

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro



OLIVIA MARIA FERREIRA

**NICETAS DE REMESIANA E A TEOLOGIA DA MÚSICA:
PERSPECTIVAS LITÚRGICAS E PASTORAIS
DO DE PSALMODIAE BONO**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teologia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teologia.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Rodrigues da Silva

Rio de Janeiro
Março de 2025

Pontifícia **U**niversidade **C**atólica
do Rio de Janeiro



OLIVIA MARIA FERREIRA

**NICETAS DE REMESIANA E A TEOLOGIA DA MÚSICA:
PERSPECTIVAS LITÚRGICAS E PASTORAIS
DO DE PSALMODIAE BONO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teologia do Departamento de Teologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

André Luiz Rodrigues da Silva
Orientador
PUC-Rio

Heitor Carlos Santos Utrini
PUC-Rio

João Valter Ferreira Filho
UFCG

Rio de Janeiro, 21 de março de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Olivia Maria Ferreira

Bacharel em Teologia pela PUC-Rio em 2017.

Ficha Catalográfica

Ferreira, Olivia Maria.

Nicetas de Remesiana e a teologia da música: Perspectivas litúrgicas e pastorais do De Psalmodiae Bono / Olivia Maria Ferreira; orientador: André Luiz Rodrigues da Silva. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Teologia, 2025.

101 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Teologia.

Inclui bibliografia.

1. Teologia – Dissertação. 2. Nicetas de Ramesiana. 3. Patrística. 4. Salmos. 5. Cristologia. I. André Luiz Rodrigues da Silva. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Teologia. III. Título.

CDD: 200

Agradecimentos

Ao Senhor que me confiou o dom de cantar e colocou em minha boca um canto novo!

Agradeço a todos aqueles que de algum modo contribuíram com meu ministério em toda a minha vida: Meus pais, os primeiros a me incentivaram, hoje eles cantam no coro celestial.

A minha família, em especial meu esposo Flávio, por sua incansável dedicação ao nosso ministério, a nossa filha, e minha irmã, que são meu maior suporte.

Agradeço ao meu orientador, Professor Padre André Luiz Rodrigues da Silva, por todo carinho, amizade e todo auxílio prestado na elaboração deste trabalho, e por permanecer ao meu lado sempre.

Agradeço ao Padre Waldecir Gonzaga por todo incentivo e por me incentivar a não desistir do Mestrado e a todos os maravilhosos docentes, do departamento pela amizade e riqueza ao compartilhar todo o conhecimento.

Agradeço ao meu pároco, compadre e amigo Padre Antônio José por me apoiar e incentivar e me ajudar a apoiar minha Música em Jesus.

Agradeço à coordenação e secretaria do Programa de Pós-Graduação em Teologia da PUC-Rio, pela atenção e orientação nas demandas administrativas.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES pelo apoio prestado todos esses anos.

Aos ilustres professores que aceitaram o convite para compor a Comissão Examinadora, minha sincera gratidão pela disponibilidade e contribuição vital para o êxito deste trabalho.

Resumo

Ferreira, Olivia Maria; Rodrigues, André Luiz (orientador). **Nicetas de Remesiana e a teologia da música: Perspectivas litúrgicas e pastorais do De Psalmodiae Bono**. Rio de Janeiro, 2025. Dissertação de Mestrado – Departamento de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho apresenta uma reflexão teológico-musical acerca do sermão *De Psalmodiae Bono*, texto que aborda a arte de cantar os salmos no contexto do culto cristão. Nesse tratado, Nicetas concentra-se na prática do canto e da recitação dos Salmos, orientando sobre a importância da salmodia — o ato de entoar os salmos — e enfatizando a maneira correta e edificante de realizá-la na assembleia de fé. Não se trata apenas de uma discussão técnica, mas de uma análise sobre como a música litúrgica contribui para a edificação espiritual dos fiéis, por meio de uma execução cuidadosa e reverente dos Salmos. Dessa forma, o sermão *De Psalmodiae Bono* torna-se fundamental para compreender a abordagem litúrgica de Nicetas e a influência de seu pensamento nas práticas de culto da Igreja primitiva. Sua relevância se evidencia ao demonstrar como, desde tempos remotos, a Igreja buscava manter a devida ordem nas celebrações litúrgicas, ao mesmo tempo em que promovia a formação espiritual da comunidade por meio da oração e da música.

Palavras-chave

Nicetas de Remesiana; salmos, música, louvor, patrística; teologia; Igreja; cristologia.

Abstract

Ferreira, Olivia Maria; Rodrigues, André Luiz (advisor). **Nicetas of Remesiana and the Theology of Music: Liturgical and Pastoral Perspectives of *De Psalmodiae Bono***. Rio de Janeiro, 2025. Dissertação de Mestrado – Departamento de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper offers a theological-musical reflection on the sermon *De Psalmodiae Bono*, which discusses the art of singing the psalms within the context of Christian worship. In this treatise, Nicetas focuses on the practice of chanting and reciting the Psalms, providing guidance on the importance of psalmody—the act of chanting the psalms—and emphasizing the proper and edifying manner of performing it in the assembly of believers. Rather than presenting merely a technical discussion, the sermon analyzes how liturgical music contributes to the spiritual edification of the faithful through a careful and reverent performance of the Psalms. Accordingly, the sermon *De Psalmodiae Bono* is fundamental to understanding Nicetas’s liturgical approach and the influence of his thought on the worship practices of the early Church. Its significance becomes evident by showing how, from ancient times, the Church has endeavored to maintain the proper order in liturgical celebrations while at the same time promoting the spiritual formation of the community through prayer and music.

Keywords

Nicetas of Remesiana; psalms; music; praise; patristics; theology; Church; christology.

Sumário

1 Introdução.....	8
2 Nicetas de Remesiana.....	13
2.1 A amizade com Paulinus de Nola.....	15
2.2 O <i>De Psalmodiae Bono</i>	17
3 Hinos cristológicos	41
3.1 O hino de Filipenses 2,6-11	43
3.2 Colossenses 1,15-20	45
3.3 Efésios 1,3-14.....	46
3.4 Apocalipse 5,9-14.....	47
4 Teologia da música.....	49
4.1 Os cantos do povo de Deus	56
4.2 A música linguagem humana ponto de encontro entre as culturas	58
4.3 Os passos de uma evolução musical.....	61
4.4 A música como expressão do religioso	67
4.5 Uma ponte para o diálogo.....	71
4.6 Música e liturgia	76
4.7 Música brasileira na liturgia	80
5 O canto da assembleia reunida	84
5.1 A música como instrumento querigmático	86
5.2 Aspectos teológicos-pastorais.....	88
6 Conclusão	92
7 Referências bibliográficas	96

*Nós Vos louvamos, ó Deus,
nós Vos bendizemos, Senhor.
Toda a terra Vos adora, Pai eterno e onnipotente.*

Nicetas de Remesiana

1 Introdução

Ao longo da Idade Média, o nome de Nicetas de Remesiana foi quase esquecido, embora fosse comemorado em alguns martirológios no dia 22 de junho. Em uma antiga Ordem de Catequese, Nicetas era contado entre os Doutores da Igreja, entre Hilário e Jerônimo. No entanto, suas obras ficaram espalhadas em muitos manuscritos, e nenhum estudioso do Renascimento encontrou qualquer indício que despertasse interesse em um escritor cuja reputação havia desaparecido.¹

O presente estudo tem como objeto material o canto dos Salmos, analisado à luz do objeto formal da obra de Nicetas de Remesiana, o *De Psalmodiae Bono*. Este trabalho se insere na linha de Fé e Cultura, partindo do projeto de pesquisa que se dá pela aplicação da metodologia patrística ao pensamento contemporâneo explorando as conexões entre a tradição teológica cristã e a expressão cultural da Música no âmbito religioso e social. A relevância deste estudo justifica-se pela escassa divulgação da obra de Nicetas de Remesiana no Brasil, onde sua teologia permanece pouco conhecida, apesar de sua importância na patrística ocidental. A metodologia adotada neste estudo combina a revisão bibliográfica da obra *De Psalmodiae Bono*, de Nicetas de Remesiana (335-414 d.C.), com a análise de fontes patrísticas selecionadas. Observa-se que as bibliografias específicas sobre o tema ainda são bastante limitadas, restringindo-se a um número reduzido de materiais, devido à perda significativa de documentos ao longo dos séculos.

No século XVI, a questão da revisão do Martirológio Romano foi discutida. No Martirológio Hieronymiano, um bispo Niceto, de santa memória, era nomeado após Paulino de Nola, na data de 22 de junho, e supôs-se que essa conexão foi sugerida pela lembrança da amizade entre eles. Os Martirológios de Ado, Usuardo e Pseudo-Beda preservaram uma menção mais específica, indicando a sé de Rematiana. Assim, um manuscrito do século XII de Ado registra: “Neste dia, o descanso do bem-aventurado Niceta, bispo da cidade de Rematiana.”² Na edição do Martirológio Romano, o cardeal Barônio pesquisou por muito tempo antes de

¹ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 35.

² Manuscrito do século XII de Ado.

conseguir explicar o nome “Romatiana”, que ele também encontrou em Genádio.³ Finalmente, ele decidiu identificar esse Niceto com Nicetas, Bispo de Aquileia e correspondente de Leão Magno. Ele explicou que “Romatiana” era uma descrição de Aquileia, pois esta era uma colônia romana e, nos dias de seu esplendor, era considerada uma segunda Roma. Barônio⁴ admitiu que Nicetas de Aquileia não havia sido comemorado nem mesmo em sua própria igreja até então.

No entanto, ele manteve sua posição e transferiu arbitrariamente a comemoração do amigo de Paulinus para o dia 7 de janeiro. No Martirológio Romano moderno, encontramos o seguinte no dia 7 de janeiro: “Na Dácia, São Niceta, bispo, que tornou mansas e pacíficas as nações ferozes e bárbaras pela pregação do evangelho.”⁵

No século XVII, a atenção foi atraída para os tratados “De Vigiliis” e o “De Psalmodiae Bono” Sobre o Bem da Salmodia” ou “Sobre a arte de cantar os salmos” corretamente atribuídos por Ph. Labbe⁶ a Niceta da Dácia. Labbe faz referência a manuscritos na Biblioteca Vaticana, que podem ter sido transcritos para ele, e a manuscritos na Biblioteca de São Maximino, em Treves.⁷

Em 1723, Luc d’Achery editou ambos os tratados a partir de um manuscrito de Saint-Germain⁸, mas, devido ao seu interesse em duas cartas de Nicécio de Treves publicadas por Sirmond, acabou por identificar o autor desses textos com Nicécio de Treves. Essa edição, de d’Achery, chegou a Migne através de Galland, na *Patrologia Latina*, tomo LXVIII (1866).⁹

Entretanto, um novo interesse foi despertado com a descoberta do Sermão sobre o Credo de Nicetas, encontrado pelo Cardeal Stephen Borgia na Biblioteca do Príncipe Chigi, em Roma. Forçado pelas circunstâncias a deixar Roma, ele levou sua transcrição consigo, na esperança de encontrar outros manuscritos. Em 1799, enquanto estava em Pádua, ele o apresentou a um estudioso para que fosse publicado em homenagem à chegada de um novo titular para a paróquia viúva de

³ REMESIANA, N., His life and works, p. 27.

⁴ Cesare Baronio (1538-1607), cardeal e historiador da Igreja.

⁵ REMESIANA, N., His life and works, p. 31.

⁶ Philippe Labbe (1607-1667), um historiador, teólogo e jesuíta francês conhecido por suas contribuições à patrística, história e edição de textos antigos. Ele foi responsável por compilar e editar várias obras importantes relacionadas a manuscritos e documentos históricos da Igreja.

⁷ REMESIANA, N., His life and works, p. 27.

⁸ REMESIANA, N., His life and works, p. 26.

⁹ MIGNE, J. P., *Patrologia latina*, p. 682.

São Gregório Magno. O editor aceitou sem questionar a atribuição do sermão a Nicetas de Aquileia, como estava indicado no manuscrito Chigi, e realizou sua tarefa com sucesso modesto.¹⁰

Logo surgiu uma crítica contundente a essa edição, escrita por Giovanni Prosdócimo Zabeo, de Veneza, amigo do Cardeal Borgia, que oferece um relato muito interessante sobre o interesse do cardeal em seu trabalho. Em 1803, ele publicou seu tratado em homenagem à chegada de um novo patriarca de Veneza, Ludovicus Flanginius. Com bons argumentos de Zabeo começa tratando da confusão entre Romatiana (= Remesiana) e Aquileia, que ele atribui a Barônio, que havia identificado o *Nicetas Romatiana civitatis episcopus* de Genádio com Nicetas, um subdiácono de Aquileia que era correspondente de São Jerônimo, explicando *Civitas Romatiana* (= Romana) como outro nome para Aquileia. Zabeo foi muito crítico a essas conjecturas, que foram prontamente aceitas pelo autor que ele criticava: “Barônio pensa, Hortelius pensa, mas Baudrand parece mais verossímil.”¹¹

Por muitos anos, no entanto, os críticos seguiram o antigo caminho de Barônio. Como expressa Dom G. Morin, O.S.B, monge beneditino e pesquisador, conhecido por seu trabalho na Abadia de São Bento de Solesmes, e grandes escritos patrísticos, afirma que, “o parochialismo” (a questão local) teve sua parte a desempenhar na questão”.¹² A contribuição de Dom Morin, foi de suma importância em toda essa problemática, na Revista Beneditina (de fevereiro de 1894) um importante artigo dele, que revisou toda a questão, sugeriu que a série de escritos deveria ser atribuída ao Niceta dácio.¹³ Heinrich Kattenbusch¹⁴, um teólogo e historiador da Igreja, alemão do século XIX e início do século XX, conhecido por suas contribuições à história da teologia e liturgia cristã aceitou a teoria de Morin de que o Niceta dácio, amigo de Paulinus, escreveu os tratados sobre as Vigílias e Salmodia, bem como o *Te Deum*, mas manteve que Paulinus só mencionou as

¹⁰ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 26

¹¹ *Monumenta eccl. Aquilej*, publicada em Veneza sob o falso nome de Estrasburgo em 1740.

¹² REMESIANA, N., *His life and works*, p. 29.

¹³ MORIN, G., *Nouvelles Recherches sur l’auteur du “Te Deum”*, p. 49.

¹⁴ Dr. Heinrich Kattenbusch (1851-1935) foi um renomado teólogo alemão, conhecido por seu trabalho em teologia sistemática e estudos sobre credos cristãos.

habilidades de Nicetas como escritor de hinos, não de tratados sobre teologia dogmática.¹⁵

Estes são alguns dos princípios hermenêuticos e teológicos presentes na vida e na obra de Nicetas de Remesiana, que continuaremos a estudar nesta primeira parte, exploraremos também sua amizade com Paulinus de Nola, o canto congregacional, os Salmos e a salmodia, elementos profundamente destacados em *De Psalmodiae Bono*. Além disso, abordaremos a relevância do louvor nos mistérios de Cristo e sua possível contribuição à composição do *Te Deum*, obra amplamente conhecida, mas cuja autoria ainda é objeto de questionamento.

Seguindo a nossa pesquisa faremos uma abordagem passando pelos Hinos Cristológicos que são parte fundamental nessa reflexão, e foram citados algumas vezes por Nicetas, aqui, abordaremos: o hino de Filipenses (2,6-11), conhecido como "Hino da Kenósis", o hino de Colossenses (1,15-20), que apresenta Cristo como a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda a criação e o reconciliador universal, o hino de Efésios (1,3-14), que por sua vez, celebra as bênçãos espirituais concedidas por Deus por meio de Cristo, e o hino de Apocalipse (5,9-14), que traz a cena celestial em que o Cordeiro é adorado como digno de abrir os selos e receber glória.

Toda a pesquisa está alinhada com a Teologia da Música, ramo pouco explorado no Brasil, mas de riquíssima profundidade e por isso dedicamos um capítulo com elementos importantes ligados a ela, uma vez que esta também desempenha um papel central na reflexão dos temas aqui abordados. Os cantos litúrgicos que são os cantos do povo de Deus expressões comunitárias que refletem sua fé e espiritualidade, a música como linguagem universal, que transcende barreiras culturais e religiosas.

Ao longo dos séculos, desde o canto gregoriano até as expressões modernas, a música litúrgica evoluiu incorporando elementos culturais e mantendo sua essência espiritual. Mais do que isso, ela é uma forma privilegiada de expressar a dimensão transcendente da experiência humana, conectando o homem ao divino. Na contemporaneidade, a música se torna um instrumento de evangelização e diálogo inter-religioso, promovendo a paz e a unidade. Na liturgia, a música não é apenas decoração, mas parte integrante do culto, ajudando os fiéis a vivenciar os

¹⁵ KATTENBUSCH, H., *Das apostolische symbol*, p. 281.

mistérios celebrados. Nesse contexto, também a riqueza da música brasileira oferece uma contribuição única à liturgia, integrando ritmos e estilos locais à experiência de louvor e oração. A dimensão pastoral também é abordada ao se considerar o canto da assembleia e seus desdobramentos pastorais. Estes são alguns pontos aqui elucidados.

Em síntese, que este estudo abra novas perspectivas e enriqueça o conhecimento sobre a vida e obra de Nicetas de Remesiana, contribuindo de forma significativa para o campo teológico. Que ele inspire, sobretudo, os amantes da música, essa arte sublime que transcende o tempo e o espaço, conectando-nos ao sagrado e transformando profundamente nossa espiritualidade e experiência de fé.

2 Nicetas de Remesiana

A história dos tempos de um homem é a melhor introdução à história de sua vida. Esse estudo é ainda mais necessário quando a maioria dos incidentes em sua vida são obscuros, e o estudioso, ao juntar com dificuldade os principais eventos exteriores da história, só pode fazer suposições sobre o funcionamento interno das causas do pensamento e da ação.

A parte inicial da vida de Nicetas ainda é um mistério. As únicas datas fixas em sua história são as visitas a Paulinus de Nola nos anos de 398 e 402, e a menção de seu nome nas cartas do Papa Inocêncio de 409 e 414.¹⁶ O período da vida de Nicetas abrange a luta final contra o arianismo e se estende até o início do século V.¹⁷ Pode ser descrito como um dos períodos mais tristes dos quais algum registro foi preservado na literatura. O colapso do Império Romano parecia iminente. Por toda parte, os corações dos homens falhavam de medo das guerras que se aproximavam. Em ponto após ponto, os bárbaros, que o forte governo dos imperadores ilírios havia contido ao longo das margens do Danúbio por quase 100 anos, haviam cruzado as fronteiras do Império.¹⁸ Os godos¹⁹, depois de vingarem suas cruéis injustiças no massacre selvagem de Adrianópolis, estavam entrando no serviço dos imperadores romanos aos milhares, movidos em parte pelo instinto de autossuficiência para se unir contra os selvagens hunos, que os pressionavam por trás na grande onda de imigração para o oeste.²⁰

Mas o glamour das vitórias passadas e da civilização romana, que mesmo em decadência era gloriosa, atraía os godos tanto quanto o medo os impelia a oferecer suas espadas e sua força nativa para ser o último suporte da defesa imperial antes que chegasse o dia fatal do saque de Roma, quando o destino do antigo sistema político foi selado.²¹ E os godos, agora servos, logo seriam mestres dentro da própria Roma Imperial, eram arianos. O cristianismo havia conquistado até mesmo

¹⁶ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 50.

¹⁷ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 51.

¹⁸ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 42.

¹⁹ Povo germânico que desempenhou um papel significativo na história da Europa durante a Antiguidade Tardia e o início da Idade Média. Originários da região do Mar Báltico, migraram para o sul e se dividiram em dois principais grupos: Visigodos, do oeste e ostrogodos do leste.

²⁰ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 42.

²¹ HARTING, J., *The Cultural Context of Niceta of Remesiana*, p. 48.

na confusão selvagem das guerras de fronteira entre raças. O governante godo em Roma deveria impor pela espada uma doutrina de fé que o grande Concílio de Nicéia havia rejeitado de forma tão decisiva como estranha aos verdadeiros princípios da doutrina cristã? Durante muitos anos de paz dentro do Império, as batalhas pela ortodoxia haviam sido travadas com sucesso variável.²²

De fato, o destino de Nicetas se deu em tempos difíceis. Durante esse período, um bispo cristão da Dácia teve que enfrentar a constante pressão do paganismo. Não foi apenas o paganismo que ascendeu ao poder enquanto o imperador apóstata Juliano reinava (361-363),²³ excluindo os cristãos de muitos dos cargos e honrarias aos quais, sob imperadores cristãos, eles legitimamente aspiravam. O ostracismo na vida social, como a perseguição de uma forma mais virulenta, poderia ser bem-vindo para purificar os motivos dos convertidos ao cristianismo e fortalecer a resolução daqueles que, vivendo no mundo, estavam comprometidos a não serem do mundo.

O nome Nicetas é derivado do grego νίκητης (Niketas), assim como patriarca vem de πατριάρχης.²⁴ De fato, Paulinus de Nola usa com mais frequência o nome grego Nicetas do que seu equivalente latino. Existe evidência para a forma Nicetas em inscrições, e ela é preservada em dois manuscritos de Gennadius. Outros manuscritos de Gennadius apresentam as variantes Nicetas e Niceas, que são transcrições de Νικήτας. Cassiodoro cita o nome como Nicetus, e também houve corrupções como Nicetius e Nicesius. O testemunho de Gennadius é muito importante, pois, depois de superar a dificuldade inicial e descobrir as verdadeiras formas dos nomes Nicetas e Remesiana, devemos expressar nossa gratidão a Gennadius e também a Paulinus de Nola.²⁵

Ainda na introdução, falamos da importância do *De Vigiliiis* e o *De Psalmodiae Bono*, e vale observar que ao discutir as vigílias e a salmodia (canto de salmos), parece estar se referindo a esta forma de oração noturna que se tornou comum nas igrejas cristãs, especialmente para a preparação para os sacramentos. No entanto, como o sistema litúrgico cristão estava em constante evolução nesse período, as práticas de vigílias poderiam variar de uma região para outra e de uma

²² REMESIANA, N., His life and works, p. 72.

²³ Juliano, o Apóstata (Flavius Claudius Julianus), foi imperador romano de 361 a 363 d.C.

²⁴ REMESIANA, N., His life and works, p. 48.

²⁵ REMESIANA, N., His life and works, p. 49.

igreja para outra, com diferentes ênfases nas orações, no canto dos salmos e na meditação.

O Tratado sobre as Vigílias de Nicetas pode fornecer pistas sobre as práticas em algumas das comunidades cristãs do império romano tardio, particularmente no contexto das celebrações noturnas e da busca por um ritmo de oração que envolvesse o corpo e a alma, através de orações, cânticos e meditações. A prática de vigílias tinha como objetivo espiritual criar um espaço de preparação para os momentos sagrados da missa ou de outra ação litúrgica, bem como manter a comunidade unida em oração durante a noite, buscando um contato mais profundo com o divino através da perseverança na oração.

As evidências encontradas por estudiosos nos indicam que de fato, Nicetas de Remesiana, bispo, teólogo e compositor de versos litúrgicos, cuja atividade missionária e escritos efeturaram a cristianização e cultivaram uma cultura latina entre os bárbaros do baixo vale do Danúbio, nos deixou uma grande herança textual e espiritual, e entre elas o “De Psalmodiae Bono”.

2.1

A amizade com Paulinus de Nola

Em 398 e 402 Nicetas faz algumas visitas a Paulinus de Nola, mas, as razões que levaram Nicetas a fazer as visitas históricas a Paulinus podem apenas ser conjecturadas, mas sentimos de imediato que podemos aprender muito sobre Nicetas através de alguns poemas de Paulinus.²⁶

A frase “*Venisti tandem, quarto mihi redditus ann*” cuja tradução seria algo perto de: “Finalmente você veio, após o quarto ano em que me foi devolvido” é de um poema de Paulinus de Nola, no qual ele faz referência à visita de Nicetas, indicando que, após um intervalo de quatro anos, Nicetas retornou a Nola. O contexto dessa citação ajuda a situar as visitas de Nicetas a Paulinus, com a primeira ocorrendo em 398 e a segunda em 402, este poema foi escrito para o 9º festival que Paulinus celebrava em honra de São Félix, ou seja, para o ano de 402, o que prova que a primeira visita ocorreu em 398.²⁷

²⁶ REMESIANA, N., His life and works, p. 50.

²⁷ NOLA, P., Letters of St. Paulinus of Nola, p. 115.

A amizade de Nicetas com Paulinus provavelmente não foi a única razão para suas visitas. Paulinus escreveu a Sulpício Severo que Nicetas o visitou pela primeira vez vindo de Roma, onde sua erudição causou grande impressão. Presume-se que esta tenha sido sua primeira visita a Roma, pois é improvável que a visita tenha sido motivada por sua participação no Sínodo de 371. A ideia de que Nicetas teria ido a Roma para relatar os movimentos dos godos e o progresso da heresia ariana, que ameaçava triunfar com o sucesso dos godos, não parece ser um argumento bem fundamentado.²⁸

Além de sua amizade com Paulinus, Nicetas também estava envolvido com questões eclesiásticas importantes, como a oposição ao arianismo, que se disseminava na época, especialmente entre os godos. Logo após a morte de Teodósio em 395, a partilha do Império entre seus filhos jovens gerou instabilidade. Os godos começaram a se mover para o oeste, saindo de seus assentamentos na Dácia e Mésia. seu líder, Alarico, com um exército de guerreiros, invadiu a península Balcânica no ano seguinte, mas foi subornado por Estilício para fazer a paz. Assim, nuvens de guerra começaram a se formar sobre a Dácia.²⁹

É possível que Nicetas tivesse negócios a tratar em Roma em conexão com a condição perturbada da política eclesiástica no Leste da Ilíria, que, com a divisão do Império em 379, foi incorporada ao Império Oriental. Isso abalou a teoria de organização eclesiástica que conectava a Igreja Ilíria com Roma. No Concílio de Sardica, em 343, foi concedida uma jurisdição apelativa, embora limitada, ao Bispo de Roma.³⁰ A política era popular entre os Bispos da Ilíria, especialmente aqueles da Dácia e Dardânia, que estavam ligados a Roma pelo vínculo da língua e pelo interesse comum de colônias com sua pátria-mãe. Gaudêncio, Bispo de Naissus, esteve presente em Sardica e propôs um dos cânones.³¹

Paulinus era um verdadeiro erudito, e sua admiração pela erudição de Nicetas estava baseada em um alto padrão.³² Não era um pequeno teste de capacidade literária que um bispo missionário da distante Dácia fosse admitido em pé de igualdade na sociedade desse amigo de Ambrósio e Agostinho. No entanto, a amizade deles se baseava em algo mais do que uma afinidade por gostos cultos.

²⁸ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 76.

²⁹ BROWN, P., *The Rise of Western Christendom*, p. 140-143.

³⁰ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 63.

³¹ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 79.

³² REMESIANA, N., *His life and works*, p. 67.

Eles desfrutavam daquela "Comunhão dos Santos" sobre a qual Nicetas escreveu palavras vibrantes em seu Sermão sobre o Credo.³³

A despedida de Paulinus a Nicetas nos lembra de um trecho de uma de suas cartas a Victrício³⁴, que descreve em palavras eloquentes o laço que os unia: “*Nam etsi regionum interuallis corporaliter disparemur, Spiritu tamen Domini, in quo uiuimus et manemus, ubique effuso coniuncti sumus, ut unius corporis membra et cor unum et unam animam habentes in uno Deo.*” (Pois, embora sejamos fisicamente separados por distâncias de regiões, no Espírito do Senhor, no qual vivemos e permanecemos, estamos unidos por toda parte, como membros de um só corpo, tendo um só coração e uma só alma em um só Deus).³⁵

Reflexões como essas são necessárias para nos permitir situar, em seu devido contexto histórico, os poucos, mas profundos fatos conhecidos sobre a história pessoal de Nicetas.

2.2

O De Psalmodiae Bono

O *De Psalmodiae Bono* é praticamente um tratado, um documento importante, onde o autor concentra-se na prática de cantar e recitar os Salmos no âmbito do culto cristão. Já no primeiro parágrafo da obra o autor revela que este tratado fora escrito para cumprir a promessa que havia feito no sermão *De vigiliis* quando falou sobre a graça e a utilidade das vigílias:

Aquele que cumpre uma promessa paga uma dívida. Lembro-me de ter prometido, quando falei sobre a graça e a utilidade das vigílias, que no sermão seguinte falaria sobre o louvor e o mistério dos hinos, o que agora este sermão, com a graça de Deus, proporcionará. Certamente, não há outro momento que possa ser mais adequado do que este. Diz-se que a noite é prevista pelos filhos da luz, pois o silêncio e a tranquilidade são concedidos pela própria noite, enquanto se celebra aquilo que o sermão deseja narrar.³⁶

³³ REMESIANA, N., His life and works, p. 68.

³⁴ Victrício (ou Victo, como é às vezes conhecido) foi um bispo de Remesiana, uma cidade na antiga Dácia (atualmente parte da Romênia), que viveu no século IV ou V. Ele é um santo venerado na Igreja Católica e na Igreja Ortodoxa.

³⁵ REMESIANA, N., His life and works, p. 85.

³⁶ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 1.

Nicetas também afirmava que a adoração era mais adequada para o soldado quando ele estava pronto para a batalha e que somente aos marinheiros convinha a canção enquanto remavam; pois ela é mais apropriada para aqueles que varrem o mar, ou seja; a música em forma de oração, acalma o coração e prepara aqueles que precisam enfrentar as tempestades da vida, em sua obra evidenciamos a beleza, a poesia e o amor.³⁷

A expressão “Bono” é amplamente utilizada pelos Padres da Igreja, sendo frequentemente encontrada em um conjunto de citações e textos que empregam essa palavra como elemento central de significado. Ela carrega consigo a essência do que o autor busca expressar, podendo estar associada ao “bem”, à “virtude” ou ainda ao “dom”. Em síntese, a expressão encapsula o sentido do título da obra. No contexto do texto em análise, “Bono” pode ser compreendido sob três perspectivas: Primeiramente, destaca-se o significado de “bem” na frase “Sobre o bem de cantar os salmos”. Aqui, Nicetas relaciona “Bono” à utilidade dos salmos na vida pastoral e pública, enfatizando seu papel transformador. Em segundo lugar, ao associar “Bono” à “virtude”, observa-se a dimensão ética e espiritual dos salmos, ressaltando a força e o impacto que o canto e a prática da salmodia exercem sobre a vida das pessoas. Por fim, o terceiro sentido remete ao “dom” ou à habilidade, indicando o talento intrínseco necessário para a execução do canto dos salmos.

Assim, no título “De Psalmodiae Bono”, é possível identificar esses três elementos: bem, virtude e dom, como camadas subjacentes que enriquecem o significado da obra e revelam a profundidade de seu conteúdo.

Outros títulos de obras patrísticas que confirmam esse uso e esse significado são o “De bono patientiae”, de Cipriano de Cartago; o “De bono coniugali”, de Agostinho; o “De bono mortis de Ambrósio”.

Nicetas orienta acerca da relevância da salmodia (o ato de cantar os salmos) e de como deve ser executada de forma adequada e benéfica para a comunidade religiosa. Ele aborda não só a questão técnica, mas também a íntima conexão entre a música litúrgica e a formação espiritual dos fiéis, destacando a relevância de uma execução meticulosa e reverente dos Salmos.

Ele também compôs em uma linguagem simples e graciosa seis livros de Instrução para os Candidatos ao Batismo. O primeiro destes livros contém: *Como*

³⁷ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, p. 1.

os candidatos que desejam obter a graça do Batismo devem agir; o segundo *Sobre os erros dos gentios*, no qual ele relata que, não muito longe de seu tempo, um certo Melodius, pai de família, por sua liberalidade, e Gadarius, um camponês, por sua bravura, foram colocados pelos pagãos entre os deuses; o terceiro livro *Sobre a fé em uma única majestade*; o quarto *Contra a astrologia* (genethliologia); o quinto *Sobre o Credo*; o sexto *Sobre o sacrifício do cordeiro pascal*. Também escreveu uma obra *Para a Virgem Caída*, incentivando à emenda todos aqueles que caíram.³⁸

O *De Psalmodiae Bono* combina uma abordagem pastoral, didática e exortativa, sustentada por citação das Escrituras e por considerações teológicas claras. A pouco, falávamos da oposição de Nicetas ao arianismo, e é importante observar que os esforços empreendidos pelos arianos para popularizar sua heresia foram amplos e estratégicos, incluindo o uso da música como meio de disseminação doutrinária. Segundo o ariano Filostórgio, o próprio Ário "escreveu canções para os marinheiros, os moleiros e os caminhantes, colocando nelas uma música apropriada",³⁹ o que evidencia a intencionalidade de alcançar diferentes segmentos sociais por meio de composições musicais.

O impacto do arianismo foi significativo e prolongado, causando desafios à Igreja até meados do século VIII. Algumas tribos bárbaras pagãs, por exemplo, foram cristianizadas sob a influência da teologia ariana. Esse contexto gerou a necessidade, especialmente no Ocidente, de reafirmar na liturgia a divindade de Cristo. Nesse sentido, os hinos e produções litúrgicas da época frequentemente incorporavam a fórmula trinitária, como um meio de consolidar a ortodoxia da fé cristã. Um exemplo notável dessa preocupação encontra-se na Regra de São Bento, na qual o modo de salmodiar prescrito para os monges não era apenas uma orientação litúrgica, mas também um reforço da catolicidade da fé,⁴⁰ reafirmando a divindade de Cristo frente aos desafios heréticos. Assim, a música litúrgica revelou-se uma ferramenta poderosa na defesa e na propagação da doutrina cristã ortodoxa.

Essa preocupação, ainda que de maneira subjetiva está presente no *De psalmodiae Bono*, apesar de antigo, trata-se de um texto de linguagem acessível, dirigido aos fiéis para incentivá-los a praticar a salmodia como parte essencial da

³⁸ REMESIANA, N., His life and works, § 47.

³⁹ NEWMAN, J, h., Los arrianos del siglo IV, p. 412.

⁴⁰ BENTO, S., A regra de São Bento, p. 63.

vida cristã e embora carregue elementos retóricos (característicos dos sermões e tratados cristãos antigos), o estilo não é excessivamente rebuscado. O objetivo principal é atingir o coração e a compreensão dos fiéis, não apenas demonstrar erudição.

2.2.1 O canto congregacional

A perspectiva litúrgica de Nicetas e seu impacto nas práticas religiosas na Igreja inicial nos auxiliam na compreensão de como a Igreja se esforçava para manter uma ordem adequada no culto, enquanto fomentava a edificação espiritual da comunidade através da oração e da música: “Estes são os cânticos que a Igreja canta a Deus. E quem pode duvidar da Igreja quando ela canta?”⁴¹

Ao observarmos esta parte do texto percebemos a força da expressão Igreja, este ponto toca na visão eclesiológica de que a Igreja, como corpo de Cristo, deve funcionar em unidade, e esta unidade é trinitária. O Concílio Vaticano II enfatizou que é o Espírito de Cristo quem une os seus muitos membros no único corpo, e unindo-os com Cristo e entre si.⁴² E o louvor a Deus, realizado dentro desta harmonia, reflete a unidade da Igreja em Cristo. A metáfora do corpo de Cristo é frequentemente usada no Novo Testamento para enfatizar que a diversidade de dons e vocações, quando bem harmonizados, leva à edificação mútua do corpo e à glória de Deus.

No contexto litúrgico, a música tem um papel essencial em unir os fiéis, quebrando barreiras de ego e individualismo, nosso autor aponta para este povo de Deus reunido a uma só voz em louvor, como o povo de Israel que frequentemente cantava em conjunto; entoando salmos, muitos dos quais eram originalmente compostos para uso comunitário. Para Nicetas, precisamos lembrar desde o princípio, que Moises, foi o primeiro a entoar cânticos espirituais,⁴³ ele entoou um cântico notável a Deus quando, após o Egito ser atingido por dez pragas e o faraó ser submerso, o povo, em júbilo, saiu pelas incomuns passagens do mar para o deserto, dizendo: “Cantemos ao Senhor, pois Ele foi gloriosamente exaltado” (Ex 15,21).

⁴¹ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 7.

⁴² KASPER, W., A Igreja Católica, p. 180.

⁴³ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 4.

Os cânticos congregacionais eram comuns no cristianismo primitivo como testemunham o Novo Testamento, em Colossenses 3,16 e Efésios 5,19 os cristãos são encorajados a cantarem “salmos, hinos e cânticos espirituais”.⁴⁴

O canto antifonal por toda a congregação também conhecido atualmente como canto congregacional, começou em Antioquia por volta do ano 350, quando dois leigos ortodoxos, Flaviano e Diódoro, que mais tarde se tornaram Bispos de Antioquia e Tarso, respectivamente, reuniram uma congregação e ensinaram-lhes a cantar hinos, em oposição ao Bispo ariano Leôncio.⁴⁵ O costume se espalhou rapidamente, mas foi oposto por muitos Bispos. Um sínodo realizado em Laodiceia, em 360, decretou: “Além dos cantores salmistas canônicos, que sobem a galeria e cantam a partir do livro, nenhum outro deve cantar na igreja.”⁴⁶

Em um famoso trecho de suas “Confissões”, ao falar do canto na Igreja e prenúncios de perseguição, Santo Agostinho descreve a ocasião em que Santo Ambrósio introduziu a “nova salmodia” em Milão, na primavera de 386, sob a tirania de Justina, “quando a multidão dos fiéis velava na Igreja, pronta a morrer com seu com seu Bispo.”⁴⁷ Foi então que, pela primeira vez, foi instituído que, de acordo com o estilo das Igrejas, hinos e salmos deveriam ser cantados, para que o povo não desfalecesse devido ao “tedio e a tristeza”; e desde aquele dia até o presente, o costume foi mantido, com várias (ou melhor, quase todas) as congregações em outras partes do mundo, sendo imitado por muitos, por quase todos os fiéis espalhados no universo.⁴⁸

Este trecho de *Confissões* reflete a importância do canto congregacional como uma forma de manter a vitalidade espiritual e a participação ativa durante os tempos de oração e adoração, um costume que se espalhou amplamente pela Igreja, começando nas Igrejas Orientais e sendo adotado em muitas partes do mundo cristão.

O aumento do canto congregacional trouxe consigo também um estilo musical mais elaborado, surgiram o Responsório ou responso, que consiste em um versículo curto que é entoado pelo solista e repetido pelo coro, os Tactos, cantos mais longos bem como os Graduais que vieram já sob uma forma tardia e altamente

⁴⁴ KRAUS, H. J., Teologia de los salmos, p. 243.

⁴⁵ DUCHESNE, L., Christian Worship, p. 78.

⁴⁶ REMESIANA, N., His life and works, p. 102.

⁴⁷ AGOSTINHO, Confissões, p. 217.

⁴⁸ AGOSTINHO, Confissões, p. 218.

elaborada.⁴⁹ O estilo antigo, que podemos rastrear nesta época em Alexandria, Cartago e Roma, era bem simples. O leitor usava poucas inflexões, e aqueles que defendiam o estilo antigo sustentavam que os servos de Cristo deveriam cantar de modo que as palavras lidas, e não a voz do cantor, agradassem aos ouvintes. Santo Agostinho tinha muitas dúvidas sobre se era certo agitar tanto os sentimentos, como ele sentia ser agitado pela nova música. A memória de suas primeiras impressões o tranquilizou:

Às vezes, aquele modo parece-me mais seguro, o qual me lembro de ter sido frequentemente contado sobre Atanásio, Bispo de Alexandria, que fazia o leitor do salmo pronunciá-lo com tão leve inflexão de voz, que se aproximava mais da fala do que do canto. No entanto, quando lembro das lágrimas que derramei na Salmódia da Tua Igreja, no início da minha fé recuperada; e como, neste momento, sou movido, não pelo canto, mas pelas coisas cantadas, quando são cantadas com voz clara e modulação mais adequada, reconheço a grande utilidade desta instituição.⁵⁰

Este trecho de Santo Agostinho é interessante porque revela a transição na Igreja de um estilo musical simples e austeramente funcional para um mais emocional e elaborado, refletindo as mudanças nas formas de adoração que acompanhavam o crescimento da comunidade cristã, Nicetas também aponta em sua obra para esta mudança com a qual teve que lidar, pois foi confrontado com a objeção de que São Paulo ensinou aos Efésios (5,19-21) a cantar e fazer melodia no coração, o que foi interpretado como uma prática silenciosa, sem a inflexão vocal como na interpretação teatral.

É bastante provável que as primeiras tentativas das congregações tenham sido desconfortáveis aos ouvidos dos músicos, mas esse não era o ponto dos objeccionistas. Nicetas respondeu a isso, virando contra eles sua própria citação, com a resposta irrefutável de que, quando o Apóstolo diz "falando entre vós", ele deve se referir ao uso dos lábios e da língua. No entanto, ele prossegue com um conselho muito sensato à sua congregação: não participar do canto a menos que possam cantar afinados e no tempo certo!⁵¹

Uma resposta que reflete o equilíbrio entre a compreensão teológica e a prática litúrgica, reconhecendo que a participação ativa no canto não deve ser

⁴⁹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 66.

⁵⁰ AGOSTINHO, Confissões, p. 278.

⁵¹ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 13.

limitada pela habilidade vocal, mas deve ser ordenada de forma a não perturbar a experiência espiritual coletiva da adoração, e afirma a legitimidade do canto congregacional, também aborda as considerações práticas, mostrando uma sensibilidade tanto para os aspectos espirituais quanto comunitários da adoração.

Isso reflete a mudança mais ampla na liturgia cristã durante os primeiros séculos, à medida que as práticas da igreja se adaptavam e se desenvolviam para envolver mais plenamente a congregação.⁵²

2.2.2 Os salmos e a salmodia

Para Nicetas, o canto dos salmos não era um mero ornamento litúrgico, mas uma via privilegiada para se penetrar no mistério divino, isto fica evidente no *De psalmodiae bono*, onde a todo instante ele destaca como o louvor cantado revela, de modo profundo e vivencial, a verdade teológica, fortalecendo tanto a compreensão quanto a espiritualidade dos fiéis.⁵³

O canto dos Salmos, Salmodia [שְׁמִינִי] (Sl 47,6) sempre ocupou um lugar de destaque na tradição cristã, não apenas enquanto forma de oração, mas também como instrumento de edificação espiritual e comunhão comunitária. A prática de cantar ou mesmo recitar os salmos remonta aos primeiros séculos do cristianismo, tanto Nicetas, quanto, Santo Ambrósio de Milão, Santo Agostinho, entre outros, foram grandes defensores da salmodia como forma de louvor e aprofundamento da fé. Nicetas enfatiza o valor e os benefícios espirituais do canto dos Salmos como um subsídio vital em qualquer idade:

Nos salmos de Davi, o que não encontrarás que contribua para a utilidade, a edificação e o consolo do gênero humano, independente de condição, sexo ou idade? Há neles algo para o bebê se nutrir, para a criança louvar, para o adolescente corrigir seu caminho, para o jovem seguir, para o idoso orar.⁵⁴

Para ele, os salmos contêm toda a vida que vem de Cristo, e tudo o que o ser humano necessita para elevar a alma durante toda a jornada na vida, do bebê ao

⁵² BENVENUTI, L. O., A formação litúrgica na Igreja do século IV, p. 46.

⁵³ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 2.

⁵⁴ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 2.

idoso, os salmos podem nutrir, fazer crescer, corrigir e trazer de volta aqueles que estão perdidos.⁵⁵

A mulher aprende a pudicícia, os órfãos encontram um pai, as viúvas um juiz, os pobres um protetor, os estrangeiros um guardião. Reis e juízes ouvem o que devem temer. O salmo consola o triste, modera o alegre, suaviza o irado, revigora o pobre e repreende o rico para que reconheça sua condição.⁵⁶

Ou seja, os salmos são como um remédio, adequados a todos que o recebem, até mesmo para o pecador o salmo lhe é aplicado como remédio por meio da penitência. “Somente perdendo e não destruindo”, como afirma o Cardeal Ravasi que, “Deus revela sua essência íntima e manifesta sua glória”⁵⁷ (Sal 19,2; 23,3; 24,7,9; 143,11; Jr 14,7; Is 48,9), pois, “Misericórdia e pecado se entrelaçam e geram o perdão: “Ele perdoa todas as tuas culpas” (Salmo 103,3). A definição de Deus que a liturgia católica oferece repetidamente é justamente aquela de uma pessoa cuja característica é “ter sempre misericórdia e perdoar” (*cui proprium est misereri semper et parcere*). E, mesmo que o pecado seja grande (*pesha' rab*, talvez com uma alusão idolátrica), Deus, que vê o penitente entregue totalmente à sua misericórdia, não pode deixar de perdoar, justamente por sua fidelidade à sua glória, ao seu nome, ao seu ser profundo.”⁵⁸ Nesse sentido, a melodia não é apenas um adorno, mas um caminho que torna a Palavra de Deus mais acessível ao povo, reconciliando-o e fortalecendo tanto a compreensão teológica quanto a vivência espiritual.

“Louvai ao Senhor, porque é bom o salmo; agradável é o louvor ao nosso Deus” (Sl 147).

O salmo 147,1 e também os salmos 119,164, Sl 35,28, Sl 18,4 e o Sl 69,31-32 são citados por Nicetas para exprimir a grandeza do louvor, e indicar que é lícito oferecer a Deus um sacrifício de louvor, de coração sincero, como oferta agradável a Deus. No culto do Antigo Testamento, o povo de Israel oferecia sacrifícios de animais e outros elementos em sinal de adoração e gratidão.⁵⁹ No entanto, o povo da Nova Aliança (cf. Hb 13,15), oferta um sacrifício que passa a ser de ordem

⁵⁵ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 5.

⁵⁶ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 5.

⁵⁷ RAVASI, G., O Livro dos Salmos, p. 476.

⁵⁸ RAVASI, G., O Livro dos Salmos, p. 476.

⁵⁹ GIRARD, M., Como ler o Livro dos Salmos, p. 53.

espiritual e é através dele que é revelado o caminho pelo qual chegamos ao coração de Deus. Muitos são os salmos de louvor, eles estão ligados uns aos outros e contam uma história, a admiração jorra do fundo como uma fonte.⁶⁰ Podemos dizer que os salmos de libertação se enraizam na teologia bíblica do êxodo, os salmos de instrução na teologia bíblica da aliança e os salmos de louvor na teologia bíblica da criação.⁶¹

Do ponto de vista musical, textos como o Salmo 100 (“Aclamai ao Senhor, terra inteira!”) ou o Salmo 150 (“Louvai ao Senhor! [...] Louvai-o com toque de trombeta, louvai-o com cítara harpa e [...]”) revelam essa dimensão também presente no culto bíblico. Neles, há uma convocação para todo o povo e até para os instrumentos musicais se unirem em adoração ao Criador.⁶² Esse convite transcende o simples falar ou recitar e alcança a expressão plena do louvor por meio do canto, com força, alegria e reverência.

A prática de cantar os Salmos preserva uma tradição que une teologia, arte e devoção. Nesse contexto, a melodia funciona como um condutor que intensifica a mensagem bíblica, tocando o íntimo do fiel e facilitando a memorização e a interiorização das verdades divinas. Assim, a arte musical não se reduz a um simples ornamento estético, mas se revela instrumento eficaz de evangelização, catequese e comunhão e preciosos ensinamentos.⁶³

Em síntese, a salmodia, especialmente quando observada nos testemunhos de Nicetas, Ambrósio e Agostinho, constitui uma herança valiosa que se renova a cada geração. A forma de execução da salmodia foi mudando ao longo dos anos, e isso se deve a diversos fatores. Dentro de um contexto histórico e cultural, cada época e região possuía tradições musicais e linguísticas próprias, o que influenciava a forma de entoar os salmos. A prática e o estilo do canto foram adaptados conforme as culturas locais e a evolução da música litúrgica.⁶⁴

A Igreja, ao longo dos tempos, também passou por diferentes reformas litúrgicas, por exemplo, no Ocidente, as influências do Canto Gregoriano, do Rito Ambrosiano, da polifonia medieval, e posteriormente as diretrizes do Concílio Vaticano II.⁶⁵ Em cada um desses períodos, o canto dos salmos recebeu novas

⁶⁰ GIRARD, M., Como ler o Livro dos Salmos, p. 53.

⁶¹ GIRARD, M., Como ler o Livro dos Salmos, p. 53.

⁶² RAVASI, G., O Livro dos Salmos, p. 46.

⁶³ KRAUS, H. J., Teologia de los salmos, p.16.

⁶⁴ WEBER, J. H., Introdução ao canto gregoriano, p. 32.

⁶⁵ WEBER, J. H., Introdução ao canto gregoriano, p. 37.

abordagens musicais e estilísticas. Também a evolução de novas técnicas de composição e de execução, o surgimento de diferentes instrumentos e a própria evolução do canto coral (desde o canto antifonal e responsorial até a polifonia) contribuíram para que a forma de cantar os salmos se renovasse. Santos e bispos como Ambrósio de Milão e Gregório Magno, por exemplo, deram ênfase diferente ao canto, promovendo novas composições e técnicas.⁶⁶ Já em períodos mais recentes, compositores renomados adaptaram os salmos às expressões musicais de sua época.

Em síntese, a salmodia nunca foi estática. A maneira de cantar os salmos foi sendo moldada pelas mudanças culturais, litúrgicas e musicais, de modo que, embora a essência do louvor e da oração permaneça, a forma de expressão musical pode variar de acordo com o tempo e o lugar, contudo o louvor de despertou Nicetas para a arte de cantar os salmos, continua a mesma.

Os Salmos podem ser considerados como que um hinário do povo judeu⁶⁷, há alguns versos que aludem a louvor e adoração feitos por todos os povos. Exemplo disso no Salmo 22,28: “Todos os confins da terra se lembrarão e voltarão ao Senhor; todas as famílias das nações diante dele se prostrarão.” Outros salmos também falam do mesmo tema: “A terra se prostra à tua frente cantando salmos, cantando ao teu nome!” (Sl 66,4); “Todas as nações que fizestes virão adorar-te e dar glória ao teu nome, Senhor” (Sl 86,9) e “Adorai ao Senhor no seu santo esplendor terra inteira, tremei em sua frente” (Sl 96,9). Deus é justo e sempre fiel e digno de louvor. Nesse povo, ele age com *hesed* (bondade) e *'emet* (verdade), especialmente com os pobres e desamparados que clamam a ele em meio à sua situação de angústia.⁶⁸

A Davi, que era músico, segundo a narrativa e outras fontes foi atribuído a autoria da maior parte dos salmos, mas não foi o único autor. Os filhos de Coré, Asafe, Moisés e até Salomão também compuseram salmos e estes também são encontrados em outros livros do AT tais como Êxodo 15,1-18; 1 Samuel 2,1-10; Isaias 38,10-20; Jeremias 2,3-10 e também Hebreus 3, entre várias outras citações.

Os salmos que estão no centro da obra de Nicetas, são classificados de várias maneiras, há salmos de louvor que começam com a expressão “louvai ao Senhor”, ou “Aleluia”, um exemplo de salmo de louvor pode ser encontrado em Sl 146,1-2:

⁶⁶ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 57.

⁶⁷ KRAUS, H. J., Teologia de los salmos, p. 69.

⁶⁸ KRAUS, H. J., Teologia de los salmos, p. 59.

“Aleluia! Louva ao Senhor, ó minha alma! Enquanto eu viver, louvarei ao Senhor, tocarei ao meu Deus, enquanto existir!”⁶⁹

Outra categoria é a dos cantos de oração, nela estão elencados os salmos para a oração individual, nos quais o pronome pessoal usado é o “eu”: “Salva-me, ó Deus, por teu nome, pelo poder faze-me justiça! Ouve, ó Deus, minha prece, dá ouvido às palavras de minha boca!”(Sl 54,3-4). Há ainda os salmos para a oração coletiva, nos quais vemos a presença do pronome “nós”: “Bendito seja o Senhor, não nos entregou como presas de seus dentes; fugimos vivos, como um pássaro da rede do caçador: a rede se rompeu e nós escapamos.” Os salmos de ação de graças: “Celebrai ao Senhor, invocai o seu nome, anunciai entre os povos as suas façanhas! Cantai para ele, tocai, recitai suas maravilhas todas!”. Também alguns salmos reais, que falam sobre os reis com elementos próprios tais como: o oráculo, a prosperidade para o rei, as orações que sacerdotes fazem em favor do rei e descrição de ritos como por exemplo: “Que ele viva e lhe seja dado o ouro de Sabá! Que orem por ele continuamente! Que o bendigam todo dia!” (Sl 72,15), pois ele reina sobre toda a terra, sobre a totalidade do mundo.⁷⁰

Os cantos de Sião como sugere o próprio nome citam a cidade, eram entoados quando o povo hebreu se encontrava no exílio: “Os que confiam no Senhor são como o monte Sião: nunca se abala, está firme para sempre.” (Sl 125,1). Há também salmos didáticos ou de sabedoria que apresentam expressões hebraicas que equivalem a sabedoria e entendimento. Como o Salmo 90, que fala da vida como um sopro, ou, coisa passageira; Salmo 127 que comenta a necessidade da presença do Senhor na construção de uma casa e na proteção de uma cidade; Salmo 133, que aborda a comunhão entre irmãos; o Salmo 78, que contém uma narração de um exemplo de vida a ser imitado. Esta coleção de cânticos, orações e doutrinas sapienciais do povo de Deus do Antigo Testamento, foram cantados e pronunciados, em sua maior parte, no santuário de Jerusalém, o centro dos cultos em Israel, de maneira especial, os cânticos a Sião celebram e referem-se à importância atribuída a esse centro cultural, que é um e núcleo vital, ali, Israel viveu, sofreu, louvou, clamou, agradeceu e se lamentou diante do Senhor.⁷¹

⁶⁹ GIRARD, M., Como ler o Livro dos Salmos, p. 56.

⁷⁰ KRAUS, H. J., Teologia de los salmos, p. 38.

⁷¹ KRAUS, H. J., Teologia de los salmos, p. 12.

Rezar e cantar os salmos são um hábito que fazemos muitas vezes, e um costume de muitos ao longo da história. A prática diária da oração dos salmos acompanha a Igreja há mais de dois mil anos em forma de música e poemas substituindo o simples uso das palavras. Na liturgia das Horas os salmos são cantados todos os dias unindo a Igreja em uma única oração, eles nos conduzem às profundezas da alma, acalmam toda a agitação do dia a dia e nos colocam em contato com o divino. Santo Agostinho chegou a sublinhar algumas vezes que o próprio Cristo rezava os salmos, deste modo os que fazem a oração com os salmos unem-se a Cristo, os evangelistas mostram isso explicitamente colocando na boca de Jesus na Cruz o Salmo 22,2 (Mt 27,46; Mc15,34) e o Salmo 31,6 (Lc 23,46).

Na tradição beneditina, antes e após cada salmo, canta-se uma antífona que pode ser tomada do próprio salmo ou do mistério da festividade que se celebra no momento. A antífona indica o significado do salmo apontado para o seu tema principal ou interpretando-o a partir do seu mistério da festividade, desse modo podemos entender o salmo como uma interpretação da festa litúrgica.

Na Missa usamos os salmos como responsórios, quando é cantado por um solista e a comunidade responde a cada verso do salmo com um responsório e assim todos rezam com ele e pela repetição constante do responsório, a comunidade interioriza-o cada vez mais, de maneira que as palavras do salmo permaneçam em seus corações e lábios.⁷²

⁷² GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 55.

2.2.3

A importância do louvor como expressão do coração e da voz

Para Nicetas o Espírito abriu os lábios e soltou as línguas e Paulo não teria mencionado cânticos se quisesse que a congregação permanecesse em silêncio, uma vez que ninguém pode cantar completamente calado, esse som brota do Espírito que canta na alma de cada fiel por isso o apóstolo diz: “Cantarei com o espírito, cantarei também com o entendimento”, ou seja, tanto com a voz quanto com o pensamento.” Nicetas argumenta contra aqueles que, em nome de uma espiritualidade mais interiorizada, rejeitam o canto e o louvor vocal, alegando que é suficiente louvar a Deus no coração. Embora reconheça a importância do louvor interior (espiritual), ele defende que o louvor que brota dos lábios também é fundamental para a vida cristã.⁷³

Quanto a mim, assim como não reprovos aqueles que louvam em seu coração — pois é sempre útil meditar nas coisas de Deus em nosso coração — também elogio aqueles que glorificam a Deus com a voz. E antes que eu apresente muitos testemunhos das Escrituras, refutarei as palavras tolas dos muitos cantores que citam este trecho do apóstolo. Pois o apóstolo claramente diz: "Enchei-vos do Espírito Santo, falando entre vós com salmos". Creio que ele abriu nossas bocas, soltou nossas línguas e absolutamente escancarou nossos lábios. Falar, de fato, sem esses órgãos é impossível para um ser humano. E assim como o calor é distinto do frio, o silêncio difere daquele que fala.⁷⁴

Neste trecho encontramos um aceno ao que entendemos hoje por “Cânticos espirituais” onde, a ênfase no louvor vocal, é manifestado pelo dom do Espírito Santo, que faz com que dos lábios brotem cânticos espontâneos muito parecidos com o que hoje chamamos de “Cântico em línguas” um dom do Espírito Santo (1Cor 12,10). De fato, o Saltério foi o solo fecundo do qual os hinos e cânticos de oração do cristianismo primitivo, inspirados pelo Espírito, extraíram sua linguagem.⁷⁵ Os cânticos espirituais, são um carisma citado inúmeras vezes por Paulo em suas cartas, um dom muito comum entre os irmãos de suas comunidades e uma grande contribuição para a prática mistagógica na Igreja dos primeiros séculos.

⁷³ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 1.

⁷⁴ REMESIANA, N., Patrologia latina, § 2.

⁷⁵ KRAUS, Teologia de los salmos, p. 244.

Nicetas, também se preocupava em dar autoridade bíblica para tal canto, com base nas histórias familiares de Davi que é citado ao menos sete vezes em sua obra e Isaías, até a vigília que Paulo e Silas mantiveram na prisão em Filipos. O autor aponta ainda para outros homens e mulheres que preenchidos pelo Espírito Divino, cantaram os mistérios de Deus, ao se referir a Davi, Nicetas afirma que ele fora reconhecido como o príncipe dos cantores e o tesouro dos cânticos!

Mais tarde, encontrarás muitos, não apenas homens, mas também mulheres, preenchidos pelo Espírito Divino, que cantaram os mistérios de Deus. Até mesmo Davi, que desde a juventude foi especialmente escolhido por Deus para esse serviço, foi reconhecido como o príncipe dos cantores e o tesouro dos cânticos.⁷⁶

2.2.4 Os mistérios de Cristo são cantados

As obras de Nicetas, com alguns livros praticamente perdidos, enquanto outros sobreviveram em fragmentos que foram estudados e editados por estudiosos como Dom Morin, destacaram a relevância de seu trabalho na teologia cristã primitiva, especialmente em relação ao batismo e à doutrina da fé, e a Cristologia está muito presente no *De Psalmodiae Bono*. Em muitos pontos do texto percebemos uma visão cristológica profunda, onde os mistérios de Cristo são centralizados e elevados como o ponto culminante de toda a Revelação Divina, especialmente através de sua encarnação, paixão, ressurreição e ascensão:⁷⁷

Deus é revelado, os ídolos são ridicularizados; a fé é afirmada, a infidelidade rejeitada; a justiça é promovida, a iniquidade é proibida; a misericórdia é exaltada, a crueldade repudiada; a verdade é procurada, as mentiras são condenadas; o engano é acusado, a inocência é elogiada; a soberba é derrubada, a humildade é exaltada; a penitência é proclamada; a paz, a ser buscada, é anunciada; a proteção contra os inimigos é solicitada; a vingança é prometida; a esperança certa é nutrida. E, o que é mais elevado do que tudo isso, os mistérios de Cristo são cantados.⁷⁸

Na maravilhosa afirmação “*Et verbum caro factum est*” (E o Verbo se carne), há um fascínio que repercute já na primeira frase de uma interpretação usada por R. Bultman que diz: “É como se no *Et incarnatus est* uma nova totalidade irrompesse

⁷⁶ REMESIANA, N., Patrologia latina, § 4.

⁷⁷ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 5.

⁷⁸ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 6.

na música da Missa.”⁷⁹ Pois a Igreja canta o mistério da Encarnação, como diz Paulo em seu hino crístico (Fl 2,5-8). É o que Nicetas faz em todo este trecho apresentado, e que nos revela uma rica teologia que pode ser explorada em várias dimensões: a Revelação de Deus, a oposição aos ídolos, a exaltação das virtudes divinas, e a centralidade dos mistérios de Cristo.

O Deus revelado que se dá a conhecer a nós, rompendo o véu de Sua transcendência, ato que se contrapõe à idolatria: enquanto os ídolos são ridicularizados (representando a limitação humana em criar deuses), o verdadeiro Deus, que é incompreensível e transcendente, se revela voluntariamente, aqui percebemos um ponto de conexão interessante com a teologia negativa, que enriquece ainda mais essa reflexão. Há um contraste claro entre virtudes (fé, justiça, misericórdia, verdade, humildade) e vícios (infidelidade, iniquidade, crueldade, mentiras, soberba). Isso reflete uma teologia moral, onde Deus é a fonte das virtudes e a norma última do bem. Esses atributos, afirmados de Deus, são apresentados como revelados em Suas ações e mistérios, mas nunca plenamente compreensíveis por nós.⁸⁰

Os mistérios de Cristo são cantados! As virtudes do Senhor são cantadas, sua venerável paixão é representada, sua gloriosa ressurreição é mostrada, e o fato de ter-se assentado à direita também não é omitido, o autor também, nos indica que se manifesta o ardente advento do Senhor, e o terrível julgamento dos vivos e dos mortos é revelado, e diz: “O que mais? Até mesmo a emissão do Espírito Criador e a renovação da terra são reveladas, após as quais virá o reino eterno dos justos na glória do Senhor e o castigo perpétuo dos ímpios.”⁸¹ Jesus Cristo é o Filho de Deus: seja junto do Pai, em Seu seio; seja Encarnado, no tempo; seja unido à Sua Igreja, a *Verbi Sponsa*. E nós cantamos o verbo!

Na vasta riqueza da tradição cristã, encontramos em Nicetas de Remesiana e em Agostinho de Hipona dois expoentes que, em tempos e contextos distintos, convergem na glorificação do mistério do Verbo Encarnado. Nicetas, com sua ênfase na santidade trinitária e no cântico como expressão de fé, assim como Agostinho, que também com sua profundidade filosófica e teológica aponta para a centralidade de Cristo, o Verbo que se fez carne e habitou entre nós.

⁷⁹ BULTMAN, R., *Das Evangelium des Johannes*, p. 33.

⁸⁰ MULLER, U. B., *A encarnação do Filho de Deus*, p. 53.

⁸¹ REMESIANA, N., *De Psalmodiae Bono*, § 6.

No Verbo Encarnado, o eterno se une ao temporal, o divino ao humano, revelando-se como a luz que ilumina toda a criação e resgatando a humanidade para a vida plena em Deus. É neste encontro entre a tradição, a teologia e a Encarnação que somos chamados a contemplar o mistério de Cristo e a viver a plenitude de sua mensagem de amor. A Cristologia ocupa um lugar central nos comentários de Agostinho; ao falar da Encarnação de Cristo, a partir do Prólogo Joanino, concentra-se na Encarnação do Verbo para abrir nosso entendimento para a real presença de Cristo na história. Cristo, porque é Deus, e Cristo nasceu dos homens.⁸²

Através do Seu próprio nascimento, abriu os olhos da humanidade; purificando também os olhos do coração para que pudéssemos ver, através da Sua humildade, a Sua majestade. Agostinho então diz que Cristo “curou os nossos olhos, e nós vimos a sua glória”.⁸³ Fomos feitos filhos no Filho, e Ele santifica o nome de Deus em nós.

E por que o Filho de Deus se encarnou? Porque “veio para testemunhar a luz verdadeira, dar testemunho da luz, para que todos cressem por meio dele. E de que luz devia ele dar testemunho Daquele que era à luz verdadeira.”⁸⁴ o Pai é sempre verdadeiro, porque a verdade é sempre n’Ele gerada. Mas a resposta à pergunta inicial torna-se ainda mais ampla quando ele diz que recebemos “graça por graça”.⁸⁵ Agostinho sempre defendeu que o único motivo da Encarnação do Verbo de Deus foi “uma distribuição da misericordiosíssima graça, para vivificar, salvar, libertar, redimir, tornando-nos membros do seu corpo, de quem ele é a cabeça, para alcançarmos o reino dos céus”;⁵⁰ e essa graça é concedida para libertar os seres humanos da escravidão do pecado, onde, obviamente, para ele, as crianças não precisam ter cometido pecados pessoais. Portanto, o motivo pelo qual Cristo nos concedeu essa misericordiosíssima graça é o pecado original com o qual as crianças também são contaminadas.⁵¹

Este tema fora abordado por Agostinho, minuciosamente, em sua obra *De peccatorum meritis et remissione et baptismo parvulorum* (Sobre o castigo e a remissão dos pecados e o batismo de crianças).⁸⁶

⁸² AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 81.

⁸³ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 82.

⁸⁴ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 72-73.

⁸⁵ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 92.

⁸⁶ LACERDA, J. P., A transmissão do pecado original segundo o *De Peccatorum Meritis* de Santo Agostinho, p. 32.

Na teologia de Agostinho, Cristo, Verbo Encarnado, é a própria Graça; e, (enquanto vem ao mundo) a luz que ilumina todo homem, bons e maus. O homem sendo mal é incapaz de alterar a graça, uma vez que a graça de Deus é incondicional. Pois, se não fosse a luz que vem de Deus, o homem não teria consciência nem do mal – que deveria ser evitado –, e nem do bem, que só fazemos pela graça de Deus. Assim, a luz brilha sobre os bons e sobre os maus.⁸⁷ “Cristo nasceu sem pecado para arrancar o homem do pecado”⁸⁸; e com a queda do primeiro homem, Adão, também todos os outros que dele nasceram arrastaram-se à concupiscência da carne. Um homem e outro Homem: o primeiro é o homem do pecado; o outro, o Homem da justiça.⁸⁹

Agostinho destaca as penalidades que Adão sofreu, para atestar que a volta ao pó da terra só se tornou uma realidade em virtude do pecado. E as Escrituras Sagradas, de forma muito clara, afirmam que o gênero humano, quando alcançado por essa morte, experimenta também a morte da alma (Gn 3,19). Todavia, segundo ele, o único que pode reverter essa condição é Cristo quando habita no homem; pois, embora o corpo esteja morto em virtude desse vínculo com o pecado, o espírito que ressuscitou Cristo é vida. E, habitando no corpo morto, por causa do pecado, pode lhe trazer a vida; e, passando a habitar no corpo que antes era mortal, passou a ser morto por causa do pecado, agora traz vida ao corpo porque nele agora habita (Rm 8,10-11).

Portanto, para Agostinho, quando a Luz entrou no mundo, por meio da Encarnação do Filho de Deus, brilhou no coração de todos os homens: brilhou no coração do pecador e a todos os homens. Para ele existe a perseverança na bondade, como também na maldade; porém, a perseverança do bem persiste até o momento em que a soberba chega ao coração do homem. Para Agostinho, ela é o perigo que faz com que os homens caiam e saiam da graça; e, como diz São Paulo: “e, para que não me ensoberbecesse com a grandeza das revelações, foi-me posto um espinho na carne.” (2Cor 12,7-9). A morte era o castigo dos pecados; contudo, Jesus nada tinha em Si porque Ele morreu para libertar o homem da morte eterna.

A Declaração Dominus Iesus (Sobre a unicidade e a universalidade salvífica de Jesus Cristo e da Igreja) nos ensina que, com a Encarnação, todas as ações

⁸⁷ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 92.

⁸⁸ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 96.

⁸⁹ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 98.

salvíficas do Verbo de Deus fazem-se sempre em unidade com a natureza humana que assumiu para a salvação de todos os homens. O único sujeito que opera nas duas naturezas, humana e divina, é a única pessoa do Verbo. A esse ponto, Agostinho entende que, de fato, Jesus está no Pai e o Pai está n'Ele; e se reporta para nós, dizendo que também estamos em Deus uma vez que o próprio Deus nos contém.

É próprio de Jesus a igualdade com o Pai. Agostinho discorre quanto às naturezas divina e humana de uma maneira muito sutil; algumas vezes o tema se apresenta de maneira implícita em suas homilias. A teologia de Agostinho é uma filosofia; sua espiritualidade é complexa, e dentro da ordem do conhecimento ele indica que a alma é idêntica ao mundo. Esse mundo representa uma cosmologia, e a alma uma cosmogonia; é por isso que nós conhecemos o mundo a partir da alma: é na alma que ele busca a Santíssima Trindade – parte de um neo-platonismo Agostiniano.⁹⁰

Apolinário de Laodicéia⁹¹ afirmava que, em Cristo, o Verbo havia substituído a alma ou o espírito; contra esse erro, a Igreja confessou que o Filho assumiu também uma alma racional humana, dotada de verdadeiro conhecimento humano.⁹² Para Agostinho, Cristo é Verbo e homem, alma e carne; e enfrentou os apolinaristas que sustentavam uma doutrina na qual Cristo não seria senão Verbo e carne; defendiam que Ele não teria assumido a alma humana, e à isso Agostinho responde com rigor, da mesma forma com que respondeu aos sabelianos e arianos.⁹³ Cristo é Verbo, corpo e alma.

Em seu comentário Sobre a o valor salvífico da Encarnação do Verbo e a união do Logos e do Corpo Humano, Santo Atanásio afirma que mais admirável era que (Jesus) vivia como homem. Enquanto Verbo, porém, dava a vida a todos os seres, mas enquanto Filho estava junto do Pai. Assim, quando a virgem o gerou, nada sofreu, nem a presença num corpo o machucou; ao contrário, também santificou o corpo.⁹⁴ “A Igreja, no VI Concílio Ecumênico, confessou que Cristo possuiu duas vontades e operações naturais, divinas e humanas, não opostas, mas

⁹⁰ Comentários do Padre André em sala de aula ao falar do neoplatonismo agostiniano, a razão. A teologia do conhecimento é a teologia da razão.

⁹¹ Apolinário de Laodicéia (ca. 310-ca. 390), bispo de Laodicéia.

⁹² CEC 472.

⁹³ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 924.

⁹⁴ ATANÁSIO, A encarnação do Verbo, p. 149.

cooperantes, de modo que o Verbo feito carne quis humanamente, na obediência a seu Pai, tudo o que decidiu divinamente com o Pai e o Espírito Santo por nossa salvação.”⁹⁵

E, “do mesmo modo, deve crer-se firmemente na doutrina de fé sobre a unicidade da economia salvífica querida por Deus Uno e Trino, em cuja fonte e em cujo centro se encontra o mistério da encarnação do Verbo, mediador da graça divina no plano da criação e da redenção (CI 1,15-20).⁹⁶

De fato, o mistério de Cristo tem uma unidade intrínseca que vai desde a eleição eterna em Deus até a parusia: “Ele (o Pai) nos escolheu, antes da criação do mundo, para sermos, na caridade, santos e irrepreensíveis diante d’Ele” (Ef 1,4); foi também n’Ele que fomos feitos herdeiros, segundo os desígnios de quem tudo realiza conforme decide a sua vontade (Ef 1,11).

pois àqueles que de antemão conheceu, também os predestinou para serem conformes à imagem do seu Filho, a fim de que Ele fosse o Primogênito de muitos irmãos. E aqueles que predestinou, também os chamou; àqueles que chamou, também os justificou; e, àqueles que justificou, também os glorificou (Rm 8,29-30).⁹⁷

O hino cristológico de Filipenses 2,6-11 traz uma concepção daquilo que também Agostinho tinha em mente e no coração: suas duas estrofes tratam da auto humilhação do Cristo preexistente, e da exaltação do humilhado por parte de Deus. A primeira parte está mais centrada na Encarnação; às duas frases, seguem-se uma e outra de tal modo que os dois verbos expressam o que é característico de cada frase. “Ele se esvaziou” aponta para a entrega da existência divina para dentro da humana; e, “Ele se humilhou” aponta para a entrega da existência humana à morte. Agostinho, mais uma vez, aponta para Cristo, o Verbo; e ao comentar brevemente este trecho da Sagrada Escritura, ele diz: “mas aqui já está tudo, tanto o Verbo na condição de Deus, a qual assumiu a condição de escravo, que assumidas foi pela condição de Deus”. Jesus humilhou-se ainda mais, tornando-se obediente até a morte; Ele é a pedra angular rejeitada pelos pedreiros, mas que deu a vida, e fez com que o ser humano ficasse apegado a Deus e unificado com Ele.

⁹⁵ CEC 475.

⁹⁶ CEC 475.

⁹⁷ MÜLLER, U. B., A encarnação do Filho de Deus, p. 39.

Assim, podemos concluir que a ideia da Encarnação, em Agostinho, tão somente fornece premissa para a afirmação soteriológica central da finalidade: Deus enviou seu Filho “nascido de uma mulher, sujeito à lei, a fim de que ele libertasse os que estão escravizados pela lei...” O “tornar-se carne” do *Logos* efetua a revelação do divino na terra; uma vez que, a *doxa* do divino do *Logos*, se torna transparente para os que o acolhem; pois Ele (o *Logos*), tornou-se humano para que fôssemos divinizados. E nas palavras do próprio Agostinho: “permaneçei unidos a Cristo de acordo com o que por nós Ele se fez, a fim de que chegueis a ele conforme o que é e o que era”.⁹⁸

2.2.5 O Te Deum

Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.

Te æternum Patrem omnis terra veneratur.

Tibi omnes Angeli; tibi cæli et universae potestates.

Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt cæli et terra majestatis gloriæ tuæ.

Te gloriosus Apostolorum chorus;

Te Prophetarum laudabilis numerus;

Te Martyrum candidatus laudat exercitus.

Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:

Patrem immensæ majestatis;

Venerandum tuum verum et unicum Filium;

Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu Rex gloriæ, Christe.

Tu Patris sempiternus es Filius.

Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.

Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna cælorum.

Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris. Judex crederis esse venturus.

Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.

⁹⁸ AGOSTINHO, Comentários a São João I, p. 69.

Æterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hæreditati tuæ.
Et rege eos, et extolle illos usque in æternum.
Per singulos dies benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in sæculum, et in sæculum sæculi.
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.
In te, Domine, speravi: non confundar in æternum.

Português:

A Ti, Deus, louvamos, A Ti Senhor, confessamos.
A Ti, Pai Eterno, toda terra venera.
A Ti, todos os anjos; A Ti os céus e todas as potestades;
A Ti querubins e serafins aclamam sem cessar:
Santo, Santo, Santo, Senhor Deus dos exércitos.
Cheios estão céu e terra da majestade de tua glória.
A Ti o glorioso coro dos apóstolos,
A Ti a venerável multidão dos profetas,
A Ti a legião dos mártires, louvam.
A Ti, pelo orbe terrestre, louva a Santa Igreja, Pai de imensa majestade:
Ao teu venerado, verdadeiro e único Filho;
E também ao Santo Espírito Consolador.
Tu és Rei de glória, o Cristo.
Tu, do Pai és Filho sempiterno.
Tu, ao tornar-te homem, para libertar o homem, não desdenhaste o seio da Virgem.
Tu, vencendo o aguilhão da morte,
abriste aos fieis o reino dos céus.
Tu, à direita de Deus Te assentas, na glória do Pai.
Como Juiz, cremos que regressarás.
Rogamos-te, pois, que teus servos socorras:
aqueles que com precioso sangue redimiste.

*Faze com que os teus santos na glória sejam contados.
 Salve o teu povo, Senhor, e abençoa os teus herdeiros.
 E dirija-os e engrandece-os para sempre.
 Todos os dias te bendizemos;
 E louvamos teu nome eternamente, por todos os séculos dos séculos.
 Digna-te, Senhor, neste dia, guardar-nos sem pecado.
 Tem piedade de nós, Senhor,
 tem piedade de nós.
 Faça-se a tua misericórdia sobre nós, Senhor,
 do modo como a esperamos em Ti.
 Em Ti, Senhor, esperarei: que eu não seja jamais confundido.*

O hino *Te Deum*, um dos maiores legados de Nicetas, é um exemplo de sua profundidade espiritual e influência na música litúrgica, refletindo tanto a teologia quanto a prática do culto na tradição cristã.

A ideia de que o *Te Deum* fora composto por Santo Ambrósio e Santo Agostinho na noite memorável do batismo de Santo Agostinho pode ser rastreada até o final do século VIII. Uma passagem das *Confissões* de Santo Agostinho mostra que Santo Ambrósio introduziu o uso de tais hinos por volta dessa época: “Então foi instituído pela primeira vez, à maneira das Igrejas Orientais, que se cantassem Hinos e Salmos, para que o povo não desfalecesse devido ao longo período de tristeza.”⁹⁹

No entanto, todos os hinos conhecidos de Santo Ambrósio foram escritos em métrica, e não em prosa rítmica. Além disso, a *Crônica de Milão*, que era considerada uma autoridade para essa tradição quando foi erroneamente atribuída ao Bispo Dácio (falecido em 552), hoje é reconhecida como obra de Landulfus Senior, um cronista do século XI. Portanto, tal crônica não tem valor como fonte histórica confiável.¹⁰⁰

Notamos ainda que nenhum dos manuscritos que preservam essa tradição no título do *Te Deum* possui qualquer conexão com Milão, onde se poderia esperar que tal tradição persistisse, de fato, ali existiu uma versão distinta do texto até o século

⁹⁹ AGOSTINHO, *Confissões*, p. 210.

¹⁰⁰ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 109.

XI. Todos esses manuscritos contêm o texto ordinário, exceto um que traz a Versão Irlandesa. O mais Importante é o famoso *Saltério Dourado* de Viena (Códice 1861), que foi escrito na Gália por volta de 795. Pelo seu conteúdo, ele pode estar ligado à obra literária de Leidrad, Bispo de Lyon (798-814)¹⁰¹. A partir do século IX, essa tradição se difundiu amplamente. Hincmar de Reims¹⁰² a menciona em seu tratado sobre a Predestinação, por volta de 856. E, até os dias de hoje, ela tem sido aceita em muitos meios. Contudo, não era a única tradição conhecida na Gália naquela época. A inclinação natural de atribuir escritos anônimos a grandes homens explica suficientemente ambas as tradições.

Em alguns manuscritos, os nomes de Sisebut e Abúndio estão associados a esse hino. O “monge Sisebut”¹⁰³ é mencionado em um Breviário de Monte Cassino que está atualmente na Bibliothèque Mazarine, Códice 364 (759), no Códice XI da Basílica Vaticana e em um Breviário de Monte Cassino escrito por volta de 1086. A atribuição a São Abúndio aparece em um antigo Breviário do *Collegium Anicianum*, em Roma, bem como no Códice Vaticano 4928, um Breviário monástico copiado por volta de 1166.

Como esses manuscritos estão relacionados à Basílica Vaticana e a Monte Cassino, parece provável que esses nomes sejam de monges que introduziram o hino em alguma nova região da Itália ou que compuseram uma nova forma musical para ele. Podem surgir outras descobertas que iluminem a história pessoal desses

¹⁰¹ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 110.

¹⁰² Arcebispo de Reims, Hincmar de Reims é considerado uma das principais vozes eclesiásticas do século IX. Sua atuação modelou a política interna do reino Franco Ocidental e influenciou a forma de governo eclesiástico no período pós-carolíngio. Em suas obras, Hincmar faz menção à tradição que associava a composição do *Te Deum* a Santo Ambrósio e Santo Agostinho, contribuindo para sua difusão na Idade Média. Embora não seja um estudo sistemático sobre o hino, seus escritos ajudam a atestar a popularidade dessa tradição e indicam como as lendas sobre composição de hinos eram aceitas e reproduzidas na época.

¹⁰³ As fontes que mencionam o monge Sisebut são extremamente escassas e breves, ligadas sobretudo a alguns manuscritos litúrgicos em que o seu nome aparece associado ao *Te Deum*. Esses registros surgem em breviários relacionados a Monte Cassino (o célebre mosteiro beneditino italiano) e à Basílica Vaticana, datados aproximadamente entre os séculos VIII e XI. A aparição do nome Sisebut, em conjunto com o de Abúndio, sugere que ambos poderiam ter: Introduzido o *Te Deum* em determinada região – levando-o a novas comunidades monásticas ou eclesiais na Itália. Elaborado uma forma musical específica – talvez compondo ou adaptando uma melodia nova para o hino, dado o contexto musical e litúrgico em Monte Cassino. Contudo, não há indícios sólidos de que ele fosse realmente o autor do *Te Deum*. A atribuição de autoria a Sisebut (e a outros personagens, como Abúndio) parece ser parte de tradições locais ou anotações marginalia em manuscritos, que não se sustentam quando analisadas historicamente. Assim, o monge Sisebut permanece uma figura obscura, conhecida apenas por essas breves menções, e cujo papel exato na transmissão ou adaptação do *Te Deum* não pôde, até hoje, ser esclarecido pelos estudiosos.

monges, mas não se deve levar a sério a reivindicação de autoria por parte deles. Contudo, alguns manuscritos, em grande parte de origem irlandesa, associam o hino ao nome de Nicetas (Nicetius).¹⁰⁴

1. O *Irish Book of Hymns* (Livro Irlandês de Hinos) no Convento Franciscano em Dublin. Século XI.
2. Manuscrito de Angers XV (um Saltério Romano da Abadia de São Aubin). Século X.
3. British Museum, Harley 863. Século XI.
4. British Museum, Arundel 60 (no qual “Vicetius” é obviamente um erro por “Nicetius”). Século XI.
5. Biblioteca Laurenciana de Florença, Pluteus XVII, Códice III. Século XI.
6. Idem, Códice IX. Século XI.
7. Idem, Códice VIII. Século XIII.
8. Códice Latino Monacense 13067 (numa caligrafia escocesa ou irlandesa, procedente do mosteiro belga de Hastière). Séculos XI–XII.
9. Biblioteca Vaticana, Cód. Pal. Lat. 35. Séculos XIV–XV.
10. Um Saltério Galicano conhecido por Ussher como pertencente à Biblioteca Cotton, agora perdido. Século XII.

A esses, podemos acrescentar um Saltério impresso precocemente, *ad usum ecclesiae Sarisburiensis*, publicado em Londres, 1555, que evidentemente depende de algum manuscrito anterior. Ele traz o título *Canticum beati Niceti episcopi* e a seguinte nota:¹⁰⁵

Alguns dizem que o beato Ambrósio, ao batizar (sic) Santo Agostinho, iniciou ‘Te Deum laudamus’, e Agostinho respondeu com outro versículo, e assim eles teriam composto esse hino. Mas isso não é verdade, pois eles simplesmente cantaram uma composição já existente pelo beato Niceto, bispo de Vienne, como indica Cassiodoro, *De Institutione Sanctarum Scripturarum*.

¹⁰⁴ MORIN, G., *Nouvelles Recherches sur l’auteur du “Te Deum”*, p. 55.

¹⁰⁵ MORIN, G., *Nouvelles Recherches sur l’auteur du “Te Deum”*, p. 58.

O primeiro desses manuscritos, o *Irish Book of Hymns* (Livro de Hinos Irlandês)¹⁰⁶, despertou o interesse do Arcebispo Ussher, que escreveu sobre ele. Esse livro traz um prefácio curioso ao *Te Deum*, escrito em latim e em irlandês antigo, que pode ser traduzido assim:

Nicetas, coarb [isto é, sucessor] de Pedro, compôs este cântico. Em Roma, pois, foi composto. É incerto em que época ou por qual razão foi feito, a não ser que possamos dizer que Nicetas quis louvar a Deus, dizendo: Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini, Te Deum laudamus.¹⁰⁷

As muitas variações do nome “Remesiana” nos manuscritos de Genádio, bem como a fragmentação de suas obras e a confusão de nomes explicam todo o engano. Em conclusão, embora persistam incertezas e múltiplos pontos de debate em torno do *Te Deum* e da real identidade de Nicetas, bem como do alcance de suas produções, é inegável o valor duradouro de suas contribuições.

O fato de suas obras, ao mesmo tempo dogmáticas e litúrgicas, continuarem a ser estudadas e debatidas ao longo dos séculos indica a profundidade de seu pensamento teológico e a influência que ele exerceu na formação e no desenvolvimento da tradição cristã. Assim, mesmo que alguns detalhes permaneçam envoltos em mistério, incluindo questões de autoria e transmissão textual, o legado de Nicetas evidencia a relevância de seu papel no enriquecimento da música sacra, e das expressões de fé na Igreja antiga.

¹⁰⁶ O denominado *Irish Book of Hymns* (Livro Irlandês de Hinos), atualmente preservado no Convento Franciscano em Dublin, é um manuscrito do século XI que reúne uma coleção de cânticos, orações e textos litúrgicos de origem irlandesa. Ele desempenha um papel significativo para os estudos de liturgia e hagiografia, pois apresenta vestígios de como a tradição musical, o culto dos santos e a prática devocional se desenvolviam na Irlanda medieval.

¹⁰⁷ REMESIANA, N., *His life and works*, p. 112.

3 Hinos cristológicos

O *De psalmodiae Bono* está centrado na beleza de entoar os salmos, contudo o próprio autor fala de sua necessidade em apresentar elementos do Novo Testamento para confirmar o que está no Antigo. O autor fala com clareza da importância de cantar salmos e hinos:

Para não prolongar o discurso, o próprio Senhor, sendo mestre tanto em palavras quanto em ações, para confirmar o ministério dos hinos como algo muito agradável, após cantar um hino com seus discípulos, saiu para o Monte das Oliveiras. Quem poderá agora duvidar da importância religiosa dos salmos e hinos, quando aquele que é adorado e louvado pelos seres celestiais é relatado como tendo ele mesmo cantado um hino com seus discípulos?¹⁰⁸

De Linguagem poética e litúrgica, muitos hinos eram usados na adoração das comunidades primitivas, com grande ênfase na Cristologia alta, para a exaltação de Cristo e sua obra redentora, alguns carregam um aspecto escatológico, apontam para a glorificação futura de Cristo e o cumprimento do Reino de Deus, e são hinos preciosos para a reflexão teológica e a vida espiritual, pois expressam verdades fundamentais sobre quem Cristo é e o que Ele fez por nós.¹⁰⁹

Os hinos cristológicos ocupam um lugar central na tradição cristã primitiva, representando uma expressão poderosa da fé e da doutrina sobre Jesus Cristo. Eles não são apenas cânticos de louvor e adoração, mas também instrumentos pedagógicos e teológicos que sintetizam verdades fundamentais sobre a pessoa e a obra de Cristo. Utilizados nas celebrações litúrgicas e na catequese, esses hinos permitiam aos fiéis vivenciar e compreender melhor os mistérios centrais da fé cristã.¹¹⁰

Entre os hinos mais significativos, destaca-se o hino de Filipenses 2,6-11, conhecido como o "Hino da Kenose" ou "Esvaziamento de Cristo". Esse texto exalta a humildade e a obediência de Cristo, que, sendo Deus, esvaziou-se de sua glória divina para assumir a condição humana e ser obediente até a morte de cruz. Por essa razão, Deus o exaltou acima de todos, conferindo-lhe o nome que está

¹⁰⁸ REMESIANA, N., *De Psalmodiae Bono*, § 9.

¹⁰⁹ GALVÃO, A. M., *Jesus visto por Paulo*, p. 2.

¹¹⁰ GALVÃO, A. M., *Jesus visto por Paulo*, p. 5.

acima de todo nome. O hino reflete não apenas a cristologia, mas também a espiritualidade prática, convidando os fiéis a imitarem a humildade de Cristo em suas vidas.¹¹¹

Outro exemplo marcante é o hino de Colossenses 1,15-20, que apresenta Cristo como a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda a criação. Ele é descrito como o Criador e reconciliador de todas as coisas, tanto no céu quanto na terra. Esse hino é uma poderosa afirmação da supremacia e suficiência de Cristo em relação à salvação e à criação. Também funciona como uma resposta direta a correntes de pensamento que poderiam diminuir a plena divindade de Cristo, reforçando sua centralidade no plano de redenção.¹¹²

No hino de Efésios 1,3-14, encontramos uma celebração das bênçãos espirituais concedidas por Deus por meio de Cristo. Ele louva a eleição, a redenção e a adoção como filhos, ressaltando a dimensão trinitária da salvação: o Pai que abençoa, o Filho que redime e o Espírito Santo que sela os fiéis como garantia da herança eterna. Esse hino, frequentemente associado ao contexto litúrgico do batismo, demonstra como a música e o louvor fortalecem a experiência de pertença ao corpo de Cristo.¹¹³

O livro do Apocalipse também é rico em hinos cristológicos, como os encontrados em Apocalipse 5,9-14 e 19,6-8. Esses textos celebram o Cordeiro imolado, que é digno de abrir os selos e receber honra, glória e poder. Eles representam o louvor celestial, em que toda a criação é convocada a adorar o Cordeiro, destacando a dimensão escatológica da liturgia cristã. Esses hinos inspiram esperança e perseverança, lembrando aos fiéis que Cristo é o soberano que conduz a história ao seu desfecho redentor.

Os hinos cristológicos não apenas enriquecem a vida litúrgica, mas também desempenham um papel crucial na formação teológica dos fiéis. Por meio deles, os cristãos são convidados a meditar sobre os mistérios da encarnação, paixão, morte, ressurreição e exaltação de Cristo. Ao mesmo tempo, esses hinos promovem a unidade da comunidade, uma vez que o louvor congregacional reforça os laços espirituais entre os fiéis.

¹¹¹ MÜLLER, U. B., A encarnação do Filho de Deus, p. 19.

¹¹² GALVÃO, A. M., Jesus visto por Paulo, p. 5.

¹¹³ GALVÃO, A. M., Jesus visto por Paulo, p. 21.

Por fim, é importante ressaltar que os hinos cristológicos são uma expressão de fé que transcende gerações. Desde as primeiras comunidades cristãs até os dias atuais, eles continuam a inspirar e edificar aqueles que os cantam e ouvem. Sua profundidade teológica e beleza poética os tornam um tesouro perene da tradição cristã, lembrando-nos continuamente de que Cristo é o centro de nossa fé e de nossa esperança.

Nos hinos estão o louvor, a exaltação e glorificação do Senhor Ressuscitado, e eram os mais antigos cânticos entoados pelas comunidades cristãs primitivas desde o início, muitas vezes declamados como poemas em prosa ou verso nas celebrações e ágapes. Neste estudo, apontarei alguns hinos que estão próximos da obra de Nicetas, ainda que implicitamente, embora esse aspecto seja de grande importância, ele excede os limites desta dissertação, razão pela qual não será aqui possível aprofundar todos os hinos, mas, apenas os principais listados abaixo, que trazem nuances e pontos em comum com o *De psalmodiae Bono*.

3.1 O hino de Filipenses 2,6-11

“[...] Deus soberanamente o elevou e lhe conferiu o nome que está acima de todo nome” (v. 9).

A profundidade desta Epístola de Paulo aos Filipenses, está presente no *De Psalmodiae Bono*, quando Nicetas afirma que tudo o que se canta e faz está direcionado para exaltação do Verbo de Deus¹¹⁴ que congrega a todos na unidade. Paulo, através deste hino, também chama à Igreja à unidade. Humildade e obediência são as chaves para a unidade. Este hino pré-paulino o apóstolo o faz, contudo, não para apresentar reflexões especulativas sobre Cristologia, mas como um apelo a uma vida cristã prática. Para alguns estudiosos, este texto já existia dentro de algumas liturgias da Igreja Primitiva. Nele encontramos a manifestação em Jesus, do poder de Deus.

Um dos aspectos mais importantes é que o Cristo pré-existente compartilha a realidade divina¹¹⁵, tendo despedido a si mesmo do modo divino de ser, Cristo entrou no modo humano de ser assumindo a forma de um servo, (aqui Paulo traz de volta

¹¹⁴ REMESIANA, N., *De Psalmodiae Bono*, § 6.

¹¹⁵ MÜLLER, U. B., *A encarnação do Filho de Deus*, p. 15.

a ideia judaico-cristã do “servo sofredor” (Is 53) ao tornar-se humano, Cristo entra neste reino de escravidão, e assim se torna ele mesmo um servo, ou seja, ele não meramente assumiu a aparência humana mas realmente se tornou um ser humano, e na dimensão humana Cristo é obediente ao Pai, e esta obediência vai além das fronteiras, se estende até a morte na cruz, diferente de Adão que se voltou contra Deus por que queria ser semelhante a Ele (Gn 3,5), Cristo não se apegou à divindade, mas foi humilde e obediente até o fim. Por isso, este texto de Filipenses também é conhecido como Hino da Humilhação e Exaltação de Cristo, a Kenose (ἐκένωσεν, *ekenōsen*, esvaziamento) onde Cristo, que é Deus, esvaziou-se, tomando a forma de servo, humilhou-se, e foi obediente até a morte na cruz mas Deus o exaltou soberanamente, dando-lhe o nome acima de todo nome!¹¹⁶ E o hino termina com um convite a uma confissão explícita ao senhorio de Jesus “[...] e toda língua confesse que Jesus Cristo é o Senhor, para a glória de Deus Pai” (v. 11).

Esta confissão de fé no Senhorio de Jesus, traz uma convicção central do cristianismo, pois remete à soberania divina sobre toda a criação. Tal reconhecimento não se limita a um título honorífico: implica atribuir a Cristo uma autoridade que advém de seu status como Verbo encarnado, evidenciando-se sobretudo em sua vitória sobre o pecado e a morte, culminada na Ressurreição.¹¹⁷ Reconhecer esse poder não significa submeter-se de maneira forçada, mas aderir livremente ao amor que Ele oferece, fazendo com que o crente confie em seus ensinamentos e siga seu exemplo de serviço.

Na prática diária, o senhorio de Jesus orienta o coração de quem crê a reconciliar-se e perdoar mutuamente, trazendo paz interior e clareza para enfrentar os desafios do mundo. Esse mesmo reconhecimento motiva a defesa da justiça e da solidariedade, uma vez que o reinado de Cristo se caracteriza pela compaixão e pelo cuidado com o próximo. A proclamação “Jesus é o Senhor” atravessa séculos, unindo diferentes culturas e nações em torno de um Evangelho comum que transforma vidas e comunidades inteiras. Desse modo, o senhorio de Jesus transcende a esfera religiosa, promovendo mudança de mentalidade, consolidação de valores e fortalecimento de laços de fraternidade.

¹¹⁶ MÜLLER, U. B., A encarnação do Filho de Deus, p. 21.

¹¹⁷ MÜLLER, U. B., A encarnação do Filho de Deus, p. 47.

3.2 Colossenses 1,15-20

Cristo é aquele através de quem Deus criou e reconciliou universo, da mesma forma que não há nada independente da criação de Deus, assim também nada está fora do ato reconciliador de Deus.¹¹⁸ Nisto consiste a importância de sermos fiéis ao ministério dos hinos, como ensina Nicetas: “Diante disso, irmãos, com plena confiança, cumpramos fielmente o ministério dos hinos”.¹¹⁹ A Epístola aos Colossenses foi escrita (provavelmente pelo apóstolo Paulo, ou possivelmente por um de seus discípulos) para a comunidade cristã em Colossos, onde circulavam ensinamentos que poderiam diminuir a plena divindade e a suficiência de Cristo.¹²⁰ O propósito de Paulo é afirmar, contra quaisquer ideias contrárias, que Cristo é suficiente e supremo sobre todas as coisas, inclusive sobre poderes espirituais e filosóficos que os colossenses pudessem estar seguindo: “Porque aprouve a Deus que, nele, residisse toda a plenitude” (Cl 1,19).

O termo “plenitude” (*πλήρωμα*, *plērōma*) era, possivelmente, usado pelos grupos que ensinavam visões gnósticas ou místicas em Colossos. Paulo afirma que toda a plenitude divina habita em Cristo, contrapunha-se a qualquer ideia de que a plenitude estaria fragmentada em diferentes “emanações” ou “poderes”. Cristo não possui apenas uma parte da divindade; a totalidade da divindade habita nEle. Paulo também destaca nesta epístola o fundamento teológico para a nova vida a qual todos somos chamados, é um hino não apenas sobre Cristo, mas também sobre a natureza da Igreja à qual eles pertencem, este hino pode ter sido parte da liturgia batismal, cantado ou recitado quando os fiéis eram incorporados ao corpo de Cristo pelo Batismo.¹²¹

A primeira parte do hino remete à criação, tudo foi criado por meio dEle, logo em seguida vemos um interlúdio onde o apóstolo se utiliza da afirmação eclesiológica “ele é a cabeça do corpo da Igreja” uma metáfora importante que aponta para a união vital entre Cristo e seu corpo místico.

É interessante notar que neste hino não há nenhuma referência à encarnação, o hino passa da morte para a ressurreição e enfim, a reconciliação universal, pois é

¹¹⁸ BORING, M. E., Introdução ao Novo Testamento, p. 569.

¹¹⁹ REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 11.

¹²⁰ GALVÃO, A. M., Jesus visto por Paulo, p. 16.

¹²¹ GALVÃO, A. M., Jesus visto por Paulo, p. 117.

por meio dEle, pelo seu sangue na cruz que tudo se fez novo quer sobre a terra que sobre os céus.

Cristo é apresentado como a Imagem do Deus invisível, aqui percebemos mais um traço da Teologia negativa onde Deus está além do alcance da linguagem e da compreensão humanas, intransponível, inacessível um mistério absoluto, cuja plenitude está além de nossa capacidade de compreender ou expressar.

3.3 Efésios 1,3-14

“Bendito seja o Deus Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo, que nos abençoou com toda a sorte de bênçãos espirituais [...]” (v. 3).

Para Nicetas todo canto precisa ser entoado de maneira a agradar tão somente a Deus, e não aos homens, e ele cita o como exemplo dessa perfeita harmonia vocal os três jovens na fornalha (Daniel 3,1-30):

[...] como o profeta Daniel relata: ‘Então, esses três, como de uma só boca, cantavam um hino e glorificavam a Deus na fornalha, dizendo: Bendito és tu, Senhor, Deus de nossos pais.’ Vê-se que isso é dado como ensinamento: os três jovens louvaram a Deus com uma só voz, humildemente e santamente.¹²²

A plena libertação do mal se dá pelo auxílio do Pai, e ele que através de uma invocação solene, concede a nós suas bênçãos divinas. Todos os hinos, nos levam a contemplar a obra maravilhosa e salvífica de Cristo que cumpre o projeto divino, e através de Cristo nos tornamos filhos no Filho e irmãos de Jesus, é nesta perspectiva que está ancorado este hino.¹²³

No simples fato de dizer: “Bendito seja o Deus Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo, que nos abençoou com toda a sorte de bênçãos espirituais, nos céus, em Cristo” (v. 3). O apóstolo nos coloca diante de uma porta aberta para o diálogo com Deus, cuja bênção se dá através da encarnação do Verbo. O costume de abençoar, bendizer é uma antiga tradição rabínica para agradecer a Deus pelos favores recebidos, e o Novo Testamento, a partir de Paulo, assume essa atitude com relação a Deus, por tudo o que ele fez por intermédio de Cristo. O hino nos direciona para

¹²² REMESIANA, N., De Psalmodiae Bono, § 13.

¹²³ GALVÃO, A. M., Jesus visto por Paulo, p. 21.

Cristo no sentido de que nele as bênçãos de Deus foram dadas e transmitidas aos fiéis, e pela união com o Filho passamos a pertencer ao Pai.¹²⁴

Temas como: Eleição e predestinação (vv.4-6), Redenção e perdão em Cristo (vv.7-8), Revelação do mistério da vontade divina (vv.9-10), Herança e esperança (vv.11-12) e o Selo do Espírito Santo (vv.13-14) que confirma que os cristãos estão selados com o Espírito Santo, que é penhor da herança futura, também estão descritos neste hino.

3.4 **Apocalipse 5,9-14**

Apocalipse 19,6 é citado por Nicetas no parágrafo 10: “E João, no Apocalipse, relata que, por revelação do Espírito, viu e ouviu a voz do exército celestial, como a voz de muitas águas e de fortes trovões, dizendo: ‘Aleluia!’”

Para Nicetas unir nossas vozes à voz dos anjos para cantar é o fundamento para que a perfeita melodia, o canto de triunfo seja entoado.

No livro do Apocalipse João narra com perfeição o canto que brota do trono do cordeiro. No Hino em Ap 5,9-14 contemplamos a beleza do louvor que é proclamado no céu pelos quatro seres viventes e os vinte e quatro anciãos, esse louvor é dirigido ao Cordeiro que é digno de receber o livro e abrir os selos: “porque foste imolado, e com teu sangue adquiriste para Deus homens de toda tribo, língua, povo e nação” (5,9).¹²⁵ O povo de Deus é representado por esta frase, ele representa a humanidade de toda tribo, língua, povo e nação. Este louvor se espalha por toda a morada do altíssimo e se dirige sempre ao Cordeiro, é um culto ao Cordeiro imolado que é merecedor de todas as glórias no céu e na terra, poder, riqueza, honra, sabedoria, força, glória a louvor, totalizando sete atributos, representando a plenitude, a perfeição.¹²⁶

Também neste hino, percebemos que este louvor abraça o mundo inteiro no céu, na terra e debaixo da terra e mais uma vez ao Cordeiro, todo louvor, honra, glória e poder. E esta celebração termina com o “Amém” dos 4 Seres viventes e a adoração dos vinte e quatro anciãos.

¹²⁴ GALVÃO, A. M., Jesus visto por Paulo, p. 22.

¹²⁵ BORTOLINI, J., Como ler o Apocalipse, p. 54.

¹²⁶ BORTOLINI, J., Como ler o Apocalipse, p. 56.

O louvor e a maior glória a Deus é o que fazem com que Nicetas se dirija aos seus ouvintes para dizer-lhes: “Veja se pode haver dúvida de que esses cânticos agradam a Deus, pois tudo o que se faz é direcionado para a glória do Criador”¹²⁷. O louvor é uma atitude que nasce do coração daqueles que creem e amam o Senhor. Os quatro hinos de louvor aqui citados, nos revelam que os textos brotaram de corações desejosos em exaltar o Deus vivo e verdadeiro revelado em Jesus, pois a revelação de Deus provoca em nós um entendimento de sua vontade.

É inegável a riqueza teológica presente nos hinos, pois eles suscitam uma reflexão profundamente significativa acerca do mistério de Cristo. Graças à sua dimensão mística e ao peso espiritual que carregam, tais composições conduzem os fiéis a uma contemplação mais elevada da realidade divina, permitindo-lhes vivenciar, de forma mais intensa, a presença de Deus em sua caminhada de fé. Além disso, esses textos apontam para o modo mais adequado de o cristão exercer sua espiritualidade, favorecendo uma vivência piedosa e, ao mesmo tempo, fortalecendo a compreensão dos ensinamentos cristãos. Desse modo, percebe-se que, além de seu inegável valor cultural e litúrgico, os hinos desempenham um papel crucial na edificação e na consolidação de uma fé profundamente vivida.

Eles estão na base da fé apostólica, e muitos Padres incentivaram suas comunidades a cantar a Deus um hino de louvor, Santo Inácio de Antioquia em sua carta ao Efésios escrita aproximadamente em 107 d.C. dizia:

[...] no acordo de vossos sentimentos e na harmonia de vosso amor, vós podeis cantar a Jesus Cristo. A partir de cada um, que vos torneis um só coro, a fim de que, na harmonia de vosso acordo, tomando na unidade o tom de Deus, canteis a uma só voz, por meio de Jesus Cristo, um hino ao Pai, para que ele vos escute e vos reconheça por vossas boas obras, como membros do seu Filho.

Nicetas começa *De psalmodie bono* trazendo os ouvintes para uma reflexão a cerca da importância do louvor e o mistério dos hinos, que além de unir a comunidade em um único coro de fé, traduz a grandiosidade do mistério cristão em melodia e palavras que elevam o coração a Deus.

¹²⁷ REMESIANA, N., *De Psalmodiae Bono*, § 7.

4 Teologia da música

A interação entre Música e Fé constitui uma experiência contínua e profunda na história das expressões artísticas e religiosas. Ao longo dos séculos, ambas estiveram entrelaçadas em um laço que conecta o ser humano ao transcendente, permitindo-lhe ingressar em uma esfera de sentimentos e percepções que transcendem a racionalidade. Um exemplo marcante dessa convergência pode ser percebido na obra do compositor barroco Johann Sebastian Bach, que frequentemente utilizava em suas partituras as siglas “J.J.” (Jesus, ajuda!) e “S.D.G.” (*Soli Deo Gloria*).¹²⁸ Tais inscrições revelam não apenas sua devoção pessoal, mas também a convicção luterana de que toda glória deve ser dirigida unicamente a Deus. Essa postura evidencia como a fé moldou sua produção musical, de forma que muitos compositores posteriores identificaram em Bach uma sólida interseção entre música, louvor e teologia. Dessa forma, as composições de Bach exemplificam um anseio universal: o de plasmar, na arte, um vislumbre daquilo que pertence ao domínio do sagrado. E, nessa mesma trilha, a Palavra bíblica, quando elevada em forma de canto, faz ressoar a mensagem de salvação, cura e acolhimento, reiterando a convicção de que, na harmonia da criação, Deus se faz próximo de cada criatura.

A Bíblia, fonte primordial de inspiração para incontáveis artistas e pensadores, demonstra a força que a Palavra de Deus exerce sobre a criação artística. Seja pela fundamentação doutrinal, seja pela riqueza poética de seus textos, o conteúdo bíblico tem sido, ao longo dos séculos, o sustentáculo de expressões musicais que alcançam os mais diversos públicos. Desde épocas remotas até os dias atuais, a força do canto sagrado e o testemunho das Escrituras revelaram-se capazes de abraçar aqueles que sofrem marginalização social, oferecendo consolação e inserindo-os em uma comunhão de fé e esperança.

Ao entoar passagens bíblicas, a comunidade cristã não apenas expressa sua religiosidade, mas eleva a alma ao encontro do Divino, numa síntese de louvor, intercessão e partilha de alegria.

¹²⁸ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 442.

A dimensão teológica dessa convergência torna-se manifesta quando observamos o tema da criação em Gênesis (1,1-3), o qual pode ser lido como um relato estruturado em torno de um grande “canto” divino, Deus profere a Palavra (“haja luz!”) e, pela força de Seu dizer, a luz vem a existir.¹²⁹ Semelhante afirmação ganha eco no Salmo 19 (2-5), em que a própria natureza, em toda sua magnitude, é descrita como proclamadora da glória do Criador: “Os céus proclamam a glória do Senhor... Seu som ressoa e se espalha em toda a terra, chega aos confins do universo a sua voz. “Desse modo, a harmonia inicial do ato criacional convida a humanidade a reconhecer, através da beleza, da arte e do louvor, a presença de Deus em cada aspecto do universo. Ratzinger afirma que: “Podemos então dizer que o objetivo do culto e o objetivo da criação em seu conjunto são o mesmo: a divinização, um mundo de liberdade e de amor.”¹³⁰

Ao considerar essas perspectivas, vislumbra-se uma abordagem em que a música se mostra como uma via privilegiada para a vivência de fé, tornando-se ao mesmo tempo expressão estética e vivência espiritual. A comunhão entre som e divino, em todos os períodos da história, não se restringe a meros elementos de ornamento litúrgico:¹³¹ ela expressa uma busca incessante de significados, uma necessidade de celebrar o que transcende e, sobretudo, uma maneira de encontrar sentido e consolo diante dos desafios humanos.

A Bíblia entende a música como linguagem e uma linguagem para falar com Deus. Os Salmos são uma formulação literária musical deste diálogo. Essa é a beleza da música, ela nos permite encontrar uma harmonia subjacente, mas revelada por Deus em todas as suas obras, um aparente silêncio dos céus é uma voz mais ressoante que uma corneta e esta voz, canta não aos nossos ouvidos, mas aos nossos olhos a grandeza de quem nos criou. (São João Crisóstomo séc. IV).

Inúmeros Doutores, Teólogos e Filósofos, Artistas, Poetas, entre outros expressaram por meio da música sua Fé; São Jerônimo, Santo Tomás, Santo Ambrósio, São Gregório Magno, Guido de Arezzo e tantos outros, foram fortes propagadores da Fé através da música. Santo Agostinho escreveu o *De Música* em seis livros no período em que esteve em Cassiacíaco (atualmente Cassago de

¹²⁹ RATZINGER, J., Introdução ao espírito da liturgia, p. 22.

¹³⁰ RATZINGER, J., Introdução ao espírito da liturgia, p. 24.

¹³¹ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 52.

Brianza) onde se preparava dando passos definitivos para sua conversão¹³². Agostinho reuniu vários artigos e livros sobre música, após sua experiência com o canto em sua primeira vez na Igreja de Milão por Ambrósio (333-397 d.C.) que foram mencionadas em suas *Confissões*, estas experiências despertaram-no para a importância do estudo da Música definida por ele como “Ciência de modular bem”. Seu empenho em estudar o levou a uma inquietação por compreender o ritmo, e assim o definiu como germe da arte e melodia, definições preciosas destacadas na segunda parte do livro I.¹³³

Agostinho unido a música, ligava-se a Deus, transportava-se para o Divino através do som das palavras, mas também reconhecia a voz do silêncio em seu interior. Entoava “*Deus creator omnium*” (Deus criador de todas as coisas) hino Ambrosiano vivido por ele e citado inúmeras vezes no “De Música” e recitado após a morte de sua mãe Mônica: “Deus, Criador de todas as coisas, regendo o mundo supremo, vestindo o dia com a beleza da luz, para que o repouso, ao labor de cada dia, os membros fatigados restitua, as mentes cansadas alivie e as tristezas angustiosas dissipe.”¹³⁴

A herança deixada por Santo Agostinho e por outros grandes pensadores cristãos revela apenas parte do vasto potencial que as Sagradas Escrituras oferecem para a compreensão da íntima relação entre “Fé e Música”. Considerada por muitos como uma das expressões mais originais da existência humana, a música antecede a própria razão no sentido de que seu poder comunicativo brota de uma esfera sensorial e afetiva, capaz de transformar a experiência cotidiana e elevar a alma a patamares de contemplação transcendente. Essa dimensão se torna ainda mais acentuada no contexto cristão, onde o “canto que brota da fé” não se limita a uma manifestação estética, mas se funda numa verdade teológica: Deus, enquanto Logos, orienta e estrutura toda forma de expressão artística, impedindo que a pura espontaneidade musical se transforme em algo dissociado de um sentido profundo e racional.¹³⁵

Nesse sentido, o equilíbrio entre Logos e Ethos no âmbito da música litúrgica constitui um eixo essencial para a manutenção da identidade cristã. Quando o Logos

¹³² AMATO, R. C. F., Santo Agostinho e o canto ambrosiano, p. 1.

¹³³ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 44.

¹³⁴ AGOSTINHO, Confissões, p. 186-187.

¹³⁵ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 125.

a razão divina, o Verbo que tudo organiza e sustenta é desvalorizado ou sobrepujado por outras forças, corre-se o risco de esvaziar tanto a mensagem quanto o alcance espiritual da expressão artística. Por outro lado, quando esse Logos permanece como fundamento, a harmonia musical não apenas comunica beleza, mas transmite a verdade do Evangelho e conduz à comunhão com o próprio Deus e “o Espírito Santo, que conduz ao Logos, suscita uma música que eleva o coração”¹³⁶. Assim, ao mesmo tempo em que a melodia se expande em liberdade criativa, não perde a ancoragem em sua fonte originária, o próprio Senhor que, ao falar “Haja luz” (Gn 1,3), revelou que a Palavra, o Logos, precede toda criação e, por conseguinte, fundamenta também a linguagem musical.¹³⁷ Nesse contexto, Fé e Música não se opõem nem se diluem, mas revelam plenamente o caráter cristão de louvor, comunhão e edificação da comunidade, sinalizando que há muito ainda a descobrir e aprofundar acerca do potencial transformador desse encontro.

A música, por sua natureza intangível, manifesta-se de modo fugaz e só existe plenamente enquanto é percebida. Ainda assim, seu poder de transformação sobre o indivíduo e a coletividade é notável, tendo em vista sua capacidade de influenciar profundamente a forma como compreendemos o mundo e o lugar que nele ocupamos. Ao suscitar emoções, recordações e reflexões, a música pode oferecer sustentação nos momentos mais desafiadores da vida, abrindo caminhos para uma mudança interior que se reflete, simultaneamente, em nosso relacionamento com os outros e com a própria realidade que nos cerca.

Vale observar, ademais, que a experiência musical não é estática. Uma mesma composição, ao ser executada em diferentes contextos, pode assumir novos contornos de sentido: o ouvinte pode interpretá-la de maneira diversa em função de suas experiências anteriores ou do ambiente em que se encontra. Por exemplo, aquilo que se ouve em um concerto pode transmitir uma mensagem distinta quando tocado em um espaço religioso, como uma igreja, ou em situações cotidianas, como dentro de casa. Esses novos cenários e circunstâncias podem ressignificar a música, conferindo-lhe nuances que transcendem sua melodia original e seu propósito inicial. Dessa forma, compreende-se que a influência da música ultrapassa a

¹³⁶ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 125.

¹³⁷ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 125.

dimensão estética para alcançar o campo existencial: ela tanto expressa como molda as vivências humanas.

Seja na superação de crises pessoais ou na celebração de conquistas coletivas, a música funciona como um elo entre subjetividade e comunhão, ao mesmo tempo em que aponta para a riqueza de interpretações que um mesmo repertório pode oferecer. Nesse sentido, é possível afirmar que a música, apesar de ser fugaz e imaterial, reverbera de modo prolongado e significativo na vida de quem a acolhe, transformando percepções e edificando novas leituras de si mesmo e do mundo ao redor.

A Teologia da Música, embora ainda pouco difundida, apresenta uma riqueza extraordinária que merece maior atenção e aprofundamento nos debates contemporâneos. Ela consiste em uma pesquisa que mergulha na expressão do fundamento teológico da música a partir das raízes bíblicas até o ponto de evidenciar uma antropologia do discurso musical e da expressão artística ligada ao Logos¹³⁸, é um campo de investigação que, ao unir reflexões teológicas e teorias musicais, permite compreender de que maneira a expressão musical pode ser não apenas um simples componente estético, mas também uma via privilegiada de experiência do sagrado. Nesse sentido, examinar a relação entre fé, liturgia e música revela nuances que vão desde a historicidade das práticas sonoras na Igreja primitiva até as adaptações atuais, marcadas pelo pluralismo cultural e pelas novas modalidades de vivência religiosa.

Aprofundar-se na Teologia da Música implica, portanto, considerar como a música, em suas diferentes formas e contextos, pode servir como meio de louvor, oração e evangelização. Igualmente, abre espaço para refletir sobre questões éticas e pastorais, ao investigar o impacto que o canto e o repertório musical exercem na formação espiritual das comunidades de fé.¹³⁹ Diante dos desafios contemporâneos, a discussão acerca desse tema não se restringe apenas a especialistas ou músicos, mas interessa ao conjunto do povo de Deus. Assim, torna-se fundamental promover estudos e pesquisas que iluminem a força transformadora e a relevância histórica da música como uma linguagem capaz de expressar, comunicar e fomentar a vivência cristã.

¹³⁸ MILITELLO, S., Teologia della musica, p. 25.

¹³⁹ MILITELLO, S., Teologia della musica, p. 28.

A música desperta em nós inúmeros sentimentos, e qual o poder há na música para nos fazer provar tantos sentimentos? Por sua própria natureza, ela tem o poder de atuar em diferentes esferas do ser humano, intelectual, emocional e até mesmo espiritual, o que explica sua capacidade de suscitar uma grande variedade de sentimentos. Em primeiro lugar, a música opera por meio de elementos sonoros como melodia, harmonia e ritmo, que interagem profundamente com nossas estruturas cognitivas e afetivas.¹⁴⁰ Quando nos deparamos com determinada sequência de notas ou acorde, nosso cérebro realiza associações imediatas com memórias passadas, experiências sensoriais e padrões culturais internalizados ao longo do tempo.¹⁴¹ Dessa forma, o organismo desencadeia reações emocionais que podem variar de alegria, tristeza e nostalgia, a sensações de êxtase e profunda elevação pessoal. Para Sloboda, a estrutura neural, as experiências culturais e as lembranças pessoais convergem para gerar reações emocionais e cognitivas específicas diante de padrões musicais, para ele o modo como ouvimos certas progressões harmônicas ou arranjos melódicos, ativa memórias e afetos armazenados ao longo da vida, formando, assim, a base para as respostas imediatas que sentimos ao entrar em contato com uma música. “O estágio cognitivo é um pré-requisito necessário do estágio afetivo; um ouvinte não pode achar graça em uma piada sem primeiro compreendê-la.”¹⁴²

Além disso, a música funciona como uma linguagem simbólica cujo significado transcende o simples entendimento racional. As variações de timbre, a intensidade dos sons e até mesmo a dinâmica de execução (mais suave ou mais enfática) contribuem para criar atmosferas que afetam diretamente nossa percepção. Em ambientes litúrgicos, por exemplo, o canto sacro pode evocar sentimentos de reverência e devoção; em grandes apresentações, uma música épica ou triunfal pode instigar coragem e força; em momentos de introspecção, uma melodia suave ou melancólica desperta saudade e contemplação.

Esse poder de provocar sensações e estados de ânimo também se relaciona à forma como as sociedades se apropriam da música. Nas comunidades de fé, o canto coletivo consolida um sentido de união e transcendência, elevando os participantes a uma experiência de comunhão espiritual. Em contrapartida, em contextos

¹⁴⁰ SLOBODA, J. A., *A mente musical*, p. 41.

¹⁴¹ SLOBODA, J. A., *A mente musical*, p. 4.

¹⁴² SLOBODA, J. A., *A mente musical*, p. 5.

seculares, a música pode atuar como refúgio para expressar a individualidade, funcionando como catarse pessoal ou como resistência diante de desafios sociais e culturais. Essa plasticidade da música, isto é, sua capacidade de se adaptar e ressignificar em diferentes culturas, épocas e espaços faz com que seu significado seja constantemente reinterpretado, ampliando as possibilidades de provocar sentimentos novos ou inesperados.¹⁴³ Seja em grandes concertos, seja na intimidade de casa, a música atua como um diálogo profundo entre nossa interioridade e o mundo que nos cerca. Ela nos convida a sentir, a refletir e a relacionar nossas emoções mais sutis com eventos concretos de nossa vida. Nesse sentido, o poder da música reside em sua aptidão de nos conectar com as raízes mais genuínas de nossa humanidade, despertando um emaranhado de sensações e, ao mesmo tempo, apontando para dimensões de sentido que vão além das palavras.

A Teologia da Música, ao investigar essa forma singular de expressão artística, busca compreender não apenas o motivo de sua inserção no culto e na Liturgia, mas também a dinâmica de sua atualização no serviço epifânico da beleza. Para isso, transita por diversos campos teológicos e humanísticos como a antropologia, a filosofia, a teologia dogmática e a estética, mantendo, todavia, uma abordagem unificada que não separa o saber teológico do saber musical.

A reflexão teológica estende-se desde os fenômenos sonoros e inspirativos que embasam a criação musical, passando pela escrita das partituras, até a execução concreta, sobretudo em contextos litúrgicos e contemplativos. Nesse processo, o estudo dos elementos históricos, estéticos e exegéticos de uma peça musical revela uma linguagem profunda, capaz de exprimir o divino e seus mistérios. Enquanto fenômeno comunicativo, a música requer interpretação teológica, de modo que nos possibilite não só decifrar seus segredos, mas também apreender de maneira mais íntima o mistério que ela encarna. Dessa forma, a Teologia da Música desponta como um caminho eficaz para perceber, vivenciar e testemunhar a beleza e a força espiritual presentes na arte sonora.

¹⁴³ SLOBODA, J. A., *A mente musical*, p. 13.

4.1 Os cantos do povo de Deus

Os cantos entoados pelo povo de Israel tornaram-se os cantos da Igreja, e continuar a cantá-los significa que toda riqueza de sentimentos e emoções de suas orações continuam vivas, a alegria de louvar a Deus em comunidade é a certeza de que Ele é Digno de ser adorado e louvado através da música, dos cantos, pois a Glória do Senhor não pode ser expressida apenas por palavras, mas também se deve expressá-la fazendo soar a música da criação por todos aqueles que creem e contemplam sua beleza. Essa era a intenção profunda de Nicetas ao no *De Psalmodiae Bono*.

Louvar é em si é um movimento aos céus, um contato com aquele que tem sua morada em meio ao canto de louvor dos anjos. Um exemplo expressivo dessa dinâmica pode ser observado na experiência de Santo Agostinho em Milão. Apesar de inicialmente valorizar o cristianismo sob uma perspectiva essencialmente filosófica, Agostinho ainda carregava em si um profundo vazio existencial que nenhuma discussão intelectual conseguia sanar.¹⁴⁴ Foi então que o contato com o canto litúrgico da Igreja local abalou suas antigas convicções e propiciou uma mudança interior decisiva, conduzindo-o definitivamente ao caminho da fé. A riqueza espiritual e a força emocional do louvor divino atuaram como resposta para as inquietações de sua alma, revelando que a prática musical compartilhada pela comunidade cristã ultrapassava meros formalismos: tratava-se de uma experiência capaz de preencher carências íntimas e aproximar o crente do Mistério divino de maneira singular. Dessa forma, o canto e a celebração litúrgica tornaram-se para Agostinho não apenas um veículo de beleza, mas também uma via de encontro pessoal e transformador com Deus, pondo em evidência o poder da música para suscitar adesão, devoção e a superação do vazio interior.¹⁴⁵

Na Antiguidade clássica grega os filósofos conceberam uma chamada tríade ideal.¹⁴⁶ Na *Metafísica* de Aristóteles, seus componentes eram o bom, o verdadeiro e o belo. Cada um deles era estudado por um ramo da filosofia. O bom pela ética; o verdadeiro pela lógica e o belo pela estética, no estudo das religiões essa tríade se

¹⁴⁴ AGOSTINHO, *Confissões*, p. 237.

¹⁴⁵ AGOSTINHO, *Confissões*, p. 265.

¹⁴⁶ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., *História da música ocidental*, p. 22.

manteve, na Escolástica medieval, que buscou integrar conceitos da filosofia clássica à Teologia Cristã, São Boaventura definiu o ser divino como uno, bom, verdadeiro e belo, as expressões de beleza são valorizadas em diversos graus na religião.¹⁴⁷

“A beleza consiste em dar entusiasmo ao trabalho e o trabalho para ressurgir.” Escreve o Santo Papa João Paulo em sua “Carta aos artistas”¹⁴⁸ citando um poeta. Esta carta demonstra o desejo do Pontífice em aprofundar o diálogo da Igreja com os artistas e reafirmar que a vocação artística está a serviço da beleza,¹⁴⁹ pois este vive uma relação intrínseca com o belo que é a expressão visível do bem, do mesmo modo que o bem é a condição metafísica da beleza. Uma frase celebre de Macario¹⁵⁰ nos dá conta da verdadeira beleza: “A alma que foi plenamente iluminada pela beleza inexprimível da glória luminosa do rosto de Cristo, fica cheia do Espírito Santo [...] é toda olhos, toda luz, toda rosto”.¹⁵¹

No século XVI alguns reformadores denunciaram o uso da arte na Igreja, porém teólogos como Lutero não aderiram a esse movimento. Lutero era músico e destacou-se como introdutor do canto coral e congregacional no culto, o que até então era feito apenas pelos monges nas abadias, mas sua proposta de culto manteve elementos da Missa¹⁵², ele defendia a música como uma maravilhosa dádiva de Deus a ser usada no louvor e na pregação da Palavra e concedeu à música, ao lado da Teologia o mais alto patamar: “[...] depois da Palavra de Deus, a música merece o mais alto louvor”.¹⁵³ A música usada por Lutero nos cultos foi modificada para que todos os participantes pudessem cantar, usava os Salmos, pois queria que a tradição estivesse na voz do povo, fazia tudo sempre a partir da concepção de que a música deveria estar a serviço da fé e baseada na Palavra de Deus.¹⁵⁴

Uma das grandes questões da antiguidade foi o drama iconoclasta, onde em oposição a Calvino, Lutero se coloca ao lado da “velha Igreja”¹⁵⁵, e segundo Ratzinger muitos problemas vividos atualmente na Igreja se inscrevem nesse

¹⁴⁷ AMARAL, D., Música e teologia, p. 25.

¹⁴⁸ JOÃO PAULO II, Carta aos artistas, p. 9.

¹⁴⁹ JOÃO PAULO II, Carta aos artistas, p. 11.

¹⁵⁰ Monge eremita egípcio (séc. 312 e 325).

¹⁵¹ JOÃO PAULO II, Carta aos artistas, p. 14.

¹⁵² AMARAL, D., Música e teologia, p. 38.

¹⁵³ SCHALK, C. F., Lutero e a música, p. 8.

¹⁵⁴ LUTERO, M., Obras selecionadas, p. 78.

¹⁵⁵ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 44.

contexto histórico em que está incluído o coração da questão teológica do direito à imagem e à música na Igreja.

Ainda há muitas questões e buscamos muitas respostas nas relações entre música e teologia, mas se quisermos encontrar um sentido e compreender o ponto em que chegamos hoje, podemos buscar nas fontes históricas, ou mesmo na Tradição, somente aí se tornou partido quanto às realidades existentes e o desenvolvimento da liturgia e da Música Sacra ao longo da história.

4.2

A música linguagem humana ponto de encontro entre as culturas

A música, enquanto linguagem universal, apresenta uma capacidade singular de unir pessoas e comunidades ao transcender barreiras linguísticas e culturais. Ao abordar, de forma intrínseca, questões relacionadas ao destino do ser humano, suas aspirações e a busca pela felicidade, a música conecta povos e gerações, evidenciando valores que são partilhados em diferentes contextos históricos e sociais. De maneira especial, as atividades musicais, frequentemente realizadas em grupo seja em corais, orquestras ou grupos de canto litúrgico, configuram-se também como atividades sociais que proporcionam não apenas um envolvimento artístico, mas um retorno positivo a todos os envolvidos. Tal dinâmica favorece a criação de laços de solidariedade, colaboração e apreço mútuo, pois, ao cantar ou tocar juntos, os participantes desenvolvem um senso de pertencimento e de responsabilidade coletiva.

Assim, a prática musical se converte em um espaço de expressão pessoal e, ao mesmo tempo, um exercício de comunhão, reafirmando a música como poderosa ferramenta para fortalecer a coesão social e enriquecer a experiência humana em suas múltiplas dimensões. Hoje os projetos sociais em música dentro de comunidades tem sido uma grande oportunidade para que jovens talentos desenvolvam sua arte e tenham melhores oportunidades de vida. Para John A. Sloboda, “a razão pela qual, muitos de nós nos envolvemos em atividades musicais, de composição, execução ou escuta, é que a música consegue despertar emoções

profundas e significativas”.¹⁵⁶ Essas emoções podem ainda estimular uma melhora em nossa vida emocional.

Muitos povos são conhecidos por sua música, o Brasil, em sua vasta extensão territorial, apresenta uma riqueza musical que se expressa por meio de diferentes estilos e ritmos, os quais confirmam a singularidade cultural de cada região e reforçam laços de pertencimento a cultura local. Por aqui, podemos falar do samba nos desfiles de Carnaval no Rio, do forró tocado nos festejos do Nordeste ou até do carimbó, lá no Norte.¹⁵⁷ Esse fenômeno, contudo, não se restringe ao território brasileiro, pois, ao olharmos para outras partes do mundo, encontramos manifestações sonoras igualmente representativas. Quando nos reportamos ao continente africano, por exemplo, somos imediatamente remetidos à força dos sons percussivos dos tambores e às vozes que, em conjunto com a dança, marcam o ritmo e imprimem movimento às celebrações e às atividades coletivas.¹⁵⁸ A confecção de instrumentos musicais a partir de materiais encontrados com facilidade na região representa um aspecto fundamental das práticas sonoras em diversas comunidades africanas. O uso de madeira, fibras naturais, peles de animais e outros recursos locais não apenas promove uma forma de produção sustentável, mas também molda o caráter estético e sonoro da música ali executada. Dessa forma, a disponibilidade e a simplicidade desses materiais tornam-se fatores determinantes para a natureza da expressão musical em cada contexto, uma vez que o design, a afinação e a maneira de tocar os instrumentos se adaptam às condições físicas, acústicas e sociais locais.¹⁵⁹ Além disso, o fato de esses instrumentos percussivos serem concebidos para espaços abertos ou semifechados, como pátios, praças e ambientes rituais, reforça a conexão entre a música e a paisagem cultural. As características estruturais desses instrumentos, por exemplo, a variação no tamanho e na profundidade dos tambores, estão alinhadas às necessidades sonoras das celebrações e cerimônias, permitindo que o ritmo seja perfeitamente audível e que o envolvimento coletivo se dê de forma espontânea. Nesse sentido, a escolha de materiais abundantes e ecologicamente viáveis reduz impactos ambientais e

¹⁵⁶ SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H., A canção no tempo, p. 3.

¹⁵⁷ SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H., A canção no tempo, p. 20.

¹⁵⁸ BYRNE, D., Como funciona a música, p. 16.

¹⁵⁹ BYRNE, D., Como funciona a música, p. 17.

fortalece os laços de identidade comunitária, pois cada som está intimamente associado à história e aos costumes de determinado grupo.¹⁶⁰

Tal coerência entre instrumento, ambiente e propósito ritual evidencia a importância de compreender a música africana não apenas como um fenômeno artístico, mas como um sistema cultural integrado, no qual sustentabilidade, funcionalidade e criatividade se articulam em torno de uma prática socio-musical de grande riqueza. Assim, ao relacionar as características do meio natural com as demandas acústicas e a estrutura social, essas comunidades asseguram a perenidade de tradições musicais profundamente enraizadas em sua herança histórica e espiritual.

Nesses contextos, a música revela-se como um instrumento de identidade social, atuando ao mesmo tempo como expressão artística e vínculo comunitário. Dessa maneira, podemos afirmar que as práticas musicais, tanto no Brasil quanto em outras nações, são dotadas de uma função cultural que extrapola o entretenimento: elas contribuem para a construção e a afirmação de valores, costumes e memórias coletivas, possibilitando que as pessoas se reconheçam nos sons que produzem e ouvem.

4.3 Os passos de uma evolução musical

A adoção de instrumentos percussivos em cerimônias litúrgicas tem, historicamente, enfrentado certa resistência em diversas comunidades cristãs. Durante a Idade Média, a música ocidental era executada em grandes catedrais góticas construídas com paredes de pedra, ou em mosteiros cuja arquitetura seguia linhas semelhantes, privilegiando espaços amplos e reverberantes. Esse modelo, herdado da Europa medieval, continua a influenciar o planejamento e a construção de igrejas em vários lugares do mundo, gerando estruturas essencialmente voltadas a instrumentos de timbre mais suave ou prolongado, como órgãos e coros a capela.¹⁶¹

A presença de instrumentos percussivos, ao contrário, exige condições acústicas específicas: enquanto as paredes de pedra reforçam ecos e ressonâncias

¹⁶⁰ NKETIA, J. H., *The music of Africa*, p. 45.

¹⁶¹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., *História da música ocidental*, p. 392.

de sons longos, percussões podem produzir reverberações excessivas ou abafadas, dependendo da posição e do tipo de material. Além disso, a sonoridade mais marcada desses instrumentos pode romper com a uniformidade do espaço sagrado, concebido para a contemplação e a solenidade típicas do culto tradicional.¹⁶² No entanto, vale ressaltar que incorporar a percussão de forma consciente pode, além de enriquecer a experiência musical e litúrgica, contribuir para a valorização de práticas culturais sustentáveis, contudo, repensar a arquitetura litúrgica e a maneira como os instrumentos percussivos podem ser introduzidos faz parte de um debate mais amplo, que engloba a adaptação do espaço sagrado às diversas expressões culturais, sem abrir mão do sentido de reverência e unidade, o que não é a nossa pretensão e a de muitos no momento.

O órgão, por séculos foi o instrumento predominante nas igrejas devido à sua capacidade de preencher grandes espaços acústicos e seu vínculo com a música sacra, entrou em desuso em muitas comunidades a partir do século XX.¹⁶³ Isso se deve, em parte, à reformulação litúrgica. Após o Concílio Vaticano II, instrumentos mais acessíveis, como violão e teclado ganharam destaque nas celebrações.¹⁶⁴ Além disso, a complexidade técnica do órgão e os altos custos de manutenção contribuíram para sua substituição em igrejas menores, onde a simplicidade e a funcionalidade musical tornaram-se prioridade. Para muitos ele é considerado um instrumento teológico “o instrumento” que encontra sua origem no culto imperial, pois quando o Imperador Bizâncio falava, um órgão soava, simbolizando todas as vozes do cosmos¹⁶⁵, ou seja, quando o órgão tocava durante o discurso do Imperador significava que quando o “Imperador-deus” fala, o cosmos ressoa, e sua palavra sendo divina, reúne todas as vozes do universo. Ele é um instrumento cósmico, e enquanto tal é a voz o soberano, do Imperador que reina sobre o mundo. Na realidade a liturgia tem o dever de captar o canto para a glória de Deus contido no cosmos e fazê-lo ressoar, espiritualiza-lo por meio do canto de louvor é humanizar o mundo.¹⁶⁶

O órgão não chegou com tanta facilidade nas comunidades africanas, por exemplo, como em outros países, mas isso não significa que a música no culto é

¹⁶² RATZINGER, J., O espírito da música, p. 49.

¹⁶³ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 393.

¹⁶⁴ ALBUQUERQUE, A. C. *et al.*, Música brasileira na liturgia, p. 102.

¹⁶⁵ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 50.

¹⁶⁶ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 51.

menos elaborada por isso, pelo contrário os esforços para uma Liturgia digna são vistos em todas as suas celebrações e na beleza de seus cantos, uma prova de que a música divina, mesmo executada de diferentes formas pode levar a Deus com toda sua beleza e com a grandeza da cultura de um povo.

Nos Estados Unidos, por volta da metade do século XX¹⁶⁷, o Jazz já havia evoluído para uma espécie de música clássica da época, muitas vezes apresentado em salas de concerto, o Jazz ganhou as ruas, os bares e envolveu toda uma geração, e suas raízes estão na música espiritual que hoje chamamos de Música Gospel, gênero que contagiou a muitos, Elvis Presley foi um dos grandes propagadores do Gospel chegando a lançar quatro álbuns do gênero. Ainda hoje algumas Igrejas Protestantes americanas entoam o Jazz, o Soul, o R&B estilos que predominam entre os negros, pois têm suas raízes na música dos escravos o Negro Spirituals.¹⁶⁸

Originado no período da escravidão nos Estados Unidos, esse estilo musical expressa tanto a dor da opressão quanto a esperança por liberdade e justiça. Os Spirituals combinam elementos da cultura africana, como ritmos e estilos vocais, com a influência do cristianismo, incorporando temas bíblicos que dialogavam com a realidade dos escravizados, como a libertação do povo hebreu no Egito. Mais do que simples cânticos religiosos, os Negro Spirituals eram formas de resistência cultural e espiritual. Essas músicas frequentemente continham mensagens codificadas sobre rotas de fuga e estratégias de resistência, além de fortalecerem os laços comunitários entre os escravizados.¹⁶⁹ Duas delas foram muito importantes: *Swing Low, Sweet Chariot*, uma das mais conhecidas do repertório de Spirituals, que expressa o desejo de libertação e a esperança que os escravos tinham de serem levados para um lugar de descanso e paz. Escrita por *Wallace Willis*, um escravizado liberto, a música faz referência à carruagem celestial que viria levar o fiel para o "lar" (o céu). Contudo, durante o período da escravidão, *Swing Low, Sweet Chariot* também carregava um significado codificado: a carruagem simbolizava a fuga para os estados livres ou para o Canadá, por meio da Underground Railroad (rede clandestina que ajudava escravizados a escaparem). A

¹⁶⁷ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 696.

¹⁶⁸ YOURCENAR, M., Fleuve profond, sombre rivièrè, p. 191.

¹⁶⁹ YOURCENAR, M., Fleuve profond, sombre rivièrè, p. 192.

melodia, ao mesmo tempo melancólica e esperançosa, reflete a tensão entre a dor da escravidão e a fé em um futuro melhor.¹⁷⁰

A outra canção importante é *Go Down, Moses*, nela o compositor utilizou a narrativa bíblica da libertação dos hebreus no Egito (Êxodo 33) como uma metáfora poderosa para a situação dos escravizados nos Estados Unidos. A frase “Let my people go” (Deixe meu povo ir) tornou-se um grito de resistência e liberdade. *Go Down, Moses* era muitas vezes cantada para inspirar coragem e esperança entre os escravizados, reforçando a ideia de que Deus enviaria um libertador, assim como fez com Moisés. A música, com sua estrutura simples e repetitiva, tem um impacto emocional intenso, destacando a confiança em uma força maior que luta pela libertação dos oprimidos.¹⁷¹

Duas canções que exemplificam como os Negro Spirituals combinavam elementos religiosos e sociais, transformando temas bíblicos em mensagens de resistência e também de esperança para os escravizados, e continuam sendo símbolos de luta e fé até os dias de hoje, com grande relevância histórica e cultural, carregando o clamor por liberdade, mas ao mesmo tempo apontando para a fé inabalável em um Deus que liberta e sustenta mesmo nos momentos de maior adversidade. A relevância dos Negro Spirituals vai além de seu valor artístico. Eles representam a capacidade humana de transformar sofrimento em beleza e fé, são um lembrete da luta por igualdade e um convite à reflexão sobre como a música pode ser uma força poderosa para transformação social e espiritual.

Do ponto de vista musical, o Negro Spirituals se caracteriza por harmonias simples, mas profundamente emotivas, que refletem tanto a tristeza quanto a esperança. A oralidade foi essencial para sua preservação, permitindo que essas músicas atravessassem gerações mesmo sem registro escrito inicial. Com o fim da escravidão, o Spirituals não desapareceu, mas evoluiu, influenciando outros gêneros musicais, como o gospel, o blues e o jazz, tornando-se um marco na cultura afro-americana e na música mundial.

Também no século XX, porém no início, o termo Música Popular Brasileira já era utilizado para se referir a manifestações populares, mas sem definir um movimento ou grupo de artistas específicos, somente na segunda metade dos anos

¹⁷⁰ FENNER, C., *Swing low, sweet chariot*.

¹⁷¹ WATSON, J. R.; YOUNG, C. R.; GUENTHER, E. *Go down, Moses*.

1960 é que a sigla MPB ganhou significado próprio.¹⁷² No período da ditadura houve um grande avanço na venda de televisores e isso contribuiu para que os festivais ganhassem força e muita audiência, apesar da censura, as canções eram carregadas de fortes protestos, letras que retratavam a indignação com a repressão, a desigualdade social e a situação política no país.¹⁷³ De outro lado estava a Bossa Nova que apresentava o Brasil para o mundo como um país de paz e paradisíaco. Uma das variações mais importantes da MPB foi a Tropicália, os tropicalistas dividiam opinião, pois usavam muitas guitarras e faziam um som mais elétrico e urbano misturando elementos do Pop e do Folclore.¹⁷⁴

O Rock tornava-se se uma potência em todo mundo, e no Brasil via-se o fenômeno da Jovem Guarda. Em 1968 a censura chegou a ser institucionalizada com um risco de perseguição a quem ousasse se manifestar contra a ditadura e com isso os artistas e sua música ficaram limitados a qualquer tipo de manifestação em suas letras, alguns chegaram a ficar presos e exilados. No fim dos anos 1970 a rigidez militar apresentava-se um pouco menor permitindo com que os artistas explorassem toda sua capacidade e criatividade, a entrada de músicas estrangeiras possibilitou a criação de novos ritmos e maior interação com artistas internacionais. E assim sucederam-se os anos 1980, 1990 e 2000 trazendo diferentes manifestações artísticas, o aumento das produções fonográficas, shows, vídeos transformaram a indústria da música em um negócio milionário.¹⁷⁵

A música, em seus diferentes aspectos e expressões culturais, permanece como um elo fundamental entre os seres humanos, transcorrendo gerações e conectando diferentes povos e épocas. Parte inseparável da vida, ela ocupa um papel central para qualquer pessoa que a valorize, refletindo as características e condições básicas da existência humana. Como fenômeno cultural e histórico, a música está em constante transformação: os instrumentos e tecnologias que usamos, os contextos em que é inserida e até mesmo as concepções sobre sua função mudam de acordo com o tempo e o lugar.

Diversas teorias tentam explicar sua origem: alguns estudiosos sugerem que a música começou com sons não verbais, como os produzidos por mães para

¹⁷² AMARAL, D., Teologia e música, p. 99.

¹⁷³ AMARAL, D., Teologia e música, p. 105.

¹⁷⁴ AMARAL, D., Teologia e música, p. 106.

¹⁷⁵ AMARAL, D., Teologia e música, p. 107.

acalmar e comunicar-se com seus filhos¹⁷⁶; outros a vinculam aos sons da natureza, como o vento ou o canto dos pássaros, ou ainda aos sons rítmicos produzidos por animais. Embora não haja consenso sobre qual dessas teorias é a mais acertada, há concordância de que a música emergiu junto com a humanidade, como uma forma de expressão primordial, e é essencialmente divina.

Além disso, a música tem uma forte dimensão sustentável, especialmente no que diz respeito aos instrumentos e aos contextos em que é produzida. Desde instrumentos criados com materiais locais, como madeiras e fibras naturais, até práticas digitais contemporâneas que reduzem o uso de recursos físicos, a música reflete a capacidade humana de adaptar-se às condições de seu tempo. Esse diálogo entre tradição e inovação, entre materialidade e tecnologia, reforça a relevância da música não apenas como arte, mas como um componente essencial da identidade cultural e do desenvolvimento humano.

Com tudo isso, a música em seus diferentes aspectos e cultura continua como um elo entre a humanidade, ela é parte da vida e para qualquer um que ame a música ela é parte central e como parte da vida também compartilha algumas das suas características e condições básicas, os papéis musicais mudam, ela é inteiramente histórica se antes tínhamos as liras e os monocórdios, hoje temos os computadores, as plataformas digitais, o lugar da música na dança tribal é diferente do seu lugar no ritual cristão, as concepções de música mudam, na verdade ela é parte do que nos torna humanos.

A universalidade da música, acentuada pelos avanços dos meios de comunicação, tornou-se ainda mais evidente na era digital. Hoje, pessoas nos lugares mais remotos do mundo têm a possibilidade de participar desse vasto universo musical. As plataformas digitais democratizaram o acesso à música, permitindo que os maiores clássicos e as mais diversas expressões culturais estejam literalmente ao alcance de um toque. Além disso, essas tecnologias não apenas disponibilizam obras musicais, mas também criam espaços de interação, conectando comunidades e grupos que compartilham interesses comuns, como aqueles que integram música e espiritualidade em louvores harmoniosos a Deus. Assim, a música reafirma seu papel como uma linguagem universal que transcende barreiras, promove a união e eleva o espírito humano.

¹⁷⁶ SLOBODA, J. A., *A mente musical*, p. 25.

4.4 A música como expressão do religioso

No livro *Introdução ao Espírito da Liturgia*, o Papa Bento XVI apresentou reflexões profundas sobre a essência e o significado da liturgia na vida da Igreja. Suas palavras nos convidam a compreender a liturgia não apenas como um conjunto de ritos e práticas, mas como uma expressão viva da fé, onde o céu e a terra se encontram, uma expressão profunda do religioso.¹⁷⁷ Bento XVI destacou a centralidade da música como um elemento essencial do culto cristão, capaz de traduzir em sons a beleza do mistério divino guiando-nos a um entendimento mais profundo da liturgia como um espaço de comunhão com Deus e de elevação da alma por meio do canto, da oração e da celebração comunitária, ele diz:

A importância que a música tem para a religião da Bíblia pode ser facilmente deduzida pelo fato de que a palavra “cantar” (e seus derivados) é um dos vocábulos mais usados na Bíblia: no Antigo Testamento, esse termo ocorre 309 vezes; no Novo Testamento, 36 vezes. Onde Deus entra em contato com o homem, a simples palavra não basta mais.¹⁷⁸

A música tem desempenhado, ao longo da história, um papel central nos cultos religiosos, especialmente no cristianismo, onde ocupa uma posição de destaque como meio de louvor, oração e expressão comunitária. Contudo, seu uso no âmbito religioso não se limita a essa tradição específica. Todas as grandes religiões do mundo têm utilizado a música como uma ferramenta poderosa para transmitir suas crenças, fortalecer os laços espirituais e criar uma conexão mais profunda com o transcendente. Essa associação entre música e religiosidade não é recente: é uma das mais antigas formas de expressão humana, marcando profundamente a história da espiritualidade.

Estudos arqueológicos e históricos indicam que a música já desempenhava um papel significativo nos ritos das civilizações suméria (ca. 3100-2000 a.C.) e babilônica (ca. 2000-1600 a.C.). Há indícios robustos de que esses povos eram altamente musicais, utilizando instrumentos como flautas e harpas em suas

¹⁷⁷ RATZINGER, J., *Introdução ao espírito da liturgia*, p. 115.

¹⁷⁸ RATZINGER, J., *Introdução ao espírito da liturgia*, p. 115.

cerimônias religiosas. Além disso, evidências sugerem que eles faziam uso de sistemas tonais sofisticados, como a escala diatônica, que ainda é empregada na música ocidental contemporânea. Esses elementos musicais integravam seus ritos e festivais, contribuindo para criar uma atmosfera de reverência e celebração que transcendia o âmbito do cotidiano.¹⁷⁹

A relação entre música e espiritualidade nesses contextos antigos também evidenciava uma conexão sustentável com o ambiente. Os instrumentos musicais eram confeccionados com materiais disponíveis na natureza, como madeira, ossos e bambu, refletindo uma interação harmônica entre cultura e meio ambiente. Essa prática não apenas atendia às necessidades rituais, mas também promovia uma abordagem consciente do uso de recursos naturais, o que inspirou reflexões importantes para o mundo moderno.

Ao observar como a música atravessa culturas, épocas e sistemas de crença, percebemos sua universalidade como linguagem espiritual. Instrumentos musicais foram escavados em túmulos mesopotâmicos, e imagens de músicos tocando liras, tambores e flautas durante cerimônias ilustram um mural na tumba dos Harpistas de 1200 a.C.

Pitágoras teorizou que poderia haver uma razão divina para explicar nossa tendência a achar determinadas harmonias e certos intervalos de notas mais agradáveis aos ouvidos do que outros, ele era fascinado por números, então achava incrível o fato de haver bases matemáticas nas harmonias musicais mais comuns, era como se encontrasse uma chave para o universo.¹⁸⁰ Ele ainda classificava três estilos de música: instrumental, humana e celestial. Para ele a música tocada em instrumentos por mortais era vista como um mero eco da música celestial, e essa música celestial de fato existia para Pitágoras e é ela que tentamos imitar, e da qual emanam as harmonias divinas com um efeito profundo, específico e único nas pessoas. As artes se servem em geral da imitação.¹⁸¹

A música só veio a ser um elemento efetivo do rito sagrado Judeu a partir da transferência da Arca para Jerusalém (1Cr 15,25). A adoração, portanto, como culto mais elaborado, só teve início na era da instituição do templo por Davi e Salomão. Os levitas eram os responsáveis pela música e organização no culto, e tudo era

¹⁷⁹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 19.

¹⁸⁰ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 45.

¹⁸¹ AGOSTINHO, De musica, p. 26.

preparado com muito cuidado. A música judaica, em sua rica tradição, caracteriza-se por um estilo predominantemente modal, com melodias baseadas em escalas específicas que remetem à herança cultural e religiosa do povo judeu. Diferentemente das práticas musicais ocidentais posteriores, ela não apresenta harmonização complexa, o que reforça seu caráter essencialmente melódico e facilita sua execução em contextos comunitários ou litúrgicos.¹⁸²

Essa simplicidade estrutural está diretamente relacionada à sua acessibilidade, permitindo que a música seja facilmente aprendida e reproduzida pelo povo. Outro aspecto marcante é o uso de frases curtas, repetitivas e bem definidas, que não apenas auxiliam na memorização, mas também criam uma sensação de continuidade e envolvimento emocional. Essa característica era particularmente importante em contextos litúrgicos e festivos, onde a participação coletiva desempenhava um papel central. Canções como as entoadas no Shabat ou em celebrações como a Páscoa judaica (Pessach) exemplificam esse dinamismo, unindo gerações na preservação de uma herança espiritual e cultural que atravessou séculos.¹⁸³ Na escrita musical continham sinais para determinar quando elevar ou abaixar o tom da voz para a leitura do texto bíblico. Isso era importante para ressaltar o significado do texto e torná-lo bem claro para o povo que o ouvia, já que a tradição musical que predominava era a oral. Além do recurso musical, era comum o uso das mãos com gestos, para ajudar a compreensão.¹⁸⁴

Também existem no AT cânticos que foram considerados seculares, que não eram usados para o culto, mas podiam ser destinados a ajudar nas marchas, como o cântico utilizado por Moisés. Desde quando o povo hebreu partiu do Sinai, sempre que a Arca da Aliança saía com eles de um acampamento, Moisés voltava-se para Deus pedindo que ele se levantasse em meio ao seu povo e fossem dispersos e fugissem todos os seus inimigos e adversários e quando a Arca da Aliança que ia com eles parava dizia: “Volta ó Senhor para as multidões de milhares de Israel” (Nm 10,35-36). Outras canções destinavam-se a serem cantadas durante a colheita: “Guardarás a festa da messe, das primícias dos teus trabalhos de sementeira nos campos, e a festa da colheita no fim do ano [...]” (Ex 23,16). As canções de vitória também são seculares, bem como as cantadas nos eventos nacionais, como o cântico

¹⁸² WEBER, J., Introdução ao canto gregoriano, p. 46.

¹⁸³ WEBER, J., Introdução ao canto gregoriano, p. 46.

¹⁸⁴ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V., História da música ocidental, p. 70.

do Mar Vermelho (Ex 15). Também Isaías vai falar da canção da prostituta (Is 23,16). Salomão refere-se a pessoas que iam cantar a fim de entretê-lo (Ecl 2,8). Davi cantou um lamento em seu sofrimento, quando Saul e Jônatas faleceram ele se questiona se ainda poderia ouvir a voz dos cantores e cantoras (2Sm 19,35). Jeremias compôs um cântico de lamento ao Rei Josias (2Cr 35,25). Estes são alguns cânticos executados fora do culto no AT, mas certamente há outros registros.

Quase todas as religiões, senão todas se utilizam da música como um meio de expressar suas crenças. O que se fala no AT a respeito dos cantos e salmos certamente é aplicado nas três grandes religiões monoteístas, o Cristianismo, Islamismo e Judaísmo. As religiões de matiz africanas desenvolveram com suas culturas e povos suas próprias formas de se relacionarem com a música e também com a dança, uma arte muito presente nestas religiões. No Oriente o hinduísmo e o budismo se utilizam de mantras que apresentam características muito próprias de estilo, tem um papel importante em suas filosofias e busca interior.¹⁸⁵

Poderia aqui citar muitas outras expressões, pois a música como manifestação do religioso não está limitada ou presa a nenhum conceito fixo e, a cada dia, surgem novas formas musicais que refletem a identidade de um grupo ou de um povo. Essa flexibilidade da música religiosa permite que ela acompanhe as transformações culturais e sociais, tornando-se uma linguagem universal que dialoga com a espiritualidade de diferentes épocas e lugares. Desde os cantos gregorianos da Idade Média, passando pelos hinos protestantes de Martinho Lutero, até o gospel afro-americano e os cânticos contemporâneos de adoração, a música se adapta às necessidades e contextos das comunidades, mantendo, porém, sua essência de louvor e comunhão com o sagrado.

Essa constante renovação reflete a própria dinâmica da fé, que se expressa de maneiras variadas, mas sempre busca alcançar o coração do ser humano. Por exemplo, no Brasil, o samba e a música popular ganharam espaço em algumas celebrações religiosas de comunidades periféricas, enquanto em regiões da África, os ritmos tribais e os tambores se entrelaçam com hinos cristãos, criando uma rica mistura de tradição e modernidade.¹⁸⁶ Da mesma forma, em comunidades asiáticas, instrumentos tradicionais, como o koto japonês ou o sitar indiano, têm sido

¹⁸⁵ AMARAL, D., Teologia e música, p. 19.

¹⁸⁶ AMARAL, D., Teologia música, p. 100.

incorporados a celebrações religiosas, mostrando como a música se adapta a diferentes formas de sentir e viver o divino.

Assim, a música religiosa não é apenas uma expressão artística; é também um testemunho vivo da busca humana por significado, transcendência e comunhão.

4.5 Uma ponte para o diálogo

O Decreto Conciliar *Unitatis Redintegratio*¹⁸⁷, promulgado pelo Concílio Vaticano II em 21 de novembro de 1964, representa um marco na história do diálogo ecumênico, destacando o chamado à unidade entre os cristãos como uma prioridade do testemunho evangélico.¹⁸⁸ Comemorando o aniversário desse documento, refletimos sobre a importância de seus ensinamentos na promoção da reconciliação entre diferentes tradições cristãs. Entre as muitas formas de vivenciar esse chamado à unidade, a oração em forma de música ocupa um papel especial. O louvor musical transcende barreiras teológicas e culturais, unindo corações em uma linguagem universal que expressa a fé, a esperança e o amor. Nesse contexto, a música torna-se não apenas um meio de comunhão espiritual, mas também uma expressão viva do anseio de “que todos sejam um” (Jo 17,21), conforme o desejo de Jesus.

A música desempenha um papel muito importante dentro do diálogo ecumênico, especialmente na América Latina, onde a diversidade cultural e religiosa oferece tanto oportunidades quanto desafios para a unidade cristã. Sua capacidade de transcender barreiras culturais e teológicas faz dela uma ferramenta poderosa para o diálogo entre diferentes tradições. Cânticos comuns e expressões musicais locais, exemplificam sua eficácia na promoção da harmonia que já é um anúncio da comunhão que teremos no céu. No entanto, resistências teológicas e desigualdades culturais ainda representam desafios a serem enfrentados. O Papa João Paulo II em sua Encíclica *Ut Unum Sint* afirmou que: “A ninguém passa despercebido o desafio que tudo isso coloca aos crentes. E estes não podem deixar de o enfrentar.”¹⁸⁹ Apesar disso, o potencial da música para fortalecer o diálogo

¹⁸⁷ Documento Conciliar sobre a Unidade, 1964.

¹⁸⁸ *Ut Unum Sint* 4.

¹⁸⁹ *Ut Unum Sint* 2.

ecumênico é promissor, principalmente por meio da oração, pois a música emerge não apenas como arte, mas como um instrumento de união e testemunho da fé cristã na busca pela unidade. “É coisa habitual entre os católicos reunirem-se frequentemente para aquela oração pela unidade da Igreja que o próprio Salvador pediu ardentemente ao Pai, na vigília de sua morte: Que todos sejam um para que o mundo creia. (Jo 17,21).”¹⁹⁰

Muitas vezes ouvimos dizer que a música pode constituir uma ponte de reconciliação no caminho para a unidade de todos os povos e com toda a certeza para a unidade dos cristãos, pois como linguagem universal é um meio eficaz de execução, mas isso é ainda mais verdadeiro em relação ao tema da unidade dos cristãos, pela qual muitas pessoas anseiam nos dias de hoje, entre elas o próprio Papa Francisco que é um grande propagador da paz e da reconciliação entre os cristãos. Em muitos discursos o Papa exorta os cristãos, “a fim de superar o escândalo das divisões entre os crentes em Jesus”.¹⁹¹ É evidente, que existem características que diferenciam culturas e povos, contudo, a expressão ao mesmo tempo mais universal e comum a todas as culturas é a da música e está presente sob toda a latitude cultural do mundo, embora através de formas e expressões diversas. Nesse sentido, a música é a mais democrática das artes e também no cristianismo, há séculos as diferentes confissões construíram sua história desenvolvendo sua estética própria. O Pontifício Conselho para a unidade comentou diversas vezes em suas revistas e textos sobre a importância da oração comunitária no caminho para a unidade dos cristãos. O subsídio fornecido pelo conselho na semana de Oração pela Unidade dos Cristãos em 2018 tinha como tema: “A tua destra, Senhor, esplendorosa de poder.” (Ex 15,6). Conduzidos por Moisés e Miriam, os israelitas cantavam os louvores de Deus que os tinha libertado, era um canto de triunfo sobre a opressão, ou seja, é um canto que os une.

Sabemos que o canto sempre desempenhou um papel fundamental na liturgia cristã, tanto que desde as origens do cristianismo a intenção era criar uma nova tradição musical, capaz de unificar as culturas cristãs que vieram a se sobrepor e substituir o helenismo. As relações sucessivas entre Roma e Bizâncio, após o colapso do império, tornaram-se cada vez mais difíceis, estendendo-se por séculos

¹⁹⁰ Ut Unum Sint 8.

¹⁹¹ Audiência Geral na Biblioteca do Palácio Apostólico em 20 de janeiro de 2021: Catequese: A unidade dos cristãos, § 1.

para culminar em 1054 no cisma entre o Oriente e o Ocidente, com as consequentes afirmações da tradição musical em grego e latim, e ainda mais recentemente, no tempo da reforma, surgiram duas trajetórias musicais divergentes, a luterana e a calvinista.¹⁹²

Enquanto o luteranismo desenvolveu uma rica tradição musical com hinos e peças instrumentais, o calvinismo manteve uma estética mais austera, centrada no canto dos Salmos.¹⁹³ Martinho Lutero defendia o uso da música como elemento central na liturgia, valorizando o canto congregacional e incentivando a criação de hinos que fossem acessíveis ao povo, ele acreditava que a música era uma dádiva divina capaz de educar e elevar espiritualmente a comunidade.¹⁹⁴ Dessa forma, a tradição luterana deu origem a um vasto repertório de hinos, e abriu espaço para o uso de instrumentos, como o órgão, nas igrejas. João Calvino tinha uma visão mais restritiva sobre a música na liturgia, baseada em sua ênfase na simplicidade e na sobriedade do culto. Ele defendia que apenas os Salmos deveriam ser cantados, sem acompanhamento instrumental, pois considerava que isso desviava o foco da pureza da Palavra de Deus. O canto congregacional era monofônico, sem harmonização elaborada, e buscava exprimir reverência e adoração sem distrações.¹⁹⁵

O ano de 2017 marcou os quinhentos anos do evento-chave de Martinho Lutero, dentro dos movimentos de reforma que marcaram a vida da igreja ocidental por vários séculos. Lutero contribuiu de forma saudável com a música, pois ele se beneficiava de uma excelente educação musical, literária e poética, transcreveu do Latim para o Tedesco hinos como o *Veni Creator Spiritus* que ele costumava cantar pela manhã, entre outros.¹⁹⁶ E por ser o fundador das Igrejas Luteranas, muito familiarizado com a música, as celebrações foram cercadas de hinos e cânticos e entre eles sua composição mais emblemática, que se tornou um verdadeiro hino luterano: *Ein feste Burg ist unser Gott* (Castelo Forte).¹⁹⁷

Voltar na história abre nossos olhos para aquilo que outras confissões têm a nos ensinar, o diálogo ecumênico nos permite estabelecer pontes, não apenas teológicas, mas de encontro, conhecimento e grandes descobertas. São muitas as

¹⁹² MATOS, H. C. J., Introdução à história da Igreja, p. 175.

¹⁹³ AMARAL, D., Teologia música, p. 39.

¹⁹⁴ SCHALK, C. F., Lutero e a música, p. 8.

¹⁹⁵ MATOS, H. C. J., Introdução à história da Igreja, p. 45.

¹⁹⁶ SCHALK, C. F., Lutero e a música, p. 13.

¹⁹⁷ SCHALK, C. F., Lutero e a música, p. 13.

iniciativas pelo mundo que envolvem a música como uma ponte de diálogo. Em Portugal há alguns anos, um grupo foi reunido para gravar um CD ecumênico com músicas litúrgicas de diferentes confissões: Católica, Luterana, Metodista e Presbiteriana, jovens de diferentes comunidades uniram-se neste projeto que fez da música um ponto de encontro entre as confissões cristãs, mostrando que é possível cantar a uma só voz. No dia 20 de maio de 2010 o Patriarca de Moscou e de todas as Rússias, Cirilo I ofereceu ao então Papa Bento XVI um concerto da Orquestra Nacional Russa dirigida pelo Maestro Carlo Ponti, e em seu discurso de agradecimento o Papa disse: “Na música já se antecipa e se realiza, de certo modo, a confrontação, o diálogo, a sinergia entre Oriente e Ocidente, bem como entre a tradição e a modernidade.” (Bento XVI, 20 de maio de 2010)¹⁹⁸. 450 anos após O Cisma, uma celebração litúrgica seguindo o rito latino Católico foi realizada na capela Real do Hampton Court Palace em Londres, iniciativas ecumênicas que aproximam as Igrejas através da música.

Também no Brasil são muitas iniciativas, contudo como em outros países ainda há muitas resistências, o diálogo ecumênico se ampliou no Brasil nos últimos anos, muitos são os testemunhos de irmãos evangélicos edificados pela comunhão com os irmãos católicos e também o contrário, mas infelizmente a divisão trouxe muitos prejuízos. Em 26 de junho de 2016, durante uma coletiva de imprensa no voo de retorno da Armênia para Roma, o Papa Francisco afirmou que Martinho Lutero não estava errado em suas intenções, afinal, ele era um reformador.¹⁹⁹ Ele reconheceu que, na época de Lutero, havia corrupção, mundanidade e apego ao dinheiro e ao poder dentro da Igreja, o que motivou as críticas do reformador. O Papa também mencionou que, atualmente, católicos e luteranos compartilham um entendimento comum sobre a doutrina da justificação, um ponto central nas preocupações de Lutero. É importante notar que, embora o Papa Francisco tenha reconhecido a validade das preocupações de Lutero, ele não afirmou que Lutero estava correto em todos os aspectos da Reforma. O Papa destacou que, embora as intenções de Lutero fossem justas, alguns de seus métodos podem não ter sido adequados.

¹⁹⁸ Palavras do Papa Bento XVI por ocasião do concerto oferecido pela sua santidade Kirill I no contexto das “Jornadas da cultura e da espiritualidade russa no Vaticano” em 20 de maio de 2010.

¹⁹⁹ Conferência de imprensa do Santo Padre durante o voo de regresso da Armênia, em 26 de junho de 2016.

Ainda que ela fosse importante naquele contexto, o cristianismo, a partir daí, passou a dividir-se cada vez mais, produzindo um enorme abismo entre evangélicos e católicos. O encontro de oração e partilha, as celebrações ecumênicas, o canto, a música, o diálogo são formas indicadas pela Igreja para se diminuir esse abismo.

A música evangélica no Brasil e no mundo alcançou grandes proporções, hoje, ela já se equipara a gêneros como o Sertanejo, o Rock, e a Mpb em termos de números. Mas o que se ouve nas rádios e discos por aí é um pouco diferente daquela música tradicional das Igrejas protestantes históricas que muitos estavam acostumados antigamente. A música contemporânea ganhou espaço dentro das Igrejas e trouxe uma jovialidade aprovada, mas também reprovada por muitos. Os hinários continuaram a ser utilizados nos cultos mais tradicionais, o livro de cantos “Harpa Cristã” desenvolvido pelas Assembleias de Deus, tem hinos históricos e alguns chegaram a ser incorporados e tocados nos encontros de louvor na Igreja Católica e permanecem até hoje.²⁰⁰

Em 1967 surgia nos Estados Unidos o movimento que conhecemos por Renovação Carismática Católica, seu início foi marcado por uma forte influência evangélica.²⁰¹ O movimento ainda em seu início adotou canções entoadas em muitas Igrejas evangélicas, que eram comuns a ambas espiritualidades nascidas em meio à onda do mover de Pentecostes, tais como: Renova-me, Deixa a luz do Céu entrar; Porque ele Vive; Segura na mão de Deus, Quão grande és tu e muitas outras. Essas canções foram rapidamente assimiladas e hoje são cantadas em Igrejas Católicas no mundo todo, há quem não goste de cantar músicas de outras denominações, mas não se pode negar a grande contribuição musical evangélica no mundo. No dia 4 de março de 2017 o Papa Francisco discursava aos participantes do Congresso Internacional de Música Sacra, realizado pelo Vaticano e concluía dizendo:

[...] é necessário promover uma adequada formação musical, inclusive em quantos se preparam para se tornar sacerdotes, no diálogo com as correntes musicais da nossa época, com as instâncias das diferentes áreas culturais e em atitude de ecumenismo.²⁰²

²⁰⁰ FREDERICO, D., A música na igreja evangélica brasileira, p. 153.

²⁰¹ SYNAN, V., O século do Espírito Santo, p. 288.

²⁰² Discurso do Papa Francisco aos participantes do Congresso Internacional de Música Sacra em 4 de março de 2017.

A música como ponte para o diálogo traz grandes benefícios e rompe barreiras no árduo e longo caminho de reconciliação entre os cristãos, é uma ponte que se faz necessária, pois já são muitos os discursos teológicos nessa área e como linguagem universal expressa por meio dos sons aquilo que talvez as palavras não conseguiriam expressar. Segundo o Papa Francisco, quando elevamos a Deus nossas ações de graças por tudo aquilo que ele realiza, descobrimos que não cantamos sozinhos, porque os outros irmãos entoam o nosso próprio canto de louvor.

4.6 Música e liturgia

Durante muito tempo o canto gregoriano, surgido na Idade Média e institucionalizado pelo Papa Gregório Magno foi a base do canto litúrgico em toda a Igreja e também entoado por alguns grupos fora do ambiente sacro. No ocidente, a salmodia tradicional atingiu tal perfeição através do canto gregoriano que este se tornou modelo e referencia permanente da música sacra. O capítulo 116 sobre a Música Sacra da Constituição do Concílio Vaticano II sobre a Liturgia a “*Sacrosanctum concilium*” afirma que:

A Igreja reconhece como canto próprio da liturgia romana o canto gregoriano; terá este, por isso, na ação litúrgica, em igualdade de circunstâncias, o primeiro lugar. Não se excluem todos os outros gêneros de música sacra, mormente a polifonia, na celebração dos Ofícios divinos, desde que estejam em harmonia com o espírito da ação litúrgica, segundo o estatuído no art. 30.²⁰³

Após o Concílio Vaticano II, os cantos em língua vernácula foram inseridos às celebrações, e as comunidades passaram a não mais executar com obrigatoriedade o canto gregoriano, apenas algumas Igrejas e mosteiros conservaram o hábito de cantá-lo.²⁰⁴ Ultimamente alguns grupos vêm resgatando a prática do canto gregoriano e muitos jovens tem interesse em aprendê-lo. A Abadia de Solesmes na França foi responsável por reunir os cantos e publicou o “*Graduale Simplex*”.²⁰⁵ É impossível não se sentir atraído por uma atmosfera totalmente

²⁰³ SC 116.

²⁰⁴ ALBUQUERQUE, A. C., Música brasileira na liturgia, p. 16.

²⁰⁵ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 66.

espiritual ao se ouvir o canto gregoriano que entoado em uníssono nos remete ao coro dos anjos.

O canto litúrgico expressa de modo eminente a natureza própria da ação sacramental da Igreja.²⁰⁶ Falar com Deus está além dos limites da linguagem humana, o homem sempre recorreu à música, ao canto e aos sons dos instrumentos, vozes da criação. O louvor divino não é matéria exclusiva do homem. Louvar a Deus é participar, com a nossa voz, da fala de todas as coisas.

Música e Liturgia estiveram sempre ligadas, mas as relações entre ambas nunca foram fáceis, sobretudo em épocas sensíveis da história e da cultura, logo, não surpreende se hoje a questão da música que convém ao culto tenha novamente se tornado motivo de controvérsias. Nas discussões do Concílio e logo após, o quadro parecia se reduzir à oposição entre os praticantes da pastoral, de um lado, e os músicos da Igreja do outro, em um início conturbado²⁰⁷, alguns não queriam estar submetidos a executar simples ordens de utilidade pastoral, mas almejavam fazer valer a dignidade interna da música, que continha nela mesma, aos olhos deles, valor de critério pastoral e litúrgico.²⁰⁸

Toda a liturgia Cristã é uma manifestação do Deus Uno e Trino e a música e o canto expressam a alma de um povo, e certamente oferecem sua riqueza à celebração litúrgica. O Catecismo da Igreja Católica afirma que: “O canto e a música desempenham a sua função de sinais, de modo tanto mais significativo, quanto mais intimamente estiverem unidos à ação litúrgica.”²⁰⁹

Canto e música precisam caminhar em harmonia com o que está sendo celebrado, pois ambos têm uma função ministerial e isso traz algumas implicações, os que se tornam ministros precisam submeter suas vontades e identidade a uma função para que esta se torne verdadeira, sagrada e santificadora. Na liturgia a Palavra ocupa uma função central, pois Cristo é a Palavra definitiva, essa Palavra que Deus nos dirigiu muitas vezes por meio dos profetas e ultimamente por seu filho, assim a liturgia se transforma em uma estrutura dialógica onde a Palavra é entregue, proclamada, e respondemos com nossa oferta espiritual, logo, a função ministerial da música na liturgia tem uma relação fundamental com a Palavra e sua

²⁰⁶ CNBB, Documentos sobre a música litúrgica, p. 223.

²⁰⁷ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 21.

²⁰⁸ MOLINARI, P., Música brasileira na liturgia II, p. 14.

²⁰⁹ CEC 1157.

sacramentalidade, Cristo está presente e é ele quem fala.²¹⁰ A espiritualidade litúrgica, em referência a seus elementos constitutivos, é antes de tudo bíblica.²¹¹

A Música Litúrgica significa antes de tudo que o povo de Deus expresse sua identidade no canto, a música possui uma força e pode garantir a coesão entre o que é celebrado e entoado pela assembleia e essa música precisa ser feita de forma objetiva de maneira que todos se encontrem no mistério celebrado. A música que se coloca à serviço da adoração “em espírito e em verdade”, não poderia ser êxtase rítmico cheia de sentimentalismo subjetivo e diversão superficial, mas precisa permanecer subordinada a uma mensagem espiritual e racional no sentido mais elevado do termo.²¹²

Infelizmente vê-se um grande sentimentalismo tomando lugar e forma de música em nossas Igrejas, levando as pessoas a um mero momento sentimental e não a um encontro profundo com o transcendente. A dissociação por parte de alguns compositores do texto bíblico torna as canções empobrecidas e cheias de vontades próprias. A Música litúrgica deve corresponder em seu interior a essa Palavra, deve estar sempre a seu serviço em seu sentido mais abrangente. A liturgia é uma consequência da exigência da encarnação do Verbo, e isso implica que o Verbo não pode tampouco ser simples palavras no meio de nós, a transformação da fé em música faz parte do processo de encarnação do verbo.

Há canções de todos os estilos, mas ainda hoje a música mais adequada para o culto de Deus feito homem, exaltado na cruz, absorve sua vida, numa outra síntese mais vasta e de maior dimensão, ela aspira ao Espírito tem intuição e melodia que falam aos sentidos. Podemos afirmar que a música ocidental, ou mesmo o canto gregoriano e mesmo além dele, passando pela música das catedrais e a grande polifonia, pela música da Renascença e da época barroca, absorveram esse espírito e nos revelou inúmeras possibilidades.

Essa profunda conexão entre música e liturgia moldou a história da música sacra e deu origem a composições que transcendem o tempo, unindo o humano e o divino. No auge do Renascimento, Giovanni Pierluigi da Palestrina destacou-se como um dos maiores expoentes da música litúrgica. Suas obras, como a *Missa Papae Marcelli*, são reconhecidas por sua polifonia refinada, que combinava beleza

²¹⁰ COLA, G., O Sacramento – Assembléia, p.81.

²¹¹ CASTELANO, J., Liturgia e vida espiritual, p. 119.

²¹² RATZINGER, J., Introdução ao espírito da liturgia, p. 121.

artística e clareza textual, respeitando as exigências do Concílio de Trento para que as palavras fossem compreensíveis durante a celebração.²¹³ Junto a Palestrina, outros compositores contribuíram significativamente para a música sacra. Tomás Luis de Victoria, espanhol contemporâneo de Palestrina, criou peças como *O Magnum Mysterium* e *Officium Defunctorum*, que destacam a profundidade espiritual e o caráter contemplativo da música litúrgica. Seu trabalho reflete um equilíbrio entre a técnica musical e o fervor religioso.

No período barroco, Johann Sebastian Bach tornou-se um ícone da música sacra protestante, mas sua abordagem teológica e artística influenciou toda a música ocidental.²¹⁴ Suas *Paixões*, cantatas e corais são obras-primas que expressam a centralidade da Palavra de Deus e a profundidade espiritual da liturgia. Paralelamente, Georg Friedrich Händel criou o célebre oratório *Messiah*, uma síntese magistral entre música e narrativa bíblica, exaltando a glória divina.²¹⁵

Já na transição para o período clássico, Wolfgang Amadeus Mozart,²¹⁶ o compositor preferido de Bento XVI, tanto pela sua profundidade espiritual quanto pela qualidade estética de suas composições, que inclusive, levou o então Papa a dizer em um discurso proferido em 7 de setembro de 2010, após um concerto em Castel Gandolfo que ao ouvir a música de Mozart, sentia como se "um raio da beleza do Céu" o tivesse alcançado.²¹⁷ Mozart, contribuiu com peças como a *Missa em Dó Menor*, o *Requiem* e *Vesperae Solennes de Confessore* que refletem uma compreensão profunda da liturgia e de sua dimensão espiritual que une tradição a um estilo musical mais expressivo e acessível.

No Romantismo, Anton Bruckner deu continuidade à tradição da música sacra, com motetos e missas que refletem a profundidade de sua fé católica e sua devoção a Deus.²¹⁸ Esses compositores, entre muitos outros, ajudaram a moldar a identidade da música litúrgica ao longo dos séculos, criando obras que não apenas servem ao culto, mas também elevam a alma humana ao mistério do transcendente. A música litúrgica, quando bem executada, torna-se uma ponte entre o céu e a terra, um testemunho vivo de fé e beleza que continua a inspirar e transformar vidas.

²¹³ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 286.

²¹⁴ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 438.

²¹⁵ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 439.

²¹⁶ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 528.

²¹⁷ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 141.

²¹⁸ GROUT, D. J.; PALISCA, C, V., História da música ocidental, p. 571.

Ao preservar e renovar esse rico patrimônio musical, a Igreja reafirma o papel da música como instrumento de evangelização, adoração e comunhão. Em um mundo marcado pela superficialidade, a música litúrgica resgata a profundidade e a sacralidade, lembrando que, no canto e na harmonia, a voz da criação encontra o eco do Criador.

A grandeza dessa música que vem do espírito, é a prova mais imediata e evidente da visão cristã do homem e da fé salvífica cristã que a história pode nos oferecer, quem quer que seja verdadeiramente tocado por ela sabe, no mais profundo de si, que a fé é verdadeira, ainda que reste um longo caminho a ser percorrido. Isso quer dizer que a música litúrgica da Igreja deve estar ordenada a essa integração da humanidade que se oferece a nós na fé e na encarnação, inserida neste contexto a música assume seu lugar e torna-se purificação do homem, o qual ela promove e eleva, pois é fonte de alegria, de uma forma superior de êxtase que não dissolve a pessoa, mas é única e, portanto, liberta. Nela, podemos pressentir o que seja a liberdade, ela não destrói, mas reúne e purifica.

4.7 **Música brasileira na liturgia**

Antes do Concílio Vaticano II, praticamente todos os cantos eram em Latim, o Canto Gregoriano era predominante, sendo considerado a forma mais apropriada de expressão musical no culto, e a maior parte do repertório litúrgico reproduzia o que se cantava em Roma e em outras partes da Europa. Essa uniformidade musical e litúrgica reforçava a dimensão transcultural da Igreja, mas também criava barreiras para a participação plena dos fiéis, especialmente nas regiões onde a compreensão do latim era limitada.²¹⁹ Com a chegada do Concílio Vaticano II (1962-1965), inaugurou-se uma nova era para a música litúrgica. A Constituição *Sacrosanctum Concilium* trouxe a possibilidade do uso das línguas vernáculas na liturgia, abrindo espaço para uma maior inclusão e participação ativa da assembleia.²²⁰

Após o Concílio, algumas músicas foram adaptadas para o português e alguns cantos tipicamente brasileiros ganharam versões para a assembleia, e algumas

²¹⁹ MOLIRARI, P., Música brasileira na liturgia, p. 1.

²²⁰ MOLIRARI, P., Música brasileira na liturgia, p. 2.

dificuldades, pois o canto do povo em língua vernácula ainda não era considerado oficialmente litúrgico, mas sim como música religiosa, eram cantos usados em diferentes momentos, mas não na liturgia. Com a dificuldade de se cantar o latim, o coral executava as partes fixas da Missa: O Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, e Agnus Dei.²²¹ O órgão ainda predominava como instrumento oficial, mas de difícil acesso a muitos e pairava uma grande discussão sobre música sacra e profana e instrumentos sacros e instrumentos profanos. Instrumentos como o violão, muito comum em nossos dias e instrumentos de percussão e ritmo eram considerados profanos.

Um dos precursores da música litúrgica no Brasil, e que ofereceu uma importante contribuição para a Igreja neste período pós conciliar, foi o Padre Gelineau (1920-2008)²²², ele compôs diversos salmos que foram traduzidos e adaptados e tinha uma grande preocupação com o aspecto litúrgico e teológico das canções, suas traduções trouxeram algo novo. Outros nomes também foram destaque na elaboração de cantos acessíveis a toda a assembleia tais como: Padre Carlos Alberto Navarro, Conego Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho, Padre Josmar Braga, Frei Joel Postma, e mais tarde vieram outros.²²³ A liturgia em vernáculo exigiu muito desses compositores e uma nova mentalidade foi-se criando e construindo a partir dos documentos do Concílio.

Em um determinado momento, a CNBB entendeu que precisava de alguém com certa autoridade e notoriedade musical para falar aos novos músicos e cantores e convidou o Padre José Henrique Weber (SVD)²²⁴, para coordenar os trabalhos referentes à criação de uma música mais brasileira para a liturgia, e em 1967 ele inicia seus trabalhos, dando cursos e realizando encontros por todo o Brasil, divulgando repertório de novos compositores e suas novas músicas. Erros e acertos foram se consolidando ao longo do caminho, sempre na tentativa de se adaptar e fazer o melhor, sem perder o caráter litúrgico e salvífico que as celebrações sempre exigiram.

Um dado marcante em nossa música litúrgica brasileira são os cantos da “Campanha da Fraternidade”²²⁵, eles começaram a ser gravados em 1969 atendendo

²²¹ GELINEAU, J., Os cantos da Missa no seu enraizamento ritual, p. 1.

²²² Músico e liturgista francês, 1920-2008.

²²³ MOLIRARI, P., Música brasileira na liturgia, p. 18.

²²⁴ Assessor da CNBB para a música litúrgica, 1967-1983.

²²⁵ MOLIRARI, P., Música brasileira na liturgia, p. 19.

a um apelo da Igreja no Brasil e marcando um novo estilo de composição, e aos poucos a identidade da música litúrgica brasileira ia se firmando. Em 1974 a CNBB abriu um concurso, primeiro para a letra e posteriormente para a música, havia uma grande dificuldade quanto a elaboração dos arranjos, e o receio quanto ao uso de instrumentos de percussão, assim os primeiros hinos gravados continham apenas o violão e o baixo.

Muitas orientações surgiram quanto o uso da música litúrgica no Brasil a fim de prevenir e também erradicar algumas falhas que se observavam ao longo desse processo. A publicação do Documento 7 da CNBB, pelas Edições Paulinas em 1976, iluminou o caminho de muitos que precisavam de uma palavra da Igreja, pois tudo ainda era muito novo, este documento trouxe instruções importantes para música litúrgica no Brasil, o documento recebeu uma atualização em 1998 diante das mudanças do nosso tempo, e inúmeras formas de comunicação, foi enriquecido e aprofundado com elementos mais próximos da realidade atual.²²⁶

Também em 1969, as Paulinas COMEP lançavam dois de seus maiores expoentes: Padre Zezinho e Padre Irala. As Paulinas eram nesta época a primeira e única gravadora no gênero da música católica, e se uniram a CNBB para propagar a música litúrgica por todo o Brasil por meio de gravações. Padre Zezinho se tornou muito popular entre os jovens da época e seus cantos são cantados em todo o Brasil, tanto na liturgia como em outros momentos da fé cristã.²²⁷

A Renovação Carismática Católica exerceu uma forte influência na música brasileira, incorporou cantos de tradições evangélicas, e a grande maioria dos cantos eram entoados pelos grupos de oração e em encontros de louvor. O movimento ampliou muito a questão musical no âmbito do louvor e da adoração, nas reuniões dos grupos de oração, o exercício dos dons e carismas favoreceu a oração e o “canto em línguas” sem uma melodia pré-estabelecida, de forma espontânea, sem o auxílio de instrumentos musicais, um canto ao Espírito que pretende unir a voz dos homens às vozes dos anjos.

Do movimento começaram a surgir músicos e cantores por todo o Brasil, com estilo semelhante ao Gospel, no início a resistência ao movimento era muito grande e alguns chegaram a confundir-se com os evangélicos. A música, ou melhor, o

²²⁶ CNBB, Documentos sobre a música litúrgica, p. 223.

²²⁷ MOLIRARI, P., Música brasileira na liturgia, p. 19.

louvor na Renovação chegou tão longe que hoje cantores e músicos se destacam por todo o Brasil cantando canções próprias do movimento, produzindo para a indústria fonográfica e vendendo milhares de discos, Padres como Marcelo Rossi e Fábio de Melo, foram pioneiros nesse quesito.

A contribuição da Renovação na música litúrgica vem crescendo ao longo dos anos, alguns compositores compuseram canções litúrgicas mais contemporâneas que são cantadas em todo o Brasil, contudo, para alguns críticos, em algumas canções ainda falta o cuidado exegético e teológico, que alguns padres citados aqui tiveram no período pós-conciliar. Talvez seja algo natural da modernidade, uma tendência ao que é funcional e utilitário em detrimento do rico e belo, um problema que afeta muitas Igrejas hoje em dia. O utilitário não tornou a liturgia mais aberta; isso só a empobreceu.²²⁸ A simplicidade necessária não pode ser obtida por meio do empobrecimento e nos últimos anos pudemos ver com cada vez mais tristeza o assustador empobrecimento resultante do fato de que a beleza foi posta em segundo plano, sendo substituída por uma submissão exclusiva ao utilitário.

Uma das coisas mais interessantes na música brasileira é a sua diversidade, essa diversidade é múltipla e cultural são poucos os países que apresentam essa diversidade tal como o nosso. Por outro lado, para a liturgia em muitos momentos causou desconforto, pois ela tem características que precisam ser respeitadas, o compositor precisa conhecer um pouco de música sacra para ser bem sucedido em sua composição e faze-la dialogar com a cultura brasileira, a contemporaneidade e acima de tudo estar em conformidade com o mistério celebrado para que ela se torne acessível, e leve a assembleia para a festa do Ressuscitado que é a essência do cantar.

²²⁸ RATZINZER, J., O espírito da música, p. 39.

5 O canto da assembleia reunida

Uma das maiores preocupações na reforma litúrgica conciliar foi, com razão, a participação ativa de todo o povo de Deus na liturgia. Foi o canto da assembleia que encantou Agostinho em Milão, unido aos hinos compostos por Ambrósio que ele ajudou a propagar tamanho seu encantamento, para Agostinho: “Cantar é próprio de quem ama”.²²⁹ O canto da Igreja sai das profundezas do amor a Deus e esse canto tem uma dimensão trinitária, porque o Espírito Santo na Trindade, é o amor, ele está na origem do canto.

Quando a Igreja primitiva se apropria dos salmos em sua prece, ela os canta como hinos ao Cristo. O próprio Cristo torna-se assim o regente coral, que nos ensina o cântico novo, que dá à Igreja o tom e a maneira pela qual ela poderá louvar a Deus adequadamente e se unir à liturgia celeste. Os salmos nos inspiram a cantar e tocar um cântico sempre novo, essa é a inspiração artística que o canto deve conter um canto melodioso que faça ressoar para Deus toda a nossa arte. “Cantai ao Senhor um cântico novo! Terra inteira, cantai ao Senhor! Cantai ao Senhor, bendizei o seu nome!” (Sl 96,1-2). Para os cristãos o apelo de cantar um cântico novo tomou um significado bastante específico, aí estava o convite à passagem da antiga Aliança à Nova, é sobretudo nos salmos de ação de graças que a fé de Israel deu à luz um tipo de prece que já se encaminhava para a Nova Aliança.²³⁰

O cântico novo canta a morte e ressurreição do Cristo, e proclama a toda terra o novo agir de Deus, desceu ele próprio até a aflição dos homens a às profundezas da morte, e seus braços estendidos sobre a cruz nos abraçam a todos. Hoje a assembleia deve cantar o cântico novo, sem cessar, renovado, cantar de maneira inteligível, com inteligência para nós e para os outros, sob a inspiração do Espírito Santo e visando o Espírito de maneira digna. Há uma afinidade entre a sabedoria e a música, que pode ser a ocasião de tal integração do ser humano no qual o homem como um todo se torna conforme o Logos, o Deus que é a Palavra criadora e portadora de sentido, desde as origens e dentro de cada vida, nos pede uma arte que se mantenha sob o primado do Logos, integrando toda a diversidade do ser humano

²²⁹ AGOSTINHO, Confissões, p. 217.

²³⁰ RATZINZER, J., O espírito da música, p. 117.

a partir de suas forças vivas, morais e psíquicas mais elevadas e ocupe seu lugar na sinfonia da criação.²³¹

O canto, essa expressão humana plena de alegria ou tristeza, de adesão ou de queixa, se impõe em nossa resposta a Deus, que nos atinge justamente na totalidade do nosso ser, o canto da Igreja, sai das profundezas do amor a Deus: “Cantare amantis est”, diz Agostinho: cantar é próprio daquele que ama.²³² O homem só responde à grandeza de Deus quando dá à sua resposta, na medida de suas possibilidades, toda a dignidade do belo, o sublime de uma verdadeira arte.

A Igreja ao mesmo tempo em que recebe o texto bíblico recebe também o modo de cantar, ela encontra todo o critério de todo novo modo de cantar, a primeira carta aos Coríntios manifesta isso: “Cada um de vós pode cantar um cântico, proferir um ensinamento ou revelação, falar em línguas ou interpretá-las; mas que tudo se faça para a edificação.” (1Cor 14,26). A liturgia abre-se para o canto, definindo-o assim de forma musical e teológica e é significativo que o canto seja apresentado como um dom do Espírito a mesmo título que o ensinamento, o falar em línguas, a profecia e a interpretação.²³³

A partir do século II uma redução ao canto litúrgico se impôs progressivamente, estava pautado no Cânon 59 do Sínodo de Laodicéia de 364 d.C.²³⁴ Esta redução proibia os fiéis presentes na assembleia de cantar, somente o coro podia entoar as canções, foi uma redução lamentável, mas que de alguma forma contribuiu para consolidar a identidade cultural própria da Igreja, ao mesmo tempo sua identidade na fé.

O Canto litúrgico, nas vozes da assembleia precisa valorizar a Palavra, a proclamação, e esse canto brota do amor e responde ao amor de Deus que ao se encarnar em Cristo, nos amou a ponto de morrer por nós. O canto de amor que se eleva segue marcado pela dor amplificada pelo silêncio de Deus em meio ao sofrimento, ele faz ressoar o grito vindo das profundezas da aflição.

²³¹ RATZINZER, J., O espírito da música, p. 118.

²³² RATZINZER, J., O espírito da música, p. 119.

²³³ RATZINZER, J., O espírito da música, p. 118.

²³⁴ RATZINZER, J., O espírito da música, p. 120.

5.1 A música como instrumento querigmático

O primeiro anúncio, cuja função é levar o núcleo fundamental do Evangelho e chamar a fé cristã, é dirigido aos não crentes e aos que vivem na indiferença religiosa. Seu conteúdo básico é o querigma; isto é, o acontecimento salvífico da morte e ressurreição de Jesus Cristo, o Senhor da vida e da história, é a história que versa sobre a libertação interior que cada pessoa é chamada a vivenciar guiada pelo Espírito Santo.²³⁵

“Uma Igreja em saída”, é termo repetido diversas vezes pelo Papa Francisco e está destacado em sua Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium* para destacar a realidade missionária da Igreja que anuncia o Cristo, e o querigma também está ligado a essa missionariedade da Igreja que é chamada a levar o Evangelho com alegria a todos os povos.²³⁶ O Decreto *Ad Gentes* de 7/12/1965 escrito pelo Papa Paulo VI, nos ensina que: “A Igreja peregrina é, por sua natureza, missionária, visto que tem a sua origem, segundo o desígnio de Deus Pai, na missão do Filho e do Espírito Santo.”²³⁷ E nesta realidade de uma Igreja em saída, o querigma configura o primeiro e principal anúncio do Evangelho. Diferente da catequese que é uma ação eclesial o querigma suscita uma conversão e uma fé inicial, logo após, a ação catequizadora aprofunda e desenvolve essa fé recebida.

A força querigmática da música tem atraído muitos jovens retirando-os da solidão e da pressão que muitas vezes lhes é imposta pelas paixões deste século. O evangelho que é proclamado por meio dos sons consegue realizar o que muitas vezes as palavras não conseguem alcançar. Em diversos países a música tem sido usada como um instrumento de transformação, renovação e um forte canal expressivo. O *Instrumentum laboris* elaborado após uma pesquisa em diferentes dioceses para a reunião pré-sinodal da XV Assembleia Geral Ordinária do Sínodo dos Bispos, sobre os jovens, a fé e o discernimento vocacional, destacou dois importantes parágrafos para a música: “A música e as outras formas de expressão artística” e “A música entre interioridade e afirmação da identidade”.²³⁸

²³⁵ RUBIO, A. G., Unidade na pluralidade, p. 413.

²³⁶ EG 1.

²³⁷ AG 2.

²⁴¹ IL 36-38, 162-163.

A música e a sua partilha ativam processos de socialização. Os concertos reúnem milhares de jovens: não sem ambiguidade, nestes há a necessidade de estar juntos, tornando secundárias as diferenças individuais [...] Também a prática musical tem um valor pessoal e social. Muitos jovens compositores e músicos sentem a responsabilidade de interpretar a experiência de sua própria geração e tentam comunicar a seus coetâneos mensagens sobre temas sociais relevantes, da sexualidade às relações interpessoais e à valorização das culturas tradicionais [...] Entre todas as linguagens artísticas, a música está particularmente relacionada à dimensão da escuta e da interioridade. O seu impacto na esfera emotiva pode representar uma oportunidade de formação para o discernimento. Além do mais, a escolha de gêneros e músicos que são ouvidos é um dos elementos que definem a identidade, sobretudo social, dos jovens.²³⁹

O documento também destacou a importância de eventos como a Jornada Mundial da Juventude, que reúne jovens do mundo inteiro e tem um forte apelo querigmático.

Através da música, o anúncio do Evangelho torna-se vivo e vibrante, alcançando o coração humano de maneira única e transformadora. No entanto, a música cristã também demonstra sensibilidade às questões mais urgentes da sociedade, abordando temas como a injustiça, a pobreza, a violência e a solidão.

Muitos cantores e compositores têm dado voz às dores e sofrimentos da humanidade, utilizando a música como um meio de solidariedade e esperança e Fé, como resposta de amor àquele que nos amou de modo ímpar.²⁴⁰ Essas canções oferecem uma grande oportunidade para o primeiro anúncio aos não evangelizados, criando uma ponte entre o Evangelho e as realidades mais próximas das pessoas. Ao abordar temas que tocam profundamente a experiência humana, a música facilita um encontro genuíno com o Verbo Vivo, Cristo Jesus, que não apenas compartilha nossas alegrias, mas também caminha conosco em meio aos desafios da vida. A mensagem musical, carregada de compaixão e verdade, pode quebrar barreiras e alcançar aqueles que, de outra forma, poderiam se sentir distantes da fé. Assim, a música cristã não é apenas um instrumento de louvor e adoração, mas também uma ferramenta de evangelização e transformação social, promovendo a dignidade humana e apontando para a reconciliação e a paz que só Cristo pode oferecer.

“Deus apresenta uma maravilhosa sinfonia em sua criação, e não sabemos o que é mais maravilhoso, se: a ideia unificadora de sua composição ou a orquestra

²³⁹ IL 36-37, 162-163.

²⁴⁰ BORTOLINI, J., Introdução a Paulo e suas cartas, p. 95.

polifônica da criação, por Ele preparada para sua execução.”²⁴¹ E o que afirma Hans Urs von Balthasar, um dos mais importantes teólogos do Sec. XX. de teólogos do Sec. XX e prossegue dizendo que:

antes da encarnação do Verbo de Deus, a orquestra do mundo preludiava, ao invés, desordenadamente, a esmo: várias visões do mundo, religiões, esboços de Estados, cada qual tocando sua própria melodia isoladamente. Veio então o Filho, o herdeiro universal, para quem inclusive a orquestra havia sido reunida. À medida que a sinfonia de Deus ecoa sob sua direção, revela-se o sentido de sua diversidade.²⁴²

5.2

Aspectos teológicos-pastorais

Na maioria das Igrejas, a “pastoral da música” ou o “ministério de música” como é chamado por muitos é formado em sua maioria por leigos, que são uma parte insubstituível na missão da Igreja.²⁴³ Muitos são músicos, outros, pessoas de muita boa vontade que se entregam ao ministério e doam seus dons à comunidade. Muitas são as tensões que se verificam hoje dentro do contexto pastoral, de um lado os músicos e do outro o celebrante e nem sempre esse binômio se conjuga da maneira mais adequada. No contexto atual, a música na liturgia da Igreja é executada de forma gratuita e sem maiores pretensões a grande preocupação de ambas as partes, músicos e celebrantes está na liturgia e se ela definha a música também definha, onde a liturgia é bem compreendida e vivida floresce também uma boa música.

Uma música que pretende estar a serviço da liturgia deve estar em conformidade com o mistério celebrado e o bom senso, a escuta, e o discernimento são sentidos que muitas vezes faltam aos responsáveis pela música na liturgia, simplesmente por falta de formação e instruções apropriadas. Um problema que é discutido em muitas comunidades atualmente é exatamente o papel do músico na liturgia, antes cada um exercia uma função própria, hoje em dia com a introdução das “bandas” ou grupos formados por jovens reconfigurou-se o modelo antigo em que o ministério do animador de canto, o coro, e mesmo o celebrante eram responsáveis por conduzir a assembleia. Algumas funções permanecem as mesmas,

²⁴¹ BALTHASAR, H. U., A verdade é sinfônica, p. 1.

²⁴² BALTHASAR, H. U., A verdade é sinfônica, p. 1.

²⁴³ LG 30-38.

mas a nomenclatura passou para um formato mais atual, em uma linguagem mais acessível a todos. Antes era sugerido que a pessoa responsável pela animação do canto, tivesse formação adequada em música, em cidades como Roma, ainda é possível ver um animador conduzindo a assembleia, posicionado à frente do altar como se fosse um regente, conduzindo a todos através de gestos e cantos. Se antes o uso dos instrumentos era restrito, hoje encontramos maior flexibilidade quanto ao seu uso, nas paróquias vemos com mais facilidade instrumentos como uma bateria, o que não é comum nas grandes catedrais. A necessidade de uma liturgia mais voltada para os jovens trouxe inúmeras transformações ao ambiente musical nas Igrejas.

A música não encontra grandes pretensões artísticas na maioria das comunidades, mas não é por isso que ela deve ser vista de modo simplista e de modo puramente funcional, e a adaptação à pastoral deve substituir completamente a qualidade da música. É exatamente nas comunidades que dispõem de poucos recursos que o músico deve ou ao menos deveria dispor de uma autêntica qualidade musical para reconhecer aquilo que pode ser feito com dignidade dentro dos limites que lhe são impostos. O serviço musical é um serviço litúrgico e pode ser muito bem exercido como uma forma de serviço pastoral e ser executado com base nas exigências da liturgia para estar a serviço de toda a comunidade.²⁴⁴

Algumas questões ainda precisam ser alinhadas quanto a questão pastoral, alguns músicos chegam a questionar se deveriam ou não receber alguma remuneração por seus serviços, uma questão bem delicada pois há vários níveis de músicos atuando nas Igrejas. É certo que em algumas comunidades alguns músicos por iniciativa da Igreja e sua realidade ofertam ao músico uma espécie de “ajuda ministerial” ou como era chamado na antiga Roma uma “esportula”, mas em comunidades onde o serviço é integrado às demais atividades da paróquia não é comum vermos esse tipo de oferta.²⁴⁵

A exigência dos celebrantes quanto a qualidade técnica é algo comumente discutido, especialmente entre os cantores, muitos cantores não observam que a educação para o canto, ou canto coral, não é apenas um exercício de escuta exterior e vocal; é também uma educação para a vida e para a paz. Cantar com a assembleia

²⁴⁴ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 39.

²⁴⁵ AMARAL, D., Teologia música, p. 328.

exige a atenção ao outro, a música entoada, aos músicos, e ao conjunto daquilo que chamamos cultura e música, é um caminho que se percorre junto e não sozinho, observando também o celebrante. Ainda encontramos cantores e grupos cantando sozinhos, sem se importarem com a participação da assembleia, um ponto negativo em muitas comunidades.

Outro aspecto importante é quanto à acústica das Igrejas, as mais antigas foram projetadas para o órgão e o coro, ou uma orquestra e são belíssimas em seu conjunto acústico, mas não comportam uma banda de aspecto contemporâneo, já as Igrejas construídas no período pós- conciliar entenderam a necessidade de colocar equipamentos apropriados para que a mensagem fosse mais claramente ouvida. O uso de equipamentos eletrônicos favoreceu muito a comunicação nas Igrejas e cada vez mais, comunidades paroquiais têm investido na qualidade do som para as celebrações, atualmente essencial.

No âmbito pastoral, a integração da música e das artes na liturgia ainda apresenta desafios significativos, indicando que há um longo caminho a ser percorrido e diversas lacunas a serem preenchidas. A liturgia, enquanto celebração da fé, exige uma harmonia entre todos os elementos que a compõem, incluindo a música, a decoração, a arquitetura e outras expressões artísticas. Nesse contexto, é fundamental que a comunidade, os músicos e o celebrante trabalhem de maneira conjunta e articulada, criando uma atmosfera que favoreça a beleza da celebração e a elevação espiritual dos fiéis. Essa cooperação requer não apenas boa vontade, mas também planejamento, formação adequada e um profundo entendimento do papel que a música e as artes desempenham na evangelização. A música, por exemplo, não deve ser vista como um mero acessório ou elemento decorativo, mas como parte integrante da liturgia, com uma função ministerial que contribui diretamente para a transmissão da mensagem do Evangelho. Do mesmo modo, outras formas de arte, como a dança, a pintura e a escultura, podem ser integradas de maneira cuidadosa, desde que estejam em consonância com o mistério celebrado.

Para que a evangelização seja eficaz e produza frutos duradouros, é necessário que a arte na liturgia não apenas encante os sentidos, mas também toque o coração e a mente dos fiéis, conduzindo-os a um encontro mais profundo com Cristo. Isso implica que os músicos, artistas e agentes pastorais estejam conscientes da

necessidade de submeter sua criatividade a uma visão comunitária e eclesial, promovendo uma experiência de fé autêntica e transformadora.²⁴⁶

Quando bem direcionada, a arte litúrgica torna-se um poderoso instrumento de catequese e espiritualidade, capaz de comunicar as verdades da fé de maneira sensível e acessível. No entanto, alcançar esse ideal exige uma formação continuada, tanto para músicos quanto para os líderes litúrgicos, a fim de que estejam preparados para conjugar suas atividades de forma harmônica e significativa. Além disso, é preciso envolver a comunidade no processo, ajudando-a a reconhecer o valor da música e das artes na liturgia e incentivando a participação ativa dos fiéis.

Assim, a celebração litúrgica pode se tornar um espaço de verdadeira comunhão, onde a beleza não apenas enriquece a experiência, mas também reflete a glória de Deus e inspira a comunidade a viver e compartilhar o Evangelho.

²⁴⁶ RATZINGER, J., O espírito da música, p. 90.

6 Conclusão

Ao longo desta dissertação, exploramos a riqueza teológica e espiritual da obra *De Psalmodiae Bono* de Nicetas de Remesiana, destacando sua abordagem profunda sobre a música, o louvor e a salmodia no contexto cristão primitivo. Essa análise revelou como a música litúrgica desempenha um papel crucial na construção da espiritualidade, no fortalecimento da fé e na unidade da Igreja enquanto Corpo de Cristo.

A reflexão sobre a salmodia, conforme descrita por Nicetas, evidencia a ligação intrínseca entre a melodia e a Palavra de Deus. Para o autor, o canto dos salmos não é apenas uma prática estética ou decorativa, mas uma experiência que eleva a alma humana ao encontro do Divino. Essa perspectiva transcende o tempo e permanece relevante, pois ressalta o poder transformador da música como veículo de evangelização, catequese e edificação espiritual.

Nicetas enfatiza que o ato de cantar os salmos serve como um remédio universal para a alma humana, alcançando todas as idades, condições e estados espirituais. Essa prática, profundamente enraizada na tradição bíblica e patrística, une gerações de cristãos na proclamação da glória de Deus. Ele mostra como os salmos revelam não apenas a majestade divina, mas também a misericórdia, a justiça e o amor de Deus, permitindo que os fiéis encontrem consolo, orientação e renovação em suas palavras e melodias.

Além disso, a obra sublinha a importância do canto congregacional como expressão de unidade e harmonia na comunidade cristã. Nicetas reconhece que o canto conjunto transcende as limitações individuais, criando uma comunhão espiritual que reflete a unidade da Igreja em Cristo. Essa perspectiva se conecta diretamente com o conceito de "um só corpo e um só Espírito", como descrito nas epístolas paulinas, reforçando a visão de que a música litúrgica é uma ponte para a comunhão divina e comunitária.

Outro aspecto crucial abordado é o papel do louvor como expressão vocal e espiritual. Nicetas refuta a ideia de que o louvor a Deus deve ser limitado ao silêncio interior, argumentando que o cântico vocal é uma manifestação necessária do Espírito Santo que habita nos fiéis. Essa posição sublinha a dimensão integral do louvor cristão, onde corpo, mente e espírito convergem para glorificar a Deus.

No que tange à cristologia presente no *De Psalmodiae Bono*, destaca-se a centralidade dos mistérios de Cristo, celebrados por meio da música. Nicetas aponta que o canto litúrgico não apenas proclama, mas também interpreta e vivifica os eventos salvíficos da encarnação, paixão, morte, ressurreição e ascensão de Cristo. Essa abordagem cristológica reforça o papel da música como meio de aprofundamento teológico e de vivência da fé.

Ademais, o estudo da obra de Nicetas permitiu revisitar a evolução da salmodia ao longo dos séculos. Desde as práticas primitivas de canto congregacional até o desenvolvimento do canto gregoriano e da polifonia, a tradição cristã soube preservar e enriquecer essa herança musical. Essa continuidade histórica demonstra como a Igreja integrou diferentes expressões culturais e artísticas para transmitir a mensagem evangélica e fortalecer a espiritualidade comunitária. A música litúrgica, conforme descrita por Nicetas, transcende a função de mero instrumento de adoração. Ela se apresenta como uma linguagem universal, capaz de unir pessoas de diferentes contextos culturais e sociais em um único louvor a Deus. Em um mundo marcado por divisões e desafios, essa mensagem permanece atual e inspiradora, convidando-nos a redescobrir o poder da música como fonte de renovação espiritual e unidade eclesial.

Portanto, a obra *De Psalmodiae Bono* de Nicetas de Remesiana não é apenas um tratado teológico, mas também um testemunho vivo da importância da música na vida cristã. Ela nos ensina que o louvor a Deus, quando entoado com reverência e fé, torna-se um meio poderoso de transformação pessoal e comunitária, ecoando a verdade eterna de que “quem pode duvidar da Igreja quando ela canta?”

Este trabalho também desejou oferecer um panorama da Teologia da Música e seus aspectos litúrgicos e pastorais, fruto de minhas pesquisas e paixão pela música, uma pequena contribuição diante da infinidade de linhas que podem ser traçadas e aprofundadas dentro do tema. A construção de uma música cristã relevante para o nosso tempo exige que seus criadores estejam atentos a história e tudo aquilo que a Igreja ensinou ao longo do tempo. A música litúrgica é um tesouro inestimável dentro da Igreja Católica, mesmo passando por grandes modificações ao longo dos anos, nunca deixou de lado a essência que faz com que ela seja tão bela: entoar os mistérios da fé, levando todos a um profundo sentimento de reverência e adoração ao Deus Uno e Trino.

A música cristã foi enaltecida por muitos Pontífices, autoridades musicais, artistas, intelectuais, poetas entre outros, pois é capaz de dar maior solenidade aos ritos de forma mais nobre. O anúncio do Reino de Deus encontra sua maior expressão na obra redentora de Jesus Cristo na Cruz do Calvário. Esse evento salvífico tem profundas raízes no clamor dos profetas. É, por sua vez, confirmado no anúncio do Reino por Jesus, registrado nos Evangelhos e prossegue, historicamente, na pregação da Igreja por todo o mundo, a Palavra em forma de música não é somente um anexo ou um ornamento na liturgia, o padre, a comunidade e os indivíduos são portadores da liturgia na medida em que se unem ao Cristo e em que o representam na comunhão de cabeça e corpo. É a Igreja inteira, é o céu e a terra, Deus e homem que estão implicados em toda ação litúrgica e isso não só teoricamente, mas de modo extremamente real. Quanto mais os músicos mergulharem nessa experiência, mais concretamente se terá a significação da música na liturgia, na Igreja e em suas vidas.

Abrir-se as novas necessidades e exigências deste novo tempo é uma forma de amadurecer nossos conceitos e permanecer abertos às mudanças. Até os próprios instrumentos mudaram, em vários sentidos, e isso permitiu com que a música continuasse viva e popular, mas é preciso também respeitar a tradição e tudo o que ela representa. Desde o início a importância dada ao canto gregoriano e à polifonia clássica enfatizava a qualidade do mistério da liturgia e sua alusão ao Logos e afastar-se daquilo que um dia foi uma grande riqueza pode nos levar a um empobrecimento cultural e corremos o risco de perder importantes referências que um dia fizeram história.

O evento litúrgico reúne a comunidade, todos os que participam da celebração litúrgica não são indivíduos sem relação entre si, mas o evento litúrgico os reúne em representação concreta do povo de Deus; elas significam, por outro lado, que enquanto povo de Deus reunido, são Co portadores do evento litúrgico que vem do Senhor. O Concílio Vaticano II frisou a grande importância da participação dos fiéis que reunidos formam uma unidade em virtude da comunhão do Espírito Santo, e não formam essa unidade por si mesmos ela é aberta vem do Espírito e está para além das fronteiras nacionais, culturais e sociais, abrindo-se concretamente àqueles que estão às margens.

As pessoas estão cada vez mais distantes e isoladas, conectadas e ao mesmo tempo solitárias, uma característica da modernidade, a música enquanto linguagem

humana pode unir e estreitar os laços entre aqueles que estão distantes. Esse contexto atual representa um grande desafio para a Igreja, mas podemos nos apoiar em nossa grande tradição cultural da fé que contém uma imensa força de vida. As pessoas estão sempre dispostas a romper seus limites e fazer o que for necessário para que a mensagem do Evangelho possa ser eficaz nestes tempos de secularização e escassez. Hoje em dia, a alegria da fé em Deus e a experiência de sua presença na liturgia são fonte poderosa e inesgotável de inspiração. Os artistas cristãos têm muito a contribuir com sua arte que não se esgota no tempo. A Igreja sempre precisou da arte, dos músicos, cantores, grupos, jovens, de todo o povo de Deus e também se expressa por meio deles, como uma Igreja Jovem e viva, mostrando um rosto mais humano, acessível e solidário ao mundo.

Estudar a teologia da música abre muitas perspectivas especialmente neste tempo em que vivemos com a música contemporânea enraizada na Igreja. Precisamos de uma escuta inteligente para as novas formas musicais e enriquecê-las cada vez mais. Com estes elementos podemos começar novas expansões de pesquisa, prática e estudo da teologia da música. Levando a uma música que vai da tradição ao contemporâneo, da qualidade à sinceridade, do diálogo entre os cristãos e também não cristãos, do litúrgico ao teológico, que nos permita cantar e vislumbrar o que um dia cantaremos junto ao coro dos anjos numa melodia sem fim. A voz da Igreja reunida é como o som de muitas águas, e ninguém pode duvidar da Igreja quando ela canta, porque este canto é a voz do próprio Deus!

7

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, santo. **Comentários a São João I**: evangelho – homilias 1-49. São Paulo: Paulus, 2022. v. 47/1.

AGOSTINHO, santo. **Confissões**. Tradução de J. Moisés. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1997.

AGOSTINHO, santo. *De Musica*. In: MIGNE, J. P. (org.). **Patrologia latina**. Paris: Migne, 1845. t. 32, col. 1081-1248.

ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti *et al.* **Música brasileira na liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005.

AMARAL, Daniel do. **Música e teologia** – A música evangélica brasileira: origem, apogeu e futuro. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Santo Agostinho e o canto ambrosiano. In: GONTIJO, José Antônio Baêta Zille; SALGADO, Clovis (org.). **Os filósofos e seus repertórios**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018. 270 p. (Diálogos com o som. Ensaios; v. 5). p. 19-37. Disponível em: https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2020/Dialogos/2020_dialogos_com_o_som_cap1.pdf. Acesso em: 2 dez. 2024.

ATANÁSIO, santo. A encarnação do Verbo. In: **Santo Atanásio**. São Paulo: Paulus, 2002. v. 18. (Coleção Patrística).

BALTHASAR, Hans Urs von. **A verdade é sinfônica**: aspectos do pluralismo cristão. São Paulo: Paulus, 2016.

BENTO, Santo. **A Regra de São Bento**. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2012.

BENVENUTI, L. O. A formação litúrgica na Igreja do século IV: o exemplo de Milão. **Revista de Patrística e Estudos Agostinianos**, v. 5, n. 2, p. 25-47, 2012.

BERNARD, John Henry; ATKINSON, Robert. **The Irish Book of Hymns**: Introduction and commentary. Cambridge: Bradshaw Society, 1898.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

BORING, Maynard Eugene. **Introdução ao Novo Testamento**. São Paulo: Paulus, 2016.

BORTOLINI, José. **Como ler o Apocalipse**. São Paulo: Paulus, 1994.

BORTOLINI, José. **Introdução a Paulo e suas cartas**. São Paulo: Paulus, 2001.

BROWN, Peter. **The Rise of Western Christendom**: triumph and diversity, A.D. 200-1000. Oxford: Blackwell Publishing, 2013

BULTMAN, Rudolf. **Das Evangelium des Johannes**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

BYRNE, David. **Como funciona a música**. São Paulo: Manole, 2014.

CASTELANO, Jesus. **Liturgia e vida espiritual**. São Paulo: Paulinas, 2008.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Paulinas; Loyola, 1993.

CNBB. Decreto *Ad Gentes*. In: **Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 1997. p. 401.

CNBB. **Documentos sobre a música litúrgica**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

COLA, Gustavo Correa. **O sacramento-assembleia**: teologia mistagógica da comunidade celebrante. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2020.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium*. In: **Documentos do Concílio Vaticano II**. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 169-174.

CONCÍLIO VATICANO II. **Constituição Dogmática *Lumen Gentium***: sobre a Igreja. Roma, 21 nov. 1964a. Disponível em: https://vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

CONCÍLIO VATICANO II. **Decreto *Unitatis Redintegratio***: sobre o ecumenismo. Vaticano, 21 nov. 1964b. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19641121_unitatis-redintegratio_po.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

CONCÍLIO VATICANO II. **Constituição *Sacrosanctum Concilium***: sobre a sagrada liturgia. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2013.

CONCÍLIO VATICANO II. **Decreto *Ad Gentes***: sobre a atividade missionária da Igreja. Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

DUCHESNE, Louis. **Christian Worship**: its origin and evolution. Londres: SPCK, 1923.

FENNER, C. **Swing low, sweet chariot**. Hymnology Archive, 26 set. 2018. Disponível em: <https://www.hymnologyarchive.com/swing-low-sweet-chariot>. Acesso em: 10 out. 2024.

FRANCISCO, papa. **Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium***: sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual. Roma, 24 nov. 2013. Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

FRANCISCO, papa. **Conferência de imprensa do Santo Padre durante o voo de regresso da Arménia** (26 de junho de 2016). Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2016/june/documents/papa-francesco_20160626_armenia-conferenza-stampa.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

FRANCISCO, papa. **Discurso do Papa Francisco aos participantes no Congresso Internacional de Música Sacra**. Vaticano, 4 mar. 2017. Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2017/march/documents/papa-francesco_20170304_convegno-musica-sacra.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

FREDERICO, Denise. **A música na igreja evangélica brasileira**. Rio de Janeiro: MK Editora, 2007.

GALVÃO, Antônio M. **Jesus visto por Paulo: hinos cristológicos**. São Paulo: O Recado Editora, 2011.

GELINEAU, Joseph. **Os cantos da Missa no seu enraizamento ritual**. São Paulo: Paulus, 2013.

GIRARD, Marc. **Como ler o Livro dos Salmos: espelho da vida do povo**. São Paulo: Paulus, 1992.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Gradiva, 2014.

HARTING, J. The Cultural Context of Niceta of Remesiana. **Journal of Early Christian Studies**, v. 12, n. 1, p. 45-67, 2004.

JOÃO PAULO II, santo. **Carta aos artistas**. São Paulo: Paulus, 1999.

JOÃO PAULO II, santo. **Carta Encíclica *Ut Unum Sint***. São Paulo: Loyola, 1995.

KASPER, Walter. **A Igreja Católica: essência, realidade e missão**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

KATTENBUSCH, Ferdinand. **Das Apostolische Symbol**. Germany: J. C. Hinrich'sche, 1896. v. I.

KRAUS, Hans Joachim. **Teologia de los salmos**. Salamanca: Ed. Síguemes, 1985.

LACERDA, Jair Pereira. **A transmissão do pecado original segundo o De Peccatorum Meritis de Santo Agostinho**. 2021. 106 f. Dissertação (mestrado em teologia) – Departamento de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

LUTERO, Martinho. **Obras selecionadas: os primórdios e o programa da Reforma escritos de 1517 a 1520**. São Paulo: Editora Concórdia, 2018. 14 v.

MATOS, Henrique C J., **Introdução à história da Igreja**. Belo Horizonte: O Lutador, 2009. v. 1 e 2.

- MIGNE, J. P. (org.). **Patrologia latina**. Paris: Migne, 1844-1864.
- MILITELLO, Sergio. **Teologia della musica**. Roma: Queriniana, 2021.
- MOLINARI, Paula. **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009.
- MORIN, Germain, dom. Nouvelles Recherches sur l'auteur du "Te Deum". **Révue Bénédictine**, v. 11, p. 49-77, 1894. Disponível em: <https://www.brepolsonline.net/doi/epdf/10.1484/J.RB.4.02489>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- MORIN, Germain, dom. Niceta de Remesiana: contexto e escritos. **Révue Bénédictine**, v. 39, n. 2, p. 45-62, 1927.
- MÜLLER, Ulrich B. **A encarnação do Filho de Deus**. São Paulo: Loyola, 2004.
- NKETIA, J. H. **The music of Africa**. New York: W. W. Norton & Company, 1974.
- NOLA, Paulinus, santo. **Letters of St. Paulinus of Nola**. Tradução de Patrick Gerard Walsh. Londres: The Newman Press, 1966. v. 1.
- NEWMAN, John, H. **Los arrianos del siglo IV**. Madrid: Ediciones Encuentro S.A, 2020.
- PAULO VI, papa. **Decreto Apostolicam Actuositatem**: sobre o apostolado dos leigos. Vaticano, 18 nov. 1965. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651118_apostolicam-actuositatem_po.html. Acesso em: 10 dez. 2024.
- RATZINGER, Joseph. **Introdução ao espírito da liturgia**. 1. ed. São Paulo: Loyola, 2013.
- RATZINGER, Joseph. **O espírito da música**. São Paulo: Vide Editorial, 2017.
- RATZINGER, Joseph. **Palavras do Papa Bento XVI por ocasião do concerto oferecido pela sua santidade Kirill I no contexto das "Jornadas da cultura e da espiritualidade russa no Vaticano"**. Vaticano, 20 maio 2010. Disponível em: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100520_concerto-kirill.html. Acesso em: 10 dez. 2024.
- RAVASI, Gianfranco. **O Livro dos Salmos**: comentário e reflexão teológica. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- REMESIANA, Niceta de. De Psalmodiae Bono. *In*: **Patrologia latina**. Paris: Migne, 1850. v. 52, col. 867-877.
- REMESIANA, Niceta de. **His life and works**. Berkeley, CA: Ed. Legare Street Press, 2022.

RUBIO, Alfonso Garcia. **Unidade na pluralidade**: o ser humano à luz da fé e da reflexão cristãs. São Paulo: Paulus, 2001.

SCHALK, Carl F. **Lutero e a música**: paradigmas de louvor. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 2002.

SÍNODO DOS BISPOS. **Instrumentum laboris da XV Assembleia Geral Ordinária do Sínodo dos Bispos sobre o tema**: os jovens, a fé e o discernimento vocacional [3-28 de outubro de 2018]. Vaticano, 8 maio 2018. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/synod/documents/rc_synod_doc_20180508_instrumentum-xvassemblea-giovani_po.html. Acesso em: 10 nov. 2024.

SLOBODA, John A. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Londrina: Eduel, 2008.

SYNAN, Vinson. **O século do Espírito Santo**: 100 anos do avivamento pentecostal e carismático. São Paulo: Editora Vida, 2009.

WATSON, J. R.; YOUNG C. R.; GUENTHER, E. **Go down, Moses**. The Canterbury Dictionary of Hymnology, 26 jan. 2019. Disponível em: <http://www.hymnology.co.uk/g/go-down,-moses>. Acesso em: 10 dez. 2024.

WEBER, José H. **Introdução ao canto gregoriano**. São Paulo: Paulus, 2006.

YOURCENAR, Marguerite. **Fleuve profond, sombre rivière**: les Negro Spirituals commentaires et traductions. Paris: Gallimard, 1974.