalho ressaltarmos a influência cultural das novas composições litúrgicas, “a riqueza de expressão do sistema modal do canto gregoriano e a grandiosidade da polifonia sacra continuam sendo referenciais inspiradores para quem se dedica ao fazer litúrgico-musical” (CNBB, 2004, p. 5), não podendo, por esse motivo, ser desconsiderados como modelos estéticos para as novas composições. Sobre esse assunto, um estudo da música nordestina, como realizou Fonseca (2008), já revelaria a influência do modalismo medieval na música brasileira.

4.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

De maneira geral, nesta seção procuramos demonstrar o lugar a partir do qual se constroi o atual discurso sobre a música ritual, qual seja: o contexto litúrgico do catolicismo pós-conciliar. Em seguida restringimos ainda mais o nosso foco,

concentrando-o nos elementos sonoros que caracterizam a Missa católica, sendo esta tomada por meio das partes cantadas de seu ordinário. Como consequência, a ênfase nos três principais momentos rituais da Missa nos permitiu aprofundar, ainda que brevemente, o sentido teológico de cada canto, pondo em relevo a sua função específica no todo da celebração. Por conta disso, o último tópico deste capítulo tentou evidenciar alguns dos critérios fundamentais para a seleção de um repertório litúrgico-musical adequado para a Missa católica, tomando como referência as atuais orientações da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) sobre esse assunto, sempre auxiliadas pelos estudos de Joseph Gelineau.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste trabalho gostaríamos, uma vez mais, de frisar alguns elementos. Por um lado, a intenção que nos motivou ao itinerário que ora se estende atrás de nós. Por outro, às contribuições colhidas ao longo de nosso esforço intelectual. Tal nos possibilitará estabelecer o laço necessário entre a dimensão teológico-conceitual e a *práxis* pastoral em que estamos imersos, vinculada à vida em seu sentido mais concreto. Ora, desde o Concílio Vaticano II tem-se ressaltado a importância de cantarmos a liturgia e não cantarmos *na* liturgia. Quem canta *na* liturgia, canta *para* os outros, faz show e chama toda a atenção para si. Diferente é aquele que sabe cantar a liturgia, pois se percebe unido aos demais, num só coração e numa só voz; esse último não canta *para* os outros, mas *com* eles, pois se reconhece parte de um todo. Não há, portanto, estrelas ou expectadores, mas o *Corpo Ministerial de Cristo*.

Este é o entendimento que nos motiva a conceber o Mistério Pascal de Cristo como a verdadeira festa da Igreja. Aliás, para usarmos dois termos do Concílio, trata-se da *fonte* e do *cume* da nossa fé. Daí que tudo aquilo que rezamos, fazemos e cantamos na liturgia sempre permanecerá em estreita união com a centralidade de Cristo, Cabeça. Como celebração da unidade do Corpo Espiritual/Ministerial de Cristo, toda celebração litúrgica sempre será espaço privilegiado da comunhão, frente ao que tudo o que venha a ferir a comunhão estará atentando frontalmente a própria noção de liturgia. Nesse sentido, também o aspecto festivo da fraternidade experimentada na liturgia deve ser evocado. Numa boa festa, três coisas não podem faltar: a comida e a bebida, os outros com os quais festejamos e, por fim, uma boa música. O mesmo acontece na Eucaristia, que é a grande festa da nossa fé. Nas palavras de Ione Buyst, “uma liturgia sem canto desencanta”. O mesmo Cristo feito alimento – Palavra e Eucaristia – torna-se, então, Palavra cantada e partilhada em comunidade.

Além disso, porém, é preciso dizer que o canto litúrgico é, primeiramente, um canto espiritual. É o canto dos reconciliados, unidos em “espírito e verdade”. É o canto que brota das profundezas do humano, de sua mais recôndita morada interior. É o canto que transcende toda e qualquer limitação, intermediando a relação entre o céu e a terra. Agostinho já havia advertido: “volta para dentro de ti, pois em ti encontra-se a verdade”. Eis, pois, a dimensão do espírito, o rastro generoso do

Criador na criatura: soprou-nos em nossas narinas e concedeu-nos vida plena e em abundância. O mesmo Espírito que, na Segunda Aliança, foi derramado sobre os apóstolos, força dos fracos e consolação dos que sofrem. É nessa perspectiva que pensamos o canto litúrgico como um canto espiritual, que brota do espírito e nos eleva ao Espírito. Ou melhor, como canto espiritualizado e que gera espiritualidade. Isso porque espiritualidade também tem a ver com o Espírito, o Espírito de Deus. Em sua Carta aos Efésios, mesmo estando preso, Paulo estimula que os membros da comunidade animem-se uns aos outros “com salmos, hinos e canções espirituais” (cf. Ef 5,19), cantando, de todo coração, àquele que os chamou das trevas com sua luz maravilhosa. Semelhante admoestação encontramos na Carta aos Colossenses: “cantem salmos, hinos e cânticos espirituais; louvem a Deus com gratidão no coração” (Cl 3,16).

Por parte da Igreja, em seu documento sobre a Palavra de Deus o Concílio Vaticano II argumenta que:

Deus, na sua sabedoria e bondade, quis revelar-se a si mesmo e dar a conhecer o mistério da sua vontade (Ef 1,9), segundo o qual os homens, por meio de Cristo, Verbo encarnado, têm acesso ao Pai no Espírito Santo e se tornam participantes da natureza divina (*Dei Verbum*, n. 2).

Este é o mistério que festejamos em nossas celebrações, o qual, segundo o evangelho de Mateus não foi revelado aos sábios e cultos, mas aos pequeninos (cf. Mt 11,25). Em cada nova liturgia temos a oportunidade de celebrar este mesmo mistério, agora assumido como Mistério da nossa fé. Assim, reunidos ao redor do altar, fazemos a experiência do Deus-Trindade que, na pessoa do Filho assumiu a condição humana, fazendo-se aos homens semelhante. Reconhecido exteriormente como homem, elevou a nossa condição, restabelecendo, de uma vez por todas, o vínculo noutrora abalado. Sua morte numa cruz deu-nos vida em abundância e sua ressurreição inspira a nossa caminhada. Passados mais de dois mil anos desde o evento de sua presença histórica entre nós, ainda hoje permanecemos fiéis ao seu pedido: “fazei isto em minha memória” (Lc 22,19-20).

A liturgia que cantamos é, porquanto, a celebração de um Deus feito Mistério da nossa fé. Daí a sua centralidade cristológica, pois a festa que celebramos em cada domingo é memória da Vida, Paixão, Morte e Ressurreição do Senhor. O alvorecer daquela sagrada manhã resplandece-nos a cada nova Páscoa dominical.

Convertemo-nos ao redor do mistério, nutrindo-nos de sua vitalidade. Desta vez somos nós os intermediários de Sua presença, manifesta na Palavra que é proclamada, na assembleia que se reúne em Seu nome, no ministro que preside por Sua autoridade-serviço, no pão e no vinho que se tornam Seu Corpo e Sangue e, também, no canto que elevamos como louvor perene. Somos abraçados pelo mistério de Deus que nos encontra e impele ao encontro com os outros. O que antes poderia ser compreendido como distante é agora próximo; tão próximo ao ponto de nos tornar parte de Si.

Também a música e o canto, neste contexto, trazem a marca do mistério. Isso porque conforme o grande teólogo da liturgia, Joseph Gelineau, entre as principais finalidades do canto litúrgico está *fazer entender o inaudito*. Assim como as artes plásticas ajudam a contemplar o invisível – pensemos na iconografia dos cristãos orientais – a música deve fazer ouvir o inaudito, provocando admiração e encantamento, mobilizando todo o nosso corpo e o nosso espírito. Não significa, contudo, que deve ser sobremaneira difícil. Muito pelo contrário. Simplicidade aqui é sinônimo de profundidade. Para os medievais, a categoria do simples era tida como o modo de ser de Deus. Noutras palavras, o simples é o pleno, é o total, é o todo. Em sua simplicidade a música litúrgica se torna uma fonte inesgotável de oração, uma música que não é egoísta, nem egocêntrica, mas consciente de seu papel de comunicar o mistério.

No entanto, para alcançar o “coração” do mistério não basta cantar. É preciso cantar bem, isto é, saboreando espiritualmente o que se canta. É preciso que o canto evolua rumo ao transcendente, como diálogo e comunhão, o que importa tomá-lo na perspectiva de sua afinidade com o conjunto ritual, isto é, em sua funcionalidade. Deve fazer-nos tomar parte no mistério de Deus, conteúdo mais pleno da fé que celebramos. Como tudo na vida, para que isso seja possível é preciso esforço e aprendizado; um caminho pedagógico que nos auxilie na passagem do sinal material (o canto com sua melodia, ritmo, texto etc...) para a realidade espiritual significada e realizada por seu intermédio. Este trabalho quis contribuir para esta finalidade.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de José Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores)
- ALBUQUERQUE, A. C.; VALE, N.; SOUZA, J. G.; LACERDA, O. C.; SOUZA, J. A. **Música brasileira na liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção liturgia e música)
- ALDAZÁBAL, José. **Dicionário elementar de liturgia**. Disponível em <<http://www.liturgia.pt/dicionario/>> Acesso em 05 de dezembro de 2018.
- ALDAZÁBAL, J. “Lecciones de la historia sobre la inculturación”. In. **Cuadernos Phase**, Barcelona, v. 206, mar/abr, 1995. pp. 93-109.
- ALVAR, Manuel. **Libro de Apolonio**. Barcelona: Planeta, 1984. (Colección “Clássicos universales Planeta”, 80)
- AMARAL, Rita. “As mediações culturais da festa”. In. **Revista Mediações**, v. 3, n. 1, jan/jun, Londrina, 1998. pp. 13-22.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- ARRUPE, P. Lettera del P. **Arrupe sull’inculturazione**. Carta de 14 de maio de 1978. Disponível em <http://www.sufueddu.org/fueddus/inculturazione/0708/04_2_arrupe_inculturazione_oss_.pdf> Acessado em 04 de dezembro de 2018.
- AUGÉ, Matias. **Liturgia: história, celebração, teologia e espiritualidade**. Tradução de Comercindo B. Dalla Costa. 3ªed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008. (Linguagem e Cultura, 12)
- BASURKO, Xabier. **O canto cristão na tradição primitiva**. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 3)
- BECKHÄUSER, Alberto. **Religiosidade/piedade popular no Documento de Aparecida: avaliação crítica, desafios litúrgicos e pastorais**. Disponível em <<http://www.asli.com.br/artigos/religiosidade-piedade-popular-no-documento-de-aparecida%3A-avalia%C3%A7%C3%A3o-cr%C3%ADICA,-desafios-lit%C3%BArgicos-e-pastorais/>> Acesso em 02 de agosto de 2018.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição da CNBB. Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Introdução, notas, linhas do tempo e glossário de Johan Konings. 14ªed. Brasília: Edições CNBB, 2014.
- BITTENCOURT FILHO, José. **Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social**. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Koinomia, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAILLOIS, Roger. **L'homme et le sacré**. Paris: Gallimard, 1950.

CHUPUNGCO, Anscar J. **Inculturação Litúrgica: sacramentais, religiosidade e catequese**. São Paulo: Paulinas, 2008. (Coleção celebrar e viver a fé)

CHUPUNGCO, Anscar. **Liturgias do futuro: processos e métodos de inculturação**. São Paulo: Edições Paulinas, 1994.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Missal Romano**. São Paulo: Edições Paulinas/Editora Vozes, 1992.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1998. (Estudos da CNBB, n. 79)

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Canto e Música na Liturgia Pós-Concílio Vaticano II: princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos**, 2004. Disponível em <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_view/343-principios-da-musica-liturgica> Acesso em 10 de novembro de 2018.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Instrução Geral do Missal Romano e Introdução ao Lecionário**. Brasília: Edições CNBB, 2008.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Constituição Pastoral Gaudium et Spes**. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_po.html> Acesso em 13 de novembro de 2018.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Decreto Ad Gentes: sobre a atividade missionária da Igreja**. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651207_ad-gentes_po.html> Acesso em 05 de julho de 2018.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Dei verbum: sobre a revelação divina**. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651118_dei-verbum_po.html> Acesso em 05 de dezembro de 2018.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Sacrosanctum Concilium: sobre a Sagrada Liturgia**. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> Acesso em 03 de julho de 2018.

DAMATTA, Roberto Augusto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Ilustrado por Jimmy Scott. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto Augusto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURKHEIM, Émile. “As formas elementares da vida religiosa”. In. **Durkheim: seleção de textos**. Consultoria de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)

EGG, André. “O cântico dos cristãos nos primeiros séculos”. Disponível em <<http://andreegg.org/os-canticos-dos-cristaos-nos-primeiros-seculos/>> Acessado em 20 de novembro de 2018.

ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición**. Traducción de Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé, 2001.

FÄRBER, Sonia Sirtoli. “Hermenêutica do rito: de interpretado a intérprete”. In. **Anais do Congresso Estadual de Teologia**, v. 1. São Leopoldo: 2013. pp. 01-13.

FONSECA, Joaquim. **O canto novo da Nação do Divino**. São Paulo: Paulinas, 2000.

FONSECA, Joaquim. **Cantando a missa e o Ofício Divino**. 3ª.ed. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 1)

FONSECA, Joaquim. **Música Litúrgica e Inculturação: análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada do Nordeste brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório litúrgico do Tríduo Pascal, do compositor Geraldo Leite Bastos**. Dissertação de Mestrado em Teologia Dogmática, com especialização em Liturgia. Pontifícia Faculdade Nossa Senhora da Assunção: São Paulo, 2008.

FONSECA, Joaquim. **Quem canta? O que cantar na liturgia?** São Paulo: Paulus, 2008b. (Liturgia e Música, 6)

FONSECA, Joaquim. **Música ritual de exéquias: uma proposta de inculturação**. Belo Horizonte: O Lutador, 2010.

FONSECA, Joaquim & BUYST, Ione. **Música ritual e mistagogia**. São Paulo: Paulus, 2008. (Coleção Liturgia e Música)

FRANCISCO, Papa. **Evangelii Gaudium**. Disponível em <http://m2.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html> Acesso em 01 de novembro de 2018.

GALILEA, Segundo. **Religiosidade popular e pastoral**. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Ed. Paulinas, 1978. (Teologia hoje)

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

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.

ISAMBERT, François André. **Le sens du sacré: fête et religion populaire**. Paris: De Minuit, 1992.

KOLLING, Míria Therezinha. **Sustentai com arte a louvação: a música a serviço da liturgia**. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.

MARTINS FILHO, J. R. F. “Música e liturgia na religiosidade popular cristã: um enfoque sociocultural”. In. **Revista Linguagem Acadêmica**, v. 3, n. 1, jan/jun, 2013. pp. 9-29.

MISSALE ROMANUM. Ex decreto Concilii Tridentini restitutum. S. Pii V, pontificis maximi jus sueditum. Aliorum que Pontificum Cura recognitum a S. Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum. Reimpressio editionis XXVIII. Juxta Tipicam Vaticanam. Disponível no formato pdf em <<http://www.sanctamissa.org/en/resources/missale-romanum.pdf>> Acesso em 10 de dezembro de 2018.

MONDIN, Batista. **O homem quem é ele?** Elementos de Antropologia Filosófica. Tradução de R. Leal Ferreira e M. A. S. Ferrari. São Paulo: Paulinas, 1980. (Coleção Filosofia)

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

PALEARI, Giorgio. **Religiões do povo: um estudo sobre a inculturação**. 4ª. ed. São Paulo: Ave-Maria Edições, 1993.

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.

REINACH, Théodore. **A música grega**. Tradução de Newton Cunha e Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTA SÉ. **Musicam Sacram**: instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a música na Sagrada Liturgia. 1967. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html> Acesso em 15 de novembro de 2018.

SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. **Dicionário de liturgia**. Tradução de Isabel Fontes Leal Ferreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1992. (Dicionários EP)

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. “Festando na ‘Pátria Formosa do Índio Goyá’”. In. **Paixões em cena**: a Semana Santa na cidade de Goiás (século IXX). Brasília: UNB/ Instituto de Ciências Humanas – Departamento de História, 2008. [manuscrito – tese de doutorado] pp. 120-172.

SUESS, P. “Apontamentos para a evangelização inculturada”. In. VV.AA. **Novo milênio**: perspectivas, debates e sugestões. São Paulo: Paulinas, 1997. pp. 11-52.

SÜSS, Günter Paulo. **Catolicismo popular no Brasil**: tipologia e estratégia de uma religiosidade vivida. São Paulo: Loyola, 1979.

TERRIN, Aldo Natale. **O Rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **Antropologia**: o homem e a cultura. Petrópolis: Vozes, 1991.

WEBER, José. “Introdução à edição brasileira”. In. BASURKO, Xabier. **O canto cristão na tradição primitiva**. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005. (Liturgia e Música, 3)

VAN DER POEL, Franciscus Henricus. **Dicionário da religiosidade popular**: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

VV.AA. **Documentos sobre a música litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005. (Documentos da Igreja, 11)