

A BÍBLIA É UMA ENORME PARTITURA

A MÚSICA NA SAGRADA ESCRITURA

OBJECTIVOS

- Reconhecer a Bíblia como referência para a relação entre música e religião;
- Identificar elementos musicais na Bíblia;
- Conhecer a prática musical na liturgia judaica;
- Abordar os Salmos numa perspectiva musical;

"Cantar a Deus com arte" é o apelo do Salmo 33, 2-4 e do Salmo 47, 8; já emprego do termo "maskil", presente em treze títulos apostos aos salmos pela tradição judaica, evoca uma composição de carácter sapiencial, mas também um canto composto com arte. O mundo musical bíblico apresenta-se em dimensões tão importantes que deram origem a uma já extensa bibliografia e estudos de diversificada orientação.

1. O léxico musical na Bíblia

A catalogação lexical, no que diz respeito à música bíblica, é muito problemática devido à impossibilidade de encontrar uma rigorosa documentação. Uma conhecida concordância bíblica apresenta-nos, sobre este tema, palavras como: aclamar, aclamação, aleluia, bailar, cantar, cântico, cantor, canção dança, dançar, entoar, gritar, hallel, louvar, louvor, música, musical, músico, salmodiar, salmo saltar, saltério, tocar, tocador, tom, voz, etc. Tão rico quanto impreciso por vezes é o testemunho oferecido

pelos títulos dos salmos que nos apresentam fundamentalmente cinco tipos de informação: a paternidade hipotética do salmo (David em 73 casos), alusões circunstanciais como o caso da guerra, uso litúrgico, gênero literário do salmo e mesmo o modo de execução musical. Assim, "mizmor" traduzido nos LXX por "psalmos" é um canto provavelmente destinado a ser executado ao som do instrumento de corda chamado "saltério"!; do mesmo modo, "sir" é um canto com música. "Maskil" (Salmo 32, 42, 44, 45, 55, 74, 78, 88, 89, 142), "tehilah" que significa "cântico de louvor" ou "tefillah" revestirão as características de hino suave ou canto elegíaco.

A palavra grega "psalmos" é a mais frequente na terminologia poético musical bíblica usada pelos LXX. Esta palavra aparecia já em Eurípides onde designava o vibrar da corda de um arco, ou em Píndaro, onde era aplicada exclusivamente para indicar o som de um instrumento de corda. O mesmo vocábulo entrou no Novo Testamento quer sob a forma substantivada (1Cor 14, 15,26; Act, 13,33; Lc 24, 44) quer sob a forma verbal. O mesmo Novo Testamento nos oferece um razoável número de hinos (Lc 1-2; Fil 2, 6-11; Col 1; 1Tim 3,16) ao mesmo tempo que utiliza uma terminologia musical como o caso de "odê" e "adô" (Ap 5,9; 14,3; 15,3; Col 3,16 e Ef 5,19) e "hymnos" ou "hymnein" (Mc 14, 26; Mt 26,30; Act 16,25).

Nos títulos secundários dos salmos encontramos elementos especificamente musicais como o modo de execução, a distribuição dos coros, a melodia padrão, instrumentos aconselhados e, de modo particular, a indicação "ao mestre de coro". Exemplo: "Ao mestre de coro para instrumentos de corda... sob a oitava"; "ao mestre de coro sob a "guיתה"... "Ao mestre de coro, sob a ária "Cerva da Aurora". Como se pode ver, trata-se de um léxico bastante diversificado e de alusões cuja decifragem se afigura um tanto difícil como aliás acontece em tudo o que diz respeito ao ambiente cultural que precede e acompanha os textos bíblicos.

2. O "background" musical bíblico

Mesmo sendo grande o interesse pela música no Antigo Oriente, são bastante escassos os elementos que nos chegaram a esse respeito. A própria Bíblia revela mesmo assim um conhecimento e uma profunda consciência da importância da música no mundo cultural e cultural dos povos vizinhos. O exemplo mais claro disso é o relato do livro de Daniel com a apoteose litúrgica do rei Nabucodonosor em Dan 3, 5-15. A música é

importante nos meios sumérios como nos egípcios, mas vai ser particularmente do mundo grego que a Bíblia vai retirar os elementos mais importantes que nos chegaram. Não é por acaso que o termo "música" como o termo "musa" vêm aplicados não só ao culto mas também a banquetes, concursos desportivos e mesmo à terapia médica. A música grega, documentada pela pintura de vasos, e testemunhada por alguns significativos fragmentos é sujeito de reflexão para literatos e filósofos Platão e Aristóteles. Mesmo que a Bíblia não tenha, em si mesma, ideias muito claras sobre a origem e o verdadeiro significado da música, não deixa de ser notório o relevo que lhe dá nas suas diferentes componentes. Aliás, a imagem mais divulgada de todo o Antigo Testamento será a de David tocando harpa...

3. Elementos musicais nos textos bíblicos

A fenomenologia musical bíblica patenteia-se em horizontes bastante amplos. Bastaria ler o artigo de Edith Gerson-Kiwi no *Dictionnaire de la Bible, Supplément* para ter uma ideia disso. A autora distingue aí dois instrumentos ligados à classe sacerdotal (trompa e trompete), dois instrumentos levíticos (harpa e cítara), dois instrumentos laicos (flauta e "halil") e ainda alguns instrumentos de percussão (pandeiretas, tímpanos e pratos) normalmente confiados a mulheres. O *Talmud* alargará o leque organológico da Bíblia a outros instrumentos como a "magrefa", talvez uma espécie de órgão portátil.

No que diz respeito a técnicas de execução, o vocabulário bíblico é ainda mais complexo: entoação, ritmo, forma, modalidade, repetições, paralelismos, leitura bíblica ritmada e por fim a própria cantilação bíblica que virá a influenciar decisivamente a música cristã dos primeiros séculos. Tomemos como exemplo o caso do termo "selah" que aparece setenta vezes disseminado por todo o saltério e que vem sendo interpretado como sinal de pausa, sinal de elevação de tom, refrão ou ritornelo instrumental, gesto ritual e outros. Pensemos por outro lado naquilo que se chama de "repetição", mas que no oriente reveste as características de uma verdadeira recriação musical. Com base num eixo fundamental se desenvolvem em volutas as células musicais; aliás, uma das formas de composição judaica será - paralelamente a outras culturas antigas - o "macqam" que consiste precisamente na elaboração de uma melodia por meio de variações a partir de uma ideia base. Neste contexto interpretativo se deve ler o salmo 42 ou o salmo 119 assim como o "grande hallel" ou seja o salmo 136, onde um solista proclama o credo de Israel a que o povo responde "porque é eterno o seu amor". Isto

para não falarmos já do "Cântico de Moisés" (Ex 15,20). A presença de coros alternados ("antiphonia") é bastante documentada na Bíblia como no caso de Nehemias que formou dois coros com o respectivo instrumental para celebrar a dedicação dos muros de Jerusalém (Ne 12,27-42).

4. A Bíblia: uma enorme partitura musical?

Deus não só não é uma imagem, mas também não é, no seu manifestar-se, uma palavra escrita; é uma voz, um som. Como diz o Livro do Deuteronómio: "escutáveis um som de palavra e não víeis nenhuma imagem, só uma voz" (Dt 4, 12). "A Sagrada Escritura é *miqra'*, isto é chamamento para uma reunião, convocatória, leitura, derivada do verbo *qara* que significa atrair a atenção de alguém com a sonoridade da voz, para que venha ao seu encontro".¹ É este sentido subjacente a toda a recitação bíblica, nomeadamente da *Lei ou Torah* pois, segundo o *Talmud*, "deveria ser lida em público e dada a conhecer aos ouvintes em suaves melodias"² ou a *Mishna* que diz: "quem recita a Escritura sem a cantar é um idólatra"³ e mesmo do próprio *Alcorão*, cuja declamação "representa a arte da recitação do texto sagrado, segundo regras precisas que fixam a pronúncia, entoação e cesuras procedentes do próprio Profeta, por meio de uma tradição ininterrupta de pais para filhos".⁴ Da mesma forma, a "cantilação bíblica" é um dos géneros musicais que a Sagrada Escritura não apenas referencia, mas apresenta o que seria uma espécie de notação musical rudimentar de uma prática de leitura sinagoga, cantilação que viria a constituir mesmo uma base da prática musical das comunidades cristãs primitivas. Esta prática da "cantilação bíblica" tem sido objecto de pesquisas recentes no sentido de interpretar os sinais que se encontram no texto hebraico, e que corresponderão a uma

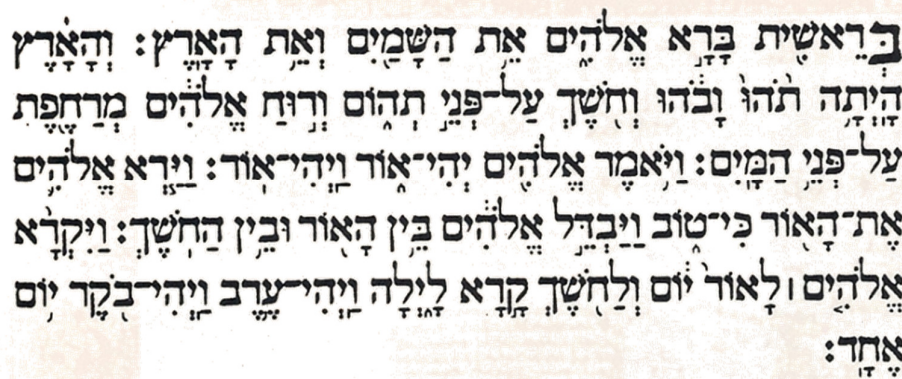
¹ E. JENNI - C. WESTERMANN, *Dizionario Teológico dell' Antico Testamento*, Ed. Marietti, 1982, vol. II, col. 600. É por isso que, se a cantilação de um texto terá também um pouco a ver com a necessidade de se fazer ouvir ao longe ou no espaço de uma grande catedral, ela é parte integrante do sentido do próprio texto enquanto tal. (Sobre cantilação e salmodia ver E. COSTA, "Musica, Liturgia e Bibbia" in *La Musica e la Bibbia* p. 190-191, e ainda E. COSTA, "Sacra, musica" in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Roma, Vol. IV, p. 1988-1996).

² A. IDELSOHN, *Jewish Music, Its Historical Development*, Ed. Dover, New York, 1992, p. 35.

³ Citado in JOSEPH GELINEAU, *Canto e musical nel culto cristiano*, LDC, Torino, 1963, p. 38.

⁴ Esta prática aprende-se nas escolas tradicionais islâmicas. O muçulmano nunca utiliza a palavra "cantar" para a recitação do *Alcorão* e quem a executa não é nunca um cantor, mas um "muqri", quer dizer, um leitor. Só quando um leitor é especialmente dotado é que recita de tal modo que consegue arrebatá-lo a assembleia dos fiéis de modo a que estes sintam a necessidade de exteriorizar os seus louvores a Deus" (HABIB HASSAM TOUMA, *La Musica degli arabi*, citado em P. TROÍÁ, *o. cit.* p. 32).

incipiente notação musical. Estes sinais deverão enquadrar-se no contexto mais vasto da vocalização do texto hebraico realizada pelos massoretas com uma finalidade essencialmente prática. Efectivamente, para além dos sinais chamados "*tamim*" utilizados pelos massoretas para ajudar a uma autêntica vocalização e leitura da Bíblia, há outros sinais que nada têm a ver com a mesma vocalização. Estes encontram-se colocados por cima ou por baixo das consoantes do texto hebraico, mas não se confundem com as vogais, e referem-se referindo-se particularmente à dinâmica da frase, articulação e divisão da mesma, acentuação e entoação e, pensa-se, alguma forma de entoação musical. É esta mesma entoação musical que estudos realizados há uns anos atrás por Susanne Haik-Vantoura, tentaram com algum êxito reconstituir a partir da comparação dos sinais com a prática das comunidades judaicas mais próximas das tradições antigas bem como da comparação com a evolução da própria música e notação nas primitivas comunidades cristãs.⁵



Início do texto hebraico do Livro de Génesis [Bereshit]
com os sinais "ecfonéticos" para a cantilação da leitura

A interpretação prática dos sinais "ecfonéticos" dera então origem a uma verdadeira escola em que os mesmos eram ensinados, com a respectiva interpretação, em fórmulas memorizadas, correspondentes a cada sinal em particular, com uma ajuda particular dos gestos *quironómicos* ou movimentos da mão. A interpretação que deles se faz hoje é uma aproximação àquilo que eventualmente eles significam, embora nada possa garantir que se trate de uma verdadeira notação musical nem o rigor inquestionável da transcrição. No entanto há muitas razões para aceitarmos muito da sua autenticidade bem como da relação dos mesmos sinais e sua origem quironómica com a origem da

⁵ SUSANNE HAÏK-VANTOURA, *La Musique de la Bible révélée*, Ed Dessain e Tolra, Paris, 1978.

notação neumática primitiva nomeadamente a sangalense. Apresentamos de seguida o início do *Salmo 150* tal como é transcrito pela citada musicóloga francesa.⁶

תְּלִלְיָהּ | תְּלִלְ-אֵל בְּקִדְשׁוֹ הַלְלוּהוּ בְּרָקִיעַ עֶזְו :

(4) Alléluia ! ... Louez Dieu dans son sanctuaire ,

ha.le.loû.yah ha.le.loû - 'El be.qod.shô

louez - le dans le firmament siège de sa force .

ha.le.loû.hou bir.qî.âc 'ou.z.zô :

SALMO 150, 1

“Louvai o Senhor no seu santuário;
Louvai-O no seu majestoso firmamento”

5. Dimensão litúrgica da música na Bíblia

Juan Huizinga escrevia na sua famosa obra *Homo ludens*: “o culto é espectáculo, representação dramática, figuração, realização supletiva. Nas sagas, que se repetem com as estações, a colectividade festeja os acontecimentos importantes da natureza com representações sagradas. Elas mostram o variar das estações representando nascimentos e pôr-do-sol, crescimento e maturação dos produtos campestres, nascimento, vida e morte tanto do homem como dos animais. A humanidade joga a ordem da natureza como este se lhe tornou natural”.

⁶ Esta música encontra-se disponível no CD *La Musique de la Bible révélée*, Harmonia Mundi juntamente com outras transcrições realizadas por Susanne Haik-Vantoura. Mesmo que contestada por alguns, nomeadamente nos meios judaicos, também é verdade que grandes especialistas hebreus consideram notável e credível este trabalho.

5.1 A dimensão festiva da liturgia

A festa litúrgica é, por isso, quase o nó de ouro d'oro que tem conjuntas, em harmonia, as coisas. Por isso, a liturgia é por excelência alegria, dança, canto. Em Israel, além do mais, é a história e não só o cosmos a reencontrar harmonia, eficácia, sentido. Como se sabe, as três festas principais da Páscoa, de Pentecostes e das Tendões ou Tabernáculos, como celebrações estacionais, agrárias e naturísticas (Primavera, Verão, Outono) transformam-se em actos de culto históricos (Êxodo do Egipto, Aliança do Sinai, habitação em tendas no deserto). É evidente, então, que “a música bíblica não é concebida tanto como arte quanto como serviço de Deus, ponte entre a humanidade e o mundo espiritual”. Pode ver-se isso mesmo, antes de mais, a nível “experimental” quando se descreve a força mântica da música nos primeiros profetas e nas suas corporações. Assim, Saúl encontra “um grupo de profetas precedidos de tocadores de harpas, tímpanos, flautas, cítaras, em estado profético e ele mesmo é investido do espírito do Senhor e se põe a fazer de profeta juntamente com eles, transformado em outro homem” (1 Sam 10,5-6). Também Eliseu, para profetizar, precisa de acompanhamento musical: “Procurai-me um tocador de cítara! E enquanto o executante arpejava, cantando, a mão do Senhor colocou-se por cima de Eliseu e ele proclamou: “Assim fala o Senhor...” (2 Re 3,15-16).

Mais precisa é, ao contrário, a terminologia usada pelo livro das Crónicas, o texto bíblico mais atento à relevância da música litúrgica. Em 1 Cr 25,1-8 introduzem-se os levitas Asaf, Eman, Idutun, encarregados de “executar a música sacra com cítaras, harpas e címbalos” (v. 1). Pois bem, o termo usado para indicar a execução musical é o mesmo que define a acção profética (*nb'*). A mesma coisa se repete no v. 3 quando se apresenta Idutun enquanto dirige e “canta com cítaras para celebrar e louvar o Senhor “: também aqui o “cantar” é expresso com a raiz verbal da profecia (*nb'*). É curioso notar que na prática não existe no hebraico bíblico um vocábulo específico para definir a música tanto é verdade quanto o hebraico moderno recorre à transcrição *musiqah* do nosso termo “música”. Os vocábulos são sacros e litúrgicos. Compreende-se então, como o horizonte musical litúrgico é vasto e quase omnicompreensivo e como o músico ou o cantor deva ser um homem consagrado, inspirado, profético e sacerdotal. Contentamo-nos agora em abrir apenas uma brecha no mundo da música litúrgica de Israel através de uma série de exemplos, de figuras, de dados exemplares. Espantosa é a cena de peregrinação pintada por Isaías: “Vós elevareis o vosso canto como na noite em

que se celebra uma festa; tereis a alegria no coração como quem fala ao som da flauta para se dirigir ao monte do Senhor, à Rocha de Israel” (Is 30,29). >No entanto é sobretudo o Saltério que se apresenta como uma verdadeira mina de informações a partir dos títulos. A partir dos, efectivamente, conhecemos os instrumentos musicais “obbligati” para o acompanhamento de certos salmos: instrumentos de corda (Sal 4; 54; 55; 61; 67; 76), flautas (Sal 5), a “ghittea” (Sal 8; 81; 84). A partir dos salmos conhecemos certas modalidades de execução (por ex. “sob a oitava” nos Sal 6; 12) e o destino: “cantos de ascensão” (Sal 120-134), para a dedicação do templo (Sal 30), para a “oração” em geral (Sal 17; 86; 90; 102, 142). A partir dos salmos, somos informados acerca das várias melodias litúrgicas e populares sobre as quais se devia modular a execução dos Sal 9-10; 22; 45; 46; 75; 69; 80 etc.

5.2 A liturgia solene do Templo

A tradição sacerdotal, representada sobretudo pelos livros das Crônicas, relacionados com David toda a genealogia do culto jerosolimitano e dos seus oficiantes e portanto também dos seus cantores e músicos, atribuindo desse modo uma implícita qualidade messiânica e profética a todo o âmbito cultural de Israel. É David que inaugura o canto litúrgico orientando oficialmente os cantores de que são oferecidos elencos minuciosos (1 Cr 6,16 ss). O coro do templo de Jerusalém, segundo 1 Cr 25,9-31, seria articulado em 24 classes, cada uma com 12 elementos, a ponto de atingir um coral de 288 cantores. O livro de Esdras que, por sua vez, relaciona o coro apenas com os levitas asafitas, enumera 128 cantores⁷ no regresso do exílio (Es 2,41), enquanto que em Neemias (Ne 7,44) chegam a ser 148. A orquestra do templo, de que fala o Salmo 150, surge por diversas vezes nas Crônicas: quando a Arca está em marcha para Jerusalém (cítaras, harpas, tímpanos, címbalos, trompetes em 1 Cr 13,8) e sobretudo quando entra na cidade santa. Neste último caso, nos capítulos 15 e 16 do primeiro Livro das Crônicas, oferecem-se com abundância dados instrumentais, rituais e de execução: “David disse aos chefes dos levitas para mandarem seus irmãos cantores com instrumentos musicais, harpas, cítaras e címbalos, porque, elevando a sua voz, fizessem

⁷ Os principais investigadores da música judaica e conhecedores da prática musical e da liturgia das comunidades hebraicas, como Abraham Idelsohn e Eric Werner, falam da presença de pelo menos 12 instrumentistas de cada vez nas celebrações, sendo principalmente de corda, um apenas na percussão e um ou dois nos instrumentos de metal; estes últimos seriam utilizados mormente na entrada dos ministros e não propriamente no acompanhamento do canto ou no interior das celebrações.

ouvir sons de júbilo... Os cantores Eman, Asaf e Etan usavam címbalos de bronze para o seu som brilhante. Zacarias, Uziel, Semiramot, Iechiél, Unni, Eliàb, Maaseia e Benaías tocavam harpas em surdina. Matatias, Elifel, Micneia, Obed-Edom, Ieiél, Azarias tocavam à oitava para dar o tom. Quenânias, chefe dos levitas, dirigia a execução, porque era perito... Os sacerdotes Sebanias, Josafat, Natanaél, Amasias, Zacarias, Benaías, Eliezer tocavam trombetas diante da Arca de Deus... Asaf, o chefe, Zacarias, o vice-chefe, Uzziél, Semiramot, Iechiél, Matatias, Eliab, Benaías, Obed-Edom e Ieiél tocavam instrumentos musicais, harpas e cítaras: Asaf tocava o címbalo. Os sacerdotes Benaías e Iacaziél com as trompetes estavam sempre diante da Arca do Senhor” (1 Cr 15,16.19-22. 24a; 16,5-6; cfr. também v. 42). Naquelas ocasiões, as Crônicas (Cr 16,7-36) introduzem ainda o canto de um salmo (certamente posterior), o Salmo 105 (v. 1-15) a que se juntam a introdução e a conclusão do Salmo 106 (vv. 1 e 47-48).

A música acompanha também a consagração do templo levada a cabo por Salomão: “Enquanto todos os levitas cantores, quer dizer, Asaf, Eman, Idutun e seus filhos e irmãos, com címbalos, harpas e cítaras estavam de pé a oriente do altar e enquanto junto dos 120 sacerdotes tocavam as trombetas aconteceu que, quando os tocadores e cantores fizeram ouvir em uníssono as suas vozes para louvar e celebrar o Senhor e o som das trombetas e os címbalos e outros instrumentos se elevou para louvar o Senhor *porque é bom e porque é eterna a sua misericórdia*, então o templo encheu-se com uma nuvem, isto é com a glória do Senhor” (2 Cr 5,12-13). Como se vê, agora o salmo usado é o Salmo 136, o *Grande Hallel* (cfr. também 2 Cr 7, 3.6). Toda e qualquer entrada processional no templo será de oram em diante, acompanhada por coros e musicas, como é recordado no arcaico Sal 68, uma espécie de *Te Deum* triunfal ao Senhor da História e do mundo: “Eis o vosso cortejo, ó Deus, o cortejo do meu Deus, meu rei, no santuário. Vão à frente os cantores, atrás os músicos e no meio as donzelas tocando tamborins” (vv. 25-26). Ou então como se diz no Livro dos Macabeus, por ocasião da reconsagração do templo profanado pelos siro-helenistas: “Os sacerdotes cantavam hinos... entre cantos, som de cítaras, harpas e címbalos” (2 Mac 1, 30; 1 Mac 4,54; cfr. 2 Cr 20,28).

A atmosfera do templo é, portanto, constantemente envolvida por fluxos sonoros, do amanhecer ao pôr do sol, como recorda, no séc. II a.C. o livro de Ben Sirah no seu retrato de David: “Cantou hinos com todo o seu coração... introduziu músicos diante do altar, para tornarem mais doces os cantos com o seu tocar; ele fazia louvar o nome

santo de Deus e ecoar o santuário desde o alvorecer” (Sir 47, 8-10). O mesmo autor nos apresenta quase um pontifical no templo de Jerusalém presidido pelo sumo sacerdote de então, Simão II, e anota: “ Os filhos de Aarão elevavam a voz, tocavam as trombetas de metal lavrado e faziam ouvir o seu som poderoso... Os cantores entoavam cantos de louvor e o seu canto era suavizado por uma música melodiosa” (Sir 50,16.18). Encantadora é a alusão do Salmo 92; “um canto para o sábado” de acordo com o título: “É bom louvar o Senhor, cantar hinos ao teu nome, ó Altíssimo, proclamar de manhã o teu amor e pela noite a tua fidelidade, ao som da harpa de dez cordas e da lira, e com cânticos ao som da cítara” (vv. 2-4). Também o orante ancião do Salmo 71 espera, depois do calvário dos seus sofrimentos, poder celebrar no templo o seu sacrifício de ação de graças “ao som da harpa e da lira e com as melodias da, cantando hinos e exultando com seus lábios” (v. 22-23).

5.3 A dança na liturgia veterotestamentária

Gostaríamos de reservar, a concluir, uma referência particular ao uso da dança na liturgia. Também na religiosidade cananeia, a dança com fins “extáticos” era muito praticada. É a própria Bíblia que o recorda com a representação da adoração do bezerro de ouro, típico símbolo do Baal cananeu: quando Moisés, descendo do monte e aproximando-se do acampamento dos israelitas, ouviu “o grito de gente a cantar em dois coros”, imediatamente se deu conta da existência do “bezerro e das danças” (Ex 32,18-19). No confronto entre Elias e os sacerdotes de Baal no monte Carmelo, estes últimos “continuavam a saltar à volta do altar que tinham erguido...; gritavam com voz cada vez mais forte, mutilavam-se, segundo os seus costumes, com espadas e lanças, até se cobrirem de sangue... agindo como possessos” (1 Re 18, 26.28-29). O exemplo mais elevado da dança litúrgica de Israel é, mais uma vez, o de David diante da Arca, enquanto esta era transferida para a nova capital, Jerusalém: “David dançava com todas as forças diante do Senhor... Ora, enquanto a arca do Senhor entrava na cidade de David, Mikal, filha de Saúl, espreitou pela janela; vendo o rei David a saltar e a dançar diante do Senhor, sentiu desprezo por ele em seu coração” (2 Sam 6,14.16; cfr. 1 Cr 13, 8). A dança acompanha muitas vezes também o Saltério porque o louvor divino deve envolver todo o ser (Sal 149, 3; 150, 4). Um exemplo sugestivo também do ponto de vista das rubricas é proposto pelo Sal 118 que é estruturado segundo uma verdadeira partitura ritual: “Ordenai a dança com ramos frondosos até aos lados do altar!” (v. 27).

Talvez tenhamos aqui uma alusão à festa das Tendras, durante a qual se agitava o *lulav*, um molhinho de ramos de palmeira, mirto e salgueiro (Lev 23, 40). De qualquer forma, é digno de nota que o termo bíblico para indicar a “festa”, - *hag* - deriva precisamente do verbo *hgg* que significa “dançar”. E o salmo citado representa precisamente uma cena de dança litúrgica processional exactamente durante uma festa hebraica.

6. A Música no Novo Testamento: uma “ponte sagrada” para a música cristã?

6.1 Referências musicais nos Evangelhos

Pelo que se refere aos Evangelhos, a música está praticamente ausente, mesmo que a narrativa lucana da infância de Jesus seja povoada de hinos litúrgicos que se tornaram depois verdadeiros clássicos na história da música: pensemos no *Magnificat*, no *Gloria in excelsis*, no *Benedictus*, no *Nunc dimittis*. Uma atmosfera de júbilo, de canto, de festa envolve toda a cena da natividade de Cristo. Também parece que uma vez, Jesus quase parece ter cantado: é o caso do “Hino de Júbilo” referido por Mt 11,25-30 e por Lc 10,21-22. Esta última versão está introduzida por uma nota jubilosa: “Jesus exultou no Espírito Santo e disse: Eu te bendigo ó Pai, Senhor do céu e da terra, porque escondeste estas coisas aos sábios e aos inteligentes e as revelaste aos pequeninos”. Em outra ocasião, Cristo parte do jogo e das canções das crianças para elaborar uma lição sobre superficialidade e a inércia dos seus ouvintes: “Os homens desta geração são semelhantes àquelas crianças que se voltam umas para as outras na praça gritando: tocámos flauta para vós e não dançastes, cantámos para vós um canto fúnebre e não chorastes!” (Lc 7, 32). Também nos Evangelhos se fala da Leitura certamente *cantada* por Jesus na Sinagoga de Nazaré (Lc 4, 17-19), para depois, já nas narrativas da Paixão, (Mt 26, 30 e Mc 14,26) se referir o facto de o próprio Jesus ter cantado, juntamente com os Apóstolos, os cantos tradicionais da ceia pascal, ou seja o chamado *Hallel* com que terminavam as celebrações da Ceia Pascal, e que era constituído pelos Salmo 113-118: “cantados os salmos (ὕμνεσόντες) saíram para o Monte das Oliveiras.”⁸

⁸ Nesta parte seguimos muito de perto o trabalho de GIANFRANCO RAVASI, *Il canto della rana*, traduzido e acrescentado, adaptando-o à nossa estrutura de pensamento e texto.

6.2 Prática musical nas comunidades cristãs primitivas

Mas as raízes mais profundas do canto cristão terão se procurar.se no ambiente das primeiras comunidades cristãs que iam fazendo uso do canto, eventualmente influenciadas pela tradição sinagoga, nos seus actos cultuais. Em Act 16,25 diz-se que Paulo e Silas cantavam na prisão enquanto os carcereiros dormiam, possivelmente algum salmo de tom mais suave como era o *Salmo 23*, “O Senhor é meu pastor”. É conhecida a exortação de Tiago: “Alguém de entre vós sofre um contratempo? Reze. Alguém de entre vós está alegre? Cante” (Tg 5, 13).⁹ Em textos já clássicos sobre este assunto, Paulo convidará os cristãos de Éfeso a cantar com o conhecido texto: “Buscai a plenitude do Espírito. Falai uns aos outros com salmos, *hinos* e *cânticos espirituais*, cantando e louvando ao Senhor em vossos corações” (Ef 5,18). É significativa esta trilogia paulina “salmos – hinos e cânticos”. Neste texto de Ef 5,18-20, colocado também no centro de uma exortação moral, ao canto descoordenado do embriagado, o Apóstolo opõe a harmonia que brota da “sobra embriaguez do Espírito” como diria Santo Ambrósio de Milão. Regressa a trilogia “salmos - hinos - cânticos” da Carta aos Colossenses, regressa o “cantar” e o “dar graças”. Surge agora o verbo “salmodiar” que, tendo em o seu valor original grego, poderia muitíssimo bem equivaler a “tocar”, pelo que teremos a concatenação entre canto e música precisamente no interior do culto cristão, da eucaristia, da “acção de graças”, do louvor coral a Deus.

A acentuação introduzida por esta passagem cai sobretudo no Espírito pelo que podemos aceitar a impressão de C. Scordato quando afirma: “Enquanto o texto de Colossenses acentua o significado cristológico, indo ao encontro da teologia da palavra de Cristo, a passagem de Efésios parece acentuar o significado pneumatológico, privilegiando a teologia do Espírito que nos torna participantes da plenitude de Cristo”. Como afirmou E. Schlink, Cristo com a cruz, “problematiza a música”: a crucificação é, de facto, um evento “feio”, dissonante, “escândalo para os judeus e loucura para os gentios” (1 Cor 1, 23). O mistério central do cristianismo é aparentemente uma frecha na harmonia solene da Revelação é, no máximo, fonte de elegia e de ranger de dentes. Todavia sabemos que da morte, Cristo sai para a glória, do sepulcro escavado na terra sobe à dimensão celeste, do silêncio da morte passa ao canto da exaltação pascal. A

⁹ Ou mais propriamente “cante salmos” pois o verbo utilizado por Tiago é “ψαλλετο” (psaleto) derivado da palavra “psalmos” ou canto ao som do saltério.

hinologia cristã é, então, delicadamente pascal (Fil 2, 6-11; 1 Tim 3, 16; Ap em vários lugares) e implica, num coral cósmico, a todos os seres porque “a própria criação espera ansiosamente a revelação dos filhos de Deus... e alimenta a esperança de ser libertada da escravidão da corrupção para entrar na liberdade da glória dos filhos de Deus” (Rom 8, 19-21). O desígnio do Pai é, de facto, o de reconstruir a harmonia perfeita “recapitulando em Cristo todas as coisas, tanto as do céu como as da terra” (Ef 1, 10; cfr. Col 1, 15-17), mas também reconciliando toda a humanidade “num só corpo, por meio da cruz, destruindo em si mesmo toda a inimizade” (Ef 2, 16) e portanto toda e qualquer dissonância.

Por sua vez, em Col 3, 16, São Paulo faz um apelo a que “a palavra de Cristo habite em vós com abundância; com toda a sabedoria ensinaí e admoestai-vos uns aos outros e em acções de graças a Deus entoem os vossos corações *salmos, hinos e cânticos espirituais*”. Como bem observa J. Kroll, o valor exacto destes três termos “é uma questão controversa sobre a qual não deixou de se discutir, de São Jerónimo aos nossos dias, sem que se tenha encontrado uma solução definitiva”. Porém, o verbo que os designa é bem claro: trata-se do verbo *cantar*. Vejamos então algo acerca do significado concreto destas três palavras.¹⁰ Com a palavra “salmos” é muito provável que Paulo se refira ao Saltério, relido em chave messiânica, como já tinha feito a versão grega dos LXX, e tornado alicerce estrutural do primitivo culto cristão. Os “hinos” poderiam ser as composições específicas da cristandade das origens, tanto as de matriz mais veterotestamentária como os citados cânticos do evangelho da infância de Jesus segundo Lucas, como os claramente cristãos e de talha cristológica como é o caso dos hinos transcritos pelo mesmo São Paulo em Fil 2, 6-11; Ef 1; Col 1; 1 Tim 3,16; e ainda em 1 Ped 2, 22 ss., bem como os diversos hinos que constam do livro do Apocalipse. As *οδοι* ou “cânticos” são provavelmente os “cantos cultuais da comunidade não executados por indivíduos a solo, mas pela *εκκλησια* inteira, reunida para celebrar o culto”. Há, porém, um elemento base que relaciona a inteira trilogia. Ela nasce da Palavra de Cristo que se difundiu com abundância no interior da comunidade cristã. O canto brota da Palavra e dela se alimenta. É por isso que o cantor secreto que faz aflorar aos lábios a nossa voz é o Espírito Santo. De facto, “salmos, hinos e cânticos” são “espirituais”, quer dizer, movidos pelo Espírito.

¹⁰ Abordei este tema no meu trabalho “La Musica litúrgica, dall’ inizio del cristianesimo fin’ al Canto Gregoriano”, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1988. Inédito.

7. Conclusão

É sobretudo este espírito que virá a ser herdado pelos Padres da Igreja mais apostados numa dimensão pastoral e simbólica da prática musical e litúrgica do que propriamente com a questão técnica e interpretativa que nos ocupa hoje em dia. A linguagem de Paulo haveria de inspirar os pastores durante séculos, confrontados com uma prática musical sempre ameaçada por tentações de profanidade e a necessidade de utilizar a música, não só como elemento essencial de uma celebração, mas também como veículo de evangelização e ferramenta apologética. Por isto mesmo, a tradição cristã sucessiva exaltará a harmonia restaurada por Cristo e a verá expressa no amor fraterno eclesial, celebrado precisamente com imagens musicais. É nesse contexto que, por exemplo, Santo Inácio de Antioquia estabelece a fórmula $\text{o}\delta\epsilon\iota\nu\ \epsilon\nu\ \chi\rho\iota\sigma\tau\omega\ \text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma$, quer dizer “cantar em Cristo Jesus”, dando origem a uma considerável doutrinação dos Padres da Igreja tendo como referência a linguagem musical como veremos.

Por agora, terminamos esta parte com as palavras de Joseph Ratzinger: “A interpretação pneumatológica dos Salmos não se refere apenas ao texto, envolvendo também o elemento musical: é o Espírito Santo que ensina primeiro David a cantar e, depois, Israel e a Igreja. O canto, excedendo a linguagem vulgar, é um acontecimento pneumatológico em si. A música sacra nasce como carisma, como dom do Espírito Santo; no fundo, ela é a “nova linguagem” proveniente do Espírito, é ela que causa o embevecimento da fé...”

