

A Liturgia Celestial

a visão da sala do trono em Apocalipse 4 e 5

Luiz Felipe Boquimpani de Moura Freitas¹

Mariane de Carvalho Godoi Lopes²

Túlio Silveira Andrade³

Resumo: Este artigo analisa a arquitetura litúrgica de Apocalipse 4 e 5, investigando o culto celestial como matriz de autodescrição e resistência sociopolítica para a eclesiologia primitiva. Para isso, aqui se examinam os aspectos verbais e não verbais da visão da Sala do Trono. Analisa-se o impacto que a identidade teológica de cada categoria de cantor celestial deve ter na interpretação da letra dos hinos que cantam e a estrutura da adoração responsiva presente na liturgia como um modelo de culto praticado há séculos. Destaca-se a dupla dimensão da voz hínica, distinguindo o diálogo vertical direto com a divindade (segunda pessoa) de sua proclamação horizontal sobre Deus (terceira pessoa), evidenciando como essa dualidade atua na construção do status social da igreja face às pressões do culto imperial romano. Por fim, aborda-se a corporeidade do louvor não verbal por meio de gestos corporais, como a *proskynesis* (prostração), e o despojamento das coroas. Conclui-se que o culto em Apocalipse funciona como antecipação do Reino e âncora de identidade, oferecendo um modelo normativo para a práxis litúrgica da igreja contemporânea.

Palavras-chave: Apocalipse; Liturgia Celestial; Hino; Adoração Comunitária; Igreja.

Abstract: This article analyzes the liturgical architecture of Revelation 4 and 5, investigating heavenly worship as a matrix of self-description and sociopolitical resistance for early ecclesiology. To this end, here we examine the verbal and non-verbal aspects of the Throne Room vision. We analyze the impact that the theological identity of each category of heavenly singer should have on the interpretation of the content of the hymns they sing and the structure of responsive worship present in the liturgy as a model of worship practiced for centuries. The double dimension of the hymnic voice is highlighted, distinguishing the direct vertical dialogue with God (second person) from its horizontal proclamation about God (third person), showing how this duality builds the social status of the church facing the pressures of the Roman imperial cult. Finally, the bodily dimension of non-verbal praise is approached through corporal gestures such as *proskynesis* (prostration) and the casting down of crowns. We conclude that worship in Revelation functions as an anticipation of the Kingdom and an identity anchor, providing a normative model for the liturgical praxis of the contemporary Church.

Keywords: Revelation; Heavenly Liturgy; Hymn; Communal Worship; Church.

¹ Graduando em Bacharelado em Teologia pela FABAT; graduando em Bacharelado em Ciências Econômicas pela UFF. E-mail: luiz.felipe.2024.1@seminariodosul.com.br. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6715088917529576>.

² Mestra em Ensino pela UERJ; pós-graduada em Voz Profissional pela UNYLEYA; pós-graduada em Gestão do Ministério de Adoração e Arte pela FABAT; bacharel em Teologia pela FABAT; licenciada em Música pela FABAT.

³ Graduando em bacharelado em Teologia pela FABAT; graduando em Licenciatura em Música pela FABAT. E-mail: tulio.andrade@seminariodosul.com.br. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5282755025380329>.

1 INTRODUÇÃO⁴

Antes da exposição dos acontecimentos relatados, é necessária a compreensão da diferença entre as molduras visionária e narrativa do Apocalipse Joanino e os hinos inseridos na composição dos capítulos 4 e 5. Acerca de sua composição, Aune demonstra que, “estruturalmente, Ap 4–6 é uma única unidade literária” (Aune, 1997, p. 276, tradução nossa), se passando completamente no ambiente da Sala do Trono, e que a liturgia presente nos dois primeiros capítulos da seção são uma introdução para a descrição posterior em que são quebrados os seis primeiros selos. Essa delimitação, que separa os capítulos de 4 a 6 do resto do livro, ajudam a compreender melhor o objeto analisado — os hinos — e sua função específica dentro da cena observada, sem confundir o modo de ler e interpretar esse texto com o modo de fazê-lo com as demais seções do texto.

O texto do Apocalipse de João traz a estrutura mais curiosa de todo o Novo Testamento. No começo do livro, João ouve a voz como de trombeta antes de ver quem lhe falava (Ap 1.10–12); nessa visão, o ouvir precede e supera o ver. Depois de ser exposto à visão magnífica do Filho do Homem e de registrar suas sete cartas às sete igrejas da Ásia Menor, a figura mística o chama para mostrar acontecimentos futuros. Aqui, mais uma vez, ele ouve sem ver, mas, agora, não chega a vislumbrar a fonte do som depois de senti-lo (4.1). O interessante é que, antes de ser apresentado à previsão, João se encontra diante de um ambiente de culto ao próprio Deus. Na seção que se segue, o foco, não surpreendentemente, está mais nas canções que se ouvem do que na figura dos que as entoam.

João não sobe pela porta que vê no céu nem segue aquele cuja voz ouve, na realidade, parece subitamente mudar de ambiente. Dessa vez, a visão do trono e daquele que nele se assenta chega antes de qualquer murmúrio. As palavras se seguem umas às outras, descrevendo a visão dos componentes da Sala do Trono: vinte e quatro tronos que acolchoam vinte e quatro anciãos com suas vinte e quatro coroas de ouro; relâmpagos, vozes e trovões que saem do trono; sete tochas, mar de vidro; e, por fim, quatro Seres Vivos — figuras místicas semelhantes ao querubim veterotestamentário. Aqui entra o primeiro som da visão da Sala do Trono, o primeiro hino, descrito como ininterrupto, entoado pelo último grupo de criaturas aqui descrito. Toda

⁴ As seções 1, 2 e 3 deste artigo foram escritas integralmente pelo autor Luiz Felipe Boquimpani de Moura Freitas.

vez que se repete, o primeiro entoa outra canção, se prostrando e adorando ao que está assentado no trono.

Logo depois, o autor tira o olhar do som e o volta ao que se vê: “um livro em forma de rolo, na mão direita daquele que estava assentado no trono, escrito por dentro e por fora e selado com sete selos” (Ap 5.1). Um novo som entra em cena, uma pergunta: quem seria digno de abrir o livro? Ao som dessa pergunta, o visionário também irrompe, sendo consolado por um dos anciãos que apresenta aquele que seria digno, “o Leão da tribo de Judá, a raiz de Davi”. Ao som da imagem do Leão, olha e vê um Cordeiro, um “Cordeiro que parecia ter sido morto”. O Cordeiro visto prova ser o Leão ouvido ao pegar o livro da mão direita daquele que está assentado no trono. Logo em seguida, os dois grupos de Cantores do Apocalipse até aqui descritos se prostram e cantam ao Cordeiro. Logo após, João declara: “*Vi e ouvi* uma voz de muitos anjos” (Ap 5.11; grifo nosso). Depois, descreve, primeiro, os que vê e, então, o que deles ouve. A visão termina ouvindo o que toda criatura dizia a respeito daquele que está assentado no trono e do Cordeiro. Os Seres Videntes respondem “Amém!” e os anciãos, se prostrando.

Essa visão é amplamente conhecida no meio cristão por introduzir o Apocalipse e ser a seção de mais fácil entendimento de todo o livro. O curioso é que, na análise daquilo que João descreve, é costume focar muito mais naquilo que João vê do que naquilo que ele ouve, apesar de o próprio visionário enfatizar a audição tanto quanto a visão, se não mais. Neste artigo, propõe-se analisar ambos os aspectos, interpretando aquele à luz deste, e iluminar o entendimento acerca de como a prática litúrgica da Igreja atual deve ser influenciada pela descrição do culto celestial. A seguir, analisaremos, primeiro, o que simboliza cada grupo de Cantores descrito, interpretando o que cantam com base em sua identidade. Depois, investigaremos dois aspectos do louvor cantado: a Adoração Responsiva e a dupla dimensão da voz hínica. Finalmente, estudaremos o papel do louvor não verbal na liturgia ouvida, vista e descrita por João. Realizaremos todas as investigações através da pesquisa bibliográfica e da análise do próprio texto bíblico.

2 OS CANTORES DO APOCALIPSE

Durante o ato litúrgico que introduz a visão da Sala do Trono em Ap 4–5, aparecem figuras curiosas que guiam todo o momento cuja narrativa escorre lentamente por através dos versos das canções entoadas. Quatro espécimes estranhos denominados “Seres Videntes”, vinte

e quatro anciãos de identidade oculta, miríades de anjos sobre os quais nada se sabe, o conjunto de todas as criaturas existentes; assim são descritos os quatro grupos diferentes de Cantores do Apocalipse. Eles são apresentados progressivamente e aparecem organizados em círculos concêntricos, mostrando uma assembleia ordenada ao redor do trono e composta por seres distintos unificados pelo reconhecimento da dignidade daquele que está assentado no trono e daquele que é apresentado como Leão e representado como Cordeiro. Veremos, então, as identidades dos Cantores.

2.2. Os Quatro Seres Videntes

Os quatro seres videntes aparecem pela primeira vez em Apocalipse 4.6–8, junto ao trono de Deus, e sua descrição remete às visões de Isaías 6 e Ezequiel 1 (Osborne, 2002, p. 220). À semelhança dos serafins de Isaías, proclamam incessantemente: “Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus, o Todo-Poderoso” (Ap 4.8; Is 6.3). João, aqui, parece evocar a tradição profética acerca dos seres celestiais que circundam a presença divina.

Eles cantam o primeiro hino da visão e, em vez de focar nas ações divinas, louvam quem Deus é: santo, onipotente e eterno. Diferentemente dos próximos hinos, proclamam incessantemente a santidade de Deus e “não tinham descanso, nem de dia nem de noite” (4.8). O primeiro hino da cena celestial nasce, portanto, da contemplação do próprio Deus, mostrando à Igreja o princípio que ela deve seguir e se mostrando como a base dos hinos que eles, juntamente com os outros cantores, cantarão posteriormente.

A Igreja, ao cantar, encontra nesse primeiro cântico um modelo em que a adoração começa pela contemplação e proclamação dos atributos divinos. Além disso, a própria posição dos seres videntes sugere que a adoração pertence à própria vocação daqueles que vivem diante da presença de Deus, mostrando que o canto no ambiente litúrgico reconhece e confessa, diante da comunidade, a santidade, o poder e a eternidade de Deus.

2.3. Os Vinte e Quatro Anciãos

O segundo grande grupo de Cantores do Apocalipse é composto pelos vinte e quatro anciãos que estão sentados em tronos ao redor do central e vestidos de branco e de coroas de ouro. Ao contrário dos seres videntes, possuem uma aparência marcadamente humana, não

mística, e se relacionam com Deus além das palavras: seus tronos circundam o divino (4.3–4), lançam suas coroas em direção a ele (4.10) e, diante dele, se prostram (5.14).

A identidade dos anciãos é objeto de discussão entre os intérpretes. Beale apresenta seis hipóteses, mas parece defender só uma delas: anjos que representam os santos, mencionando a organização cúltica do templo feita por Davi em 1 Cr 24–26 — em que aparecem 24 sacerdotes, 24 porteiros e 24 músicos —, os anciãos de Hb 11.2 e as funções angelicais dos anciãos (Beale, 1999, p. 324–326), o que reforça o vínculo com a adoração que eles têm: portam harpas e taças cheias de incenso, que são as orações dos santos, e se prostram continuamente diante do Cordeiro e daquele que está assentado no trono. A imagem dos anciãos como figuras de autoridade que adoram ao que se assenta no trono revela uma concepção de culto em que o adorador reconhece que somente Deus é digno de receber “a glória, a honra e o poder” (4.11) e ele próprio, mesmo com coroas e tronos, se reserva apenas ao dever de se prostrar.

2.4. As Miríades de Anjos

O terceiro círculo de Cantores do Apocalipse que toma por centro o trono de Deus é apresentado ao som da “voz de muitos anjos, [...] milhões de milhões e milhares de milhares” (5.11), e é composto exatamente por aqueles que entoam. Schreiner argumenta que a presença das miríades de anjos faz referência a uma tradição judaica já bem consolidada (Dt 33.2, 1Rs 22.19, Sl 68.17; 89.7, Dn 7.9–10, 1En 14.22; 40.1), além de dizer que a infinitude dos adoradores de Deus reflete a infinidade da dignidade do Cordeiro e que a quantidade de louvores — sete, o número da perfeição — mostra que ele é digno da plenitude de cada um, sendo infinitamente digno da totalidade de cada aspecto (Schreiner, 2023, p. 257).

Esse grupo aparece logo depois da introdução do Cordeiro como digno de abrir os selos e do louvor entoado pelos dois grupos anteriores juntos, mostrando que sua função está diretamente relacionada à dignidade do Cordeiro que foi morto; daquele que, por morrer vergonhosamente, recebe a dignidade costumeiramente designada aos que vencem. Aqui, o tema da Cruz como Coroação Régia é introduzido no Apocalipse de maneira mais direta, sendo reforçado múltiplas vezes (Ap 6.9–11; 7.9–17; 12.11; 15.2; 20.4). “Digno é o Cordeiro que foi morto” (5.12).

2.5. O Conjunto de Toda a Criação

O último grupo que circula o trono e a ele se dirige é composto por “toda criatura que há no céu e sobre a terra, debaixo da terra e sobre o mar, e tudo o que neles há” (Ap 5.13), uma descrição absurdamente ampla. A abrangência dos tipos cantores nesse último círculo é o produto exato da criação pela qual Deus é louvado no segundo hino, apontando que todas as coisas têm sua origem, existência e destino naquele que está assentado no trono. O que essa passagem mostra acerca da adoração ao Cordeiro é muito interessante porque, a partir daqui, o Cordeiro não é adorado apenas por seres celestiais ou por aqueles a quem comprou com seu sangue, mas por toda a criação. Todos os seres reconhecem seu sacrifício e a dignidade por ele recebida.

O hino que entoam é o último dos cinco encontrados nessa visão, mas é o primeiro, e único, a louvar, ao mesmo tempo, ao que está assentado no trono e ao Cordeiro. É interessante que, aqui, se prova a identidade do Cordeiro como o próprio Deus por receber o mesmo louvor voltado ao que está assentado no trono e até alguns a mais. “João não deseja representar Jesus como um objeto alternativo de adoração ao lado de Deus, mas como alguém que compartilha da glória devida a Deus. Ele é digno de adoração divina porque adoração a ele pode ser incluída na adoração ao único Deus” (Bauckham, 1993, p. 60, tradução nossa).

O mais interessante desse grupo é que ele é o único de que os humanos participam e nem têm papel central aqui; todas as outras personagens são seres celestiais. Bauckham observa que “é importante notar o quão distante de antropocêntrica é essa visão de adoração. A humanidade está radicalmente deslocada do centro das coisas onde seres humanos naturalmente tendem a se colocar” (Bauckham, 1993, p. 33, tradução nossa). Isso, mais uma vez, aponta o quão desnecessários são os seres humanos para Deus. De todos os círculos de adoração da visão, participam apenas do mais distante, compondo apenas uma pequena fração dele.

Dessa forma, a identidade de cada um dos Cantores do Apocalipse individualmente e em comparação uns com os outros demonstra o caráter submisso e comunitário da canção a Deus no ambiente eclesialístico, em que todos o adoram juntos e focam seus elogios, súplicas, intercessões e ações de graças somente nele. É a partir dessa assembleia plural, unificada e ordenada ao redor do trono que os diferentes hinos do Apocalipse devem ser interpretados.

3 A ADORAÇÃO RESPONSIVA

Apesar de, como anteriormente proposto, ser essencial compreender o papel e o simbolismo de cada espécie de Cantor do Apocalipse, a análise do ambiente celestial revelado através da visão de João em Apocalipse 4–5 definitivamente não pode parar por aí. Outro aspecto importantíssimo daqueles que cantam os hinos, além de suas individualidades, é o modo como se relacionam entre si através daquilo que, aqui, chamaremos de Adoração Responsiva.

Adoração Responsiva pode ser definida como o modelo litúrgico em que os cânticos são entoados antifonalmente, não em uníssono, ou seja, uma pessoa ou grupo canta uma parte da canção entoada enquanto outra pessoa ou grupo responde cantando outra parte da canção. Como veremos a seguir, existem diversas formas que a Adoração Responsiva pode tomar no ambiente litúrgico. Esse tipo de adoração aparece no texto bíblico muito antes do apocalíptico joanino, sendo presente na liturgia tanto do primeiro templo quanto do segundo, como é possível perceber nos Salmos e nos registros de Esdras no livro de Crônicas e no que leva seu nome. Aqui, analisaremos a Adoração Responsiva nesses registros como inspiração da liturgia celestial e, logo após, a analisaremos dentro do próprio texto do Apocalipse.

3.1. A Adoração Responsiva no Antigo Testamento

O primeiro bloco de textos a ser analisado como evidência da presença da Adoração Responsiva no Antigo Testamento será o Saltério, em que analisaremos brevemente três poesias. O Salmo 24, Salmo Davídico, é marcado pelo diálogo em que aparecem perguntas e respostas ao longo do texto. Segundo Kraus, esse modelo, classificado como Liturgia da Torah, representaria um canto em que a congregação dirige perguntas ao condutor, como se ao próprio Deus, e ele responde como se fosse também o divino a responder, num canto antifonal responsivo, exatamente como no Salmo 15 (Kraus, 1960, p. 111, 194). Outro exemplo é o salmo 118, cuja primeira parte pode ser classificada como “um cântico de ação de graças que era entoado em canto alternado” (Kraus, 1966, p. 802, tradução nossa), portanto, de maneira responsiva. Por fim, o Salmo 136 apresenta uma estrutura em que o final de todos os versos mantém a fórmula “כִּי לְעוֹלָם חַסְדְּךָ” (sua misericórdia dura para sempre), que, “provavelmente, era cantada todas as vezes pela comunidade como *resposta* a cada um dos versos” (Kraus, 1966, p. 900, tradução nossa, grifo nosso), reforçando o caráter responsivo dessa canção.

Além da análise da Adoração Responsiva nas letras das canções entoadas nesse modelo de adoração, cabe analisar, também, episódios em que foi praticado pelo povo durante a

Monarquia. Esdras, em suas Crônicas, registra o momento em que esse tipo de adoração é idealizada e organizada por Davi — 1 Crônicas 25 — e, também, aquele em que Salomão o coloca em prática na consagração do templo — 2 Crônicas 5–7. No primeiro, Davi estabelece como deveria acontecer o louvor no templo que ainda havia de ser construído. No segundo, na consagração do templo de Salomão, os sacerdotes e levitas estavam na posição determinada por Davi em 1 Crônicas 25, cantando de maneira responsiva o mesmo verso repetido no Salmo 136 e cantado responsivamente na chegada da arca em Jerusalém (1Cr 16.35, 41).

Por último, a Adoração Responsiva aparece no momento da consagração do segundo templo no final do exílio babilônico. Esdras registra no livro que leva seu nome que os sacerdotes cantavam “segundo as instruções deixadas por Davi, rei de Israel. Cantavam *responsivamente*, louvando e dando graças ao Senhor com estas palavras: ‘Ele é bom, porque sua misericórdia dura para sempre sobre Israel’.” (Ed 3.10–11; grifo nosso). Esse texto explica claramente os dois do parágrafo anterior e prova que a Adoração Responsiva esteve presente no meio do povo como elemento essencial do louvor a Deus durante séculos.

3.2. A Adoração Responsiva na visão da Sala do Trono

Na visão da Sala do Trono em Apocalipse 4–5, existem alguns elementos que mostram que, nos cinco hinos entoados, a Adoração Responsiva é o modelo presente, seguindo a tradição davídica apresentada anteriormente. O primeiro a se observar é a ligação que há entre as letras dos diferentes hinos cantados sequencialmente, como se o posterior explicasse ou respondesse ao anterior.

O segundo hino, por exemplo, se comunica diretamente com o primeiro. Enquanto os Seres Vivos cantam “Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus”, os anciãos respondem: “Tu és digno, Senhor e Deus nosso”. A partícula “Senhor Deus” se repete, apresentando louvor à dignidade de Deus como resposta ao louvor à sua santidade. O louvor ao poder de Deus também se repete: o primeiro o chama de “Todo-poderoso”, enquanto o segundo diz que é digno de receber “poder”. Por fim, a ligação entre eternidade, no primeiro, e Criação, no segundo, se mostra como mais um indicativo da ligação entre os dois, pois somente “aquele que era, que é e que há de vir” pode ter criado “todas as coisas” que são, mas nem sempre foram.

Isso também acontece entre o terceiro e o quarto hinos. Ambos louvam a dignidade do Cordeiro, mesmo que focando em diferentes aspectos do motivo e do objeto de sua dignidade.

O terceiro louvor afirma que o Cordeiro é digno de “pegar o livro e quebrar os selos”, que é exatamente a angústia do visionário, enquanto o quarto apresenta que o objeto de dignidade é receber sete aspectos diferentes, que simbolizam a plenitude de cada um, como anteriormente exposto. Além disso, o terceiro hino parece focar em dizer que o Cordeiro é digno porque comprou para Deus pessoas de origens diversas e as inseriu em um único Reino, enquanto o quarto apenas caracteriza o Cordeiro como aquele “que foi morto”, focando mais no sacrifício pascal que em sua consequência.

A letra do último hino, por fim, responde aos dois blocos anteriores. Aqui os cantores não especificam o motivo da dignidade do Cordeiro e daquele que está assentado no trono nem analisam ou aprofundam os aspectos da dignidade de nenhum deles, apenas declara que a eles sejam dados “o louvor, a honra, a glória e o domínio para todo o sempre”. A resposta para a dignidade de ambos, para a criação do Pai e para o sacrifício do Filho, é uma só e simples: que recebam ainda mais adoração. Desse modo, se observa que os hinos respondem uns aos outros.

O segundo elemento do texto que aponta para a Adoração Responsiva como modelo principal no ambiente celestial é a constante afirmação de que um canta logo depois ou sempre que o anterior realiza algum gesto. No segundo hino, antes de registrar a letra entoada pelos anciãos, João descreve que “sempre que esses Seres Videntes davam glória, honra e ações de graças [...], os vinte e quatro anciãos se prostravam diante daquele que está sentado no trono, adoravam o que vive para todo o sempre e depositavam suas coroas diante do trono” (Ap 4.9–10). No final da representação litúrgica, depois de ser entoado o último hino em resposta aos anteriores, o texto diz que “os quatro Seres Videntes *respondiam*: ‘Amém!’ Também os anciãos se prostraram e adoraram.” (Ap 5.14; grifo nosso). Esses elementos revelam a Adoração Responsiva como padrão no ambiente litúrgico.

4 AS DUAS DIMENSÕES DA VOZ HÍNICA⁵

A arquitetura litúrgica apresentada nos capítulos 4 e 5 de Apocalipse não se retém a ser apenas uma sucessão de cânticos de adoração; ela constitui um mecanismo sofisticado de construção de identidade social e religiosa para a audiência original. Uma análise mais atenciosa das peças hínicas revela uma alternância deliberada entre duas dimensões da voz hínica: o falar

⁵ As seções 4, 5 e as considerações finais deste artigo foram escritas integralmente pelo autor Túlio Silveira Andrade.

diretamente com a divindade (dimensão vertical/dialógica) e o falar sobre a divindade para a assembleia e o cosmos (dimensão horizontal/proclamatória).

Esta seção analisa como essa distinção pronominal e funcional operava na identidade e autodescrição dos membros das igrejas da Ásia Menor frente às pressões do Império Romano.

4.1. A dialética do “Tu” e do “Ele”: análise pronominal e funcional

A transição entre os hinos de Apocalipse 4 e 5 revela uma mudança precisa nas formas verbais e pronominais. Conforme aponta Miranda, enquanto as primeiras aclamações de dignidade dirigidas a Deus (Ap 4.11) e ao Cordeiro (Ap 5.9) são construídas na segunda pessoa do singular — “Tu és digno” — as aclamações subsequentes dos milhões de anjos e de toda a criação (Ap 5.12–13) deslocam-se para a terceira pessoa do singular — “Digno é o Cordeiro” (Miranda, 2019, p. 109–110, 113–114).

Essa variação não é fruto de uma opção meramente estilística, mas define a função do hino no espaço ritual. O uso da segunda pessoa estabelece um diálogo direto de submissão e reconhecimento (Miranda, 2019, p. 115). É o momento da rendição absoluta, onde os vinte e quatro anciãos, representantes do status exaltado dos seguidores de Jesus, despojam-se de suas coroas para reconhecer a soberania exclusiva daquele que está no trono (Osborne, 2002, p. 239). Por outro lado, a mudança para a terceira pessoa transforma o hino em uma proclamação comunitária, pública e política (Miranda, 2019, p. 110). Ao cantar sobre o Cordeiro, a assembleia está, na verdade, realizando uma “autodescrição” de seu próprio grupo, reafirmando para si mesmos e para o mundo quem é o verdadeiro detentor do poder e da glória (Bauckham, 1993, p. 60).

4.2. Falar “a” Deus: a liturgia como ato de resistência política

O ato de dirigir-se diretamente a Deus em um contexto litúrgico (“Tu és digno, Senhor e Deus nosso”) possui uma carga política intrínseca no final do século I (Miranda, 2019, p. 115–116). Miranda sublinha que o hino de dignidade em Apocalipse 4.11 surge em meio a uma disputa por adoração: ele responde à questão de quem é o verdadeiro Senhor da Terra.

Ao empregar o vocativo direto (ó, artigo vocativo masculino singular), os crentes realizam uma negação implícita, porém absoluta, das pretensões divinas do Imperador Romano. Enquanto o culto imperial exigia honras e adoração para uma figura humana poderosa, a liturgia de João redireciona essa linguagem para o Criador e para o Cordeiro (Miranda, 2019, p. 115–116). O uso do termo *pantokrator* (Todo-Poderoso) e a aclamação da eternidade divina (“Aquele que era, que é e que há de vir”) estabelecem uma “filosofia da história” que coloca Deus acima de qualquer transição de domínio humano.

Assim, o falar com Deus não é apenas um exercício de piedade individual, mas um ato coletivo de oposição à sociedade circundante, onde a comunidade afirma que sua lealdade primária reside fora das estruturas temporais do Império (Miranda, 2019, p. 110) e se volta somente a Deus.

4.3. Falar “de” Deus: a construção da autodescrição e status social

A segunda face do louvor — falar dos atributos e feitos do Cordeiro para os irmãos e para a criação — desempenha o papel de manutenção da identidade social. Para uma audiência que experimentava o desprezo e a marginalização na sociedade romana, ouvir e cantar que o Cordeiro os “comprou para Deus” e os “constituiu reino e sacerdotes” operava uma ascendência de status (Miranda, 2019, p. 112–113).

Miranda argumenta que o canto dá ao fiel um forte senso de identidade pessoal e social, expressando o que ele gostaria de vir a ser ou o que, na realidade celestial, ele já é. Quando os hinos proclamam na terceira pessoa que o Cordeiro é digno de receber riqueza, sabedoria e força (Ap 5.12), eles estão fornecendo o léxico necessário para que o cristão se perceba como parte de um povo especial e vitorioso (Miranda, 2019, p. 114). Essa dimensão “horizontal” do louvor é essencialmente didática; ela recorda à comunidade que a filiação ao povo de Deus não é mais uma questão étnica, mas de compromisso com o Cordeiro, integrando pessoas de “toda tribo, língua, povo e nação” em uma nova categoria social.

4.4. A sinergia do culto: o espaço de acesso ao “outro mundo”

A integração dessas duas formas de louvor permite que o culto se torne o “espaço privilegiado para o acesso a um ‘outro mundo’ no interior ‘deste mundo’” (Miranda, 2019, p. 111–112). Ao unirem o falar com e o falar de, os seguidores de Jesus conseguem vislumbrar

uma realidade que permanece oculta para os que não fazem parte do movimento (Beale, 1999, p. 683).

Este fenômeno é descrito como uma antecipação: dentro do limite do tempo e espaço ritual da assembleia no Dia do Senhor, a comunidade já participa do reinado que ainda se materializará de forma plena no futuro. O hino ao Cordeiro, em especial, rompe com as visões tradicionais da apocalíptica ao colocar uma figura sacrificial no centro do santuário, recebendo a mesma dignidade que o Criador (Miranda, 2019, p. 114). Esta redefinição da devoção ao único Deus para incluir o Cordeiro — Jesus — é o que consolida a identidade cristã primitiva como distinta tanto do judaísmo tradicional quanto do paganismo romano (Bauckham, 1993, p. 60).

Em última análise, as duas faces do louvor em Apocalipse 4 e 5 funcionam como uma âncora identitária. Elas permitem que a igreja afirme seu status exaltado e sua vocação sacerdotal, mesmo sob o estigma do martírio. O “Amém” responsivo dos seres vivos e a prostração final dos anciãos selam esse compromisso, transformando o ato de cantar em um exercício de poder espiritual e resistência social (Miranda, 2019, p. 115–116).

5 OS LOUVORES NÃO VERBAIS

Se a proclamação hínica estabelece as bases teológicas e identitárias da comunidade de João por meio de um sofisticado jogo de vozes e pronomes, a liturgia de Apocalipse 4 e 5 recusa-se a ser um exercício puramente abstrato ou centrado nas palavras e falas. O texto joanino insere as performances vocais em um denso arcabouço de ações físicas, posturas corporais e estimulações visuais que redefinem a experiência do sagrado. A adoração celestial é estruturada como uma encenação corporal em que o silêncio, o gesto e o choque visual comunicam o que as palavras sozinhas não conseguem. Esta seção investiga a dimensão não verbal desse culto, analisando a experiência da prostração, o sentido político do lançamento das coroas, o impacto sensorial da teofania do Cordeiro e como esses gestos eram somatizados pelas comunidades receptoras na terra.

5.1. Além da centralidade nas palavras: a transição da voz para o corpo no templo celestial

Na análise das liturgias antigas, frequentemente se prioriza o elemento textual dos hinos em detrimento de sua realização ritual. Contudo, em Apocalipse 4 e 5, as dimensões verbais e

corporais são indissociáveis. A transição da voz para o corpo estabelece uma gramática gestual que organiza o tempo e o espaço sagrados (Miranda, 2019, p. 109). A narrativa litúrgica avança não apenas porque novas palavras são proferidas, mas porque novos corpos entram em movimento, deslocando-se no espaço do Templo Celestial (Miranda, 2019, p. 108).

O ambiente descrito por João é visualmente saturado e acusticamente dinâmico. O trono, centro da teofania, é rodeado por cores, luzes e fenômenos atmosféricos que preparam o corpo do adorador para um temor reverente (Beale, 1999, p. 398). A resposta litúrgica, portanto, se inicia nos sentidos. Quando os Quatro Seres Videntes ativam a participação litúrgica celestial com o canto ininterrupto da santidade divina, essa performance verbal funciona como um gatilho para uma reação em cadeia de movimentos corporais (Osborne, 2002, p. 239). O corpo responde ao som, e o gesto sela a palavra, demonstrando que no pensamento apocalíptico a adoração é um ato que mobiliza a totalidade da existência (Miranda, 2019, p. 115).

5.2. A exegese gestual de *Proskynesis*

O léxico gestual de João é dominado por um termo de profunda ressonância histórica e ritual: *proskuneo*. Como observa Miranda, o verbo aparece 60 vezes no Novo Testamento, mas é no Apocalipse que ele adquire uma centralidade sem paralelos, sendo empregado 24 vezes pelo visionário. Este uso superlativo indica que, para João, a própria definição de adoração está intrinsecamente ligada a uma reação física de prostração, submissão e homenagem corporal (Miranda, 2019, p. 115).

No mundo helenístico e romano, a *proskynesis* (ou *adoratio*) não era um gesto comum de cortesia, mas o protocolo formal de submissão reservado aos reis orientais e, posteriormente, adotado no cerimonial da corte dos imperadores romanos. Consistia no ato de inclinar-se profundamente, ajoelhar-se ou prostrar-se completamente por terra diante do soberano (Osborne, 2002, p. 239). Ao transpor esse gesto específico para o ambiente do culto ao “Ancião” e ao Cordeiro, João realiza uma dupla operação exegética e política:

- Redirecionamento teocêntrico: Ao mostrar os vinte e quatro anciãos caindo de joelhos e prostrando-se diante daquele que está no trono, o texto estabelece que apenas a soberania divina é digna de tal nível de humilhação física. O corpo do adorador, ao tocar

o chão, marca fisicamente o limite intransponível entre o Criador e a criatura (Osborne, 2002, p. 239).

- Dessacralização imperial: No contexto das comunidades da província da Ásia Menor, onde o culto imperial exercia forte pressão social, a recusa em realizar a *proskynesis* diante da estátua do imperador era um marcador de dissidência política e religiosa. Ao encenar a prostração exclusiva no céu, o Apocalipse treina o corpo do crente na terra para a resistência. A postura corporal de rendição ao Cordeiro impossibilita, do ponto de vista existencial, a flexão de joelhos diante de César ou de qualquer outro líder (Miranda, 2019, p. 115–116).

5.3. O ritual do despojamento: o lançamento das coroas como contrário ao cerimonial romano

Simultaneamente à prostração, João descreve um dos gestos dramáticos mais carregados de simbolismo político do livro: os vinte e quatro anciãos “lançam as suas coroas diante do trono” (Miranda, 2019, p. 109–110). Para compreender o impacto dessa performance não verbal na audiência original, é necessário contrastá-la com as práticas de representação de poder da época.

No Império Romano, as coroas (*stephanoi*) de ouro eram símbolos de vitória, honra, magistratura e status social (Osborne, 2002, p. 239). Havia um ritual romano bem conhecido chamado *aurum coronarium*, no qual as cidades e províncias subjugadas enviavam coroas de ouro aos generais vitoriosos ou ao imperador como sinal de submissão e reconhecimento de sua soberania absoluta. Além disso, reis vassalos de Roma frequentemente realizavam o gesto de colocar suas coroas aos pés do imperador ou de suas estátuas para recebê-las de volta como concessão do poder imperial (Osborne, 2002, p. 239).

O gesto dos anciãos subverte radicalmente essa prática. Vestidos de branco e coroados, os anciãos desfrutavam de um status exaltado na corte celestial (Miranda, 2019, p. 109). No entanto, ao lançarem voluntária e permanentemente suas coroas aos pés do trono de Deus, eles demonstram que sua dignidade, poder e autoridade não são autônomos, mas totalmente derivados da vontade e da obra do Criador (Miranda, 2019, p. 110). Este ato não verbal comunica visualmente o que o hino subsequente verbaliza: Deus é o único digno de receber glória, honra e poder. Na economia litúrgica de João, o verdadeiro reinado não se manifesta na

acumulação e exibição de insígnias de poder, mas na capacidade de despojar-se delas diante da única soberania legítima do cosmos (Miranda, 2019, p. 110).

5.4. A visualidade paradoxal do Cordeiro: retórica sensorial e choque cognitivo

A introdução do Cordeiro na cena litúrgica do capítulo 5 altera significativamente a dinâmica visual do texto. A transição do anúncio auditivo para a revelação visual é construída sobre um paradoxo dramático. João ouve que o “Leão da Tribo de Judá” venceu para abrir o livro; no entanto, quando ele se vira para olhar, o que vê é “um Cordeiro em pé, como se tivesse sido morto” (Miranda, 2019, p. 111–112).

Como observa o autor do artigo, essas imagens apocalípticas — o cordeiro ensanguentado com sete chifres e sete olhos — são projetadas para serem “menos entendidas e mais sentidas”. João recorre à possibilidade de uma retórica sensorial de alto impacto para chocar cognitivamente sua audiência. O Cordeiro é uma imagem teológica e visual chocante que evoca simultaneamente a extrema vulnerabilidade do sacrifício e a plenitude do poder e dos atributos divinos (representada pelos chifres e olhos) (Miranda, 2019, p. 112).

A própria presença física do Cordeiro no centro do trono celestial — participando e recebendo a mesma adoração dispensada a Deus — constitui um louvor não verbal contínuo (Bauckham, 1993, p. 60). Sua postura de estar “em pé” (sinal de ressurreição e vitória), mesmo portando as marcas da imolação (sinal de sua morte histórica), comunica esteticamente a teologia da cruz sem a necessidade de discursos teóricos (Miranda, 2019, p. 112). O impacto visual da visão do Cordeiro reconfigura a imaginação da comunidade, ensinando-lhes que a vitória messiânica não se dá pela violência do opressor, mas pela fidelidade sacrificial do Redentor (Miranda, 2019, p. 112).

5.5. A demonstração da liturgia na assembleia terrena: o corpo como lugar de resistência

A encenação não verbal no Templo Celestial não visava descrever uma realidade distante aos destinatários, mas ditar o comportamento litúrgico e existencial das comunidades na terra. Miranda (2019, p. 115) pontua que o Templo Celestial, enquanto sede do Reino de Deus, encontra o seu equivalente terreno no ajuntamento litúrgico das igrejas no “Dia do

Senhor”. É no espaço delimitado do culto comunitário que os crentes “conseguiram ver o que ninguém mais via” e, conseqüentemente, reajustavam sua conduta corporal.

Quando a igreja se reunia para o culto e reproduzia os gestos descritos na visão de João — ajoelhando-se, levantando as mãos, prostrando-se e respondendo com o “Amém” litúrgico corporativo —, ela estava realizando uma antecipação de sua identidade escatológica (Miranda, 2019, p. 115). Essa vivência ritual no cotidiano dos crentes abre o mundo deles para a transcendência, permitindo enxergar as realidades terrenas sob a ótica do trono soberano de Deus (Bauckham, 1993, p. 8). Esses atos físicos funcionavam como uma ancoragem somática de sua nova identidade social. Através da repetição ritual dos gestos de submissão ao Cordeiro, os corpos dos fiéis eram moldados e treinados para resistir às demandas de reverência do Império Romano. O culto terreno transformava-se, assim, em um laboratório de resistência onde o corpo do cristão se tornava o lugar de uma soberania alternativa, declarando fisicamente que a César não pertencia nem o joelho, nem a coroa, nem a vida (Miranda, 2019, p. 115–116).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise sistemática da liturgia celestial apresentada nos capítulos 4 e 5 de Apocalipse demonstra que o culto cósmico não se configura como uma abstração teológica ou um misticismo alienado da realidade histórica; ao contrário, ele constitui a matriz simbólica de sustentação e manutenção da identidade social e religiosa das comunidades cristãs primitivas sob a pressão do Império Romano. O trono divino e a teofania que o circunda estabelecem o eixo absoluto de toda a realidade, de modo que o Templo Celestial, enquanto sede definitiva da soberania, encontra o seu correspondente visível e histórico justamente no ajuntamento comunitário local na terra. No espaço sagrado do culto, a igreja transpõe os limites da vida ordinária e experimenta uma revelação na qual os fiéis conseguem enxergar o que a sociedade circundante não percebia, acessando um “outro mundo” no interior do próprio mundo presente. Os círculos de adoradores que cercam o trono mostram a universalidade do senhorio divino, integrando a totalidade do cosmos na adoração a Deus e ao Cordeiro.

Essa afirmação de status real e sacerdotal, amplamente cantada pelas comunidades na terra, é chancelada pelas próprias testemunhas e anciãos celestiais diante do trono, indicando que o céu ratifica a dignidade e a eleição do grupo dos seguidores de Jesus. Essa inversão de status operava uma profunda transformação social na autocompreensão do fiel: marginalizados

e desprezados pela sociedade pagã romana, os cristãos encontravam no canto litúrgico o léxico necessário para se perceberem como parte de um povo especial e vitorioso. O canto litúrgico, portanto, atua diretamente na definição da “autodescrição” da igreja, permitindo ao adorador expressar e internalizar no presente a sua identidade escatológica já inaugurada pela obra do Cordeiro. A filiação a este povo eleito deixa de ser uma questão étnica ou de sangue e passa a ser demarcada pelo compromisso pautado pela fidelidade sacrificial ao Cordeiro.

Essa dinâmica de autodescrição comunitária ganha contornos teológicos precisos através da estrutura hínica, onde se observa a coexistência de duas dimensões da voz congregacional: o diálogo e a proclamação. Hinos na segunda pessoa do singular, como “Tu és digno” ou “Digno és”, estabelecem um diálogo direto de intimidade, submissão e rendição à soberania divina. Por outro lado, as proclamações na terceira pessoa, como “Digno é o Cordeiro”, funcionam como aclamações de teor didático e político destinadas a instruir e recordar à própria assembleia quem é o verdadeiro detentor da honra e do domínio. O equilíbrio dessas duas expressões impede que o culto decline para um misticismo puramente isolado ou para um mero doutrinamento conceitual, criando uma liturgia comunitária viva que se nutre do diálogo vertical com o sagrado ao mesmo tempo em que fortalece horizontalmente a coesão social do grupo.

Sob a perspectiva sociopolítica, o principal efeito dessa práxis litúrgica é o rechaço categórico à ordem social romana e às pressões do culto imperial. Em uma província onde a propaganda de Roma exigia a aclamação do imperador como senhor e deus, a liturgia joanina responde com a afirmação intransigente de que apenas o Criador e o Cordeiro são dignos de adoração, honra, glória e poder. O Deus que criou todas as coisas por sua vontade soberana está acima de todas as transições de domínios e impérios humanos, conferindo à igreja uma filosofia da história que relativiza o poder opressor de César. O culto atua, assim, como um poderoso “espaço de resistência” onde a imaginação dos fiéis é purificada de toda idolatria estatal, capacitando-os a rejeitar as demandas totalitárias de reverência do sistema romano, mesmo quando o preço de tal dissidência seja o martírio.

Essa resistência não é meramente declaratória; ela é visceralmente somatizada pela corporeidade do louvor celestial, que serve de modelo para a assembleia terrena. O termo predominante para descrever o ato de adorar, “proskynesis”, enfatiza de forma contundente a prostração corporal e a postura física de submissão. Longe de ser um excesso emocional ou um adorno estético, o ajoelhar-se, o curvar-se e o prostrar-se de rosto em terra constituem a

expressão necessária e concreta de dependência absoluta em relação ao Criador. O ato dramático no qual os anciãos se prostram e lançam voluntariamente suas coroas de ouro diante do trono divino atua como uma poderosa performance não verbal que declara que toda autoridade humana é derivada e subordinada ao único Soberano legítimo.

A própria imagem do Cordeiro, apresentado paradoxalmente como “em pé, como se tivesse sido morto”, opera uma revolução cognitiva e sensorial nos adoradores. Ao fundir o poder messiânico simbolizado pelos chifres e olhos com a extrema vulnerabilidade da imolação sacrificial, João reconfigura o conceito de vitória. O poder legítimo não se manifesta na força coercitiva do opressor imperial, mas no sacrifício fiel que comprou e libertou a humanidade. Essa visualidade do Cordeiro no centro do trono reelabora a teologia da cruz sem a necessidade de discursos teóricos, confortando as comunidades que sofriam as dores do martírio ao apontar que o caminho do sofrimento e da fidelidade sacrificial é, na economia de Deus, o próprio caminho da vitória e da exaltação.

A dinâmica litúrgica de Apocalipse é configurada como um “responsório coral”, caracterizado por um encadeamento de ações físicas e respostas hínicas que se expandem em círculos concêntricos até envolver toda a criação no mar, na terra e no céu. Esse ciclo litúrgico é encerrado com o solene “Amém” dos Quatro Videntes e a prostração final dos Anciãos, selando e afirmando as verdades eternas de Deus e do Cordeiro. Para a eclesiologia primitiva, a participação ativa do crente na assembleia litúrgica por meio da voz responsiva e do gesto o insere nessa adoração cósmica, quebrando o isolamento social e gerando comunhão espiritual.

Essa prática litúrgica cósmica e responsiva revela, em última análise, que o propósito fundamental da revelação escatológica reside na transformação ética dos crentes no presente. A liturgia é a antecipação encenada do Reino de Deus; ao adorar o Cordeiro vitorioso, a comunidade é desafiada a trilhar o caminho do andar digno diante do Senhor e da retidão na esfera pública. A ética, portanto, é a própria consequência e o objetivo da escatologia joanina. O “Amém” litúrgico congregacional funciona como a assinatura do adorador, afirmando as verdades divinas e selando o seu compromisso vitalício de caminhar dignamente perante o Senhor, transformando o culto em uma agência de fidelidade existencial e de resistência inabalável até a consumação final do Reino.

REFERÊNCIAS

- AUNE, David E. *Word Biblical Commentary: Revelation 1–5*, Volume 52A. Grand Rapids: Zondervan, 1997.
- BAUCKHAM, Richard. *The theology of the Book of Revelation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BEALE, G. K. *The Book of Revelation: A Commentary on the Greek Text*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999.
- KRAUS, Hans-Joachim. *Psalmen 1*. Teilband. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1960. (Biblischer Kommentar zum Alten Testament, Bd. XV/1).
- KRAUS, Hans-Joachim. *Psalmen 2*. Teilband. 3., unveränderte Auflage. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1966. (Biblischer Kommentar zum Alten Testament, Bd. XV/2).
- MIRANDA, Valtair A. O papel identitário dos hinos de Apocalipse 4 e 5. *Estudos Bíblicos*, São Paulo, v. 36, n. 141, p. 107–116, 2019.
- OSBORNE, Grant R. *Revelation*. Grand Rapids: Baker Academic, 2002.
- SCHREINER, Thomas R. *Revelation*. Grand Rapids: Baker Academic, 2023.