

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

JOSÉ LUIS MANRIQUE YÁÑEZ

ESTUDO SOBRE O HINO *VENI CREATOR SPIRITUS*:
PNEUMATOLOGIA E FRUIÇÃO DA ARTE, NA PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA
ESTÉTICA DO MISTÉRIO

CURITIBA

2020

JOSÉ LUIS MANRIQUE YÁÑEZ

**ESTUDO SOBRE O HINO *VENI CREATOR SPIRITUS*:
PNEUMATOLOGIA E FRUIÇÃO DA ARTE, NA PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA
ESTÉTICA DO MISTÉRIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teologia da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Teologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcial Maçaneiro

CURITIBA

2020

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Sônia Maria Magalhães da Silva - CRB-9/191

M285e
2020 Manrique Yáñez, José Luis
Estudo sobre o hino Veni Creator Spiritus : pneumatologia e fruição da arte, na perspectiva da experiência estética do mistério / José Luis Manrique Yáñez ; orientador, Marcial Maçaneiro. -- 2020
84 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2020.
Bibliografia: f. 76-79

1. Espírito. 2. Canto gregoriano. 3. Música. 4. Teologia. I. Maçaneiro, Marcial.
II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Teologia. III. Título

CDD. 20. ed. – 230



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO N.º 006.2020
DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE**

Aos dezoito de fevereiro de 2020, reuniu-se às quatorze horas, na sala defesa, da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, a Banca Examinadora constituída pelos professores: Marcial Maçaneiro, Marcell Silva Steuernagel, Márcio Fernandes para examinar a dissertação do mestrando **José Luis Manrique Yañes**, ano de ingresso 2018, aluno do Programa de Pós-Graduação em Teologia, Linha de Pesquisa “Teologia, Evangelização e Diversidade Religiosa”. O aluno apresentou a dissertação intitulada “**Estudo sobre o hino Veni Creator Spiritus: Pneumatologia e fruição da arte, na perspectiva da experiência estética do mistério**” que, após a defesa foi aprovado pela Banca Examinadora. A sessão encerrou-se às 16:00. Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

O Prof. Dr. Marcell Silva Steuernagel participou por videoconferência, e está de acordo com as afirmações acima descritas.

Observações: _____

Presidente: Marcial Maçaneiro
_____ *Maçaneiro*

Convidado Externo: Marcell Silva Steuernagel – Participação por videoconferência

Convidado Interno: Márcio Fernandes
_____ *Marcio Fernandes*

Prof.º Dr.º Rudolf Eduard von Sinner
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Teologia
Stricto Sensu



Dedico este trabalho à Igreja, onde o Espírito sopra de maneira particular, que se faz presente ao longo da minha vida concretamente nos meus irmãos e irmãs: Ministerio de Música Verbum Panis, Movimiento Encuentros de Promoción Juvenil (EPJ) e Parroquia Santa Maria Magdalena de Pueblo Libre em Lima, Perú; Santuário Santa Rita de Cássia de Curitiba, Movimento Ecumênico de Curitiba (MOVEC), Comunidade de Vida Cristã (CVX) e Arquidiocese de Curitiba no Paraná, Brasil.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Pe. Marcial Maçaneiro, que além de ser o acadêmico ilustre é exemplo a seguir como servo do Reino.

Aos membros da banca examinadora, Pe. Márcio Fernandes e Maestro Marcell Steuernagel, pelas importantes críticas e contribuições.

Ao Programa de Pós-graduação em Teologia da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, por acolher ao estrangeiro e acreditar nele.

À família Manrique Yañez, de onde venho: Olga, Juan José, José e Toño; pois sem eles, não seria eu.

À minha esposa, Luana, que é coautora por partilharmos a mesma carne.

Aos pesquisadores Lila Collamore, Grayson Wagstaff, Joan Stahl e Karen Berry, da Catholic University of America, nos Estados Unidos da América, pela gentil acolhida e acessos aos arquivos da John K. Mullen of Denver Memorial Library, utilizados neste trabalho.

RESUMO

A dissertação desenvolve um “Estudo sobre o hino *Veni Creator Spiritus*” na fronteira entre Teologia e Música, tendo a Pneumatologia como disciplina integradora. Assim, dá-se um diálogo entre Teologia e experiência estética do mistério, em sintonia com a área sistemático-pastoral do Programa de Pós-Graduação em Teologia (PPGT) e com a pesquisa sobre Pneumatologia e experiência cristã do professor orientador. A Música, como mediação sensível do Mistério, se integra à Teologia num diálogo bidirecional que permite a elaboração de um discurso teológico a partir da experiência sensorial que a linguagem musical possibilita. Nesta perspectiva, o hino *Veni Creator Spiritus* integra seu próprio caráter pneumatológico ao propósito de se fazer teologia a partir da música. Para obter uma fruição estética aprofundada, porém, é necessário estudar a vida da obra, traçando seu percurso essencial. O material musical foi composto por Ambrósio de Milão, no século IV, associado ao hino cristológico intitulado: *Hic est dies verus Dei*. Somente mais tarde, no século IX, pela autoria de Rábano Mauro, é que a melodia ganha sua letra pneumatológica, concebendo o hino que hoje conhecemos como *Veni Creator*, que enfatiza a dimensão criadora do Espírito Santo. Constata-se que a melodia, no decorrer do tempo, vai modificando-se e mediando diferentes aspectos do mesmo Mistério plasmados na linguagem musical, articulando as poéticas cristológica e pneumatológica. Por último, propõem-se algumas leituras teológicas dos elementos musicais abordados e mostram-se as projeções que o tema comporta, a ser eventualmente desenvolvidas em pesquisas futuras.

Palavras-chave: Pneumatologia. Música. Fruição da arte. Canto gregoriano.

ABSTRACT

The dissertation develops a “Study on the hymn *Veni Creator Spiritus*” on the border between Theology and Music, with Pneumatology as an integrating discipline. Thus, there is a dialogue between Theology and the aesthetic experience of the Mystery, in line with the systematic-pastoral area of the Postgraduate Program in Theology (PPGT) and with the research on Pneumatology and the Christian experience of the supervising professor. Music, as a sensitive mediation of the Mystery, is integrated with Theology in a two-way dialogue that allows the elaboration of a theological discourse based on the sensorial experience that the musical language allows. In this perspective, the hymn *Veni Creator Spiritus* integrates its own pneumatological feature with the purpose of making theology from music. In order to obtain in-depth aesthetic enjoyment, however, it is necessary to study the life of the musical work, tracing its essential path. The musical material was composed by Ambrose of Milan, in the 4th century, associated with the Christological hymn entitled: *Hic est dies verus Dei*. Only later, in the 9th century, by Rábano Mauro, did the melody gain its pneumatological lyrics, conceiving the hymn we know today as *Veni Creator*, which emphasizes the creative dimension of the Holy Spirit. It appears that the melody, over time, is changing and mediating different aspects of the same Mystery, shaped in the musical language, articulating the Christological and Pneumatological poetics. Finally, we propose some theological readings of the musical elements covered and show the projections that the subject holds, to be eventually developed in future research.

Keywords: Pneumatology. Music. Enjoyment of art. Gregorian Chant.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - EXPERIÊNCIA E FRUIÇÃO ESTÉTICA DO MISTÉRIO	14
1.1. Música e Teologia.....	14
1.1.1. Um primeiro olhar	15
1.1.2. As vivências originárias	17
1.1.3. A tentativa de expressão do <i>absconditus</i>	20
1.2. A mediação da arte.....	21
1.2.1. O discurso musical	21
1.2.2. O discurso verbal.....	24
1.3. Leitura e fruição da obra de arte	25
1.4. Discurso teológico	28
1.5. Teologia sistemática da experiência estética do Mistério	31
CAPÍTULO 2 - O HINO <i>VENI CREATOR</i>: RECONSTRUÇÃO E ANÁLISE..	34
2.1. A obra e seus desafios.....	34
2.1.1. Um olhar panorâmico.....	35
2.1.2. As reverberações.....	36
2.2. A gênese cristológica.....	36
2.2.1. Aproximação histórica.....	36
2.2.2. Crítica textual.....	39
2.2.3. Práticas interpretativas	44
2.2.4. Aproximação teórico-analítica.....	45
2.2.5. Estética e crítica	47
2.3. A renovação pneumatológica.....	49
2.3.1. Aproximação histórica.....	50

2.3.2. Crítica textual.....	50
2.3.3. Práticas interpretativas	52
2.3.4. Aproximação teórico-analítica.....	53
2.3.5. Estética e crítica	54
CAPÍTULO 3 - TEOLOGIA MUSICAL / MÚSICA TEOLÓGICA	60
3.1. Leitura teológica dos aspectos musicais	60
3.1.1. Novas ferramentas, novas intuições.....	60
3.1.2. Cantar com o coração.....	61
3.1.3. Inculturação na Patrística	64
3.2. Leitura teológica dos aspectos verbais.....	65
3.2.1. A questão do Filioque	65
3.2.2. Hic est dies verus Dei em chave pneumatológica	68
3.3. Leitura teológica do todo	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
BIBLIOGRAFIA.....	77
ANEXO 1	82
ANEXO 2.....	83
ANEXO 3	84
ANEXO 4.....	85

INTRODUÇÃO

A vida de um músico é cheia de momentos intensos, tanto em situações nas quais ele está diante de seu instrumento e de sua plateia, como também quando ele é a plateia a decodificar o que outros músicos têm a dizer e expressar. É uma linguagem própria, com suas regras e exceções, com suas possibilidades e limitações. Como em toda linguagem, existem graus de interpretação que vão depender da bagagem e instrução específica dos interlocutores. Uma pessoa que simplesmente gosta de música, sem nenhum comprometimento com esta, terá uma leitura cotidiana da obra musical à qual esteja sendo exposta. Será diferente para uma pessoa que tenha um interesse maior pela arte musical, que tenha desenvolvido uma escuta atenta às diversas nuances dos elementos sonoros. No caso do profissional da música, ele terá acesso a informações contidas na música que nenhum dos outros dois casos de pessoas poderiam ter acesso por conta própria numa execução musical. Por meio de treinamento auditivo e teórico, o músico é capacitado para identificar e decodificar informações sonoras geralmente além do que uma pessoa faria em situações ordinárias. Pela prática constante, essas habilidades vão se afirmando e ficando cada vez mais aguçadas. Aqui não se está falando da capacidade de cantar ou tocar algum instrumento, está-se falando da capacidade de percepção musical que cada pessoa tem. Por exemplo, no caso da primeira pessoa escutando uma música, ela poderá dizer se a obra lhe provoca emoções de alegria ou tristeza, enquanto a segunda pessoa, mais atenta musicalmente, poderá complementar dizendo se a obra está em uma tonalidade maior ou menor, percebendo inclusive a origem cultural da música. No caso do músico, ele poderá ter identificado com relativa exatidão o encadeamento harmônico, instrumentação, compositor, época, contexto histórico;

talvez até consiga escrever algumas linhas melódicas em notação musical para discutir e problematizar sobre determinados trechos.

Retirando estas pessoas da sala de concerto e colocando-as num ambiente musical religioso ou de cunho espiritual, as experiências também serão diferenciadas. As três pessoas terão acesso à mesma experiência, que poderá ser plena, cada um na sua subjetividade e no seu nível de interpretação. Mas o músico poderá ter captado informações que para as outras pessoas não sejam evidentes; poderá ainda ter mais ferramentas para refletir e se expressar a respeito da vivência espiritual, pois esta foi de caráter musical. Aqui percebe-se um dos principais interesses que a presente pesquisa traz: a possibilidade de se fazer teologia a partir da música.

Toda atividade artística busca trazer uma novidade ao mundo sensível, o que normalmente é atribuído a uma inspiração. Na doutrina cristã, a inspiração do artista está diretamente relacionada com a terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo. É Nele que o ser humano expande e potencializa toda sua capacidade criativa. Por tal motivo, Ele ganha o título de Espírito Criador. Assim, a Igreja toda tem particular estima pelo hino que O invoca sob este específico título: *Veni Creator Spiritus*. A presente pesquisa integra o caráter pneumatológico do hino ao propósito de fazer teologia a partir da música. Nesse sentido, o *Veni Creator* é o objeto de pesquisa idôneo para ser explorado como lugar teológico.

O Capítulo I iniciará recolhendo o pensamento científico necessário para analisar o hino a partir da pesquisa do monge organista beneditino Jordi-Agustí Piqué, atual presidente do Pontifício Instituto Litúrgico de Roma, que coloca a Teologia e a Música em diálogo bidirecional, de acordo com as necessidades da pesquisa. Para sustentar tal relação, junto com Piqué, será abordado o aspecto antropológico, que estuda a experiência do Sagrado e as vivências originárias ou fundantes no ser humano, este entendido como uma entidade estratificada, receptor para o qual a música é portadora da mensagem sensível do Mistério, na tentativa de expressão do *absconditus* em tal experiência. Nesta investigação, as pesquisas de Marcial Maçaneiro e Angela Ales Bello serão de grande ajuda. Reconhecendo a arte musical como mediação do Divino, passa-se a analisar como é que o discurso simbólico da música se articula à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce, no momento hilético da experiência. Por outro lado, mesmo que o foco da pesquisa se encontre predominantemente no dado musical, também é preciso olhar para o discurso verbal,

parte integrante do hino que opera no momento noético da experiência sacro-musical. Para isto, serão referenciados os estudos já existentes sobre os hinos envolvidos, com foco na linguagem verbal, de Brian P. Dunkle e Heinrich Lausberg. Com a mediação da arte sustentada e exposta, ainda é necessário entender como essa expressão-apreensão artística é entendida a partir da filosofia musical: a estética. Aqui a contribuição de Luigi Pareyson será crucial para conceituar a leitura e fruição da obra de arte, onde assinala-se que o primeiro esforço será pela reconstrução material da obra, que será sustentada pelas pesquisas em canto gregoriano dos monges beneditinos de Solesmes e Jacques Viret. Pelo aspecto teológico, a leitura será feita sustentada na reflexão pneumatológica do *Veni Creator* de Raniero Cantalamessa, apontando as possibilidades ecumênicas e confirmando a importância da abordagem estética-simbólica-antropológica até aqui construída para a análise do hino. Como o processo de análise prevê interpretação, a questão hermenêutica será trazida por Hans-Georg Gadamer, costurando a leitura e fruição da arte com a Teologia. Por último, com Piqué, se define a musicologia como ferramenta hermenêutica e de análise, que pode ser desdobrada nos seguintes aspectos: método histórico, método teórico-analítico, crítica textual, pesquisa arquivística, lexicografia e terminologia, práticas interpretativas, e estética e crítica.

No Capítulo II se aplicará a leitura da obra de arte do *Veni Creator* partindo da reconstrução da obra, segundo os parâmetros assinalados por Pareyson e os aspectos musicológicos derivados da reflexão hermenêutica Gadamer-Piqué. A análise do hino revelará a sua dupla origem – cristológica e pneumatológica – o que obrigará a investigar materiais musicais, o contexto e a teologia de dois momentos diferentes da história. As figuras centrais serão Ambrósio de Milão no século IV e Rábano Mauro no século IX, apontando o primeiro como autor da melodia original com o texto cristológico, e o segundo como autor da letra pneumatológica que acolhe a melodia de Ambrósio.

No Capítulo III, apresenta-se a fruição da arte pela leitura teológica da obra, com seus desdobramentos verbais e musicais. As reflexões sobre a linguagem musical da obra revelam as possibilidades que o hino tem como poética viva, capaz de iluminar novas interpretações e composições do mesmo impulso Criador, acompanhado pelo desenvolvimento da linguagem musical. Por outro lado, pelo pulso métrico que o hino ambrosiano possui, reconhecem-se duas questões: a alegoria da

música-com-coração que sustenta a sacralidade da música métrica e, a possibilidade de uma versão métrica do *Veni Creator* fazendo justiça ao estilo da melodia original. Pela parte da linguagem verbal aparecem duas reflexões. Na primeira, revisita-se a questão do *Filioque* no hino de Rábano Mauro aclarando a não adesão do termo e verificam-se suas implicações ambrosianas. Na segunda, propõe-se uma aproximação pneumatológica do *Hic est dies verus Dei*, hino original da melodia do *Veni Creator*, ilustrando a reciprocidade entre a cristologia e a pneumatologia. Por último, fazendo uma leitura do todo, num diálogo entre a teoria da formatividade da arte de Pareyson e a fundamentação teológica da atividade artística de João Paulo II, enxerga-se a obra como um único sopro artístico, uma única poética, tendo seu nascimento com Ambrósio, alimentado com as contribuições de Rábano Mauro e chegando até os dias atuais na pluralidade de leituras e interpretações. Assim, pode-se dizer que o *Veni Creator* possui como autores humanos a Ambrósio de Milão e Rábano Mauro, a imagem do Criador e como prolongamento Dele, e como autor divino o próprio Espírito Criador.

Nas considerações finais, aponta-se a concepção do *Veni Creator* como um compêndio unificador vivo da terceira pessoa da Trindade, desde os primeiros séculos até hoje. Deixam-se indicados os limites da pesquisa e o horizonte pelo qual esta precisa ser conduzida, para cumprir totalmente com a fruição da arte que Pareyson propõe. E, finalmente, se recomenda que a Teologia continue desenvolvendo pesquisa a partir do material musical e alcançar assim as novas possíveis epifanias do Mistério.

Encerrando esta breve introdução, deseja-se ao leitor um bom encontro com o mundo pneumatológico e musical de um dos hinos mais importantes da cristandade: o *Veni Creator Spiritus*.

CAPÍTULO 1 - EXPERIÊNCIA E FRUIÇÃO ESTÉTICA DO MISTÉRIO

Para chegar à profundidade desejada na investigação do hino *Veni Creator*, nos alcances deste trabalho, primeiro é necessário identificar e entender quais serão os fundamentos, autores e ferramentas teóricas pelas quais se abordarão as problemáticas. A partir das fontes apresentadas a continuação, será tecido o pano de fundo multidisciplinar que a Música e a Teologia sugerem para seu diálogo profícuo.

1.1. Música e Teologia

Espera-se que, quando um teólogo fala de Música, o faça com respeito e admiração, pois está entrando em territórios onde o sagrado se manifesta fortemente. Para aprofundar-se na linguagem musical, o teólogo não poderá contentar-se apenas com umas poucas referências bibliográficas, enriquecidas talvez por certas vivências, seja como espectador, seja como instrumentista ou cantor. Ele será interpelado pela própria música para ir além. Por outro lado, quando o músico fala de Teologia também se espera que o faça com respeito e admiração, pois sabe que tal saber analisa as relações que ele experimenta subjetivamente entre seu ser, sua espiritualidade e sua atividade profissional; enquanto seu próprio conhecimento teológico não vá muito além de algumas referências básicas, por meio de algum artigo ou conversa. Mas os mencionados respeito e admiração, necessários a essas trocas entre músicos e teólogos, também podem ser uma barreira para aprofundar o que uma área pode dizer, problematizar e especular sobre a outra – no caso, as áreas da Música e da Teologia. O diálogo entre as áreas, quando bem conduzido e disposto, será certamente produtivo. Mas quando o teólogo e o músico se encontram no mesmo sujeito, dá-se algo peculiar: a barreira do respeito e admiração cai para dar lugar à contemplação nua, à não hesitação de questionamentos, ao confronto do eu com o

eu, sem melindres, buscando ir até as últimas consequências do que poderia ser chamado de teologia musical ou música teológica.

1.1.1. Um primeiro olhar

São muitas as abordagens possíveis para um assunto que ainda está tecendo seus conceitos nos dias de hoje. Durante a história, a música e a teologia mantiveram uma relação profícua, mas raras vezes essa relação foi assumida como um movimento frutífero bidirecional. É natural pensar em material musical composto com inspiração teológica, ou seja, quando a poética musical de uma obra tem suas bases em conceitos teológicos pertencentes a uma época e a um determinado lugar. Entende-se também que o resultado estético de tal expressão artística está condicionado pelo pensamento composicional daquela época e daquele lugar. Dentro desse grande repertório, alguns exemplos claros são as composições de Tomás de Aquino para a Missa e o Ofício de *Corpus Christi*, como o hino *Pange Lingua* e a sequência *Lauda Sion*¹. Tais obras foram compostas em 1264, por solicitação do Papa Urbano IV, para a instituição da festividade celebrada até hoje com esses cantos ou expressões inculturadas dos mesmos.

Por outro lado, é difícil pensar em elaborações teológicas a partir de material musical, ou seja, quando o pensamento teológico é elaborado a partir de uma experiência estético-musical. Mesmo sendo raras, podemos citar o caso emblemático de Santo Agostinho e sua obra *De Musica*: após analisar os elementos rítmicos constitutivos da Música como tal, nos primeiros cinco livros, o sexto aparece como um ensaio teológico do material exposto nos livros anteriores. Mesmo sendo uma obra anterior aos seus escritos propriamente teológicos, “o Agostinho filósofo realiza o *De Musica* depois da experiência em Milão, podemos dizer, depois da experiência – de certa forma musical – que o conduz à conversão”². Tal episódio na vida de Santo Agostinho, que será retomado no capítulo II, fomentou a reflexão musical que “está enunciada nos seus *Sermones* e nas *Enarrationes in Psalmos*. Os pontos culminantes se encontrarão nas *Confessiones* e nas *Retractationes*”³. Isso permite notar que

¹ Um estudo sobre esse assunto encontra-se na dissertação de mestrado do organista e pianista Thiago Praça Teixeira. Cf. TEIXEIRA, *Música e beleza em São Tomás de Aquino*, 2012.

² “[...] el Agustín filósofo realiza el *De Musica* después de la experiencia de Milán, podemos decir, después de la experiencia – en cierta manera musical – que le lleva a la conversión” (tradução nossa). PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p. 88, tradução nossa.

³ “[...] está enunciada en sus *Sermones* y en las *Enarrationes in Psalmos*. Los puntos culminantes se hallaran en las *Confessiones* y en las *Retractationes*”. Ibidem, p.88, tradução nossa.

grande parte da produção de Santo Agostinho foi afetada por uma experiência estético-musical.

Assim como ocorrido com Santo Agostinho em relação à música podemos encontrar outros casos espalhados pelos séculos, como em Hildegarda de Bingen, da qual “basta olhar sua obra *Ordo Virtutum* para poder ver um primeiro intento de sintetizar a poesia, o teatro e a música com teologia”⁴. Outro caso emblemático aparece com Rábano Mauro, quem no seu compêndio *De institutione clericorum* defende que “se um candidato carece do dom da musicalidade não pode ser instituído clérigo pois não poderá exercer suas funções sagradas”⁵. Ele, particularmente, será de grande importância para o capítulo II, como autor da linguagem verbal do hino *Veni Creator*, objeto da presente pesquisa.

No século XX, graças ao desenvolvimento científico e, em especial, do pensamento estético, aparecem autores cada vez mais conscientes das relações entre música e teologia. Assim, em 2006 surge a publicação da tese de doutorado do monge organista beneditino Jordi-Agustí Piqué, atual presidente do Pontifício Instituto Litúrgico de Roma, que habilmente reúne grande parte das pesquisas que colocam a teologia e a música em um verdadeiro diálogo⁶. Piqué aponta para a música como lugar teológico a partir da emoção e da sensibilidade: “A música pode conseguir essa emoção porque comparte com o Mistério a mesma incorporeidade, a mesma infabilidade, a mesma intangibilidade, o mesmo ser efêmero do momento de revelação de percepção do Mistério”⁷. Entendendo que o Espírito Criador age na inspiração artística humana, o artista é compreendido como co-criador, artífice das obras junto com Deus⁸. Assim, os artistas imbuídos do Espírito são capazes de provocar “novas «epifanias» da beleza para oferecê-las ao mundo como criação

⁴ “Basta ojejar su obra *Ordo Virtutum* para poder ver un primer intento de sintetizar la poesía, el teatro y la música con teología.” PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p. 88, tradução nossa.

⁵ “[...] si un candidato está falto del don de la musicalidad no puede ser instituido clérigo ya que no podrá ejercer sus funciones sagradas”. *Ibidem*, p. 120, tradução nossa.

⁶ Tem-se ciência dos estudos mais recentes de Maeve Louise Heaney e de James Maher, mas escolhe-se a obra de Piqué pela sua suficiência e abordagem. Cf. HEANEY, *Music as theology: what music says about the word*, 2012; MAHER, *The christian songwriter as theologian: giving voice to the converted heart and mind*, 2013.

⁷ “La música puede conseguir esta emoción porque comparte con el Misterio la misma incorporeidad, la misma infabilidad, la misma intangibilidad, el mismo ser efímero del momento de revelación de percepción del Misterio.” PIQUÉ, *op.cit.*, p. 27, tradução nossa.

⁸ Cf. JOÃO PAULO II, *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*, Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html>, Acesso: 04/02/2020.

artística”⁹. Pela sua formação musical, Piqué também enxerga os elementos da semiótica que contribuem com a diferenciação entre as linguagens verbais e não verbais. Ele diz:

Se bem no decorrer da história o culto cristão, já desde os inícios, não deixou de utilizar a arte como meio de comunicação e de expansão da sua mensagem, se apresenta uma evolução em direção ao predomínio da palavra em detrimento do elemento simbólico.¹⁰

Nesse sentido, é preciso alertar sobre as limitações da *palavra* como portadora da mensagem cristã e o papel que desempenham as outras linguagens no processo de evangelização. A música não pode ser considerada simplesmente como decorativa ou recreativa, mas como portadora da mensagem sensível da experiência do sagrado. Este assunto será retomado ainda neste capítulo.

1.1.2. As vivências originárias

Um dos frutos do desenvolvimento científico que mencionamos anteriormente é a Antropologia do Sagrado – uma abordagem específica no rol da fenomenologia religiosa – que permite a elaboração de conhecimento sistemático a partir da experiência do sagrado no humano¹¹. Nesta área, destaca-se a pesquisa fenomenológica de Angela Ales Bello, presidente do *Centro Italiano di Ricerche Fenomenologiche*, a qual mostra o ser humano como uma entidade estratificada, escapando do simples dualismo contraposto de corpo e alma, mas entendendo essas categorias como aspectos corpóreos-espirituais na unidade pessoal¹². Essa unidade complexa é a que, por uma experiência essencialmente estética (*aesthesis*), é capaz de Deus, de perceber o Transcendental. Esta noção da capacidade perceptiva como unidade complexa já estava de algum modo presente na tradição cristã desde a patrística, mesmo que no transcurso da história tenha sido preterida. Isto pode ser verificado nas catequeses mistagógicas de Ambrósio de Milão, personagem que será peça chave para o nosso estudo:

⁹ JOÃO PAULO II, *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*, Disponível em: < http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html>, Acesso: 04/02/2020.

¹⁰ “Si bien a lo largo de la historia el culto cristiano, ya desde los inicios, no dejó de utilizar el arte como medio de comunicación e expansión de su mensaje, se presenta una evolución hacia el predominio de la palabra en detrimento del elemento simbólico.” PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p. 54, tradução nossa.

¹¹ Para aprofundamento neste assunto indica-se a coleção *Tratado de antropologia de lo sagrado* I, II, III, IV e V, da Editorial Trotta, Madrid, de 1995 até 2005.

¹² ALES BELLO, *Il senso del sacro*, 2014, p. 22.

Ambrósio enfatiza a complementaridade das duas visões: citando Isaias 53:2 (“Ele não tinha nem forma nem beleza”), Ambrósio comenta: “Isaias viu [Cristo], e por causa da sua visão espiritual, ele também viu corporalmente; se nós “vemos” em “espírito” também devemos estar vendo alguma coisa fisicamente.¹³

Como Ales Bello explica, “a experiência sacro-religiosa é uma experiência humana”, o que mostra também “o lugar adequado no qual identificar as estruturas fundamentais dos fenômenos”¹⁴. Tal experiência é chamada também de vivência originária, pois são “vivências antropológicas fundantes”¹⁵ em sentido amplo, valendo tanto para o cristianismo como para as diversas religiões e expressões do Sagrado. Maçaneiro esclarece:

Os símbolos variam e as divindades mudam de nome; mas o conteúdo cultural converge de tal modo, que as religiões se tocam e vão desenhando padrões ou estruturas de culto. Por quê? Porque embora os cenários do Sagrado sejam diferentes, o sujeito que os experimenta e interpreta é o mesmo: a pessoa humana (*homo religiosus*).¹⁶

O sujeito “colhe e interpreta as vivências originárias, lendo-as, relendo-as e ensaiando um modo de expressá-las”¹⁷. Essas expressões podem ser veiculadas pela linguagem musical, presente no conteúdo cultural. Aqui é preciso apontar a uma diferença importante na forma de como se dá a percepção de sacralidade. Uma diferença que está clara para Piqué quando afirma que a música e o Mistério compartilham a característica de inefabilidade, mistério inominável, que é chamado de *numen*. Quando essa sacralidade tenta ser expressada em palavras e ganha um nome ou conceito, é o que se chama de *nomen*, o que é conhecido da divindade pelo intelecto. Nas diversas religiões percebe-se um esforço por passar do *numen* ao *nomen*, numa espécie de evolução das hierofanias para as teofanias. Só que nenhuma hierofania (manifestação do Sagrado), pode ser convertida integralmente em teofania; pois “mesmo sendo nomeável (recebendo nome e atributos), a divindade mantém uma reserva numinosa, ou seja, uma reserva de mistério. Pois a divindade nunca se reduz ao nome revelado, nem aos atributos que dela percebemos”¹⁸. Na

¹³ “Ambrose emphasizes the complementarity of the two visions: citing Isaiah 53:2 (“He had no form or comeliness”), Ambrose comments: ‘Isaiah saw [Christ], and because he saw in spirit, he also saw in body’;60 if we ‘see’ ‘in spirit’ we must also be seeing something physically”. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.2201, tradução nossa.

¹⁴ ALES BELLO, *Il senso del sacro*, 2014, p. 25.

¹⁵ MAÇANEIRO, *O labirinto sagrado*, 2011, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

figura seguinte elaborada por Maçaneiro, apresenta-se uma série de elementos próprios ao *numen* e/ou ao *nomen*, com suas expressões intermediárias:

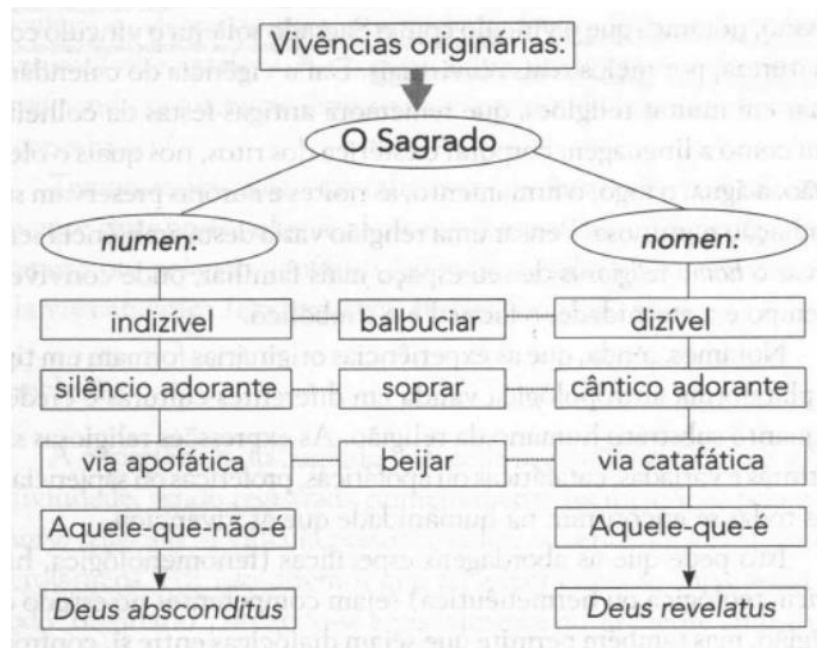


Figura 1: O Sagrado e suas expressões¹⁹

Neste esquema didático, Maçaneiro permite visualizar o início da formação de uma terceira coluna central, que sinaliza um meio-termo ou ponto-de-toque entre o *numen* e o *nomen*. É exatamente aí que as linguagens artísticas atuam nas diversas religiões e espiritualidades. De fato, poderia ser no ato de um beijo no meio de um contexto teatral, ou no sopro de um trompetista no meio de uma sinfonia, ou talvez no balbuciar de um canto glossolálico. As linguagens artísticas permitem essa captura e expressão da vivência originária que cria as pontes entre a sensibilidade espiritual e a sensibilidades corpórea, sobre as quais Ambrósio ensinava, na visão estratificada do ser que Ales Bello aponta. Ressoam aqui, exatamente, essas palavras de João Paulo II: “Para transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou, a Igreja tem necessidade da arte. De facto, deve tornar perceptível e até o mais fascinante possível o mundo do espírito, do invisível, de Deus”²⁰.

¹⁹ MAÇANEIRO, *O labirinto sagrado*, 2011, p.22.

²⁰ Cf. JOÃO PAULO II. *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*, Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html>, Acesso: 04/02/2020.

1.1.3. A tentativa de expressão do *absconditus*

Retomando o exemplo de Tomás de Aquino, percebe-se o quanto sua vivência eucarística é a manifestação do sagrado nomeável que alimenta a poética das composições musicais dentro das formas de culto dedicadas à festividade de *Corpus Christi*. Como foi mencionado, tal vivência eucarística possui também um lado *absconditus*; uma espécie de percepção não exprimível em palavras, mas presente na intimidade da vivência particular do compositor. Aqui é onde a palavra não basta para recolher a totalidade da vivência. Assim, a palavra cantada parece ter mais possibilidades de aproximar-se à totalidade da experiência fundante, a partir da emoção e da sensibilidade apontada por Piqué²¹. Mais ainda, as composições eucarísticas de Aquino estão elaboradas em forma de *hino*, ou seja, pensadas para ser cantadas comunitariamente, expressando já na forma musical o Sacramento de Unidade que a eucaristia é, na essência e na experiência da comunhão. Coincidentemente, a hinódia cristã é inaugurada no século quarto, principalmente com Ambrósio de Milão.

No caso de Agostinho, a expressão do *absconditus* é mais instigante ainda, pois a vivência que marcou de maneira particular a conversão do teólogo foi uma experiência que inclui o musical. Aqui assume-se a experiência de Milão como uma vivência originária, manifestação do Sagrado que afetou Agostinho na sua complexidade como entidade estratificada. Em outras palavras, pode-se especular que parte da experiência de conversão de Agostinho nunca foi plasmada nos seus escritos pela limitação que a própria linguagem verbal apresenta; e que em algum caso a mediação musical, essa parte indizível da vivência do sagrado, tenha sido a mais importante, como ele mesmo dá a entender:

Eis que Ele lhe dá, por assim dizer, o tom da melodia a ser cantada; não procure as palavras, como se pudesse expressar algo que agrade a Deus. Cante no *jubilus*. Cantar com arte para Deus consiste justamente nisso: cantar no *jubilus*. O que significa cantar no *jubilus*? Compreender e não saber explicar com palavras o que se canta com o coração. Os que cantam durante a colheita ou durante a vindima, ou num outro trabalho intenso, primeiro começam a exultar com as palavras do canto, mas em seguida, preenchidos de uma alegria que não podem mais expressar com palavras, afastam-se das sílabas das palavras e entregam-se ao som do *jubilus*. O som do *jubilus* significa que o coração dá à luz algo que não pode ser dito. E quem merece essa jubilação, senão Deus inefável? Inefável, de fato, é aquilo que não pode ser dito; e, se você não pode falar, e no entanto não deve se calar, o que resta senão jubilar, por que o coração regozije sem palavras, e a imensidão

²¹ Cf. PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p. 27.

do regozijo não encontre limite nas sílabas? Cantem bem para Ele, no *jubilus*. (AGOSTINHO, Em in Ps. 32, 2, 8)²²

Este texto de Agostinho resume bem a limitação que ele encontra nas palavras, apresentando o que ele chama de *jubilus*. Esse tipo de canto é um vocalize sem palavras, composto ou improvisado, da extensão do canto do *aleluia*. Para Agostinho, nem mesmo a palavra cantada é suficiente para expressar as vivências originárias que alimentaram a sua fé. Na linha intermediária que conecta o *numen* com o *nomen*, o Bispo de Hipona pede para compreender algo que não é explicável com palavras, ou seja, algo que não obedece ao intelecto, mas que certamente perdura como um saber de outra ordem – da ordem do Mistério. Quem não fez música alguma vez, dificilmente poderá compreender o que Agostinho quis dizer, apesar de sua habilidade em redigir. Desde esse ponto de vista, para poder fazer e interpretar teologia musical ou música teológica, será necessário ser músico e teólogo.

1.2. A mediação da arte

Linhas acima verificamos a profundidade das palavras de João Paulo II quando disse que a Igreja precisa de arte. Agora, a tarefa será entender as *linguagens* sob a lente da semiótica e da fenomenologia.

1.2.1. O discurso musical

A primeira questão a esclarecer – para assumir a experiência musical como lugar teológico – refere-se à legitimidade do discurso musical como elemento portador de uma mensagem sensível. Nesta linha, os estudos de semiótica desenvolvidos por Charles Sanders Peirce são uma porta de acesso para tal finalidade. Peirce entende a música como uma das linguagens que o ser humano possui para a apresentação de um discurso simbólico:

Cumprir notar que a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiados, é muito intensamente devida a um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita. O saber analítico, que essa linguagem permite, conduziu à legitimação consensual e institucional de que esse é o saber de primeira ordem, em detrimento e relegando para uma segunda ordem todos os outros

²² AGOSTINHO, *Comentário aos salmos (Enarrationes in psalmos)*, 1997, p.238.

saberes, mais sensíveis, que as outras linguagens, as não-verbais, possibilitam.²³

Assim, a linguagem verbal, portadora de conceitos, é *uma* das variadas possibilidades de linguagem disponíveis, limitada em relação aos saberes mais sensíveis. Em contraste, é possível dizer que a linguagem musical possui um valor diferenciado: simbólico-sonoro. Esta característica do simbólico-sonoro pode ser, inclusive, mais potente na evocação do Mistério, que qualquer palavra articulada e entendida. Mais ainda, a semiótica de Peirce analisa a experiência sensorial por meio de três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade²⁴. As linguagens artísticas não-verbais podem ser situadas principalmente entre a primeiridade – que é o primeiro contato com o elemento sensorial antes de qualquer tentativa de reconhecimento – e a secundidade – que é o reconhecimento de alguma coisa, mas destituída de intencionalidade. Ainda, elas podem se expressar também na terceiridade, que se serve da síntese intelectual para estabelecer uma relação de inteligibilidade. Peirce observa relações triádicas também entre os elementos que intervêm na mediação semiótica: “o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro”²⁵. Por sua vez, o signo também é entendido triadicamente: ícone, índice e símbolo. Diz o autor:

Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O Índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-las, depois de ser estabelecida. O Símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria.²⁶

Se para a semiótica a *potência da linguagem musical* encontra-se entre a primeiridade e a secundidade, para a fenomenologia do sagrado que Angela Ales Bello desenvolve, tal potência ocupa o momento hilético, que é a componente material de toda vivência, relativo às sensações sensoriais e aos sentimentos sensoriais. O

²³ SANTAELLA, *O que é semiótica*, 1983, p.10.

²⁴ Estes três termos serão incorporados ao texto, sendo a tradução ao português que Santaella dá aos neologismos criados por Peirce: firstness, secondness, thirdness. Cf. SANTAELLA, *O que é semiótica*, 1983.

²⁵ Ibidem, pag.52.

²⁶ PEIRCE, *Semiótica*, 2010, p.73.

vínculo com a vivência originária se estabelece pela característica unificante²⁷ e, ao mesmo tempo, pela fascinação que leva ao transcendental – segundo Ales Bello:

A hilética, [...], está particularmente ligada seja com a dimensão corpórea seja com aquela psíquica; trata-se da esfera da sensibilidade, identificada por Husserl no âmbito das sínteses passivas, que envolve tanto a dimensão perceptiva como aquela que diz respeito às vivências psíquicas. Uma cor em particular, por exemplo, suscita um sentimento de bem-estar ou de mal-estar apreendido conscientemente através do “vivenciar” tal experiência.²⁸

O exemplo de uma cor em particular estar associada a um sentimento de mal-estar ou bem-estar é muito interessante desde o ponto de vista semiótico, que nos permite identificar os elementos: um objeto de cor, uma pessoa e uma mensagem sensitiva. Dependendo das experiências passadas que a pessoa tenha vivenciado, a tríade de interpretação pode ter um momento de primeiridade: “percebo que ali tem alguma coisa de cor”; um momento de secundidade: “tem uma cor que me afeta”; e uma terceiridade: “essa cor me afeta de tal forma por causa de tal vivência”. Todo esse processo pressupõe o comprometimento total do ser, da entidade estratificada.

Ales Bello também oferece uma explicação de como a nossa sociedade ocidental, por meio do cristianismo, foi influenciada historicamente por essa primazia da linguagem verbal mencionada linhas acima: “A partir do encontro do cristianismo com a cultura grega, pode-se, sem dúvida, dizer que a noética passa a ter um papel fundamental”²⁹. A noética é a componente intelectual-voluntária da vivência, a nossa consciência disponível para a apreensão do sentido lógico, do entendimento. A expansão do cristianismo carregou junto grande parte desta forma de pensar grega; a qual valorizou o entendimento em detrimento da experiência sensorial, sendo esta última carregada de informações dificilmente expressáveis pelos conceitos e as palavras. Em matéria religiosa, mantém-se “sempre ligações com a dimensão hilética”³⁰. Por esse motivo, “o conhecimento de Deus é, [...], um ‘sentir’, que acontece através de caminhos que não podem ser reduzidos à razão pura, e é o conhecimento mais elevado que o ser humano pode alcançar”³¹.

²⁷ A característica unificante ou sintética da vivência originária expressa o comprometimento da totalidade do ser na experiência do sagrado. Cf. MAÇANEIRO, *O labirinto sagrado*, 2011, p.15.

²⁸ ALES BELLO, *Il senso del sacro*, 2014, p.30.

²⁹ Ibidem, p. 53.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

Aqui reevocamos a experiência musical do Bispo de Hipona, que agora entende-se como mediação semiótica, imersa em uma experiência hilética-noética integrante. Nessa perspectiva, é mais significativo ainda o fato de Agostinho querer libertar-se da palavra para expressar as suas vivências originárias por meio do *jubilus*. Cantalamessa, pregador da Casa Pontifícia, confirma a atualidade do pensamento de Agostinho:

[...] é possível escapar a este limite [do esquematismo das palavras e dos conceitos], de duas maneiras: mediante o silêncio ou transcendendo as palavras, que é o que sucede na glossolalia. Não é por acaso que este tipo de necessidade é hoje tão sentido também pelo artista.³²

Aqui se faz referência à relação entre a glossolalia e a atividade artística, que “possui a capacidade de evocar o indizível do Mistério de Deus”³³. A vivência originária, que é unificante³⁴, se manifesta total ao ser humano por meio dos sentidos e suas capacidades. Pareceria ilógico ter sucesso em reduzir todo isso em palavras, até ficaria entediante a tentativa de fazê-lo. Isto quer dizer que a música, por ela mesma, carrega informação sensível do Mistério. No caso específico do hino *Veni Creator*, a melodia que articula a letra afeta o ser por completo, podendo amplificar as palavras e até modificar a mensagem que o intelecto decodifica.

1.2.2. O discurso verbal

Na presente pesquisa, o dado musical constitui o elemento norteador por ser o mais fragilizado nos estudos até hoje produzidos. Isto não exime-nos de usufruir da linguagem verbal que acompanha e complementa a melodia, pois um hino sem a letra deixa de ser um hino. Se esta pesquisa objetivasse o isolamento total da melodia, com certeza seria um ponto a declarar falho nas conclusões. O simples fato de assoviar uma frase musical inicial, pode ativar automaticamente a lembrança da letra em qualquer indivíduo que partilhe da mesma tradição musical, princípio catequético e originário da forma hinódica. Por outro lado, tal experiência feita numa pessoa que nunca tivesse escutado o hino e não tivesse nenhuma referência da tradição da qual este nasce, seria uma fruição de arte real, mas não aprofundada, como se verificará em tópico seguinte.

³² CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014, p.344.

³³ ASSEMBLÉIA PLENÁRIA DOS BISPOS. *Via Pulchritudinis*, 2007, p.34.

³⁴ Categoria utilizada por Maçaneiro para expressar a característica sintética das vivências originárias. Cf. MAÇANEIRO, *O labirinto sagrado*, 2011, p.15-16.

Por causa da ampla variedade de pesquisas linguístico-verbais já disponíveis no meio acadêmico, não aprofundaremos o que respeita aos conceitos de retórica, poética, articulação e análise do discurso verbal. Esses elementos se encontrarão presentes intrinsecamente nos estudos dos autores Brian P. Dunkle³⁵, Raniero Cantalamessa³⁶ e Heinrich Lausberg³⁷, que trabalham suficientemente o material verbal de interesse para a pesquisa.

Contando já com trabalhos desenvolvidos a respeito da linguagem verbal do objeto de pesquisa e acolhendo a reflexão da semiótica e da antropologia do sagrado, cabe refletir agora sobre as ferramentas pelas quais será possível decodificar a mensagem sensível-indizível da música. Para isto, é oportuno aprofundar sobre como acontece a leitura e fruição de uma obra de arte.

1.3. Leitura e fruição da obra de arte

Dentre as diversas linhas estético-filosóficas recentes, destaca-se o pensamento de Luigi Pareyson, caracterizado pela busca de caminhos conciliantes entre visões totalmente opostas. Como é próprio do pensamento do século XX, Pareyson também escapa dos dualismos de maneira semelhante a como Ales Bello trata a questão de alma e corpo. Assim, dentro de uma complexidade estratificada de atividades artísticas encontramos um equilíbrio construtivo entre historicidade e vivência da arte, entre autonomia e funcionalidade da arte, bem como entre crítica e criação – para citar aqui alguns exemplos. A partir dessa cumplicidade dos opostos é possível entender melhor o que significa a leitura e fruição de uma obra de arte, segundo Pareyson:

[A leitura da obra de arte] trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua realidade sensível, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu significado espiritual e o seu valor artístico e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de executar, interpretar e avaliar a obra, para chegar a contemplá-la e gozá-la.³⁸

O que Pareyson chama de *significado espiritual* está relacionado de maneira ampla ao contexto no qual a obra foi criada; por exemplo: cultura local, posições políticas, poética do autor, tendências artísticas da época, fatores religiosos, etc. Tudo isso, num tempo só, por meio de uma vivência integrativa que é o encontro com a obra

³⁵ Cf. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016.

³⁶ Cf. CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014.

³⁷ Cf. LAUSBERG, *Der Hymnus "Veni Creator Spiritus"*, 1979.

³⁸ PAREYSON, *Os problemas da Estética*, 2001, p.201.

de arte em si. As reflexões anteriores ou posteriores à essa vivência podem ampliar a experiência, possibilitando a fruição da obra mais plenamente. Além disso, visto que esses momentos anteriores e posteriores adquirem valor hermenêutico, evocar a história da arte será essencial:

[...] função de uma história da arte: por um lado, ela determina o nexos da arte com as outras manifestações de uma mesma civilização e, por outro, determina o lugar de uma obra, ou de um artista, no interior de uma tradição artística. [...] duplo e fecundo movimento, que por um lado, utiliza a história geral para iluminar, traçar a história da arte e daí chegar a uma interpretação cada vez mais profunda e avaliação cada vez mais adequada das obras de arte, e, por outro lado, tira da fruição direta das obras de arte a capacidade inseri-las no lugar que lhes compete numa história da arte; e, ao traçar a história da arte, contribui para uma revelação mais ampla e compreensão mais profunda da civilização humana no seu caminho.³⁹

Tanto a iluminação da obra de arte pela história, quanto a iluminação da história pela obra da arte, são válidas para o presente trabalho. Em ambos os casos, porém, o valor será diretamente proporcional à profundidade com a qual a pesquisa se realize, com a consciência de que “quem quiser traçar a história de uma obra deverá, em primeiro lugar, estudar sua gênese, [...] temporal no seu ato, é intemporal no seu efeito”⁴⁰. A obra de arte bem sucedida cobra uma vida própria, ou seja, comporta uma emancipação a respeito do seu próprio autor. A partir do seu tempo e espaço, a obra nasce e estabelece uma marca, mais ou menos significativa, que se estende extrapolando o tempo e espaço que a viu nascer. Assim, no estudo da obra de arte é importante perceber “as mudanças a que a sua exemplaridade dá lugar, isto é, a série de obras que nela se inspiraram e de artistas que dela aprenderam”⁴¹. Temos exemplos de obras de arte na história que redefiniram radicalmente o rumo de toda a arte produzida posteriormente, por outros autores nas diversas linguagens, ou também casos de reelaborações composicionais com elementos da mesma obra.

Outro aspecto que é preciso observar, sobre o efeito intemporal da obra de arte, é “a tradição crítica e a interpretativa a que a obra deu lugar”⁴². Quando uma obra de arte transcende seu tempo e espaço, é deslocada para outra realidade e – por apresentar novos recursos que inicialmente não lhe estavam disponíveis – abre-se um “incessante processo de leitura e de execução”⁴³ da mesma obra.

³⁹ PAREYSON, *Os problemas da Estética*, 2001, p.147-148.

⁴⁰ *Ibidem*, p.134-135.

⁴¹ *Ibidem*, p.135.

⁴² *Idem*.

⁴³ PAREYSON, *Os problemas da Estética*, 2001, p.135.

Um último aspecto que deve ser cuidado ao resgatar historicamente uma obra de arte é “sua vida perecível e mortal”⁴⁴. Mesmo a obra de arte musical, sendo imaterial e bem distinta das artes visuais, está “sujeita ao desgaste do tempo”⁴⁵. Pareyson observa:

Sob a ação do tempo a obra pode chegar até a destruição, e, em todo caso, envelhece, e isto acontece não somente nas obras em que o aspecto físico é mais evidente, como as estátuas, ou as pinturas, ou os edifícios, mas também nas obras musicais, em que a perda de uma tradição interpretativa muitas vezes basta para dissipá-la, e na poesia, em que a morte de uma língua compromete a compreensão de muitos significados e a exata apreciação do elemento sonoro; e acontece, em qualquer lugar, que certos significados estão confiados a símbolos convencionais, que, de per si, estão sujeitos a perder ou mudar o sentido com o variar do tempo, isto é, com a alteração das condições de compreensibilidade.⁴⁶

Aqui pode estar o maior desafio da pesquisa, pois o objeto de estudo em matéria musical pertence à tradição do canto ambrosiano – estilo iniciado antes da notação musical formal – cuja reconstrução se buscará fazer da melhor forma que a ciência permitir. Para tal fim, mesmo sem ter um estudo específico dos manuscritos de interesse para a presente pesquisa, os estudos dos monges de Solesmes⁴⁷ são de muita ajuda; isto em diálogo com outras pesquisas como a de Jacques Viret⁴⁸, cuja abordagem em contraposição permite-nos um olhar mais atento. Por outro lado, a escuta humana durante os séculos experimentou mudanças na percepção auditiva; obras do período renascentista, clássico, romântico e contemporânea já modificaram a escuta dos indivíduos e não há como voltar-atrás neste fato. Ou seja, o humano contemporâneo nunca vai vivenciar o canto ambrosiano com os ouvidos das pessoas da época em que foi criado; mas é possível ter aproximações com base numa interpretação historicamente informada, que permita deduzir quais as sensações que aquele canto causava. Referindo-se ao canto gregoriano, contemporâneo ao ambrosiano, os monges de Solesmes comentam o seguinte:

Para D. Cardine, na medida em que se pretenda restituir ao canto gregoriano o seu caráter original, os manuscritos medievais são o único instrumento. Assim, através desse estudo honesto e sem preconceitos e da comparação

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Cf. CARDINE, *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*, 1989.

⁴⁸ Cf. VIRET, *Canto Gregoriano: uma abordagem introdutória*, 2015.

entre os vários manuscritos, pode-se extrair todo o significado que as grafias neumáticas oferecem de maneira plena.⁴⁹

Segundo Cardine, a tarefa de estudar honestamente um hino da tradição gregoriana ou ambrosiana implica recorrer “aos manuscritos mais antigos (sécs. X-XI), os mais próximos da fonte”⁵⁰. Já Viret, além dos manuscritos, abre outras possibilidades como, por exemplo, o canto popular e sua tradição oral – que serão retomados oportunamente. Mesmo assim, os estudos dos monges de Solesmes representam para esta pesquisa uma das ferramentas de hermenêutica musical para acessar a obra e usufruir assim dela. “Dizia D. Cardine que a semiologia não é um método, mas um meio: o único meio de se estabelecer um contato verdadeiro com a música gregoriana autêntica”⁵¹.

1.4. Discurso teológico

O discurso verbal do *Veni Creator* tem sido explorado por vários teólogos em diferentes momentos da história. Especialmente a partir do século passado, a pneumatologia contida no hino tem sido ampliada pelos avanços dos estudos hermenêuticos e epistemológicos. Outro fator que é interessante ressaltar nessa ampliação, é o visível fenômeno de reavivamento no Espírito que a Igreja tem experimentado. Uma redescoberta da pneumatologia desde a sua origem está sendo elaborada, principalmente depois do Concílio Vaticano II⁵². Entre os principais autores contemporâneos que desenvolvem o discurso pneumatológico estão Jürgen Moltmann⁵³ e Yves Congar⁵⁴, os quais fazem referência ao hino entre seus escritos. Em outra perspectiva, há autores que partem especificamente do hino para desenvolver a discussão pneumatológica, como Joseph Ratzinger e Raniero Cantalamessa. Considerando o escopo desta pesquisa, Cantalamessa oferece uma significativa contribuição, a começar de sua posição sobre a pertinência dos estudos pneumatológicos em nossos dias:

O que nós precisamos é de uma nova abertura e de um recurso novo ao Espírito, de um reacender da saudade do Espírito Santo. Nesta época em que aprendemos a explorar em altura os espaços do cosmos e também as

⁴⁹ CARDINE, *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*, 1989, p.8.

⁵⁰ *Ibidem*, p.13.

⁵¹ *Ibidem*, p.14.

⁵² Cf. HEITMANN C.; MÜHLEN H. *La riscoperta dello Spirito: esperienza e teologia dello Spirito Santo*. Milano: Jaca Book, 1977.

⁵³ Cf. MOLTSMANN J., *Espírito da vida: Uma pneumatologia integral*, 1999.

⁵⁴ Cf. CONGAR Y., *Creio no espírito santo – Coleção*, 2006.

partículas subatômicas das profundezas da matéria, só Ele será capaz de dar à humanidade aquele suplemento de alma e de coração que permitirá que esta humanidade, longe de ficar árida em virtude daquilo mesmo que conhece, possa utilizar os seus conhecimentos para o serviço da humanização do planeta e para a melhoria da vida de todos.⁵⁵

Outro aspecto importante no hino é a eclesiologia que este comporta, não só em sua mensagem sensível simbólica, lírica e musical, mas também pela sua trajetória histórica na cristandade, seja no contexto da Igreja Católica, seja no contexto das demais Confissões cristãs. Com efeito, o movimento ecumênico, que tomou força nos inícios do século XX e impulsionou o Concílio Vaticano II, continua desenvolvendo-se com as diversas denominações organizadas e comprometidas com a unidade do Corpo de Cristo. Neste horizonte, o *Veni Creator* – composto antes do cisma de 1054 e da Reforma do século XVI – atesta o Espírito Santo como princípio e artífice da unidade da Igreja, irradiando sua beleza e seu conteúdo em toda a *oikoumene*. De fato, este hino preservou ao longo dos séculos a sua pertinência artística, histórica e teológica, como observa Cantalamessa:

O *Veni Creator* é um texto eminentemente ecumênico, o que também contribui para que se afigure ajustado à época em que vivemos. Trata-se do único hino latino antigo que iria ser recolhido por todas as grandes Igrejas saídas da Reforma. [...] O *Veni Creator* permite, portanto, que todos os cristãos estejam unidos na invocação do Espírito Santo, que é quem nos há de conduzir à unidade total, tal como nos conduz à verdade total.⁵⁶

Ao cantar-se a quarta estrofe do hino, especificamente na parte *infunde amorem cordibus* (os corações, enchei de amor), está se clamando pelo amor fraterno entre os batizados, pois a unidade é comunhão em amor. Quando isto é interpretado em conjunto entre diferentes Denominações, não está focando processamento intelectual apenas, mas está valorizando ecumenicamente a dimensão sacramental da música, do hino e seu conteúdo.

Um dos principais motivos pelo qual o *Veni Creator* construiu a sua história até chegar à atualidade nas diversas denominações cristãs é a sua musicalidade, é um hino que as assembleias cantam unidas revelando seu poder simbólico⁵⁷, que é prazeroso entrando em conexão com a sensibilidade do ser humano antes que com seu intelecto. Por tal característica, o mesmo não se prende aos elementos

⁵⁵ CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador*, 2014, p.410.

⁵⁶ *Ibidem*, p.19.

⁵⁷ Neste ponto, o simbólico implica tanto o caráter semiótico-estético como também o caráter teológico-espiritual. Há uma irradiação espiritual, enquanto oração em si mesmo, como atitude teológica dos crentes em clamar, a uma só voz, a um só Paráclito.

intelectivos, mas eleva a mente e o coração à inefabilidade do Paráclito – manifesto em desejos, luzes e dons – sendo Ele mesmo o Amor na Trindade. Pareceria iminente que a fenomenologia seja evocada como método de abordagem nessa discussão, mas Piqué oferece em substituição a via da análise musical influenciado pelo pensamento de Pierangelo Sequeri:

Uma reflexão teológica que queira aprofundar e julgar – como é dever dela – os fatos relativos às diversas formas de elaboração teórica e prática dos nexos entre “o sagrado e a música”, teria, em primeiro lugar, que dotar-se de instrumentos de análise mais concretos e diferenciados dos que estão em uso.⁵⁸

Diferente das tendências teológicas contemporâneas, o monge beneditino e seus interlocutores propõem o seguinte: “não partimos da música como fenômeno, mas partimos da mesma música para encontrar elementos teológicos que contribuam para compreender a percepção estética do Mistério”⁵⁹. Dessa maneira, o foco da análise se encontra no *texto musical*, para a partir desse material concreto elaborar reflexões que permitam uma construção teológica da experiência musical. Este foco permite acolher aqueles aspectos da percepção do fenômeno que estão diretamente relacionados aos tópicos tratados anteriormente sobre o discurso musical: a semiótica e a antropologia do sagrado. Daqui a sua pertinência para serem acopladas à pesquisa desde as lentes da pneumatologia do *Veni Creator Spiritus* que Cantalamessa apresenta:

Em que fontes se inspirou o autor, ao escrever o seu hino, e em quais fontes nos inspiramos nós hoje ao comentá-lo? Em relação ao Pai, dispomos não só da Escritura, mas também da filosofia, capaz também ela de nos dizer alguma coisa sobre Deus; em relação ao Filho, valemo-nos não só da Escritura, mas também da história, porquanto Ele se fez carne e entrou visivelmente na nossa história. E, para o Espírito Santo, a que haveremos de recorrer, afora a Escritura? A resposta é: à experiência!⁶⁰

Esta ponderação de Cantalamessa – afirmando o binómio Escritura e experiência como sustentação do pensar teológico a respeito do Espírito – é

⁵⁸ “Una reflexión teológica que quiera profundizar y juzgar – como es su deber – los hechos relativos a las distintas formas de elaboración teórica y práctica de los nexos entre <<lo sagrado y la música>>, tendría, en primer lugar, que dotarse de instrumentos de análisis más concretos y diferenciados de los que están en uso.” SEQUERI apud PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p.159, tradução nossa.

⁵⁹ “no partimos de la música como fenómeno, sino que partimos de la misma música para encontrar elementos teológicos que contribuyan a comprender la percepción estética del Misterio”. PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p.203, tradução nossa.

⁶⁰ CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador*, 2014, p.21.

particularmente sugestiva para o presente estudo, pois confirma a abordagem estética-simbólica-antropológica que está sendo construída aqui para a leitura do hino. A pneumatologia ganha novas intuições, novas inspirações, trazendo a dimensão estético-simbólica para contribuir com a análise da vivência originária do indivíduo estratificado na sua experiência sacro-musical.

Outro elemento que aparece como instrumento no discurso teológico é o problema da interpretação do universo das percepções. O hermeneuta que trata dessa questão, mais explicitamente na discussão semiótica sobre as linguagens artísticas, é Hans-Georg Gadamer. A respeito, ele critica a concepção científica tradicional: “[...], desde sua origem histórica, o problema da hermenêutica ultrapassa os limites que lhe são impostos pelo conceito metodológico da ciência moderna”⁶¹. Gadamer expande a concepção da interpretação na área artística, pois “a linguagem da obra de arte distingue-se pelo fato de a obra de arte singular reunir em si e trazer à aparência o caráter simbólico que, visto em termos hermenêuticos, advém a todo ente”⁶², validando as pontes construídas entre a semiótica, a estética e a antropologia. A partir desse olhar é que a hermenêutica será aplicada neste trabalho:

Seu propósito é rastrear por toda parte a experiência de verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica, e indagar por sua própria legitimação onde quer que se encontre. É assim que as ciências do espírito acabam confluindo com as formas de experiência que se situam fora da ciência: com a experiência filosófica, com a experiência da arte e com a experiência da própria história.⁶³

Assim, Gadamer encoraja a presente pesquisa nos fundamentos até agora apresentados. A experiência da filosofia está sendo conduzida principalmente pela reflexão estética de Pareyson. A experiência da arte está incorporada nas reflexões de Piqué em sintonia com a teologia. A experiência da história está na vida do objeto de pesquisa, o *Veni Creator Spiritus*.

1.5. Teologia sistemática da experiência estética do Mistério

O título deste tópico decorre diretamente das conclusões da tese de doutorado de Piqué, em que propõe a música como um novo campo da teologia. Depois de apresentar materiais de estudo suficientes na Bíblia, na relação Igreja-cultura e na fenomenologia, ele percorre o pensamento teológico a respeito da música nas obras

⁶¹ GADAMER, *Verdade e Método I*, 2015, p.29.

⁶² GADAMER, *Hermenêutica da obra de arte*, 2010, p.9.

⁶³ GADAMER, *Verdade e Método I*, 2015, p.30.

de Santo Agostinho – por exemplo *De Musica e Confessiones* –, Hans Urs von Balthasar – por exemplo *Gloria: Uma Estética Teológica e Spiritus Creator* –, e Pierangelo Sequeri – por exemplo *Estetica e teologia* e *Una teologia del ‘sacro in musica’*⁶⁴. Com esses subsídios conceituais, Piqué faz uma leitura teológica-musicológica de obras musicais dos compositores Tomás L. de Vitória, Arnold Schönberg e Olivier Messiaen. A partir dos textos musicais, ele consegue elaborar conceitos teológicos sobre as sensações que as obras ocasionam no humano quando executadas, como a *Teologia da emoção ou a emoção do transcendente: três exemplos de Theologia in Musica do Officium Hebdomadae Sanctae de Victoria*⁶⁵, a *Teologia da in/comunicabilidade: três exemplos de Theologia in Musica do Mosas und Aron de Schönberg*⁶⁶, e a *Teologia do <<deslumbramento>>: três exemplos de Theologia in Musica na obra de Olivier Messiaen*⁶⁷. Diz Piqué:

Tempo espaço e finitude, convertem-se em música que leva a uma experiência estética do Mistério através de uma experiência antropológica que provoca emoção e move ao *affectus*: o passo da contemplação à percepção estético-sonoro-empática da transcendência que pode incorporar ao discurso teológico contemporâneo novas dimensões e elementos de compreensão acessíveis para nossos contemporâneos.⁶⁸

Obviamente que para aprofundar nos conceitos que Piqué apresenta é necessário mergulhar na sua obra. O que será de grande importância para a presente pesquisa é a apropriação do método que se propõe na obra. Isso acompanhado dos conceitos trazidos da semiótica, da estética e da antropologia do sagrado, será o pano de fundo no qual o músico é chamado a pensar teologia. Por sua parte, o teólogo é convidado a enriquecer-se com as ferramentas musicais para a expansão do pensamento estético-teológico:

Os elementos metodológicos que temos utilizado são originais e novos. Não temos ficado contentes só com descrever a música fenomenologicamente mas que temos utilizado a própria música, plasmada no seu sistema de linguagem musical, para, através dos instrumentos musicológicos, extrair as

⁶⁴ Cf. PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006.

⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p.230.

⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p.282.

⁶⁷ Cf. *Ibidem*, p.349.

⁶⁸ “Tiempo, espacio e finitud, se convierten em música que lleva a uma experiencia estética del Misterio a través de una experiencia antropológica que provoca emoción y mueve al *affectus*: el paso de la contemplación a la percepción estético-sonoro-empática de la trascendencia que puede incorporar al discurso teológico contemporáneo nuevas dimensiones e elementos de comprensión asequibles para nuestros contemporâneos.” *Ibidem*, p.392, tradução nossa.

categorias transvazáveis ao estudo teológico. Esta metodologia é aplicável a outras pesquisas.⁶⁹

Confiando nas conclusões de Piqué, os instrumentos musicológicos que serão utilizados na pesquisa serão: a) o método histórico que permite conhecer as funções e significados das obras segundo o contexto social, religioso e político da época em que foram compostas; b) o método teórico-analítico que busca compreender a estrutura interna das obras; c) a crítica textual que estuda as fontes musicais seja em manuscritos ou edições impressas; d) a pesquisa arquivística que informa o musical a partir do cotidiano como relatos registrados, cartas, tratados e jornais; e) a lexicografia e terminologia que esclarecem e aprofundam na exatidão na mediação das linguagens; f) as práticas interpretativas que estudam como a música foi executada em outros tempos; por fim, g) a estética e a crítica que informam as relações entre a música e a humanidade na perspectiva filosófica⁷⁰.

Como o leitor pode constatar, estudar uma obra musical com interesse teológico é um esforço exigente, mesmo no nível de Mestrado. Neste primeiro capítulo da pesquisa, se manteve o ânimo de encontrar as chaves privilegiadas de interpretação conforme o tamanho do objeto, o que implicou numa seleção de autores diversificados. Nos dois capítulos seguintes se passará à reconstrução estética da obra de arte propriamente (à luz do que foi até aqui posto), na sua linguagem musical e verbal.

⁶⁹ “Los elementos metodológicos que hemos utilizado son originales y nuevos. No nos hemos contentado con describir fenomenológicamente la música sino que hemos tomado la música misma, plasmada en su sistema de lenguaje musical, para, a través del utillaje musicológico, extraer las categorías trasvasables al estudio teológico. Esta metodología es aplicable a otras investigaciones.” PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p.393, tradução nossa.

⁷⁰ CASTAGNA, *A musicología enquanto método científico*, 2008.

CAPÍTULO 2 - O HINO *VENI CREATOR*: RECONSTRUÇÃO E ANÁLISE

O *Veni Creator Spiritus* é uma obra exigente a ser encarada do ponto de vista histórico, ao estar composta por elementos provenientes de épocas diferentes e distantes entre si. Para aumentar a complexidade, a poética teológica que os autores exprimem nos elementos componentes do hino são também diferentes. A continuação, apresenta-se a reconstrução e análise de tais elementos e a forma como eles entram em comunhão para dar vida à obra.

2.1. A obra e seus desafios

Para uma abordagem mais profunda do hino *Veni Creator*, como exposto no capítulo anterior, é preciso adentrar na vida da obra. Neste sentido, a leitura e fruição da arte proposta por Pareyson a partir da *reconstrução das obras* é um desafio significativo a esta pesquisa. Pois o hino é atribuído a dois autores simultaneamente, em linguagens artísticas diferentes, de épocas diferentes, de culturas diferentes e com objetos teológicos diferentes. O texto verbal da obra é atribuído ao monge beneditino Rábano Mauro, que foi abade dos mosteiros de Fulda e Mogúncia, no século IX; enquanto a música, que originalmente pertence ao hino *Hic est dies verus Dei*, é atribuída a Santo Ambrósio⁷¹, padre da Igreja que foi bispo de Milão no século IV. Mas, como é que tudo isso pode ter sido condensado num discurso lírico-musical único? Mais ainda, ter sido gerador de múltiplas reelaborações? Será que a poética inicial, tendo percorrido os séculos, foi atualizada gerando novas compreensões do mesmo objeto misterioso pela via estética-transcendental? Poderia ser que a leitura

⁷¹ Segundo Dunkle, Santo Ambrósio é o autor da obra. Para a presente pesquisa, esta declaração será tomada como verdadeira, sem detalhar a questão da autoria direta: se esta seria de Ambrósio, ou de algum dos seus imitadores dentro da tradição ambrosiana. Cf. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.382.

teológica da obra, até hoje, nos esteja apontando para novas percepções pneumatológicas? Ou cristológicas?

O *Veni Creator*, considerado como *locus theologicus* desde sua gênese obriga a diferenciar as duas linguagens, uma literária-verbal e outra musical-sensorial. Como foi mencionado na primeira parte da dissertação, o foco principal aqui está na linguagem musical, sem deixar de lado a linguagem verbal já abordada por pesquisas existentes. Assim, será analisado primeiro o hino *Hic est dies verus Dei* com a poética, espiritualidade, teologia e estética ambrosiana do século IV. Em um segundo momento, será analisado o *Veni Creator* propriamente, com a poética, espiritualidade, teologia e estética de Rábano Mauro no século IX. O estudo deste capítulo será a base, necessária segundo Pareyson, para se alcançar um legítimo aprofundamento na fruição da arte da obra⁷².

2.1.1. Um olhar panorâmico

A composição da obra se inicia com Santo Ambrósio e a tradição de canto ambrosiano no século IV, no contexto da cultura greco-romana e de um cristianismo em expansão. O hino que encarna a melodia do *Veni Creator*, pela primeira vez na história, é o *Hic est dies verus Dei*⁷³. A lírica desse hino ambrosiano expressa uma poética cristológica, exaltando a alegria pascal dos cristãos redimidos em Jesus ressuscitado. É nesse formato, com a linguagem musical transmitida pela oralidade, que a melodia chega até o século IX, quando Rábano Mauro se apropria da melodia retirando a lírica cristológica e fundindo a poética pneumatológica. Uma vez composto na forma hoje conhecida, o *Veni Creator* tem atravessado as diferentes tradições confessionais, tecendo uma forte unidade intelectual-sensorial na diversidade de Igrejas e liturgias, bem como articulando e explicitando o que o Espírito Santo significa⁷⁴ para a Igreja.

⁷² Seguindo Pareyson com rigor, a fruição total da obra pede que se analise também as principais composições e reelaborações que foram inspiradas pelo hino ao longo dos séculos e ampliaram a vida da obra, como um único sopro na história, na continuidade da mesma poética. Esta fruição total escapa aos limites da presente dissertação, podendo ser retomada numa próxima pesquisa.

⁷³ Como ferramenta de pesquisa foi utilizado o Cantus, que é uma base de dados online de cantos latinos achados em manuscritos e primeiros livros impressos, principalmente da Europa medieval. O Cantus aponta duas fontes para o hino *Hic est dies verus Dei*: a) Benevento, Archivio Capitolare, V 20, e b) Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (University Library), I F 401. Estas fontes serão verificadas e aprofundadas na crítica textual do hino. CANTUS, A Database for Latin Ecclesiastical Chant - Inventories of Chant Sources, 2020.

⁷⁴ Entenda-se este termo no seu amplo sentido semiótico.

2.1.2. As reverberações

Mesmo que as diversas composições e reelaborações do hino escapem ao escopo da pesquisa, é importante verificar brevemente a continuidade dessa linha poética que mergulha nas diferentes culturas e fala da importância do hino para os seguidores de Jesus Cristo e para o mundo que eles habitam. A força com que o *Veni Creator* se impregnou na história suscitou diversas releituras, desde traduções e interpretações inculturadas até expansões contrapontísticas e novas composições, mantendo, porém, laços concretos com a composição original. Dentre as principais, podemos citar o “Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist” de Martinho Lutero no século XVI, retomado por Johann Sebastian Bach para órgão no século XVIII; e a primeira parte da “Sinfonia n.º 8 em mi bemol maior” de Gustav Mahler no início do século XX. Inclusive é possível encontrar o hino inculturado no Brasil pela obra de José Fernandes de Oliveira (conhecido como Pe. Zezinho SCJ), intitulada *Senhor e Criador* ao ritmo da viola caipira.

2.2. A gênese cristológica

Como foi mencionado, a música do *Veni Creator* pertencente à tradição do canto ambrosiano e não nasce com letra pneumatológica. Sua melodia toma forma numa composição de letra cristológica intitulada *Hic est dies verus dei*, hino pascal de sete estrofes que desenvolve principalmente a temática da destruição do pecado por meio da Cruz, sendo menos incisivo na Ressurreição⁷⁵. Nos próximos tópicos serão aplicadas as ferramentas musicológicas mencionadas na primeira parte da pesquisa visando a compreensão mais ampla possível da obra. Sobre as metodologias da arquivística, lexicografia e a terminologia, serão utilizadas no decorrer do texto ou em alguns casos como nota de rodapé.

2.2.1. Aproximação histórica

Santo Ambrósio, bispo de Milão no século IV, é considerado a figura mais importante do início da hinódia cristã do ocidente. O canto ambrosiano, por vezes chamado de canto milanês, marcou fortemente a vida litúrgica e o modo de fazer música na Igreja. Antes deste movimento musical, porém, a preferência se manteve na salmodia e composições estritamente bíblicas, como observa Dunkle:

⁷⁵ Cf. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.4653.

[...] a relativa falta de composições ortodoxas originais e a correspondente crítica do perigo do canto herético sugere que a igreja evitou conscientemente hinódia original, pelo menos parcialmente, por causa do cuidado sobre o potencial da música de seduzir e enganar as multidões⁷⁶

É compreensível a precaução da Igreja naquele contexto histórico, entre vários ensaios de linguagem teológica, quando ainda se buscava consolidar a doutrina trinitária a partir dos primeiros Concílios. Trata-se do período patrístico conhecido como “época de ouro”⁷⁷, que vai do Concílio de Niceia (325 d.C.) até o Concílio de Calcedônia (451 d.C.). Período áureo graças à quantidade e profundidade das discussões, cujos tratados teológicos resultantes – elaborados à luz das Escrituras e dos enunciados conciliares – marcaram decisivamente a história da Igreja, sobretudo no Ocidente. Note-se que neste período foi elaborado os *símbolos apostólicos*, na versão nicena de 325 d.C., e na versão dita niceno-constantinopolitana de 381 d.C., até hoje recitados na liturgia (cf. DZ 125-126 e 150, respectivamente)⁷⁸.

Este período é marcado pela busca de uma linguagem teológica capaz de corrigir os erros doutrinários e traduzir a fé professada em termos compreensíveis, mantendo assim a unidade da Igreja quanto ao Credo. Afinal, desde 380 d.C. o Cristianismo alcança status de religião oficial do Império Romano, com o Edito *De Fide Catholica* – o que trouxe vários desafios em termos de catequese, iniciação à fé e organização eclesiástica. Com tal cenário histórico e por suas raízes mediterrâneas, a Igreja – sobretudo Ocidental – utiliza categorias greco-romanas no campo dos conceitos e da linguagem verbal. De fato, o latim é o idioma oficial para as proclamações de fé, no Ocidente. Por outro lado, no campo da lírica e da música, há maior flexibilidade, por força das metáforas e analogias, formando o que se pode considerar uma poética própria da oração e da liturgia, com suas preces e hinos.

Uma das controvérsias doutrinárias mais fortes da época foi o arianismo, um movimento cristológico que negava a identidade essencial – enquanto Deus – entre o Pai e o Logos, seu Filho: estes teriam essências diferentes, rompendo a unidade na Trindade. Mesmo sendo condenada no Concílio de Niceia, essa doutrina manteve-se

⁷⁶ “[...] the relative lack of original orthodox compositions and the corresponding critique of the dangers of heretical singing suggest that the church consciously avoided original hymnody at least partly because of a caution about music’s potential to entice and deceive the crowds”. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.659, tradução nossa.

⁷⁷ BOGAZ, A., *Patrística*, 2008, p.28.

⁷⁸ Cf. DENZINGER, *Compêndio dos Símbolos, definições e declarações de fé e moral*, 2006, p. 50 e 65.

influyente, com seguidores até o século XII. Ambrósio, desde o início da sua caminhada eclesial, declara-se contra o arianismo, zeloso pela fé trinitária de herança apostólica. Mesmo que nos seus primeiros trabalhos não se mostre tão preocupado pela via intermédia defendida pelos homonianos⁷⁹, posteriormente é claro seu total apoio à ortodoxia nicena⁸⁰. Enquanto os tratados e as homilias do Bispo de Milão são explicitamente pró-nicenos por conter fórmulas verbais próprias da doutrina conciliar, a novidade dos hinos serve ao mesmo objetivo, só que de maneira mais diluída, apelando às possibilidades mistagógicas que a música possui. Dunkle esclarece:

Os hinos de Ambrósio são uma inovação, com poucos precedentes, na cristandade ocidental. Mesmo assim, qualquer tratamento adequado precisa considerar seu contexto: seu lugar no desenvolvimento da canção cristã, louvor congregacional, e discurso teológico, como também seu engajamento com as fontes clássicas e bíblicas.⁸¹

É interessante mencionar que Ambrósio teve também algumas influências do Judaísmo e do Oriente, além das fontes clássicas, como o canto antifonal e o de ritmo métrico. O canto antifonal, de tradição semita, consiste na divisão dos cantores em dois grupos para cantar os salmos alternadamente, provavelmente introduzido na cristandade por Inácio de Antioquia e acolhido posteriormente por Ambrósio. O canto métrico, uma prática própria das Igrejas Orientais, mas presente também na cultura popular ocidental, trata-se da adequação da prosódia verbal organizada por um pulso estável e constante articulando as palavras⁸². Sobre as fontes clássicas, Dunkle em seus estudos atesta que Ambrósio utiliza “termos chaves e frases da poesia clássica, especialmente Virgílio e Horácio”⁸³, que causa interesse numa elite instruída. Mas também compôs “com atenção à sensibilidade popular”⁸⁴, colocando ritmo e métrica que nos primeiros séculos foram considerados em desacordo com a proposta cristã,

⁷⁹ Movimento que defendia o credo de Rimini, do Concílio de Rimini em 359 d.C. Por causa da sua ortodoxia nas Escrituras não aceitavam o termo *consubstantialis*. Cf. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p. 9886, tradução nossa.

⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 2085.

⁸¹ “The hymns of Ambrose are an innovation, with few precedents in the Christian West. Nevertheless, any adequate treatment must consider their contexts: their place in the development of Christian song, congregational worship, and theological discourse, as well as their engagement with classical and biblical sources”. *Ibidem*, p.532, tradução nossa.

⁸² Cf. LENTI, *The Hymn*, 1997, p.46.

⁸³ “Key terms and phrases from classical poetry, especially Vergil and Horace”. DUNKLE, *op.cit.*, p.3264, tradução nossa.

⁸⁴ “[...] attention to popular taste” *Ibidem*, p. 3257, tradução nossa.



Figura 2: *Hic est dies verus Dei* – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (University Library), I F 401.⁸⁸








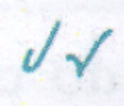


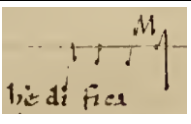
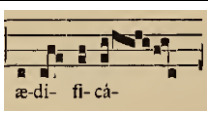
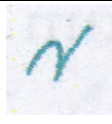
O manuscrito de Breslávia (Wrocław) é um antifonário cisterciense escrito no final do século XIII na cidade de Lubiaz, atualmente sudeste de Polônia. A Ordem cisterciense tinha como regra conservar e cultivar os cantos ambrosianos por mandato explícito dos reitores. Por exemplo, aqui mostra-se um trecho da introdução de um hinário cisterciense do século XII, onde o irmão Stephan, segundo ministro no Novo Mosteiro, se dirige a seus sucessores:

Damos a conhecer aos filhos da santa Igreja que temos autorizado os hinos que com certeza foram compostos por o abençoado Ambrósio, arcebispo de Milão, para serem trazidos ao nosso lugar, isto é, para o Novo Monastério, desde a Igreja de Milão onde são cantados; e pelo comum consentimento dos nossos irmãos e a nossa decisão temos determinado que de agora em diante esses e não outros serão cantados por nós e dos que vier depois de nós. Isto é porque na sua Regra – os quais temos decretado que deverão ser mantidos

⁸⁸ UNIVERSIDADE DE BRESLÁVIA, *Antiphonarium de tempore et de sanctis per annum*. Disponível em: <<https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/15651/edition/24562>>. Acesso: 04/02/2020.

com o máximo zelo neste lugar – o nosso abençoado pai e professor, nosso Bento, determinou que estes hinos ambrosianos sejam cantados.⁸⁹

Por não contarmos, na bibliografia utilizada, com um estudo de paleografia musical específico do manuscrito cisterciense, será feita uma aproximação a partir da semiologia gregoriana de Solesmes⁹⁰ e a tabela de neumas apresentada por Jean-Yves Bosseur⁹¹. Por tratar-se de repertório proveniente da tradição milanesa (ambrosiana) inserida na cisterciense, dois volumes dos estudos de Solesmes podem servir de guia para contrastar ambas tradições e o repertório de movimentos neumáticos: *Paléographie Musicale* V⁹² e VI⁹³. Estes volumes apresentam o estudo de um *Antiphonarium Ambrosianum* do século XII (Codex 34209), tanto na sua versão neumática original como a sua transcrição em notação quadrada. O manuscrito cisterciense apresenta notação musical em pauta colorida de 5 linhas paralelas: a primeira linha em vermelho, a terceira linha em amarelo, e as demais em cor verde.

	Grafia	Traço	Codex 34209	Codex 34209 (trans.)	Tabela Bosseur	Descrição/ identificação
1						Clave de do na terceira linha (amarela).
2						Virga
3						Pes
4						Porrectus

⁸⁹ "We make known to the sons of holy Church that we have authorized the hymns which it is certain were composed by blessed Ambrose, archbishop of Milan, to be brought to our place here, that is, to the New Monastery, from the Church of Milan where they are sung; and by the common consent of our brothers and our decision we have ordained that from this time forward these and no others are to be sung by us and those who come after us. This is because in his rule – which we have decreed shall be kept with utmost zeal in this place – our blessed father and teacher, our Benedict, directed that these ambrosian hymns be sung." ELDER, *The New Monastery*, 1998, p.78.

⁹⁰ Cf. CARDINE, *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*, 1989.

⁹¹ A tabela encontra-se no anexo 5. Cf. BOSSEUR, *Do som ao sinal*, 2014, p.27.

⁹² Cf. SOLESMES, *Antiphonarium ambrosianum*, 1896.

⁹³ Cf. SOLESMES, *Antiphonarium ambrosianum (transcription)*, 1900.










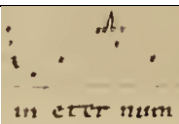


5						Clivis
6						Neuma composto
7						Guia de altura da próxima linha
8						Torculus

Tabela 1- Aproximação a partir da semiologia gregoriana de Solesmes e a tabela de neumas de Bosseur.

Este exercício de semiologia é apresentado como um exemplo do que foi realizado por várias escolas de musicólogos, favoráveis ou críticos das pesquisas de Solesmes, em diversos repertórios e tradições. Os resultados são bastante variados, alguns considerados como “interpretações perigosas, fantasiosas e em radical desacordo entre si”⁹⁴. Um dos pesquisadores duramente crítico dos trabalhos de Solesmes é o musicólogo Jacques Viret, quem aponta para sérios fatos históricos que dificultam ainda mais a reconstrução do texto musical.

Até o final da Idade Média, as melodias são transmitidas fielmente através da grafia neumática. Porém, ao que parece, sua execução é alterada após o século XI, época na qual Bosseur aponta “uma significativa progressão” da notação através de símbolos⁹⁵. Em seguida, a partir de 1550, foram revisadas pelos humanistas que acreditavam estar consertando esse produto das “trevas medievais” (este trabalho já havia sido realizado por iniciativa própria dos cistercienses no século XII).⁹⁶

É justamente a tradição cisterciense que opta pelo aparente conserto das melodias medievais, a partir do século XII. Nesse ponto, honestamente é necessária uma pesquisa mais aprofundada para poder ter uma crítica real e satisfatória do manuscrito de Breslávia.

⁹⁴ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.66.

⁹⁵ BOSSEUR, *Do Som ao Sinal*, 2014, p.26.

⁹⁶ VIRET, *op.cit.*, p.57.

O assunto conflitante entre Solesmes e Viret está principalmente na questão da métrica gregoriana. O opositor a Solesmes resgata os escritos de Guido d'Arezzo, com quem afirma que as notações neumáticas “serviriam apenas como lembretes e não como ‘partituras’”, pois, “sem a memorização prévia, [...], os neumas são como a água de um poço sem um balde para pegá-las”⁹⁷. Aqui é necessário mencionar que o repertório chamado comumente de *gregoriano* pode ser classificado em três grandes gêneros, segundo o grau de ornamentação: a) silábico, b) ornado, c) vocalizado ou melismático⁹⁸. O gregoriano silábico não é outra coisa, senão o modelo desenvolvido pelo canto ambrosiano; e como tal, obedece a uma lógica diferente.

Entretanto, é da palavra declamada que a rítmica gregoriana recebe seu princípio essencial de estruturação. Se o ritmo de um vocalize não pode ser conhecido sem o auxílio da notação neumática, nos cantos silábicos ou pouco ornados (tais como as inúmeras antífonas do ofício) ele é deduzido, acima de tudo, pela prosódia verbal. Neste caso, os neumas têm uma utilidade nula ou muito restrita. É no estilo semi-ornado (como nas antífonas da missa) que a prosódia e os neumas se complementam mutuamente⁹⁹.

No repertório ambrosiano, além da prosódia verbal, também é importante a vertente clássica que Ambrósio introduz nas suas composições: a métrica latina mesclada com elementos de sensibilidade popular. Os poemas latinos se caracterizam por identificar unidades longas e curtas dentro das linhas verbais, inseridas numa estrutura métrica. Dunkle esclarece que:

[...] cada palavra possui um acento natural numa sílaba em particular, a qual se manteve distinta à quantidade de linhas. Enquanto a regra das quantidades permaneceu fixa e governa a pronúncia básica da linha, poetas sofisticados conseguiam ajeitar o *ictus*, ou o acento de altura de uma palavra, e o acento natural uma contra outra. A ênfase natural de uma palavra em particular poderia divergir ou reforçar a quantificação poética do poema; o leitor sofisticado saberá negociar adequadamente a interação dos acentos em competição, o que, como Clive Brooks afirma, “é exatamente o que um cantor de jazz treinado faria diante um acompanhamento rítmico mecanicamente exato”.¹⁰⁰

⁹⁷ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.66.

⁹⁸ *Ibidem*, p.40.

⁹⁹ *Ibidem*, p.68.

¹⁰⁰ “[...] each word possesses a natural stress on a particular syllable (“árma ui/rúmque cá/no”), which remained distinct from the line’s quantities. While the rules of quantity remained fixed and governed the basic pronunciation of the line, sophisticated poets could play the ictus, or the pitch accent of a word, and the natural stress accent against each other. The natural emphasis of a particular word

Não se trata de abandonar tudo o que foi produzido até agora a respeito da reconstrução do texto musical. Pelo contrário, verifica-se a necessidade da diversidade de abordagens, as dificuldades da tradição oral e as limitações da escrita da época em que a melodia foi registrada pela primeira vez. Neste sentido, não seria sensato arbitrar por uma forma definitiva, mas sim aproveitar a diversidade da verdade, em suas expressões – como se verá no tópico seguinte.

2.2.3. Práticas interpretativas

As práticas interpretativas atuais veem-se marcadas pelas duas abordagens predominantes já referidas. De um lado, a visão de Solesmes que defende que “não temos outra coisa a fazer senão ler o que os primeiros copistas quiseram escrever”¹⁰¹, sendo a única fonte de acesso para a sua interpretação. Por outro lado, conta-se com a visão de Viret que defende a possibilidade de extrair da música folclórica dos povos originários indícios de interpretação pela tradição oral:

O ritmo gregoriano antes do ano mil, leve, flexível, diversificado, se assemelha ao que escutamos hoje nas canções folclóricas europeias ou da boca de cantores judeus. As requintadas notações dos séculos IX – XI, os neumas, tidos por longo tempo como indecifráveis, sugerem-no visualmente mas não são suficientes para recriá-lo.¹⁰²

A visão de Viret faz bastante sentido no caso do hino *Hic est dies verus Dei*. Pois, como foi mencionado, a característica silábica ambrosiana tem as suas raízes no canto popular e na métrica latina clássica. Este musicólogo é muito duro na crítica à pesquisa de Solesmes a respeito dos hinos gregorianos, mas não deixa de apontar também os acertos a respeito do repertório da liturgia da missa. O hino ambrosiano que está sendo estudado pertence à liturgia das festas dominicais, especificamente da liturgia pascal. Em vista da restituição do ritmo gregoriano original, Viret aponta para cinco fontes possíveis: a) os manuscritos neumáticos, b) os tratados teóricos antigos, c) os resíduos na tradição oral, d) os cantos não gregorianos, por fim, e) as constâncias rítmicas comuns na fala e no canto¹⁰³. O autor pondera:

may clash with or reinforce the poem's quantitative poetics; the sophisticated reader will know how properly to negotiate the interaction of the competing stresses, which, as Clive Brooks asserts, “is exactly what a skilled jazz singer will do over a mechanically exact rhythmical accompaniment”. Dunkle faz referência da obra: Brooks, *Reading Latin Poetry Aloud*, 54. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p. 3216, tradução nossa.

¹⁰¹ CARDINE, *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*, 1989, p.13.

¹⁰² VIRET J., *Canto Gregoriano*, 2015, p.61.

¹⁰³ *Ibidem*, p.65.

A execução rítmica ensinada por D. Cardine se baseia na errônea noção do “tempo” ou do “valor silábico mediano”; em outras palavras, da equivalência entre a sílaba verbal e a nota melódica em si. Deste modo, D. Cardine desejava combater a volta à rotina do equalismo de Dom Pothier (o mais velho das três gerações) de que o ritmo cantado parte de uma duração breve e não de uma pulsação da sílaba/nota escolhida como padrão, da qual os neumas indicarão as sutis “nuances” de alongamento (valor silábico aumentado) ou encurtamento (valor silábico diminuído).¹⁰⁴

No meio deste debate acadêmico, a principal referência interpretativa disponível atualmente é a do grupo vocal Capella Antiqua de München (Alemanha), conduzido pelo regente e musicólogo Konrad Ruhland¹⁰⁵. O hino *Hic est dies verus Dei* interpretado pelo grupo aparece no álbum *Gloria In Excelsis Deo: Chant, Hymns And Sequences*, da coleção *Milestones of the Millennium* da *National Public Radio*, publicado em 1999 pela *Sony Music Canada Inc.*

Sem escapar ao foco da pesquisa – mas deixando uma via aberta para eventual exploração – cabe mencionar aqui uma singular versão em húngaro do hino *Hic est dies verus Dei*, com título traduzido *Az Isten igaz napja ez*¹⁰⁶. Neste caso pitoresco, acontece o movimento contrário do *Veni Creator Spiritus*, pois é a letra que se emancipou da melodia original para associar-se a uma outra. Tal versão, considerada uma canção folclórica da liturgia pascal húngara, pode ser apreciada na interpretação da cantora *Katalin Szvorak*, no álbum *Alleluia - Easter in Central Europe*, publicado em 2014 pela Hungaroton. Ressalta-se aqui a categoria de folclórica, bem condizente com a sua histórica base popular ambrosiana.

2.2.4. Aproximação teórico-analítica

A tradição da hinódia ambrosiana caracteriza-se pela métrica iâmbica, que “alterna regularmente as sílabas tônicas com as sílabas átonas”¹⁰⁷. Assim, o iâmbico fundamental, ou básico, se expressa por meio de uma sílaba átona seguida de uma sílaba tônica. Isto poderia ser comparado com o que hoje se denomina *anacruse*, na notação metrificada moderna. Dunkle detalha essa caracterização, classificando o hino ambrosiano como iâmbico dímetro acatalético, ou seja, “cada linha tem duas

¹⁰⁴ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.67.

¹⁰⁵ Cf. ALLMUSIC, *Konrad Ruhland*. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/artist/konrad-ruhland-mn0001191879/biography>>. Acesso: 04/02/2020.

¹⁰⁶ Cf. LITURGIKUS NÉPÉNEKTÁR, *Az Isten igaz napja ez*. Disponível em: <<http://nepenektar.hu/tetel/239/az-isten-igaz-napja-ez-hic-est-dies-verus-dei>> Acesso: 04/02/2020.

¹⁰⁷ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.108.

medidas compreendendo quatro sílabas, a segunda e a quarta são sempre longas e a terceira sempre curta (a primeira pode ser longa ou curta)¹⁰⁸.

Com esta opção – assumindo um ritmo metrificado ou cíclico do canto gregoriano silábico, semelhante ao canto popular na sua origem – será preciso reelaborar as ideias expostas na crítica textual derivadas do pensamento de Solesmes. Na tabela elaborada, o neuma nº 2 poderia ser interpretado como uma sílaba átona com duração curta em tempo fraco, e o neuma nº 3 poderia ser interpretado como uma sílaba tônica com duração longa. Esta possibilidade de interpretação é muito próxima à do musicólogo Konrad Ruhland, mencionado anteriormente.



Figura 3 – Hic est dies verus Dei – possível versão métrica

Este modelo, bem fundamentado e admissível, (cf. figura 3) ainda deixa espaço a diferentes possibilidades interpretativas. Por exemplo, a concordância e discordância dos acentos naturais da prosódia com a métrica latina permitem que o intérprete negocie tais nuances. A palavra “Dei” na figura supracitada foi interpretada coincidindo o acento prosódico com a métrica da frase. Uma outra forma, seria assumir tal palavra em anacruse com o acento natural em síncope. Aprecia-se com isto a polivalência interpretativa que o texto musical original permite, estabelecendo variações sem limitar-se a regras fixas.

A respeito da análise modal gregoriana, concorda-se com Carl Parrish em classificar o hino no oitavo modo hipomixolídio, pela sua finalização em *sol* e a predominância de *dó* como dominante¹⁰⁹. Isto se mantém, mesmo que na proposta métrica não fique tão evidente.

¹⁰⁸ “[...] each line has two feet comprising four syllables, the second and fourth of which are always long and the third of which is always short (the first may be long or short).” DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.3223, tradução nossa.

¹⁰⁹ Cf. PARRISH, C. *A treasury of early music*, 2000, p17.

2.2.5. Estética e crítica

O acesso objetivo que se tem do dado musical na patrística dá-se mediante os sermões e tratados dos Padres da Igreja, ao lado de outros documentos eclesiais do período. A transmissão da linguagem musical era feita pela oralidade. Só há registros de notação neumática posteriores ao período patrístico, com signos que preservaram a oralidade da época em que foram escritos, sendo inevitavelmente uma variação da oralidade original. Quanto à compreensão da música, verifica-se que diversos padres “recorrem à doutrina pitagórica e neoplatónica a respeito da harmonia do universo”¹¹⁰. Piqué acrescenta:

Na ordem moral a música pode ter um poder salvífico – não muito distante aos efeitos da nossa musicoterapia – o pelo contrário nefasto pela sedução que exerce sobre as almas. Nos pensadores antigos cada ritmo, cada instrumento, cada modo, cada melisma, é estudado e comentado. Os padres autores cristãos só aceitariam essas teorias de um modo geral, mas reconhecem a força inerente da música, sem entrar em mais detalhes.¹¹¹

Santo Ambrósio acolhe esta abordagem e a aplica aos hinos de festas dominicais, como um subsídio mistagógico de uso litúrgico, para aproximar sensivelmente os fiéis do Mistério celebrado. Consciente de tais recursos, Ambrósio “reconhece o perigo da música, mas também entende que as melodias poderiam promover um fervor sadio”¹¹². Apesar dos aspectos perigosos geralmente atribuídos à música naquele tempo, Ambrósio os assume a seu favor e, simultaneamente, a favor da causa pró-nicena, em vistas do *fervor sadio* dos fiéis.

Cabe ressaltar, ainda, a força inerente à música na experiência de Agostinho em Milão, quando frequentou os ambientes ambrosianos. Pode-se verificar o caráter de transcendência reconhecido à música pelo relato do próprio doutor da Igreja. Com efeito, “Agostinho descobre na música – atrevemo-nos a dizer que por causa da sua

¹¹⁰ BASURKO, X. *O canto cristão na tradição primitiva*, 2005, p.30.

¹¹¹ “En el orden moral la música puede tener un poder salvífico – no muy lejano a los efectos de nuestra música-terapia – o por el contrario nefasto por la seducción que ejerce sobre las almas. En los pensadores antiguos cada ritmo, cada instrumento, cada modo, cada melisma, es estudiado y comentado. Los autores cristianos no aceptarán estas teorías, sino de modo general, pero reconocen la fuerza inherente de la música, sin entrar en más detalles.” PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p.89, tradução nossa.

¹¹² “Ambrose, [...], recognizes the dangers of music, but also understands that the melodies could promote a salutary fervor among his singers”. DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.1076, tradução nossa.

própria experiência – uma relação semântica com a percepção do Mistério”¹¹³. Curiosamente, várias das características pelas quais ele argumenta sobre o poder da música são categorias pneumatológicas:

Não havia muito tempo que a Igreja de Milão começara a adotar o consolador e edificante costume dos cânticos, com grande regozijo dos fiéis, que uniam num só coro as vozes e os corações. Havia um ano ou pouco mais que Justina, mãe do jovem Imperador Valentiniano, perseguia o vosso servo Ambrósio por causa da heresia com que fora seduzida pelos arianos.

A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta a morrer com o seu bispo, vosso servo. Minha mãe, vossa serva que era a principal nas vigílias e na inquietação geral, vivia em contínua prece. Nós mesmos, ainda frios sem o calor do vosso espírito, nos comovíamos com a perturbação e consternação da cidade.

Foi então que, para o povo se não acabrunhar com o tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos segundo o uso das igrejas do Oriente. Desde então até hoje tem-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo.¹¹⁴

No relato de Agostinho, algumas categorias pneumatológicas (enquanto referidas à Pessoa do Espírito Santo) são verificáveis no próprio *Veni Creator*, sobretudo nos efeitos do canto. Cantalamessa destaca as seguintes categorias, por exemplo: a) O efeito consolador para o povo que era alvo de perseguição: “a Igreja inteira, a seguir à Páscoa, fez uma experiência viva e forte do Espírito enquanto consolador, defensor, aliado nas dificuldades externas e internas, nas perseguições, nos processos judiciais, na vida cotidiana”¹¹⁵; b) quanto ao regozijo dos fiéis e a união dos corações, “o Pai e o Filho quiseram que nos mantivéramos unidos uns aos outros e a Si, mediante aquele mesmo vínculo que Os une: o amor que é o Espírito Santo”¹¹⁶, logo revela-se a profundidade da alegoria da união das vozes num só coro e a dimensão eclesial na alegria do amor; c) já sobre o poder edificante, é um convite a contemplar a ação carismática do Espírito na diversidade dos seus dons: *septiformis munere*¹¹⁷.

¹¹³ “Agustín descubre en la música, nos atrevemos a decir que por causa de su propia experiencia, una relación semántica con la percepción del Misterio.” PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p.109, tradução nossa.

¹¹⁴ AGOSTINHO, *Confissões / De Magisterio*, 1973, p.178.

¹¹⁵ CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014, p.112.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.219.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.266.

Neste testemunho de Agostinho identifica-se também a relação que nasce entre a tradição e cosmovisão ambrosiana da música e as demais tradições cristãs, como a cisterciense. Estes aspectos também estão presentes nas contribuições agostinianas a respeito da estética e da música – contribuições que atravessaram os séculos – das quais Rábano Mauro também bebeu, como observa Piqué¹¹⁸, e que também estão presentes na obra *De Universo*¹¹⁹ com a abordagem do pensamento antigo das artes liberais veiculadas pela obras de Agostinho.

Voltando novamente a atenção ao *Hic est dies verus Dei*, qual terá sido a relação que o bispo de Milão intuiu entre o modo hipomixolídio e a sua lírica cristológica? Viret oferece um indício: “Guido d’Arezzo explica no décimo quarto capítulo do *Micrologus* que cada modo possui uma feição musical específica e que, como nas outras impressões sensíveis, penetra ‘até as profundezas do coração’”¹²⁰. José Weber comenta sobre tais feições musicais em cada modo e apresenta algumas visões: d’Arezzo percebia no oitavo modo uma sensação de perfeição; e Adão de Fulda, por sua vez, entendia que tal modo era para os sábios; já para outros, o modo de *sol* transmitia entusiasmo e plenitude. Apesar dessas apreciações em tom subjetivo, José Weber considera que “nestas afirmações existe alguma coisa de verdade”¹²¹.

2.3. A renovação pneumatológica

O *Veni Creator Spiritus* é um dos hinos mais presentes em toda a cristandade, amplamente conhecido pelo uso e por suas diversas reelaborações, mesmo que relativamente pouco aplicado na realidade latino-americana. Segundo Cantalamessa, a obra permite que “todos os cristãos estejam unidos na invocação do Espírito Santo, que é quem nos há de conduzir à unidade total, tal como nos conduz à verdade total”¹²². Esta afirmação coloca em destaque o protagonismo que o hino tem na perspectiva estético-transcendental, a sua importância em matéria ecumênica, e corrobora o escopo deste trabalho acadêmico.

¹¹⁸ Cf. PIQUÉ, *Teología y Música*, 2006, p.120.

¹¹⁹ Cf. MAURO, *De Universo*. Disponível em: <<https://docplayer.gr/55848306-De-universo-libri-xxii-rabano-mauro.html>>. Acesso: 04/02/2020.

¹²⁰ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.126.

¹²¹ WEBER, *Introdução ao canto gregoriano*, 2013, p.27.

¹²² CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014, p.19.

2.3.1. Aproximação histórica

O *Veni Creator* aparece como tal no contexto do Império Carolíngio do século IX, na Alemanha. O cenário eclesial é marcado pelo Sínodo de Aquisgrana (Aachen) do ano 809, impulsionado por Carlos Magno, que intencionava incluir a formulação do *Filioque* no Símbolo niceno-constantinopolitano¹²³. O Papa Leão III argumentou que “não havia necessidade de inserir no Símbolo e nas fórmulas litúrgicas todas as novas implicações que a teologia fosse descobrindo nos dogmas”¹²⁴ e, sendo assim, refutou a proposta do Imperador.

Além de ser considerado um belo hino, a importância da obra atribuída a Rábano Mauro justifica-se no fato de que, “antes do advento da Escolástica e das controvérsias que se lhe seguiram, o hino reconduz-nos à esfera muito próxima do dado bíblico originário”¹²⁵. Esta proximidade com as Escrituras – sobretudo do Novo Testamento – favorece a concordância do hino com a teologia patrística sobre o Espírito Santo.

2.3.2. Crítica textual

A pesquisa de Solesmes, mesmo que com fortes críticas, é a mais amplamente difundida no mundo. O *Graduale Triplex* de Solesmes apresenta a melodia do hino só na primeira estrofe; as demais devem seguir a mesma melodia. Esta versão deixa mais natural a prosódia da segunda linha da terceira estrofe – *dextrae Dei tu digitus* – estabelecendo uma diferença da versão do *Liber Usualis* de 1961, onde o mesmo verso aparece como *digitus paternae dextrae*¹²⁶. Mas ainda não fica bem resolvido o contexto rítmico da segunda linha da quarta estrofe, isto é: *infunde amorem cordibus*.

¹²³ CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014, p.585.

¹²⁴ *Ibidem*, p.586.

¹²⁵ *Ibidem*, p.93

¹²⁶ SOLESMES, *The Liber Usualis*, 1961, p.885.



Figura 4 – *Veni Creator Spiritus*, Graduale Triplex, Solesmes.¹²⁷

Dentre os manuscritos mais antigos que apresentam o hino, encontra-se o MS 406 da Biblioteca da Universidade de Utrecht, na Holanda. Trata-se de um antifonário noturno com notação gótica, escrito por partes, entre os séculos XII e XV. Comparando-o com a versão do Graduale Triplex, verificam-se algumas diferenças na melodia, particularmente a ausência da nota descendente no quinto neuma, classificado como *clivis*¹²⁸. Além disso, a música do antifonário noturno está escrita por extenso, fazendo notar nuances melódicas entre as estrofes por causa da utilização de neumas diferentes nas mesmas posições, trocando um neuma simples por um outro composto. A diferença poderia ser tomada como uma ornamentação; mas as palavras que a acompanham não justificam essa hipótese, como o demonstra a posição do verbo *acende*, no início da quarta estrofe (*acende lumen sensibus*). E ainda que fosse um ornamento, qual seria sua finalidade no hino?

¹²⁷ SOLESMES, *Graduale Triplex*, 1979, p.848.

¹²⁸ “O *clivis* ou *flexa* é um neuma de duas notas cuja segunda é mais grave que a primeira”. CARDINE, *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*, 1989, p.130.

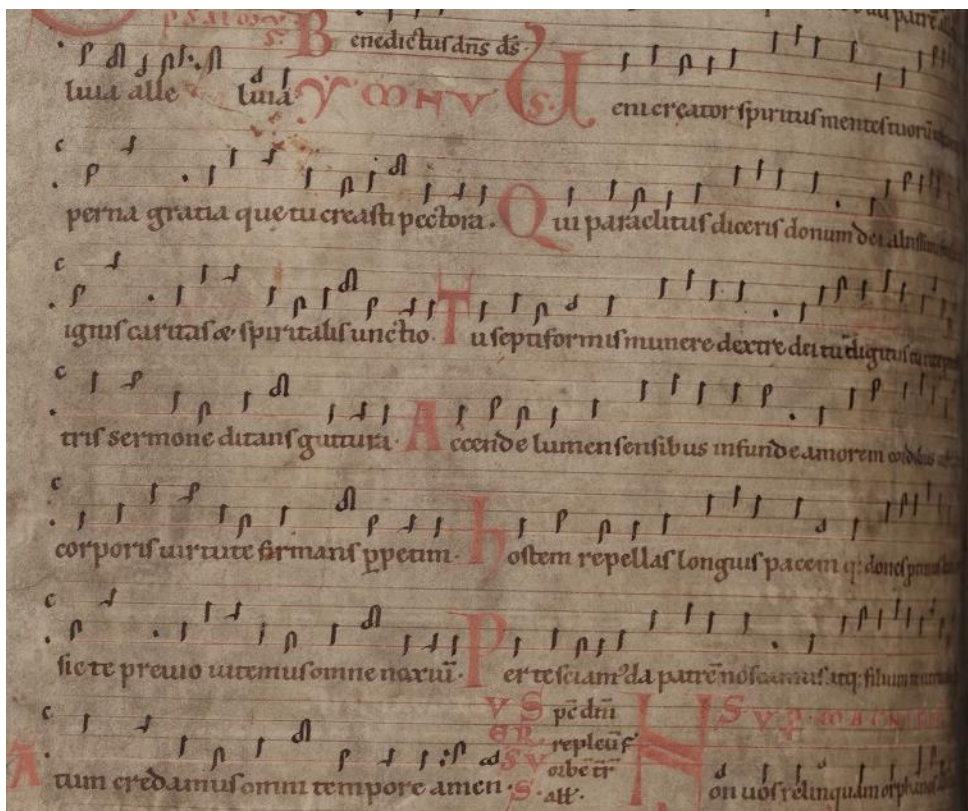


Figura 5: *Veni Creator Spiritus* – Manuscrito MS 406¹²⁹

Desconsiderando as nuances que poderiam ser justificadas como ornamento, a melodia do manuscrito MS 406 possui uma nota a menos no quinto neuma de cada início de frase, quando comparada com a versão de Solesmes. Seria necessária uma pesquisa mais aprofundada para verificar se, em outros manuscritos, esta característica se mantém, fazendo ainda uma comparação com as fontes semiológicas dos monges beneditinos.

2.3.3. Práticas interpretativas

Por ser um hino ainda vivo na liturgia de várias Confissões cristãs, não existe *uma* interpretação, mas *interpretações*, as quais podem variar no andamento, dinâmica, articulação e inclusive a letra. Uma interpretação tradicional do hino pode ser encontrada no álbum *Gregoriano Popular*, da Schola Antiqua & Schola Gregoriana Hispana, lançado em 2010 pela San Pablo Multimedia. Além dessa interpretação tradicional, existem outras duas versões diferenciadas que são interessantes para a presente pesquisa.

¹²⁹ DIAMM. NL-Uu MS 406 (Shelfmark 3 J 7). Disponível em: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1355/#/>. Acesso em: 24/09/2019.

A primeira de tais versões é apresentada no álbum *Sublime Chant: The Art of Gregorian, Ambrosian & Gallican Chant* lançado em 1995 pelo selo GIA Publications, Inc., com a interpretação musical de *The Cathedral Singers* sob a direção de Richard Proulx. Aqui o hino é interpretado na forma antifonal, própria da tradição ambrosiana, com um coro masculino e outro feminino alternando as estrofes. Por outro lado, o recinto escolhido para a gravação possui um reverberação bastante acentuada, o que deixa as notas soando sustentadas no ar por um período prolongado, criando dissonâncias e até clusters entre a melodia e as reverberações da mesma. Por último, a versão conta com uma breve introdução interpretada por um órgão de tubos, dizendo alguma coisa a mais dentro da experiência simbólico-sonora, que prepara a entrada das vozes e ressignifica tudo o por vir, afetando inevitavelmente, de alguma maneira, a percepção, leitura e fruição da obra.

A outra versão diferenciada de interesse encontra-se no álbum *The Origin of Fire - Music and Visions of Hildegard von Bingen*, lançado em 2005 pelo selo Harmonia Mundi, com a interpretação musical de Marsha Genensky, Susan Hellauer, Jacqueline Horner, e Johanna Maria Rose. Este trabalho reúne composições de *Hildegarda de Bingen* e hinos de outros autores, interpretados no estilo da compositora, como é o caso do *Veni Creator*. O que chama a atenção nesta versão é a ausência da nota descendente no quinto neuma, de mesma forma que no manuscrito MS 406.

2.3.4. Aproximação teórico-analítica

Do ponto de vista musical, o hino *Veni Creator Spiritus* preserva muitas características de *Hic est dies verus Dei*, como o modo e a estrutura. A métrica iâmbica é substituída pelo ritmo das palavras da nova letra. Por causa da influência de *Solesmes*, hoje é comum aplicar-lhe o valor silábico mediano.

A linguagem verbal é estudada com profundidade na obra de Heinrich Lausberg, da qual extraímos as figuras 5 e 6, que mostram principalmente os dons do Espírito Santo associados a cada estrofe, evidenciando ainda a qualidade de cada e suas relações com as demais:

strophae	dona	quale donum	ubi detur	§§
H 1	timor Domini	forte	in viâ	15,1; 19; 64
H 2	pietas	suave	in viâ	15,2; 19; 108; 112; 114; 115; 258,3
H 3	scientia	intellectuale	in viâ	15,3; 19; 108; 145; 258,3
H 4	fortitudo	forte	in viâ	15,1; 19; 189,II; 190; 258,3
H 5	consilium	suave	in viâ	15,2; 19; 189,II; 215; 219; 258,3
H 6	intellectus	intellectuale	utpote <i>vita aeterna</i> in viâ	15,3; 19; 258; 287; 289; 290
H 7	sapientia	complexivum	utpote <i>vita aeterna</i> in patriâ	15,4; 19; 261; 287; 289; 290

Figura 6 – Distribuição dos sete dons no hino.¹³⁰

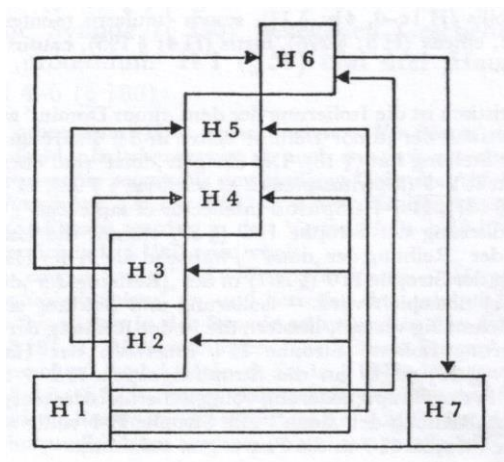


Figura 6 – Síntese de relações entre as estrofas.¹³¹

Ainda que Cantalamessa, baseado em argumentos firmes, não concorde com as conclusões de Lausberg a respeito da intencionalidade do autor ao escrever o hino, o trabalho conta com um minucioso levantamento de fontes e associações de cada parte do hino com o Antigo e o Novo Testamentos¹³². É interessante mencionar que Lausberg relaciona vários trechos do *Veni Creator* com expressões verbais dos hinos do repertório ambrosiano.

2.3.5. Estética e crítica

A principal fonte a ser utilizada para se compreender o pensamento estético da época, vem da própria mão do autor do hino (780-856 d.C). Do vasto legado de *Rábano Mauro* serve-nos, particularmente, a obra *De universo*, de caráter

¹³⁰ LAUSBERG, *Der Hymnus "Veni Creator Spiritus"*, 1979, p.29.

¹³¹ Idem.

¹³² Como foi mencionado, a presente pesquisa foca seus esforços principalmente no material musical. Para um maior aprofundamento na linguagem verbal do hino recomenda-se a obra de Lausberg anteriormente citada.

enciclopédico. O capítulo IV do livro 18^o desta obra é dedicado à música e suas partes componentes, onde encontra-se esta afirmação: “sem música, nenhum ensinamento pode ser completo: em verdade, nada seria completo sem ela”¹³³. O autor acrescenta que a música tem a capacidade de modificar os sentimentos (*affectus*), inclusive dos animais. Para nossa análise, destaca-se como Rábano Mauro define e explica as partes da música, na compreensão de sua época:

A música tem três partes, que são a harmonia, o ritmo e a métrica. A harmonia refere-se à organização de sons agudos e graves. A rítmica refere-se ao estudo de como as palavras se movem em conjunto podendo soar bem ou não. A métrica refere-se ao sistema de medida e suas diferentes possibilidades, como por exemplo, heroico, iâmbico, elegíaco e assim por diante.¹³⁴

É de suma importância notar que hoje os elementos que constituem a música não estão mais restritos a essas três partes; pois a reflexão musical evoluiu efetivamente. Por consequência, a prática musical em geral, e composicional em particular, a experiência estético-transcendental e a reflexão estética expandiram-se. Por exemplo, à época de Rábano Mauro o timbre não fazia parte da música, estruturalmente.

É ainda notável que, no mesmo livro, justo antes do capítulo dedicado à música, encontra-se o capítulo sobre os números. Ali o autor investiga os significados simbólicos ou ocultos nas quantidades (numerais) mencionadas na Bíblia. Trata-se de uma especulação valorizada pelo pensamento medieval, de onde Rabano Mauro afirma que “não há palavra ociosa na Sagrada Escritura”¹³⁵. Onde a teoria dos sentidos da Escritura, seguido pelo autor:

Nessa obra, *Rábano Mauro* distingue dois sentidos da Sagrada Escritura: o próprio, literal, e o figurado. Este divide-se em alegórico (revela verdades sobrenaturais ocultas para os profanos), tropológico (ou moral, move a agir bem) e analógico (conduz ao fim último e revela a razão de ser da vida)¹³⁶.

¹³³ “Itaque sine musica, nulla disciplina potest esse perfecta: nihil enim sine illa”. MAURO. *De Universo*, livro XVII, capítulo IV, tradução nossa.

¹³⁴ “Musicæ partes sunt tres, id est harmonica, rhythmica, metrica. Harmonica est quæ decernitur in sonis acutum et gravem. Rhythmica est quæ requirit incursionem verborum utrum bene sonus an male cohæreat. Metrica est quæ mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia, heroicon, iambicum, elegiacum, et cætera”. Ibidem, livro XVII, capítulo IV, tradução nossa.

¹³⁵ MAURO, *O significado místico dos números*, 1992, p.53.

¹³⁶ Ibidem, p.51.

A própria tradição semita cultiva certo simbolismo numérico, algumas vezes sugeridas por Jesus nos evangelhos (cf. Jo 2,19; Mt 18,21-22; Mt 19,28) e retomados oportunamente pelos Padres da Igreja¹³⁷. Neste simbolismo destaca-se o número sete e seus decorrentes septenários. Este número é relacionado à inteireza ou plenitude, dotado de significado místico e pedagógico: a obra da Criação concluiu-se no sétimo dia (cf. Êx 20,11); guarda-se o sétimo dia da semana (shabat) como dia de repouso reservado a Deus (cf. Êx 20,10); o candelabro cultural israelita possui sete braços, encimados por sete lâmpadas (cf. Êx 25,37); Isaías menciona sete dons do Espírito Santo (cf. Is 11,2-3); a Torá estabelece o sábado como dia de guarda, com um Ano Jubilar celebrado de sete em sete anos (cf. Dt 15,1); a Sabedoria é dotada de 21 virtudes, resultado de três vezes sete (cf. Sb 7,22-24); no diálogo com Pedro sobre quantas vezes deve-se perdoar o próximo, Jesus responde “setenta vezes sete” (cf. Mt 18,21-22); o livro do Apocalipse menciona as sete Igrejas e os sete espíritos de Deus (cf. Ap 1,4-5); e sete selos lacram o livro do Cordeiro (cf. Ap 5,1).

Note-se que os sete dons em Is 11,2-3 e os sete espíritos de Deus em Ap 1,4 têm evidente sentido pneumatológico, acolhido e desenvolvido pela Igreja com a doutrina dos sete dons santificantes, central para a teologia da graça na Cristandade ocidental¹³⁸. Este mesmo sentido pneumatológico do número sete cristaliza-se, admiravelmente, no hino *Veni Creator*. Não só pela estrofe literal que o declara – *Tu septiformis munere* – mas também pela organização da obra em sete estrofes, contando com a doxologia final. É de esperar-se que o autor do hino, convencido da potencialidade das relações numéricas também como expressão do Mistério, tenha procurado formas de deixar outras relações intrínsecas à composição musical. Os números diretamente relacionados ao Espírito Santo além do número sete, segundo Rábano Mauro, são¹³⁹: cinquenta, que na forma ordinal diz-se literalmente *pentecostes* (quinquagésimo dia: Atos 2,1); e cento e vinte, pelo número de fiéis presentes no cenáculo no dia de Pentecostes, e ainda pela cálculo da somatória de 1 ao 15 ($1+2+3+\dots+15 = 120$) simbolizando que estavam reunidos no mesmo lugar (cf. Atos 1,5 e 2,1).

¹³⁷ Cf. AGOSTINHO, *A doutrina cristã*, 2002, p.112.

¹³⁸ Cf. BUANVENTURA. *Colaciones sobre los siete dones del Espiritu Santo*. Madrid: BAC, 1948.

¹³⁹ Cf. MAURO, *O significado místico dos números*, 1992, p.55-69.

Na mesma direção posiciona-se Viret, que – partindo dos tratados de Guido d’Arezzo – desenvolve um criptograma no qual relaciona várias verdades teológicas com as notas principais dos modos gregorianos, por ele apontados como “arquétipos melódicos universais”¹⁴⁰. Segundo Viret, esses arquétipos estariam relacionados à “disciplina do arcano, ou seja, do esoterismo em sentido estrito”¹⁴¹. Em sua teoria, ele pondera:

Portanto, estamos limitados a propor explicações forçosamente hipotéticas na busca de chaves interpretativas onde quer que elas estejam. É fato indiscutível que existem conceitos teológicos, simbólicos, místicos, diluídos nas notas musicais.¹⁴²

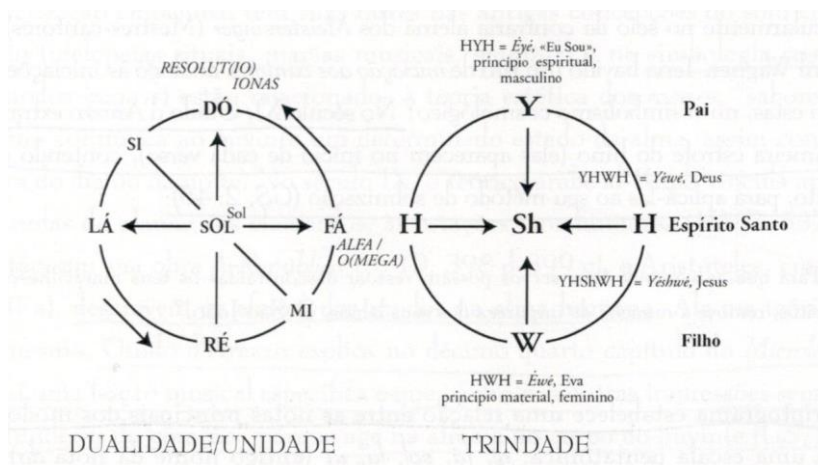


Figura 7 – Criptograma das notas da escala e Tetragrama/Pentagrama hebraico. Significações simbólicas e teológicas.¹⁴³

Mas nem tudo pousa apenas no plano intelectual, na investigação de possíveis símbolos e códigos ocultos. Afinal, a manifestação musical não se reduz a estímulos externos e expressões em resposta, sejam sonoras ou de movimento corporal. O pensamento da época já previa uma intuição de imanência do sagrado com as reflexões agostinhas, como nota Piqué:

Existe um sentido espiritual no canto. Um sentido que faz referência à emissão do espírito, do halo fonador, imagem, incluso na liturgia, do Espírito criador. Será o *cantus animae*, ligado ao espírito. Efetivamente, Agostinho

¹⁴⁰ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.127.

¹⁴¹ Ibidem, p.130

¹⁴² Ibidem, p.131.

¹⁴³ Ibidem, p.128.

afirma: ‘Não só cantamos quando com a voz e os lábios proferimos o canto: também existe um canto interior.’¹⁴⁴

Pode-se perceber um alinhamento entre a experiência patrística da *disciplina do arcano* – de cujo projeto catequético a música fazia parte, para treinar a percepção do espírito – e as relações ocultas dos números e das notas musicais da Idade Média, que só um iniciado em tais códigos poderia decifrar. Tem-se a impressão de que o projeto mistagógico patrístico tornou-se um desafio ou procedimento intelectual, iluminado pela Revelação, para acessar os mistérios de Deus inscritos no Livro da Criação e no Livro da Bíblia. Neste procedimento, a música tinha papel chave, compreendida como eco – no microcosmo humano – da melodia celeste do macrocosmo¹⁴⁵.

No período medieval ocorre, porém, uma realocação: a música, que num primeiro momento é a ferramenta sensorial que abre as capacidades espirituais para contemplar os mistérios, passa a constituir o próprio mistério a ser contemplado, intelectualmente, nas proporções numéricas e sua simbologia. Viret menciona que a teorização dos modos gregorianos acontece no “século VIII quando o essencial do repertório já estava composto e fixado havia algum tempo”¹⁴⁶, ou seja, composto de forma intuitiva, inspiração que brota na experiência de fé das culturas que acolheram a mensagem evangélica, sem uma sistematização musical explícita. A partir dessa organização intelectual da experiência sensorial sonora, verifica-se uma ênfase na procura de códigos, relações esotéricas¹⁴⁷, criptografias e mensagens ocultas nas estruturas da música que permitissem compreender intelectualmente o Mistério, sem abandonar a sensibilidade da prática musical mas deixando ela num segundo plano. Exemplo disso é justamente o legado de Guido d’Arezzo, quem no século XI registra

¹⁴⁴ “Hay un sentido espiritual en el canto. Un sentido que hace referencia a la emisión del espíritu, del halo fonador, imagen, incluso en la liturgia, del Espíritu creador. Será el *cantus animae*, ligado al espíritu.” Diz Piqué, citando Agostinho na obra *Enarrationes in Psalmos*: 147, 5. Cf. PIQUÉ, *Teología y Música*, p.114, tradução nossa.

¹⁴⁵ Cf. GUTDEUTSCH, *As Estruturas Musicais do Mundo*, 2014.

¹⁴⁶ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.124.

¹⁴⁷ Aqui refere-se ao esoterismo tradicional, chamado por Viret de esoterismo em sentido estrito: “dimensão interior das religiões, que é a sua profundidade espiritual, geralmente chamamos de ‘mística’. Especialmente quando se estuda as religiões como tema de Teologia. Contudo, pode-se estudar as religiões com outra ótica. Por exemplo, investigar cada religião como manifestação cultural do sagrado e dos grandes valores humanos. Neste caso, pode-se chamar a ‘mística’ de ‘esoterismo tradicional’: é uma expressão de pesquisa, usada por alguns estudiosos para significar a dimensão *esotérica* (interior) de uma determinada *tradição religiosa*”. MAÇANEIRO, *Esoterismo e fé cristã*, 1997, p.20.

seu “método de solmização” de onde nasce o criptograma de Viret¹⁴⁸. É necessário, para interpretação dos hinos em questão, notar que aqui aparece uma diferença importante entre a mentalidade que percorre a obra musical de Ambrósio em contraste à que se orchestra ao redor de Rábano Mauro no mundo medieval.

Fato é que a música mantém sua peculiar importância na vida da Igreja – para a espiritualidade e a liturgia, sobretudo – dando provas de que o “canto interior” referido por Agostinho continua presente na sensibilidade medieval, já que tais códigos só podem ser interpretados à luz da fé. Neste sentido, o “canto interior” corresponde ao canto do Espírito em nós, em testemunho de que cantamos em Verdade, ecoando em hino o que contemplamos do mistério de Deus (cf. Rm 8,16 e 26).

¹⁴⁸ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.127.

CAPÍTULO 3 - TEOLOGIA MUSICAL / MÚSICA TEOLÓGICA

As especulações nominais do primeiro capítulo, em relação à atividade teológico-musical, foram-se delineando no texto conforme a análise do objeto ia-se aprofundando no segundo capítulo. A música teológica, o *Veni Creator*, permitiu interagir com diversos pensamentos criando uma unidade a partir de sensações e sentimentos que carregam dados do Mistério. Em resposta, as próximas linhas testemunharão a contemplação reflexiva e nua do músico e do teólogo, na expressão do que neste trabalho está sendo chamado de teologia musical, a teologia que emana a partir do dado musical.

3.1. Leitura teológica dos aspectos musicais

Assim como Piqué, na sua obra, conseguiu desenvolver o pensamento teológico a partir da análise de material sensível, da mesma forma os próximos pontos recepcionarão todo o material musical recolhido no capítulo anterior para, a partir dele, expressar em palavras e conceitos, aquele dado teológico sensível contido na experiência musical-sensorial, transmitido pela prática e pelo texto musical.

3.1.1. Novas ferramentas, novas intuições

A música, como toda linguagem, vai ganhando expressividade e complexidade com o passar do tempo. Faz-se linguagem e comunicação sensorial; faz-se musicalidade dotada de beleza e simbologia. Nos primórdios do Cristianismo, tal musicalidade foi capaz de expressar-se por meio dos recursos então disponíveis, principalmente a melodia, os modos e suas inflexões. A esses recursos se acrescenta a palavra – como *sermo* (noética) ou como *littera* (poética) – que servirá à Palavra divina referida ou expressa nas composições. Enquanto linguagem humana, porém, a música é limitada para exprimir o Mistério, que lhe escapa e supera. Temos assim, lado a lado, a potência e a fragilidade da música, em termos teológicos: chave das

coisas arcanas, eco das esferas celestes, código guardião da matemática divina na Criação, mas sempre mendiga do Espírito Divino, o Pneuma Inspirador por excelência – como canta o hino: *Sermone ditans guttura; Accende lumen sensibus; Infunde amorem cordibus*. Esta afirmação teológica não contradiz a afirmação artística da música; antes a valoriza como atividade criativa aberta às novas possibilidades do Espírito Criador: *Veni Creator Spiritus, mentes tuorum visita* – clamam o músico e o teólogo em ato de criar. Não por acaso, a noção fundamental de *inspiração* tem uma evidente raiz pneumática: *in-spirarem, in-spiratio*. É de esperar-se que com o desenvolvimento do contraponto, da harmonia, da tecnologia dos instrumentos e técnicas de composição, a linguagem musical seja cada vez mais potente na expressão do dado teológico. Assim, a música pode ser capaz de propor e/ou expressar novas intuições e elaborações teológicas.

Nesse sentido, o que foi expressado sensivelmente do Mistério por meio da melodia do *Veni Creator* não se limita à experiência estética da composição original, em sua ancoragem passada. Claro que o hino – na sua versão gregoriana, seja qual for a interpretação – certamente continuará a deleitar a humanidade e a iluminar a Igreja com aquele antigo lampejo de perene essência. Mas a perenidade do Espírito o caracteriza como Criador, ampliando hoje e projetando ao futuro aquela luz primeira sobre os sentidos de cada nova geração: *Accende lumen sensibus*. Em sua comunicação do Mistério pelo *sensível* – e não apenas pelo *inteligível* – o Espírito tem muito a dizer em modos novos – razão pela qual é preciso, também nisto, colocar nossa atenção.

3.1.2. Cantar com o coração

Como dito acima, Agostinho, registrando o pensamento da época, caracteriza o canto de hinos litúrgicos e laudatórios como *canto do coração*, como reflexo da capacidade que a música tem de *tocar o coração*. Dado o caráter espiritual do *Veni Creator* e seu uso litúrgico, retomamos aqui essa característica focada no *coração*. Muitas culturas, por via da experiência, associam coração à vida. Além disso, fazer do coração uma analogia do amor e da subjetividade afetiva é uso recorrente na linguagem verbal, sobretudo na tradição do Romantismo dramático e literário. Contudo, a Sagrada Escritura amplia e aprofunda o sentido analógico de coração (*leb* em hebraico; *kardía* em grego), partindo da concepção semita de pessoa e chegando à reflexão sapiencial. O coração representa a *centralidade vital* da pessoa, onde são

elaboradas e guardadas as sínteses de suas variadas experiências. Anterior às distinções gregas de corpo (*soma*) e alma (*psiché*), os termos *leb* e *kardía* – na Bíblia – representam a unidade central da pessoa, como um todo. O coração é sede da aliança, não só afetiva (cordial) mas efetiva (moral) para com Deus (cf. Dt 6,5), pois ali residem a inteligência e as forças morais da pessoa (cf. Sl 118,34). Como tal, a pessoa pode ter um bom ou mau coração, virtuoso ou avarento (cf. Sl 118,36). Entregar-se a Deus “de todo coração” significa adesão radical à Torá, fonte de luz e de prudência (Prov 3,5); e assim como o decálogo foi escrito por Deus nas tábuas de pedra, a misericórdia e a verdade inscrevem-se nas “tábuas do coração” (Prov 3,3). Na poética semita, ferir o coração pode significar tristeza ou perda da consciência, próxima à loucura (cf. Ct 4,9). É também no coração que reside o Espírito de Deus, dado à criatura humana: o Espírito forja um “coração novo” (Ez 36,26), derramando ali “o amor de Deus” (Rm 5,5).

Note-se que todo este simbolismo do coração remete às suas funções vitais, donde nascem as analogias: com sua tonicidade muscular, oxigenação e distribuição do sangue, batimento em sístole e diástole, o coração marca o ritmo da respiração e bate ao modo de um instrumento vivo de percussão. Esses aspectos – assumidos na linguagem musical – podem ganhar destaque também no discurso teológico.

Viret, defendendo a pulsação cíclica como elemento de interpretação do repertório silábico gregoriano, menciona que “a pulsação musical é resultante de uma marca mental adquirida antes do nascimento: o feto escuta o coração da mãe”¹⁴⁹. Isto é uma realidade antropológica, inerente a todo ser humano. Relacionando tal fato com a visão de Rábano Mauro e o poder da música nos animais, podemos estender esta ideia a todos os seres vivos que possuem um sistema circulatório sanguíneo bombeado pelo coração. É possível verificar uma congruência entre a métrica iâmbica e as fases do ciclo cardíaco. Os movimentos de diástole e sístole não estão organizados simetricamente opostos no ciclo. Pelo contrário, eles estão próximos, deixando um espaço de tempo vazio. Pensando em notação moderna, isto pode ser representado metricamente num compasso de 3/4, mantendo uma certa liberdade de organização musical entre as sílabas tónicas e átonas, segundo a métrica antiga de

¹⁴⁹ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.107.

longas e breves. Esta flexibilidade do tempo hoje identifica-se com a ideia de *tempo rubato*¹⁵⁰.



Figura 8 – Ritmo de um hino ambrosiano¹⁵¹

Seria interessante abrir uma possibilidade de interpretação do *Veni Creator* em ritmo iâmbico, no estilo ambrosiano imbuído em aquele caráter popular, natural, antropológico, e portanto sagrado. Uma versão com essas características poderia ser chamada de canto no/de/com coração, apelando à Carta aos Efésios: “Entoai juntos salmos, hinos e cânticos inspirados; cantai e celebrai o Senhor de todo o vosso coração” (cf. Ef. 5,9). Uma possibilidade interpretativa metrificada dentro dos parâmetros de Santo Ambrósio pode ser apreciada no anexo III.

Aqui destacam-se dois aspectos, interligados. Primeiro, a dimensão sagrada do ritmo, pois além do caráter antropológico já mencionado, desde a sua imanência apresenta-se como um convite ao Transcendente. Nesse sentido, escutar o coração cobra um novo sentido. Em segundo, a desmitificação do canto gregoriano como linguagem musical sem pulsações, tomado como modelo para a experiência religiosa cristã. Uma leitura atenta ao conjunto de documentos do Concílio Vaticano II, em diálogo com o processo de descolonização dos povos não europeus, pode enriquecer muito a temática do canto gregoriano como “modelo supremo” da música sacra e ritual¹⁵². Não se trata aqui de retirar o alto valor que o canto gregoriano silábico ou

¹⁵⁰ *Rubato* (roubado) com grande liberdade de andamento. Cf. BENNET R., *Elementos básicos da música*, 1990, p.21.

¹⁵¹ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.111.

¹⁵² João Paulo II, no quirógrafo publicado para o Centenário do *motu proprio* “Tra le sollecitudini” sobre a Música Sacra, chama de “regra geral” o que Pio X escreveu em 1903: “Uma composição para a Igreja é tanto sacra e litúrgica quanto mais se aproximar, no andamento, na inspiração e no sabor, da melodia gregoriana, e tanto menos é digna do templo, quanto mais se reconhece disforme daquele modelo supremo” (BAZAGLIA P., *Documentos sobre a Música Litúrgica*, 2005, p.189). Por sua vez, a constituição *Sacrosanctum Concilium* do Vaticano II valoriza enfaticamente “a tradição musical de toda a Igreja” mas um pouco diferente de Pio X afirma que “a música sacra será tanto mais santa quanto mais intimamente estiver unida à ação litúrgica, quer como expressão mais suave da oração, quer favorecendo a unanimidade, quer, enfim, dando maior solenidade aos ritos sagrados. A Igreja, porém,

melismático possui, mas não pode ser sobrevalorizado em detrimento de outras expressões tanto quanto sagradas e diversas. Em última instância, pode-se dizer que o canto gregoriano desprovido de ciclicidade regular e pulsação, em contraste com o silábico ambrosiano, é um canto não caracterizado pelo coração, mas pela respiração; pois o coração não é outra coisa que pulso vital, regular e cíclico.

3.1.3. Inculturação na Patrística

A proposta musical ambrosiana, pode ser considerada como um dos primeiros modelos de inculturação musical da história da Igreja, talvez o mais ousado da época. Mesmo que nas diversas famílias litúrgicas é possível “perceber o recurso de elementos das diversas culturas para a composição das formas de celebrar”¹⁵³ dos primeiros Padres da Igreja, a maioria destes foi relutante, em diversos graus, a respeito de aceitar e incorporar a musicalidade pagã no culto e como expressão da espiritualidade cristã. Isto se deve à relação da música pagã com situações de “falta de decência e de moralidade”¹⁵⁴. A preferência geral foi de cantar salmos dentro da estética tradicional para também evitar possíveis desvios da ortodoxia da fé com novas composições. Outra contenda dos Padres sobre a música foi a contraposição entre o ideal ascético-espiritual cristão e o prazer sensorial que a música naturalmente provoca como experiência mística. O próprio Agostinho expõe a sua fragilidade ante este assunto:

Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na Igreja, para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro.¹⁵⁵

Como foi apontado anteriormente, Ambrósio também era consciente dos perigos da musicalidade do mundo, mas por outro lado ele percebeu a necessidade da Igreja latina, de acolher a sensibilidade musical do povo que até então “não

aprova e admite no culto divino todas as formas de verdadeira arte, dotadas das qualidades devidas” (ibidem, p.146). Estas duas falas precisam ser contextualizadas dentro do processo de descolonização dos povos não europeus. Para aprofundar neste último tópico recomendasse a seguinte bibliografia: BRIGHENTI, *Por uma Evangelização Inculturada*, 1998; CHUPUNGCO, *Inculturação Litúrgica*, 2008; CARDITA, *Reforma Litúrgica para quê?*, 2018.

¹⁵³ RIBEIRO, *Os Padres da Igreja e a inculturação da Fé*, 1996, p.351.

¹⁵⁴ BASURKO, *O canto cristão na tradição primitiva*, 2005, p.122.

¹⁵⁵ AGOSTINHO, *Confissões / De Magisterio*, 1973, p.220.

dispunha de cantos fáceis, ao mesmo tempo religiosos e ‘populares’¹⁵⁶. Os hinos ambrosianos representam para a Patrística a valorização da musicalidade popular do seu tempo e da sua região, iniciando uma tradição musical própria que inspirou a outras comunidades a aderirem ao *estilo ambrosiano* de composição.

No final do século IV, os cristãos haviam desenvolvido uma compreensão bastante sofisticada do papel que a salmodia, a hinologia literária e as canções populares desempenhavam na formação da igreja. Cantar canções específicas, especialmente quando estavam ligadas a tempos fixos, promoveu uma experiência comum que diferenciava os cristãos ortodoxos dos hereges e pagãos.¹⁵⁷

Vale aclarar aqui que Dunkle refere-se aos cristãos ortodoxos no sentido de ortodoxia na fé. Nesse sentido, o *estilo musical ambrosiano* diferenciava-se dos outros dois grupos por comunicar a verdadeira fé da Igreja, comunitária, segundo os concílios ecumênicos da época e de serem moralmente de acordo com a proposta de vida cristã.

3.2. Leitura teológica dos aspectos verbais

3.2.1. A questão do Filioque

Tanto a melodia do *Veni Creator* quanto a questão do *Filioque* têm sua gênese no século IV, ligados à teologia de Santo Ambrósio. Este fato chega a ser instigante, por também ser da mão do Bispo de Milão que surge um dos tratados mais importantes sobre pneumatologia: *De Spiritu Sancto*¹⁵⁸. É plausível que, se não houvesse a polêmica do arianismo e os enfrentamentos teológicos em defesa da natureza divina de Jesus Cristo, Ambrósio seria o candidato mais certo a autor da letra do *Veni Creator* – permitindo-nos aqui uma especulação. Mas, voltando para o assunto deste tópico, Ambrósio é considerado o primeiro autor a caracterizar o Espírito Santo como procedente do Pai e do Filho, por causa da seguinte formulação: “*Spiritus quoque Sanctus, cum procedit a Patre et a Filio, non separatur*”¹⁵⁹. Ou seja: “O Espírito que é igualmente Santo, quando procede do Pai e do Filho, não se

¹⁵⁶ VIRET, *Canto Gregoriano*, 2015, p.54.

¹⁵⁷ “By the end of the fourth century, Christians had developed a rather sophisticated understanding of the role that psalmody, literary hymnody, and popular songs played in the formation of the church. Singing particular songs, especially when they were tied to fixed times, promoted a common experience that would set orthodox Christians apart from heretics and pagans.” DUNKLE, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.1053, tradução nossa.

¹⁵⁸ Cf. AMBROSIO. *El Espíritu Santo*, 1998.

¹⁵⁹ CANTALAMESSA, *Vem Espírito Criador!*, 2014, p.564.

separa”¹⁶⁰. Cantalamessa, por sua vez, ensaia uma explicação bastante plausível que minimiza a responsabilidade de Ambrósio nesta controvérsia:

Pensa-se que Santo Ambrósio, por ser o primeiro a formular a ideia da processão do Espírito Santo ‘do Pai e do Filho’, tenha sido influenciado pela tradição latina e, de modo particular por Tertuliano. Só que Ambrósio é o único escritor latino de relevo que não conhece Tertuliano, ou que, pelo menos, nunca o cita; é conhecida, no entanto, a sua dependência, por vezes literal, da doutrina sobre o Espírito Santo de São Basílio e, ainda mais, de Santo Atanásio e de Dídimo de Alexandria.

Em meu entender, Santo Ambrósio mais não terá pretendido senão acolher e explicitar aquilo que, para ele, constituía o sentido óbvio de certas expressões que lia nas suas fontes gregas, tais como: o Espírito Santo procede ‘através do Filho’, é ‘imagem do Filho’, ‘procede do Pai e recebe do Filho’, é o ‘raio’ que se difunde do sol (o Pai) e do seu esplendor (o Filho), o ribeiro que provém da nascente (o Pai) e do rio (o Filho).¹⁶¹

Por outro lado, o rodapé do fragmento comprometedor, na edição espanhola do tratado pneumatológico de Ambrósio, descarta a possibilidade de relacionar a doutrina do *Filioque* ao pensamento do autor. A explicação é que “aqui o verbo proceder significa, [...], enviar, ser enviado”¹⁶². Com efeito, o verbo latino *procedere* com o substantivo *processio* (vir de / provir de) diferem muito do original grego, redigido no Credo – *ekpòreuo* e *ekpòreusis* – que não significam envio ou proveniência a partir de algum ponto, mas exatamente “tomar origem” ou “nascer” em sentido *ontológico*. Portanto, em grego, o Credo diz claramente que apenas o Pai é *arché* (princípio) ontológico do Espírito Santo, ainda que esteja unido ao Filho nesta específica *processio*. Já o Filho, embora seja o Verbo consubstancial ao Pai, não pode – por Si só, sem o Pai – dar origem ao Espírito Santo. Se assim fosse, também o Filho seria uma *arché* (um segundo Pai), rompendo a unidade na Trindade¹⁶³. A gramática do dogma segue claramente o Evangelho de João: “Quando vier o Paráclito, que vos *enviarei* de junto do Pai – o Espírito da Verdade, que *procede do Pai* – ele dará testemunho de mim” (Jo 15,26). Portanto, o Pai, com o Filho, é a única *arché* do Espírito Santo em sentido ontológico (Trindade imanente); enquanto o Filho, junto com o Pai, participa do envio do mesmo Espírito na obra da salvação (Trindade econômica).

¹⁶⁰ Cf. AMBROSIO. *El Espíritu Santo*, 1998, p.92.

¹⁶¹ CANTALAMESSA, op.cit., p.565.

¹⁶² AMBROSIO. Op.cit., p.92.

¹⁶³ Remetendo à *Clarificatio* da Santa Sé que resolve a polémica do Filioque. Cf. MAÇANEIRO, *Teologia da Igreja ortodoxa do Oriente*, 2015, verbete.

Verificando a compreensão e intencionalidade das palavras do pai da hinódia cristã ocidental sobre a procedência do Espírito, agora só faltaria esclarecer as relações do abade de Fulda com a questão do *Filioque*. Heinrich von Lausberg, no seu trabalho dedicado ao *Veni Creator*, defende certas relações que colocam o autor do hino como cúmplice de Carlos Magno, instrumentalizando o hino de modo que a formulação do *Filioque* fosse inserida no Credo¹⁶⁴. Cantalamessa, porém, nega esta possibilidade:

O autor [*Rabano Mauro*] acreditava, tal como todos os latinos, na processão do Espírito Santo ‘do Pai e do Filho’, embora se abstenha de utilizar o controverso termo *Filioque* num hino destinado ao uso litúrgico; escolhe, em lugar deste termo, a expressão *utriusque Spiritus*, aceitável por ambas as partes. Tanto os Padres latinos como os gregos admitem, efetivamente, que a Escritura fala do Paráclito umas vezes como ‘Espírito do Pai’, outras como ‘Espírito do Filho’ ou ‘Espírito de Cristo’. O *Veni Creator* foi composto não com intenções polêmicas, para defender uma visão do Espírito Santo contra outra, mas para celebrar a fé comum da Igreja na Terceira Pessoa da Trindade, como hino litúrgico para o Pentecostes.¹⁶⁵

Por um lado, Cantalamessa acredita na sinceridade poética de Rábano Mauro pela lógica do bom senso e ter utilizado uma expressão conciliadora. Por outro lado, Lausberg mostra relações entre o documento de Aquisgrana de 809 e o hino, assumindo este primeiro como uma fonte do segundo. À luz da presente pesquisa, ter evitado o termo *Filioque* no hino não aclara totalmente a relação de Rábano Mauro com o impasse político entre Carlo Magno e o Papa Leão III, pois Santo Ambrósio também não utilizou nenhuma fórmula nicena diretamente em suas composições, mesmo sendo declaradamente defensor da causa. Seja como for, fica claro que a riqueza e importância do hino, na forma em que foi composto, não ficam abaladas em nenhum caso pela polêmica do *Filioque* – sobretudo atualmente, após a *Clarificatio* da Santa Sé com seus elementos de solução da questão¹⁶⁶.

¹⁶⁴ LAUSBERG, *Der Hymnus “Veni Creator Spiritus”*, 1979, p.129.

¹⁶⁵ CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014, p.567.

¹⁶⁶ Quanto à processão do Espírito Santo (questão do *Filioque*), anuncia-se uma solução a partir da *Clarificatio* (nota teológica de esclarecimento) solicitada por João Paulo II ao Pontifício Conselho para a Unidade dos Cristãos sobre “A processão do Espírito Santo” (1995). Este documento deixa claro que os bizantinos entendem “processão” em sentido ontológico (εκπορευσις = *ekpòreusis*), professando com os latinos o Pai como única *arché* (αρχή = princípio sem princípio) da vida intratrinitária, donde o Paráclito toma origem eternamente (cf. Jo 15,26). De fato, ontologicamente não pode haver duas *arché* na Trindade, como se o Filho fosse autonomamente (sem o Pai) o princípio do Pneuma. Já os latinos entendem “processão” em sentido econômico (*processio*), referindo-se à missão do Espírito na história da salvação, como Amor do Pai e do Filho enviado ao mundo. Além disso, os latinos sempre afirmaram que o Espírito procede a *Patre* (do Pai) *principaliter* (como de um só Princípio). Assim, a “reciprocidade” da perspectiva latina (econômica) não fere a “fontalidade” da

3.2.2. Hic est dies verus Dei em chave pneumatológica

A conexão musical entre o hino de Ambrósio e o hino de Rábano Mauro é evidente. Mas no aspecto verbal e teológico aparentemente seguiram caminhos bastante diferentes. Buscar relações teológico-verbais entre os dois hinos parece atraente, embora seja necessário muito cuidado com a interpretação e contextualização das palavras, pela distância de tempo e espaço e pela confiabilidade dos meios disponíveis para a reconstrução das obras. Já foi mostrado que uma palavra é capaz de gerar um grande debate, como se vê na controvérsia do *Filioque*. Dunkle é ciente disto ao penetrar no universo de Ambrósio para interpretar seus hinos:

[...] textos de hinos, frequentemente alterados pela prática comunitária, e a transmissão oral, podem ser particularmente instáveis; mais ainda, hinários carolíngios são em boa parte não confiáveis, os mais antigos. Portanto, numa argumentação baseada no uso de uma palavra em particular, preciso ser cuidadoso para reconhecer possível flexibilidade mesmo nas primeiras execuções dos hinos.¹⁶⁷

Tendo isto presente e seguindo a teologia de Ambrósio, note-se que o hino cristológico *Hic est dies verus Dei* pode ser lido em perspectiva pneumatológica, isto é, também como obra do Espírito Santo, já que “não podemos duvidar que o Espírito seja criador, a quem reconhecemos como autor da encarnação do Senhor”¹⁶⁸. Na continuação, serão verificados alguns trechos do hino ambrosiano que podem ser interpretados pneumatologicamente, a partir da própria doutrina do Espírito Santo de Ambrósio.

O hino inicia-se da seguinte maneira: *Hic est dies verus Dei, sancto serénus lumine*. Já na primeira linha deixa uma abertura de interpretação ao falar de Deus e não especificamente de uma das pessoas da Trindade. Segue falando da santa luz

perspectiva bizantina (ontológica), permitindo que as duas ênfases se complementem. (PASSOS, J. D.; SANCHEZ, W. L. Dicionário do Concílio Vaticano II, 2015, p.466. Cf. MAÇANEIRO, *Teologia da Igreja ortodoxa do Oriente*, 2015, verbete. Cf. CPPUC in *Enchiridion Vaticanum* vol.14, p. 1733-1735.)

¹⁶⁷ “[...] hymn texts, often altered by communal practice and oral transmission, can be particularly unstable; moreover, the oldest, Carolingian hymnaries are often unreliable. In arguing on the basis of particular word use, I must therefore be careful to recognize possible flexibility in even the early performance of the hymns”. DUNKLE, B. *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, 2016, p.376, tradução nossa.

¹⁶⁸ “no podemos dudar que sea creador el Espíritu al que reconocemos como autor de la encarnación del Señor”. A frase formulada por Ambrósio é correta, mas é necessário aclarar que o Verbo encarnado não é criatura. No ato da encarnação, Jesus é criatura de Maria – não do Espírito, segundo o qual o Verbo já nasce divino. AMBRÓSIO, *El Espíritu Santo*. 1998, p.129, tradução nossa.

calma e/ou clara¹⁶⁹ de Deus, o que imediatamente leva a relacioná-la com o próprio *Veni Creator* no verso que diz *accende lumen sensibus*, pois somente o Deus Trino – em Si mesmo Luz – pode iluminar ou acender a luz na criatura, seja luz da mente ou dos sentidos de quem está no Espírito. O atributo da luz é uma analogia aplicável às Três Pessoas: o Pai das Luzes (cf. Tg 1,17), o Filho Luz do mundo (cf. Jo 8,12), o Espírito Santo iluminador (cf. Jo 14,26). Logo, a Luz atribui-se à Divindade, seja na unidade da Natureza divina, seja na Trindade das Pessoas divinas. Na sequência está o verso: *quo diluit sanguis sacer probrósa mundi crimina*, no qual “sangue” remete certamente ao Filho, por seu uso na linguagem teológico-litúrgica da Redenção¹⁷⁰. Por outro lado, como vimos linhas acima, Ambrósio se refere ao Filho-Cristo como obra direta do Espírito: então a “diluição dos penosos pecados do mundo” resulta também da presença do Espírito em Jesus, já que toda a ação salvadora do Filho se opera pela Unção do Espírito (cf. Lc 4,16-21; Hb 9,14). Ambrósio clarifica ainda mais: “O que o Espírito diz ou o Filho possui tem a sua origem no Pai; daí que existe também unidade de atividade. E de qualquer atividade divina pode-se afirmar que igualmente pode ser realizada por uma ou por outra pessoa divina”¹⁷¹.

Com essas aproximações pneumatológicas, podemos inferir que a poética do Espírito Santo no *Veni Creator* estava presente na lírica teológica do *Hic est dies Verus Dei* desde o início, na sua primeira epifania enquanto composição, com roupagem cristológica.

3.3. Leitura teológica do todo

Linhas acima, as duas linguagens, musical e verbal, cada uma por separado, já provocaram algumas intuições e desenvolvimentos teológicos. No capítulo anterior, tem-se reunido todas as informações possíveis para melhor usufruir artisticamente do hino – como propõe Pareyson, exposto no primeiro capítulo. Assim, as abordagens

¹⁶⁹ A qualificação da Trindade como “clara e calma” ou “fúlgida e serena” marcou a linguagem litúrgica e meditativa sobre Deus Trino, a partir de Ambrósio, até autores do século XIII como Gertrudes Magna.

¹⁷⁰ Cf. *Pange Lingua* – Tomás de Aquino: *Pange lingua gloriosi, corporis mysterium, sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium, fructus ventris generosi, rex effudit gentium; Anima Christi* – Inácio de Loyola (atribuição): *Anima Christi, sanctifica me, Corpus Christi, salva me, Sanguis Christi, inebria me, Aqua lateris Christi, lava me.*

¹⁷¹ “Lo que el Espíritu dice o el Hijo posee tiene su origen en el Padre, de aquí que hay también unidad de actividad. Y de cualquier actividad divina se puede afirmar que igualmente la puede realizar una u otra persona divina.” AMBRÓSIO, *El Espíritu Santo*, 1998, p. 21, tradução nossa.

históricas, estética, espiritual e musicológica permitem, enfim, uma experiência muito mais ampliada da apreciação e fruição da obra.

Um fato central revela-se na trajetória do hino até aqui traçada como um todo: uma mesma melodia acolheu, primeiro, a letra cristológica; e depois, passados alguns séculos, a segunda letra, no caso pneumatológica. Aproveitamento de acervo? Ou a primeira teria suscitado a segunda? Também reconhece-se que a gênese cristológica do hino é, na sua essência, um acontecimento pneumatológico. Isto se explica na cumplicidade do Espírito Santo e o artista no ato criativo. Tal reflexão requer, com ajuda de Pareyson, uma abordagem estética para analisar primeiro ao artista no ato criativo:

De fato, é verdade, por um lado, que o artista é o único autor da sua obra, e que a diferença entre as condições e o resultado, entre os materiais coletados e o de combustão, é tal que permite falar de uma verdadeira e própria criação original, da qual não temos de agradecer a outros senão ao artista. Mas, por outro lado, é preciso também reconhecer que a obra tem uma independência e uma geração interna, pela qual o artista, mal a concebeu, não é mais livre de fazer aquilo que quer, mas deve seguir a finalidade interna da mesma obra que ele ideou, quase como se fosse um germe que tende a se desenvolver em fruto maduro. Mas nas duas concepções as tais justas exigências vêm exageradas até ao ponto de falsearem, com a sua unilateralidade, a verdadeira natureza do processo artístico. O processo artístico não é uma criatividade tão absoluta que deixe ao artista uma liberdade completa e incondicionada¹⁷²

Nesta primeira ideia, de caráter estético, declara-se em síntese, por um lado, o artista como criador da obra e, por outro lado, a obra desenvolvendo-se com ajuda do artista. Como é próprio de Pareyson, a identificação dos extremos cria um ambiente de reflexão propício para encontrar o ponto ótimo, como espectro de possibilidades verdadeiras e não como apontamento a uma única verdade absoluta. Desta forma, Pareyson define o processo artístico como uma “síntese de atividade criadora e desenvolvimento orgânico, de *liberdade* e *obediência*, donde se pode, paradoxalmente, dizer que *a obra se faz por si, não obstante a faça o artista*”¹⁷³. Sem entrar ainda no aspecto do Divino na obra de arte, pode-se dizer, de certa forma, que a obra estabelece para o artista os limites e surpresas que a materialidade dos elementos da natureza possuem, mas também enxerga-se uma *vontade própria* nesta, a modo de um novo ente, germe que possui uma finalidade própria e que em

¹⁷² PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*, 2001, p.190.

¹⁷³ Idem.

algum momento se identifica, total ou parcialmente, com a finalidade do artista. Assim, Pareyson desenvolve uma estética da “formatividade’, que concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística”¹⁷⁴. Aplicando esta ideia de vida própria ao hino *Hic est dies verus Dei*, é como se a melodia da obra exercesse a sua *vontade própria*, emancipando-se do seu autor humano e sua poética inicial, percorrendo os séculos, até encontrar-se com a sua finalidade pneumatológica, pela qual passa a integrar o hino *Veni Creator Spiritus* que, por sua vez, possibilita a continuidade do processo infinito de leitura e interpretação da melodia, onde “a infinidade do processo interpretativo depende, [...], da própria inexauribilidade da obra de arte”¹⁷⁵.

Acolhendo a concepção estética de Pareyson a respeito da relação entre obra de arte e artista no ato criativo, agora deve-se considerar o Criador como causa primeira em tal relação. Desde a perspectiva teológica, não pretende-se negar o caráter criador próprio e a originalidade das obras do ser humano, tanto nos campos do saber como no artístico. O que se deseja é levar a experiência artística ao âmbito do Sagrado utilizando as lentes da *fides* e da *ratio*, que são como “as duas asas pelas quais o espírito humano se eleva para a contemplação da verdade”¹⁷⁶. Assim, João Paulo II explica a partir do livro do Gênesis¹⁷⁷ sobre “o artista, imagem do Deus Criador”¹⁷⁸:

Por conseguinte, Deus chamou o homem à existência, dando-lhe a tarefa de ser artífice. Na « criação artística », mais do que em qualquer outra actividade, o homem revela-se como « imagem de Deus », e realiza aquela tarefa, em primeiro lugar plasmando a « matéria » estupenda da sua humanidade e depois exercendo um domínio criativo sobre o universo que o circunda. Com amorosa condescendência, o Artista divino transmite uma centelha da sua sabedoria transcendente ao artista humano, chamando-o a partilhar do seu poder criador. Obviamente é uma participação, que deixa intacta a infinita distância entre o Criador e a criatura, como sublinhava o Cardeal Nicolau Cusano: « A arte criativa, que a alma tem a sorte de albergar, não se identifica

¹⁷⁴ PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*, 2001, p.27.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.228.

¹⁷⁶ JOÃO PAULO II, *Fides et ratio*, 2010, p.5.

¹⁷⁷ Cf. *Gn* 1,27-31.

¹⁷⁸ JOÃO PAULO II, *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*, Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html>, Acesso: 04/02/2020.

com aquela arte por essência que é própria de Deus, mas constitui apenas comunicação e participação dela ». ¹⁷⁹

Cabe aclarar aqui que este autor restringe a palavra criador, em um sentido estrito, para denotar “um modo de proceder exclusivo do Onipotente”¹⁸⁰, ou seja, dar a própria existência do ser a partir do nada, ao contrário da palavra artífice que refere-se a quem “utiliza algo já existente, a que dá forma e significado”¹⁸¹. Assim, pode-se dizer que o ser humano cria enquanto participa da ação criadora da Trindade. É no artista humano, na sua vocação de filho do Criador, imagem e semelhança do Artista divino¹⁸², que o desejo criativo aparece e a cumplicidade criadora do Espírito, que desde o início pairava sobre as águas, se concretiza em obras efetivamente novas.

Unindo a visão estética e teológica do ato criativo, a *vida própria* que o artífice humano dá para a obra de arte pode ser capaz de informar sensivelmente sobre Deus, por conter aquela centelha de sabedoria transcendente que Ele mesmo transmite, ou seja, as obras verdadeiramente artísticas podem ser consideradas instrumentos de revelação ou epifania do Mistério divino. Nas palavras de Piqué: “partimos de textos musicais, mas que estão caracterizados por uma própria, distinta e particular relação com a palavra e com a Palavra. Atrevo-me logo a dizer que estão intimamente relacionados com a manifestação epifânica do Mistério”¹⁸³. Aqui então aparece a revelação: cristologia e pneumatologia, assim como as suas Pessoas Divinas, têm um caráter de reciprocidade. Para o atual momento teológico isto não implica uma novidade. Mas, historicamente, o papel ativo do Espírito Santo na Trindade foi eclipsado nas reflexões teológicas, talvez por serem elaboradas exclusivamente pela linguagem verbal. “Esta ausência de um papel ativo no seio da própria Trindade é hoje considerada – e com justiça – a lacuna (possivelmente a maior de todas) da pneumatologia tradicional”¹⁸⁴. Aqui retomamos a ponderação inicial da pesquisa sobre a necessidade de fazer teologia a partir da experiência estética de obras musicais, ao

¹⁷⁹ O autor faz referência à obra: *Dialogus de ludo globi*, liv. II: Philosophisch-Theologische Schriften, III (Viena 1967), p. 332. JOÃO PAULO II, *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*, Disponível em: < http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html>, Acesso: 04/02/2020.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ “Partimos pues de textos musicales, pero que están caracterizados por una propia, distinta y particular relación con la palabra e con la Palabra. Me atrevo ya a decir que están íntimamente relacionados con la manifestación epifánica del Misterio.” PIQUÉ, *Teología y música*, 2006, p.201, tradução nossa.

¹⁸⁴ CANTALAMESSA, *Vem, Espírito Criador!*, 2014, p.576.

verificar que há uma vasta produção musical inspirada no pensamento teológico de cada época, mas são raras as teologias inspiradas no dado musical que abre caminhos diferentes para a percepção do Mistério. Ou seja, está-se inferindo que se a reciprocidade presente entre as poéticas cristológicas e pneumatológica, mediadas pela linguagem musical, tivesse sido captada pelo pensamento da época, talvez a intuição teológica da reciprocidade entre o Filho e o Paráclito não fosse uma novidade recentemente assimilada, mas seria um elemento já existente na pneumatologia tradicional. Afinal, o dado teológico já estava lá no século IX, só que em forma de música. Aqui, não quer-se julgar anacronicamente a História, mas sim aprender e apreender dela. A pergunta agora posta é a seguinte: que outros dados teológicos estão presentes, hoje, nas linguagens artísticas? Para responder, será oportuno que o teólogo contemporâneo esteja atento, munido das ferramentas necessárias para interpelar e deixar-se interpelar pela obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XX testemunhou uma redescoberta pneumatológica da Igreja com o movimento pentecostal, em suas diversas expressões. Frente a tais experiências no Espírito, quando as denominações cristãs buscam suas fontes pneumatológica, o *Veni Creator* revela-se como um compêndio unificador vivo da terceira pessoa da Trindade. Um compêndio que exprime o que a Igreja toda percebe do Espírito, intelectual e sensorialmente. E assim como o Espírito dá o Filho, o hino abre uma porta para entrar em contato com os primeiros séculos da Igreja onde a cristologia está sendo elaborada. A melodia do hino unifica o discurso pneumatológico e cristológico permitindo uma ponte de análise entre Ambrósio de Milão e Rábano Mauro. Um fio condutor que proporciona novas compreensões pela sensibilidade da linguagem musical.

Ambrósio, imerso no Espírito Criador, reconhece e usufrui sem medo das possibilidades que a articulação da música popular e a poesia estilizada podiam proporcionar. A valorização e manutenção da cultura popular e o desenvolvimento artístico de vanguarda caminham juntos para fusionar-se com os fins da Igreja. Isto ratifica a complementaridade da arte e da cultura na sociedade como dom divino. A abertura do cristianismo para um mundo que precisa ser valorizado e aproveitado. Num panorama difícil de rigidez eclesial e de resistências a mudança de paradigmas, o *Veni Creator* aponta para a poética de Ambrósio como um modelo patrístico a ser restaurado. A cultura como simples repetição do já existente não possui aquele Sopro Divino que eleva a sensibilidade do ser humano até o Transcendente. Por outro lado, a arte preocupada só nela mesma fica estéril sem nenhuma funcionalidade, pela qual vira irrelevante, egoísta e da mesma forma, sem aquele Sopro.

A analogia biológica que nasce da reflexão estético-teológica retrata bem a complementaridade necessária para manter a vida nos seres. Por um lado, o coração e suas pulsações que irrigam, levam os nutrientes e limpam o corpo. Do outro lado, a respiração que oxigena o torrente sanguíneo em troca do dióxido de carbono que o reino vegetal consome e retribui em forma de oxigênio. Os batimentos cardíacos colocam o corpo em comunicação com ele mesmo, enquanto a respiração coloca-o em comunicação com o exterior, algo maior que ele. Relação de imanência e transcendência que nos diz também da complementaridade do ritmo e da melodia na música. Uma não precisa negar à outra, mas na negociação entre ambas parece estar o desejo de Deus. Isto vale para todos os gêneros musicais, desde o canto gregoriano até o sertanejo de raiz, e principalmente a sua utilização no ambiente litúrgico. Perceba-se que estas meditações teológicas são fruto de uma experiência estética do Mistério, da fruição da arte no *Veni Creator Spiritus*. Aqui é importante frisar que é da experiência sensível e não do intelecto, pois as ideias não surgiram da contemplação dos manuscritos e notações quadradas sem emitir som nenhum, mas de cantar eles de todas as formas possíveis segundo uma pesquisa séria da tradição e da espiritualidade do compositor.

O próximo passo seria estudar a poética do hino viva nas reelaborações, como Pareyson indica: ver como a poética até agora recolhida é desenvolvida nos diferentes contextos pelas mãos dos novos parceiros da obra vai ganhando novas formas e provocando novas experiências epifânicas, condicentes com os desafios atuais, tanto da arte como da teologia. A presente pesquisa reconhece seus limites e deixa indicado o caminho para a sua continuidade: estudar as versões do *Veni Creator* de Lutero, Bach, Mahler e José Fernandes de Oliveira. Todos eles tiveram a experiência estética do hino e foram motivados a expressá-la nas próprias possibilidades e sensibilidades do seu espaço-tempo.

Para finalizar, a música e a teologia se cruzam constantemente na peregrinação do ser humano pela terra. As ferramentas do intelecto permitem interpretar as experiências artísticas, mas não é pelo intelecto que elas se fazem presentes diante o ser. As reflexões de Pareyson, Piqué e outros teóricos aqui citados nos permitem sistematizar as pegadas das vivências originárias impregnadas nas entidades estratificadas dos filhos de Deus. Mas não adianta ficar só com as pegadas e as reflexões, pois os sentidos pedem reviver as experiências uma e outra vez.

Conforme elas vão evoluindo e ganhando novos significados, o anseio de um novo sopro sempre está presente. Sim, a Igreja precisa de arte, e a teologia precisa de mais música para que, atizando os sentidos do espírito, possa alcançar as novas epifanias do Mistério.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO. **A doutrina cristã**: manual de exegese e formação cristã. São Paulo: Paulus, 2004.
- AGOSTINHO. **Confissões / De Magisterio**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1973.
- AGOSTINHO. **Comentário aos salmos (Enarrationes in psalmos)**: Salmos 1-50. Coleção: Patrística. São Paulo: Paulus, 1997.
- AGOSTINHO. **Comentário aos salmos (Enarrationes in psalmos)**: Salmos 51-100. Coleção: Patrística. São Paulo: Paulus, 1997.
- AGOSTINHO. **Comentário aos salmos (Enarrationes in psalmos)**: Salmos 101-150. Coleção: Patrística. São Paulo: Paulus, 1998.
- ALES BELLO, Angela. **Il senso del sacro**: Dall'arcaicità alla desacralizzazione. Roma: Castelvechi, 2014
- ALLMUSIC, **Konrad Ruhland**. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/artist/konrad-ruhland-mn0001191879/biography>>. Acesso: 04/02/2020.
- AMBRÓSIO. **El Espíritu Santo**. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1998.
- ASSEMBLÉIA PLENÁRIA DOS BISPOS. **Via Pulchritudinis**. Caminho privilegiado de evangelização e de diálogo. São Paulo: Edições Loyola, 2007
- BASURKO, X. **O canto cristão na tradição primitiva**. São Paulo: Paulus, 2005.
- BAZAGLIA, Paulo (Dir.). **Documentos sobre a música litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005.
- BENNET, Roy. **Elementos básicos da música**. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.
- BOGAZ, Antônio; COUTO, Márcio; HANSEN, João. **Patrística**: caminhos da tradição cristã. São Paulo: Paulus, 2008.

BOSSEUR, J. **Do Som ao Sinal**: História da notação musical. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CANTALAMESSA, Raniero. **Vem, Espírito Criador!**: Meditações sobre o *Veni Creator*. São Paulo: Canção Nova, 2014

CANTUS, **A Database for Latin Ecclesiastical Chant - Inventories of Chant Sources**. Disponível em: < <http://cantus.uwaterloo.ca/>>. Acesso: 04/02/2020.

CARDINE, E. **Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana**. São Paulo: Attar Editorial / Palas Athena, 1989

CASTAGNA, P. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**. Nº1, 2008, p.7-31.

CONSEIL PONTIFICAL POUR LA PROMOTION DE L'UNITÉ DES CHRÉTIENS [CPPUC]. **La procession du Saint-Ésprit** (Clarificatio 08.09.1995). In: Enchiridion Vaticanum vol. 14. Bologna: EDB, 1997, p. 1726-1747.

DIAMM. **NL-Uu MS 406 (Shelfmark 3 J 7)**. Disponível em: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1355/#/>. Acesso em: 24/09/2019.

DENZINGER. **Compêndio dos Símbolos, definições e declarações de fé e moral**. São Paulo, Edições Loyola, 2006

DUNKLE, B. **Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan**. OUP Oxford. Edição Kindle. New York: Oxford University Press, 2016.

ELDER, E. Rozanne. **The New Monastery**: Texts and Studies on the Earliest Cistercians. Michigan: Cistercians Publications, 1998.

GADAMER H. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GADAMER, H. **Verdade e Método I**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 15º Edição. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

HEANEY, M. Louise. **Music as theology**: whats music says about the word. Oregon: Pickwick Publications, 2012.

JOÃO PAULO II. **Carta do Papa João Paulo II aos Artistas**. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1999. Disponível em: < <https://w2.vatican.va/content/john-paul->

ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html> Acesso em: 04/02/2020.

JOÃO PAULO II. **Fides et ratio**. Carta Encíclica. 13^o Edição. São Paulo: Paulinas, 2010.

LAUSBERG, Heinrich. **Der Hymnus “Veni Creator Spiritus”**. Opladen: Westdeutscher, 1979.

LENTI, Saint Ambrose, the Father of Western Hymnody. **The hymn**. Vol.48, N^o4, 1997, p.44-48.

LITURGIKUS NÉPÉNEKTÁR, **Az Isten igaz napja ez**. Disponível em: <<http://nepenektar.hu/tetel/239/az-isten-igaz-napja-ez-hic-est-dies-verus-dei>> Acesso: 04/02/2020.

MAÇANEIRO, Marcial. **Esoterismo e fé cristã**: encontros e desencontros. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAÇANEIRO, Marcial. **Igrejas Ortodoxas do Oriente**. Verbete. São Paulo: Paulinas / Paulus, 2015.

MAÇANEIRO, Marcial. **O labirinto sagrado**: ensaios sobre religião, psique e cultura. São Paulo: Paulus, 2011.

MAHER, James. **The christian songwriter as theologian**: giving voice to the converted heart and mind. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirement of the degree of Master of Theology. MCD University of Divinity, 2013.

MAURO, **De Universo**. Disponível em: < <https://docplayer.gr/55848306-De-universo-libri-xxii-rabano-mauro.html>>. Acesso: 04/02/2020

MAURO, R. **O significado místico dos números**. Trad. Luiz Jean.Lauand. São Paulo: GRD; Curitiba: Ed. Universitária Champagnat, 1992.

PAREYSON, L. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARRISH, C. **A Treasury of Earle Music**: Masterworks of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque Era. New York: Dover Publications, 2000.

PASSOS, J. D.; SANCHEZ, W. L. **Dicionário do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015.

- PIERCE, C. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PIQUÉ, J. Experiencia, empatía y conversión: una teología de la música como epifanía del Misterio. **Scripta Theologica**, Vol. 42, 2010, 425-434.
- PIQUÉ, J. **Teología y Música**: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción del Mistério (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen). Roma: Gregorian University Press, 2006.
- RIBEIRO, A. **Os Padres da Igreja e a inculturação da Fé**. Teocomunicação. Programa de Pós-Graduação em Teologia da Escola de Humanidades da PUCRS. V.26. Nº113. Set.1996. p.345-357.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, A. **Dicionário Latino-Português**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SOLESMES (Ed.). **The Liber Usualis**: with introduction and rubrics in english. New York: Desclee Company, 1961.
- SOLESMES. **Graduale Triplex**. Paris-Tournai: Desclée, 1979.
- SOLESMES. **Antiphonarium ambrosianum**. Paléographie Musicale V. Solesmes: Imprimerie Saint-Pierre , 1896.
- SOLESMES. **Antiphonarium ambrosianum (transcrição)**. Paléographie Musicale VI. Solesmes: Imprimerie Saint-Pierre, 1900.
- TEIXEIRA, T. **Música e beleza em São Tomás de Aquino**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2012.
- UNIVERSIDADE DE BRESLÁVIA, **Antiphonarium de tempore et de sanctis per annum**. Disponível em: <<https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/15651/edition/24562>>. Acesso: 04/02/2020
- VIRET, Jacques. **Canto Gregoriano**: uma abordagem introdutória. Curitiba: Editora UFPR, 2015.
- VIRET, J. **Canto Gregoriano**: uma abordagem introdutória. Tradução: Paulo Valente. Curitiba: Editora UFPR, 2015.
- WEBER, José H. **Introdução ao canto gregoriano**. São Paulo: Paulus, 2013.

ANEXOS

ANEXO 1

HIC EST DIES VERUS DEI

[Eis de Deus, o verdadeiro dia]

<p>Hic est dies verus Dei, sancto serenus lúmine, quo díluit sanguis sacer probrósa mundi crímina.</p> <p>Fidem refúndit pérditis cæcósque visu illúminat; quem non gravi solvit metu latrónis absolútio.</p> <p>Opus stupent et ángeli, pœnam vidéntes córporis Christóque adhæréntem reum vitam beátam cárpere.</p> <p>Mystérium mirábile, ut ábluat mundi luem, peccáta tollat ómnium carnis vitia mundans caro</p> <p>Quid hoc potest sublímius, ut culpa quærat grátiam, metúmque solvat cáritas reddátque mors vitam novam?</p> <p>Esto perénne méntibus paschále, lesu, gáudium, et nos renátos grátia tuis triúmphis ággrega.</p> <p>lesu, tibi sit glória, qui morte victa prænités, cum Patre et almo Spírítu, in sempitérna sæcula.</p>	<p>Eis de Deus o verdadeiro dia de luz santa, serena e alva: Nele o sagrado sangue os crimes do mundo lava</p> <p>Ao perdido é dada a fé e aos cegos, luminosa visão. Quem ainda teria medo, sendo abolvido o ladrão?</p> <p>Pasmos os anjos contemplam do corpo toda a chaga: Se o reu une-se a Cristo alcança vida beata!</p> <p>Eis o admirável mistério que lava a miséria ímpia, tirando o pecado e o vício: a carne, pela Carne foi limpa.</p> <p>Haveria algo mais sublime? Pois as culpas busca a graça, o amor derrota o medo e pela morte, a vida é dada!</p> <p>Alegria pascal, ó Jesus, Habite o coração dos remidos! Triunfemos em perene luz Nós, por graça renascidos!</p> <p>A ti, Vencedor da morte, com o Pai e o Espírito também, seja dada glória eterna, pelos séculos, amém.</p>
--	--

**Revisão da tradução por Prof. Pe. Marcial Maçaneiro SCJ.*

ANEXO 2

VENI CREATOR SPIRITUS

[Vinde, Espírito Criador]

<p>Veni Creator Spiritus, mentes tuorum visita, imple superna gratia, quae tu creasti, pectora.</p> <p>Qui diceris Paraclitus, altissimi donum Dei, Fons vivus, Ignis, Caritas, et spiritalis Unctio.</p> <p>Tu septiformis munere, Digitus paternae dexteræ, Tu rite promissum Patris, sermone ditans guttura.</p> <p>Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus, infirma nostri corporis, virtute firmans perpeti.</p> <p>Hostem repellas longius, pacemque dones protinus; ductore sic te praeviso, vitemus omne noxium.</p> <p>Per te sciamus da Patrem noscamus atque Filium; Teque utriusque Spiritum credamus omni tempore.</p> <p>[Deo Patri sit gloria, et Filio, qui a mortuis surrexit, ac Paraclito in saeculorum saecula.] Amen.</p>	<p>Vinde Espírito Criador, a nossa alma visitai; e enchei os corações com vossos dons celestiais.</p> <p>A Vós clamamos Consolador, do Deus excelso o Dom sem par; a Fonte viva, o Fogo, o Amor; a Unção divina e salutar.</p> <p>Sois doador dos sete dons, sois Dedo forte da destra do Pai; por Ele prometido a nós, por nossa voz Seus feitos proclamai.</p> <p>A nossa mente iluminai; os corações, enchei de amor; nossa fraqueza encorajai, qual força eterna e protetor.</p> <p>As hostes inimigas repeli e concedei-nos vossa paz: se pela graça nos guiais, o mal deixamos para trás.</p> <p>Ao Pai e ao Filho Salvador, por Vós possamos conhecer; que procedeis do Seu amor, fazei-nos sempre firmes crer.</p> <p>[A Deus Pai seja a glória, ao Filho Ressuscitado também, igualmente ao Espírito Paráclito, pelos séculos dos séculos.] Amém.</p>
--	--

**Revisão da tradução por Prof. Pe. Marcial Maçaneiro SCJ.*

ANEXO 3

VENI CREATOR SPIRITUS

Arranjo métrico: José Luis Manrique

Letra: Rabano Mauro
Música: Ambrósio de Milão

$\text{♩} = 200$
Com pulso mais sem rigidez

Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum vi - si - ta,
10 im - ple su - per - na_ gra - ti - a, quae tu cre - as - ti_ pec - to - ra.

Qui diceris Paraclitus,
altissimi donum Dei,
Fons vivus, Ignis, Caritas,
et spiritalis Unctio.

Tu septiformis munere,
Digitus paternae dexteræ,
Tu rite promissum Patris,
sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus,
infirmi nostri corporis,
virtute firmans perpeti.

Hostem repellas longius,
pacemque dones protinus;
ductore sic te praevio,
vitemus omne noxium.

Per te sciamus da Patrem
noscamus atque Filium;
Teque utriusque Spiritum
credamus omni tempore.

Deo Patri sit gloria,
et Filio, qui a mortuis
surrexit, ac Paraclito
in saeculorum saecula.

Nota: Os acentos naturais das palavras que não encaixem com os tempos fortes métricos serão assumidas como síncopes na interpretação.

Contato: joseluismy@gmail.com

ANEXO 4
TABELA DE NEUMAS¹⁸⁵

nom	Saint-Gall	Nord de l'Espagne	Tolède	Catalogne	Bologne	Bretagne	Metz	Aquitaine
<i>virga</i>	/		┌		/	┌		
<i>punctum</i>	..	·	··c	·	··	..
<i>pes</i>	√	√√	√	√	√	√	√	√
<i>clivis (flexa)</i>	∩	∩∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>torculus</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>porrectus</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>scandicus</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>climacus</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>strophici</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>trigon</i>	∩		∩	∩	∩	∩		
<i>oriscus</i>	∩	∩		∩	∩	∩	∩	∩
<i>pressus</i>	∩			∩	∩	∩	∩	∩
<i>pes stractus</i>	∩					∩		∩
<i>salictus</i>	∩			∩		∩	∩	
<i>quilisma</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
<i>epiphonus</i>	∩			∩		∩	∩	∩
<i>cephalicus</i>	∩	∩		∩	∩	∩	∩	∩
<i>ancus</i>	∩							
<i>axis</i>	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩

¹⁸⁵ BOSSEUR, *Do som ao sinal*, 2014, p.27.