



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

GABRIEL SCATENA GUIZADO

**UMA ANÁLISE DA CANÇÃO ENQUANTO ATO LITÚRGICO SEGUNDO
NICHOLAS WOLTERSTORFF: O CASO DAS NOVAS COMUNIDADES
CATÓLICAS DO BRASIL**

Campo Grande – MS
2023

GABRIEL SCATENA GUIZADO

**UMA ANÁLISE DA CANÇÃO ENQUANTO ATO LITÚRGICO SEGUNDO
NICHOLAS WOLTERSTORFF: O CASO DAS NOVAS COMUNIDADES
CATÓLICAS DO BRASIL**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. William Teixeira da Silva
Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes
Linha de pesquisa: Estudos Transdisciplinares

Campo Grande – MS
2023

GABRIEL SCATENA GUIZADO

**UMA ANÁLISE DA CANÇÃO ENQUANTO ATO LITÚRGICO SEGUNDO
NICHOLAS WOLTERSTORFF: O CASO DAS NOVAS COMUNIDADES
CATÓLICAS DO BRASIL**

APROVADA POR:

WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA, DOUTOR (PPGEL-UFMS)
Presidente – Orientador

SUELI MARIA RAMOS DA SILVA, DOUTORA (PPGEL-UFMS)
Examinador interno

EMILSON JOSÉ BENTO, DOUTOR (UCDB)
Examinador externo

Campo Grande/MS, 21 de Setembro de 2023.

DEDICATÓRIA

Àqueles tantos que me acolheram,
aos muitos que puderam ser,
à todos que carrego:
às linhas da Vida pertencem este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Àquele que primeiro me escolheu, Deus Pai.

Àquele que primeiro me amou, Deus Filho.

Àquele que me separou, Deus Espírito Santo.

À minha esposa Ana Leonidia, só ela sabe realmente qual o valor deste trabalho. Se o amor se constrói na lida diária: te amo. Se o amor se fortalece nas desilusões e desassossegos: te amo. Se o amor perdura nas escolhas em comum e nos frutos cultivados: te amo.

Ao meu orientador William, das muitas justificativas dos ocos da vida, quando pensei que não teria mais forças dada a quantidade de percalços, encontrei no senhor a figura paterna que precisei – a qual não escuta qualquer tipo de queixa, mas impulsiona os seus à continuar.

Aos meus pais, Eliane e Carlos, os quais honrarei até o fim dos meus dias.

À Lais Domingues Fujiyama, pelas incontáveis horas de acolhimento e pela generosidade em tudo. Estimo sua amizade.

Ao Julio, só você sabe o quanto nossos “corujões” nos forjaram para a vida.

À Professora Dra. Ana Gaborim, minha “mãe-acadêmica”. Sua generosidade é incontável. Agradeço também por nos ensinar (eu e minha Ana) a dar banho em nosso primeiro filho – seu primeiro “neto acadêmico”.

Os meus últimos anos me transformaram, não somente no aspecto profissional, mas em outras dimensões. Descobri que seria pai logo nos primeiros meses do ingresso no PPGEL e novamente agora, há dias de finalizar esta dissertação, recebi a graça do nascimento de mais um filho. O ano que passou [2022] também teve seu peso, o peso da vitória sobre a morte, esta eu conheci de perto, sofri a agonia de ver a saúde de minha esposa se esvaindo. Esta dissertação tem por vocação a fecundidade. Desta forma, inúmeras pessoas me sustentaram: Carla (minha tia e madrinha do João Gabriel), Dida e Lumy (amigos com uma autoridade enorme sobre minha vida e vocação), Consuele (madrinha do Álvaro, que permitiu tudo ser mais leve), Ana Cristina (a tia do banho de mangueira, que me socorre das mais variadas formas), Julio e Carol (e meus afilhados), Kariene e família, Sandra e Diego, meus compadres Carlos e Amanda (e minha afilhada), Prô Eva e Prô Laís.

Aos meus fundadores Naor e Luci, o sim que deram a Deus sempre será motivo de júbilo. Ter impresso em minha alma o Carisma da “Boa Nova” e entender o meu chamado de

vida que se faz por meio do anúncio do Evangelho à ovelha perdida e em conduzi-la à santidade (sabendo que a ovelha sou eu), é o que dá sentido para os meus dias.

À toda minha comunidade, a Boa Nova. Muitos dos meus queridos não foram mencionados aqui. Espero que saibam o quanto os amo e rezo pela vida de vocês. Foi em comunidade que o amor de Deus se apresentou a mim e se mantém. Uma comunidade que reza tem seu coração e sua alma indivisos. Assim me sinto, um com vocês.

Ao meu irmão Luiz, que por vezes me mostrou que estava “tudo bem” e foi meu modelo de mestrando (mesmo que eu não tenha realizado 1% daquilo que fez em seu trabalho). Começamos e terminamos juntos.

Ao Padre Emilson, suas contribuições mudaram a forma como eu via esse trabalho.

À Professora Sueli, sua gentileza em me apontar novos caminhos e a sua capacidade de organização me motivaram.

Aos meus alunos, os quais são uma família para mim. Eu não poderia ser outro que não um Professor. Minha vida se refaz diariamente por meio do processo de ensinar e aprender. Por meio do trabalho espero trilhar minha jornada de vida.

Ao Frei João Francisco, a providência de São José não falha. Nos últimos meses pude experimentar um enorme retiro em minha vida. Sem seus sermões apologéticos, sua piedade e o cuidado em celebrar uma missa verdadeiramente católica por meio da liturgia do Concílio Vaticano II eu não conseguiria escrever este trabalho.

Aos meus filhos, João Gabriel e Álvaro. Tudo que faço é pela nossa família, sempre escolherei vocês e sua mãe. Depois de Deus, vocês.

=⁴ Eis a **voz** do Senhor com poder! †
Eis a **voz** do Senhor majestosa, *
sua **voz** no trovão reboando!
–⁵ Eis que a **voz** do Senhor quebra os cedros, *
o **Senhor** quebra os cedros do Líbano.
–⁶ Faz o **Líbano** saltar qual novilho, *
e o **Sarion** como um touro selvagem!
=⁷ Eis que a **voz** do Senhor lança raios, †
⁸ a voz de **Deus** faz tremer o deserto, *
faz **tremer** o deserto de Cades.
=⁹ Voz de **Deus** que contorce os carvalhos, †
voz de **Deus** que devasta as florestas! *
No seu **templo** os fiéis bradam: “Glória!”
Salmo 28(29)

RESUMO

Esta dissertação tem como tema a canção popular com fins litúrgicos no contexto da realização das missas na espiritualidade das novas comunidades católicas. Objetiva-se com este trabalho apresentar um modelo para a análise das canções a partir da perspectiva da teoria dos atos litúrgicos de Nicholas Wolterstorff, bem como a aplicação prática por meio da análise de canções retiradas de gravações do Youtube referentes às missas da comunidade Canção Nova e Shalom. No capítulo 1 apresentaremos a teoria dos atos litúrgicos de Wolterstorff e a Teoria dos atos de fala de Austin que servirá como substrato teórico para a compreensão da dimensão performativa da liturgia proposta pelo autor. No capítulo 2 apresentaremos uma revisão sistemática das normativas para a encenação de uma liturgia católica, tendo como principal referência o Missal Romano de Paulo VI. Por fim, o capítulo 3 apresentará o modelo para análise das canções, bem como um novo conceito de canção litúrgica em razão da articulação das diversas áreas do conhecimento como: a filosofia da linguagem, a teologia e a música e as análises obtidas pela aplicação prática da ferramenta proposta. Como resultados têm-se o aprofundamento da questão musical litúrgica pós-concílio Vaticano II numa perspectiva local, a proposição de uma ferramenta que se originou do encontro entre as diversas proposições de atos litúrgicos decorrentes das normativas para a realização da missa e a teoria dos atos de fala e, por fim, a análise dos textos que discute as diversas atmosferas afetivas que favorecem a execução musical na dimensão performativa dos atos de fala.

Palavras-chave: Liturgia. Discurso Religioso. Música e religião. Concílio Vaticano II. Canto congregacional.

ABSTRACT

This dissertation's theme is a popular song for liturgical purposes in the context of holding masses in the spirituality of new Catholic communities. The objective of this work is to present a model for the analysis of songs from the perspective of Nicholas Wolterstorff's theory of liturgical acts, as well as practical application through the analysis of songs taken from YouTube recordings referring to masses in the Canção Nova community. and Shalom. In chapter 1 we will present Wolterstorff's theory of liturgical acts and Austin's theory of speech acts, which will serve as a theoretical substrate for understanding the performative dimension of the liturgy proposed by the author. In chapter 2 we will present a systematic review of the regulations for staging a Catholic liturgy, using the Roman Missal of Paul VI as the main reference. Finally, chapter 3 will present the model for analyzing songs, as well as a new concept of liturgical song due to the articulation of different areas of knowledge such as: philosophy of language, theology and music and the analyzes obtained through practical application of the proposed tool. The results include the deepening of the liturgical musical issue post-Vatican Council II from a local perspective, the proposition of a tool that originated from the encounter between the various propositions of liturgical acts arising from the regulations for the performance of the mass and the theory of acts of speech and, finally, the analysis of the texts that discuss the different affective atmospheres that favor musical performance in the performative dimension of speech acts.

Keywords: Liturgy. Religious Speech Music and religion. Second Vatican Council Congregational song.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Proposição de atos litúrgicos para cada parte da missa segundo o Missal Romano.....	5
		4
Tabela 2 –	Prescrições litúrgicas do Missal Romano.....	5
		6
Tabela 3 –	Relação entre atos propostos pela Instrução Geral do Missal e as partes da Missa.....	6
		0

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Transcrição da canção Novos Dias, composta por membros da Comunidade Shalom (CD Kyrios).....	67
Figura 2: Linha 1 da canção Novos Dias.....	70
Figura 3: Linha 2 da canção Novos Dias.....	71
Figura 4: Linha 3 da canção Novos Dias.....	71
Figura 5: Linha 4 da canção Novos Dias.....	71
Figura 6: Linha 5 da canção Novos Dias.....	72
Figura 7: Linha 6 da canção Novos Dias.....	72
Figura 8: Transcrição da canção Nossa oferta de amor, composta por membros da Comunidade Shalom (CD Um só corpo – 30 anos).....	74
Figura 9: Linha 1 da canção Nossa oferta de amor.....	76
Figura 10: Linha 2 da canção Nossa oferta de amor.....	77
Figura 11: Linha 3 da canção Nossa oferta de amor.....	77
Figura 12: Linha 4 da canção Nossa oferta de amor.....	77
Figura 13: Linha 5 da canção Nossa oferta de amor.....	78
Figura 14: Linha 6 da canção Nossa oferta de amor.....	78
Figura 15: Transcrição da canção Abro as portas, composta por Amanda Pinheiro (Consagrada Shalom).....	79
Figura 16: Linha 4 da canção Abro as portas.....	81
Figura 17: Linha 5 da canção Abro as portas.....	81
Figura 18: Transcrição da canção Glória a Deus nas alturas, composta por ministério Amor e Adoração (Canção Nova).....	83
Figura 19: Transcrição da canção Santo, composta por ministério Amor e Adoração (Canção Nova).....	86
Figura 20: Linha 1 da canção Santo.....	87
Figura 21: Linha 2 da canção Santo.....	88
Figura 22: Linha 3 da canção Santo.....	88
Figura 23: Linha 4 da canção Santo.....	88
Figura 24: Linha 5 da canção Santo.....	89
Figura 25: Linha 6 da canção Santo.....	89
Figura 26: Transcrição da canção Cordeiro de Deus, composta por Ministério Amor e Adoração (Canção Nova).....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – A CANÇÃO ENQUANTO ATO LITÚRGICO: A PERSPECTIVA DE WOLTERSTORFF E AUSTIN COMO ABORDAGEM ANALÍTICA	20
1.1. A Teoria dos Atos de Fala de John Austin.....	20
1.2. A teoria dos Atos litúrgicos de Nicholas Wolterstorff em <i>Acting Liturgically: Philosophical Reflections On Religious Practice</i>	22
1.3. “O Que é a Liturgia” (Capítulo 1).....	25
1.4. “Sobre Seguir um Roteiro Litúrgico”.....	30
1.5. “De Comum Acordo. A Dimensão Comunitária da Ação Litúrgica” (Capítulo 3).....	32
1.6. “De Joelhos: A Dimensão Corporal da Ação Litúrgica” (Capítulo 4).....	32
1.7. “Reunir, Não Ascender”.....	33
1.8. “Por Que Adorar a Deus Com Nossos Corpos?”.....	35
1.9. “O que os que não tem fé estão fazendo nas promulgações litúrgicas (Capítulo 5).....	37
1.10. Considerações parciais.....	40
CAPÍTULO II – A LITURGIA CATÓLICA ROMANA PÓS-CONCÍLIO VATICANO II	42
2.1. Normativas acerca da Música Litúrgica.....	45
2.2. Missal Romano.....	46
2.3. Instrução geral do Missal Romano.....	56
CAPÍTULO III – MODELO DE ANÁLISE DAS CANÇÕES LITÚRGICAS A PARTIR DE NICHOLAS WOLTERSTORFF	62
3.1. A Canção enquanto ato litúrgico.....	63
3.2. Modelo de Análise das canções a partir de Wolterstorff.....	63
3.3. Critério de escolha das missas.....	65
3.4. Canção de Entrada.....	66
3.5. Canção de Ofertório.....	73
3.6. Canção de Comunhão.....	79
3.7. Canção Hino de Louvor.....	82
3.8. Canção Santo.....	86
3.9. Canção Cordeiro de Deus.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Este trabalho se inicia muito antes do exercício de teorização entre o problema de pesquisa, o objeto pretendido e a relação entre objetivo e análise dos dados. Ele teve início com a prática musical deste pesquisador, suas observações do meio religioso e suas experiências e vivências de fé na Igreja Católica desde a infância, por influência familiar. Já na graduação, surgiram as primeiras inquietações com relação ao tema Música Sacra, onde o repertório recém apresentado ao estudante não se conformava à ideia musical estabelecida em sua prática litúrgica habitual. Dos conhecimentos que causaram as primeiras inquietações e que se modificaram até a conformação do problema de pesquisa deste trabalho, está o legado musical da Igreja Católica, que se estabeleceu durante quase dois mil anos de história e dispõe de um patrimônio musical que forma a base da cultura ocidental, como dela temos conhecimento hoje, desenvolvimento esse amplamente difundido nos livros de História da Música Ocidental.

Ao cursar o nível superior em Música, em diversas oportunidades, seja nas disciplinas teóricas ou de prática instrumental e/ou vocal, por inúmeras vezes fui introduzido a repertórios desta natureza, também denominados repertórios de Música Sacra. Dentre os critérios que estabeleciam uma música de acordo com o repertório em questão, estavam o compositor da obra, que possuía ligação com a Igreja Católica, em sua maioria padres ou religiosos, bem como a finalidade composicional, se estabelecendo como excertos de Missa ou até mesmo Missas inteiras, o uso do texto sacro – as Sagradas Escrituras – principalmente na língua latina, assim como os aspectos estilísticos salvaguardados de cada período musical e escola composicional específica.

De outra forma, cotidianamente em minha vivência ritual habitual no contexto litúrgico da Igreja Católica, no que diz respeito ao repertório praticado, também havia fixado suas características, tendo por estilo Sacro o repertório que se constituía exclusivamente por elementos da música popular, principalmente da canção. Fato é que ensinar e aprender música no contexto religioso para mim, processos em cujos ambos me envolvi, tornou-se sinônimo de preparar os futuros músicos com o máximo de ferramentas idiomáticas dos diversos estilos musicais populares, dentre eles o rock, a balada, o pop, o jazz, o blues, o samba, a bossa nova, o axé, as marchinhas, dentre outros.

O repertório que incluía o Canto Gregoriano, os diversos tipos de polifonia Sacra, entre outros, considerados como Música Erudita, eram para mim propensos à execução, quase

que exclusiva, às salas de concerto. Se, por um lado, as evidências históricas me encaminharam para um repertório que foi concebido para fins litúrgicos, mas que em sua aplicação reservava-se às salas de concerto e aos eruditos, por outro lado, em minha prática não havia maneira de realizar a aplicação de determinado repertório, tampouco havia uma similaridade entre o repertório que eu executava cotidianamente e o repertório Sacro já estabelecido pela tradição musical. Em uma perspectiva superficial, mas que fazia presente a inquietação deste pesquisador, parecia não haver forma de realizar intercâmbio ou comunicação entre eles, tampouco aplicação prática num mesmo contexto. Essa ideia se modificará com base no que segue.

Duarte (2016) apresenta, por meio da análise dos elementos musicais que foram mantidos, abandonados ou restaurados na música litúrgica no Brasil entre os séculos XX e XXI e tem por objetivo identificar quais as rupturas, continuidades ou restaurações podem estar contidas na música litúrgica atual. Com sua pesquisa, nos fornece evidências relevantes para confrontarmos aquilo que popularmente é alvo de falácias: haveria uma descontinuidade da música litúrgica pós-concílio Vaticano II. O autor faz um histórico acerca da estética musical litúrgica dos séculos XX e XXI e por diversas vezes contrapõe a estética vigente no Brasil com aquela praticada na liturgia dos países europeus. O primeiro momento apontado caracterizou-se pela semelhança com a ópera e a música sinfônica (final do século XIX e início do século XX). Esse período culminou em outro denominado restauração, de grande relevância para a compreensão da continuidade musical litúrgica. É importante salientar que a restauração a que se propunha não fazia referência ao resgate musical de algum período anterior e sim à restauração da dignidade musical litúrgica em oposição à música de Teatro. Esse período se desenvolveu a partir de metas musicais determinadas pelo *motu proprio* do Papa Pio X, o *Tra le solitudine*, de 1903.

É importante salientar que as normativas dispostas no motu próprio de Pio X buscavam a valorização de aspectos da música de Palestrina [renascença] e Bach [barroco] não enquanto objeto a ser resgatado, mas sim como molde para novas composições. As composições que ocorreram por consequência deste período denominam-se restauristas.

Outro importante movimento que contribuiu para o desenvolvimento da ideia equivocada acerca de uma possível ruptura musical advinda do concílio Vaticano II é a falta de conhecimento acerca da abertura proposta por Pio X em sua normativa musical aos chamados cantos religiosos populares, que dentre outras características era produzido em vernáculo cumprindo o objetivo de estabelecer um repertório inculturado. Já na década de 1960, os compositores que ainda mantinham as prerrogativas de Pio X foram denominados

esteticistas e os que se contrapunham, em busca de um canto simplificado e com participação dos fiéis, eram denominados pastoralistas. O reconhecimento da simplificação musical proposta por essa vertente obteve tamanha aceitação do clero que fez com que a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) utilizasse o termo “canto pastoral” para indicar a música litúrgica pós-concílio Vaticano II.

Por fim, após o concílio, evidenciou-se a necessidade de uma música que incorporasse ainda mais elementos da música local, conforme o termo utilizado na constituição apostólica *Sacrossanctum Concilium*, uma música autóctone. Já no final do século XX e início do XXI, tem-se o crescimento das mídias de comunicação e o estabelecimento de uma cultura de padres cantores que resulta numa música semelhante à música “pop urbana” (DUARTE, 2016a).

A síntese apresentada pelo trabalho de Duarte (2016a) nos indica um percurso de mudanças estilísticas no repertório litúrgico, mas também nos apresenta pontos em comum entre períodos pré e pós-conciliares e reforça o conceito apresentado no trabalho de Razingger – a hermenêutica da continuidade – e que dará o tom de nossa discussão.

Dessa forma, nos aproximamos ainda mais da definição do nosso objeto de pesquisa: a canção com fins litúrgicos. Há trabalhos que apresentam a mesma temática, isto é, a canção popular e a liturgia Católica. Destes, destaca-se Tavares (2015), onde denomina-se a música vocal de “canção popular” e “música vocal popular”; o trabalho de Duarte (2016a) que destaca as diversas formas estilísticas de música litúrgica no Brasil e tem por música vocal os “cantos religiosos populares”: “escritos quase sempre em uníssono, com melodias simples e cuja letra escrita em língua vernácula” – características comumente atribuídas à música pós-conciliar, mas que nesse caso tem raízes nas normativas de Pio X (1903); a “canção pastoralista” (década de 1960); e a “canção inculturada” (1970) que segundo o autor recebe a influência de outros estilos como o “baião, samba, xote e outros ritmos que foram assimilados nos cantos litúrgicos concretizando de fato o objetivo de se construir um repertório efetivamente inculturado” (DUARTE, 2016a).

Compreender a música litúrgica diante da perspectiva da continuidade nos permitirá realizar o encontro da Música Sacra [da academia] com a “música sacra” de minha prática habitual de fé. Desta forma, salientamos que o nosso trabalho não tem o objetivo de aprofundar as discussões acerca da modificação do rito, uma vez que outros trabalhos já realizaram seus esforços sobre, mas sim apresentar uma perspectiva analítica capaz de compreender a função da música na liturgia católica – mais especificamente no que diz respeito às músicas compostas no contexto das Novas Comunidades ou Novas Fundações.

Isto posto, nos encaminhamos para a definição de canção litúrgica que será adotada neste trabalho. A canção com fins litúrgicos é toda e qualquer música vocal executada no contexto da missa católica [ou dos ofícios e orações comuns], seja por fiéis leigos ou religiosos, independentemente do tipo de instrumentação, estética musical, referência estilística, letra ou conformidade aos padrões já existentes.

Ao definir tal objeto, as primeiras inquietações deste pesquisador sobre qual música teria maior relevância no rito [sacra ou popular] é substituída por uma questão mais genuína, a qual este trabalho empreenderá seus esforços em responder e se dará a partir das análises de canções criadas e utilizadas na missa pelos membros de Novas Comunidades: o que a música realiza enquanto parte da liturgia?

Os questionamentos decorrentes das observações apontadas são variados em sua grandeza e natureza, no entanto, apresento alguns dos que julguei serem pertinentes a esta introdução: qual foi o momento em que houve a substituição de um repertório por outro completamente diferente? Porque isto aconteceu, visto que os dois tipos de música foram criados com a mesma finalidade? Seria possível determinar a função da música no contexto litúrgico? Se sim, qual seria essa função - talvez, ornamentar o rito? ajudar o fiel a rezar? tornar a liturgia mais leve, visto a densidade e profundidade das formas e padrões litúrgicos? Embora estas questões não sejam realmente a problemática deste trabalho, são perguntas que nos ajudarão a prosseguir com as nossas investigações acadêmicas e adentrar diversos campos do conhecimento, tais como a Linguística, a Filosofia, a Teologia, e em alguns momentos, a Sociologia e a Antropologia, dada a natureza e constituição dos textos escolhidos, bem como a grande área do conhecimento que envolve toda a discussão: a Música. Me utilizarei de uma analogia para expressar nossos esforços acadêmicos: este trabalho irá se desenvolver tal qual a perspectiva da Harmonia Tonal, entre pontos de tensão e repouso necessários para sua organização, entre os quais se encontra o Concílio Vaticano II.

O Concílio que ocorreu no ano de 1960 é um importante marco histórico e irá delimitar o contexto das nossas investigações. Aprofundar nosso conhecimento acerca do grande concílio Vaticano II poderá nos encaminhar para as respostas às primeiras perguntas levantadas anteriormente no texto e nos permitirá compreender como nosso objeto se estabelece na liturgia católica. O adjetivo ‘grande’ atribuído ao Vaticano II pode indicar o longo período em que foi realizado, mas não somente – visto que outros concílios duraram tempo suficiente – e nos encaminha à compreensão dos inúmeros desdobramentos que repercutiram em uma nova organização da Igreja Católica como um todo, dentre eles uma nova forma de realização do rito da Missa e o surgimento de novas formas de vivência da fé.

Traremos como recorte desta pesquisa as Novas Comunidades, com enfoque naquelas que se constituem a partir da organização dos fiéis leigos em relação a vivências particulares no que diz respeito à espiritualidade – os carismas – que se fazem por meio da consagração e compromissos definitivos perpétuos à comunidades religiosas seculares. Com relação às formas rituais, uma das mudanças de maior relevância - e que perpetua a questão dos desdobramentos concernentes ao Concílio - foi realizada pela *Sacrosanctum Concilium*; julgamos relevante, portanto, uma breve exposição dos pontos de mudança entre as formas praticadas antes e depois da nova instituição normativa. O texto Conciliar prevê alterações no que diz respeito à língua, à posição do Padre diante dos fiéis, à participação ativa dos fiéis com respostas à Oração Eucarística, antes reservada apenas ao Clero, dentre outras.

No entanto, não é do escopo deste trabalho lançar um olhar estético sobre a questão litúrgica, tendo como interesse somente os pontos de modificação externos do rito em questão. É necessário um aprofundamento, tal qual propõem teólogos como Romano Guardini, Joseph Ratzinger e Guido Marini, os quais escreveram amplamente sobre o Espírito Litúrgico - termo que se contrapõe ao termo usual “letra da liturgia”, sendo a primeira relacionada à essência litúrgica e a segunda às normativas e documentos oficiais que regulamentam a prática litúrgica. Tampouco é objetivo da nossa discussão avaliar a construção dogmática dos documentos canonicamente instituídos. Desta forma, não pretendemos validar as proposições normativas advindas dos diversos concílios – principalmente o Vaticano II –visto que são instituídas pelo magistério da Igreja Católica por força de determinação Papal, respeitando a sua infalibilidade e posição mais alta na hierarquia da Igreja. Nosso intuito é buscar compreender qual é o efeito das canções na construção musical da liturgia.

Discutiremos amplamente o que é a Liturgia no Capítulo 2 deste trabalho, apresentando as normas litúrgicas vigentes relacionadas à prática musical na Missa, bem como uma perspectiva da essência litúrgica a partir dos referenciais supracitados, e outros que se fizerem necessários para ampliar tal discussão.

Nosso objetivo ao final do capítulo 2 é que o leitor tenha uma definição acerca da liturgia que se estabelece a partir do Concílio Vaticano II, liturgia esta que servirá de espaço para que as canções compostas nas Novas Comunidades sejam executadas por músicos das mais variadas naturezas (fiéis leigos, músicos profissionais, entre outros). Além desta definição aprofundada da essência litúrgica, pretende-se delimitar a função litúrgica da música numa perspectiva multidimensional, a partir da visão Conciliar, do Magistério da Igreja - por meio do Catecismo - e da Prática musical habitual que será obtida a partir da observação de

duas missas: 1) Missa de promessas definitivas ao carisma da comunidade Shalom de Fortaleza - CE [2021] e; 2) Missa do Compromisso da Comunidade Canção Nova de Cachoeira Paulista - SP [2022].

As duas comunidades citadas, a Shalom de Fortaleza - CE e a Canção Nova de Cachoeira Paulista - SP são denominadas Novas Comunidades ou Novas Fundações. O código de direito canônico [cânones 573-746] regulamenta a vida consagrada, bem como a exortação pós-sinodal *Vita Consecrata*, documento escrito pelo Papa João Paulo II no ano de 1996, o qual apresenta as diversas formas de vida consagrada, principalmente aquelas que se realizam a partir da consagração de leigos e/ou religiosos. Há diversas formas destas comunidades se estabelecerem canonicamente, dentre elas a Associação de Fiéis, os Institutos Seculares e as Sociedades Apostólicas. Uma particularidade entre as novas comunidades é a de serem quase em sua totalidade advindas da Renovação Carismática Católica (RCC) e valorizarem a vivência dos dons do Espírito Santo em sua prática cotidiana.

Vale ressaltar que a perspectiva adotada neste trabalho e que será aprofundada no capítulo em questão não é uma perspectiva de ruptura no que diz respeito à Liturgia Católica; esta concepção denomina-se *Hermenêutica da Continuidade*, teorizada por Joseph Ratzinger. Popularmente têm-se a ideia estabelecida de que o Concílio Vaticano II teria sido ponto-chave para a modificação da música litúrgica, propiciando um distanciamento prejudicial ao rito da Missa. No entanto, os dados obtidos pela pesquisa de Duarte (2016b) nos indicam que o uso da língua vernácula e a participação ativa dos fiéis já era um processo iniciado na segunda metade do século XIX, mas que provavelmente por questões político-ideológicas, principalmente o desenvolvimento da Teologia da Libertação na América Latina, têm-se um processo de supressão deste passado próximo e a apresentação da música litúrgica em vernáculo como um produto das renovações pós-conciliares, principalmente na composição de novos cantos capazes de reforçar o discurso teológico do movimento progressista da Teologia da Libertação. Em Duarte (2016b) há um trabalho de revisão das fontes que identificou a continuidade, também defendida por Joseph Ratzinger em sua *Hermenêutica da Continuidade*, dos cantos populares em vernáculo e reafirmou a participação ativa dos fiéis, a saber já existente desde as primeiras formas de estabelecimento da liturgia dos primeiros cristãos.

Terra (2012) realiza um trabalho de análise de duas canções em busca daquilo que denominou *hibridismo musical*. Sua verificação aponta a constituição do repertório litúrgico musical, principalmente das canções em vernáculo datadas pós-Concílio Vaticano II – seu objeto –, a partir da junção de variadas fontes de origem sacra (o canto gregoriano) e de

origem popular (elementos variados de canções de origem do povo). No entanto, nota-se que é um trabalho ainda superficial do ponto de vista das revisões apresentadas por Duarte (2016a, 2016b). Encontramos ainda em Duarte (2015) o conceito de morfogênese, atribuído à Buckley, que justifica as modificações das metas musicais no Brasil pós-concílio Vaticano II:

o desenvolvimento de novos elementos identitários na busca por características musicais autóctones: o caráter político das letras, a exploração dos modos da música regional (não mais do cantochão), ritmos brasileiros nas melodias e no acompanhamento (samba, baião, marcha-rancho, xote e outros), novos timbres instrumentais e texturas. Assim, houve gradativa substituição das práticas musicais, da música coral com órgão pelo canto a uma voz com acompanhamento de violão e instrumentos de percussão (DUARTE, 2015, p.3)

Podemos ainda apresentar a perspectiva da existência de outras fontes constituindo o discurso musical de acordo com a perspectiva apontada por Nelson Barros (COSTA 2001) em sua Tese de doutoramento que tem por influência a concepção bakhtiniana de linguagem e apoia-se no trabalho de Authier-Revuz, denominada Heterogeneidade Enunciativa. A heterogeneidade enunciativa se estabelece de duas formas: a Heterogeneidade constitutiva – que estabelece, intrinsecamente, a exterioridade do discurso no próprio discurso; e a Heterogeneidade Mostrada que ao contrário se estabelece quando o sujeito busca sua própria identidade no discurso sobre o discurso do outro e desta forma, empenha-se em modificar, corrigir e alterar as marcas do outro. A heterogeneidade mostrada admite seu discurso como externo, inconsistente e necessitado do outro, mas tem a ilusão de que poderá reconstituir e recuperar a enunciação fragmentada pela heterogeneidade constitutiva.

Os textos introdutórios deste trabalho (DUARTE 2016a, 2016b; TAVARES 2022; TERRA 2012) fornecem o estado da arte acerca dos temas Canção Popular e Liturgia pós-concílio Vaticano II. Nesta temática encontramos mais de dezesseis artigos que discutem os diferentes desdobramentos acerca do uso da Música Popular na Liturgia Católica atual e respondem às perguntas feitas no início desta discussão, que podem ser re-feitas da seguinte maneira: 1) Qual o momento em que o repertório popular ganhou maior representatividade no culto na Igreja brasileira? 2) No contexto da Igreja Católica Romana no Brasil, há uma preferência pelo uso da música popular à Música sacra de tradição? se sim, porquê? 3) Qual a função da Música no contexto da Liturgia Católica Romana pós-Concílio Vaticano II? Para estas perguntas, as discussões supracitadas e o Capítulo 1 deste trabalho podem ser suficientes.

Este trabalho situa-se no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, na linha de pesquisa dos Estudos Transdisciplinares. Se nosso objetivo fosse verificar o que a Igreja Católica propõe para a

Música em relação ao culto, seria necessário apenas um trabalho de revisão das fontes oficiais, o que se situaria em um campo disciplinar mais próprio da área de Teologia Sistemática, como a Eclesiologia. A abordagem transdisciplinar adentra este trabalho ao observar o encontro entre a música e a teologia católica sob a perspectiva da filosofia da linguagem, o que é feito no capítulo 1, onde apresentamos uma revisão dos cinco primeiros capítulos do livro *Acting Liturgically* de Nicholas Wolterstorff, obra que inaugura o campo da Filosofia da Liturgia e traz questionamentos profundos desenvolvidos a partir da aplicação da Teoria dos Atos de fala de John Austin à Liturgia, teoria esta advinda da filosofia analítica.

Objetiva-se, ao apresentar a perspectiva dos atos litúrgicos, demonstrar uma outra dimensão para aquilo que é a liturgia, que irá se caracterizar do ponto de vista performativo. Ao final do capítulo 1, o leitor terá conceitualizada a Canção Popular enquanto Ato litúrgico, uma nova perspectiva para compreender a música vocal que serve ao culto católico. A revisão da Teoria dos Atos de Fala de John Austin se fará imprescindível por motivo do conceito de infelicidade ou não realização, categoria dos atos de fala que não se concretizam. Esse será o objetivo das nossas análises, ou seja, verificar quando uma canção se realiza enquanto ato litúrgico ou é uma infelicidade litúrgica, o que na perspectiva da prática litúrgica usual se caracterizaria como um excesso ou abuso litúrgico.

É válido estabelecer que este trabalho tem por finalidade a proposição de uma análise da Canção enquanto ato litúrgico, ou seja, a canção não enquanto ornamentação, entretenimento, finalidade estética, entre outras, mas sim realizando algo dentro da liturgia. É este o objetivo principal do trabalho, compreender quais atos litúrgicos são realizados através da música no contexto das liturgias católicas atuais, desde o momento em que a Canção se estabelece não mais enquanto música vocal, mas sim Ato.

As canções escolhidas obedecem ao recorte das Novas Comunidades, sendo estas associações de fiéis com aprovação eclesiástica, regidos por um estatuto com anuência canônica e que são responsáveis por grande parte da música midiática existente no meio católico brasileiro, principalmente pelos Padres e Religiosos cantores, e por serem frutos da Renovação Carismática Católica, responsável por grande parte do reavivamento da Igreja Católica no Brasil por meio dos grupos de oração e tendo os meios de comunicação ao seu favor, assim como a Comunidade Canção Nova, entre outras.

CAPÍTULO I

A CANÇÃO ENQUANTO ATO LITÚRGICO: A PERSPECTIVA DE WOLTERSTORFF E AUSTIN COMO ABORDAGEM ANALÍTICA

Neste capítulo iremos apresentar a Teoria dos Atos Litúrgicos desenvolvida por Nicholas Wolterstorff em seu livro *“Acting Liturgically”*. O autor realiza em seu livro a sistematização daquilo que denomina atos litúrgicos no contexto ritual. Sua perspectiva atribui às partes do ritual capacidade performativa tal qual a teoria dos atos de fala no contexto da linguística. Deste modo, julgamos necessário um entendimento prévio sobre a teoria dos Atos de fala de John Austin, substrato teórico das proposições de Wolterstorff que permitirá uma compreensão mais aprofundada sobre o tema.

1.1. A Teoria dos Atos de Fala de John Austin

A Teoria dos Atos de Fala de John Austin apresenta a linguagem numa perspectiva denominada performativa, a qual irá subsidiar as proposições deste trabalho no que diz respeito à uma nova forma de interpretação da Canção, nosso principal objetivo, que será desenvolvido no Capítulo III.

Para Austin, a linguagem em sua essência deve ser abordada não como forma de representação da realidade, o que é de domínio da Semântica, mas como as condições de uso de uma sentença podem determinar seu significado. Não se deve pensar em teoria do significado, mas em teoria da ação.

Austin traz contribuições acerca de uma Filosofia da Linguagem ordinária, seu viés é metodológico e não doutrinário ou sistemático. Desta forma, sua visão é orientada pela consideração da linguagem a partir do seu uso, em outras palavras, a linguagem enquanto ação.

Desta forma, a análise das sentenças dá lugar à análise dos Atos de Fala, que são o uso da linguagem em um determinado contexto, com determinada finalidade e de acordo com determinadas normas e convenções (AUSTIN, 1990).

Portanto, não se analisa mais a estrutura da sentença e seus elementos constitutivos, mas “as condições sob as quais o uso de determinadas expressões linguísticas produz certos efeitos e consequências em uma dada situação” (AUSTIN, 1990, p.11).

É importante entender os três principais conceitos acerca dos atos de fala. estes são:

1) Ato locucionário: é a categoria em que um proferimento realiza exatamente aquilo que está contido na sentença, em termos de palavras e estrutura linguística. É a realização literal daquilo que é dito. Por exemplo: a frase afirmativa “feche a janela” tem por objetivo o ato de fala de petição para que alguém feche a janela. É literal.

2) Ato ilocucionário: é a categoria dos atos de fala que se refere à intenção comunicativa implícita à fala. Ela envolve a intenção do falante em realizar uma ação específica por meio de sua fala. São inúmeras as categorias possíveis como ordens, pedidos, promessas, perguntas, afirmações, entre outros. Neste caso, poderíamos refazer o exemplo anterior, no entanto com a seguinte frase: “a janela está aberta? Estou com frio!”. Eu tenho um proferimento inicialmente interrogativo, que se constitui através de uma pergunta, não para verificar que a janela está aberta, uma vez que o próprio locutor poderia ter esta informação e que finaliza de forma exclamativa para realizar a petição ou o efeito interrogativo: feche a janela? Vemos com este exemplo que estruturalmente, o proferimento não está de acordo com a realização ou intenção de realização da ação.

3) Ato perlocucionário: é a categoria que se refere aos efeitos ou consequências dos proferimentos verbais nos ouvintes. Como exemplo, a mesma situação relacionada às condições climáticas pode ilustrar esta categoria de ato de fala: “A janela está aberta! Me parece que vai chover muito e não teremos tempo suficiente para fechá-la”. A depender da pessoa que receberá esta comunicação, se por exemplo tiver medo de chuva, o proferimento poderá causar angústia ou sentimento de ansiedade.

Sobre a teoria dos Atos de fala, podemos agora aprimorar o conceito inicial apresentado, tendo em vista que o proferimento performativo é caracterizado como: “aquela expressão linguística que não consiste, ou não consiste apenas em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relato verdadeiro ou falso sobre alguma coisa” (AUSTIN, 1990, p.38). Mesmo um proferimento não podendo ser classificado como verdadeiro ou falso, o que seria importante para a aplicação da Teoria enquanto ferramenta de análise das canções, Austin nos apresenta o conceito de Infelicidade ou não-realização.

As infelicidades ou não-realizações são maus funcionamentos dos Atos de Fala, ou seja, quando um ato não se concretiza ou é falho. Esse conceito é chave para que possamos realizar as verificações acerca das proposições de repertório de canções e sua eficácia

litúrgica, uma vez que para alcançar esta dimensão, uma canção precisará realizar um ato litúrgico na perspectiva da teoria dos atos de fala.

Algumas das infelicidades mais comuns são a não realização pelas condições em que os atos foram executados, a discordância com as regras do roteiro, entre outras. São três as infelicidades ou maus funcionamentos que iremos apresentar em nossa discussão: as locucionárias, ilocucionárias e perlocucionárias.

As infelicidades locucionárias são falhas na realização dos atos de fala no nível da produção dos sons e palavras compreensíveis. Por exemplo, pronunciar incorretamente uma palavra ou usar uma palavra com significado errado.

As infelicidades ilocucionárias são falhas na realização dos atos ilocucionários pretendidos. Isso ocorre quando o efeito ou a intenção comunicativa desejada não é alcançada devido a uma falta de lógica, ambiguidade ou desentendimento. Por exemplo, uma petição que não é compreendida como uma petição.

Já as infelicidades perlocucionárias são falhas no efeito ou na influência que o ato de fala tem sobre o ouvinte. Isso ocorre quando a resposta ou ação desejada não é alcançada. Por exemplo, fazer um elogio que não resulta na pessoa se sentir elogiada.

1.2. A teoria dos Atos litúrgicos de Nicholas Wolterstorff em *Acting Liturgically: Philosophical Reflections On Religious Practice*

Nicholas Wolterstorff é um filósofo e teólogo americano com amplos interesses de pesquisa. Ele possui diversos livros escritos e trabalhos relacionados à epistemologia, filosofia da religião, filosofia política, metafísica, filosofia da educação, entre outros. Iniciou seus estudos em filosofia na Calvin College, em Michigan, tendo concluído o bacharelado na referida instituição e continuou seus estudos em Harvard, onde concluiu seu mestrado e doutorado em filosofia nos anos 1950. Wolterstorff lecionou em diversas instituições, dentre elas o Calvin College onde esteve por mais de trinta anos. Ocupou a cadeira de Teologia Filosófica de Noah Porter na Universidade de Yale.

Na obra em questão, *Acting Liturgically* (Agindo Liturgicamente, 2018), Nicholas Wolterstorff discute aspectos relacionados à liturgia de acordo com uma visão filosófica sobre a prática religiosa cristã e objetiva o estudo dos rituais litúrgicos sob o ponto de vista de seus praticantes em seu ato de expressão comunitária e não externamente sob um viés antropológico ou sociológico, tal qual outras abordagens mais difundidas como as de Levi-Strauss e Durkheim o fazem. O autor tem como ponto de partida sua experiência

enquanto participante em sua denominação religiosa e como membro do comitê de revisão litúrgica e baseia-se na falta de estudos filosóficos acerca da Liturgia. É importante ressaltar que Wolterstorff propõe mais um tipo de abordagem para complementar o campo de estudos da liturgia que já dispõe de estudos na área da Teologia – que buscam compreender a atuação de Deus –, na Antropologia – que busca compreender as práticas a partir da experiência dos sujeitos ou a partir das narrativas míticas e/ou proposições históricas e aponta para metodologias das Ciências da Religião.

O autor descreve sua trajetória em busca de um pensamento puramente filosófico acerca da liturgia e expõe brevemente o seu caminho muitas das vezes teológico do que filosófico. Em 2006, após perceber que precisava se dedicar ao aprofundamento do campo de estudos da filosofia da religião e superar os temas ligados à ontologia da eucaristia, que são geralmente o interesse de seus colegas filósofos, abordando os conceitos de transubstanciação e consubstanciação, é que o autor propõe criar um subcampo dentro da filosofia da religião: a filosofia da liturgia. Para Nicholas Wolterstorff, a filosofia tem condições instrumentais de responder muitas das questões litúrgicas, assim como pode se favorecer da liturgia para investigações filosóficas aprofundadas.

Segundo o autor, este livro foi o seu escrito de maior dificuldade, dada a escassez de trabalhos anteriores ao seu, bem como a complexidade da liturgia enquanto atividade humana, o que veremos já na primeira parte que busca fazer uma revisão detalhada do trabalho em questão. Para Wolterstorff cunhar termos adequados, realizar as perguntas certas e “alcançar o equilíbrio certo entre abstração/ concretude e entre generalização/especificidade” são alguns de seus desafios em busca da expansão do pensamento acerca da filosofia da liturgia (WOLTERSTORFF, 2018).

Para nós, cabe o desafio de preservar ao máximo seu pensamento, empregar a terminologia correta dada a tradução do original em inglês e expressar corretamente os conhecimentos decorrentes de diferentes campos para além da filosofia, como a teologia com suas normas litúrgicas, o campo historiográfico que detém a Tradição cristã, entre outros.

Já na introdução, o problema central das suas discussões é apontado. No campo dos estudos filosóficos sobre religião os autores concentram, principalmente, suas pesquisas em quatro grandes tópicos, segundo aponta Wolterstorff: a natureza de Deus, a epistemologia da crença religiosa, a natureza da experiência religiosa e o problema do mal. De acordo com o autor, o resultado de um campo de estudos fomentado apenas por esses interesses deixaria uma impressão reducionista àqueles que não conhecem sobre religião, como se fosse baseada apenas nas experiências místicas e na crença sobre as coisas de Deus. Desta forma, omite a

existência de diversas liturgias e rituais da vida dos adeptos de quase todas as religiões, principalmente aqueles que participam das religiões ocidentais e do cristianismo.

O autor sugere causas em busca de uma justificativa para a negligência acerca dos estudos de liturgia por parte dos filósofos da religião. Uma das causas apontadas está na dicotomia ortodoxia-ortopraxia. O conceito de ortodoxia e ortopraxia para o autor pode ser entendido, em linhas gerais, como a busca pela doutrina e conhecimento acerca do entendimento de Deus (ortodoxia) e a busca pelas práticas religiosas (ortopraxia). Dentro dessa concepção, o cristianismo ocidental é caracterizado enquanto uma religião predominantemente ortodoxa.

No entanto, em sua conceituação e busca por um motivo para a negligência pelos estudos em filosofia da liturgia, o autor diz ser de causa inexplicável. Cita o problema de uma visão cartesiana que se volta mais ao pensamento do que a experiência mística e desta forma, busca uma justificativa para fundamentar a visão propositiva sobre Deus em detrimento do que realmente seriam as práticas litúrgicas - segundo o autor, na liturgia, os fiéis bebem o vinho e comem o pão, ou seja, uma perspectiva da ação realizada.

O autor propõe o estudo da liturgia tendo como base naquilo que é feito, em outras palavras, a liturgia e os seus vários atos. As discussões irão se pautar nas normas de liturgia (enactments - decretos litúrgicos) e em como são executadas. As funções expressivas e formativas, bem como o significado litúrgico dentro do ambiente no qual a liturgia é executada (promulgada no termo traduzido), o ambiente arquitetônico, a ambiência (luz, sombra, escuridão), o ambiente sensorial de cheiros e cores, som e silêncio, o ambiente artístico de imagens e ícones, como outros não serão abordados na obra de Wolterstorff.

De todo modo, como são as liturgias cristãs as que o autor conhece em profundidade, as discussões serão desenvolvidas em torno delas. Outra razão para o uso das liturgias cristãs, católicas, ortodoxas e protestantes históricas é a acessibilidade aos documentos, normas litúrgicas e textos publicados sem a necessidade de uma pesquisa de campo. Dentro das liturgias apontadas, o autor tem preferência ainda por uma entre elas, a ortodoxa, pois, em sua observação, ao contrário das liturgias do ocidente, a liturgia ortodoxa não passou pela “racionalização”. O autor esclarece que:

As liturgias ocidentais foram simplificadas em seu pensamento, possuem uma linguagem mais “esclarecida”, complexidade reduzida, hipérboles diminuídas, metáforas eliminadas. Em contraposição a liturgia ortodoxa é prolixa, poética, excessiva, selvagem, hiperbólica, altamente metafórica, complexa, muitas vezes obscura, muitas vezes produzida por poetas ao invés de teólogos (WOLTERSTORFF, 2018, p.7).

Na primeira parte do livro o autor irá discutir sobre as normas/decretos e as práticas sociais, a liturgia enquanto atividade roteirizada, a teoria dos atos de fala aplicada aos vários atos litúrgicos (atos verbais, gestuais, entre outros...), a liturgia e o envolvimento com Deus, o propósito das normas litúrgicas tudo isso com vistas à localização da liturgia no mapa ontológico. Esta primeira parte será dividida em cinco capítulos a saber: 1) o que é a liturgia; 2) seguindo um roteiro litúrgico; 3) de comum acordo; 4) de joelhos dobrados; 5) o que os que não tem fé estão fazendo nas promulgações litúrgicas?

1.3. O Que é a Liturgia?

A pergunta que inicia toda a reflexão em questão deste capítulo é: o que é a liturgia? Essa questão rapidamente é substituída pelo termo mais abrangente, ou seja: o que são as liturgias? E continua problematizando acerca da diferença entre a liturgia e outras coisas, assim como a localização da liturgia no mapa ontológico. O autor ressalta que as liturgias em questão são estritamente religiosas e não a generalização de liturgia e/ou ritual como o termo permite a outras atividades como o futebol ou as compras. Acerca da liturgia, um exemplo prático de sua existência é expressa nas reuniões de domingo para os católicos, às sextas-feiras para os muçulmanos ou aos sábados para os judeus.

O entendimento das liturgias enquanto atividades roteirizadas se dá principalmente pela observação das fórmulas compostas para tais atividades. No entanto, os roteiros, segundo o autor, não partem somente das normas, mas também da tradição à qual o rito está submetido. Uma atividade roteirizada obedece a prescrições que estão em vigor, sejam elas morais, legais (oriundas das diversas normas), linguísticas ou outras. Quando um ato obrigatoriamente obedece a um roteiro, isso quer dizer que há um objetivo para o qual esse ato foi estabelecido. As prescrições ditam o que é correto e o que não é correto.

Ao contrário dos requisitos morais e das permissões, os atos advindos das prescrições de ação podem ser julgados como corretos ou incorretos e são condicionais. Há uma enorme variedade de prescrições de ação, como por exemplo as partidas de xadrez. Há regras que especificam os movimentos, de acordo com elas as jogadas estão corretas ou incorretas. O mesmo exemplo pode ser dado para os jogos de futebol, a partir de estabelecidas as jogadas, cada jogador irá se movimentar de uma forma específica, ou seja, seguirão um roteiro.

Dados os exemplos, temos a caracterização de uma atividade roteirizada. Os roteiros não criam a possibilidade de os jogadores realizarem os atos especificados, mas sim a

possibilidade de realizá-los correta ou incorretamente. Outra característica das atividades roteirizadas é a de retirar dos seus participantes a capacidade de julgamento e autonomia.

Para Wolterstorff, até os mais autônomos estão submetidos a roteiros, como mostra o exemplo dos escritores que submetem sua criatividade aos aspectos e normas linguísticas. A penúltima característica das atividades roteirizadas elencadas pelo autor é de que os roteiros não exprimem todos os atos que serão executados nas atividades às quais roteirizam. E por fim, os roteiros têm por característica delimitar um começo e um fim, ou seja, são limitados e se constituem da atividade em si e da vida como um todo. As atividades roteirizadas são definidas nesse caso como uma sequência de atos organizados a partir de um roteiro.

Neste caso, as encenações litúrgicas são uma espécie do gênero “atividades roteirizadas”. O exemplo acerca de liturgia proposto pelo autor para elucidar esse conceito é o da proclamação da liturgia ortodoxa de São João Crisóstomo. Neste caso, todos que se colocam à disposição para executar tal liturgia abdicam de seu julgamento para seguir um roteiro específico em busca de um bem a ser alcançado.

No entanto, ainda há espaço para micro autonomias, segundo o autor, uma vez que é possível que haja modificações na forma como os hinos são cantados, na forma como as orações são proclamadas, entre outros. Observando as liturgias da forma como são concebidas, percebe-se que elas são universais, uma vez que ao seguir as fórmulas escritas a mesma liturgia poderá ser executada em qualquer lugar do mundo e a qualquer tempo.

O autor cita o trabalho de Catherine Bell (1992), antropóloga e estudiosa das religiões que escreveu exclusivamente sobre rituais e práticas religiosas. Seu volume de maior destaque é “*Ritual Theory, Ritual Para Practice*” onde aborda vários aspectos do conceito de ritual, explorando teoria e prática acerca da construção simbólica dos rituais de modo aprofundado. Para Bell, qualquer atividade em que o modo de agir pudesse ser repetido, configurando um status de poder e diferenciação seria caracterizado como ritual o que abrange outras atividades humanas (cerimônias de formaturas, funerais, refeições em família, entre outras) (BELL, 2009). No entanto, Wolterstorff critica esta ideia sobre a liturgia e seu modo, pois em Bell uma atividade ritualizada pode ser desencadeada por uma atividade não-ritualizada. Já para Wolterstorff, a atividade ritualizada pode ser um gênero da atividade roteirizada e não o inverso.

Já a ideia de que os decretos litúrgicos ocorrem dentro das práticas sociais parte da observação de que as liturgias executadas não são compostas apenas pelos atos oriundos dos textos e fórmulas litúrgicas. O autor segue com o exemplo da liturgia de São João Crisóstomo, onde o roteiro para execução da liturgia em questão não é totalmente especificado por um

texto, nem por um texto complementado de diretivas orais. Algumas das partes incorporadas nas liturgias estão incorporadas dentro da prática social das comunidades religiosas em particular no momento da execução das liturgias. O autor afirma que é uma prática social entre os cristãos, os judeus e os muçulmanos participar das normas litúrgicas (entender melhor como isso se dá na prática).

Os atos verbais e gestuais prescritos por escritas litúrgicas na maioria das vezes não são prescritos por si só. A pergunta retomada nesta parte é sobre a localização no mapa da ontologia das liturgias.

O que foi possível identificar até a parte apresentada nesta revisão é que as liturgias são um tipo de sequência de atos que, juntos, se estabelecem como um roteiro para a execução litúrgica correta. No entanto, outros tipos de atividades são organizadas da mesma forma. Os esforços a seguir serão para diferenciar as liturgias de outras atividades do mesmo gênero. No que se segue, a teoria dos atos de fala irá se configurar como fundamental para tal diferenciação.

A teoria dos atos de fala pode ser entendida a partir da ideia de um ato que é outro. Em outras palavras, levantar a mão num contexto de um leilão contém o ato de dar uma oferta para o item leiloadado, o mesmo acontece com o ato de quebrar uma garrafa de champanhe no casco de um navio, pronunciando algumas palavras, este ato contém um novo ato, o de batizar o navio.

O autor expõe diversos outros exemplos para definir a teoria dos atos de fala. Para a compreensão dos atos de fala no contexto da liturgia, o celebrante ao dizer as primeiras palavras em uma celebração, está para além daquelas palavras, mas, abençoa o reino de Deus (exemplo da saudação “Bem-aventurado seja o reino de Deus, agora e para sempre - liturgia da igreja Episcopal - Igreja Copta).

A partir deste ponto, Wolterstorff irá realizar adequações nos termos que se referem aos atos litúrgicos. Ao invés de denominar a parte falada ou cantada de “enunciado” e “canto”, estes serão os atos verbais. Quando da realização de gestos e movimentos, sejam por meio do celebrante ou dos fiéis, estes irão denominar-se “atos gestuais”. Já a escuta dos enunciados, do texto litúrgico, entre outros serão denominados os atos de escuta.

Os atos realizados dentro da liturgia, principalmente os roteirizados são endereçados à Deus, seja em louvor, em ação de graças, em súplica, entre outras. E os atos endereçados/direcionados ao povo, seja por meio dos sacerdotes, ministros, leitores. Desta forma, os humanos realizam atos de discurso à Deus e Deus, por meio dos atos discursivos dos ministros, sacerdotes e leitores direciona-se aos humanos.

Uma das tentações que precisa ser vencida é a de pensar no endereço mútuo dos atos litúrgicos entre Deus e o povo, uma vez que as ações que compõem uma liturgia são diversas, entre elas: falar, cantar, ficar em silêncio, tocar instrumentos musicais, ficar de pé, dançar, sair de seus assentos, voltar para seus assentos, prostrar-se, movimentar as mãos, levantar as mãos e os braços, fechar os olhos, dar oferta (depositar dinheiro em urnas), distribuir pão e vinho, comer o pão e o vinho, aspergir água, unguir com óleo, lavar-se, lavar os pés dos outros, acender velas e muito mais (WOLTERSTORFF, 2018, p.4). Os atos mencionados anteriormente são em sua maioria gestuais e são roteirizados, muitos têm significado quando realizados, outros não. Outro exemplo é o de entoar cantos de louvor a Deus, o que não significa que se dirigem a Deus. Deste modo, as liturgias estão para que as pessoas possam estar envolvidas com Deus.

No entanto, ainda nesse ponto não é possível identificar o gênero ao qual as liturgias escritas pertencem. As fórmulas litúrgicas prescrevem verbalmente os atos, já os atos gestuais favorecem outros atos e isto que diferencia os roteiros litúrgicos dos roteiros de jogadas dos esportes ou roteiros musicais (partitura). Contudo, não diferenciam as escritas litúrgicas dos programas de eventos, nem dos roteiros para performances dramáticas, uma vez que o objetivo destas prescrições está em indicar ações que quando executadas recebem um significado para além de.

A liturgia é uma espécie de ritual que especificamente se direciona para Deus, tem a ver com Deus. Ao executar uma liturgia, as pessoas envolvidas se orientam em direção à Deus. Ao realizar tais afirmações, o autor as reforça a partir de um breve pensamento acerca da nossa inclinação diária ao mundo natural, aos artefatos culturais e em direção aos nossos semelhantes. Para o autor, esses são objetos das nossas ações cotidianas. Aproximando essa analogia da questão central deste estudo - a liturgia - pode se afirmar que o objeto das ações litúrgicas está em orientar-se para Deus.

Neste caso, quando os participantes das promulgações litúrgicas se orientam para Deus, o fazem direta e explicitamente. O ato de ajoelhar-se demonstra não uma reverência a qualquer pessoa existente, mas à Deus. Bem como no ato de levantar as mãos, não há criatura para a qual os fiéis prestem tal reverência, mas sim Deus.

De toda forma, é preciso entender duas dimensões existentes na promulgação de uma liturgia. Não somente os fiéis se voltam à Deus com atos de louvor - gestuais, verbais, entre outros - mas também, a partir da leitura das Escrituras ou de uma homilia Deus se volta ao seu povo.

Contudo, em uma encenação litúrgica as instâncias não podem ser reduzidas à dimensão de Deus que envolve o seu povo ou ao povo que envolve seu Deus. Há um envolvimento entre os participantes em momentos como o “abraço da paz” ou até mesmo quando unem-se após o enunciado “oremos”. Desta forma, entende-se que tais compromissos interpessoais são auxiliares e subordinados ao envolvimento com Deus. Conclui-se quanto às promulgações litúrgicas que elas dizem respeito ao envolvimento direto dos fiéis com Deus.

O autor conclui esta parte introduzindo o conceito de “adoração”. Para chegar ao entendimento do que ele atribuiu ao termo “adoração” é necessário observar os atos litúrgicos dos quais os fiéis se envolvem com Deus e não o contrário. Observando a história das religiões, percebe-se que os seres humanos se envolvem diretamente com Deus por razões distintas. Dentre elas, aplacar Deus e o manter favoravelmente disposto e favorável recebe um destaque.

No entanto, após a leitura da palavra de Amós 5: 21-4 fica evidente que o povo se envolve com Deus para adorá-lo, ou seja, reconhecer a sua grandeza insuperável. É possível encontrar implicitamente o reconhecimento da grandeza insuperável de Deus numa diversidade de atos litúrgicos, como por exemplo, na confissão litúrgica dos pecados ou ao fazer uma súplica. Mas, o mesmo não acontece com todos os tipos de atos litúrgicos, como por exemplo nos atos de escuta - ouvir a saudação inicial, ouvir a absolvição dos pecados, o sermão ou a leitura das escrituras.

Diante dessas realidades, haveria um conceito capaz de abranger o envolvimento do povo com Deus em suas representações litúrgicas? Para o autor, o conceito de adoração ou culto quase funciona uma vez que as representações litúrgicas têm o propósito de reconhecer a excelência de Deus. O que pode ser acrescentado é que as promulgações litúrgicas também têm o propósito de aprender quem é Deus e o que Ele fez. O autor reconhece que o termo adoração pode ser usado como uma sinédoque, referindo-se ao propósito de adoração a Deus contido nos atos litúrgicos como uma gama de ações litúrgicas que consistem em aprender e reconhecer a excelência de quem Deus é e o que Deus fez. Para finalizar, São Paulo em sua primeira carta aos Coríntios (capítulo 14) enfatiza que as assembleias são para edificar os fiéis, aí encontra-se mais um dos propósitos para a realização da liturgia. Ser edificado na fé resulta em que os participantes aprendam e reconheçam a excelência de quem Deus é o que Deus fez. A base da ação litúrgica está contida aí, em aprender e reconhecer a excelência de quem Deus é o que Deus fez.

Concluindo a parte sobre “o que é a liturgia”. O autor distinguiu a dimensão performativa das funções expressivas e formativas e concentrou-se quase exclusivamente em

apresentá-la, divergindo-se da maioria das discussões acerca da liturgia que se concentram nas outras dimensões. Por dimensão performativa entende-se aquilo que os participantes fazem quando o roteiro litúrgico é seguido e a liturgia é encenada. Desta forma, quando o autor sugere a busca pela liturgia no mapa ontológico, pode-se entender que ele está em busca da compreensão da natureza da liturgia em relação ao ser humano, este talvez seja um tema central para toda a discussão proposta.

1.4. Sobre Seguir um Roteiro Litúrgico

Este capítulo tem por objetivo aprofundar as questões anteriores, principalmente no que diz respeito à encenação da liturgia. Para o autor, encenar uma liturgia é o mesmo que seguir um roteiro litúrgico.

Como determinar o que é prescrito por um roteiro litúrgico? O primeiro problema para se entender o que está por de trás de um roteiro litúrgico está em entender que um roteiro litúrgico, ao contrário de uma partitura musical, por exemplo, está para além de seu significado. Ademais, seguir um roteiro litúrgico não supõe que todos os participantes entendam o que está sendo encenado. É possível, como no exemplo do autor, que um noviço (recém iniciado) que não entenda da liturgia seja capaz de encená-la a partir das prescrições e da imitação dos já iniciados. O autor introduz uma nova discussão quando afirma que independente de encontrar o autor dos textos litúrgicos para compreender sua significância, de nada adiantaria, uma vez que o discurso autoral é irrelevante.

Sobre o discurso autoral, uma das formas introduzidas pela nova crítica a partir de 1930 seria a responsável por uma análise onde o autor é posto de lado, bem como o contexto, evidenciando o texto. Além do mais, nessa perspectiva os textos não têm sentido fixo. O autor levanta a questão da interpretação a partir da teoria dos atos de fala, onde há a existência de atos ilocucionários, onde determinada sentença está para significado diferente à qual foi proferida e atos locucionários que supõem atos ilocucionários. Buscar entender o que o autor quis dizer ou a que se referiu, para Wolterstorff pode ser considerada a interpretação do discurso autoral. Para além disso, o discurso autoral não é a determinação do que o falante pretendia dizer, já que oradores e falantes nem sempre dizem o que não pretendiam e em muitos casos dizem o que não pretendiam. Para as promulgações litúrgicas isso não seria válido, uma vez que os roteiros litúrgicos muito provavelmente são uma escritura de uma promulgação que após realizada repetidamente foi anotada. Em outras palavras, não há autor conhecido para o qual se atribuem os textos litúrgicos (WOLTERSTORFF, 2018, p.33).

O autor aprofunda ainda mais a questão e conclui com a ideia de que um roteiro supõe maneiras corretas e incorretas de fazer as coisas. Já que não há autor em particular para os textos e organizar um roteiro litúrgico não abre pressupostos para que atos ilocucionários sejam intentados, não é o jogo de palavras ou regras de linguagem, tampouco as convenções ilocucionárias que farão com que o analítico aja correta ou incorretamente diante do roteiro em questão.

O autor evidencia a ideia de que um roteiro litúrgico se constitui ontologicamente por aquilo que executa, em outras palavras, não é necessário avaliar a intenção de quem escreveu ou executou determinado roteiro. Só pela forma como se constitui, ao ser executado ele já realiza o ritual.

Neste ponto da discussão, o autor apresenta uma nova sentença: seguir um roteiro litúrgico seria então ser submisso a uma autoridade? Neste caso, o roteiro litúrgico pode ser comparado a um roteiro musical. Todo iniciado na arte musical, ao ser introduzido na prática social, se submete à “autoridade de uma tradição”. Da mesma forma acontece com a liturgia, ser introduzido na tradição da prática litúrgica é ser confrontado com a autoridade dessa tradição. Neste caso, seguir um roteiro litúrgico supõe a autoridade de quem o permitiu ser promulgado e de uma tradição existente.

Em conclusão ao capítulo 2, o autor tece algumas reflexões sobre as prerrogativas na promulgação de um roteiro litúrgico. Há vantagens em se reunir com outras pessoas para adorar a Deus a partir de atos verbais, gestuais e auditivos prescritos? A primeira consideração está no fato de que diversas pessoas reunidas sem um roteiro para nortear a sua adoração implicaria no caos; a segunda consideração está na autonomia em substituição à heteronomia que o roteiro litúrgico propõe. Neste caso, toma-se que há diferentes imaginações, bem como capacidades de organização de uma ordem de adoração diferente da nossa, ou seja, quando a assembleia está diante de um roteiro litúrgico, experimentam uma expansão da sua forma de adoração particular. É semelhante ao fato de um músico que executa uma peça musical de Bach, por exemplo, ao invés de realizar um improviso musical. Mas, a pergunta que fica evidente durante todo o desenvolvimento dessa discussão é, porque as pessoas se reúnem para proclamar liturgias, por que não realizam individualmente? E a resposta pode ser observada em diversos tipos de rituais que não os religiosos - embora em praticamente todas as religiões a forma de culto seja comunitária - como os casamentos, funerais, formaturas, entre outros. As celebrações só acontecem quando o indivíduo sai da sua condição isolada e se coloca em comum unidade com outras pessoas, é nessa perspectiva transcendental que o ser humano encontra razão, isto talvez seja humano.

1.5. De Comum Acordo. A Dimensão Comunitária da Ação Litúrgica

No capítulo anterior, se evidenciou a existência de um roteiro litúrgico que é seguido por todos os participantes. Durante a promulgação litúrgica, diversas relações surgem entre os participantes que seguem os roteiros. Para aprofundar esses diversos modos de ação comunitária é que desenvolve-se este capítulo.

A discussão contida neste capítulo apresenta diversos conceitos, o ponto de partida está em que intenções individuais de realizar uma ação X não torna tal intenção uma intenção em comum. Nesse caso, seria necessária a existência de uma intenção coletiva advinda de determinado grupo, mas essa ideia de um consciente coletivo logo é afastada. Já o conceito de receptividade mútua apresentada por Bratman considera que se há uma atividade para ser realizada de forma compartilhada, os indivíduos devem ter as mesmas intenções e sub-intenções (WOLTERSTORFF, 2018, p. 58). A conclusão do problema em questão é que ontologicamente há uma razão para a existência de indivíduos que se organizam em conjunto para realizar determinado ato, esta é a consideração do autor.

Toda liturgia tem uma ação conjunta e uma individual. Exemplo das funções na preparação de um molho inglês, um participante pode assumir a função de verter os ingredientes na panela e o outro a função de mexer os ingredientes enquanto são aquecidos. Toda liturgia tem uma estrutura de papéis. Deste modo pode haver um celebrante e o povo ou uma estrutura mais complexa, de acordo com a liturgia em questão.

A ação conjunta requer que os participantes concordem uns com os outros e isso pode acontecer de forma espontânea ou de forma trabalhosa, a partir de negociações prolongadas e renegociações, por promessas, ameaças ou ações semelhantes.

As prescrições supõem um presidente, o qual emite atos auditivos que organizam as promulgações litúrgicas e determina o que cada participante deve ou não realizar.

1.6. De Joelhos: A Dimensão Corporal da Ação Litúrgica

Neste capítulo, o autor irá refletir sobre a dimensão corporal presente na ação litúrgica, partindo da observação das diversas ações presentes na liturgia, uma vez que é sabido que os participantes das encenações litúrgicas cristãs realizam diversos atos como os descritos:

Tocam instrumentos musicais, ficam de pé, sentam-se, ajoelham-se, se prostram, curvam-se, dançam, levantam seus olhos para determinados lugares, saem de seus lugares e retornam para eles, fazem o sinal da cruz, cruzam as mãos, levantam as mãos, fecham os olhos, dão ofertas materiais em forma de dinheiro, distribuem o pão e o vinho, comem o pão e o vinho, aspergem água, batizam imergindo em água, ungem-se com óleo, lavam as mãos, lavam os pés uns dos outros, cumprimentam-se, dão as mãos, abraçam-se, agitam ramos de palmeiras, acendem velas e muito mais. E, claro, eles também usam suas pregas vocais para ler livros em voz alta, cantar e falar. (WOLTERSTORFF, 2018, p. 78).

O autor introduz o texto a partir da observação de que a liturgia ortodoxa contém muito mais das ações mencionadas em comparação com outros ritos, principalmente os ritos contemporâneos das igrejas reformadas em que “as pessoas fazem pouco mais do que sentar em seus assentos observando e ouvindo o que os músicos e ministros estão fazendo e dizendo à frente da assembleia” (WOLTERSTROFF, 2018, p.78). Dentro dessa perspectiva, o ponto de partida para a reflexão está em uma ação litúrgica onde os participantes podem executar tais ações, desde que sejam capazes. Um exemplo está no performativo “todos fiquem em pé”, na realidade, o que a rubrica propõe é que todos fiquem em pé somente se forem capazes, ou seja, caso os participantes não tenham impedimento para ficar de pé, mas optem por não o fazer, deixam de seguir o roteiro, já a pessoa que não fica de pé porque não pode, continua em conformidade com a promulgação. Em outras palavras, as ações prescritas se estabelecem segundo esses condicionais, “fiquem em pé” se puderem, “ajoelhem-se” se puderem, entre outros.

1.7. Reunir, Não Ascender

A ideia de elevação à Deus não é verificada em liturgias como as observadas pelo autor. A grande oração de Ação de Graças que inicia a Eucaristia de liturgias tradicionais prevê o seguinte diálogo:

27. **Começando a Oração Eucarística, o sacerdote abre os braços e diz:**

O Senhor esteja convosco.

O povo responde:

Ele está no meio de nós.

Erguendo as mãos, o sacerdote prossegue:

Corações ao alto.

O povo:

O nosso coração está em Deus.

O sacerdote, com os braços aberto, acrescenta:

Demos graças ao Senhor, nosso Deus.

O povo:

É nosso dever e nossa salvação. (MISSAL ROMANO, 2010, p.405).¹

¹ As rubricas serão distinguidas dos proferimentos verbais a partir do uso da fonte de cor vermelha.

No caso deste diálogo, não há uma ascensão do povo à Deus e sim o Sacerdote usando suas pregas vocais e o gestual proposto pelas rubricas para conduzir os congregantes a dar Graças e Louvor a Deus. Embora sejam usadas metáforas de ascensão, a adoração a Deus é feita corporalmente, seja comendo o pão e bebendo vinho ou usando as pregas vocais para cantar um louvor a Deus. Há uma dimensão corporal que se une à dimensão transcendental.

Há uma busca por significados nos rituais, na perspectiva de que são objetivamente simbólicos. No entanto, a perspectiva reiterada neste ponto é a da existência de uma dimensão performativa. Pode-se encontrar em Barthes o entendimento de que para se compreender o que é feito não é preciso buscar um significado, mas sim, atentar-se ao próprio gesto. Para Wolterstorff (2018, p. 83), “não busque significados na liturgia, mas preste atenção ao gesto. Preste atenção no que é feito”. A fim de encontrar um ponto de equilíbrio entre a perspectiva simbólica dos atos e a perspectiva performativa, têm-se o auxílio da Teoria dos Atos de Fala. Quando um sujeito se utiliza de suas pregas vocais para pronunciar as palavras "Graças a Deus", ele também realiza o ato ilocucionário de agradecer a Deus.

O ato ilocucionário recruta meu corpo e mente de forma conjuntas e a partir das palavras proferidas para realizar tal agradecimento. Meu ato corporal não é o agradecimento em si, mas ao pronunciar eu estou o realizando. O que não acontece caso seja feito silenciosamente. Neste caso, não há ato corporal sendo realizado. No entanto, ao seguir um roteiro litúrgico, os participantes recrutam itens e substâncias materiais para adorar a Deus que não pode ser encontrado neste mundo material. Esta capacidade corpórea é totalmente humana, os animais podem emitir sons, mas não adoram a Deus, os anjos adoram a Deus, mas não o fazem com suas pregas vocais. É completa de maneira fascinante:

“Se esse tipo de união de corpo e mente não fosse tão comum, nós o acharíamos absolutamente incrível. Como pode ser que a performance de alguém em algum ato corporal possa aludir como a performance de alguém em algum ato ilocucionário imperceptível fora da ordem causal? Como pode ser que, em virtude de proferir certas palavras, eu seja creditado por ter agradecido a Deus e por ter todos os direitos e responsabilidades pertinentes a isso? Como pode ser? Incrível” (WOLTERSTORFF, 2018, p.85).

O autor levanta o questionamento acerca dos conceitos do Linguista Ferdinand Saussure de “significante” e “significado” e reforça que seguir essa lógica para as palavras proferidas na encenação litúrgica, buscando um significado para os significantes verbais, tornaria impossível reconhecer que os participantes adoram a Deus com seus corpos.

Se as palavras e os gestos da liturgia são significantes, o que eles significam? o que significam as palavras “Graças a Deus” quando pronunciadas por alguém em uma

encenação litúrgica? Eles significam o ato do participante de agradecer a Deus? Só se pode significar o que existe; não se pode trazer algo à existência significando-o. Então, como, nessa visão, esse ato de agradecer a Deus aconteceu - não o ato de pronunciar as palavras “Graças a Deus”, mas o ato de agradecer a Deus? A conceitualidade de significante/significado não nos dá nenhuma pista de como esse ato aconteceu (WOLTERSTORFF, 2018, p. 85).

Neste ponto, Wolterstorff conclui seu pensamento acerca da dimensão performativa da liturgia tendo como meio a corporalidade dos sujeitos e reforça a não realização do pensamento saussuriano na perspectiva da liturgia, onde significado e significante teriam por objetivo expressar ou significar algo pertinente à adoração a Deus em contraposição à realização do ato de adoração objeto de toda sua discussão. A dimensão performativa da liturgia é a junção do corpo e mente do participante:

Façamos uma pausa por um momento para deixar o ponto penetrar. Aqueles que empregam os conceitos de significante e significado em sua análise da liturgia são inelutavelmente forçados a deixar de entender o propósito da liturgia como adoração a Deus para entender seu propósito, como significar ou expressar pensamentos de adoração sobre Deus. Empregar a conceitualidade significante/ significado bloqueia de vista a dimensão performativa da liturgia – bloqueia de vista o fato de que a liturgia é para realizar atos de adoração com o corpo e a mente unidos, não para significar ou expressar pensamentos de adoração. A liturgia é para louvar a Deus, não para significar ou expressar pensamentos de louvor sobre Deus; a liturgia é para fazer petições a Deus, não para significar ou expressar pensamentos de petição sobre Deus. A estranheza da linguagem indica algo profundamente errado sobre a análise significante/ significado das encenações litúrgicas. A liturgia não é para significar ou expressar pensamentos e sentimentos de adoração a respeito de Deus. A liturgia é para adorar a Deus com a mente e o corpo unidos (WOLTERSTORFF, 2018, p. 85).

1.8. Por Que Adorar a Deus Com Nossos Corpos?

Na perspectiva Agostiniana, recrutar nossos corpos e agir a partir deles em adoração a Deus é uma forma de potencializar a adoração, já que o corpo só executa aquilo que foi pensado anteriormente. A ação corporal é secundária, ou seja, é preciso que o sujeito decida por ela e só então ela será feita. Agostinho em sua obra “o cuidado devido aos mortos”:

Aqueles que rezam usando os membros do corpo, como quando dobram os joelhos, quando estendem as mãos, ou mesmo se prostram no chão, ou o que quer que façam de maneira visível, fazem o que indica que estão suplicantes, embora sua vontade invisível e as intenções de seu coração sejam conhecidas por Deus, pois Ele não precisa de tais sinais externos para indicar que a mente humana está em estado de súplica a Ele. Ao fazer isso, o homem se excita mais a um estado adequado para orar e lamentar com mais humildade e fervor e, de uma forma ou de outra, já que esses movimentos do corpo não podem ser feitos exceto por um movimento anterior da mente, por essas mesmas ações de o homem visível, a alma invisível que os inspirou é fortalecida. Então, por causa disso, a devoção do coração de alguém é fortalecida, porque ele decidiu que essas orações seriam feitas e as fez (AGOSTINHO apud WOLTERSTORFF, 2018, p.91).

Em conclusão a esta parte, o autor defende que mesmo que a adoração seja uma atitude transcendental e muitas vezes silenciosa, nossos corpos e o mundo material são recrutados para tal ação, principalmente tratando-se da ordem de adoração coletiva, ou seja, a liturgia em questão. A inexistência de atos verbais e gestuais que estejam enquanto ato de adoração ou de atos que estejam enquanto Deus que realiza algo não permitiria a adoração de fato ou Deus fazer algo, uma vez que as ações mentais, mesmo que guiadas por um líder capaz de indicar o momento exato de passar de um ato litúrgico a outro, tornaria a ação litúrgica simbólica, mental e individual, distanciando-se da dimensão comunitária apresentada anteriormente. Desta forma, os sacramentos iriam desaparecer, a eucaristia não seria mais sacrifício de ação de graças, a distribuição do pão e vinho não seria mais Cristo que se oferece aos participantes, o autor propõe que imaginemos tal situação:

Vamos realizar um experimento mental. Imagine uma assembleia de cristãos na qual ninguém realiza nenhum ato verbal ou gestual que conte como um ato de adoração, nem nada que conte como Deus dizendo ou fazendo algo. Os participantes podem pronunciar certas palavras e fazer certos gestos, e alguns desses atos verbais e gestuais podem ter significado. Mas nenhum deles tem o significado contado de agentes que adoram a Deus ou de Deus que dizem ou fazem algo. Os participantes adoram a Deus. Mas sua adoração é desencarnada, puramente mental, puramente interna. Existe um roteiro para eles seguirem impresso. Para fazer com que as pessoas prossigam pelo roteiro mais ou menos simultaneamente, o líder indica quando elas devem passar para o próximo ato litúrgico.

O que seria perdido se a adoração fosse dissociada do corpo? Bastante. Por um lado, as pessoas não estariam adorando a Deus juntas, sua adoração, embora mais ou menos simultânea, seria individual. A adoração deles não seria diferente do que seria se cada um estivesse sentado em uma sala separada e a voz do líder, indicando quando eles deveriam passar para o próximo ato litúrgico, fosse canalizada. O que seria se todos ficassem em casa e a voz do líder fosse transmitida para suas salas de estar separadas. A dimensão comunitária das promulgações litúrgicas, discutidas na parte 3 deste capítulo, estaria totalmente ausente. Um ponto que não mencionei ao discutir a dimensão comunitária foi que adorar a Deus juntos exige que adoremos a Deus com nossos corpos.

Não haveria sacramentos. A adoração desencarnada é necessariamente não sacramental. O celebrante poderia distribuir pão e vinho e isso poderia ter algum tipo de significado. Mas como nenhum ato gestual conta como significado, a Eucaristia não seria um sacrifício de louvor e ação de graças. Nem a distribuição do

pão e do vinho pelo presidente teria o significado de Cristo se oferecendo aos participantes. Os fiéis podiam comer o pão e beber o vinho, e isso poderia ter algum tipo de significado; mas não teria o significado de receberem a oferta de Cristo. Não haveria declaração de perdão e nenhuma bênção do povo. As pessoas podiam ler palavras de perdão e ler palavras de bênção; lendo as palavras, eles podem se sentir perdoados e abençoados. Mas ler palavras de bênção e sentir-se abençoado não é o mesmo que Deus abençoar as pessoas por meio do ministro ou padre pronunciando palavras de bênção. Na adoração desencarnada que estamos imaginando, não haveria canto. Ou, mais precisamente, não haveria cânticos que contassem como um ato de adoração - nenhum louvor cantado a Deus, nenhuma ação de graças cantada, nenhuma confissão cantada. Os participantes podem repassar os hinos em suas mentes; todos nós fazemos isso às vezes. Mas isso é uma pálida imitação de cantar em voz alta junto com os outros (WOLTERSTORFF, 2018, p. 89).

1.9. O que os que não tem fé estão fazendo nas promulgações litúrgicas?

Um erro em que se podem incorrer os estudiosos de liturgia é o de acreditar que todos os participantes são como eles: crentes, adultos, atentos, bem-educados, devotos, completamente introduzidos na prática litúrgica relevante (WOLTERSTORFF, 2018, p.97). Os presentes nos atos litúrgicos podem incluir crianças pequenas, pais distraídos, adolescentes preocupados consigo mesmo, entediados, zangados, deficientes mentais, pessoas que raramente ou nunca assistiram a um culto religioso, aqueles que não entendem palavras desconhecidas, pessoas preocupadas com o pensamento de morte iminente, céticos (WOLTERSTORFF, 2018, p.97).

A reflexão deste capítulo é com certeza a mais complexa e conclusiva até o momento. O autor levanta diversos pontos em busca de identificar o que os sujeitos que executam ações verbais, gestuais ou auditivas prescritas estão fazendo no momento das promulgações litúrgicas.

O primeiro ponto levantado é exatamente o que nomeia o capítulo, a questão da fé. Para o autor, todos os que não se incluem no primeiro grupo descrito realizam as ações apesar de sua falta de fé. Por qual razão participam das ações litúrgicas e por que gostariam de participar? Desta forma, diversos pontos até então pouco evidentes irão surgir.

No capítulo quatro, conclui-se que a maioria, senão todos, os atos verbais, gestuais e auditivos são condicionais: levante-se se puder, cante se puder, entre outros (WOLTERSTORFF, 2018, p.97). Desta forma, se as prescrições do roteiro forem seguidas parcialmente porque não se pode seguir de outra forma, executou-se os atos prescritos.

Há diversos motivos para participar de um culto que estão para além da adoração a Deus. Pode-se participar para experimentar a adoração, pela curiosidade ou exploração, na busca de acreditar na existência de Deus, para mostrar solidariedade a outros fiéis, para passar a imagem de adorador, porque é coagido, entre outras. Independente destes motivos, a questão

da fé suscitada não se relaciona à crença na ordem de adoração. Wolterstorff apresenta a definição de fé com base na palavra hebraica *Emunah* o que não seria a fé enquanto consentimento cognitivo, mas sim, uma postura de certo tipo diante do que é apresentado.

O segundo ponto da reflexão deste capítulo está na existência de doutrinas, que seriam proposições que os participantes julgam corretas ao realizar tais atos. Ele exemplifica com o ato de postar uma carta no correio, ao fazer determinado ato, eu acredito que aquela carta será levada por um agente postal até o destino correto. Eu em nenhum momento incluo proposições acerca da inconclusividade de tal ato, o que pode acontecer caso a carta se extravie ou o lote de cartas pegue fogo. Desta forma, altera-se a pergunta: o que fazem aqueles que não tem fé cristã quando participam de atos litúrgicos cristãos? para: o que estão fazendo aqueles que executam atos verbais, gestuais e auditivos prescritos, mas que não tem fé de que as doutrinas implícitas no ato de adoração prescritas para serem realizadas sejam verdadeiras? (WOLTERSTORFF, 2018, p. 102). Como conclusão, o autor não pretende identificar quais as formas de não-fé que são permitidas, mas sim o que fazem os participantes que não tem fé nas ações litúrgicas.

A reflexão faz com que uma nova questão venha à tona: aqueles que não tem fé podem agradecer a Deus? o autor ilustra da seguinte maneira:

Uma analogia pode ajudar. Suponha que um amigo meu tenha desaparecido. Ele foi passear um dia e nunca mais voltou; ninguém o viu, nem ninguém recebeu uma mensagem dele. A polícia procurou por vários meses e não encontrou nada. Não tenho mais fé de que ele esteja vivo. Há importantes "negócios inacabados" entre nós. Lamento profundamente algo que disse a ele pouco antes de seu desaparecimento. Eu nunca tive a chance de fazer um pedido de desculpas cara a cara. Então, escrevo uma mensagem de desculpas e envio para o endereço de e-mail dele na esperança de que ele ainda esteja vivo. Suponha que ele ainda esteja vivo e receba minha mensagem. Neste caso, houve um pedido de desculpas, embora não acredite que ele esteja vivo? Acho que sim (WOLTERSTORFF, 2018, p. 102)

Uma outra alternativa sugerida é que os participantes que não têm fé estejam apenas executando movimentos nas encenações litúrgicas sem executar os atos de adoração prescritos. Será essa uma afirmação verdadeira? É preciso retornar à reflexão do segundo capítulo, onde conclui-se que a intenção de realizar determinado ato nem sempre determina se esse ato foi realizado. Como analogia para este caso, tem-se o levantar de mãos num leilão, realizando um performativo de lance, independentemente do que estava pensando o autor do ato ou se estava apenas se espreguiçando, o lance foi dado da mesma forma. Esse tipo de ato só acontece por conta das convenções vigentes.

A partir deste entendimento, é possível suspender o funcionamento de um ato litúrgico, dadas as convenções vigentes, caso o sujeito esteja apenas experimentando a ordem de adoração? As convenções litúrgicas são suspensas de acordo com o que pensam ou o estado mental dos participantes? Uma outra analogia surge a respeito dessas questões:

Trazer grupos corais para a cena ajudará a responder à pergunta. Os grupos corais normalmente cantam uma gama diversificada de obras da rica herança da música coral, com o resultado de que os membros de tais grupos muitas vezes se veem cantando palavras que vão contra suas próprias convicções pessoais. Os membros que não acreditam que haverá um Dia da Ira participam cantando a seção *Dies Irae* a partir das configurações do tradicional Réquiem Católico. Os membros judeus que não acreditam que Jesus é o cordeiro de Deus participam cantando a seção *Agnus Dei* nos cenários da tradicional missa católica. Os grupos corais encontrariam sua lista de cantores em fluxo constante se, para cada obra, apenas os verdadeiros crentes cantassem.

O que estão fazendo os membros que cantam palavras que não expressam suas convicções pessoais? Aqueles que não acreditam que haverá um Dia da Ira estão implorando a Deus para nos livrar do Dia da Ira quando cantam o *Dies Irae*? Aqueles que não acreditam que Jesus é o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo estão implorando a Jesus que tenha misericórdia de nós quando cantam o *Agnus Dei*? Certamente não. Isso pode ser o que os crentes estão fazendo; mas não é isso que eles estão fazendo. Eles estão cantando as palavras, isso é tudo. As apresentações corais são uma "zona" especial delimitada na qual o funcionamento normal das convenções da fala é muitas vezes suspenso (WOLTERSTORFF, 2018, p. 104)

De forma a concluir a questão das convenções de fala ou gestos serem ou não suspensas de acordo com o tipo de participante, o autor sugere que na liturgia, assim como no canto coral:

Pode-se realizar ações verbais e gestuais prescritas para alguma encenação litúrgica, sem com isso, realizar os atos prescritos de adoração. O desempenho desses atos verbais e gestuais podem não ter valor algum; pode-se apenas estar “seguindo os movimentos” (WOLTERSTORFF, 2018, p.104)

O que estaria em conformidade com a ideia expressa no capítulo 1 de que as atividades roteirizadas são limitadas pelo fluxo da vida cotidiana.

Após diversas reviravoltas por meio dos diferentes pensamentos existentes acerca do assunto, o autor conclui o capítulo dizendo que não é importante para a ação litúrgica que os participantes sejam sinceros ou não, ou como aprofundou em sua reflexão, os conceitos de sinceridade e falsidade não se aplicam aos atos em questão.

1.10. Considerações parciais

A primeira parte do livro “Agindo liturgicamente” de Nicholas Wolterstorff fornece ao estudioso do campo litúrgico uma enorme quebra de paradigmas. O campo da filosofia da liturgia proposto por Wolterstorff dispõe de um ferramental diverso do habitual para chegar aos conceitos acerca da prática litúrgica. Durante toda a revisão dos conteúdos são levantadas diversas dicotomias, a fim de permear tudo quanto possível acerca do pensamento existente sobre a prática dos atos litúrgicos e chegar a um conceito que possa satisfazer a questão. É possível extrair postulados que delimitam o objeto analítico em questão [as canções litúrgicas] como as que seguem:

- O estudo da liturgia tendo como base aquilo que é feito, ou seja, a existência de atos litúrgicos [performativos];
- A categorização dos atos em pelo menos 3 tipos: atos gestuais, atos verbais e atos auditivos;
- A classificação da liturgia enquanto atividade roteirizada, advinda das normas prescritas e composta pela tradição à qual o rito se submete [Igreja Católica];
- A liturgia por ser uma atividade roteirizada, obedece às prescrições que estão em vigor (morais, legais, linguísticas, entre outras).
- Um roteiro sempre tem um objetivo para o qual os atos se estabelecem, portanto, há uma forma correta e incorreta de fazer as coisas;
- Há duas dimensões existentes na promulgação de uma liturgia: os fiéis se voltam à Deus com atos de louvor - gestuais, verbais, entre outros -; mas também, a partir da leitura das Escrituras ou de uma homilia Deus se volta ao seu povo.
- As representações litúrgicas têm o propósito de reconhecer a excelência de Deus [adoração] e aprender quem Deus É o que Ele fez.
- Relevância da Teoria dos Atos de Fala para compreender a existência de atos locucionários e atos ilocucionários;
- Seguir um roteiro litúrgico supõe a autoridade de quem o permitiu ser promulgado e de uma tradição existente.
- Quando a assembleia está diante de um roteiro litúrgico, experimentam uma expansão da sua forma de adoração particular [dimensão comunitária da oração];

- As celebrações só acontecem quando o indivíduo sai da sua condição isolada e se coloca em comum unidade com outras pessoas, é nessa perspectiva transcendental que o ser humano encontra razão [justificativa ontológica da liturgia]
- Toda liturgia tem uma ação conjunta e uma individual;
- Toda liturgia tem uma estrutura de papéis [o Presidente e os participantes];
- A ação conjunta requer que os participantes concordem uns com os outros [roteiro versus presidente da celebração];
- Mesmo sendo uma atitude transcendental, nossos corpos e o mundo material são recrutados para a ação de adoração;
- A intenção de realizar um ato nem sempre determina que ele seja realizado;
- As convenções que determinam os atos litúrgicos podem ser suspensas de acordo com seus participantes;

Muitas das reflexões listadas acima, fruto de uma revisão do trabalho de Nicholas Wolterstorff parecem inconclusas, no entanto, fornecem novos caminhos para se pensar a liturgia. As ideias contidas no pensamento de Wolterstorff são uma inovação dada a natureza performativa da liturgia, principalmente se confrontadas com o campo da Teologia e das Ciências da Religião. Espera-se que tais reflexões fomentem uma expansão das possibilidades no momento das análises musicais que serão o objeto do último capítulo desta dissertação, onde o problema musical [cerne do trabalho] será aprofundado de forma prática com a dissecação do material sonoro-musical escolhido mediante corpus musical bem definido.

CAPÍTULO II

A LITURGIA CATÓLICA ROMANA PÓS-CONCÍLIO VATICANO II

Este capítulo poderia receber diversas nomenclaturas a depender da perspectiva adotada. Desta forma, seria possível identificar o modo como se compreende os desdobramentos que sucedem o Concílio Vaticano II. Dentre as possibilidades estão: ‘liturgia do concílio vaticano II’ ou ‘nova liturgia pós-concílio vaticano II’ as quais, imediatamente após escolhidas remeteriam o leitor à polêmica da descontinuidade promovida pelo Concílio no que diz respeito à Liturgia. É possível criar uma falsa compreensão de que uma nova liturgia foi desenvolvida pelos bispos conciliares da década de sessenta, quando na realidade, o que aconteceu foi apenas a continuidade da Liturgia que já havia se estabelecido ao longo do tempo. A esta perspectiva denominamos “Hermenêutica da Continuidade”:

Hermenêutica significa interpretação. No nosso caso, modo de considerar o novo rito da Missa. Alguns consideraram a nova liturgia da Missa como sendo uma ruptura com o passado doutrinário e litúrgico da Igreja, representando assim como que uma nova Igreja, uma nova fé. É o que se chama hermenêutica da ruptura. Outros, mais corretamente, consideram a nova liturgia como sendo uma mudança, mas que não pode ser desligada do passado litúrgico e teológico da Igreja, mas estar em consonância com ele. É o que se chama hermenêutica da continuidade, posição de Bento XVI. (RIFAN, 2021, p.54).

É importante ressaltar que a liturgia Católica como a conhecemos remonta às práticas judaicas que foram modificadas e incorporadas à prática dos primeiros cristãos. Bukhard Neunheuser (2007) apresenta essa temática e fornece diversas referências bibliográficas acerca deste assunto e temáticas correlacionadas. A tradição no contexto da teologia católica é elemento fundamental e se evidencia quando no estudo da liturgia. Assumir que as formas litúrgicas se modificam com o decorrer do tempo histórico é aceitar o processo natural de constituição da liturgia. O concílio de Trento é um importante marco no que diz respeito à sistematização do rito da missa, principalmente na perspectiva ocidental. É a partir deste Concílio que o Missal Romano é restaurado e servirá como instrução normativa para a realização da liturgia. Já o concílio Vaticano II modifica esta realidade ao rever e propor alterações no rito tridentino. Esta forma de interpretação – de continuidade – nos parece ser a

melhor alternativa quando na diminuição das tensões capazes de nos afastar do nosso objeto: a canção popular no contexto litúrgico das novas comunidades católicas (RCC).

Bruno Lira (2018) também apresenta uma narrativa acerca das primeiras formas de liturgia, a qual era celebrada aos domingos, quando os cristãos se reuniam no primeiro dia da semana, no “dia do sol”, para a chamada Sinaxe Dominical. Eles ativamente se envolviam em diversas atividades como a escuta da palavra de Deus através da leitura das sagradas escrituras e do sermão, a realização de preces comunitárias e a distribuição da Eucaristia. Isso ocorreu até o Concílio da Contra Reforma, em 1570. Nele houve a transformação da liturgia numa atividade Clerical, onde a participação ativa dos fiéis foi modificada para o ato passivo de ‘assistir’ a missa

A reforma litúrgica empreendida pelo Concílio Vaticano II desejou voltar às fontes, ou seja, à forma celebrativa da Igreja primitiva. Como se dava? Aconteciam nas residências. Os Atos dos Apóstolos narram para nós esse modo de celebração litúrgica: “Eram todos unânimes nas orações, na caridade fraterna e na fração do pão... Tinham um só coração e uma só alma” (cf. At 2,42) (...) Desta forma, o Concílio Vaticano II, ao invés de promover rupturas, foi responsável pela retomada da característica dos cultos primitivos, onde havia intensa participação dos fiéis (LIRA, 2018, pp. 13, 15).

Como exposto por Bruno Lira (2018), o grande desejo da Igreja com a reforma litúrgica era fazer um verdadeiro retorno às fontes e que cada fiel se torne, também um concelebrante, sob a presidência do ministro ordenado, ou mesmo do leigo nos casos permitidos pela Igreja.

Ao falarmos de liturgia, principalmente no contexto católico, é muito comum que se estabeleça a missa como ponto chave. No entanto, definir liturgia é uma tarefa muito complexa, principalmente porque a liturgia católica remonta há um passado histórico de mais de dois mil anos, com raízes no judaísmo – religião dos primeiros cristãos. A liturgia, grosso modo, é entendida como as práticas rituais regulamentadas, sobretudo pelo seu conteúdo formal. No entanto, o que pouco se difunde é o fato de que o rito católico romano (rito celebrado pelo Papa na Sé de Pedro) só teve sua sistematização por volta do ano 1500, com o Concílio de Trento, onde o primeiro Missal romano foi instaurado.

Na busca pelo aprofundamento da questão, partiremos da definição contida no Catecismo da Igreja Católica, por ser o documento mais importante acerca da conduta e doutrina católica regulamentada pelo magistério da Igreja, fruto da tradição conservada pela sucessão apostólica.

1069. A palavra “liturgia” significa originalmente “obra pública”, “serviço da parte do povo e em favor do povo”. Na tradição cristã, ela quer expressar que o povo de Deus toma parte na “obra de Deus”. Pela liturgia, Cristo, nosso redentor e sumo sacerdote, continua em sua Igreja, com ela e por ela, a obra de nossa redenção. (SANTA SÉ, 2022, p. 324-325).

Igualmente encontramos na obra fundamental de Romano Guardini “O espírito da liturgia” (2018) uma definição que compreende a liturgia em sua dimensão comunitária e atribui responsabilidade aos ministros ordenados pela sua manutenção: “A liturgia é o culto público e oficial da Igreja, exercido e regulado por ministros escolhidos para esse fim, os sacerdotes. Nela Deus é cultuado através da unidade coletiva espiritual como tal, e esta, por sua vez, se estrutura nesse culto” (GUARDINI, 2018, p. 11).

Ainda na obra em questão, o autor desenvolve sua discussão apresentando a essência litúrgica, neste caso, contrapondo-se à ideia de que o culto deve ser pautado nas devoções populares, bem como a necessidade particular dos fiéis. Para ele:

“Nada mais errado que sacrificar ou querer à força adaptar a liturgia às formas infinitamente preciosas da espiritualidade popular. A despeito, entretanto, dos objetivos particulares da liturgia e da piedade popular, a primazia deve ser concedida ao culto litúrgico [...] A oração não-litúrgica deverá sempre regrar-se por ela, renovar-se nela, se deseja permanecer vital. (GUARDINI, 2018, p. 12).

Deste modo, têm-se justificado o caráter normativo da liturgia (conceito este que será alvo de aprofundamento no capítulo II – à luz de Wolterstorff), uma vez que somente um culto racionalmente elaborado seria capaz de abarcar uma diversidade de indivíduos, com suas inúmeras características particulares, diferentes modos de pensar a realidade que os permeiam. Para Guardini “A oração é por certo uma elevação do sentimento a Deus. Mas o sentimento deve ser guiado, amparado, clarificado, pelo pensamento (2018, p. 13)”. Ainda em Guardini, tem-se uma compreensão acerca da realização da oração coletiva – a oração litúrgica – que tem suporte no pensamento e nos dogmas que por mais que se apresentem uma dimensão normativa, estão repletas de emoções interiores. Essas formulações “claras e límpidas” como indica o autor tem por objetivo expressar a coletividade em riqueza e profundidade (2018, p. 13).

A liturgia ainda pode ser compreendida na perspectiva da Teoria do Jogo, onde dada a sua natureza, o culto teria a função de antecipação das alegrias celestes:

A brincadeira das crianças parece, sob inúmeros aspectos, uma espécie de antecipação da vida, sem, todavia, incluir todo o seu peso e a sua seriedade. Do mesmo modo, a liturgia lembra que todos nós, diante da verdadeira vida, que desejamos alcançar, somos no fundo como crianças, ou que deveríamos sê-lo (RATZINGER, 2015, p.12).

Nesta odisséia em busca da compreensão sobre o que é liturgia, faz-se importante os aspectos relativos à origem do culto. Joseph Ratzinger propõe a retomada da narrativa do êxodo, onde Moisés tem seu encontro com Deus e recebe a tábua com os mandamentos, bem como a forma com a qual Deus deveria ser cultuado. Essa dimensão apresenta-nos uma realidade imbricada. Para Ratzinger, “vê-se mais uma vez que o “culto”, entendido em sua verdadeira plenitude e profundidade, vai bem além da ação litúrgica. Ele, portanto, abraça a ordem da vida humana inteira” (2015, p.17):

o ser humano não pode criar sozinho o seu culto[...] a história do bezerro de ouro é uma advertência contra um culto realizado segundo o molde pessoal e a busca de si mesmo, em que, finalmente, não está mais em jogo Deus, mas a formação, por iniciativa pessoal, de um pequeno mundo alternativo. A liturgia, então, se torna de fato um jogo vazio. Ou ainda pior, o abandono do Deus vivo camuflado sob o manto da sacralidade. No final, porém, resta a frustração, o sentimento do vazio. Não existe mais aquela experiência de libertação, que acontece lá onde se realiza um verdadeiro encontro com o Deus vivo. (RATZINGER, 2015, p. 19).

Por fim, a forma como a liturgia se apresenta nos dá indícios de que há algo muito maior envolvido em sua ação e este será o nosso trabalho, encontrar referenciais substanciais capazes de responder às necessidades estabelecidas pela própria natureza litúrgica. É neste ponto que percebemos que a Música não é apenas um elemento dentre os outros elementos estabelecidos pelas rubricas e manuais do rito. Há uma capacidade transcendente no objeto musical, do qual continuaremos em busca no decorrer deste trabalho. Tomaremos a perspectiva do discurso lítero-musical no momento da verificação das normativas litúrgicas, entendendo que há um discurso constituinte que se estabelece como uma trama de fios (COSTA, 2001). Começaremos por desenrolá-los e observá-los.

2.1. Normativas acerca da Música Litúrgica

Como já mencionado anteriormente, uma das mudanças que o Concílio trouxe foi acerca do uso da canção, que estruturalmente carrega traços de diversos gêneros e manifestações musicais, tornando a música popularizada em contraposição ao canto gregoriano – a forma solene da música litúrgica – e que continua vigente. O grande anseio do Concílio, naquele momento, e dos que hoje se preocupam com a Liturgia era e é:

que todos os fiéis sejam levados àquela plena, consciente e ativa participação na celebração litúrgica que a própria natureza da liturgia exige e à qual o povo cristão, “raça escolhida, sacerdócio real, nação santa, povo adquirido” (1Pd 2,9; cf. 2,4-5),

tem direito e obrigação, por força do batismo (CONCÍLIO VATICANO, 1997, p. 41).

No excerto acima citado percebemos as marcas deixadas pela renovação litúrgica advinda do Vaticano II. Ainda na *Sacrosanctum Concilium* encontramos orientações acerca da liberdade dos estilos religiosos e a abertura aos estilos musicais populares:

A Igreja nunca considerou seu nenhum estilo de arte, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando assim no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. Também em nossos dias e em todos os povos e regiões a arte goze de livre exercício na Igreja, contanto que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos ritos e edifícios sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os grandes homens elevaram à fé católica nos séculos passados (CONCÍLIO VATICANO, 1997, p.77).

e ainda:

O canto popular religioso seja incentivado com empenho, de modo que os fiéis possam cantar nos piedosos e sagrados exercícios e nas próprias ações litúrgicas, de acordo com as normas e prescrições das rubricas (CONCÍLIO VATICANO, 1997, p.74).

Os desdobramentos pós-conciliares podem ser percebidos pela diminuição do uso do Canto Gregoriano nas celebrações e a imensa produção de canções populares que culminam hoje num repertório extenso e repleto de hibridismos entre gêneros e formas musicais não litúrgicas. Há canções para determinados tipos de liturgias, que recebem influências do sertanejo, do axé, do jazz, do R&B, do gospel americano [música protestante], entre outras. Segundo Terra:

Pela primeira vez depois de séculos, o canto gregoriano deixa de ter a primazia no repertório litúrgico católico, para dar lugar a uma música ritual de acordo com a cultura e os costumes de cada povo. [...], com a abertura dada pelo Concílio, além do canto gregoriano, uma pluralidade de gêneros musicais adentra o contexto do rito católico e, ainda, em vernáculo (TERRA, 2012, p. 182).

2. 2. Missal Romano

Em sua terceira edição, traduzida para a língua portuguesa, o missal romano é um dispositivo que consta das normativas acerca da liturgia da missa. Pode-se tomá-lo como um roteiro onde as prescrições rituais estão indicadas. O Presidente da celebração é o responsável por toda a promulgação litúrgica da missa em que se insere, o seu acesso ao Missal é exclusivo durante as celebrações litúrgicas. Já a Instrução geral do Missal romano é uma parte introdutória ao texto normativo, que estipula a forma como deve ser celebrado o rito. Veja, há diferença entre o Missal e a Instrução – sendo o primeiro o conjunto de normativas, rubricas,

indicações, fórmulas e instruções; e o segundo uma pequena parte que apresenta o modo como a missa deve ser celebrada.

Ritos iniciais

O roteiro propõe uma procissão do Presidente da celebração, os ministros e demais participantes com função de servidores do altar (acólitos e coroinhas). Todos se voltam para o altar nesse momento. É o primeiro momento em que o Presbítero ordenado assume o papel de Cristo que caminha com suas ovelhas (fiéis) rumo ao altar do sacrifício.

Reunindo o povo, enquanto o sacerdote entra com os ministros, começa o canto de entrada. A finalidade desse canto é abrir a celebração, promover a união da assembleia, introduzir no mistério do tempo litúrgico ou da festa, e acompanhar a procissão do sacerdote e dos ministros (MISSAL ROMANO, 2010, p. 37). Reunido o povo, o sacerdote e os ministros encaminham-se para o altar enquanto se executa o cântico de entrada.

Ao chegar ao altar, o sacerdote, feita uma inclinação profunda juntamente com os ministros, beija o altar e, conforme as circunstâncias, incensa a cruz e o altar. Depois, dirige-se para a sua cadeira, juntamente com os ministros (MISSAL ROMANO, 2010, p. 37-38).

Todos nos posicionamos para a encenação e recebidos pelo presidente da celebração (agora *in persona Christi*) faz-se um momento de interiorização e purificação dos pecados, por meio dos atos verbais/ gestuais e auditivos realizados de acordo com a fórmula específica para cada tempo litúrgico. Segue a fórmula 1 como exemplo:

Segue-se o ato penitencial. O sacerdote convida os fiéis à penitência:

Irmãos e irmãs,
reconheçamos as nossas culpas
para celebrarmos dignamente os santos mistérios.

Ou

*O Senhor Jesus, que nos convida
à mesa da Palavra e da Eucaristia,
nos chama à conversão.
Reconheçamos ser pecadores
e invoquemos com confiança a misericórdia do Pai.

Após um momento de silêncio, usa-se a seguinte fórmula:

O sacerdote diz:

Confessemos os nossos pecados:

Todos:

Confesso a DEus todo-poderoso
e a vós, irmãos e irmãs,
que pequei muitas vezes
por pensamentos e palavras,
atos e omissões,

e, batendo no peito², dizem:

por minha culpa, minha tão grande culpa.

Em seguida, continuam:

E peço à Virgem Maria,

aos anjos e santos

e a vós, irmãos e irmãs,

que rogueis por mim a Deus, nosso Senhor.

Segue-se a absolvição sacerdotal:

Deus todo-poderoso tenha compaixão de nós,

perdoe os nossos pecados

e nos conduza à vida eterna.

O povo responde:

Amém. (MISSAL ROMANO, 2010, p.390-391).

Ou pode realizar o rito de aspersão em substituição ao ato penitencial. Este tipo de ato refaz aquilo proposto pelo salmo 50, onde o salmista pede para que seu pecado seja lavado a partir da aspersão da água pelo ramo de hissopo - ato locucionário de lavagem ou alvejar vestes para torná-las limpas e brancas (pureza), ato ilocucionário de remissão dos pecados, perdão, ato de misericórdia, ato perlocucionário da conversão e mudança de atitude frente às tentações e o pecado e conforme o item 6.2. “Depois da saudação inicial, o sacerdote, de pé, junto à sua sede, voltado para o povo, tendo diante de si um recipiente com água para benzer, exorta o povo à oração com estas ou outras palavras semelhantes” (ORDINÁRIO DA MISSA, [s.d], p. 12).

E reza sobre a água com invocações deste modo:

Irmãos e irmãs em Cristo,

invoquemos o Senhor nosso DEUS

para que se digne abençoar esta água

que vai ser aspergida sobrenós,

recordando o nosso batismo.

Que ele se digne ajudar-nos

para permanecermos fiéis

ao Espírito que recebemos.

E após um momento de silêncio, continua, de mãos unidas:

Deus eterno e todo-poderoso,

quisestes que pela água,

fonte de vida e princípio de purificação,

as nossas almas fossem purificadas

e recebessem o prêmio da vida eterna.

Abençoai + esta água

para que nos proteja neste dia que vos é consagrado,

e renovai em nós a fonte viva de vossa graça,

a fim de que nos livre de todos os males

e possamos nos aproximar de vós com o coração puro

e receber a vossa salvação.

Por Cristo, nosso Senhor.

R.: Amém. (MISSAL ROMANO, 2010, p.1001).

² As rubricas em vermelho muitas das vezes indicam atos gestuais a serem realizados pelos participantes da encenação litúrgica.

As fórmulas e antífonas sempre se estabelecem a partir da perspectiva de remissão pela Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) de acordo com o dogma trinitário.. Há a repetição em quase todas as fórmulas da resposta: “Senhor tende piedade de nós, Cristo tende piedade de nós e Senhor tende piedade de nós”, realizando o ato de petição direcionado às três pessoas da Santíssima Trindade, que por consequência absolvem as penas e faltas leves dos fiéis.

Hino

Após a remissão dos pecados e preparação do fiel para o rito da missa, o sacerdote propõe o ato de glorificação do Senhor, em reconhecimento pela sua ressurreição. O ato de louvor também propõe a dinâmica da ressurreição e permite elevar a humanidade de Jesus à sacralidade de Deus (ressuscitou e ascendeu aos céus).

Glória a Deus nas alturas
e paz na terra aos homens por Ele amados.
Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso:
nós Vos louvamos,
nós Vos bendizemos,
nós Vos adoramos,
nós Vos glorificamos,
nós Vos damos graças, por vossa imensa glória.
Senhor Jesus Cristo, Filho unigênito,
Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai:
Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós;
Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica;
Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós.
Só Vós sois o Santo; só Vós, o Senhor;
só Vós, o Altíssimo, Jesus Cristo,
com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém (MISSAL ROMANO, 2010, p. 398-399).

Ou, com canto em latim:

Glória in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,
grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam,
Dómine Deus, Rex caeléstis, Deus Pater omnipotens.
Dómine Fili unigénite, Iesu Christe,
Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris,
qui tollis peccáta mundi, miserére nobis;
qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis.
Quóniam tu solus Sanctus, tu solus Dóminus, tu solus Altíssimus,
Iesu Christe, cum Sancto Spíritu: in glória Dei Patris. Amen. (ORDINÁRIO DA
MISSA, [s.d], p. 18).

Liturgia da Palavra

De acordo com o número 10 do Ordinário da Missa que diz: “Conforme os costumes locais, no início da liturgia da palavra, antes da primeira leitura, pode entronizar-se solenemente a palavra de Deus. Em seguida, o leitor vai ao ambão e lê a primeira leitura, que todos escutam sentados”; o número 11 “O salmista ou cantor canta ou recita o salmo, ao qual o povo responde com o refrão”; o número 13 “segue-se o Aleluia ou outro cântico, requerido pelas rubricas, conforme o tempo litúrgico” e o número 18 “Terminada a homilia, canta-se ou recita-se, quando é prescrito, o símbolo ou profissão de fé” (ORDINÁRIO DA MISSA, [s.d], p. 19-21):

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso,
criador do céu e da terra,
de todas as coisas visíveis e invisíveis.
Creio em um só Senhor, Jesus Cristo,
Filho Unigênito de Deus,
nascido do Pai antes de todos os séculos:
Deus de Deus,
luz da luz,
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro;
gerado, não criado,
consustancial ao Pai.
Por ele todas as coisas foram feitas.
E por nós, homens, e para nossa salvação,
desceu dos céus:
Todos se inclinam às palavras seguintes até e se fez homem.
e se encarnou pelo Espírito Santo,
no seio da virgem Maria,
e se fez homem.
Também por nós foi crucificado
sob Pôncio Pilatos;
padeceu e foi sepultado.
Ressuscitou ao terceiro dia,
conforme as Escrituras;
e subiu aos céus,
onde está sentado à direita do Pai.
E de novo há de vir, em sua glória,
para julgar os vivos e os mortos;
e o seu reino não terá fim.
Creio no Espírito Santo,
Senhor que dá a vida,
e procede do Pai e do Filho;
e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado:
ele que falou pelos profetas.
Creio na Igreja,
una, santa, católica e apostólica.
Professo um só batismo
para remissão dos pecados.
E espero a ressurreição dos mortos
e a vida do mundo que há de vir.
Amém. (MISSAL ROMANO, 2010, p. 400-401).

Ou, com canto em latim:

Credo in unum Deum,
 Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ,
 visibilium omnium et invisibilium.
 Et in unum Dóminum Iesum Christum,
 Fílium Dei unigénitum,
 et ex Patre natum ante ómnia saécula.
 Deum de Deo, lumen de lúmine,
 Deum verum de Deo vero,
 génitum, non factum, consubstantiálem Patri:
 per quem ómnia facta sunt.
 Qui propter nos hómínes et propter nostram salútem descendit de cælis.
 (Ad verba quæ sequuntur, usque ad factus est, omnes se inclinant:)
 t incarnátus est de Spírítu Sancto
 ex María Vírgine, et homo factus est.
 Crucifixus étiam pro nobis sub Póntio Pilátio;
 passus et sepúltus est,
 et resurrexit tértia die, secúndum Scriptúras,
 et ascendit in caelum, sedet ad déxteram Patris.
 Et íterum ventúrus est cum glória,
 iudicáre vivos et mórtuos, cuius regni non erit finis.
 Et in Spírítum Sanctum, Dóminum et vivificántem:
 qui ex Patre Filióque procedit.
 Qui cum Patre et Fílio simul adorátur et conglorificátur:
 qui locútus est per prophétas.
 Et unam, sanctam, cathólicam et apostólicam Ecclésiám.
 Confiteor unum baptísma in remissionem peccatórum.
 Et exspécto resurrectionem mortuórum,
 et vitam ventúri sæculi. Amen. (ORDINÁRIO DA MISSA, [s.d], p. 21-22).

Ou pode-se dizer o Símbolo dos Apóstolos:

Creio em Deus Pai todo-poderoso,
 criador do céu e da terra.
 E em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor,
 Todos se inclinam às palavras seguintes até da Virgem Maria.
 que foi concebido pelo poder do Espírito Santo;
 nasceu da virgem Maria;
 padeceu sob Pôncio Pilatos,
 foi crucificado, morto e sepultado.
 Desceu à mansão dos mortos;
 ressuscitou ao terceiro dia,
 subiu aos céus;
 está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso,
 donde há de vir a julgar os vivos e os mortos.
 Creio no Espírito Santo;
 na Santa Igreja católica;
 na comunhão dos santos;
 na remissão dos pecados;
 na ressurreição da carne;
 na vida eterna.
 Amém. (MISSAL ROMANO, 2010, p. 402).

Liturgia Eucarística

Nesta seção inicia-se a preparação para a consagração dos dons (pão e vinho). A liturgia eucarística, quando há canto na missa é toda realizada concomitantemente à realização da canção. Há atos gestuais realizados por toda a equipe que se coloca à serviço do sacerdote e do altar, a organização das alfaias, objetos litúrgicos, o cálice, o pão e o vinho. Os fiéis por sua vez podem participar da dimensão gestual ofertando o pão e o vinho e também realizando ofertas materiais. Enquanto os fiéis realizam essas ofertas, o celebrante realiza o ato de elevar o pão e dizer as seguintes palavras:

17. **Inicia-se o canto do ofertório, enquanto os ministros colocam no altar o corporal, o sanguinho, o cálice e o missal.**

18. **Convém que os fiéis manifestem a sua participação, trazendo o pão e o vinho para a celebração da Eucaristia, ou outros dons para auxílio da comunidade e dos pobres.**

19. **O sacerdote, de pé, toma a patena com o pão e, elevando-a um pouco sobre o altar, reza em silêncio:**

Bendito sejais, Senhor, Deus do universo,
pelo pão que recebemos da vossa bondade,
fruto da terra e do trabalho humano,
que agora vos apresentamos,
e para nós se vai tornar pão da vida.

Em seguida, coloca a patena com o pão sobre o corporal.

Se não houver canto do ofertório, poderá o sacerdote recitar em voz alta as palavras acima, e o povo acrescentar a aclamação:

20. **O diácono ou o sacerdote derrama o vinho e um pouco d'água no cálice, rezando em silêncio:**

21. **Em seguida, o sacerdote toma o cálice e, elevando-o um pouco sobre o altar, reza em silêncio:**

Bendito sejais, Senhor, Deus do universo,
pelo vinho que recebemos de vossa bondade,
fruto da videira e do trabalho humano,
que agora vos apresentamos
e que para nós se vai tornar vinho da salvação.

Coloca o cálice sobre o corporal.

Se não houver canto do ofertório, poderá o sacerdote recitar em voz alta as palavras acima, e o povo acrescentar a aclamação.

Bendito seja Deus para sempre!

22. **O sacerdote, inclinado, reza em silêncio:**

De coração contrito e humilde,
sejamos, Senhor, acolhidos por vós;
e seja o nosso sacrifício de tal modo oferecido
que vos agrade, Senhor, nosso Deus.

23. **Se for oportuno, incensa as oferendas e o altar. Depois, o diácono ou o ministro incensa o sacerdote e o povo.**

24. **O sacerdote, de pé, ao lado do altar, lava as mãos, dizendo em silêncio:**

Lavai-me, Senhor, de minhas faltas
e purificai-me de meus pecados.

25. **No meio do altar e voltado para o povo, estendendo e unindo as mãos, o sacerdote diz:**

Orai, irmãos e irmãs,
para que o nosso sacrifício
seja aceito por Deus Pai todo-poderoso.

O povo responde:

Receba o Senhor por tuas mãos este sacrifício,
para glória do seu nome,

para nosso bem
e de toda a santa Igreja.

26. **Em seguida, abrindo os braços, o sacerdote reza a oração sobre as oferendas; ao terminar, o povo aclama:**

Amém. (MISSAL ROMANO, 2010, p. 402-404).

Oração Eucarística

Propõe atos gestuais convidativos à oração, onde o sacerdote abre os braços e proclama o seguinte discurso <O Senhor esteja convosco> que é aclamado com a resposta <Ele está no meio de nós>. Depois disso, segue o ato de levantar as mãos enquanto profere-se as seguintes palavras <Corações ao alto> com a resposta comunitária < O nosso coração está em Deus.

27. **Começando a Oração Eucarística, o sacerdote abre os braços e diz:**

O Senhor esteja convosco.

O povo responde:

Ele está no meio de nós.

Erguendo as mãos, o sacerdote prossegue:

Corações ao alto.

O povo:

O nosso coração está em Deus.

O sacerdote, com os braços abertos, acrescenta:

Demos graças ao Senhor, nosso Deus.

O povo:

É nosso dever e nossa salvação.

O sacerdote de braços abertos, continua o prefácio.

Ao final, une as mãos e, com o povo, canta ou diz em voz alta:

Santo, Santo, Santo,

Senhor, Deus do Universo!

O céu e a terra proclamam a vossa glória.

Hosana nas alturas!

Bendito o que vem

em nome do Senhor!

Hosana nas alturas.

28. **Em todas as missas, o sacerdote deverá proferir com voz inteligível a Oração eucarística; poderão ser cantadas aquelas partes que, segundo o rito da concelebração, forem apropriadas ao canto.** (MISSAL ROMANO, 2010, p. 405).

Ou, com canto em latim:

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dóminus Deus Sábaoth.

Pleni sunt cæli et terra glória tua.

Hosánna in excélsis.

Benedíctus qui venit in nómine Dómini.

Hosánna in excélsis. (ORDINÁRIO DA MISSA, [s.d], p. 27).

Em todas as encenações litúrgicas, o celebrante pode cantar, principalmente as partes principais da Oração eucarística. Segue-se até o momento da fração do pão, onde pode-se cantar o ‘Cordeiro de Deus’ conforme a fórmula:

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
dai-nos a paz. (MISSAL ROMANO, 2010, p. 502).

Ou, com canto em latim:

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi:
miserére nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi:
miserére nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi:
dona nobis pacem. (ORDINÁRIO DA MISSA, [s.d], p. 122).

Ritos de conclusão

Seção conclusiva do rito, o sacerdote abre os braços para o povo e despede-se deles com as seguintes palavras: “o Senhor esteja convosco” e segue a resposta: “Ele está no meio de nós”. Na sequência o sacerdote abençoa o povo com a petição: “abençoe-vos o Deus todo poderoso, Pai, Filho e Espírito Santo”. E segue a aclamação “amém”.

Conclusões parciais

Os roteiros apresentados anteriormente são excertos do Missal Romano e tem o objetivo de apresentar as fórmulas e partes do rito para que o leitor se habitue ao contexto da encenação litúrgica. Abaixo formulamos um quadro com proposições de atos litúrgicos de acordo com o encontrado no rito da Missa. Espera-se que cada um dos atos propostos sirvam para que novos atos sejam encontrados e sirvam para ampliar as análises do capítulo 3.

Tabela 1. Proposição de atos litúrgicos para cada parte da missa segundo o Missal Romano

		Atos gestuais	Atos verbais	Atos auditivos
R i t o	Entrada	Procissão/ caminhada; Inclinação/ reverência ao altar; beijo no altar; incensar altar e a cruz;	Saudação	Cântico de entrada

S i n i c i a i s	Ato penitencial/ senhor tende piedade	Reverência/ inclinação; bater no peito;	Motivação à reconciliação (vide fórmulas do missal para cada tempo); Senhor Sois Caminho, Sois Misericórdia, Eterno Sacerdote da Nova Aliança, Juiz; Fórmulas de ato penitencial conforme o tempo litúrgico em português ou latim;	Canção de perdão; Kyrie;
	Glória a Deus nas alturas/ hino de louvor	Palmas, braços estendidos para o alto, balançar de corpos;	Glória a Deus nas alturas/ louvor; Paz na terra aos homens/ petição pela paz; Tende piedade de nós/ remissão dos pecados; Fórmula do Hino de louvor em latim ou em português;	Canção de glória
L i t u r g i a d a p a l a v r a	Salmo responsorial	Recitar, proclamar a palavra de Deus.	Textos propostos para dia e festa litúrgica.	canção própria, pode ser composta pelos músicos;
	Aclamação ao evangelho/ aleluia	Louvor a Deus, louvor à palavra de Deus, Louvor a Deus que fala ao seu povo	Antífona que introduz o evangelho próprio do dia.	canção própria ou canções de aclamação.
	Profissão de fé	Reconhecer a fé católica; aceitar a doutrina católica; conformar-se à fé católica; Profissão da fé;	Creio em um só Deus; Creio em Jesus Cristo; Creio no Espírito Santo; Creio na Igreja Católica; Creio na ressurreição; entre outros.	Canções próprias

L i t u r g i a E u c a r í s t i c a	Apresentação das ofertas	Procissão dos dons; consagrar dons; oferecer bens materiais e imateriais; apresentar as ofertas à Deus (sacerdote o faz); consagração dos dons; purificação.	Orações próprias do Padre (meia voz);	
	Oração Eucarística	Sacerdote abre os braços em gesto convidativo à resposta das orações	Sac: O senhor esteja convosco – Ass: Ele está no meio de nós; Convite à oração (respostas);	Cantos diversos de Santo
	Santo	Abrir e fechar braços em forma de convite	Fórmula do Santo	Cantos próprios que contenham fórmula.
	Súplica Cordeiro de Deus	União do corpo e sangue de Cristo (pão e vinho); Gesto da paz;	Fórmula do Cordeiro; Súplica pela remissão dos pecados na dimensão pessoal e comunitária e pela paz;	Cantos diversos Cordeiro;
	Comunhão	Unir-se a Deus, confirmar a remissão dos pecados, comer o pão e o vinho (corpo e sangue de cristo); ajoelhar-se; introspecção; súplica; adoração; admitir-se pecador e indigno do sacramento; Padre e ministros: distribuir a hóstia consagrada;	“Felizes os convidados para a ceia do Senhor...” R. “Senhor eu não sou digno que entreis em minha morada...”; “Eis o corpo de Cristo. R: amém”	Cantos de introspecção, oracionais.
R i t o s f i n a i s	Despedida	Procissão de saída, recolhimento, despedida dos fiéis, abrir os braços para abençoar, traçar o sinal da cruz sobre os fiéis.	“Abençoe-vos o Deus Todo Poderoso...” R: Amém!	Cantos diversos, alegres, marianos.

Fonte: o autor

2.3.Instrução Geral sobre o Missal Romano

Nesta seção iremos apresentar um levantamento acerca daquilo que pode ser considerado o roteiro para a realização de uma liturgia: o Missal Romano. O Missal dispõe de uma parte, que pode ser encontrada em volume separado, que traz as orientações práticas do

rito em questão: a Instrução Geral sobre o Missal Romano. Desta forma, como nosso trabalho tem o enfoque na dimensão performativa da liturgia, ou seja, na realização dos atos litúrgicos – conceito que será desenvolvido em profundidade nos próximos capítulos –, organizamos em um quadro as orientações que explicitam como devem ser cantadas as partes da missa.

Apresentaremos num primeiro momento um quadro com cada uma das orientações retiradas do documento supracitado, a fim de fornecer uma visão geral e imparcial do regulamento ritual. Num segundo momento, apresentaremos uma tabela relacionando as partes da Missa e os possíveis atos litúrgicos que devem se realizar na promulgação litúrgica. Ao final, teremos um quadro esquemático, norteador para as análises, que servirá de proposição dos possíveis performativos.

Tabela 2. Prescrições litúrgicas da Instrução Geral sobre o Missal Romano.

Item	Prescrição	Função litúrgica
19	<p>O Apóstolo aconselha aos fiéis, que se reúnem em assembleia para aguardar a vinda do Senhor, a cantarem juntos salmos, hinos e cânticos espirituais (cf. Cl 3, 16), pois o canto constitui um sinal de alegria do coração (cf. At 2, 46). Por isso, dizia com razão Santo Agostinho: "Cantar é próprio de quem ama", e há um provérbio antigo que afirma: "Quem canta bem, reza duas vezes".</p> <p>Portanto, dê-se grande valor ao uso do canto nas celebrações, tendo em vista a índole dos povos e as possibilidades de cada assembleia, porém de tal modo que não seja necessário cantar sempre todos os textos de per si destinados ao canto.</p> <p>Na escolha das partes que de fato são cantadas, deve-se dar preferência às mais importantes e sobretudo àquelas que o sacerdote ou os ministros cantam com respostas do povo; ou então àquelas que o sacerdote e o povo devem proferir simultaneamente.</p> <p>Uma vez que se realizam sempre mais frequentemente reuniões internacionais de fiéis, convém que aprendam a cantar juntos em latim ao menos algumas partes do Ordinário da Missa, principalmente o símbolo da fé e a oração do Senhor, empregando-se melodias mais simples.</p>	Importância do canto
20	<p>A posição comum do corpo, que todos os participantes devem observar, é sinal da comunidade e da unidade da assembleia, pois exprime e estimula os pensamentos e sentimentos dos participantes.</p>	Gestos e posições do corpo

21	<p>Para obter a uniformidade nos gestos e posições do corpo, obedçam os fiéis aos avisos dados durante a celebração pelo diácono, pelo sacerdote ou por outro ministro. Além disso, em todas as Missas, caso não se disponha de outro modo, os fiéis permaneçam de pé: do início do canto de entrada, ou do momento em que o sacerdote se aproxima do altar, até a oração do dia inclusive; ao canto do Aleluia, antes do Evangelho; durante a proclamação do Evangelho; durante a profissão de fé e a oração universal; e da oração sobre as oferendas até o fim da Missa, exceto nas partes citadas em seguida. Sentem-se durante a homilia e enquanto se preparam os dons ao ofertório; e se for conveniente, enquanto se observa o silêncio sagrado após a comunhão. Ajoelhem-se durante a Consagração, a não ser que a falta de espaço ou o grande número de presentes ou outras causas razoáveis não o permitam. Compete, porém, às Conferências Episcopais adaptar à índole dos povos os gestos e posições do corpo descritos no Ordinário da Missa romana. Cuide-se, contudo, que correspondam ao sentido e à índole de cada parte da celebração.</p>	Gestos e posições do corpo
22	<p>Entre os gestos incluem-se também os movimentos do sacerdote que se aproxima do altar, da apresentação das oferendas, e da aproximação dos fiéis para receberem a comunhão. Convém que tais ações sejam realizadas com dignidade, enquanto se executam cantos apropriados, segundo as normas estabelecidas para cada uma.</p>	Gestos e posições do corpo
23	<p>Oportunamente, como parte da celebração deve-se observar o silêncio sagrado. A sua natureza depende do momento em que ocorre em cada celebração. Assim, no ato penitencial e após o convite à oração, cada fiel se recolhe; após uma leitura ou a homilia, meditam brevemente o que ouviram; após a comunhão enfim louvam e rezam a Deus no íntimo do coração.</p>	Silêncio
24	<p>As partes que precedem a Liturgia da Palavra, isto é, entrada, saudação, ato penitencial, Kyrie, Glória e oração do dia, têm o caráter de exórdio, introdução e preparação.</p> <p>Esses ritos têm por finalidade fazer com que os fiéis, reunindo-se em assembleia, constituam uma comunhão e se disponham para ouvir atentamente a palavra de Deus e celebrar dignamente a Eucaristia.</p>	Ritos iniciais
25	<p>Reunido o povo, enquanto o sacerdote entra com os ministros, começa o canto de entrada. A finalidade desse canto é abrir a celebração, promover a união da assembleia, introduzir no mistério do tempo litúrgico ou da festa, e acompanhar a procissão do sacerdote e dos ministros.</p>	Entrada
26	<p>O canto é executado alternadamente pelo grupo de cantores e pelo povo, ou pelo cantor e pelo povo, ou só pelo grupo de cantores. Pode-se usar a antifona com seu salmo, do Gradual Romano ou do Gradual Simples, ou então outro canto condizente com a ação sagrada e com a índole do dia ou do tempo, cujo texto tenha sido aprovado pela Conferência Episcopal.</p> <p>Não havendo canto à entrada, a antifona proposta no Missal é recitada pelos fiéis, ou por alguns deles, ou pelo leitor; ou então, pelo próprio sacerdote, após a saudação.</p>	Entrada

28	Executado o canto de entrada, o sacerdote e toda a assembleia fazem o sinal da cruz. A seguir o sacerdote, pela saudação, expressa à comunidade reunida a presença do Senhor. Esta saudação e a resposta do povo exprimem o mistério da Igreja reunida.	Entrada
29	Após a saudação do povo, o sacerdote ou outro ministro idôneo poderá, com breves palavras, introduzir os fiéis na Missa do dia. Em seguida o sacerdote convida ao ato penitencial, realizado então por toda a comunidade por uma confissão geral, sendo concluído com a absolvição dada pelo sacerdote.	Ato penitencial
30	Depois do ato penitencial inicia-se o Senhor, tende piedade, a não ser que já tenha sido rezado no próprio ato penitencial. Tratando-se de um canto em que os fiéis aclamam o Senhor e imploram a sua misericórdia, é executado normalmente por todos, participando dele o povo e o grupo de cantores ou o cantor. Via de regra, cada aclamação é repetida duas vezes, não se excluindo, porém, por causa da índole das diversas línguas ou da música e das circunstâncias, um número maior de repetições ou a intercalação de um breve tropo ³ . Se o Senhor, tende piedade não for cantado, seja recitado.	Senhor tende piedade
31	O Glória, hino antiquíssimo e venerável, pelo qual a Igreja, congregada no Espírito Santo, glorifica e suplica a Deus Pai e ao Cordeiro, é cantado pela assembleia dos fiéis ou pelo povo que o alterna com o grupo de cantores ou pelo próprio grupo de cantores. Se não for cantado, deve ser recitado por todos, juntos ou alternadamente.. É cantado ou recitado aos domingos, exceto no tempo do Advento e da Quaresma, nas solenidades e festas e ainda em celebrações especiais mais solenes.	Glória a Deus nas alturas
36	À primeira leitura segue-se o salmo responsorial ou gradual, que é parte integrante da Liturgia da Palavra. O salmo normalmente é tirado do Lecionário, pois cada um de seus textos se acha diretamente ligado à respectiva leitura; assim a escolha do salmo depende das leituras. Mas, para que o povo possa mais facilmente recitar o refrão salmódico, foram escolhidos alguns textos de responsórios e de salmos para os diversos tempos do ano e as várias categorias de Santos, que poderão ser empregados em lugar do texto correspondente à leitura, sempre que o salmo é cantado. O salmista ou cantor do salmo no ambão ou outro lugar adequado, profere os versículos do salmo perante toda a assembleia que o escuta sentada, geralmente participando pelo refrão. Quando se canta, pode-se usar, além do salmo marcado no Lecionário, um gradual do Gradual Romano ou um salmo responsorial ou aleluiático do Gradual Simples, como se encontram nesses livros.	Cantos interlecionais - salmo

³ Na música medieval, o tropo servia como uma ampliação do texto litúrgico. Poderia acontecer para uma melhor ornamentação ou para facilitar a memorização. Neste caso, pode indicar a ampliação do texto <Senhor, tende piedade; Cristo, tende piedade; Senhor, tende piedade>.

37	<p>Após a segunda leitura vem o Aleluia ou outro canto de acordo com o tempo litúrgico:</p> <p>a) O Aleluia é cantado em todos os tempos, exceto na Quaresma, sendo iniciado por todos ou pelo grupo de cantores ou cantor, podendo ser repetido; os versículos são tirados do Lecionário ou do Gradual;</p> <p>b) O outro canto consiste num versículo antes do Evangelho ou num segundo salmo ou trato, como se encontram no Lecionário ou no Gradual.</p>	Cantos interlecionais - Aleluia
38	<p>Havendo apenas uma leitura antes do Evangelho:</p> <p>a) no tempo em que se diz o Aleluia, pode haver um salmo aleluiático, ou um salmo e o Aleluia, ou então apenas um salmo ou o Aleluia;</p> <p>b) no tempo em que não se diz o Aleluia, pode haver um salmo ou um versículo antes do Evangelho.</p>	Cantos interlecionais - Aleluia
39	O salmo que ocorre após a leitura, se não for cantado, seja recitado. Mas o Aleluia ou o versículo antes do Evangelho podem ser omitidos, quando não são cantados.	Cantos interlecionais
40	As sequências são facultativas, exceto nos dias de Páscoa e de Pentecostes.	Cantos interlecionais
43	O símbolo ou profissão de fé, na celebração da Missa, tem por objetivo levar o povo a dar seu assentimento e resposta à palavra de Deus ouvida nas leituras e na homília, bem como recordar-lhe a regra da fé antes de iniciar a celebração da Eucaristia.	Profissão de fé
44	<p>O símbolo deve ser dito pelo sacerdote com o povo aos domingos e solenidades; pode-se também dizer em celebrações especiais de caráter mais solene.</p> <p>Quando cantado, deve sê-lo por todo o povo, seja por inteiro, seja alternadamente.</p>	Profissão de fé
50	<p>O canto do ofertório acompanha a procissão das oferendas e se prolonga pelo menos até que os dons tenham sido colocados sobre o altar. As normas relativas ao modo de cantar são as mesmas que para o canto da entrada (n.26). Omite-se a antifona do ofertório, quando não for cantada</p>	Preparação das oferendas
55	[...] b) a aclamação, pela qual toda a assembleia, unindo-se aos espíritos celestes, canta ou recita o Sanctus; esta aclamação, parte da própria Oração eucarística, é proferida por todo o povo com o sacerdote;	Oração eucarística
56	<p>[...] a) a oração do Senhor: nesta oração pede-se o pão de cada dia, que lembra para os cristão o pão eucarístico, e pede-se a purificação dos pecados, a fim de que as coisas santas sejam verdadeiramente dadas aos santos. O sacerdote profere o convite, todos os fiéis recitam a oração com o celebrante, e ele acrescenta sozinho o embolismo, que o povo encerra com a doxologia. Desenvolvendo o último pedido do Pai-nosso, o embolismo suplica que toda a comunidade dos fiéis seja libertada do poder do mal. O convite, a oração, o embolismo e a doxologia com que o povo encerra o rito são cantados ou proferidos em voz alta;</p>	Ritos da comunhão

56	e) o Cordeiro de Deus: durante a fração do pão e sua mistura no cálice, o grupo de cantores ou o cantor canta a invocação Cordeiro de Deus, à qual o povo responde; se não for cantada, seja dita em voz alta. Para acompanhar o rito da fração do pão, pode-se repetir essa invocação quantas vezes for necessário, terminando-se sempre com as palavras dai-nos a paz;	Ritos da comunhão
56	i) enquanto o sacerdote e os fiéis recebem o Sacramento, entoa-se o canto da comunhão que exprime, pela unidade das vozes, a união espiritual dos comungantes, demonstra a alegria dos corações e torna mais fraternal a procissão dos que vão receber o Corpo de Cristo. O canto começa quando o sacerdote comunga, prolongando-se oportunamente, enquanto os fiéis recebem o Corpo de Cristo. Havendo porém um hino após a comunhão encerre-se em tempo o canto da comunhão. Pode-se empregar a antifona do Gradual Romano, com o salmo ou sem o salmo, ou a antifona com o salmo do Gradual Simples, ou outro canto adequado, aprovado pela Conferência Episcopal. O canto é executado só pelo grupo dos cantores, ou pelo grupo dos cantores ou cantor com o povo. Não havendo canto, a antifona proposta no Missal é recitada pelos fiéis, ou por alguns dentre eles, ou pelo leitor, ou então pelo próprio sacerdote, depois de ter comungado, antes de distribuir a comunhão aos fiéis;	Ritos da comunhão
56	j) terminada a distribuição da comunhão, se for oportuno, o sacerdote e os fiéis oram por algum tempo em silêncio, podendo a assembleia entoar ainda um hino, salmo, ou outro canto de louvor;	Ritos da comunhão
57	O rito de encerramento consta: b) da própria despedida, em que se despede a assembleia, a fim de que todos voltem às suas atividades louvando e bendizendo o Senhor com suas boas obras.	Rito de encerramento
58	Na assembleia reunida para a Missa, cada um tem o direito e o dever de contribuir com sua participação, de modo diferente segundo a diversidade de função e de ofício. Por isso todos, ministros e fiéis, no desempenho de sua função, façam tudo e só aquilo que lhes compete, de tal sorte que, pela própria organização da celebração, a Igreja apareça tal como é constituída em suas diversas funções e ministérios.	
62	Na celebração da Missa os fiéis constituem o povo santo, o povo adquirido e o sacerdócio régio, para dar graças a Deus e oferecer o sacrifício perfeito, não apenas pelas mãos do sacerdote, mas também juntamente com ele, e aprender a oferecer-se a si próprios. Esforcem-se, pois, por manifestar isto através de um profundo senso religioso e da caridade para com os irmãos que participam da mesma celebração. Por isso evitem qualquer tipo de individualismo ou divisão, considerando sempre que todos têm um único Pai nos céus e, por este motivo, são todos irmãos entre si. Formem um único corpo, seja ouvindo a Palavra de Deus, seja tomando parte nas orações e no canto, ou sobretudo na oblação comum do sacrifício e na comum do sacrifício e na comum participação da mesa do Senhor. Tal unidade se manifesta muito bem quando todos os fiéis realizam em comum os mesmos gestos e assumem as mesmas atitudes externas. Os fiéis não se recusem a servir com alegria ao Povo de Deus, sempre que solicitados para algum serviço particular na celebração.	
63	Entre os fiéis, o grupo dos cantores ou coral exerce uma função litúrgica própria. Cabe-lhe executar devidamente as partes que lhe são próprias, conforme os diversos gêneros de cantos, e promover a ativa participação dos fiéis no canto. O que se diz do grupo dos cantores vale também, com as devidas ressalvas, para os outros músicos, sobretudo para o organista.	

64	Convém que haja um cantor ou regente do coral para dirigir e sustentar o canto do povo. Mesmo não havendo coral, compete ao cantor dirigir os diversos cantos, com a devida participação do povo.	
67	Compete ao salmista proclamar o salmo ou outro cântico bíblico colocado entre as leituras. Para bem exercer a sua função é necessário que saiba salmodiar e tenha boa pronúncia e dicção.	
73	A preparação prática de cada celebração litúrgica, sob a direção do reitor da igreja e ouvidos também os fiéis naquilo que diretamente lhes concerne, seja feita de comum acordo por todos aqueles a quem diz respeito, seja quanto aos ritos, seja quanto ao aspecto pastoral e musical.	

Fonte: MISSAL ROMANO, 2010, p. 35-50 (Instrução Geral sobre o Missal Romano).

As proposições de performativos relacionadas neste quadro levam em consideração os termos encontrados nas diversas seções extraídas da Instrução Geral sobre o Missal Romano. É importante evidenciar que novas categorias podem surgir no momento das análises das canções (capítulo 3), uma vez que toda a perspectiva adotada, seja no que diz respeito à Liturgia, ao entendimento acerca do Concílio Vaticano II, do desenvolvimento das formas rituais, bem como na Teoria dos Atos litúrgicos são campo fértil para a compreensão das diversas ações que ocorrem no momento de cada parte da Missa.

Tabela 3:Relação entre atos propostos pela Instrução Geral do Missal e as partes da Missa

Parte da Missa	Supõe os atos de:
Entrada	Abrir celebração, unir a assembleia, introduzir os fiéis no tempo litúrgico, acompanhar procissão
Ato penitencial/ Senhor tende piedade	Aclamar o Senhor, implorar a misericórdia de Deus
Glória a Deus nas alturas/ Hino de Louvor	Venerar, glorificar, suplicar a Deus e ao Cordeiro.
Salmo Responsorial	Favorecer a meditação da Palavra de Deus.
Aclamação ao Evangelho/ Aleluia	Acolher, saudar, professar a fé pelo Senhor que irá falar por meio do Evangelho.
Profissão de Fé	Consentir com a Palavra de Deus, recordar a regra da sua fé, confessar sua fé publicamente.
Apresentação das Ofertas	Ofertar os dons eucarísticos, ofertar bens materiais, ofertar bens espirituais.
Santo	Unir a Igreja e expressar grande júbilo.
Súplica Cordeiro de Deus	Aprazer o Senhor pelo sacrifício completo de seu Filho em favor dos pecados da humanidade.
Comunhão	Unir-se a Deus, unir-se espiritualmente aos outros participantes, demonstrar alegria.

Fonte: do autor

Nossa intenção é primariamente conduzir à compreensão de outras possibilidades de realização do rito em questão, expandindo e aprofundando a compreensão ordinária da Liturgia Católica. Nossos esforços são inúmeros na busca por uma atualização da perspectiva vivenciada em comunidade pelos fiéis. Desta forma, faz-se necessário aprofundar um pouco mais a discussão, que é o que faremos com a análise das canções a partir da aplicação do modelo proposto.

CAPÍTULO III

MODELO DE ANÁLISE DAS CANÇÕES LITÚRGICAS A PARTIR DE NICHOLAS WOLTERSTORFF

Neste capítulo iremos expandir as discussões apresentadas anteriormente com o objetivo de apresentar uma metodologia de análise da canção litúrgica e sua aplicação em seis canções. Os excertos foram extraídos de missas gravadas nos anos de 2021 e 2022 e disponibilizadas no *YouTube*. Utilizamos como critério de escolha as missas festivas, com o objetivo de evidenciar a expressão do Carisma e por identificar o uso de canções próprias nas liturgias em questão. As duas missas celebram a festividade da consagração de novos membros ou renovação do compromisso de promessas definitivas em cada uma das comunidades, Canção Nova e Shalom. A consagração e renovação dos votos é sempre realizada dentro do rito da missa, principalmente por ser o evento mais importante dentro da fé católica, caracterizando-se pela sua sacralidade por meio da presença de Cristo vivo na Eucaristia e na figura do Padre [*in persona Christi*].

Vale ressaltar a natureza da liturgia, conceitualizada por Wolterstorff como sendo uma atividade roteirizada. Ao realizar essa afirmação é necessário elencar qual o roteiro para a encenação em questão. Supor um roteiro, segundo o autor, é distanciar-se do caos e favorecer a autonomia diante do rito em questão, uma vez que a liturgia enquanto atividade comunitária está sujeita aos diversos pensamentos, imaginação e ideias dos participantes. Desta forma, ao encenar uma promulgação litúrgica os participantes reúnem-se inteiramente (mente, corpo, espírito) e experimentam uma expansão da sua adoração particular. Sobre o termo “encenação” proposto pelo autor para referir-se à atividade litúrgica, não é empregado em conotação pejorativa, tampouco busca dessacralizar ou retirar a natureza divina das promulgações litúrgicas. Admitir que o ritual da Missa Católica é uma encenação litúrgica favorece conceitos como roteirização, promulgação litúrgica, atos performativos e supõe a existência de participantes com papéis específicos, entre outros.

Outra consideração importante é a contextualização de cada encenação, o que na teoria dos Atos litúrgicos é pré-requisito para que uma encenação seja válida – lembrando-nos do

exemplo do batismo do navio, proferir as palavras batismais e quebrar uma garrafa de bebida fora do contexto correto invalidaria ou não realizaria o ato de batismo deste navio. Em razão disso, faremos uma contextualização de cada uma das duas Missas apresentadas, evidenciando elementos como: o tempo litúrgico em que se insere aquela encenação, quem são os participantes, as intenções pelas quais a missa é realizada. Nisto o papel do comentarista nas gravações será fundamental, pois seu discurso é extra roteiro (embora possa haver um roteiro previamente elaborado para sua atividade) e contém diversas informações que nos ajudam a compreender o roteiro oficial.

3.1. A Canção enquanto Ato Litúrgico

Aqui apresentamos a proposta principal de nossa pesquisa: à luz da Teoria dos Atos de Fala e principalmente da Teoria dos Atos litúrgicos de Wolterstorff, propomos uma nova conceitualização para a canção. Além do conjunto vocal, supõe-se a performance de conjunto instrumental que harmonicamente a acompanhe, independentemente de sua instrumentação, e, considerando tal variabilidade, não incluiremos a questão instrumental na análise, sendo esse um aspecto accidental na ontologia da canção popular, como é o caso.

No entanto, ao olharmos para o nosso objeto numa nova dimensão, distanciando-o de sua natureza estética e aproximando-o da dimensão performativa dos atos de fala, que supõe a realização de performativos diversos, expandimos a compreensão do que é a música na dimensão litúrgica.

3.2. Modelo de Análise das canções a partir de Wolterstorff

Metodologicamente, iremos propor um modelo de análise por seções a serem observadas em níveis – no sentido do aprofundamento que cada nível analítico poderá assumir diante do objeto: o primeiro nível está na análise do contexto e do roteiro que supõe a encenação litúrgica à ser analisada, bem como os atos gestuais propostos e realizados; o segundo nível está na análise textual das canções com finalidade na verificação da realização dos atos litúrgicos propostos pelo roteiro na perspectiva de Wolterstorff e Austin; o terceiro nível será o de análise dos elementos musicais enquanto atos litúrgicos no sentido de identificar a realização de performativos, que podem ou não estar de acordo com o roteiro ou os atos verbais observados na segunda camada/seção. Segue a proposição metodológica:

- 1) Contexto e roteiro/ atos gestuais;
- 2) Texto das canções/ atos verbais;
- 3) Elementos musicais/ atos auditivos;

No campo da análise musical encontramos na metodologia da Semiologia de Jean-Jacques Nattiez (1987), uma abordagem analítica que igualmente se desenvolve em três níveis – poético, imanente e estésico –, a fim de obter uma compreensão da obra musical e suas interações com o contexto. Nesta perspectiva não só os elementos musicais devem ser explorados (aspectos estruturais), mas também como as interações culturais e históricas influenciam a interpretação musical de maneira mais abrangente. Essa perspectiva irá fundamentar todo o desenvolvimento do modelo proposto com a inovação do uso da Teoria dos Atos Litúrgicos de Nicholas Wolterstorff na compreensão do objeto canção litúrgica.

Com relação à representação gráfica do nosso objeto de pesquisa, a canção, elaboramos um modelo de transcrição que fosse suficiente para as análises que iremos desenvolver neste capítulo. A notação tradicional [partitura] tem por objetivo a representação gráfica do máximo de elementos para a execução das peças clássicas (melodia, harmonia, ritmo, fraseado, dinâmicas, expressões, andamento, tonalidade, entre outros). No entanto, esse tipo de notação se torna exacerbado pela quantidade de elementos desnecessários para as análises no modelo proposto, o que dificultaria a compreensão musical no contexto da canção popular. Optamos por adaptar a notação musical tradicional de modo a valorizar o texto em junção com a melodia e a harmonia, de forma que os leitores deste trabalho (músicos ou não músicos) pudessem se favorecer de tal ferramenta, sem diminuir a importância dos elementos musicais que lhes são essenciais.

O primeiro elemento evidenciado na notação apresentada é a melodia. Como a tessitura das canções analisadas estão dentro do intervalo entre as notas Sol 3 e Dó 5 (sistema americano), optou-se pelo uso da clave de sol e o uso do pentagrama. Esta organização pode ser modificada, se houver interesse, com o emprego da marcação oitava acima, no intento de diminuir o uso de linhas suplementares inferiores, o que pode acontecer no inverso, com o uso da notação oitava abaixo a depender da forma como a melodia se apresenta (e sua tonalidade).

Manteremos a tonalidade executada nas gravações, como forma de preservar os elementos de realização do repertório. Para isto, empregaremos a notação dos acidentes na armadura de clave e quando necessário alterar pontualmente alguma nota, o faremos na nota a ser alterada, ficando as próximas notas desobrigadas do acidente em questão. Para favorecer a compreensão melódica, o texto será colocado imediatamente abaixo do pentagrama que

consta das notas da melodia e acima do pentagrama os acordes serão dispostos de maneira a demonstrar a progressão harmônica e a condução dos baixos por meio da notação em cifras e suas inversões (colocadas à direita da barra). O elemento vocal deve ser evidenciado por esse tipo de notação, já que a canção tem por característica a realização vocal, ficando a harmonia subordinada à melodia e ao texto, mas não menos importante.

Elementos como ritornelos (barra dupla com dois pontos) podem ser usados a fim de demonstrar as repetições de motivos e frases musicais, bem como a barra dupla que demarca o final da canção. No entanto, a barra simples que tem por objetivo a divisão da partitura em compassos não será usada, tampouco elementos como fórmula de compasso, visto que o aspecto rítmico possui grande variabilidade no contexto da canção. Ao final, teremos o contorno melódico favorecido, demonstrando a condução melódica em movimentos de graus conjuntos ascendentes e descendentes, bem como saltos e notas repetidas, resultando em uma notação quase-neumática – notação usada no canto gregoriano e na música da Idade Média – que centra sua importância no texto e nos movimentos melódicos.

3.3. Critério de escolha das missas

Dadas as motivações do trabalho, bem como o recorte proposto, as Novas Comunidades fundadas a partir do Vaticano II, iremos extrair 6 canções das duas missas, sendo 3 canções pertencentes à partes fixas [ordinário] da missa - glória, santo, cordeiro de Deus –, e 3 canções pertencentes à partes móveis – entrada, apresentação das oferendas e comunhão.

Dentre as inúmeras opções de missas gravadas e disponibilizadas gratuitamente no YouTube, nossa escolha foi feita com o objetivo de evidenciar a espiritualidade das duas comunidades escolhidas: A Shalom e a Canção Nova. Nossa opção por essas duas comunidades se deu pela sua visibilidade no meio católico por meio das mídias e na amplitude de sua produção musical. As duas comunidades são reconhecidas popularmente, tendo grupos e cantores em evidência no cenário musical. A Canção Nova por se estabelecer enquanto canal de televisão e gravadora e discos lançou inúmeros nomes da música católica como: Monsenhor Jonas Abib, Ziza Fernandes, Eliana Ribeiro, Salette Ferreira, Padre Zezinho, Eugênio Jorge, Márcio Todeschini, Diácono Nelsinho Corrêa, Juliana de Paula, Sarah Sabará, Ricardo Sá, Eros Biodini, Flavinho, Ministério Amor e Adoração, dentre eles diversos consagrados ao carisma. E a Shalom com grande relevância na organização do festival Halleluya e no prêmio musical católico Halleluya com os seguintes grupos e cantores:

Ministério Shalom, Suely Façanha, Davidson Silva, Rafael Morel, Ana Gabriela e compositores como Amanda Pinheiro e Cristiano Pinheiro responsáveis por uma infinidade de canções cantadas por esses músicos.

As canções que iremos analisar são todas pertencentes às comunidades Shalom e Canção Nova. Dessa forma, são canções que carregam um discurso teológico e a identidade destas comunidades. Para preservar o fator performativo optamos por analisá-las no ato da performance litúrgica, por isso as gravações das missas se fizeram imprescindíveis.

3.4. Canção de Entrada

A canção analisada pertence à parte denominada “Entrada”. Trata-se do momento em que o Presidente da Celebração, junto com a equipe (Padres, Diáconos, Ministros Extraordinários da Comunhão, Acólitos, Leitores, entre outros) se colocam em procissão em direção ao altar para assumirem suas posições na encenação do roteiro litúrgico.

3.4.1. Contexto e roteiro/ atos gestuais

Conforme a instrução do Missal no número 47, este momento prevê a abertura da celebração, a união da assembleia, a introdução no tempo litúrgico ou festa e tem função de acompanhamento para a procissão (INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL, 2002 p.11). A orientação para a execução do ato de entrada é descrita da seguinte forma no número 48:

48. O canto é executado alternadamente pelo grupo de cantores e pelo povo, ou pelo cantor e pelo povo, ou só pelo grupo de cantores. Pode-se usar a antifona com seu salmo, do Gradual romano ou do Gradual simples, ou então outro canto condizente com a ação sagrada e com a índole do dia ou do tempo, cujo texto tenha sido aprovado pela Conferência dos Bispos. Não havendo canto à entrada, a antifona proposta no Missal é recitada pelos fiéis, ou por alguns deles, ou pelo leitor; ou então, pelo próprio sacerdote, que também pode adaptá-la a modo de exortação inicial (cf. n. 31). (INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL, 2002 p.11)

Já o Missal Romano, que assume a função de roteiro oficial estabelece em suas rubricas os atos gestuais para o Presidente da celebração de caminhada, posicionamento frente ao altar, inclinação (reverência) diante do altar (esse ato estende-se aos ministros), beijo no altar e quando julgar relevante, o Padre pode incensar o altar e a cruz, finalizando o ato em posição frente à sua cadeira (objeto que se diferencia das demais cadeiras posicionadas no altar, estando em sempre em destaque (pode ter um tamanho maior, ornamentação diferente, cor, material, entre outros)).

A procissão nos remete a diversas passagens bíblicas, desde a entrada de Jesus em Jerusalém (Domingo de Ramos), onde foi aclamado como Rei; o Antigo Testamento, no livro do Êxodo com a figura de Moisés; ou o Evangelho do bom pastor que caminha com suas ovelhas (principalmente pelo ato penitencial que virá em seguida, onde o pastor se propõe a resgatar a ovelha perdida). A gestualidade proposta sempre está em direção ao altar, à cruz, ao centro do presbitério, ou seja, interiorizando e conduzindo os participantes ao centro da liturgia: o altar do sacrifício e o altar da palavra e os elementos que realizam os atos sacrificiais e de diálogo com Deus. É importante salientar que a doutrina da Igreja admite a configuração do sacerdote como Cristo *in persona*, ou seja, o celebrante assume a divindade de Cristo na encenação e realiza a atualização da partilha do pão, o seu ministério de evangelização e sua ressurreição naquele momento cronológico.

3.4.2. Texto das canções/ atos verbais

A transcrição abaixo representa a letra e a música (melodia e harmonia) da canção de abertura da Missa de compromissos permanentes da comunidade Shalom. Uma característica desta canção é que ela faz parte de um álbum chamado *Kyrios* que foi concebido para a comemoração de 20 anos da missão Shalom da cidade de Brasília. Todas as músicas foram compostas a partir da experiência de um retiro composicional e que culminou na gravação das canções em estúdio e o lançamento do álbum. Iremos nos ater aos aspectos da letra neste momento, ficando para um nível mais profundo a análise musical.

Figura 1: Transcrição da canção Novos Dias, composta por membros da Comunidade Shalom (CD Kyrios)

NOVOS DIAS
(Entrada)

The image shows a handwritten musical score for the song "Novos Dias" in G major. It consists of six systems of music, each with a circled number in the left margin. The lyrics are written below the notes, and guitar chords are written above the staff. The score is as follows:

① **G** **A7/G** **C**
Abram-se as portas Rendam-se os corações Eis o começo

② **G (FD|F#)** **G** **A/C#**
dos novos dias Cordeiro santo Venceu a morte

③ **C** **Am Am/G F D4**
E traz a esperança Nova aurora anuncia

④ **Am G/B C D Em**
Novo povo. Nova obra Nova terra enfim

⑤ **Am7 G/B C C#° C6/D CD**
Novo tempo. Nova força Novo é o nosso sim

⑥
A Ti o louvor, A glória, Exaltação

Fonte: transcrição do autor

O trecho inicial da canção escolhida para a entrada dos neo-consagrados “Abram-se as portas, rendam-se os corações” (linha 1) realiza um ato ilocucionário, valendo-se da metáfora do ‘abrir’ para habilitar-se ao uso como um convite à abertura espiritual dos fiéis . É possível interpretar o “abrir de portas” como um ato locucionário que se realiza na abertura das portas da Igreja para que os fiéis entrem ou enquanto ato ilocucionário se visto em conjunto com o “render” dos corações, uma vez que a força ilocucionária presente nesta sentença é muito forte no contexto religioso, onde o coração não está em sentido denotativo do órgão humano, mas sim na representação da vida e integralidade do sujeito. Já a sentença “Abram-se as portas, rendam-se os corações” pode realizar o ato ilocucionário dos indivíduos que desejam entregar a vida por completo a Deus, num ato denominado conversão [contexto religioso] e de abrir-se à nova vida [às novas funções, compromissos assumidos], frutos da escolha de consagrar-se ao carisma de determinada comunidade e o ato perlocucionário de mudança de atitude, consciência e estado diante daquilo que está para além das portas ou que foi deixado para fora.

Já na continuação, a sentença “eis o começo dos novos dias” (linhas 1 e 2) realiza por sua vez o ato locucionário que denota o início de um novo momento na vida dos neo-consagrados e até mesmo com relação à adesão completa a Deus em sua “nova forma de vida”, que tem seu marco com a celebração em questão, sendo essa uma das características do Rito Ordinário Romano, o de celebrar intenções particulares de comunidades locais, assim como as festas específicas do calendário litúrgico.

A partir desse trecho, pode-se perceber aquilo que Nelson Barros Costa (2001) irá conceituar como o de um arquidiscorso repleto de intertextos como objetivo de preservar e evocar as sagradas escrituras: “O cordeiro santo venceu a morte” (linha 2) - faz alusão à diversas passagens do texto Sagrado, dentre elas, o Apocalipse 1:18 “Pois estive morto, e eis-me de novo vivo pelos séculos dos séculos tenho as chaves da morte e da região dos mortos”; à passagem dos Atos dos apóstolos 2:24 “Mas Deus o ressuscitou, rompendo os grilhões da morte, porque não era possível que ela o retivesse em seu poder” ou à 1 coríntios 7, “Purificai-vos do velho fermento, para que sejais massa nova, porque sois pães ázimos, porquanto Cristo, nossa Páscoa [Cordeiro], foi imolado”.

Já na sentença “e traz a esperança, nova aurora anuncia” (linha 3) tem-se o intertexto assim como o encontrado na passagem de Salmos em que Davi coloca sua “esperança” no Senhor o ato perlocucionário relativo à mudança de atitude, daquele que estava sem esperança, para o neo-consagrado ou os que estão envolvidos com o ato litúrgico em questão que se abrem a um novo procedimento/ conduta.

E continua, “Novo povo, nova obra, nova terra enfim. Novo tempo, nova força, novo é o nosso sim” (linhas 4 e 5). Têm-se a realização dos atos locucionários de estabelecer-se enquanto povo que nasce (alusão ao batismo, uma das realidades da consagração – unção – separação), enquanto uma nova obra (em referência ao texto da criação do homem – gênesis) onde Deus é como o oleiro que molda o homem a partir do barro (o barro é uma realidade impura, que deixa as águas turvas onde está, pouco cristalinas) assim como o povo que chega já com a mancha do pecado original. A nova terra se estabelece assim como a narrativa do Êxodo, onde o povo caminha para encontrar a terra prometida. Neste momento tanto a Igreja (templo) é essa terra nova e que antecipa as realidades celestiais, como o ato ilocucionário de modificação do “terreno interior” de cada fiel que se coloca nesta liturgia. O texto que segue assume os atos de realização dessas novidades e finaliza no ato locucionário de “dizer sim” frente à consagração, em outras palavras, realiza a aceitação das prerrogativas da consagração e o ato perlocucionário de “fazer novo” o ânimo, a vivacidade, as condutas e o mais importante: a espiritualidade dos novos consagrados (e dos fiéis como um todo). Os atos ilocucionários de encaminhar-se para o centro da fé cristã, ou seja Jesus Cristo também se realizam nesta canção. E por fim, na linha 6 temos estabelecidos os atos locucionários de louvor, glorificação e exaltação da divindade.

3. 4. 3. Elementos musicais/ atos auditivos

Nossa análise dos elementos musicais buscará compreender não o simbolismo presente nos elementos litúrgicos, mas como se configuram realizando os atos propostos e a atmosfera afetiva (TEIXEIRA, FERRAZ, 2018) que se estabelece pela força dos performativos para a procissão de entrada da missa.

Já na linha 1, temos uma melodia que inicia no primeiro grau da escala de sol maior (a tonalidade apresentada) e que caminha até o terceiro grau descendente em graus conjuntos. Esse movimento é característico por firmar a tonalidade (maior ou menor) pelo repouso no terceiro grau (nota que determina se uma escala) e o acorde de tônica (o acorde de maior repouso da harmonia) é maior ou menor. As melodias em grau conjunto podem criar uma atmosfera afetiva de realização da caminhada, encaminha-se para algum lugar. Neste caso em específico, a melodia caminha de forma descendente até a nota Si3, a nota mais grave da tessitura da canção.

Figura 2: Linha 1 da canção Novos Dias

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a five-line staff. Above the staff, chords are indicated: G, A7/G, and C. Below the staff, the lyrics are written: "Abram-se as portas", "Rendam-se os corações", and "Eis o começo". A circled number "1" is in the top left corner.

Fonte: transcrição do autor

Ainda na linha 1, temos o uso de uma nota estranha à tonalidade, sendo essa nova nota, a nota dó sustenido, bem como um acorde estranho à tonalidade. A atmosfera que cria-se é de estranhamento, principalmente pelo acorde em questão e a região tonal que se encontra – acorde de segundo grau maior com baixo na nota tônica da tonalidade. Esse acorde cria o intervalo de segunda maior, um intervalo muito dissonante, associado à nota de quarto grau alterada (Dó#) que nesse contexto harmônico gera mais uma dissonância em relação ao baixo e por ser a terça do acorde tem força harmônica elevada em relação ao estabelecimento da sua característica maior. A nota Dó (quarto grau) na tonalidade tem uma função de repouso e consonância, principalmente no repertório erudito estabelece como nota fundamental do acorde de quarto grau (dó maior) usado como cadência perfeita (VI – I // Dó maior – Sol Maior). Supomos com essa alteração, um local de estranhamento, realizando um ato locucionário dissonante e a atmosfera afetiva ideal para que os participantes percebam em si a desordem do pecado. Isso pode favorecer o ato perlocucionário de remissão dos pecados, uma vez que o pecado seria a dissonância (discordância) com Deus. Na perspectiva harmônica, temos um acorde de segundo grau maior (o que não é comum) e configura-se como um empréstimo modal, podendo ser a dominante da dominante, que no entanto no trecho em questão não culmina no acorde esperado (ré maior), mas sim no acorde de Dó maior com a nota Sol (tônica – nota fundamental da escala) realizando o performativo resolutivo – ato de repouso – ato perlocucionário daquele que foi remido do pecado e assume uma nova vida – “eis o começo dos novos dias” (linhas 1 e 2).

Já na segunda linha temos um desenvolvimento melódico sobre a nota fundamental (Sol) e a nota de quinto grau (Ré), o que nos remete ao jogo tensão-repouso. Propomos desta forma uma atmosfera afetiva de aproximação e distanciamento, podendo favorecer o ato ilocucionário de oferta transcendente-imanente, a qual Cristo (que se faz oferenda perfeita e no plano material), também se oferece como vítima em expiação dos pecados. É importante ressaltar que Cristo no momento em que viu-se como única oferta material, passou pelo mesmo jogo de tensão e repouso: “tenho medo” – “em Tuas mãos eu entrego meu espírito”,

refazendo desta forma esse afeto, construindo uma tenção harmônica coerente com a morte vencida.

Figura 3: Linha 2 da canção Novos Dias

dos novos dias Cordeiro santo Venceu a morte

Fonte: transcrição do autor

No que segue (linha 3) podemos propor novamente o ato locucionário condizente com a frase em questão, uma vez que a melodia tem por repetição a nota Dó (quarto grau – consonância), a nota mais aguda da tessitura, favorecendo a clareza melódica e a atmosfera afetiva condizente à “nova esperança” e à “nova aurora” finalizando com uma melodia ascendente e um salto consonante (Sol-Dó).

Figura 4: Linha 3 da canção Novos Dias

E traz a esperança Nova aurora anuncia

Fonte: transcrição do autor

Já na linha 4, tem-se o movimento de sexta (consonância) se encaminhando para a nota mais aguda do trecho (Si) e repousando sobre o primeiro grau (Sol). Podemos propor atos ilocucionários de procissão ou caminhada, o encaminhar-se para a nova terra a partir do estabelecimento de uma atmosfera afetiva de transição suave entre as notas, principalmente no emprego de melodia sem saltos (o que caracteriza uma procissão) e os repousos melódicos em conformidade com os atos gestuais e verbais.

Figura 5: Linha 4 da canção Novos Dias

Novo povo. Nova obra Nova terra enfim

Fonte: transcrição do autor

Já na linha 5 temos um movimento de condução de baixos com as notas Lá-Si-Dó-Dó#-Ré, que geram uma atmosfera segura de gradação rumo a uma meta (pela condução das notas graves em relação à harmonia e trecho). Favorece-se o ato locucionário e até mesmo perlocucionário relativos à mudança gradual entre o repouso (acorde de lá (subdominante) – lá menor) e a tensão (acorde de dominante – Ré maior).

Figura 6: Linha 5 da canção Novos Dias

5

Am7 G/B C C#° C6/D C D

Novo tempo. Nova força Novo é o nosso sim

Fonte: transcrição do autor

Na linha 6 temos uma melodia que ainda estará nessa perspectiva de notas consonantes e a subdominante (que tem por aspecto introduzir novamente o acorde de tônica ou as notas desse acorde (Sol – Si – Ré)).

Figura 7: Linha 6 da canção Novos Dias

6

A Ti o louvor, A glória, Exaltação

Fonte: transcrição do autor

3.5. Canção de Ofertório

3.5.2. Contexto e roteiro/ atos gestuais

Esta análise tem por contexto o ofertório, parte móvel da missa. Esta parte pode ser modificada e não contém uma fórmula específica para a parte musical. No entanto, ao entrar em contato com as rubricas do Missal Romano e a Instrução Geral do Missal temos propostos os atos litúrgicos de procissão, da mesma forma que o canto de abertura [entrada], e que fica evidenciado a partir do ato verbal do comentarista que orienta aos fiéis que depositem suas ofertas materiais e imateriais no altar do Senhor. É possível que a apresentação das ofertas se

inicie com a procissão das oferendas (o pão e o vinho) ou não. Isto será definido pelo Presidente da celebração e pela equipe de liturgia que habitualmente preserva uma conduta para a realização do rito.

No vídeo analisado, a canção inicia-se em 1'40" e a procissão não é realizada, desta forma, o pão e o vinho são entregues pelos acólitos ao presidente da celebração. Por ser esta uma missa especial que dispõe de um ritual de consagração e admissão de fiéis leigo como membros da nova comunidade em questão, o comentarista anuncia que junto às oferendas que serão apresentadas a Deus no altar eucarístico, também serão colocadas as cartas de consagração de cada um dos novos membros. E continua a motivação para o momento da seguinte forma: “eu lhe convido, coloque também no altar a sua vida, as suas necessidades, os seus dons, a sua família, o seu coração”. A canção escolhida pela equipe musical chama-se “Nossa Oferta de Amor” e faz parte das canções compostas pelos membros da referida comunidade [Shalom - Fortaleza-CE].

Abaixo apresentaremos um excerto do Missal Romano com as rubricas para tal momento da encenação. Enquanto o grupo de canto executa a música, o padre realiza uma série de atos gestuais e verbais (muitos em meia voz ou mentais) para a apresentação das ofertas.

3.5.3. Texto das canções/ atos verbais

Figura 8: Transcrição da canção Nossa oferta de amor, composta por membros da Comunidade Shalom (CD Um só corpo – 30 anos)

NOSSA OFERTA DE AMOR
(Ofertório)

1- Vidas que se ofertam neste altar
2- Dons que se consagram neste altar

Para novas vidas gerar
O eterno vem o tempo tocar

1- Como o grão de trigo cai
2- Sacrifício de amor

E morre para frutificar
Que sempre se renovará

Como no altar da cruz
O milagre da vida se fará

Hoje nossa pobreza se encontra no altar
Com a Tua grandeza Senhor

Nossa vida escondida no vinho e no pão
eis a nossa oferta de amor

De amor
De amor

Fonte: transcrição do autor

Na linha 1 temos o ato verbal realizando o ilocucionário de oferta imaterial – vida dos fiéis e o ato perlocucionário de gerar novas vidas, ou seja, a transmutação da vida dos sujeitos para uma nova realidade – doutrina da remissão dos pecados.

Na segunda linha temos a realização de um intertexto com a parábola do semeador, no entanto ressaltando apenas o grão de trigo (bom germe) que dá frutos. O ato que se realiza a partir desse discurso é o ato ilocucionário da evangelização (a semente à que se refere é a palavra de Deus), bem como o ato perlocucionário de germinar, crescer a partir da semente (o grão é uma planta em potência e isso se realiza com a brotação).

Novamente na linha 1 temos a segunda letra. Os dons que se consagram no altar referem-se ao ato locucionário que está sendo executado pelo sacerdote. E que culminará na Transubstanciação. É importante salientar que a transubstanciação além de ser um “mistério de fé” doutrinariamente é a conversão material dos dons (pão e vinho) em corpo e sangue de Cristo (profano-sagrado). A transubstanciação pela sua natureza realiza os três atos de fala: 1) o ato locucionário realizado quando o Padre suplica a conversão do pão e vinho em corpo e sangue; 2) o ato ilocucionário relativo aos dons que não se transformam visualmente, mas são verdadeiramente o corpo e sangue de Cristo (mistério eucarístico); 3) o ato perlocucionário relativo à comunhão, comungar para os sujeitos é ter Cristo internamente (material e espiritual) realizando suas Graças aos sujeitos.

Na linha 2 temos o ato ilocucionário do “sacrifício de amor” que se renova. O ato supõe o sacrifício ritual do cordeiro imolado (puro e sem manchas) – o Cristo. Esse sacrifício faz-se por amor porque Deus amou o mundo (todos os seres, independentemente das suas escolhas) por meio da entrega sacrificial de seu filho único e primogênito (cf. Jo 3, 16).

Continuamos a análise dos atos verbais na linha 3 onde os atos perlocucionários relativos à nova vida dos sujeitos que “nascem” no mesmo momento em que Cristo morre.

Nas linhas 4 temos um discurso que realiza um performativo contrastante - pobreza dos fiéis e o encontro com a grandeza de Deus. Temos um ato ilocucionário de encontro entre humano e o divino.

Já na linha 5 o ato locucionário conclusivo de oferta dos fiéis (imaterial) que é entregue à Deus em seu altar, num ato também perlocucionário de configurar o humano ao divino em sua pobre oferta “de amor” (em alusão à oferta material de Cristo).

As repetições da linha 6 do performativo de amor, realizam o ato ilocucionário afirmativo e de petição, em outras palavras: “Deus, aceite nosso sacrifício, este que é pequeno em tamanho, mas é enorme porque é o que temos”. Essa perspectiva de quais bens possuímos

é um problema filosófico que se resolve com a liturgia da quarta feira de cinzas, onde os fiéis realizam o ato perlocucionário de assumir-se como pó – materialidade finita.

3.5.4. Elementos musicais/ atos auditivos

Figura 9: Linha 1 da canção Nossa oferta de amor

1 - Vidas que se ofertam neste altar
2 - Dons que se consagram neste altar

Para novas vidas gerar
O eterno vem o tempo tocar

Fonte: transcrição do autor

Nossa análise musical se fará com uma canção na tonalidade de Ré maior (alteração nas notas Fá e Dó – Fá# e Dó#). Temos a melodia iniciando (linha 1) na nota fá sustenido (Fá#), a segunda nota mais relevante para a tonalidade, a terça, aquela que estabelecerá se a tonalidade é de caráter maior ou menor. A primeira frase repousa sobre a nota fundamental (Ré), realizando assim um ato locucionário de encaminhamento (dada a melodia em graus conjuntos) a partir da atmosfera afetiva de repouso, que favorece o reconhecimento do altar como um local seguro (embora o sacrifício). Ainda na linha 1 temos um salto de sexta menor (Dó# - Lá). Pela natureza do fenômeno gerativo da vida, considera-se o nascimento como ênfase da atmosfera afetiva criada pelo emprego dessa ênfase melódica.

Na linha 2 temos um salto de quinta (Lá – Ré), um salto consonante que favorece o afeto de repouso, a partir da nota ré (conhecida ao acorde) favorecendo o ato locucionário do plantio do trigo (aquele que cai na terra), o ato ilocucionário da palavra de Deus semeada nos corações dos participantes da Missa, e o ato perlocucionário de êxito na transformação espiritual pela palavra de Deus – cadência perfeita (V-I).

Figura 10: Linha 2 da canção Nossa oferta de amor

1 - Como o grão de trigo cai
2 - Sacrifício de amor

E morre para frutificar
Que sempre se renovará

Fonte: transcrição do autor

Na linha 3, temos um contorno melódico com uma tessitura grave, realizando o ato locucionário relativo ao sacrifício da cruz com uma harmonia com condução dos baixos em graus conjuntos (Mi-Fá#-Sol-A) que gera uma sensação de caminhada ou encaminhamento, e favorece o ato locucionário relativo à realização do “milagre da vida”.

Figura 11: Linha 3 da canção Nossa oferta de amor

Fonte: transcrição do autor

Neste ponto (linha 4) temos um desenvolvimento melódico tendendo ao limite da tessitura com notas agudas, muito contrastante ao trecho anterior, criando uma atmosfera mais aberta e livre. É possível que a postura dos cantores seja de abertura gestual da boca, favorecendo a articulação das notas agudas repetidas, favorecendo por esse trecho o ato litúrgico processional (condução melódica por graus conjuntos) e clareza melódica dada amplitude nas notas que realiza o ato locucionário de exaltação do Senhor.

Figura 12: Linha 4 da canção Nossa oferta de amor

Fonte: transcrição do autor

E continua com o mesmo aspecto na linha 5, favorecendo os mesmos atos de procissão e exaltação só que agora na dimensão ilocucionária.

Figura 13: Linha 5 da canção Nossa oferta de amor

Fonte: transcrição do autor

É importante evidenciar que a melodia final (linha 6) se faz a partir da repetição de um motivo melódico que não finaliza no acorde de tônica, mas sim de dominante (Lá maior), causando sensação de suspensão. Essa suspensão pode favorecer os afetos ligados ao ato de petição à Deus, assim como o ato verbal discutido no item anterior.

Figura 14: Linha 6 da canção Nossa oferta de amor

6 Bm G D A/c# Bm G D A
De amor De amor

Fonte: transcrição do autor

3.6. Canção de Comunhão

3.6.2. Contexto e roteiro/ atos gestuais

No que diz respeito aos atos litúrgicos, a Instrução Geral do Missal Romano supõe:

87.[Comunhão] Para o canto da comunhão pode-se tomar a antífona do Gradual romano, com ou sem o salmo, a antífona com o salmo do Gradual Simples ou outro canto adequado, aprovado pela Conferência dos Bispos. O canto é executado só pelo grupo dos cantores ou pelo grupo dos cantores ou cantor com o povo. (INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL, 2002 p.17)

Sabe-se que o momento da Comunhão [eucaristia] é onde realiza-se o ato unitivo entre o divino e o humano a partir do ato de comer o pão e o vinho [agora transubstanciados em corpo e sangue de Jesus]. Unir-se a Deus talvez seja o ato litúrgico que melhor caracterize a Comunhão eucarística.

3.6.3. Texto das canções/ atos verbais

Figura 15: Transcrição da canção Abro as portas, composta por Amanda Pinheiro (Consagrada Shalom)

ABRO AS PORTAS
(Comunhão)

1

B \flat Eb Ebm B \flat Eb Ebm Dm Gm

O meu barco Eu deixei na praia Pescador de homens insististe em me chamar
Posso ouvir tua Voz me perguntando Tu me amas Mais que a tudo e todos Eu bem sei

2

Dm Eb Dm Ebm Dm Gm

Tão fraco, tão pequeno eu te seguirei Mesmo sem nada pra te dar Maior que minha fraqueza
Que sou tão pecador eu sei que te neguei Mas o amor é bem maior

3

Cm F Eb Dm Eb Dm Cm Dm Eb F7

Que minha inconstância ele é Maior que todo medo E é por amor que eu digo sim Apascentarei os Teus

4

B \flat Dm Gm Eb B \flat /D Cm F7

Abro as portas do meu coração Sem medo pois minha rocha és Tu

5

B \flat Gm Eb B \flat /D Cm F

Já não posso buscar outro mar Só tuas palavras são De vida eterna

6

Descanso para o coração

Fonte: transcrição do autor

Ao verificarmos a canção “abro as portas” é possível identificar os inúmeros intertextos, bem como o arquidiscorso que se estabelece. A canção apresenta o personagem evangélico Pedro em diversos momentos. De forma poética e com o auxílio de excertos dos evangelhos bíblicos esse personagem é inteiramente descrito. Encontra-se cada um desses momentos nas passagens bíblicas que seguem: em João 1, 42 e Marcos 1, 16-18, Jesus tem seu primeiro encontro com Pedro; em Mateus 16, 16-18, Pedro exprime sua fé em Jesus Cristo e este o declara pedra fundamental de sua Igreja; Em João 18, 27; 21, 17, Mateus 26, 34-75, Marcos 14, 30-72 e Lucas 22, 34-62, tem-se a passagem em que Pedro nega Jesus três vezes; Em João 6, 68 Pedro declara que só Jesus tem palavras de vida eterna.

A canção propõe uma atmosfera onde o fiel realiza o ato de configurar-se à Pedro, principalmente em suas falhas e na sua coragem em seguir Jesus, mediante a proposição de atos ilocucionários e perlocucionários. O performativo afirmativo de “deixar o barco na praia” é um ato perlocucionário de abandonar a própria história, os conceitos já estabelecidos e principalmente a segurança – Pedro era pescador e tinha experiência na pesca, era seu sustento.

3.6.4. Elementos musicais/ atos auditivos

Ao contrário do que propõe a análise do texto, melodicamente percebe-se um desenho semelhante a uma onda do mar, bastante repetitivo, que possibilita um maior foco no conteúdo do texto. Isso se modifica na frase “abro as portas do meu coração”, porém esse aspecto melódico recorrente torna a construção melódica pouco efetiva em amplificar alguma capacidade expressiva do texto, favorecendo uma atmosfera afetiva relaxante, introspectiva, reflexiva, assim como a sensação ao embalar um bebê ou navegar em alto mar.

Harmonicamente, identificamos a presença do acorde de Mi bemol (quarto grau) que se transforma no acorde de Mi bemol menor (linhas 1 e 2) configurando um empréstimo modal da escala homônima menor. A atmosfera afetiva, bem como as possíveis sensações resultantes do uso desse acorde estranho à tonalidade firmada, pode favorecer ainda mais a reflexão e introspecção dos sujeitos de modo a afirmar o movimento e afeto identificado inicialmente na canção.

Já na linha 4 temos a condução dos baixos formando uma melodia descendente (Mib-Ré-Dó) juntamente com a frase “sem medo”, favorecendo um repouso ao encaminhar-se do quarto grau (Mib) para a tônica (Sib) que não se conclui, mas sim o acorde de dominante

(F7) que introduz o restante da sentença “pois minha rocha és Tu” e realiza o performativo conclusivo e afirmativo com o acorde de tônica (Sib).

Figura 16: Linha 4 da canção Abro as portas

4

Bb Dm Gm Eb Bb/D Cm F7

Abro as portas do meu coração Sem medo pois minha rocha és Tu

Fonte: transcrição do autor

Na linha 5 temos uma atmosfera afetiva introspectiva sendo produzida pela alteração do acorde de Si bemol (tônica) para o acorde de Sol menor (relativa menor), sendo que os dois acordes têm a mesma função harmônica, mas o acorde menor favorece uma atmosfera que vai ao encontro da sensação daquele que entra no mar (medo, insegurança) ou assim como a passagem de Mateus 14, 23ss onde Jesus caminha sobre as águas e tranquiliza Pedro que estava inseguro sobre ser realmente Jesus aquela figura e não um fantasma, no entanto, Pedro ao caminhar sobre as águas dúvida do fenômeno que estava acontecendo e começa a afundar. Ao ser salvo por Jesus do possível naufrágio, Pedro admite que Jesus é o filho de Deus: “só tuas palavras são de vida eterna”. As palavras que o salvam de afundar e de cair na condenação eterna. Esse trecho tem a mesma condução de baixos realizando o mesmo que na linha 4.

Figura 17: Linha 5 da canção Abro as portas

5

Bb Gm Eb Bb/D Cm F

Já não posso buscar outro mar Só tuas palavras são De vida eterna

Fonte: transcrição do autor

3.7. Canção Hino de Louvor

As próximas três análises são de canções extraídas na “Missa do Compromisso” da Comunidade Canção Nova. Optamos por apresentar canções das partes fixas [o ordinário]. A

canção referente ao Hino de louvor se insere logo nos ritos iniciais da missa, compondo a lógica da ordem de adoração. Neste momento os fiéis se reúnem para louvar e aplacar a Deus.

3.7.2. Contexto e roteiro/ atos gestuais

A Instrução Geral do Missal Romano, no que compete ao Hino de louvor, supõe atos da mesma ordem, tais quais: veneração, glorificação, súplica a Deus e ao Cordeiro. Já a instrução geral do missal apresenta o seguinte roteiro:

O Glória, é um hino antiquíssimo e venerável, pelo qual a Igreja, congregada no Espírito Santo, glorifica e suplica a Deus Pai e ao Cordeiro. O texto deste hino não pode ser substituído por outro. Entoadado pelo sacerdote ou, se for o caso, pelo cantor ou o grupo de cantores, é cantado por toda a assembleia, ou pelo povo que o alterna com o grupo de cantores ou pelo próprio grupo de cantores. Se não for cantado, deve ser recitado por todos juntos ou por dois coros dialogando entre si. É cantado ou recitado aos domingos, exceto no tempo do Advento e da Quaresma, nas solenidades e festas e ainda em celebrações especiais mais solenes. (ORDINÁRIO DA MISSA, s.d, p. 424)

Neste momento, tanto o presidente da celebração, quanto as pessoas envolvidas na encenação litúrgica assumem os mesmos atos gestuais. Nesta missa, os fiéis batem palmas num ritmo constante, levantam os braços e balançam-se suavemente para um lado e para o outro. Apresentaremos a fórmula do Glória com o intuito de elucidar o padrão que se estabelece:

Glória a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens por Ele amados. Senhor Deus Rei dos Céus, Deus Pai Todo-Poderoso, nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos, nós Vos damos graças, por Vossa imensa glória. Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai: Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós; Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica; Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós. Só Vós sois o Santo; só Vós, o Senhor; só Vós, o Altíssimo, Jesus Cristo; com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém! (ORDINÁRIO DA MISSA, s.d, p. 424)

Veremos a seguir como se dará a análise de uma canção que não possui forma livre, no que diz respeito à letra. Espera-se que por esse motivo ela cumpra os atos propostos pelas normativas. Veremos isto na prática.

3.7.3. Texto da canção/ atos verbais

Figura 18: Transcrição da canção Glória a Deus nas alturas, composta por ministério Amor e Adoração (Canção Nova)

GLÓRIA A DEUS NAS ALTURAS - AMOR E ADORAÇÃO

1 **REFRÃO**
E B A B G#m B
Glória a Deus nas alturas Glória a Deus nas alturas E paz na terra aos homens

2 A F#m G#m A
Por Ele amados Senhor Deus Rei dos céus Deus Pai Todo poderoso

3 G#m B A
Nós vos Louvamos vos bendizemos Nós vos adoramos e glorificamos

4 F#m G#m A B **REFRÃO**
Nós vos damos graças por Vossa imensa glória

5 F#m G#m A C#m
Senhor Jesus Cristo Filho unigênito Senhor Deus

6 B A B C#m B
Cordeiro de Deus filho de Deus pai Vós que tirais o pecado Do mundo

7 A B G#m F#m G#m A B
Tende piedade de nós Vós que tirais o pecado do mundo Acolhei a nossa Súplica

8 C#m
Vós que estais a direita do pai Tende piedade de nos só vos sois o santo

9
Só vós o Senhor Só vós o altíssimo Jesus Cristo Com o Espírito Santo

10 **REFRÃO ~ FIM**
Na glória de Deus pai amém

Fonte: transcrição do autor

O texto está integralmente exposto na canção transcrita acima. Desta forma, tem-se cumprido o pré-requisito de realização do roteiro proposto na Teoria dos Atos Litúrgicos de Wolterstorff. A partir da análise do vídeo e das considerações acerca do local onde foi

executada, tem-se cumprido o pré-requisito das condições de realização favoráveis (ser parte de uma encenação litúrgica; obedecer a sequência proposta pelas normativas).

Outra consideração importante acerca do texto está para além das normativas. É possível identificar a perspectiva da simultaneidade homem-Deus na realização dos atos de ligação – linha 1 – e de aplacar Deus e ter por consequência uma resposta positiva <glória a Deus nas alturas// paz aos homens>.

As linhas 3 e 4 contém o discurso que realiza o ato locucionário de reconhecimento da grandeza de Deus (louvor). Nas linhas 5 e 6 reconhece a divindade de Jesus Cristo e na linha 7 suplica-se que perdoe os pecados, assim como na perspectiva sacrificial que rege toda a fé católica. Nas linhas 8 e 9 tem-se a realização do reconhecimento de Cristo enquanto Deus (dogma da Trindade) e apresenta-se a figura da terceira pessoa, o Espírito Santo.

3.7.4. Elementos musicais/ atos auditivos

Musicalmente tem-se fixada a tonalidade de Mi maior (armadura de clave com 4 notas alteradas – Fá#, Dó#, Sol#, Ré#). A música inicia-se com uma melodia descendente (linha 1) que teria por atmosfera afetiva a introspecção e a reflexão. No entanto, esta representação não estaria de acordo com o que está sendo cantado. No entanto, render louvores a Deus pode ser feito através de atos ilocucionários. Verificando a harmonia que se realiza, temos a progressão I-V que tem por objetivo causar tensão ou suspensão harmônica, que pode gerar uma atmosfera de euforia inicial, favorecendo os atos de louvor. Seguindo com a análise, temos novamente o estabelecimento de uma melodia descendente, em graus conjuntos e a frase: glória a Deus nas alturas, que não favorece o discurso verbal, uma vez que se caracteriza por uma atmosfera de contrição e introspecção. O desenvolvimento harmônico realiza a progressão IV-V-vi, uma cadência muito comum na música popular, também conhecida como ii-V-I se fizermos a alteração pela função de cada acorde. Essa cadência é muito resolutiva e repousa o acorde de vi (dó sustenido menor) sobre a nota fundamental, favorecendo a atmosfera introspectiva numa petição pela paz aos homens. É importante ressaltar que a linha 1 não está simbolicamente realizando uma melodia ascendente (conceito de *Arsis* – repouso – céu), mas tem uma repetição da nota Mi, que é a nota fundamental, criando a sensação de repouso, favorecendo os atos de louvor ao Deus absoluto – o Deus nas alturas.

3.8. Canção Santo

3.8.1. Contexto e roteiro/ atos gestuais

Como resposta ou consequência de atos gestuais do Padre que com os braços abertos introduz a presença de Deus entre o povo.

Nota: este momento é o momento em que o sacerdote se configura a Cristo. Nas encenações onde o Bispo preside ele tira o solidéu (pequeno chapéu em forma de cúpula que fica sobre sua cabeça). Ao executar o ato gestual de retirada do solidéu, o bispo demonstra que a mão de Deus (solidéu) não está mais sobre sua cabeça, mas ele mesmo é Cristo [Deus]. O canto do santo [sanctus] é introduzido logo no começo da oração eucarística a partir de um convite: cantemos! Fechando o prefácio da oração eucarística. Um exemplo dos atos supostos e introduzidos pela fórmula do prefácio pode ser encontrada nesse exemplo da oração Eucarística número 2:

Na verdade, é justo e necessário, é nosso dever e salvação dar-vos graças, sempre e em todo o lugar, Senhor, Pai santo, Deus eterno e todo-poderoso. Em vosso amor de Pai, criastes o homem e a mulher, dando-lhes origem e destino divinos. E, quando pecaram, quebrando a aliança, vossa justiça os puniu; mas vossa misericórdia os resgatou, por Cristo, vosso filho e Senhor nosso. E, enquanto esperamos a glória eterna, proclamamos o vosso louvor, cantando (dizendo) a uma só voz... (MISSAL ROMANO, 2010)

Já a palavra "Hosana" vem do hebraico e pode ser traduzida por "Senhor salvai-nos". Desta forma, temos um ato de petição se estabelecendo de forma locucionária ao mesmo tempo que se estabelece um intertexto com a passagem de Moisés no Egito (petição para que Deus salvasse o povo da terra prometida). Encontra-se referência ao texto em IS 6, 3, nos evangelhos de MT 21,9-15, MARCOS 11,9-10, JOÃO 12,13, SALMO 118(117) na passagem do Domingo de Ramos, onde Jesus adentra a cidade montado num burrinho e é aclamado pela multidão: Hosana!

3.8.2. Texto das canções/ atos verbais

Figura 19: Transcrição da canção Santo, composta por ministério Amor e Adoração (Canção Nova)

SANTO - AMOR E ADORAÇÃO
(Santo)

1 C Em7 F Am7 G4 G
Santo Santo Santo Senhor Deus do universo

2 C Em7 F Am7 G
O céu e a Terra proclamam Vossa glória

3 C G/B Am7 Em7 F C/E G4 G
Hosana (Hosana) Hosana (Hosana) Hosana nas alturas

4 C G/B Am7 Em7 F G A4 A
Hosana (Hosana) Hosana (Hosana) Hosana nas alturas

5 Dm7 Em7 G/B Am7 F G A4 A
Bendito o que vem Em nome do Senhor Hosana nas alturas

6 D A/C# Bm7 F#m7 G A D (G D)
Hosana (Hosana) Hosana (Hosana) Hosana nas alturas

Fonte: transcrição do autor

3.8.3. Elementos musicais/ atos auditivos

Na linha 1 identificamos uma melodia composta por um salto de quinta descendente (Sol-Dó) que repousa sobre a nota fundamental da tonalidade de Dó maior (a tonalidade estabelecida para esta canção) e realiza um movimento ascendente de segunda que retorna para a nota fundamental (Dó-Ré-Dó) e depois alcança num salto descendente a nota mais grave da tessitura da canção (Lá3) e retorna para a nota Dó (fundamental). É possível ter uma sensação de cerceamento da nota Dó, pois como nota mais forte da escala (centro tonal) as outras notas quase que desaparecem. Uma das formas de verificar é cantando todo o trecho a partir da repetição da nota Dó, a sensação será muito semelhante. Propomos com essa repetição a realização do ato afirmativo: Deus é três vezes Santo (perspectiva de totalidade dada a Trindade Santa). E que novamente se apresenta no trecho “Senhor Deus do universo” (linha 1). Nota-se que esta proposição também se realiza na perspectiva harmônica, com os acordes relativos (mediante) de Dó maior (Mi menor e Lá menor) e o acorde de subdominante – Fá maior, que por ter a nota Dó como parte interna (Fá, Lá, Dó) e duas notas iguais ao acorde de lá menor (Lá, dó, mi) e o de Mi menor uma nota em comum com Lá menor (Mi, Sol, Si) e duas notas comuns com Dó maior (Dó, mi, sol). Deste modo, cria-se uma atmosfera muito forte com relação à tônica favorecendo o ato de louvação somente a Deus.

Figura 20: Linha 1 da canção Santo

The figure shows a musical staff with a treble clef and a circled '1' in a green circle. The melody is written on a five-line staff. Above the staff are the chords: C, Em7, F, Am7, G4, and G. Below the staff, the lyrics are: 'Santo Santo Santo Senhor Deus do universo'. The notes are: C4 (Santo), D4 (Santo), E4 (Santo), F4 (Senhor), G4 (Deus), A4 (do), B4 (universo), and C5 (unlabeled).

Fonte: transcrição do autor

Já na linha 2 tem a repetição do motivo, no entanto com um reforço à nota Dó, favorecendo um afeto resolutivo, afirmativo, seguro para a realização do ato de louvor e glorificação a Deus (o céu e a terra proclamam vossa glória).

Figura 21: Linha 2 da canção Santo

O céu e a Terra proclamam Vossa glória

Fonte: transcrição do autor

No que segue da melodia proposta, temos um salto de quarta ascendente e uma melodia descendente em grau conjunto (“vossa glória”) favorecendo uma maior articulação pelo uso das notas agudas da melodia – afeto expansivo, ato adorador.

Figura 22: Linha 3 da canção Santo

Hosana (Hosana) Hosana (Hosana) Hosana nas alturas

Fonte: transcrição do autor

Novamente temos a realização de um trecho inteiro tendendo à nota Dó4 (linha 4), as notas alcançadas nesse trecho e que se repetiram muito foi a nota Sol (quinto grau) que dentro da tonalidade fornece tensão e sensação de abertura, expansão, júbilo. No entanto sempre se encaminhando para um afeto resolutivo, no jogo tensão *versus* repouso

Figura 23: Linha 4 da canção Santo

Hosana (Hosana) Hosana (Hosana) Hosana nas alturas

Fonte: transcrição do autor

Na linha 5 é possível encontrar uma melodia quase toda em graus conjuntos, com saltos consonantes de terça e quarta, assim como a melodia do gregoriano. É uma melodia com uma força motora muito grande, movimentando-se entre a região aguda e grave da tessitura. Já a harmonia estabelece-se quase que exclusivamente por acordes menores, que

criam uma atmosfera mais fechada que se abre no final do trecho, juntamente ao salto de quarta para a região aguda, possibilitando a realização do louvor > Hosana nas alturas!

Figura 24: Linha 5 da canção Santo

Fonte: transcrição do autor

O trecho final (linha 6) passou por uma modulação e agora estabelece-se um tom acima do trecho anterior, a modulação foi realizada por meio do acorde de lá maior com quarta, um acorde que descaracteriza por completo a tonalidade anterior, principalmente pela nota Dó#, a fundamental da tonalidade do primeiro trecho, agora modificada e a presença da nota Ré no acorde (quarta do acorde de lá), trazendo força tonal para a nova tonalidade, também de Ré maior. Esse trecho é uma reexposição da linha 4, no entanto a tonalidade acima, faz com que a região melódica se abra ainda mais, trazendo necessidade de maior articulação e sustentação das notas agudas.

Figura 25: Linha 6 da canção Santo

Fonte: transcrição do autor

3.9. Canção Cordeiro de Deus

3.9.1. Contexto e roteiro/ atos gestuais

Novamente tem-se um discurso estabelecido exatamente como pede o roteiro. A fórmula do Cordeiro de Deus deve permanecer inalterada, assim como consta da Instrução Geral do Missal Romano (vide tabela capítulo II). Essa é uma fórmula que pede ao Cordeiro

de Deus [Jesus sacrificado] que cumpra a profecia de remissão dos pecados de toda a humanidade. Ela se estabelece a partir de uma petição repetida, reafirmando o que se pede.

3.9.2. Texto das canções/ atos verbais

Figura 26: Transcrição da canção Cordeiro de Deus, composta por Ministério Amor e Adoração (Canção Nova)

CORDEIRO DE DEUS - AMOR E ADORAÇÃO

1
Cordeiro de Deus Que tirais o pecado do mundo Tende piedade Piedade de nós

2
Cordeiro de Deus Que tirais o pecado do mundo Dai-nos a paz A Vossa Paz

Fonte: transcrição do autor

Realizar uma petição em nome do cordeiro de Deus pode configurar-se como um ato ilocucionário, uma vez que Jesus é um ser-humano e somente é representado pelo cordeiro na dimensão do sacrifício de animais realizado em sua época histórica. Realiza-se também o ato perlocucionário da petição pela remissão dos pecados e o ato perlocucionário de mudança de estado de espírito – a paz.

3.9.3. Elementos musicais/ atos auditivos

Musicalmente temos duas melodias quase idênticas, diferenciando-se apenas pela sua finalização, bem como o último fragmento do texto (tende piedade de nós – dá-nos a paz). A estrutura melódica é típica do canto gregoriano, realizada em maior parte por graus conjuntos e saltos consonantes. Desta forma, tem-se favorecida uma atmosfera solene, conferindo gravidade ao reconhecimento da punição merecida e da misericórdia rogada.

Temos a realização de uma melodia que se finaliza com as notas Sol-Fá#-Sol (fundamental, sensível, fundamental) favorecendo uma sensação muito resolutive de modo a propiciar os atos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos com este trabalho um novo olhar acerca da canção com finalidades litúrgicas no contexto das celebrações de missas das novas comunidades. A revisão das fontes primárias nos permitiram compreender os processos históricos e culturais para que a missa católica no rito romano se estabelecesse na forma de hoje. Pudemos elencar como resultado o entendimento de que, muito acima dos desdobramentos e mudanças propostas pelo Concílio Vaticano II, está a continuidade de um ritual iniciado pelos primeiros cristãos e que tem formas mutáveis e variáveis se configurando a partir das necessidades de cada tempo histórico.

A Teoria dos Atos Litúrgicos proposta por Nicholas Wolterstorff teve por objetivo propiciar um entendimento expandido acerca dos elementos integrantes da liturgia, incluindo, portanto, canção, uma vez que pode haver um impressão pelos fieis de que a música está no rito apenas para a ornamentação. Diante da perspectiva de realização da liturgia numa dimensão comunitária, que recruta o corpo dos sujeitos e realiza-se diante de performativos, chegamos à definição da ‘canção com fins litúrgicos’ uma das inovações na temática música-liturgia. Para nós, a canção estaria para além da sua capacidade estética, tornando-se um agente de realização de ações diversas: os atos litúrgicos. Foi necessária a apresentação da Teoria dos Atos de Fala de Austin para complementar o entendimento acerca da teoria de Wolterstorff e favorecer a identificação das categorias de performativos: os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários; bem como a compreensão de não realização dos atos de fala: as infelicidades.

Adiante, realizamos um trabalho de revisão dos principais documentos e normativas que se estabeleceram a partir do Concílio Vaticano II e a constituição de um *novus ordo* – O Missal Romano de Paulo VI. O processo de aprofundamento nas várias rubricas e orientações nos permitiu identificar as três categorias de atos litúrgicos apresentadas por Wolterstorff: os atos gestuais, verbais e auditivos. Nossos esforços estiveram em sistematizar e propor performativos que se enquadrassem nessas categorias. Fizemos as proposições por meio de tabelas, as quais se caracterizam enquanto potencial ferramenta para a análise de canções litúrgicas.

O processo de articulação das diversas áreas do conhecimento, principalmente a filosofia da linguagem, a teologia e a música nos permitiram propor um modelo de análise musical como produto do processo de pesquisa transdisciplinar. O modelo de análise das

canções a partir de Wolterstorff consiste na análise da canção em três níveis diferentes, do mais superficial (atos gestuais), passando pelo nível intermediário (atos verbais), culminando no nível mais aprofundado (atos auditivos). O primeiro nível buscou nas canções todos os elementos de realização visível e factível, desta forma, as gravações das missas se fizeram fator fundamental de verificação da coerência na realização dos gestos necessários para as encenações litúrgicas. O segundo nível estabeleceu-se pela verificação da realização de atos verbais e das normativas litúrgicas, bem como a verificação das realizações verbais das diversas fórmulas que compõem o roteiro da missa. O terceiro nível compreendeu esforços na identificação dos afetos criados pela música (melodia e harmonia) na realização dos atos litúrgicos identificados nos níveis anteriores. Como produto da realização deste processo de pesquisa, que teve por finalidade a confecção de uma ferramenta analítica musical articulando campos distintos do conhecimento, obtivemos seis análises musicais as quais confirmam as hipóteses levantadas durante todo o desenvolvimento do trabalho.

Tal discussão, além de corporificar o desenvolvimento e a aplicação da ferramenta de análise objetivada, também abre espaço para que novas questões de pesquisa sejam suscitadas e para que novas perspectivas sobre a prática litúrgica possam ser adotadas por fiéis e estudiosos do tema. Identificamos com este trabalho que não há um procedimento no que diz respeito à formação litúrgica dos leigos, que neste caso são os principais agentes musicais, principalmente dado o senso comum de ruptura com a tradição musical que este pesquisador cultivou por muitos anos de prática musical litúrgica. Desta forma, uma pesquisa com o objetivo de mapear a formação litúrgica local, bem como fornecer subsídio teórico-metodológico para suprir a demanda formativa litúrgico-musical local se faz necessária. Outro desdobramento possível está em traçar o caminho contrário ao da análise musical, deste modo uma discussão acerca das possibilidades composicionais e da criação de repertório que vá além da tentativa de um “resgate” de canções ou estética musicais passadas, assim como a proposição teórica para a composição de canções que tenham por finalidade realizar atos litúrgicos e criar atmosferas afetivas condizentes com as partes da Missa.

A principal dificuldade neste trabalho foi a de lidar com a linguagem como meio de expressão, o que se fez por meio da compreensão dos afetos motivados nos sujeitos na dimensão comunitária da liturgia, fugindo das estruturas de compreensão denotativas. Enquanto pesquisador, os desafios encontrados diante do objeto proposto e dos objetivos pretendidos me proporcionaram o enriquecimento diante da prática de escrita acadêmica, possível apenas como produto de intensa reflexão e trabalho investigativo minucioso e aprofundado do tema e das realidades tangentes.

Encerro este trabalho relatando sua relevância para minha prática enquanto músico inserido no contexto litúrgico. Nenhuma nota musical que eu venha a tocar será realizada da mesma forma. Se a música já me era cara, agora se tornou insubstituível. Da mesma forma, gostaria de acrescentar o quanto uma pesquisa que teve por força a realização discursiva de três áreas do conhecimento distintas pode me elevar enquanto fiel da Igreja católica, experimentando um outro nível de realização em minha experiência de fé e participação no culto a Deus.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. Quando dizer é fazer. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990. 136p.

BELL, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford University Press, USA, 2009.

CONCÍLIO VATICANO (1962-1965). *Documentos Do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*/ [organização geral Lourenço Costa; tradução Tipografica Poliglota Vaticana]. – São Paulo: Paulus, 1997. – Coleção Documentos da Igreja. Título original: *Documenti del Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-1965)*.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. - São Paulo: s.n., 2001. Tese (Doutorado) - PUCSP

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Canto Religioso Popular Católico: O porta-voz de mudanças?. In: *CONGRESSO DA ANPPOM*, 2010, Florianópolis. Anais. Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.888-892.

_____. Memórias da restauração: aspectos da obra musical de Ernani Méro e M.Bezerra no contexto musical católico pós-conciliar. In: *CONGRESSO DA ANPPOM*, Vitória. Comunicação. Vitória (ES): ANPPOM, 2015.

_____. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos [no prelo]. *Opus*, Belo Horizonte, v.22, n.2, 2016a.

_____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. 2016b. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016b.

GUARDINI, Romano. *O espírito da liturgia*. São Paulo: Cultor de Livros, 2018.

INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL ROMANO. *Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos*. Roma, 2002.

LIRA, Bruno Carneiro. *Princípios litúrgicos do Concílio Vaticano II*. Petrópolis: Vozes, 2018.

MARINI, Guido. *Liturgia: Mistério da salvação*. São Paulo: Paulus, 2012 Título original: *Liturgia – Mysterium salutis*. EDIZIONI SAN PAOLO s.r.l., 2010. Piazza Soncino, 5 – Cinisello Balsamo (Milão); tradução: José Dias Goulart.

MISSAL ROMANO. 2a edição típica do Missal Romano. 14a edição. Editora Paulus – São Paulo, 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. Nova Iorque: Princeton University, 1990.

NEUNHEUSER, Burkhard (OSB). *História da liturgia através das épocas culturais*. Tradução de José Raimundo de Melo. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

RATZINGER, Joseph. *Introdução ao espírito da liturgia*. Tradução de Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

RIFAN, Dom Fernando Arêas. *Considerações sobre as formas do Rito Romano da Santa Missa*. 2ª ed. São Paulo: Cultor de Livros, 2021.

SANTA SÉ. *Catecismo da Igreja Católica*. 5ª edição. Brasília: Edições CNBB, 2022.

SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. *Ordinário da Missa*. Fátima – Portugal. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.liturgia.pt/ordinario/ordinario.pdf>>. Acesso em dezembro de 2021.

TAVARES, Maria C. de S.; TAVARES, Pedro H. C.; SOUZA, Vanderleia A. de S. Música da liturgia católica no início do século XXI, em seu contexto ritual e elementos de análise. *Revista Cacto*. Vol. 2, 2022. p. 1-27.

TERRA, Adenor Leonardo. O hibridismo no repertório litúrgico no Brasil pós-concílio Vaticano II. *Anais do II SIMPOM*, 2012 - simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. (pp.1081-1088).

TEIXEIRA, W. Ferraz, S. Affects of chaos: rhetorical phatos and the epistemology of musical discourse. *Zbornik Akademije Umetnosti*. (pp.64-88), 2018.

WOLTERSTORFF, Nicholas. *Acting Liturgically Philosophical Reflections on Religious Practice*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018.