

“ LOUVAI O SENHOR EM VOSSOS CORAÇÕES...”

S. PAULO E A MÚSICA

*Louvai o Senhor em vossos corações;
cantai hinos, salmos e cânticos espirituais
dando graças a Deus, sempre e em todas as coisas,
em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo*

[Ef 5, 19-20]

A diversidade de perspectivas que as celebrações de um ano paulino poderão revestir não poderia deixar de lado a dimensão artística e, nesta, particularmente a musical. Uma primeira incursão pelo “corpus” paulino à procura de referências musicais começa por provocar alguma desilusão, face à exiguidade de elementos encontrados; porém, logo podemos constatar que as poucas referências musicais são, em si mesmas, inspiradoras dos caminhos trilhados pela teologia, liturgia e música das primeiras comunidades e do desenvolvimento futuro da Igreja. A condição judaica do Apóstolo dos Gentios poderia justificar uma presença musical mais significativa nas suas Cartas, tendo em conta a quantidade de referências musicais existentes no Antigo Testamento, quer do ponto de vista litúrgico quer artístico.¹ Assim não acontece. Por sua vez, o desenvolvimento da actividade apostólica paulina nas comunidades de língua e cultura grega² também

¹ Tivemos já oportunidade de abordar este assunto noutras ocasiões e escritos e por isso nos limitamos agora a citar algumas referências sobre a música no mundo bíblico como sejam os trabalhos de Edith GERSON-KIWI, nomeadamente o artigo “Ebraica musica” in DEUMM, ou em *Dictionaire de la Bible, Suplemente*, ou a mais recente obra de GIANFRANCO RAVASI, *Il canto della Rana*, Ed. Piemme, Casale Monferrato, 1992.

² A música na cultura grega gozava já de um considerável desenvolvimento no tempo de Paulo e muito antes. A prática musical tinha aí um papel determinante, quer no contexto do Teatro quer nos Jogos; a música instrumental tinha também um grande incremento e popularidade ao ponto de conhecermos algumas referências mesmo a instrumentistas solistas que gozavam de um prestígio equivalente ao dos atletas olímpicos; as abundantes referências iconográficas – ilustrações de vasos – são também uma prova disso. Ao mesmo tempo, a teoria musical encontrava-se bastante desenvolvida com relevo para os trabalhos de Pitágoras, ao nível do ritmo e das relações quantitativas dos sons musicais; o ponto de vista estético, filosófico e até pedagógico não escapou ao próprio Platão que, na *República* e *As Leis*, lhe

justificaria uma presença mais significativa da linguagem e prática musicais, como haveria de acontecer depois com os Padres da Igreja. Constatamos afinal que estas, em Paulo, não se aproximam nem de longe, do nível que a cultura musical atingira no mundo grego, quer no âmbito teórico quer na prática musical sobretudo instrumental; isto talvez derive da experiência pouco positiva vivida pelo judeu Paulo no ambiente de diáspora, na cidade de Tarso, particularmente pelo nocivo efeito das “marchas”, ao som de flautas e tímpanos, que por vezes poluíam o ambiente calmo das ruas, nas manifestações culturais do helenismo pagão.

E que dizer da figura de Paulo ou dos seus escritos enquanto inspiradores da arte musical? Também não vamos muito mais longe nesse campo, apesar de não se encontrar totalmente ausente. De facto a personalidade controversa de Paulo não era das mais simpáticas de molde a inspirar quer uma grande devoção popular quer o interesse de poetas, libretistas ou compositores. Ao contrário de outras figuras de menor importância no mundo bíblico, nomeadamente do Antigo Testamento, a vida e obra de Paulo de Tarso não gozaram do favor de muitos compositores. O mesmo não se poderá dizer do repertório propriamente litúrgico que, como poderemos ver, bebe nas Cartas de Paulo uma enorme quantidade de textos e alguns dos mais significativos, tanto ao nível dos cânticos para a Missa (Antífonas de Entrada e Comunhão) como dos Hinos constantes nas Cartas paulinas e vieram a fazer parte da Liturgia das Horas.

É neste campo, limitado mas significativo, de referências musicais à volta da vida e obra de S. Paulo que vamos desenvolver o nosso trabalho, procurando nomeadamente chamar a atenção para um conjunto de elementos eventualmente descurados no contacto descontextualizado dos textos paulinos ou na relevância da figura de Paulo dentro do panorama musical e especificamente litúrgico-musical.

1. Paulo e a Linguagem musical

Uma das primeiras alusões à prática musical que encontramos no Novo Testamento envolve precisamente a figura de Paulo. Trata-se de uma passagem do livro dos Actos dos Apóstolos, onde se conta o episódio da prisão de Paulo e Silas depois de uns

dedica algumas referências de relevo. Na linha deste pensamento se centrarão os trabalhos de autores cristãos como Santo Agostinho, com *De Musica, Libri Septem*. A exiguidade de composições que chegaram até nós, não nos impede de ter uma pequena, mas precisa ideia do desenvolvimento e do impacto da arte musical no mundo grego clássico.

desacatos provocados pela cura de um possesso em Filipos: “pela meia-noite, Paulo e Silas, em oração, cantavam os louvores de Deus; os prisioneiros escutavam-nos...” (Act 16, 25). Pouco depois seriam miraculosamente libertados da cadeia. Trata-se de um episódio curioso, na medida em que não sabemos ao certo de que género de cânticos se tratava, mas provavelmente seriam Salmos, cantados de tal modo que conseguiam despertar a curiosidade dos companheiros de prisão, embora suficientemente discretos para permitirem que o carcereiro tenha adormecido ao ponto de só acordar com o terramoto que acabou por libertar os prisioneiros.

É eventualmente este carácter discreto do canto que leva mais tarde o Apóstolo a exortar os fiéis destinatários das suas Cartas: “falai uns aos outros com salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e louvando ao Senhor em vosso coração” (Ef 5, 19) e “entoem vossos corações salmos, hinos e cânticos espirituais” (Col 3, 16).³ Esta forma de dizer, apelando ao canto “em vossos corações” estará provavelmente em contraste com a prática musical grega que se caracterizava por alguma estridência, nomeadamente na forma de entoação dos modos Lídio e Jónio já causadores de algumas preocupações já no próprio Platão,⁴ mas sobretudo nos Padres da Igreja, nomeadamente em Santo Inácio de Antioquia, que exortava os cristãos a tomarem o “tom de Deus”.⁵ Ao mesmo tempo, esta forma de o Apóstolo se expressar poderá conduzir-nos a uma atitude mais tarde recomendada pelos Pastores a fim de que “não suceda que enquanto a boca está dizendo as palavras, a mente ande vagueando por qualquer lado; para que a língua seja escutada pela alma”, como comenta S. João Crisóstomo.⁶

A sugestão do canto de salmos e hinos apresentada por Paulo insere-nos na linha da tradição judaica, nomeadamente na liturgia do Templo de Jerusalém, já que a prática coeva aos escritos do Novo Testamento se centra preferentemente na “cantilação” das

³ Sobre elementos musicais nas cartas paulinas ver: SALVONI, F. “Strumento musicale e culto Cristiano”, in *Ricerche Bibliche e Religiose*, 5(1970), 173-191 e SCORDATO, C., “Per una teologia del canto, Col 3, 16-17 ed Ef 5, 18-20”, in *Teologia, filosofia ed estetica della musica sacra*, Palermo, 1987, p. 9-32.

⁴ Em Platão nota-se a preocupação com o ensino de melodias que não ultrapassem o âmbito aceitável nos jovens educandos, de modo a não excitar demasiadamente os ânimos como era próprio de algumas canções e de alguns modos. Cf. SOLANGE CORBIN, *La musica Cristiana*, Ed. Jaca Book, Milano, 1983, p. 28-29 e JAMES MAC KINNON, *Antiquity and the Middle Ages*, Maxmillan Press, London, 1990, p. 4-6).

⁵ ROBERT SKERIS, *Chroma Theou, On the original and theological interpretation of the musical imagery used by the ecclesiastical writers of the first three centuries with special reference to the image of Orpheus*, Althoeting, 1976.

⁶ S. JOÃO CRISÓSTOMO, *Expositio in Psalm. 41, 1*.

Escrituras praticada na Sinagoga, uso que sobreviveu à destruição do Templo no ano 70.⁷ Mais difícil será identificar aquilo que Paulo denomina por “cânticos espirituais”, sendo que os autores vêm definindo essa prática em termos de improvisação musical ou mesmo de composição de cânticos originais e portanto de textos não bíblicos. Ao falar de “ὄδους πνευματικαῖς”, Paulo aproxima-se do ideal de oração apresentado por S. João, quando Jesus fala de “orar em espírito e verdade” (Jo 4, 23-24) ou o próprio Paulo quando afirma: “cantarei com o espírito, mas também cantarei com a inteligência” (1Cor, 14, 15). Mais do que uma alusão a qualquer forma especial de cântico, estaremos aqui perante uma forma de cantar, uma atitude face à oração e ao louvor de Deus eventualmente próxima da prática das comunidades essénias de Qumran, já algo distante não só da forma tradicional judaica de cantar ao som de instrumentos musicais, mas sobretudo da música instrumental pagã, essa sim, muito próxima dos cultos orgiásticos ou circenses.⁸

Esta linha de interpretação pode deduzir-se da expressão “cantai em vossos corações”, um estilo de canto que apela à interioridade, ao contrário da mais exuberante tradição judaica, onde o povo costumava cantar “a plenos pulmões” (Jdt 15, 14), e já censurada pelo próprio Jesus (Mt 6, 5-6). Um ambiente de interioridade marcará a interpretação posterior dos textos paulinos, como se pode resumir neste comentário de S. Jerónimo ao escrever: “Devemos cantar, salmodiar e louvar a Deus, mais com o nosso espírito do que com a nossa voz. Eis o sentido desta expressão: cantando e salmodiando (em louvor de Deus) nos nossos corações. Que os jovens adolescentes o compreendam e o compreendam aqueles cuja função é a de louvar a Deus na Igreja, cantando não com a voz mas com o coração. É necessário fazê-lo no temor, no trabalho e no conhecimento das Escrituras”.⁹

Relativamente à música instrumental, não podemos dizer que Paulo se mostre indiferente ao mundo circundante; as poucas alusões dos seus textos mostram-nos um particular conhecimento dos efeitos da música, iniciando mesmo um estilo alegórico que haveria de ser particularmente desenvolvido pelos escritores eclesiásticos dos

⁷ As referências aos Salmos são frequentes mesmo no Novo Testamento (1Cor 14, 15.26; Act, 13,33; Lc 24, 44); o mesmo acontece com a palavra “hino” ou “himnein” (Mc 14, 26; Mt 26,30; Act 16,25).

⁸ Cfr. ANTONIO MISTRORIGO, *La Musica Sacra nella Liturgia*, Portalupi Editori, Casale Monferrato, 2002, p. 21-27.

⁹ S. JERÓNIMO, *Comentário à Carta aos Efésios*, III, 19, citado em SOLANGE CORBIN, op. cit., p. 65).

primeiros séculos. No famoso *Hino à Caridade* presente na Primeira Carta aos Coríntios, Paulo afirma: “Ainda que eu fale a língua dos homens e dos anjos, se não tiver caridade, serei como o *bronze* que ressoa ou como o *címbalo* que retine” (1Cor 13, 1). A palavra “bronze”, *χαλκος* deverá referir-se ao instrumento chamado “gong” ou mais precisamente ao “tam-tam”, instrumentos cujo som se prolonga no tempo e com uma profundidade que oscila entre o solene e o aterrador;¹⁰ por sua vez, o címbalo, *κymbalon*, no grego, é um instrumento já conhecido no mundo judaico (usado em pares percutindo-se um contra o outro, designados por *selselim*), muito utilizados na pontuação rítmica, e conhecidos também entre nós por “címbalos” ou “pratos”. Estes instrumentos, “com a sua sonoridade brilhante e estridente martelavam o ritmo de cânticos e procissões”,¹¹ eram muito utilizados no judaísmo e vêm referidos em diversas passagens da Bíblia, particularmente no elenco instrumental do Salmo 150, mas são apontados por Paulo por causa da sua sonoridade “pobre”, indefinida, exactamente no sentido que ele pretende dar à pobreza de linguagem daqueles que não têm caridade: são capazes de fazer barulho, são capaz de chamar a atenção mais do que os outros, mas não conseguem transmitir qualquer mensagem como aconteceria com os instrumentos melódicos.¹²

E Paulo continua o seu raciocínio fazendo agora apelo a três instrumentos melódicos – a Flauta, a Trompete e a Cítara – ao afirmar em 1Cor 14, 6-7: “Suponde agora, irmãos, que eu vá ter convosco falando em línguas: como vos serei útil se a minha palavra não vos levar nem revelação, nem ciência, nem profecia, nem ensinamento? O mesmo se dá com os instrumentos musicais como a flauta ou a cítara: se não emitem os sons distintos, como reconhecer o que toca a flauta ou a cítara?”. Na cultura e na liturgia judaicas, estes instrumentos tinham um grande significado, vindo ambos referidos no Salmo 150. A Flauta, “*ugab*” em hebraico, é um instrumento que aponta para os inícios da música: a sua invenção é atribuída a Jubal, descendente de Caim, e “pai de todos os tocadores de flautas e lira” (Gen 4, 21); porém, no texto grego a palavra utilizada é

¹⁰ Este carácter aterrador do som do *Gong* ou especialmente do *Tam-tam* é explorado com particular efeito na ópera *Norma* de Bellini, numa cena em que o coro canta “*Squilla il bronzo del Dio! Guerra! Guerra!*”.

¹¹ GIANFRANCO RAVASI, *Il canto della Rana*, p. 65.

¹² Não deixaremos de apontar aqui uma referência à passagem do Evangelho em que Jesus censura a “caridade” dos fariseus pelo facto de se exibirem para serem louvados pelos homens: “*Quando, pois, deres esmola, não toques trombeta diante de ti, como fazem os hipócritas, nas sinagogas e nas ruas, para serem glorificados pelos homens. Em verdade vos digo que eles já receberam a recompensa*” (Mt 6, 2).

αυλος, que não designa propriamente uma Flauta, mas um instrumento que se poderia comparar ao actual Oboé, instrumento de palheta dupla e de som particularmente estridente.¹³ A imprecisão deriva do facto de a Vulgata traduzir αυλος por *tíbia*; esta era a designação latina para “flauta”, porque era normalmente fabricada a partir do referido osso de animal, de onde também a sua conotação com a morte e os funerais, como se reconhece em Mt 9, 23, no episódio da ressurreição da filha de Jairo.¹⁴ Também aí se emprega o termo grego derivado, αυλητης para designar os tocadores de “aulos”, traduzido imprecisamente para o latino *tibicines*, de onde a confusão entre os dois instrumentos. No entanto, para o efeito que o Apóstolo pretende vincar, o significado é o mesmo: a necessidade de afinação e de rigor para que os instrumentos sejam audíveis e a mensagem passe. No mesmo sentido encontramos a referência à cítara, instrumento de corda que se executa com os dedos ou com o auxílio de um plectro. Na tradição hebraica, a cítara, *Kinnôr*, vinha quase sempre associada e mesmo confundida com a harpa, *Nebel*, e utilizava-se no acompanhamento dos salmos. O Rei David é representado normalmente como tangedor destes instrumentos. Trata-se dum instrumento muito referenciado também na tradição musical grega com o nome *Κιταρα*, origem do vocábulo português Cítara, através do latim *Cithara*.¹⁵ O facto de Paulo apelar à necessidade de afinação na execução deste instrumento compreende-se, pois se trata de um instrumento que afluía então “as soleiras da melodia e da música, ainda que de uma forma hesitante e elementar”,¹⁶ numa incipiente tentativa de execução a solo, procurando imitar a voz cantante ou recitante, depois de “dar o tom” para uma entoação mais ou menos afinada. Os poucos documentos que chegaram até nós, e nos permitem ter uma ideia dos efeitos da utilização da cítara na música grega, permitem-nos compreender a pertinência das afirmações de Paulo.¹⁷

¹³ Será importante referir que se trata de dois instrumentos que, na cultura grega, simbolizam, além do mais, dois estados de espírito, dois padrões culturais contraditórios: a *cítara* (ou *lyra*) simboliza o deus Apolo, o equilíbrio, a ordem, a tranquilidade; por sua vez, o *aulos* simboliza o deus Dionísio, a agitação, a desordem, o estado de espírito provocado pelo vinho. Pelo contexto, não parece que Paulo tenha isso presente como referência da sua afirmação.

¹⁴ Na cultura romana estava particularmente associada aos sacrifícios, desde os mais simples de ofertas de incenso, à imolação de animais onde não poderia faltar (JAMES MAC KINNON, *Antiquity and the Middle Ages*, p. 7).

¹⁵ Para além da Cítara, este nome estará também na origem do nome Guitarra que em pouco se poderá assemelhar ao instrumento que aqui tratamos.

¹⁶ EDITH GERSON-KIWI, citada em G. RAVASI, *Il canto della Rana*, pág. 64.

Continuando a falar da utilização dos instrumentos como portadores de uma mensagem clara, o Apóstolo apela agora à Trombeta ou Trompete: “E se a trombeta emitir um som confuso, quem se preparará para a guerra?” (1Cor 14, 8). A Trombeta era um instrumento de ressonâncias guerreiras já na cultura hebraica, onde era conhecida por *Jôbel* palavra de que derivou a designação das manifestações festivas onde era posteriormente utilizada – celebrações “jubilares” ou “jubileus” – e executada pelos sacerdotes ou levitas na liturgia do Templo, nomeadamente as trombetas de prata (Num 10, 2). Vem muitas vezes associada ao *shofar*, instrumento feito de chifre de carneiro e que poderíamos associar à actual Trompa,¹⁸ conotado com o ambiente guerreiro, e depois utilizado no apelo à oração sinagoga. O texto grego de Paulo fala de Σαλπιγξ, termo que designa normalmente a Trombeta ou Trompete, traduzido para o latim *Tuba*, termo que traduzia efectivamente o som guerreiro da trombeta, como podemos ver na expressão “tuba canora e belicosa” de Camões em *Os Lusíadas* I, 3; hoje a palavra Tuba designa um instrumento de metal bastante diferente. No entanto, o contexto da palavra paulina é claramente o do ambiente guerreiro e da utilização da trombeta com esse fim devendo, para tal, apresentar um som claro, o que não era fácil num tempo em que o leque de sons conseguidos num instrumento do género era praticamente reduzido a um ou dois; sabemos que, hoje em dia, mesmo em instrumentos simples e desprovidos de pistões como se utilizam nas fanfarras ou nos toques militares, os recursos são muito maiores. Encontramos mais duas referências a este instrumento nos textos de Paulo, em 1Cor 15, 51-55 e 1Tes 4, 16, mas ambas em contexto escatológico: “Quando o Senhor, ao sinal dado, à voz do arcanjo e ao som da trombeta divina, descer do céu, então os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro”(1Tes, 4, 16) e “Num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final, pois a trombeta soar, os mortos ressurgirão incorruptíveis” (1Cor 15, 52). No primeiro texto, o documento mais antigo, fala-se de “som da trombeta divina” (εν σαλπιγγι Θεου) e no segundo temos uma expressão escatologicamente mais clara de “som da trombeta final (εν τη εσχατη σαλπιγγι), logo seguido da expressão “pois a trombeta soar” (σαλπισει γαρ). Estes textos não apresentam problemas de interpretação, estando perfeitamente enquadrados numa

¹⁷ Encontramos alguns exemplos musicais no CD “*Musique de la Grèce Antique*”, reconstituídos pelo Atrium Musicae de Madrid, Edição Harmonia Mundi, HMA 1901015 e em ΜΕΛΟΣ ΑΡΧΑΙΟΝ, *Sacred Music of Greek Antiquity*, Athens.

¹⁸ Instrumento que, em várias línguas, conservou sempre a designação que aponta para a sua origem: “Corno”, em Italiano, “Cor” em Francês, ou “Horn” em Inglês e Alemão.

temática escatológica que será sempre marcada pelo som das trombetas, particularmente no Apocalipse, marcando de futuro a linguagem própria dos últimos tempos e a liturgia de defuntos de onde sobressai a *Sequência “Dies irae”* onde lemos “tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum”. No Antigo Testamento, o som da trombeta caracterizava o ambiente de guerra, revelava o carácter terrível das teofanias (Ex 19, 16-19), e revestia também uma dimensão escatológica (Is 27, 13; Joel 2, 1; Sof 1, 16 e Zac 9, 14). Esta dimensão escatológica já anunciada por Paulo vai encontrar um eco particular no restante Novo Testamento (Mt 24, 31 e Heb 12, 19), muito particularmente no livro do Apocalipse onde encontramos não só a dimensão teofânica paralela a Ex 19, 16-19 em Ap 4, 1, mas sobretudo a escatológica em Ap 8,6-13; 9, 1-14; 10, 7 e 11, 15. A partir destes dados, é de crer que facilmente se associasse a dimensão teofânica à escatológica ao ponto de o som da trombeta fazer parte do imaginário das primitivas comunidades, nomeadamente a partir da influência da literatura apocalíptica do Antigo Testamento.¹⁹ Daqui derivaria a relação do som de trombeta com as manifestações relacionadas com a “parusia”, pelo que não nos parece necessário procurar esta relação em qualquer outro ambiente, muito menos na cultura musical grega ou romana.

Resumindo, vemos que está longe carecer de importância, apesar de exígua, a relação da literatura paulina com a música. Se é verdade que nada disto se pode comparar com o desenvolvimento impressionante da simbologia musical presente nos Padres da Igreja, também podemos afirmar que Paulo “dá o tom” para essa corrente marcadamente simbólica bem como para o verdadeiro sentido e originalidade da música litúrgica cristã ao longo dos tempos, na medida em que a indicação do Apóstolo continuará a ser uma referência fundamental sobre o modo de cantar os louvores de Deus.

2. A literatura paulina nos textos dos cânticos litúrgicos

Sendo verdade que a música litúrgica cristã se encontra marcada por essa inquestionável referência paulina, depois cimentada por uma experiência, uma cultura e uma história musical de séculos, é sobretudo ao nível dos textos que encontramos a maior presença de Paulo na liturgia cantada ou destinada ao canto, como são as Antífonas de Entrada e

¹⁹ Não é por acaso que uma das referências instrumentais mais significativas do Antigo Testamento, para além do Salmo 150, esteja precisamente num livro pertencente à literatura apocalíptica, o *Livro de Daniel*. Em Dan 3, 15 temos a referência a uma verdadeira orquestra da corte de Nabucodonosor.

Comunhão para a Missa, ou alguns textos importantes da Liturgia das Horas.²⁰ Aí pontifica a riqueza teológica dos textos sem que não possamos descurar a clara musicalidade de alguns que, por isso mesmo, se tornaram famosos. Apresentamos a seguir, a título de curiosidade, um elenco dos mesmos textos e a sua presença na liturgia. Nota-se a presença de textos de quase todo o “corpus paulino” com exceção da *Segunda Carta aos Tessalonicenses* e da *Carta a Filemon*. Há uma presença marcante das grandes Cartas (34 textos), da Carta aos Efésios (9 textos) com relevo para os textos relacionados com a revelação do mistério de Deus em Cristo e mais algumas presenças das outras cartas (16 textos); a larga maioria dos textos vai enquadrar-se liturgicamente nas celebrações do Mistério Pascal e, por isso, no tempo litúrgico da Quaresma e Tempo Pascal, o que é normal pois são também esses os temas que marcam preferentemente a teologia paulina.

2.1 Textos paulinos nos Cânticos da Missa

A) ANTIFONA DE ENTRADA

Rom 4, 25

Cristo foi entregue à morte pelos nossos pecados
e ressuscitou para nossa justificação

Missa de Sexta-feira da II Semana da Páscoa

Rom 5, 5; 8, 11

O amor de Deus foi derramado em nossos corações
pelo Espírito do Senhor que habita em nós

Missa do Domingo de Pentecostes; Ritual da Confirmação; Missa votiva do E. Santo

Rom 6, 9

Cristo ressuscitado de entre os mortos já não pode morrer;
a morte já não tem domínio sobre ele.

²⁰ Actualmente não constam do Missal os antigos Cânticos do Ofertório, mas tal não invalida a afirmação que fazemos, na medida em que os Cânticos do Ofertório que faziam parte do Gradual Romano eram particular e maioritariamente baseados em salmos, salvo uma meia-dúzia de Ofertórios chamados por isso “não salmódicos”.

Missa de Segunda-feira da II Semana de Páscoa

Rom 8, 11

Deus que ressuscitou Jesus de entre os mortos
também dará a vida aos nossos corpos mortais
pelo seu Espírito que habita em nós.

Missa da Comemoração de todos os Fiéis Defuntos II; Celebração de Exéquias;

Rom 12, 5

Somos o povo de Deus,
formamos em Cristo um só corpo
Missa de Intercessão pela Santa Igreja - C

Rom 14, 7-8

Se vivemos, vivemos para o Senhor;
se morremos, morremos para o Senhor.
Na vida e na morte pertencemos ao Senhor
Missa de intercessão pelos Moribundos

1Cor 2, 2

Diante de vós nada mais quis saber
senão Jesus Cristo crucificado
Missa da memória de São Paulo da Cruz

1Cor 15, 22 e 1Tes 4, 14

Assim como Jesus morreu e ressuscitou
também aos que morrem em Jesus
Deus os levará com ele à sua glória;
se em Adão todos morreram, em Cristo, todos voltarão à vida
Missa da Comemoração de todos os Fiéis Defuntos II; Celebração de Exéquias

Gál 2, 19-20

Estou crucificado com Cristo;
já não sou eu que vivo, é Cristo que vive em mim;
Vivo na fé em Cristo, Filho de Deus,

que me amou e se entregou por mim
Missa da memória de Santo Inácio de Antioquia

Gál 4, 4

Chegou a plenitude dos tempos
Deus enviou o seu Filho ao mundo
Missa matutina do Dia 24 de Dezembro

Gál 4, 4-5

Deus enviou o seu Filho nascido de mulher
para nos tornarmos seus filhos adotivos
Missa do Sábado do Tempo de Natal

Gál 6, 14

Toda a nossa glória está na cruz de Nosso Senhor Jesus Cristo;
Nele está a nossa salvação, vida e ressurreição
por Ele fomos salvos e livres
Missa Vespertina da Ceia do Senhor; Exaltação da Santa Cruz; Santo André Lang e S. João da Cruz;

Ef 1, 9-10

O Senhor revelou-nos o mistério da sua vontade:
instaurar todas as coisas em Cristo,
tudo o que há nos céus e na terra.
Missa de intercessão pela santa Igreja

Ef 2, 14-15

Cristo é a nossa paz;
Ele fez de todos nós um só povo
derrubando o muro de separação para criar um homem novo.
Missa de intercessão pelos Emigrantes

Ef 4, 24

Revesti-vos do homem novo
criado à imagem de Deus

na justiça e na verdadeira santidade.

Missa Ritual do Baptismo

Ef 4, 4-6

Há um só corpo e um só Espírito

há uma só esperança na vida a que fostes chamados

há um só Senhor, uma só fé, um só Baptismo

há um só Deus, Pai de todos, que está acima de todos

e em todos se encontra

Missa de intercessão pela Unidade dos Cristãos - C

Ef 5, 19-20

Cantai e louvai ao Senhor em vossos corações

dando graças a Deus Pai

sempre e em todas as coisas

em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Missa para dar Graças a Deus

Fil 2, 10-11

Ao nome de Jesus todos se ajoelhem no céu, na terra e nos abismos

e toda a língua proclame que Jesus Cristo é o Senhor

para glória de Deus Pai.

Missa de Quarta-feira Santa; memória de Santo Inácio de Loyola e Santo Nome de Jesus

Fil 4, 4-5

Alegrai-vos sempre no Senhor;

exultai de alegria; o Senhor está perto

Missa do III Domingo de Advento

Col 1, 25-28

O Senhor constituiu-me ministro da Igreja

para vos anunciar o Evangelho

e vos tornar perfeitos em Cristo

Missa por um Sacerdote / Pároco

Col 2, 12

Com Cristo fostes sepultados no Baptismo
e também com Ele fostes ressuscitados
pela fé no poder de Deus que O ressuscitou dos mortos.

Missa de Sábado da III e V Semana da Páscoa

Col 3, 14-15

Revesti-vos da caridade que é o vínculo da perfeição
e reine em vossos corações a paz de Cristo

Missa Sinodal e de uma Reunião espiritual

1Tes 4, 14 e 1Cor 15, 22

Assim como Jesus morreu e ressuscitou
também aos que morrem em Jesus

Deus os levará com ele à sua glória.

Se em Adão todos morreram, em Cristo, todos voltarão à vida

Missa da Comemoração de todos os Fiéis Defuntos II; Celebração de Exéquias

2Tim 1, 12. 4,8

Eu sei em quem pus a minha confiança
e sei que o Senhor, justo juiz
me dará a recompensa no dia da sua vinda

Missa da memória da Conversão de S. Paulo

2Tim 4, 7-8

Combati o bom combate
terminei a minha carreira, guardei a fé.

O Senhor me dará a coroa da justiça.

Missa da memória do Beato Nuno de Santa Maria

Tito 3, 5-7

Deus salvou-nos na sua misericórdia
pelo banho da regeneração e renovação do Espírito Santo
para que, justificados pela sua graça,

nos tornemos, em esperança, herdeiros da vida eterna

Missa Ritual do Batismo

B) ANTÍFONAS DE COMUNHÃO

Rom 4, 25

Cristo foi entregue à morte pelos nossos pecados
e ressuscitou para nossa justificação

Missa de Sexta-feira da IV e VI Semana da Páscoa

Rom 6, 8

Se morremos com Cristo
com Cristo viveremos.

Missa de Terça-feira da III e V Semana da Páscoa

Rom 6, 9

Cristo ressuscitado de entre os mortos já não pode morrer;
a morte não tem domínio sobre ele.

Missa de Segunda-feira da Oitava da Páscoa, e da II e VI Semanas da Páscoa

Rom 8, 3 e Ef 2,4

Deus amou-nos com amor infinito
por isso enviou o seu Filho ao mundo
com uma natureza semelhante à do homem pecador

Missa de Terça-feira do Tempo de Natal

Rom 8, 32

Para nos salvar
Deus não poupou o seu próprio Filho

Missa de Terça-feira da Semana Santa

Rom 8, 38-39

Nem a morte nem a vida nem criatura alguma
poderá separar-nos do amor de Cristo

Missa da memória de S. Carlos Lwanga, do Beato Inácio de Azevedo e do Comum dos Mártires

Rom 12, 2

Não vos conformeis com este mundo,
mas renovai o vosso espírito segundo a vontade de Deus

Missa da memória de S. Teotónio

1Cor 1, 23-24

Nós pregamos Cristo crucificado
poder de Deus e sabedoria de Deus

Missa da memória de S. Paulo da Cruz e do Comum dos Doutores

1Cor 2, 2

Diante de vós nada mais quis saber
senão Jesus Cristo crucificado

Missa da memória de S. Justino de Roma

1Cor 3, 16-17

O Templo de Deus é santo
e o Espírito de Deus habita em vós
Vós sois o Templo de Deus.

Missa da Dedicção de uma Igreja

1Cor 5, 7-8

Cristo, nosso Cordeiro Pascal, foi imolado;
celebremos a festa com o pão ázimo da pureza e da verdade.

Missa da Vigília Pascal e Domingo de Páscoa

1Cor 9, 22b

Fiz-me tudo para todos
para salvar a todos

Missa da memória de S. Pedro Claver

1Cor 10,16

O Cálice da bênção é comunhão no Sangue de Cristo

e o pão que partimos é comunhão no Corpo do Senhor

Missa do Domingo XXIV do Tempo Comum; pelos Sacerdotes e Missa Votiva do Corpo de Sangue de Jesus

1Cor 10, 17

Porque há um só pão, todos somos um só corpo

nós que participamos do mesmo cálice e do mesmo pão

Missa do Domingo XXVII do Tempo Comum; de intercessão pela Igreja e Unidade dos Cristãos

1Cor, 11, 24-25

Isto é o meu Corpo, entregue por vós;

este é o cálice da nova aliança no meu sangue, diz o Senhor.

Fazei isto em memória de mim

Missa Vespertina da Ceia do Senhor

1Cor 13, 13

Agora permanecem a fé, a esperança e a caridade,

mas a maior de todas é a caridade

Missa para pedir a virtude da Caridade

2Cor 5, 15

Cristo morreu por todos os homens

para que já não viam para si mesmos

mas para Aquele que por eles morreu e ressuscitou.

Missa de Quinta-feira da III e V Semana da Páscoa e memória de Santa Maria Madalena

Gál 2, 20

Vivo na fé em Cristo, Filho de Deus

que me amou e se entregou por mim.

Missa da memória da Conversão de S. Paulo; Missa do Ritual da Profissão Religiosa

Gál 3, 15

Reine em vossos corações a paz de Cristo

à qual fostes chamados para formardes um só corpo.

Missa da memória de S. Bento

Gál 3, 17

Tudo o que fizerdes por palavras e obras
fazei-o em nome do Senhor Jesus Cristo,
dando graças, por ele, a Deus Pai.

Missa pela santificação do trabalho humano

Gál 3, 27

Vós que fostes batizados em Cristo
estais revestidos de Cristo.

Missa de Sábado da Oitava da Páscoa

Gál 4, 6

Porque somos filhos de Deus
Ele enviou aos nossos corações o Espírito de seu Filho
que clama: Abba, Pai.

Missa da Solenidade da Santíssima Trindade

Ef 1, 7

Jesus Cristo resgatou-nos com o seu sangue
e concedeu-nos o perdão dos nossos pecados
segundo a riqueza da sua graça.

Missa de Sexta-feira da IV Semana da Quaresma

Ef 2, 4 e Rom 8,3

Deus amou-nos com amor infinito;
por isso enviou o seu Filho ao mundo
com uma natureza semelhante à do homem pecador

Missa de Terça-feira do Tempo de Natal

Ef 5, 19-20

Louvai o senhor em vossos corações,
cantai hinos, salmos e cânticos espirituais
dando graças a Deus, sempre e em todas as coisas

em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo

Missã de Aniversário do Matrimônio

Ef 5, 25

Cristo amou a Igreja e deu por ela a sua vida

para a apresentar como sua esposa, santa e imaculada

Missã do Ritual do Matrimônio

Fil 3, 20-21

Esperamos o nosso Salvador, Jesus Cristo

que transformará o nosso corpo mortal

à imagem do seu corpo glorioso

Missã de Sexta-feira da I e II Semana do Advento; Missã da Comemoração de todos os Fiéis Defuntos II;

Celebração de Exéquias.

Col 1, 13-14

O senhor chamou-nos para o reino de seu amado Filho

que nos remiu com o seu sangue e perdoou os nossos pecados

Missã de Quarta-feira da V Semana da Quaresma

Col 1, 24

Completo na minha carne o que falta à Paixão de Cristo

sofrendo pelo seu corpo que é a Igreja.

Missã de intercessão pelos Enfermos e pelos Moribundos

Col 3, 1-2

Se ressuscitastes com Cristo

aspirai às coisas do alto

onde Cristo se encontra sentado à direita de Deus.

Saboreai as coisas do alto.

Missã de Terça-feira da Oitava da Páscoa

2Tim 2, 11-12

Se morremos com Cristo também com Ele viveremos.

se sofremos com Cristo também com Ele reinaremos.

Missa do Comum dos Mártires no Tempo Pascal

2Tim 4-8

O Senhor dará a coroa da justiça

àqueles que esperam com amor a sua vinda

Missa de Terça-feira da II e III Semana do Advento e memória de S. João de Brito

Tito 2, 12-13

Vivamos neste mundo com justiça e piedade

na esperança da manifestação gloriosa do nosso Deus

Missa de Quinta-feira da I e II Semana do Advento

2.2 Textos paulinos nos Cânticos da Liturgia das Horas

Não é abundante, mas profundamente significativa a presença de textos do “corpus paulino” nos Cânticos da Liturgia das Horas; de entre os diferentes cânticos do Novo Testamento aí presentes, quatro dos mais importantes são precisamente retirados da literatura paulina. Será de assinalar que se trata muito provavelmente de textos que circulavam nas comunidades primitivas e que Paulo assumiu como referência para a sua teologia, num claro exemplo de que a “lex orandi” se torna fundamento da “lex credendi”.²¹

Ef 1, 3-10

Bendito seja Deus

Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo

que do alto dos céus nos abençoou

com todas as bênçãos espirituais em Cristo.

Ele nos escolheu antes da criação do mundo

²¹ Normalmente o processo costuma ser entendido ao contrário – a “lex credendi” influencia a “lex orandi” ou seja, a teologia e o desenvolvimento doutrinal tornam-se inspiração e fundamento para a oração e a liturgia da Igreja. Há, no entanto, exceções ao longo da própria História da Liturgia como o caso que apontamos aqui a respeito dos textos paulinos, e de que é exemplo paradigmático o célebre Hino “kenótico” de Fil 2, 6-11. Ver LEO SHEFFCZIC, “Lex orandi, lex credendi: La liturgia, norma di fede” in *Musica, Spiritus Sancti Numine Sacra*, ed. Gabriel Maria Steinschulte, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2001, p. 37-51.

para sermos santos e irrepreensíveis
em caridade na sua presença;
Ele nos destinou de sua livre vontade
para sermos seus filhos adotivos por Jesus Cristo,
para que fosse enaltecida a glória da sua graça
com a qual nos favoreceu em seu amado Filho;
nele temos a redenção pelo seu sangue
a remissão dos nossos pecados
segundo a riqueza da sua graça
que ele nos concedeu em abundância
com plena sabedoria e inteligência
deu-nos a conhecer o mistério da sua vontade
segundo o beneplácito que nele de antemão estabelecera
para se realizar na plenitude dos tempos:
instaurar todas as coisas em Cristo,
tudo o que há nos céus e na terra.

Vésperas de Segunda-feira, Santíssima Trindade, Comum de Nossa Senhora, Apóstolos, Pastores,
Virgens e Santos.

Fil 2, 6-11

Cristo Jesus, que era de condição divina
não se valeu da sua igualdade com Deus
mas aniquilou-se a si próprio.
Assumindo a condição de servo
tornou-se semelhante aos homens
Aparecendo como homem humilhou-se ainda mais
obedecendo até à morte e morte de cruz
Por isso Deus o exaltou
e lhe deu um nome que está acima de todos os nomes
para que, ao nome de Jesus, todos se ajoelhem
no céu, na terra e nos abismos
e toda a língua proclame que Jesus Cristo é o Senhor
para glória de Deus Pai.

I Vésperas de Domingo e Solenidades do Senhor (Natal, Anunciação, Paixão, Cinco Chagas), Vésperas do Ofício de Defuntos.

Col 1, 12-20

Demos graças a Deus Pai eu nos chama a tomar parte
na herança dos santos, na luz divina.

Ele nos libertou do poder das trevas
e nos transferiu para o reino de seu amado Filho.

Nele encontramos a redenção pelo seu sangue
o perdão dos nossos pecados.

Ele é a imagem do Deus invisível,
o Primogénito de toda a criatura.

Nele foram criadas todas as coisas,
no céu e na terra, visíveis e invisíveis.

Tronos e Dominações, Principados e Potestades,
por Ele e para Ele tudo foi criado.

Ele é anterior a todas as coisas e por Ele tudo subsiste,
ele é a Cabeça da Igreja que é o seu Corpo
ele é o Princípio, o Primogénito de entre os mortos
em tudo Ele tem o primeiro lugar.

Aprouve a Deus que nele residisse toda a plenitude
e nele fossem reconciliadas consigo todas as coisas
estabelecendo a paz pelo sangue da sua cruz
com todas as criaturas, na terra e nos céus.

Vésperas de Quarta-feira, do Natal do Senhor e Festa da Apresentação do Senhor.

1Tim 3, 16

Aquele que se manifestou na carne
foi justificado pelo Espírito;
Foi contemplado pelos Anjos
e anunciado aos gentios
Foi acreditado no mundo

e exaltado na glória.

Vésperas da Epifania e Transfiguração do Senhor

Como adiante veremos, o Cântico de Filipenses foi o que mais seduziu os compositores desde o repertório gregoriano, como texto de um dos mais belos Graduais – “*Christus factus est*” – a compositores mais recentes. A extensão considerável dos Cânticos de Colossenses e Efésios, bem como a sua reduzida regularidade rítmica e métrica aliada a uma especial profundidade e dificuldade de interpretação terá desmotivado um trabalho equivalente dos compositores.

3. A vida e obra de Paulo com inspiração do património musical

A História da Música constitui um testemunho inquestionável da importância que a vivência da fé e as manifestações culturais tiveram no desenvolvimento da linguagem, das formas e géneros musicais no mundo ocidental. Da componente cultural do grande repertório musical, associado a diversas manifestações de religiosidade em diversas épocas e áreas geográficas, aquele que nasceu e se desenvolveu no seio da Igreja é dos mais significativos. Já no grande repertório gregoriano encontramos a expressão musical de um texto que, por si mesmo, é portador de uma mensagem de presença do divino, mas que vê tal dimensão enriquecida por meio da linguagem musical. O repertório musical gregoriano com base em textos paulinos é considerável, mas seria penoso estar a assinalá-lo aqui em concreto: apenas, em jeito de aperitivo o célebre Intróito “*Nos autem gloriari*”, o Gradual “*Christus factus est*”, o Alleluia “*Pascha nostrum*”, o Communio “*Christus Resurgens*”.

Da própria liturgia surgiram, mais tarde, novas formas de expressão musical como o Drama Litúrgico e a Representação Sacra, verdadeiros antepassados do Melodrama, do Teatro Musical, da Ópera e do Oratório. Para compensar as dificuldades de interiorização da liturgia, particularmente pela dimensão do mistério que a envolvia e também pela dificuldade de compreensão da língua litúrgica – o latim – desenvolveu-se uma espécie de prolongamento, apresentando os mistérios de Deus em linguagem mais simples ou mesmo vernácula, onde a imagem e a representação conferiam alguma plasticidade à incompreensibilidade dos mistérios. É nesse contexto que surge o

tratamento musical da vida e obra de algumas figuras de santos, de personagens bíblicas, de episódios como a revelação de Jesus aos discípulos de Emaús ou outros envolventes do acontecimento da ressurreição.²² Estas manifestações musicais haveriam, mais tarde, de dar origem ao Oratório barroco, onde as preferências dos autores se orientavam para os aspectos mais edificantes de uma devoção conotada com o tempo e vivência da Quaresma onde tais espectáculos edificantes se apresentava como alternativa à Ópera ou aos espectáculos de Carnaval. E assim, da mesma forma que a Ópera se centrava nos temas da mitologia antiga, mesmo que retratando de forma velada, a vida de cidadãos comuns ou influentes, o Oratório seguia mais ou menos o mesmo caminho, preferindo os temas alegóricos – virtudes, vícios, almas, milagres, mistérios²³ – aos temas que mais se aproximariam da biografia dos santos ou da Sagrada Escritura. Estes, quando apareciam, iam também no sentido de explorar situações edificantes, adequados ao tempo da Quaresma, centrando-se em personagens mais lendárias que históricas – Sansão, Job – em figuras marcantes pelo heroísmo e drama – Judite, Ester, Susana, Jephthé, Saúl, David, Jonas, Ezequias, Judas Macabeu – ou mesmo noutras claramente secundárias na historiografia bíblica – Agar e Ismael, Susana, Sisara, Herodíades²⁴ – e pouco no essencial da mensagem da Sagrada Escritura. Daqui a preferência pelos personagens do Antigo Testamento. A presença da Virgem Maria na arte musical encontra-se também mais envolvida pelo misticismo e por manifestações devocionais ou fantasistas que por uma perspectiva verdadeiramente mariológica.

²² Trata-se de temas que efectivamente deram origem a Dramas Litúrgicos: Da Sequência “Victimae paschali laudes” do Domingo da Ressurreição surgiu o Drama *Quem queritis in sepulcro*, desenvolvido depois no *Drama das Três Marias*, *Le Jeu des Discíples de Emaús* e *Le Jeu de Daniel*. Este é um dos exemplos mais marcantes da dramaturgia litúrgica com temática veterotestamentária. Esta dramaturgia estender-se-ia particularmente pelos séc. XI-XIII, com relevo para os trabalhos de Hildegard de Bingen de que destacamos o *Ordo Virtutum*.

²³ O teatro vicentino abordará temas parecidos com o *Auto das Barcas* ou o *Auto da Alma*, por exemplo, que se aproximam da *Rappresentazione dell'Anima e di Corpo* com que se iniciaria a história do melodrama. Alguns temas de Carissimi: *Juízo Universal*, *Julgamento de Salomão*, *A Felicidade dos Santos*, *Vaidade das vaidades*. De qualquer forma os grandes temas do Novo Testamento a serem abordados pelos compositores de Oratório forma os respeitantes ao Nascimento, Paixão e Ressurreição de Jesus e algumas figuras como *Lázaro* ou *Jairo* e mesmo *O Pranto de Pedro*.

²⁴ Todos estes nomes correspondem a outros tantos títulos de Oratórios barrocos de autores como Carissimi, Legrenzi, Stradella, Alessandro Scarlatti ou Haendel. Mais tarde haveriam de assumir vidas de santos como *O Martírio de Santa Inês* (Bernardo Pasquini), *Il Martirio di Santa Orsola*, de Alessandro Scarlatti, *Cecilia Virgo* de Marc-Antoine Charpentier ou *Joana d'Arc na Fogueira*, (Artur Honneger). Também os temas bíblicos haveriam de dar origem a Óperas como *Nabucco* de Verdi, *Sansão e Dalila*, de Saint Saens, *Salomé* de Richard Strauss, *Moisés e Aarão* de Arnold Schoenberg, e os temas hagiográficos como *S. Francisco de Assis* de Olivier Messiaen.

Por isso mesmo, não admira que, face aos parâmetros que motivaram o tratamento musical de outros personagens bíblicos ou hagiográficos, não encontremos um grande interesse pela forte e controversa figura do Apóstolo dos Gentios que haveria de esperar pelo séc. XIX para que algum compositor se interessasse verdadeiramente pela sua vida e obra. É verdade que alguns dos seus textos assumidos pela liturgia foram objecto de um tratamento especial quer no repertório gregoriano quer na polifonia renascentista, mas não o foram certamente pelo facto de serem de Paulo. Mesmo assim, não podemos ignorar que num tratamento aprofundado da figura de Jesus Cristo como numa abordagem ainda que ténue de alguns temas fundamentais da teologia e liturgia cristãs, a utilização dos textos paulinos é incontornável. Por exemplo, se é verdade que no Oratório *Christus* de Franz Liszt se consegue construir uma obra monumental sem uma qualquer citação de Paulo, o mesmo já não acontece em *O Messias* de Haendel ou outras obras dedicadas ao mistério da redenção.

3.1. Textos paulinos como inspiração de obras musicais:

Numa abordagem não exaustiva da utilização dos textos paulinos para a elaboração de obras musicais podemos cobrir o período que vai do séc. XVI ao séc. XX e mais ou menos por ordem cronológica: o Hino de Filipenses transforma-se no *Motete “Christus factus est”* do polifonista italiano Francesco Anerio e, mais tarde, o celebrado compositor austríaco Anton Bruckner elabora com o mesmo texto um dos seus mais expressivos motetes. No *Primeiro Livro dos Motetes* de Giovanni Pierluigi da Palestrina encontramos *“Nos autem gloriari”* com texto de Gál 6, 14, e Félix Mendelssohn-Bartholdy, de que falaremos mais aprofundadamente adiante, num dos seus poucos motetes em latim, *“Hora est”*, inspira-se em Rom 13, 11. Heinrich Schütz conclui a sua *Historia da Ressurreição* com o texto de 1Cor 15, 55-57: “Demos graças a Deus que nos deu a vitória em Nosso Senhor Jesus Cristo”, o mesmo que vamos encontrar na parte final de *O Messias* de Georg Friederich Haendel. Nesta obra, depois da Ária “How beautiful are the feet”, a meio da II Parte, em que utiliza uma citação de Is 52,7 em Rom 10, 15, toda a III parte é composta a partir de 1Cor 15: a Ária “I know that my redeemer liveth” segue texto de Job 19, 25-26 e 1Cor 15, 20; o Coro “Since by man came death” segue 1Cor 15, 21-22; o Recitativo “Behold I tell you a mystery” 1Cor 15, 51-52; a Ária “The trumpet shall sound” 1Cor 15, 52-54; o Recitativo “Than shall be brought to

pass”, 1Cor 15, 54; o Dueto “O death, where is thy sting” 1Cor 15, 55-57; o Coro “But thanks to God” já citado a propósito do final da obra de Schütz, 1Cor 15, 55-57; a Ária “If God be for us” (Rom 8, 31. 33-34). No primeiro dos seus grandes Motetes, “*Jesu meine Freude*”, Johann Sebastian Bach utiliza, entre outros, o texto de Rom 8, 1-11, e no quinto Motete “*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*”, utiliza Rom 8, 26-27. O sexto tema do *Requiem Alemão* de Johannes Brahms inicia com Heb 13, 14, seguindo com 1Cor 15, 51-55, desenvolvendo descritivamente o som da *trombeta final*.²⁵ Certamente que muitos outros compositores terão musicado textos paulinos, mas torna-se difícil por limitações de acesso, a sua catalogação exaustiva, o que também não será relevante para o nosso caso.²⁶

No que se refere à música estritamente instrumental, o compositor francês do século XX, Olivier Messiaen, é conhecido pelo facto de inspirar muitas das suas composições instrumentais em textos bíblicos, dentro do projecto muito pessoal de escrever uma “música teológica”. Paulo é o inspirador de algumas obras para órgão: Col 1, 1 inspira o III Quadro de *L’Ascension*; em *La Nativité du Seigneur*, grande ciclo de nove peças sobre o nascimento de Cristo, a III – “Desseins Éternels” inspira-se em Ef 1, 5, e a V – “Les Enfants de Dieu” inspira-se em Rom 8, 15. A obra *Les Corps Glorieux* segue 1Cor 15, 43-44, em duas peças: I – “Subtilité des corps glorieux” e V – “Force et agilité des corps glorieux”. A obra orquestral do mesmo autor intitulada *Et expecto resurrectionem mortuorum* é também inspirada em textos de Paulo em duas das suas cinco partes: a II, em Rom 6, 9 e a IV, em 1Cor 15, 43. O também francês Jean Langlais, na obra *Paraphrases Grégoriennes*, segue 1Cor 15, 55 na primeira peça intitulada “Mors et resurrectio”. O compositor alemão Wolfgang Stokmeier escreveu, em 1969, *Symphonia Sacra*, para órgão, uma longa meditação sobre vários versículos da Segunda Carta aos Coríntios.

²⁵ Mesmo que o texto alemão traduza por “Posaune”, que quer dizer “Trombone”, instrumento mais adequado ao carácter terrífico do texto e muito bem expresso pela música dos Trombones acompanhando o Coro e a voz de Barítono.

²⁶ Não temos aqui em conta os inúmeros cânticos litúrgicos que se terão escrito sobre textos de Paulo, a partir do Missal e da Liturgia das Horas; não os consideramos por não se tratar propriamente de obras de relevo ou cuja envergadura mereça uma atenção especial. Dentro da temática do Motete, poderei referir ainda “*Omnium me servum feci*” (1Cor 9, 19) composto para uma homenagem de despedida a D. Armindo Lopes Coelho a partir do seu lema episcopal. No que respeita ao repertório gregoriano de temática paulina, e no contexto das celebrações do ano paulino, acabam de sair mais alguns trabalhos: um CD intitulado *Mihi vivere Christus est*, da responsabilidade de Fulvio Rampi e o coro Cantores Gregoriani, editado pelas Edições Paulistas, com 19 temas litúrgicos de diversos géneros, e com textos paulinos e um CD intitulado *Magnus Sanctus Paulus*, interpretado por Schola Cantamus, contributo da igreja católica inglesa “para uma meditação sobre o grande santo em palavras e em música”, sobre textos paulinos ou inspirados em Paulo.

3.2. A vida e obra de S. Paulo como inspiradoras de obras musicais

Se no repertório gregoriano poderemos citar como exemplo de exaltação da figura e obra de S. Paulo, os Responsórios “*Sancte Paule Apostole*” e “*Magnus Sanctus Paulus*”, é sobre este mesmo texto que encontramos o primeiro exemplo de polifonia renascentista com o *Motete “Magnus Sanctus Paulus”* constante do I Livro de Motetes de Palestrina cujo texto diz: “Magnus Sanctus Paulus, vas electionis, vere digne est glorificandus qui et meruit thronum duodecimum possidere”.²⁷ O compositor flamengo Jacques De Wert compõe “*Saule, Saule, quid me persequeris*” sobre a conhecida passagem da conversão, em Act 9, 4 ou 26, 14-15, que existe também com Antífona no repertório gregoriano. A mesma passagem bíblica está na base da *Sinfonia Sacra op. 12, SVW 415*, de Heinrich Schütz: “*Saul, Saul, was verfolgst?*”.

Quanto a projectos de maior envergadura, para além da referência a uma ópera desconhecida do compositor ítalo-austriaco Giuseppe Bonno, *San Paolo in Atene*, apresentada em Viena no ano de 1741, apresentaremos dois que poderemos considerar relevantes: o *Oratório “Paulus”*, op. 36 de Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), sem dúvida a obra de maior fôlego dedicada ao Apóstolo e o *Oratório “Gloriosi Principes”* de Domenico Bartolucci (n. 1917) a que acrescentaríamos o *Oratório “Vita mea”* de Valentino Donella (n. 1937) composto e apresentado já no contexto do ano paulino. Poderemos referir ainda alguns trabalhos mais recentes, e mais ligeiros, elaborados também no contexto do ano paulino, constituídos por “ciclos” de temas com intenção pastoral sobre Paulo e não propriamente com uma estrutura que os possa designar por Oratórios: assim, *Apostolo delle genti*, de Marco Frisina, *Paul, apôtre des nations* de Jo Akepsimas,²⁸ e *Paulo de Cristo* de Frei Acílio Mendes.²⁹

3.2.1 – “Paulus”, op. 36 de Félix Mendelssohn-Bartholdy

²⁷ Trata-se de um texto litúrgico embora de origem recente que constitui o Versículo do Alleluia para a Festa da Conversão de S. Paulo no *Gradual Romano*. Ver na pág. 537 do *Graduale Triplex*, ou a pág. 401 do *Graduale Romanum*, na edição de Solesmes mais antiga.

²⁸ Não deixa de ser curioso terem o mesmo título... aliás o mais óbvio.

²⁹ Tivemos conhecimento de que, integrado nas celebrações do Ano Paulino em Roma foi ainda estreado o *Oratório “Cadens revixit”* com texto de Roberto Mussapi e música de Sérgio Rendine, mas não dispomos de mais elementos sobre a referida obra.

Esta obra integra-se num projecto mais vasto, idealizado pelo compositor romântico, oriundo de uma família de judeus convertidos ao protestantismo. É no contexto da religiosidade e liturgia protestante, tendo presentes os seus antecedentes judaicos que nunca abandona, sem descurar alguma influência das concepções religiosas de Friedrich Schleiermacher, e enquadrado na grande tradição do Oratório alemão, proveniente de Heinrich Schütz e Johann Sebastian Bach, que Mendelssohn se propõe dedicar uma obra a cada uma das três grandes colunas da revelação judeo-cristã: S. Paulo, a quem dedica o presente Oratório “*Paulus*” op. 37, o profeta Elias, a quem dedicaria, dez anos mais tarde, o Oratório “*Elijah*” op. 70, e uma terceira obra dedicada a Jesus Cristo, o Oratório “*Christus*”, da qual deixou apenas alguns trechos mais tarde publicados como op. 97. Como se pode ver, *Paulus* foi a primeira concretização da trilogia que estava na mente do compositor. Está elaborada, como ele mesmo escreve em título, “a partir de textos da Sagrada Escritura”,³⁰ e dentro de um estilo marcadamente conservador, muito próximo das Cantatas e Oratórios bachianos, com a alternância de árias, recitativos, coros e sobretudo os Corais que evitará mais tarde em *Elijah*. Ao mesmo tempo, uma perspectiva marcadamente litúrgica da obra leva-o a usar temas dos Corais protestantes conhecidos, tal como o seu antecessor de Leipzig fazia nas *Cantatas e Paixões*.

A obra encontra-se estruturada em duas grandes partes.³¹ Após a Abertura, um Coro com texto de Act 4, 24. 26-29,³² e um Coral, com texto não escriturístico, inicia-se a narrativa com a cena do julgamento e morte de Estêvão em cujo contexto surge a figura de Saulo; esta primeira parte vai seguindo Act 6-11, com relevo para o episódio da conversão e vocação de Paulo até ao encontro com Ananias, terminando com um Coro sob texto de Rom 11, 33-36: “Oh como é profunda a riqueza e a sabedoria de Deus!...”. A segunda parte inicia com um Coro sob texto de Ap 11, 15 e 15, 4, retomando

³⁰ Ao contrário de *Elijah* em que utiliza vários textos de outras proveniências e um estilo mais próximo do romantismo. Aqui, apenas os dois Corais são de texto não escriturístico. “*Paulus*” foi terminada e apresentada no ano de 1836 e “*Elijah*” dez anos mais tarde, em 1846 já numa visão mais acabada do pensamento romântico. Quanto a “*Christus*”, o material elaborado data de 1847 e apresenta duas partes: a primeira sobre a Natividade e a segunda sobre a Paixão de Cristo.

³¹ Tendo em conta os objectivos que presidem à elaboração do texto que aqui apresentamos, destinado a uma conferência cujo auditório não é constituído por músicos, mas por pessoas interessadas numa perspectiva musical da pessoa e da obra de S. Paulo, não fazemos aqui uma análise propriamente dita das obras apresentadas, limitando-nos a referir alguns aspectos mais acessíveis da estrutura das mesmas e do lugar que aí ocupam os textos paulinos. Além do mais, uma análise musical das obras alongaria consideravelmente a conferência e o respectivo texto, ultrapassando os objectivos propostos.

³² Por sinal trata-se de uma Oração colocada na boca dos discípulos depois da libertação de Pedro e João levados a julgamento diante do Sinédrio, numa reelaboração dum texto salmódico.

novamente a narrativa em Act 13, 2-3 com o envio de Paulo e Barnabé, as controvérsias com os judeus e a viragem no projecto evangelizador de Paulo quando decide “voltar-se para os pagãos”; segue-se o episódio a cura de um coxo em Licaónia e a cena caricata de os habitantes da cidade quererem oferecer-lhes um sacrifício; a rejeição dessa proposta por parte dos Apóstolos provoca a ira de pagãos e o aproveitamento dos judeus contra Paulo (Act 21, 36); finalmente, depois de convocar os anciãos de Éfeso, dá-se a despedida de Mileto em que Paulo faz a apologia do sacrifício, para o que são usados textos de 2Tim 4, 6-8: “Combati o bom combate...” A narrativa é conduzida predominantemente por textos dos Actos dos Apóstolos, com interpolações de outras passagens da sagrada Escritura, quer do Antigo quer do Novo Testamento.³³

3.2.2 – “*Gloriosi Principes*”, de Domenico Bartolucci

O compositor toscano Domenico Bartolucci, director da Capela Sistina até 1997, assumiu na sua música uma perspectiva muito particular da tradição musical da Igreja Católica, tanto no que respeita à grande tradição da polifonia renascentista, particularmente palestriniana, como no cultivo do Oratório segundo a tradição latina proveniente de Giacomo Carissimi. Por isso mesmo escreve os seus Oratórios em língua latina e com uma estrutura que não está longe também da prática dos compositores do passado.³⁴ De entre uma vasta e significativa produção dentro do género,³⁵ destacamos o Oratório “*Gloriosi Principes*” cujo título completo seria “*Gloriosi principes Petrus et Paulus*”. Trata-se de uma obra de grande envergadura, na extensão e no elenco, dentro dum espírito mais próximo do romantismo que do barroco de Carissimi, mas mantendo

³³ Pode-se encontrar uma análise deste Oratório em KURZHALS-REUTER, A. *Die Oratorien Félix Mendelssohn-Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, (Mainz Studien zur Musikwissenschaft, 12), Schneider, Tutzing, 1978).

³⁴ É evidente que não é Domenico Bartolucci que retoma esta tradição, mas ele é-lhe já transmitida por outros compositores como Ottorino Respighi, com *Christus*”, e particularmente Lorenzo Perosi que dedicou um vasto elenco de obras ao Oratório em latim, num ambicioso e um pouco ingénua projecto, que procurou ir concretizando, de colocar o Evangelho em Música. Do ponto de vista do estilo e da concepção do Oratório, Bartolucci distancia-se consideravelmente de Lorenzo Perosi, cuja música não apreciava particularmente.

³⁵ Domenico Bartolucci nasceu em Borgo San-Lorenzo, na Toscana em 7 de Maio de 1917 foi director da Capela Sistina até 1997 e Professor de Composição e Formas Polifónicas no Pontifício Instituto de Música Sacra. Da sua vasta obra de música sacra, para além do *Gloriosi Principes*, salientamos os Oratórios *La Tempesta sul Lago*, *L'Ascensione*, *La Natività* e sobretudo *La Passione*, estruturada segundo as Sete Palavras de Cristo na Cruz. Iniciou ainda o projecto de compor um Oratório sobre cada um dos sete Sacramentos, mas apenas concretizou *Baptisma* a que chama “poema sacro per soli, coro e orchestra”.

algumas características “in modo antico” como a presença do “storicus” ou narrador. Foi composta e apresentada pela primeira vez em Assis no ano de 1960 e teve a particularidade de ser executada na Aula Conciliar durante os trabalhos do Concílio Vaticano II. Como é próprio do seu autor e também dentro da tradição do Oratório latino, usa textos da Sagrada Escritura e cânticos da liturgia com relevo particular para os Hinos em que Bartolucci confere um grande relevo não só ao texto mas também à música; de certa forma, o Canto Gregoriano assume no Oratório católico um lugar paralelo ao dos Corais no repertório protestante. Disso temos um exemplo logo no próprio início da obra.

Apresenta uma estrutura tripartida: uma *Introdução* constituída por um Coro inicial sob textos litúrgicos “Vós os constituireis príncipes sobre toda a terra”³⁶ seguida de duas partes: a primeira dedicada a Pedro e a segunda a Paulo, com um Finale que retoma a segunda parte da Introdução. Apenas da II Parte, dedicada a Paulo, nos ocupará aqui. A aclamação inicial da Introdução, feita pelo coro de crianças, e que dá título à obra, faz parte também da liturgia do dia 29 de Junho, sendo actualmente a *Antífona do Magnificat* no Ofício de Vésperas: “Ó gloriosos príncipes da terra, que tal como aconteceu em vida, também na morte não se separaram”.

A II parte, dedicada ao Apóstolo Paulo está estruturada em três quadros separados por dois “Intermezzi”; o primeiro quadro – *Conversione sulla via di Damasco* – inicia-se com a narrativa abreviada de Actos dos Apóstolos sobre o Saulo perseguidor dos cristãos (Act 9, 1-18) e a queda e conversão a caminho de Damasco. O primeiro “intermezzo” é constituído por um coro que canta “Tu es vas electionis”.³⁷ O segundo quadro – *La Disputa ad Atene nell’Areopago* – situa o Apóstolo no contexto do Areópago ateniense (Act 17, 16-22) e o sermão paulino em resposta às provocações do atenienses, numa curiosa dramatização em que o próprio Jesus – com frases interpoladas – intervém também na discussão, animando Paulo; o discurso de Paulo é composto com interpolações de textos das cartas paulinas (1Cor 1,23). O segundo “Intermezzo” é preenchido por um Coro que canta três frases retiradas das Cartas paulinas: “Fctus sum omnia omnibus” (1Cor 9, 22); “Vae mihi non evangelizaevero” (1Cor 9, 16) e “Charitas Christi urget nos” (2Cor 5, 14). O terceiro quadro – *L’Addio a*

³⁶ Este texto pertence a um *Responsório* da Hora Sexta da Liturgia da Horas do dia 29 de Junho, com algumas adaptações. Encontra-se também como *Gradual* da Missa do mesmo dia bem como do Gradual da Missa do Apóstolo S. Tomé: “Nimis honorati sunt...” e como *Ofertório*.

³⁷ Texto do *Tractus* da festa da Conversão de S. Paulo, a 25 de Janeiro.

Mileto: al Tramonto sul mare – quase coincide com o mesmo contexto da obra de Mendelssohn, centrando-se na despedida de Mileto, eventualmente a secção mais bela e expressiva de toda a obra, aliás como é sugerido pelo tom poético do título, particularmente no pranto dos discípulos à subida de Paulo para o barco. A narrativa centra-se em Act 20, 17-36. Após a despedida, há uma intervenção do Coro de Crianças com o texto “Vivo ego jam non ego” (Gál 2, 20) ao que responde o Coro principal com outro texto paulino: “Bonum certamen certavi...” (2Tim 4, 7).³⁸

3.2.3. “*Vita mea*” – de Valentino Donella

A 22 de Novembro de 2008, já em contexto de ano paulino, estreava na Basílica de S. Paulo “extra muros”, em Roma, o Oratório “*Vita mea*” do compositor italiano Valentino Donella, mestre de capela da catedral de Bergamo e figura bem conhecida no âmbito da música sacra italiana. Trata-se de uma obra de consideráveis proporções, para Soprano e Tenor solistas, Coro e Orquestra, cujo libreto se baseia em textos bíblicos, acompanhados de outros de autores que vão de Santo Agostinho a Dostoijevsky e a João Paulo II. A vida de S. Paulo, a partir da célebre frase “mihi vivere Christus est” é apresentada dentro do estilo da grande tradição clássica, procurando exaltar os valores da vida numa perspectiva da esperança e da ressurreição.³⁹

3.3 Ciclos de composições sobre temas paulinos

3.3.1. “*Apostolo delle genti*”, de Marco Frisina

³⁸ Exactamente como o final do Oratório “*Paulus*” de Mendelssohn. Esta obra de Bartolucci tem, como foi dito, um pequeno Final que retoma o tema inicial, com uma variante musical: ao Coro principal que canta “*Constitues eos principes*” sobrepõe-se imediatamente o Coro de Crianças, num canto em estilo Coral “*cantus firmus*”, na região aguda, com o texto “*Gloriosi Principes*”. A orquestra é também enriquecida nesta parte. O efeito conclusivo, para além de grandioso, é particularmente belo ao estilo dos Oratórios bartoluccianos.

³⁹ Temos apenas notícia desta obra e da sua apresentação no âmbito das celebrações romanas do Ano Paulino. O compositor Valentino Donella é um sacerdote particularmente conhecido no âmbito de publicações de música sacra italiana, quer como compositor de música para coro, orquestra e órgão quer como musicólogo e conferencista, nomeadamente no âmbito da musicologia sacra e da música coral, para o que publicou livros como: *Dal pruno al melarancio* (sobre a música sacra, de 1903 a 1963) *Trattenere l'arcobaleno* (sobre a música sacra, do Concílio Vaticano II aos nossos dias), *Voci, coro e corality, Música e Liturgia* e ainda *Guida al servizio litúrgico dell'Organista*.

Já em contexto de “ano paulino” também, o compositor romano Marco Frisina acaba de lançar uma obra que ele apresenta como *Oratório*, formada por um conjunto de 12 quadros em que se vão alternando partes recitadas e outras cantadas. O desenvolvimento da obra segue mais ou menos os passos das anteriores: inicia com a delapidação de Estêvão (temas 1-4), a conversão de Paulo na estrada de Damasco (5-6), a missão de Paulo aos gentios, particularmente centrada na região mediterrânica (7-11), onde aponta alguns temas particulares da doutrina paulina – Caridade, Obediência – terminando com um cântico sobre a união do Apóstolo com Cristo: “Quem nos separará do amor de Cristo?...” (Rom 8, 35). Trata-se de um conjunto de trechos musicais para solistas, coro e orquestra numa linguagem já muito conhecida e divulgada do autor, muito próxima dos cânticos litúrgicos italianos, procurando mais o efeito “popular” que a profundidade musical e expressiva do próprio texto, roçando o amadorismo e o “kitsh”, mais orientado para a procura de efeito fácil mais que para uma verdadeira ligação da música ao texto e uma estrutura que justifique o título de “oratório”; o resultado redonda numa série de “clichés” mais ou menos óbvios, algumas passagens que afloram o “plágio” de obras conhecidas⁴⁰, várias falhas no que respeita à articulação do texto com a música, um coro quase sempre em harmonizações rondando o “pastiche”, algumas passagens em imitações marcadamente pobres e uma orquestra em que o peso maciço das cordas é pontuado por eventuais “pizzicati” dos graves marcando o tempo, com eventuais “crescendo” de timbales cujo efeito de grandiosidade acaba por saturar.

3.3.2 “*Paul, Apôtre des nations*”, de Jo Akepsimas

Menos ambicioso, este ciclo apresenta-se como um conjunto de “de 26 cânticos de assembleia, para alimentar a oração das comunidades, paróquias e peregrinos da Terra Santa, e sobre os passos de São Paulo”. O estilo deste compositor é mais marcado ainda que o anterior por um certo populismo e superficialidade onde não se disfarçam as reminiscências da “pop”, deixando transparecer a presença de um “estilo anos sessenta” (até pelos instrumentos utilizados) que persiste em manter-se como recurso último contra o reconhecido fracasso de uma evangelização que precisa mais de autenticidade que de condescendência com a banalidade, a coberto dos gostos juvenis.

3.3.3 “*Paulo de Cristo*”, de Frei Acílio Mendes

⁴⁰ Como o tema do IV Andamento da Sinfonia “O Novo Mundo” de Dvorak, em “*Tu sarai per me*”.

Neste caso, estamos perante um conjunto de cânticos associados à celebração do ano paulino de no contexto da obra bíblico-pastoral dos Capuchinhos e da *Revista Bíblica*, no seguimento de outras iniciativas do mesmo género que acompanham a referida publicação. O título da colectânea é feliz e significativo, apelando às divisões na comunidade de Corinto, provocadas por um certo partidarismo denunciada por Paulo em 1Cor 1,12. Apresenta-se com uma intencionalidade unicamente pastoral, no sentido de dar a conhecer melhor a figura de Paulo e possibilitar uma vivência mais profunda do ano paulino. Apontámo-lo aqui no mesmo contexto dos trabalhos anteriores, não tanto pelo seu valor musical, mas pelo facto de a celebração do ano paulino proporcionar, entre nós, a abordagem de alguns ciclos temáticos com uma certa unidade à volta do Apóstolo dos Gentios. Mesmo que alguma superficialidade e monotonia, não disfarçadas pelo coro e pelo organista, marquem os trechos de pendor marcadamente litúrgico,⁴¹ dentro, aliás, do estilo deste autor, há, pelos menos, uma sincera perspectiva evangelizadora e pastoral que não cede à vulgaridade. A diversidade dos temas não parece obedecer a qualquer estrutura biográfica ou teológica de Paulo, mas tão só à abordagem de um conjunto de ideias veiculadas pela doutrina do Apóstolo.

4. Conclusão

Mesmo tendo em conta a exiguidade de referências musicais na obra de Paulo e a limitada influência que ele exerceu sobre a criação musical, comparativamente com outras personagens bíblicas e hagiográficas, a importância do Apóstolo para o mundo da música está longe de ser apenas “um bronze que ressoa ou um címbalo que retine”. A clareza de linguagem paulina, no que respeita ao significado da linguagem musical, reflecte uma enorme sensibilidade para com a cultura do seu tempo e um conhecimento dos contributos que a prática musical poderia trazer ao cristianismo nascente, quer na afirmação da sua especificidade perante o mundo judaico quer na afirmação da sua identidade, no contexto das transformações culturais da sociedade greco-romana.

⁴¹ O Refrões são bastante pobres do ponto de vista textual e musical, onde não se nota uma grande adesão do texto à música do ponto de vista da linguagem, e caem facilmente em lugares comuns como o último, “Combati o bom combate” que evoca uma melodia dos “cow-boys” americanos. Os solos revelam também muitas fraquezas do ponto de vista da construção polifónica e não são particularmente bem defendidos. A qualidade do organista, Antoine Sibertin-Blanc, não consegue disfarçar a pobreza do material disponível pelo que os “interlúdios” improvisados parecem por vezes fora do contexto. O CD vale pela apresentação que é muito bela, onde sobressai uma imagem de Paulo, dum vitral da Basílica paulina em Roma.

A referência aos “cânticos espirituais”, associada à tradição dos hinos e salmos do judaísmo, tal como a proposta de “cantar com o coração”, representam um corte com uma tradição que, em muitos casos, colidia com a original simplicidade e interioridade da mensagem de Jesus Cristo e marcava definitivamente o novo itinerário da estética cristã a desenvolver e consolidar pelos Padres da Igreja. Desde Santo Inácio de Antioquia, passando por Tertuliano, S. João Crisóstomo, Clemente de Alexandria, até Santo Agostinho, é esta dimensão de interioridade e afectividade que marca a música e o canto litúrgico cristãos, no confronto com a exterioridade e o suspeito exibicionismo das manifestações artísticas pagãs.⁴²

Poderíamos ainda afirmar que é Paulo quem estabelece a “sacra ponte”⁴³ entre o judaísmo e o cristianismo, permitindo à Igreja primitiva realizar uma sintonia quer com a tradição dos salmos e hinos bíblicos quer com a cultura bizantina, sementes de onde haveria de nascer o travejamento do grande repertório gregoriano. Ao aconselhar o canto de salmos e hinos, como expressão da unidade e da fraternidade cristãs, mesmo no contexto da vida familiar, e ao referir a utilização dos instrumentos musicais no contexto veiculado pelo Antigo Testamento, Paulo assume a herança judaica e as bases da sua sólida formação, mas vai mais longe, afirmando também a utilidade dos mesmos para a edificação das primeiras comunidades cristãs. Se é verdade que, na tarefa do evangelizador, se “volta para os pagãos”, também é verdade que Paulo nos ensina que nem devemos rejeitar o passado nem absorver as novidades sem qualquer critério ou selectividade.

Não eram fáceis ao tempo de Paulo, como não o eram no tempo dos Padres da Igreja, as relações entre a cultura e as preferências musicais dos públicos, por um lado, e a prática da fé e liturgia cristãs por outro; a música instrumental, pela sua elevada conotação com o teatro, no caso dos gregos, e com o circo, no caso dos romanos, aliada ao estatuto inferior que ocupava na hierarquia dos agentes culturais, não poderia entrar facilmente

⁴² Já tivemos oportunidade de abordar este assunto em “Cantai a Deus em vossos corações – a música na Liturgia da Palavra”. Cfr XABIER BASURKO “La musica en la tradicion cristiana” in *La Musica en la Iglesia de hayer a hoy*, p. 37-44. Ver ainda PIO X, *Encíclica “Divino Afflatu”* e outros textos patrísticos que fazem parte das leituras da Liturgia das Horas.

⁴³ Referimo-nos à tão conhecida quanto contestada expressão de Erich Werner que procura identificar os elementos que constituem a transição do repertório musical da sinagoga judaica para a comunidade cristã nascente como sendo salmos e leituras. Deixemos aqui a polémica sobre o impacto real ou não dessa presença sinagoga no canto cristão. No entanto, em grande parte, este especialista tem razão (ERICH WERNER, *Il Sacro ponte, Interdependenza liturgia e musicale nella Sinagoga e nella Chiesa nel primo millenio*, Ed. Dehoniane, Napoli, 1983).

na vida Igreja e muito menos no seu culto,⁴⁴ pese embora uma presença significativa na tradição cultural judaica e a popularidade de que gozava na sociedade greco-romana; por seu lado, também o canto levantava algumas questões derivadas quer do sentido comunitário da liturgia cristã, contrastante com as preferências solísticas da música de tradição greco-romana, quer ainda com os efeitos nocivos que se julgava resultarem da execução de certos “modos” no comportamento de executantes e ouvintes, sobretudo jovens. Estes efeitos já denunciados por Platão e outros pensadores do seu tempo foram reconhecidos por alguns escritores cristãos, nomeadamente Santo Inácio de Antioquia e Tertuliano, ao ponto de a mera suspeita inicial evoluir progressivamente para uma total proibição da música no culto e na vida dos cristãos. O próprio Santo Agostinho ainda confessará alguns receios relativamente aos efeitos psicológicos da música, ao ponto de temer que a influência estética pudesse distrair o coração do verdadeiro sentido das palavras da Sagrada Escritura a cujo serviço a música se encontra.⁴⁵

As propostas paulinas sobre o estilo de canto litúrgico e a utilização da música pelos cristãos haveriam de marcar o pensamento da Igreja ao longo dos séculos, quer Paulo apareça ou não expressamente citado, quando ouvimos hoje sublinhar “a necessidade de purificar o culto das dispersões de estilos, das formas descuidadas de expressão, de músicas e textos descuidados e pouco conformes com a grandeza do acto que se celebra”.⁴⁶ Vislumbramos também a mensagem paulina sobre o “cantar a Deus em vossos corações” no pensamento de quem afirma: “se não se possui, ao mesmo tempo, o sentido da oração, da dignidade e da beleza, a música instrumental e vocal impede, por si, o ingresso na esfera do sagrado e do religioso”.⁴⁷ É verdade que Paulo nunca falou expressamente da música religiosa, sacra ou litúrgica, nem muito menos procurou

⁴⁴ Essas dificuldades não são exclusivas da religião cristã. Já Filodemo de Gadara, que escreve precisamente nos tempos imediatamente anteriores aos escritos de Paulo, defende a exclusão total da música instrumental do culto divino, pois címbalos e tambores, longe de favorecerem o êxtase da alma, perturbam o espírito e distraem-no da oração e da contemplação; por outro lado, o prazer sensual de músicas agradáveis ao ouvido consegue um embotamento da alma análogo ao que acontece com os excessos no comer e no beber. A sedução dos sons apenas pode apaixonar as pessoas que são sentimentalmente fracas como as mulheres ou os efeminados (FILODEMO DE GADARA, *Peri mousikê*, citado em PIERANGELO SEQUERI, *Musica e Mística*, Libreris Editrice Vaticana, Roma, 2005, p. 49). Esta ideia faz lembrar o que mais tarde escreveria Tertuliano também contra a utilização da música instrumental na liturgia quando fala dos “gestos efeminados dos flautistas”.

⁴⁵ “Os prazeres do ouvido mantiveram-me ligado e escravizado... Por vezes penso ter atendido exageradamente aos sentidos, mas, por outro lado, sinto que se aquelas santas palavras forem cantadas, as nossas almas são elevadas a um fervor de piedade mais devoto e mais ardente do que se o não fossem” (SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, X, 33).

⁴⁶ JOÃO PAULO II, *Quirógrafo “Impelido por um vivo desejo”*, n. 3

⁴⁷ JOÃO PAULO II, *Discurso na Assembleia-Geral da Associação Italiana Santa Cecília*.

apresentar quaisquer normas ou princípios estéticos, mas a proposta paulina sobre o espírito que a elas deve presidir marcou indelevelmente não só a música litúrgica, mas também todo um património cultural e artístico de que nos orgulhamos pela sua história, pelo seu valor, e pelo seu conteúdo, património de que podemos desfrutar ainda hoje, tanto pela sua qualidade estética como pela sua mensagem espiritual e teológica.

Meadela, 6 de Setembro de 2008

Jorge Alves Barbosa