

FACULDADE UNIDA DE VITÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

HELOISIO COSTA DE OLIVEIRA

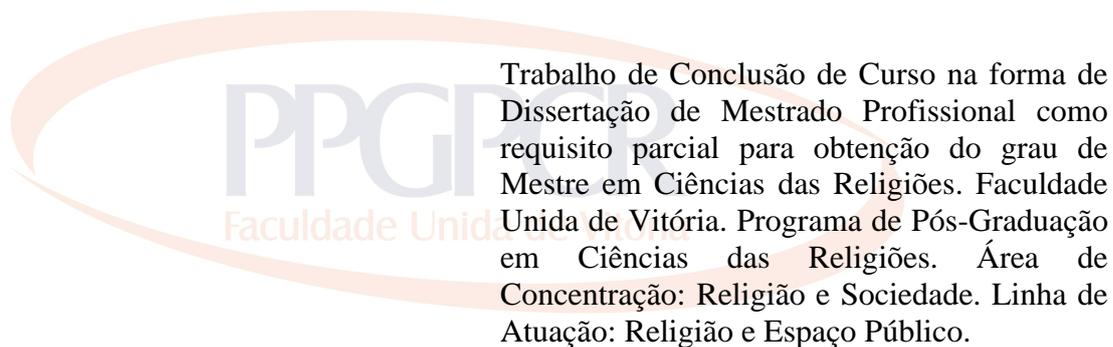


MARTINHO LUTERO, O MÚSICO:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA PRODUÇÃO MUSICAL LUTERANA DO SÉCULO XVI

HELOISIO COSTA DE OLIVEIRA

MARTINHO LUTERO, O MÚSICO:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA PRODUÇÃO MUSICAL LUTERANA DO SÉCULO XVI

Certificado pelo Programa de Pós-Graduação Profissional da Faculdade Unida de Vitória – 07/06/2022.



Trabalho de Conclusão de Curso na forma de Dissertação de Mestrado Profissional como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências das Religiões. Faculdade Unida de Vitória. Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões. Área de Concentração: Religião e Sociedade. Linha de Atuação: Religião e Espaço Público.

Orientador: Kenner Roger Cazotto Terra

VITÓRIA-ES

2022

Oliveira, Heloísio Costa de

Martinho Lutero, o músico / Uma análise a partir da produção musical luterana do Século XVI / Heloísio Costa de Oliveira. -- Vitória: UNIDA / Faculdade Unida de Vitória, 2022.

ix, 105 f. ; 31 cm.

Orientador: Kenner Roger Cazotto Terra

Dissertação (mestrado) – UNIDA / Faculdade Unida de Vitória, 2022.

Referências bibliográficas: f. 99-105

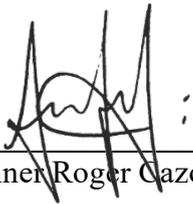
1. Ciência da religião. 2. Religião e espaço público. 3. Música.
4. Análise musical. 5. Martinho Lutero. 6. Reforma protestante.
7. Musical luterana. - Tese. I. Heloísio Costa de Oliveira. II. Faculdade Unida de Vitória, 2022. III. Título.

HELOISIO COSTA DE OLIVEIRA

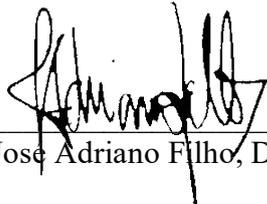
MARTINHO LUTERO, O MÚSICO:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA PRODUÇÃO MUSICAL LUTERANA DO SÉCULO XVI

Trabalho de Conclusão de Curso na forma de Dissertação de Mestrado Profissional como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências das Religiões. Faculdade Unida de Vitória. Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões. Área de Concentração: Religião e Sociedade. Linha de Atuação: Religião e Espaço Público.

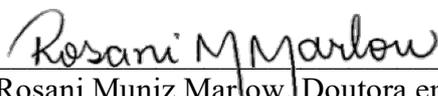
Data: 07 jun. 2022.



Kenner Roger Gazotto Terra, Doutor em Ciências da Religião, UNIDA (presidente).



José Adriano Filho, Doutor em Teoria e História Literária, UNIDA.



Rosani Muniz Marlow, Doutora em Linguística, UFES.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus, aos meus familiares, incentivadores/as e a todas as pessoas que, de alguma forma, passaram por minha vida e puderam contribuir com o amadurecimento do tema em questão.

Agradeço ao meu orientador, Doutor Kenner Terra, e à Faculdade Unida de Vitória.



RESUMO

A Reforma Protestante ocorrida na Europa, no século XVI, provocou definitivamente no seio do Cristianismo uma cisão, colocando sobre a Igreja Romana a necessidade de correções e novos rumos quanto às suas práticas. Martinho Lutero, como principal reformador magisterial, utilizou-se fortemente da música em prol da divulgação e da estratificação de suas doutrinas para o seu movimento. O que este trabalho se propõe é apresentar a importância da música na história das religiões, e mais especificamente no caso da música luterana, os métodos, as técnicas e as abordagens utilizadas, justificando o reconhecimento e o crescimento dessa religião e de seus desdobramentos atuais. A letra e a melodia presente nas composições de Lutero serão analisadas através dos elementos da análise musical, conforme Aaron Copland, Roy Bennety, Arnold Shoenberg, Luiz Tatit, e Maria Luisa de Mattos Priolli. Por fim, o trabalho propõe caminhos para o estudo do fenômeno musical dentro das Ciências das Religiões e seus campos.

Palavras-chave: Música. Análise Musical. Martinho Lutero. Reforma Protestante.



ABSTRACT

The Protestant Reformation that took place in Europe in the 16th century definitely provoked a split within Christianity, placing the need for corrections and new directions regarding its practices under the Roman Church. Martin Luther, as the main magisterial reformer, made strong use of music in favor of dissemination and stratification in his doctrines for his movement. What this work proposes is to present the importance of music in the history of religions and more specifically in the case of Lutheran music, the methods, techniques and approaches used, justifying the recognition and growth of this religion and its current developments. The lyrics and melody present in Luther's compositions will be analyzed through the elements of musical analysis, according to Aaron Copland, Roy Bennety, Arnold Shoenberg, Luiz Tatit, and Maria Luisa de Mattos Priolli. Finally, the work proposes ways for the study of the musical phenomenon within the Sciences of Religions and their fields..

Keywords: Music. Music Analysis. Martin Luther. Protestant Reformation.



SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| LISTA DE FIGURAS, TABELAS E QUADRO | 8 |
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1 ANÁLISE MUSICAL | 19 |
| 1.1 Procedimentos técnicos e ferramentas para a análise musical | 19 |
| 1.2 Análise da forma..... | 27 |
| 1.3 Análise do gênero | 32 |
| 1.4 Análise contextual | 37 |
| 2 A MÚSICA NA REFORMA..... | 43 |
| 2.1 Da música litúrgica dos primeiros cristianismos até a música litúrgica cristã reformada.. | 43 |
| 2.2 Vida e obra de Lutero | 50 |
| 2.3 A música em Martinho Lutero..... | 58 |
| 3 ANÁLISE DA PRODUÇÃO MUSICAL DE MARTINHO LUTERO..... | 70 |
| 3.1 Análise do libreto <i>Achtliederbuch</i> | 70 |
| 3.1.1 Análise do Hino Alegrai-vos, caros cristãos | 76 |
| 3.1.2 Análise do Hino Das profundezas clamo, ó Deus | 78 |
| 3.1.3 Análise do Hino Ó Deus do céu, volta teu olhar | 80 |
| 3.1.4 Análise do Hino Diz a boca dos néscios | 83 |
| 3.2 Análise do Hino “Os mártires de Cristo” | 85 |
| 3.3 Análise do hino “Castelo Forte” | 88 |
| CONCLUSÃO..... | 95 |
| REFERÊNCIAS | 99 |

LISTA DE FIGURAS, TABELAS E QUADRO

FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1. Modelo gráfico de uma Grundgestalt: criação teórica de Schoenberg para auxiliar na análise musical..... | 21 |
| Figura 2. Exemplo de um particiograma rítmico gerado pelo software PARSEMAT para análise musical..... | 23 |
| Figura 3. Notação alternativa: gráfico entoativo da canção: <i>O mar</i> | 26 |
| Figura 4. Curva de entoação tonal de uma oração declarativa..... | 26 |
| Figura 5. Estrutura formal de uma fuga..... | 28 |
| Figura 6. Modelo de contornos tonais..... | 30 |
| Figura 7. Modelo de uma composição na forma Sonata-Eine Kleine Nachmusik-W. A. Mozart..... | 30 |
| Figura 8. Exemplo de cantochão..... | 49 |
| Figura 9. Exemplo de organum paralelo..... | 49 |
| Figura 10. Exemplo de organum livre..... | 49 |
| Figura 11. Exemplo de organum melismático..... | 49 |
| Figura 12. Fac-símile da capa do Libreto Achtliederbuch e o hino <i>Nun freut euch lieben Christen gmein</i> , de Lutero..... | 74 |
| Figura 13. Fac-símile do Achtliederbuch os Hinos: <i>Es ist Heil uns Kommen her</i> , de Paul Speratus..... | 74 |
| Figura 14. Fac-símile do Achtliederbuch os Hinos: <i>In Gott gelaub ich, das er hat</i> (Paul Speratus) e <i>In Jesu Namen wir heben</i> (Justus Jonas)..... | 75 |
| Figura 15. Partitura 1 Linha melódica do Hino Alegrai-vos, caros cristãos. HL. 376..... | 76 |
| Figura 16. Letra do Hino Alegrai-vos, caros cristãos. HL. 376..... | 77 |
| Figura 17. Hino 2 Das profundezas clamo, ó Deus HL. 349..... | 78 |
| Figura 18. Letra do Hino Das profundezas clamo, ó Deus HL. 349..... | 79 |
| Figura 19. Partitura 3 Linha melódica do Hino Ó Deus do céu, volta teu olhar HL.241..... | 81 |
| Figura 20. Letra do Hino Ó Deus do céu, volta teu olhar HL.241..... | 82 |
| Figura 21. Partitura 4 Linha melódica do Hino Diz a boca dos néscios..... | 83 |
| Figura 23. Partitura 5 Linha melódica do Hino “Os mártires de Cristo”..... | 86 |
| Figura 24. Letra do Hino “Os mártires de Cristo”..... | 87 |
| Figura 25. Continuação da letra do Hino “Os mártires de Cristo”..... | 88 |

| | |
|---|----|
| Figura 26. Partitura 7 Coro a 4 vozes do Hino “Castelo Forte” | 89 |
| Figura 27. Partitura 6 Linha melódica do Hino “Castelo Forte” | 90 |

TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1. Três níveis do plano de expressão segundo a Semiótica da canção | 24 |
| Tabela 2. Plano da análise da semiótica da canção | 25 |
| Tabela 3. Processo seletivo de avaliação seriada | 27 |
| Tabela 4. Modelo de estrutura formal, segundo Copland..... | 29 |
| Tabela 5. Cronologia do samba | 36 |
| Tabela 6. Roy Bennett | 39 |
| Tabela 7. Maria Luisa de Mattos Priolli | 41 |

QUADRO

| | |
|---|----|
| Quadro 1. Estrutura utilizada por Lutero..... | 67 |
|---|----|

INTRODUÇÃO

A Reforma Protestante, no século XVI, a partir da Europa, foi protagonizada por alguns reformadores, dentre os quais o mais conhecido e que empresta seu nome a uma nova religião, o Protestantismo, é o monge Martinho Lutero. O movimento da Reforma, além do objeto religioso, proporcionou também significativas mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais. O movimento que teve seu cerne nos pré-reformadores e mártires se expandiu para toda a Europa, alcançando todos os continentes. Dessa expansão, deu-se uma nova divisão das forças religiosas nos países. Com a Reforma Protestante, a hegemonia da Igreja Católica Apostólica Romana, desde o início da Idade Média, passa agora a ter preocupações outras para além das já costumeiras, por exemplo, os cismas com o Islamismo e o Judaísmo. Surge um mundo polarizado entre católicos romanos e protestantes.

Este trabalho busca compreender de que forma Lutero, o reformador, utilizou a música como estratégia, e como ela foi capaz de estratificar e ampliar o movimento iniciado por esse monge agostiniano. O objetivo principal consiste em analisar as composições musicais de Martinho Lutero, em seus aspectos: melodia, ritmo e poesia. A harmonia, a textura e a organologia também serão analisadas a partir da criação dos corais de Lutero e das posteriores instrumentações utilizadas por coros, orquestras, maestros, compositores e intérpretes do mundo musical religioso e não religioso.

O interesse pelo tema desta dissertação partiu de minha primeira formação acadêmica. Sou músico de formação, cursei Licenciatura em Arte com habilitação em Música pelo Conservatório de Música de Niterói / UFF em 2006. Para esta graduação passei pelo Seminário Congregacional de Música Sacra, e concluí os cursos básicos de Música. Domino como meu instrumento principal, o trompete, e possuo por força da profissão de Regente, os instrumentos de cordas: violão e guitarra, os instrumento de sopro da família dos metais e palhetas, e a família dos instrumentos de percussão. Além do teclado como instrumento harmônico para fins de composição, harmonia e arranjo.

A partir de então passei a pesquisar ainda que empiricamente um grande acontecimento histórico, a Reforma, de onde veio o primeiro contato com Lutero. Durante minha graduação também me deparei por várias vezes com algo que iria se repetir: a influência da igreja na música e vice versa.

Foram longos anos lecionando e sendo lecionado e sempre a música aparecia com o canto gregoriano, com os corais de Bach, Oratórios de Haendel ou com os coros antifonais e heterofônicos das catedrais góticas.

Após esta graduação eu passei a vislumbrar a possibilidade de alargar os conhecimentos, e assim fiz alguns cursos *latu Sensu* como Regência pela UNASP 2011, Educação Musical, Musicoterapia, Filosofia e Teologia. Estes três últimos, principalmente o de Filosofia me colocaram mais próximos dos gregos clássicos, estoicos, patrísticos, escolásticos e outras escolas filosóficas. Já com a Musicoterapia tive a constatação que a música esteve presente nas outras religiões também, ou seja já não era um fato apenas do Cristianismo.

Desta forma fui juntando material sobre a figura do monge martinho Lutero, e cada vez mais este personagem passou a amalgamar as minhas formações: A música e a Filosofia.

Na UFRJ cursei algumas matérias do programa de pós graduação para que pudesse chegar à uma dissertação madura, no sentido de conteúdo técnico além do acesso ao referencial teórico. Assim cursei filosofia, música e sociedade, etnomusicologia, técnicas de análise musical dentre outras disciplinas.

A partir de então escrevi e submeti meu projeto de pesquisa, ainda que com pouco conhecimento sobre as normas técnicas da Unida. Cursei as matérias teóricas, que diga –se de passagem foram importantíssimas para a forma e estrutura da dissertação.

Entrando agora no título da dissertação, optei em fazer um estudo sobre como Martinho Lutero utilizou a música na reforma protestante. O título ficou: "Martinho Lutero, o músico: uma análise a partir da produção musical luterana do Século XVI".

Para esta empreitada contei com a preciosa orientação do professor Doutor Kenner Terra. Resumidamente a estrutura da dissertação ficou da seguinte forma: uma introdução para a ambientação ao assunto devido suas especificidades técnicas. Fiz um apanhado na literatura onde a música aparece sob diversas formas em eventos religiosos. Desde o texto fundante da teogonia de Hesíodo, passando pelos textos Védicos, textos heroicos e míticos bíblicos também e ainda nas literaturas apocalípticas. A música vem se desvelando como "elemento litúrgico" quando não, a própria religião", como nos casos do hinário do Santo Daime, dos Griôs e dos tambores.

Acredita-se na possibilidade de ampliar esse debate para o campo das Ciências das Religiões, tendo em vista que a Musicologia, a Musicologia Comparada, a Etnomusicologia e a Musicoterapia são entremeadas durante o texto e representam contribuições possíveis e relevantes para a comunidade acadêmica. Além do próprio contexto histórico como momento testemunhal de uma época própria e de um texto próprio, esses campos reforçam a utilidade da pesquisa em si.

Como hipótese, defende-se que Martinho Lutero se utilizou de técnicas de composição musicais já conhecidas e que, ao aliar a ideia democrática do sacerdócio de todos os crentes à música, teria conseguido a hegemonia e o apoio necessário do povo, em geral, para realizar com sucesso a sua Reforma. Essa utilização da música e de seus elementos nas canções de Lutero, atualmente, são referendadas sob o conceito de Identidade Sonoro Musical (ISO).¹ Esse conceito foi criado pelo argentino Rolando Benenzon, que defende a ideia de que as pessoas possuem identidades sonoras desde o ventre materno. Rolando Benenzon afirma que as experiências musicais da infância, da juventude e dos ambientes, em geral, mantêm as pessoas conectadas diante das memórias sonoras. De forma semelhante, pressupõe-se que a música de Martinho Lutero desempenhou esse papel unificador e propagador da doutrina defendida em sua teologia.

A variedade de modelos musicais nas religiões e sua presença constante nos ritos constitui uma oportunidade de investigação sobre o objeto religioso através da análise do discurso musical. Na interseção entre a Música e a Religião, é possível encontrar pequenas subáreas que dialogam entre si. Desses assuntos, pode-se elencar a antropologia da música religiosa, a estrutura e as funções da música religiosa e o transe religioso conduzido pela música.

Na antropologia, a música já se encontra sob a forma das cosmogêneses e mitos fundantes. O texto religioso escrito mais antigo, o *Vedas*, é um compilado musical. Da mesma forma, as obras de Homero e Hesíodo sobre os deuses também estão notadas sob formas de cantos, inclusive contando esse tipo de literatura com uma abertura em que, antes de narrar os fatos, é preciso uma “benção das musas” – isto é, seres responsáveis pela música para que venham inspirar o *aedo*.

Quanto à estrutura de funções, hierarquias e nomenclaturas, os sistemas religiosos possuem nomes e cargos específicos para os músicos, e possuem também diferentes *status* na vida religiosa, folclórica e social. No Judaísmo dos tempos bíblicos, estavam os profetas tocadores de trombeta e de *shofar* e os levitas músicos do Templo. No Judaísmo moderno, é possível localizar os cantores das sinagogas. Nas religiões de matriz africana, tem-se os *Griots*² – contadores e cantadores de histórias que oralizam sua ancestralidade, através de cantos e de instrumentos sagrados, tais como a Kora. Na Umbanda e no Candomblé, encontra-

¹ SANTOS, Hermes S.; TEIXEIRA, Célia F. S.; ZANINI, Claudia. Contribuições da musicoterapia para o fortalecimento da subjetividade de adolescentes participantes de um projeto social. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 163-182, 2011. p. 169.

² HÖFS, Carolina C. *Griots cosmopolitas: mobilidade e performance de artistas mandingas entre Lisboa e Guiné-Bissau*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais-Lisboa, Universidade de Lisboa, 2014. p. 6.

se a figura do Ogan, que é o responsável pelo toque dos tambores.³ Esses músicos recebem, de acordo com a etnia, outros nomes, como: Alabê, na nação Queto; Cambondo, nas nações Angola e Congo; e Runtó, na nação Jeje. Esses tambores, atabaques, Ilus, na nação Queto, ou Ingomba, na nação Angola, possuem tamanhos, funções e nomes diferentes: Rum, o maior; e os dois menores, Rumpi e Lê. Esses tambores executam diferentes ritmos, sobretudo, nas cantigas de demanda, de descarrego e de limpeza. Para Maria Costa, o tambor tem a função de ser um “anunciador de discursos”⁴.

Nas religiões Afro caribenhas, formadas a partir do sincretismo africano e europeu, a Santeria de vertente cubana também utiliza como base musical instrumental os seus tambores. No Brasil, o Tambor de Minas, muito praticado no Maranhão e no Piauí, guarda semelhanças de ritos com a religião afro-caribenha. Nos rituais na América do Norte e Central, Maria Costa relata que o pajé ou xamã, utilizavam tambores para invocar os espíritos.⁵

No Islã tradicional, há a figura do *Muezim* ou *Almuadem*, que realiza o *Adhan*, ou seja, a chamada para as orações. Nas grandes mesquitas, esse chamamento sonoro e melismático é feito do alto de seus minaretes.⁶ Por esse chamamento ser a partir do minarete da mesquita, parte mais alta da mesquita Muçulmana, é possível observar semelhanças quanto à sua função, isto é, os sons dos sinos que no Cristianismo católico romano, em suas torres nas igrejas e catedrais, servem para chamar os fiéis para o serviço religioso. Importante perceber que esses chamamentos religiosos se tornaram para a comunidade marcos temporais diários, porque ocorrem em horários e tempo fixos.

No Judaísmo e também no catolicismo romano, há tipos de vocalizações com alturas e ritmos definidos na leitura das escrituras. Essas nuances sonoras são percebidas na imitação de voz, que é dada nas missas nas igrejas e na leitura da Torá nas Sinagogas. Esse tipo de expressão oral foi na Renascença e no Barroco aproveitados nas óperas, sob a forma de estilo recitativo. Em Java e em Bali, existe um tipo de orquestra chamada de gamelão, que é formada por um conjunto de instrumentos. No gamelão, a arte, a cultura, a religião e a ancestralidade se misturam. O gamelão Balinês possui influências do Hinduísmo, enquanto o gamelão javanês possui influências do Islamismo. No caso do gamelão, devido às divisões e

³ MOSCHELLA, Fernanda T. B. “*Ó Deus, eu quero cantar e tocar*”: a música e os instrumentos musicais no saltério davídico. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006. p. 50.

⁴ COSTA, Maria A. F. A simbologia do tambor. *Revista Elaborar*, Amazonas, v. 4, a. 5, n. 1, p. 31-48, 2017. p. 47.

⁵ COSTA, 2017, p. 39.

⁶ FERREIRA, Francirosy C. B. A teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto. *Revista Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 95-125, 2009. p. 103.

às funções musicais de cada músico e de cada grupo de instrumentos, haveria um exemplo de coletividade oriundo da interdependência de cada colaboração musical.

O conceito de sacralidade está presente também no processo de construção e de cuidados com os instrumentos religiosos. Um exemplo são os tambores africanos que obedecem a um processo rigoroso, que ocorre desde a escolha da madeira, couro, sisal e ferramentas. São instrumentos feitos a partir de um mestre que conduz todo o processo, respeitando todas as etapas ritualísticas contidas desde a ancestralidade.

No Brasil, a religião das florestas acreanas, o Santo Daime, tem na música um elemento que já encerra em si própria e é parte do rito. A música é tão importante no ritual daimista que o termo hinário passou a compor o nome de uma das quatro partes do culto. Os daimistas também consideram a música como um elemento que contém os ensinamentos de um novo testamento, deixados a partir de seus hinários. Nas palavras de José Oliveira:

Esses hinários possuem características complexas. O Cruzeiro, do Mestre Irineu, dá conta da instituição da doutrina e de sua caracterização, relata suas mirações, estabelece as ligações da nova religião com as matrizes africana, indígena, cristã e esotérica. Trata dos temas mais diversos, mas todos intrinsecamente ligados entre si.⁷

O Cruzeiro foi o primeiro hinário recebido pelo fundador do Santo Daime, o Mestre Irineu. A partir dele, outros hinários teriam sido “recebidos” pelos padrinhos e pelos líderes espirituais da religião.

Outra área de aplicação da música nas Ciências das Religiões consiste na compreensão do transe. O transe, a possessão, a incorporação, o êxtase ou outro termo que possa ser utilizado para designar a experiência religiosa individual ou coletiva, tem na música um elemento que pode ser condutor e orientador. De forma geral, o aspecto musical se caracteriza por uma exposição gradativa quanto à velocidade rítmica. Na música, essas expressões estão contidas no Metronomo Maelzel (M.M.),⁸ que classifica a velocidade da música em função da unidade de minuto, podendo, assim, ter ritmos bem lentos e largos com o M.M., marcando 40 oscilações por minuto, e outros no limite máximo da velocidade de 300 M.M. Essa utilização da velocidade e do volume sonoro em encontro com o corpóreo estimula os batimentos do próprio corpo.

⁷ OLIVEIRA, José E. B. *Santo Daime, o professor dos professores: a transmissão do conhecimento através dos hinos*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008. p. 111.

⁸ PRIOLLI, Maria L. M. *Princípios básicos da música para juventude*. 53. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 2012. p. 110.

O transe religioso, seja ele conduzido ou orientado pela utilização da música, é geralmente ligado às experiências sinestésicas. A sinestesia é o fenômeno no qual os sentidos, tais como, a visão, a audição, o olfato, o paladar e o tato, são intercambiáveis.⁹ Um exemplo de sinestesia no campo das artes é a do artista Wassily Kandinsky, que, em suas pinturas, expressa os sons através de pontos, de linhas, de cores e de formas.¹⁰ A relação entre a música religiosa e o transe ocorre de diferentes formas, variando de pessoa para pessoa. Isto é, pode ser a partir das concepções do próprio músico em conexão com a sua voz, com seu instrumento e com suas percepções quanto aos movimentos rítmicos, melódicos, harmônicos, tímbricos e/ou na própria tessitura. Os efeitos podem se estender a ouvintes, a fiéis, a praticantes ou não praticantes.

Como primeiro exemplo pode ser mencionada a prática do Sama, isto é, a dança sagrada do Sufismo. Para Adriete Polonio, trata-se de uma “dança giratória consagrada pelos derviches rodopiantes que pertencem à ordem dos Mevlevi. Seu criador e inspirador foi um dos maiores mestres sufis ligados à poesia e à música”¹¹. A receita de música-som e dança-movimento se apresenta de maneira eficaz nesse grupo dissidente do Islamismo. Nas palavras de Adriete Polonio, “essa dança vem sempre associada a alguma música, e permite que se realize um concerto do homem com o universo, pois aquele que se propõe ao sama, tem que estar esvaziado e pronto para receber o contato com aquilo que se manifesta diretamente de Deus”¹².

O êxtase resultante da junção dos rodopios dançantes com os sons é objeto de interesse em diferentes áreas de estudo como, por exemplo, as Ciências das Religiões, a Música e a Psicanálise, conforme evidenciado no texto abaixo:

E a realização acontece de forma que cada indivíduo estabelece seu ritmo, independente do ritmo da música que está sendo tocada. Para alguém que observe, de fora, não parece nada com os espetáculos realizados por grupos de apresentações, da Turquia, que viajam o mundo todo com o espetáculo. Parece mais um ‘ensaio de orquestra’, onde cada instrumento está tocando suas notas em dissonância com os outros instrumentos. Talvez nesse momento de ‘exercício’ grupal as pessoas não chegaram a definir e atingir a unidade do grupo, ainda mais se parece a um exercício qualquer, diferente do sama extático. Quando as pessoas atingirem a harmonia do movimento com a música, juntamente com a respiração, e o esvaziamento da alma, assim elas se tornarão o receptáculo daquilo que vem do Uno, do universo. E, certamente alguma transformação em seus interiores será possível de acontecer, pois

⁹ CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008. p. 113.

¹⁰ CAZNOK, 2008, p. 110.

¹¹ POLONIO, Adriete. *O simbolismo do “trabalho” da tradição Sufi à luz da psicologia Jungiana*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 38.

¹² POLONIO, 2010, p. 39.

neste exercício o ego do praticante estabelece uma ligação direta com o self, alinhando seu eixo, sem perder o centro, o ponto central, tanto do espaço físico, como espaço-tempo.¹³

Dessa forma, o Sufismo aparece no cenário religioso como uma dissidência do Islamismo e assume um viés místico através de seus cultos e ritos.

Outro exemplo de transe ligado à Música acontece na religião Santo Daime – já mencionada anteriormente – nos cerimoniais do *Ayahuasca*. A *Ayahuasca* é uma bebida obtida a partir da manipulação de dois tipos de plantas, o cipó de mariri e as folhas de chacrona. Segundo José Oliveira, a utilização do chá de *Ayahuasca* remonta uma tradição milenar, que era comum nas “práticas xamânicas dos índios da Amazônia brasileira, peruana e boliviana”¹⁴. Nessa cerimônia, que pode durar até cerca de 14 horas em alguns casos, o fiel/participante é exposto a um ambiente sonoro e, sob a regência do hinário sagrado, bebe o chá sagrado feito a partir da *Ayahuasca*. Dessa maneira, o corpo e a mente estariam sendo levados a diferentes estágios de êxtase, que vão de uma simples limpeza do corpo-matéria às curas e às mirações.¹⁵ José Oliveira afirma que na celebração daimista existe dois diferentes ritos em que acontecem o transe, são eles: “os ritos de concentração – onde o transe é induzido somente pelo canto e pela meditação – e os ritos de festa-onde o transe é induzido pelo canto e pela dança”¹⁶. Nos dois casos, a presença da música é notória.

A música, como uma área independente e autônoma, pode ser estudada sob três teorias: a teoria das múltiplas inteligências – 1983 –, de Howard Gardner, em que o psicólogo cognitivo e educacional e professor da Universidade de Harvard registrou no ser humano oito tipos diferentes de inteligências que podem se manifestar sob formas de potencialidades características. Nessa teoria, Howard Gardner classificou também a inteligência musical. Ele afirma ainda que as pessoas possuem as oito inteligências, porém, em diferentes graus, o que indicaria uma predisposição do ser humano para ouvir e produzir música.¹⁷

Em Alan Merriam é possível localizar uma segunda teoria, que é mais específica e mais diretamente ligada ao fenômeno social. Trata-se da teoria das funções sociais da música – 1964. Nessa teoria, o etnomusicólogo propõe dez categorias nas quais a música estaria inserida. Nessa lista, a música se encontra diretamente ligada ao fenômeno religioso em algumas funções: a mais próxima à religião seria a função de validação das instituições

¹³ POLONIO, 2010, p. 39.

¹⁴ OLIVEIRA, 2008, p. 30.

¹⁵ OLIVEIRA, 2008, p. 96.

¹⁶ OLIVEIRA, 2008, p. 97.

¹⁷ GARDNER, Howard. *Inteligências múltiplas: a teoria na prática*. Porto Alegre: Artmed, 1995. p. 22.

religiosas, e as demais funções secundárias seriam a função de expressão emocional e de representação simbólica.¹⁸

A teoria das representações sociais – 1961 –, de Serge Moscovici, constitui a terceira teoria em que a música pode ser inserida. A razão principal é, sobretudo, pela proximidade dessa teoria com a anterior, isto é, a das funções sociais da música. Nesse caso, as representações sociais justificam o fazer musical e a aceitação por parte da comunidade. Assim, nas religiões, quando se canta, dança ou se participa em algum ritual que evoca a música, os oficiantes, celebrantes e todos os/as partícipes, em geral, tendem a aceitar como senso comum a música que está sendo executada.¹⁹

Na organização desta pesquisa, destina-se o primeiro capítulo para descrever o processo musical como uma área do conhecimento humano, apresentando algumas ferramentas da análise musical. O capítulo 1(um) é o mais técnico pois apresento a Análise Musical como referencial teórico da Dissertação. Dentro da Análise Musical, optei por trabalhar com três conceitos de Análise Musical, Estas opções deveu se ao fato que a música do período luterano carecia ainda de conceitos harmônicos como atualmente conhecemos, desta forma o que se tinha de música sobretudo a linha melódica, o ritmo, e tímidos movimentos que sugerissem e apontassem para os contornos harmônicos.

Assim as três formas de Análise Musical: de Forma, de Gênero e Contexto foram as elencadas para que através destas três lentes combinadas no mesmo óculos, pudesse ser feitas as Análises dos hinos. Os autores signatários destas Análises e que são no decorrer do primeiro capítulo apresentados através de definições, exemplos e aplicações são principalmente, Aaron Copland, Roy Bennety, Arnold Shoenberg, Luiz Tatit, Pauxy Gentil Nunes, Sylvio Lagos e Maria Luiza de Mattos Priolli.

No segundo capítulo, apresento a vida de Martinho Lutero, sob um ponto de vista que possibilita compreender toda a sua vivência musical e de como ela é intrinsecamente unida à ao protestantismo. Neste capítulo apresentamos o ambiente musical no qual Lutero estava inserido, bem como são apontados os principais elementos da formação musical desde as primeiras aulas com seu pai, passando pela experiência do coro de meninos, pela experiência no clautro, chegando às suas composições.

No último capítulo, apresento o primeiro libreto *Achtliederbuch* (1523), como forma de demonstrar a grande feito da época, a prensa de Guttemberg. Depois apresento e aplico as

¹⁸ FREIRE, Vanda B. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior*. 2. ed. Florianópolis: ABEM, 2011. p. 30.

¹⁹ RÊSES, Erlando S. Do conhecimento sociológico à teoria das representações sociais. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 189-199, 2003. p. 195.

análises das partituras e letras de mais algumas músicas, em especial duas obras: Mártires de Cristo de Lovaine- tido por seus biógrafos como o primeiro hino de Lutero, trata-se de um hino de protesto, carregado de palavras que demonstravam o clima tenso da época, mas que ao mesmo tempo incentivava os militantes luteranos à permanecer na fé luterana.

O último hino analisado , e o icônico Castelo Forte, conhecido como hino da reforma, marseleise luterana e um sem números de títulos. Castelo forte representa o estilo criado por Lutero e conhecido como coral. É uma composição clássica à 4 vozes, onde algo didático e hierárquico acontece com as vozes, motivando a permanencia na manutenção da “ ordem”.

Ainda neste último capítulo, aproveito para trazer o nome do grande compositor e também luterano, Johan Sebastian Bach, que levou o estilo do coral luterano à uma performance técnica no mais alto padrão de composição.

A dissertação é concluída com algumas percepções e conclusões sobre o diálogo ocorrido ao longo do texto, diálogo este entre diferentes saberes (música, história, antropologia, sociologia, semiologia e religião). É também nesta conclusão que esperamos sinalizar para uma leitura alternativa e interdisciplinar da Reforma Luterana do século XVI.

Espera-se, com essas análises, detectar o conjunto de medidas técnicas e estratégias utilizadas por Martinho Lutero, que teriam garantido a ele o título de reformador que mais se utilizou da música como elemento aglutinador em seu movimento de Reforma.

1 ANÁLISE MUSICAL

A história da música se encontra diretamente ligada à história. Em todos os períodos, dos primeiros ajuntamentos rurais às grandes civilizações ou da antiguidade aos dias atuais, as pessoas se utilizam da música. Essa utilização atende às mais diversas áreas e tem colocado a música como memória cultural. Dentre as formas dessas utilizações, pode-se destacar o papel da música como elemento mágico e místico, como ritual de passagens e para fins religiosos.

Nos sons percutidos pelos tambores primitivos, o ser humano já se comunicava através dessas mensagens sonoras. Esse conjunto formado por emissor, mensagem e receptor confere à música a condição de ser um tipo de linguagem. Essa linguagem possui o seu conjunto de códigos, símbolos e significados. Dessa forma, existe um conjunto de procedimentos próprios da área do ensino musical que são responsáveis por essa decodificação. Esses procedimentos teóricos, técnicos e práticos possibilitam a realização daquilo que se denomina *análise musical*.

Este capítulo pretende abordar a música, apresentando-a como uma área do conhecimento humano, enfatizando suas utilizações e funções. Será feita uma exposição das mais variadas formas utilizadas para realizar uma análise musical. Nessa lista, serão expostos os procedimentos técnicos, os tipos de materiais, os parâmetros sonoros, as texturas, a análise macro, a análise micro, as formas musicais, os gêneros musicais e as análises contextuais. Fazem parte também deste capítulo os autores e as autoras que referendam os tipos de análises musicais e sua importância para a compreensão da música como linguagem.

1.1 Procedimentos técnicos e ferramentas para a análise musical

A análise musical, como uma subárea e independente do campo musical, surge na passagem do século XIX para o século XX.²⁰ Talvez, isso teria ocorrido pela necessidade de responder às questões do recente termo também criado, a estética. Fato é que, a partir de então, a música teria se desvinculado da dança e passaria a ser vista sob uma perspectiva idealista.²¹ Um exemplo desse destaque alcançado pela música seria a afirmação de Schopenhauer que a considera como uma “arte [...] elevada e majestosa, [...] capaz de fazer

²⁰ VERSOLATO, Júlio C. *Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-84*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. p. 16.

²¹ GIANELLI, Andrea M. *A disciplina análise musical em instituições de ensino superior da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012. p. 28.

efeito mais poderoso do que qualquer outra no mais íntimo do ser humano, sendo por inteiro e tão profundamente compreendida por ele como se fora uma linguagem universal”²².

Jorge Falcón, em sua exposição, coloca outras disciplinas que fazem parte do conjunto da análise musical. Segundo ele:

Historicamente, a análise musical foi desenvolvida em função das necessidades acadêmicas, composicionais e interpretativas de alguns gêneros musicais, como a música dos séculos XIX e XX. Recentemente a historiografia, a etnomusicologia e a semiótica, entre outras, se utilizaram da análise musical como uma ferramenta acessória.²³

A partir daí, teria se iniciado o desenvolvimento da análise musical. Ela pode ser entendida a partir de diversas perspectivas e, também, os seus objetivos podem ser os mais variáveis possíveis. Esses objetivos podem estar de acordo com o que se deseja observar. Como já dito, a música possui na sociedade funções e comportamentos, porém, é preciso considerar que uma análise musical pode ser técnica – quando feita por profissionais treinados no universo musical – ou pode ser considerada leiga – quando feita pelo público leigo e iletrado musicalmente.

No primeiro grupo – dos/as profissionais –, estariam as pessoas que exercitam e aplicam a sua análise musical a partir de ferramentas específicas da linguagem musical acadêmica. No segundo, encontra-se o grupo que Philip Tagg classifica como “não-musos”²⁴. Esse último também possui, segundo o autor, as condições de realizar uma análise musical através de referenciais *semiológicos*, *poiética* e *estésica*.²⁵

Em maior profundidade, “analisar pode significar desvendar um funcionamento, revelar uma criação em sua essência construtiva, no mais íntimo de seu mecanismo de existência”²⁶. Dessa forma, a pesquisa avança na compreensão da análise musical como reveladora do conteúdo exposto pelo músico compositor e intérprete e sua interação com o público, isto é, o receptor e a receptora dessa mensagem sonora.

Parte-se, agora, para uma breve exposição sobre alguns autores formuladores de métodos de análise musical, sabendo, no entanto, que as análises podem obedecer aos diferentes critérios e abordagens característicos de cada autor. Inicia-se com Arnold

²² SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 227-228.

²³ FALCÓN, Jorge A. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. p. 1.

²⁴ TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, 2011. p. 7.

²⁵ TAGG, 2011, p. 9.

²⁶ TAGG, 2011, p. 9-12.

interpretativo seriam tomadas. Cook também deixou sua contribuição na teoria da análise dos conjuntos, que foi sistematizada por Allen Forte.³⁰

Um autor que privilegiou em sua obra, *The technique of the squares*, a análise musical, através da intensidade como parâmetro sonoro, foi Kaplan. Nessa obra, ele utilizou de uma analogia para comparar a:

Linguagem escrita e falada e música escrita e interpretada, verificando-se que tal como na linguagem falada, no discurso musical, determinados elementos são normalmente realizados dentro de uma certa intuição; após uma observação e estudo desses aspectos, é possível concluir que podem ser realizados a partir de uma observação consciente e racional.³¹

O austríaco Heinrich Schenker, 1868-1935 é o criador da análise schenkeriana, que defende uma relação de hierarquia entre os graus da escala. Schenker dá ao primeiro e ao quinto grau da escala, respectivamente, tônica e dominante, uma superioridade sobre os demais graus. Assim, é a relação de repouso, tensão e repouso -I-V-I, capaz de nortear todo o processo composicional. E representando os autores que optaram pela análise a partir da textura musical, temos Wallace Berry. Para ele, a textura é o elemento que ordena a estrutura da música.³²

Outra possibilidade seria a análise dos contornos. Esse método consiste em aplicar a noção do contorno melódico, ou seja, se aplica aos movimentos ascendentes e descendentes dos sons, criando, assim, alguns padrões. Essa análise teve seu princípio com Robert Morris, Elizabeth Marvin e Michael Friedmann. No Brasil, ela é representada por diversos trabalhos como os de Marcos da Silva Sampaio – expansão do estado da arte. Sampaio revisou alguns conceitos da teoria dos contornos e criou quatro *softwares* que têm a função de realizá-las. Outros brasileiros e brasileiras que cooperam e utilizam a análise do contorno são: Daniel Moreira de Souza, Carlos Almada, Liduino Pitombeira Oliveira, Tarcísio Moraes, Alex Pochat, Pedro Moraes, José Orlando Alves, Héctor Puelma, Halley Silva, Raphael Santos, Adriana Moreira, Aline Moreira, Cibele Palopoli, Carlos Pires, Alexandre Ficarelli, Roberto Thiesen.³³

Outra teoria de análise musical que vem se destacando no cenário acadêmico é a *análise participacional*, de Pauxy Gentil-Nunes. O autor propõe uma análise das estruturas internas da música. Uma das inovações e características dessa análise é a utilização e a

³⁰ GIANELLI, 2012, p. 37-39.

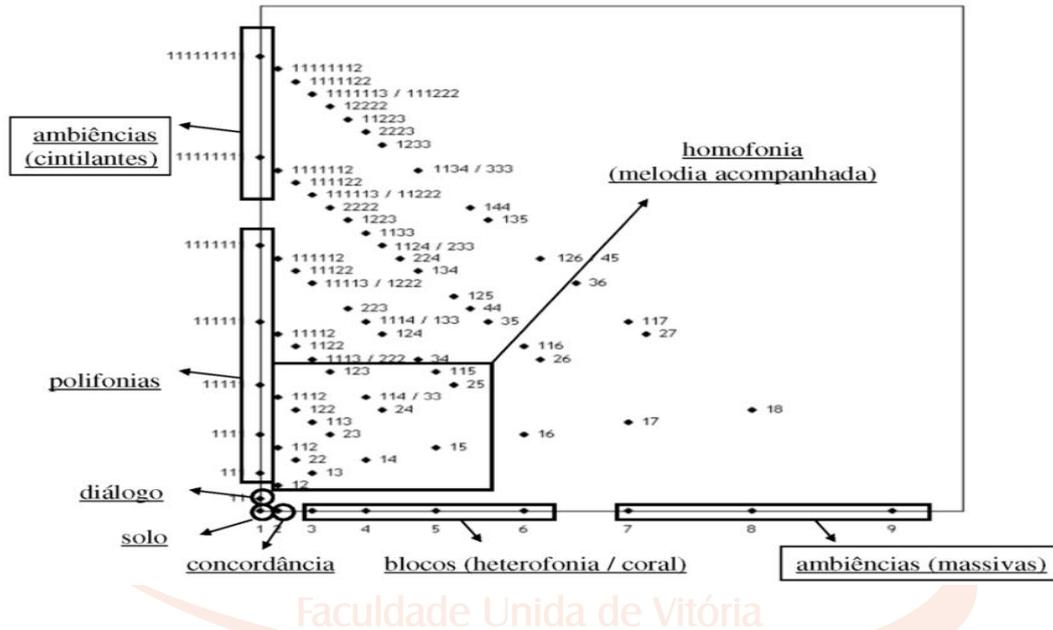
³¹ TAVARES, Isabel F. M. *De que modo pode a análise musical informar a interpretação?* Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2004. p. 58.

³² GIANELLI, 2012, p. 39-40.

³³ SAMPAIO, Marcos S. A teoria de relações de contorno no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme S. (eds.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Salvador: UFBA, 2017. p. 127-131.

aplicação de tecnologia. Pauxy desenvolveu um *software* conhecido como Parsemat. Esse *software*, uma vez abastecido com as informações de uma obra musical, fornece uma série de gráficos para análise: indexogramas, particiogramas, índice de aglomeração, índice de dispersão e outros. Como se pode notar na figura a seguir:

Figura 2. Exemplo de um particiograma rítmico gerado pelo software PARSEMAT para análise musical³⁴



Completa-se essa lista de teorias e de métodos de análise musical com a *teoria da semiologia* da canção brasileira. Trata-se de uma abordagem do brasileiro Luiz Tatit, que, a partir de 1996, formulou essa teoria que tem sua gênese na ligação do discurso musical com o campo da linguística. Ele optou, em seus conceitos teóricos, pela utilização dos princípios da semiótica greimasiana.³⁵

De maneira geral, a semiótica é uma teoria de representações que “pretende estabelecer quais são essas unidades mínimas de sentido das narrativas, o esquema básico que é pré-condição de todo e qualquer texto, verbal ou não verbal”³⁶. Tatit busca, em sua análise, um ponto de interseção entre os dois modelos narrativos da canção, do linguístico e do musical. Em sua análise, traz um equilíbrio, inserindo como fator de análise os gestos

³⁴ GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. p. 40.

³⁵ MATTE, Ana Cristina F.; LARA, Gláucia M. P. Um panorama da semiótica greimasiana. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339-350, 2009. p. 340.

³⁶ OLIVEIRA, Acauam S. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. *Revista Linguagem*, Catalão, v. 16, n. 2, p. 131-147, 2012. p. 132.

melódicos individuais da tríade *cantor-compositor-intérprete*.³⁷ Em seus procedimentos analíticos, ele classifica a música em três níveis de expressão: a tematização, para as músicas mais aceleradas; a passionalização, para as músicas mais lentas e emotivas; e a figurativização, para as músicas que têm uma proximidade maior com a fala. A figurativização, por exemplo, nos remete aos conceitos do recitativo das óperas, estilo criado no Renascimento que se estendeu e se aperfeiçoou no barroco e no classicismo. Os três níveis de expressão estão representados na tabela abaixo:

Tabela 1. Três níveis do plano de expressão segundo a Semiótica da canção³⁸

| Tematização (acelerada) | Passionalização (desacelerada) (emotivo) | Figurativização (instabilidade) |
|---|---|--|
| Músicas cujos saltos intervalares se distanciam muito, e que possuem um andamento rápido; são músicas cujo ritmo é bem marcado, músicas dançantes, por exemplo. É o caso do funk, das músicas eletrônicas, sertanejas, todo tipo de música que celebram conquistas. | Músicas que possuem um andamento mais lento, um alongamento das vogais e a disjunção do sujeito com seu objeto-valor. | Canções cuja linguagem se aproxima a um discurso informal, a fala cotidiana, o que pressupõe um sujeito em primeira pessoa, quer seja, um discurso instaurado por uma debreagem enunciativa. Nesta “imperam as leis da articulação linguísticas, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio”. |

Outro conceito que é utilizado na semiótica da canção é o Tonema, que, segundo Coelho:

São os finais das frases melódicas. Quando esses finais são descendentes, indica conclusão, asseveração; quando se mantêm no mesmo nível da frase ou são ascendentes, significam interrogações, ou indicam que a ideia ainda não fora concluída, assim como ocorre na fala cotidiana.³⁹

Com tantos elementos da fala, dos gestos e dos movimentos – ascendente, descendentes, suspensivos e conclusos –, a semiótica da canção brasileira tende a reforçar afirmação, já abordada acima, por Aaron Copland, quando trata a música comparando-a com uma obra literária – um romance em sua estrutura formal que avança seu discurso em partes ou seções, transpondo e relativizando os seus elementos. Como é apresentado na tabela abaixo:

³⁷ OLIVEIRA, 2012, p. 134.

³⁸ CLARAS, Sônia M.; COSTA, Dayse M. Um estudo semiótico de novos horizontes: letra e melodia. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 8, n. 1, p. 30-41, 2017. p. 34.

³⁹ COELHO, Márcio. Já sei namorar: tribalismo e semiótica. In: LOPES, Ivã C.; HERNANDES, Milton (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 15.

Tabela 2. Plano da análise da semiótica da canção⁴⁰

| Plano prático (linguagem cotidiana) | CANÇÃO | Plano artístico (literatura, teatro, etc.) |
|-------------------------------------|--------|--|
| Espontâneo | | Autonomia |
| Coloquial | | código específico |
| valorização da finalidade | | valorização do processo |
| Significado | | Significante |

Atualmente, vários autores e autoras têm colaborado com estudos para o alargamento e o aperfeiçoamento dessa teoria de análise musical. Destacam-se, nesse sentido, Ricardo Lima – *Actância vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo* –, com sua análise e prática de gestualidades vocais; Marcelo Segreto – *A canção e oralização: sílaba, palavra e frase*;⁴¹ Regina Machado – *Da intenção ao gesto simbólico: análise semiótica do canto popular brasileiro* – níveis de voz e qualidade emotiva das vozes;⁴² Adriano Dantas de Oliveira e Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos Lampa – *A figuração do mar da canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão*.⁴³ A partir dessas colaborações, a semiótica da canção tem se colocado como representante da vanguarda brasileira nos estudos de análise musical.

Vale ainda ressaltar que, na semiótica da canção, pode-se optar pela utilização de uma notação alternativa, em que a música e a letra são representadas em suas alturas através de um diagrama. Essa prática dispensa a leitura da pauta musical convencional,⁴⁴ como será observado na figura abaixo:

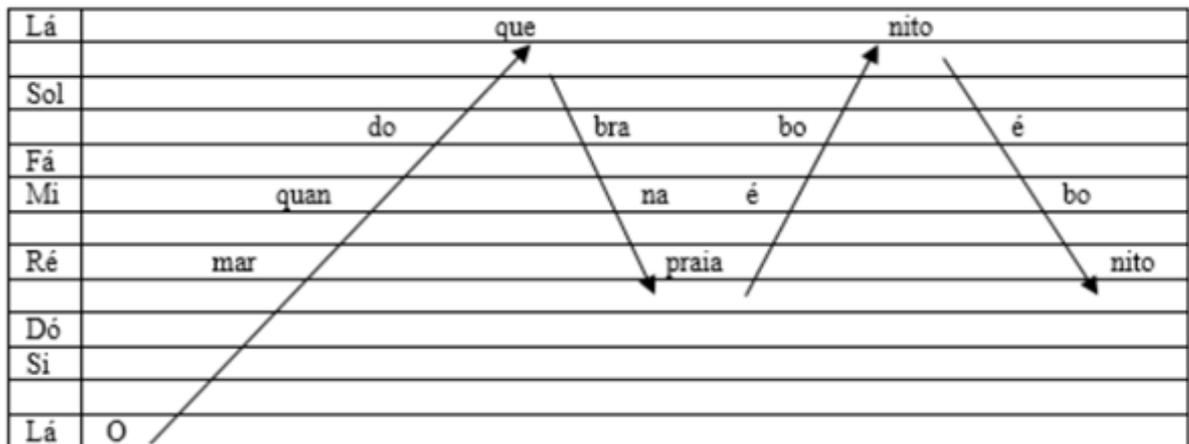
⁴⁰ OLIVEIRA, 2012, p. 134.

⁴¹ SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. p. 11-429.

⁴² MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 17.

⁴³ OLIVEIRA, Adriano D.; LAMPA, Jorge Luiz R. V. A figurativização do mar na canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 28, n. 1, p. 73-87, 2017. p. 73-87.

⁴⁴ PRIOLLI, 2012, p. 7.

Figura 3. Notação alternativa: gráfico entoativo da canção: *O mar*⁴⁵

Através das curvas de entoação e da acentuação natural das palavras, é possível criar gráficos de alturas também com as sílabas, as palavras e as orações – declarativas, interrogativas e exclamativas –,⁴⁶ como é apresentado na próxima figura:

Figura 4. Curva de entoação tonal de uma oração declarativa⁴⁷

| | | | | | | | |
|----|---|----|-----|-----|--|-----|----|
| | | LU | | GA | | TAR | |
| | | | NOS | CHE | | RAM | |
| | A | | | | | | |
| OS | | | | | | | |
| | | | | | | | DE |

Para padronizar esse trabalho, formula-se uma tabela de análise musical baseada no Processo Seletivo de Avaliação Seriada 2018 (PAS).⁴⁸ Optou-se por esse modelo por ser considerado bem organizado em sua estrutura, o que facilita a percepção e a visualização dos elementos solicitados na análise musical sem nenhum prejuízo de interpretação. Assim, apresenta-se uma análise musical em seis blocos, a partir dos dados da autoria da obra musical. Eles estarão assim dispostos: 1) Elementos da música; 2) Parâmetros do som; 3) Fonte sonora; 4) Forma/estrutura; 5) Tipo/gênero/estilo musical e 6) Contexto/Período. A tabela abaixo ilustra essa disposição:

⁴⁵ OLIVEIRA; LAMPA, 2017, p. 83.

⁴⁶ SEGRETO, 2019, p. 273.

⁴⁷ SEGRETO, 2019, p. 273.

⁴⁸ O PAS é um processo seletivo da Universidade de Brasília (UnB), realizado ao longo dos três anos do ensino médio regular. Saiba mais em: CEBRASPE. *O que é PAS?* [s.d.]. [online]. [n.p.].

Tabela 3. Processo seletivo de avaliação seriada⁴⁹

| Elementos da música | Parâmetros sonoros | Fonte sonora | Forma/estrutura | Tipo/gênero/estilo musical | Contexto/período |
|---|--|----------------------------------|-----------------|----------------------------|--|
| Melodia Harmonia Ritmo Textura | Altura Intensidade Duração Timbre | Convencional Não convencional | Macro Micro | Erudito, étnico, popular | Conexões da obra musical e suas inter-relações |

Nas próximas seções, será feita uma descrição mais específica sobre os três últimos elementos propostos na tabela de análise musical, contidos no modelo de análise musical da PAS 2018. Será descrita a análise da forma, a análise no gênero e a análise do contexto musical.

1.2 Análise da forma

Para Copland, a forma e a estrutura da música não diferem muito das outras artes. Para ele, a forma é “simplesmente a organização coerente do material de que o artista dispõe”⁵⁰. Essa organização não é totalmente definitiva e pode variar, portanto, é possível afirmar: “é o conteúdo musical que determina a forma”⁵¹. A música é, então, criada em sua base com padrões que trazem uma unidade à obra musical. Essas unidades têm características próprias e são nomeadas a cada grupo, conforme a maneira com que são dispostas ao longo da obra musical. Assim, como na construção civil os prédios são construídos a partir da terraplanagem, da fundação, dos alicerces da alvenaria e, finalmente, dos detalhes finais, a música se utiliza desse tipo de organização. Nela, a forma musical seria a etapa que precede algo maior, o gênero musical, que será analisado na próxima seção.

Ainda sobre a forma musical e sua construção, pode-se dizer que ela está ordenada em quatro grandes grupos que lhe dão equilíbrio. Esses grupos estão, por sua vez, ordenados por um princípio conhecido como princípio da repetição. Isso significa dizer que, na prática, as frases musicais se repetem para criar as formas musicais, e a maneira como se repetem dá o contorno e a consequente tipificação das formas musicais. Dessa maneira, no primeiro grupo, estão as formas por repetição simétrica ou seccional, e nele está a forma binária, a forma

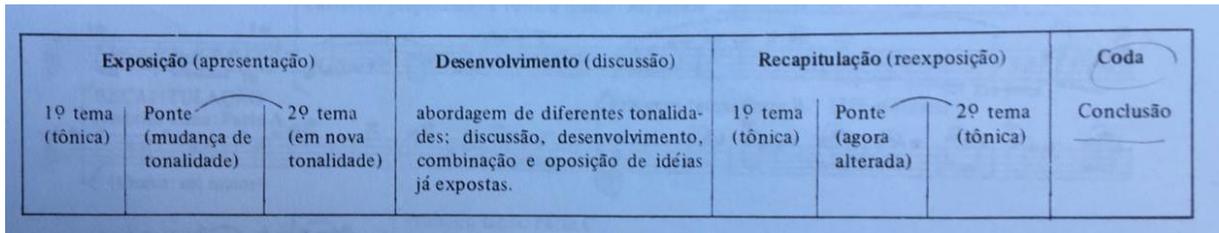
⁴⁹ CEBRASPE, [s.d.], [n.p.].

⁵⁰ COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 89.

⁵¹ COPLAND, 2013, p. 89.

ternária, o Rondó e o arranjo seccional livre.⁵² No segundo grupo das repetições por variações, estão o baixo contínuo, a passacaglia, a chaconne e o tema e variação. Na repetição por tratamento, no terceiro grupo, está a fuga, o concerto grosso, o prelúdio coral, o moteto e o madrigal. No quarto e último grupo, o de repetição por desenvolvimento, está a sonata – primeiro movimento. Veja a figura a seguir:

Figura 5. Estrutura formal de uma fuga⁵³



Em relação à maneira de observar e analisar a forma e a estrutura da música é possível optar por duas alternativas: primeiramente, em relação à obra como um todo; ou uma segunda maneira, que seria uma análise em relação às partes separadas. Essas distinções estruturais possibilitam, então, dois tipos de análise da forma musical: a forma macro e a forma micro.⁵⁴ Sobre a importância da forma musical, Schoenberg afirma que sem ela:

A música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexo quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.⁵⁵

Retorna-se ao pensamento dos autores semióticos, tais como, Luiz Tatit e Aaron Copland, que utilizam o discurso musical como um sistema semiótico de linguagem para avançar na compreensão de como são constituídas as formas musicais. As frases e a maneira pela qual elas são colocadas e repetidas criam, como já dito, uma unidade. Porém, a frase pode ser reduzida para uma semifrase, depois para um motivo, e, finalmente, para um som. Dessa forma, é possível iniciar a microanálise.

Da mesma forma que as regras para os sonetos, trovas e outras formas de composição literária se articulam, as frases das formas musicais obedecem a regramentos. Esses regramentos serão expostos, caracterizando, assim, o esquema estrutural de cada forma

⁵² COPLAND, 2013, p. 93.

⁵³ BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p. 50.

⁵⁴ COPLAND, 2013, p. 91-92.

⁵⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 27.

musical através de suas frases. Serão utilizadas para isso as letras maiúsculas A, B e C, em que cada letra representa uma frase, seção ou tema diferente.

Cada frase, A, B ou C, é responsável por um modelo que faz reconhecê-lo cada vez que ele é apresentado ou reapresentado na música. Para cada maneira em que as frases são dispostas, há uma forma musical que a corresponde. Assim, aparecem formas instrumentais e vocais que podem ser danças, canções, hinos, árias, recitativos, cirandas, scherzo, coral e outros, conforme é exibido na tabela a seguir:

Tabela 4. Modelo de estrutura formal, segundo Copland⁵⁶

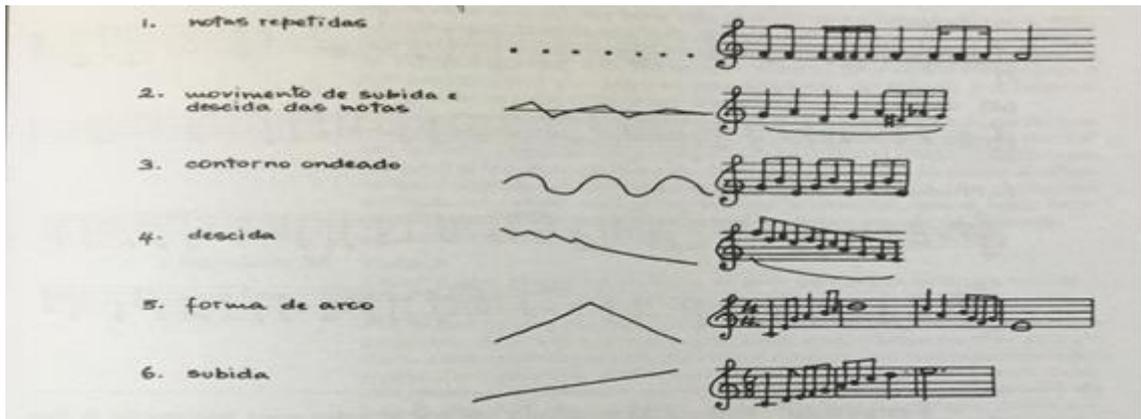
| | |
|--|--|
| I. Repetição simétrica ou seccional | a) Forma binária (A-B) |
| | b) Forma ternária (A-B-A) / *trio e minuetto |
| | c) Rondó (A-B-A-C-A) |
| | d) Arranjo seccional livre |
| II. Repetição por variação | a) Baixo ostinato |
| | b) Passacaglia |
| | c) Chaconne |
| | d) Tema e variações |
| III. Repetição por tratamento / fugato | a) Fuga |
| | b) Concerto grosso |
| | c) Prelúdio coral |
| | d) Moteto e madrigais |
| IV. Repetição por desenvolvimento | a) Sonata (primeiro movimento) |

Um exame visual de uma obra musical mostra como ficam os padrões e os contornos melódicos depois que as frases são construídas. Esses contornos já foram abordados na discussão sobre a teoria de Wallace Berry.⁵⁷ Eles auxiliam também os analistas não-musos, pois as partituras são representadas e substituídas por gráficos que dão o tipo de movimentação e o comportamento dos sons, sem que seja preciso o conhecimento musical acadêmico, conforme defendido no modelo de Tagg.⁵⁸ Observe a próxima figura:

⁵⁶ COPLAND, 2013, p. 99-132.

⁵⁷ GIANELLI, 2012, p. 39-40.

⁵⁸ TAGG, 2011, p. 7.

Figura 6. Modelo de contornos tonais⁵⁹

As formas musicais e suas frases podem ser criadas e alteradas também por recursos técnicos de composição, isto é: os recursos rítmicos e melódicos. Howard afirma que todos possuem a “capacidade para criar ou recriar uma melodia em pensamento”⁶⁰, e quando isso acontece, estaríamos dando sentido de equilíbrio e contorno à melodia. Esses artifícios podem ser usados para modificar a altura como também a melodia de uma música. Dentre os recursos mais utilizados, estão a aumentação, a diminuição, a inversão e a decoração. Isso pode ser observado na figura subsequente:

Figura 7. Modelo de uma composição na forma Sonata-Eine Kleine Nachmusik-W. A. Mozart⁶¹

⁵⁹ HOWARD, John. *Aprendendo a compor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 47.

⁶⁰ HOWARD, 1991, p. 42-43.

⁶¹ BENNETT, 1986, p.50.

Esse ordenamento hierárquico, que coloca os elementos fraseológicos musicais de forma crescente e gradativa, permitirá que auditivamente e visualmente, com um treino mínimo, seja possível identificar esses elementos e compreender os processos composicionais que a obra musical foi produzida. É importante acrescentar que a análise fraseológica formal que se utiliza, desde a primeira metade do século XVIII, é baseada no sistema tonal, que se estrutura em seis princípios gerais, a saber:

- a) conceito de acorde perfeito;
- b) tríade fundamental como entidade básica do sistema;
- c) dualismo entre as tríades maiores e menores;
- d) funções tonais concebidas no espaço tonal;
- e) interpretação tonal das alturas sonoras individuais;
- f) decurso tonal.⁶²

Uma das principais características nas frases musicais é a sua capacidade de ser suspensiva ou conclusiva. Ela é suspensiva quando o efeito sonoro é a sensação de tensão, como se estivesse faltando algum som ou expressão musical. E é conclusiva quando a sensação auditiva é a de repouso.

Segue um exemplo de como se pode utilizar e/ou realizar uma análise fraseológica em uma canção do folclore brasileiro. Será analisada a canção *Se eu fosse um peixinho*: (1) se eu fosse um peixinho (2) e soubesse nadar (3) eu tirava o amigo (4) do fundo do mar.⁶³ Os números 1, 2, 3 e 4 indicam os quatro membros da frase. Os números 1 e 2 formam uma frase suspensiva e a sua última sílaba – *na-dar* – tem como entoação correspondente a 5ª nota do tom, causando uma tensão característica das frases suspensivas. Já os números 3 e 4 formam uma frase conclusiva, pois o último som recai sobre a palavra *mar* e coincide com a 1ª nota do tom, provocando, assim, a sensação de conclusão e repouso. O mesmo processo pode ser aplicado em outras estrofes, mantendo a estrutura fraseológica, como se observa: (1) A canoa virou (2) por deixá-la virar (3) foi por causa do indiozinho (4) que não soube remar.⁶⁴

Dessa forma, também serão aplicados, no terceiro capítulo deste trabalho, na análise dos hinos de Martinho Lutero, em sua estrutura formal, esses mesmos conceitos. Por ora, na próxima seção, será abordada a análise de gênero.

⁶² SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem*. Brasília: Brasiliense, 1990. p. 123.

⁶³ COLÉGIO SENSO. *Se eu fosse um peixinho*. [YouTube, 27 mai. 2020]. Quixeramobim: Colégio Senso, 2020. (2 min 13s). [online]. [n.p.].

⁶⁴ COLÉGIO SENSO, 2020, [n.p.].

1.3 Análise do gênero

Se fosse possível aplicar os princípios da taxonomia na música, o gênero musical estaria no item de maior grandeza, pois, no gênero musical, encerram-se as classificações. Podem-se fazer, no entanto, algumas classificações.

Inicia-se com os tipos de música. Ela pode ter o caráter erudito, quando trata da música que utiliza os instrumentos de orquestra. Essa música é conhecida erroneamente como clássica, pois, o período clássico se refere somente à música produzida e executada no período entre 1750 a 1810. A música erudita é posterior e anterior a esse período.⁶⁵ É preciso ter cuidado com o termo *erudito* para que não possa significar uma música superior. A música erudita está ligada ao caráter tradicional e acadêmico, que tem no registro escrito-partitura a sua *práxis*. Pode-se, por fim, defini-la como música escolástica no modelo dos conservatórios de música.

Nesse grupo, estão as músicas tocadas pelas orquestras, coros, companhias de ópera, grupos de câmara, quintetos, quartetos, trios e solistas. No seu repertório, estão as sinfonias, os concertos, as aberturas, os balés, as óperas, árias, oratórios, cantatas, estudos e fantasias. A música erudita utiliza como fonte sonora convencional, além da voz, os instrumentos de orquestra. Esses instrumentos – acústicos – estão separados por três grandes grupos: cordas, sopros e percussão. Nas cordas estão os violinos, violas, violoncelo, contrabaixo e harpa; no sopro, estão as flautas e flautins, as madeiras – oboé, clarinete, corne inglês, fagote e contrafagote; nos metais, estão os trompetes, trompas, trombones e tuba; e, na percussão, o piano, o tímpano, bumbo sinfônico, caixa e bells.⁶⁶ A música erudita tem como locais principais de apresentação os teatros, as casas de concertos e as casas de espetáculo.

Dentro da classificação dos instrumentos, existe também um quarto grupo que é formado pelos instrumentos musicais elétricos – ou eletrônicos. Esses instrumentos se caracterizam pela utilização da corrente elétrica como meio de produção e transformação nos sons. A guitarra, o baixo elétrico e o piano são alguns deles.⁶⁷ Os instrumentos dessa classificação são mais utilizados no próximo gênero musical que será abordado: *a música popular*.

⁶⁵ BENNETT, 1986, p. 45.

⁶⁶ PRIOLLI, 2012, p. 120.

⁶⁷ PRIOLLI, 2012, p. 120.

O gênero musical popular é, para Lago, uma contraposição do gênero erudito e, ao comparar esses dois gêneros, ele alega que:

Como a música erudita, a música popular possui uma tradição, composta de grandes nomes e individualidades. A música popular pode requerer técnicas composicionais, convenções e cânones, mas é principalmente criada de modo mais intuitivo, segundo a inspiração do momento e com linhas melódicas e harmônicas mais simples. Ambas abrem espaços no processo de criação para a improvisação e depois são perenizadas pela partitura. Exigente de estilo e técnica a música erudita é rigorosa nos preceitos interpretativos e a popular apresenta total liberdade de recriação.⁶⁸

Nessa categoria, há espaço para as músicas de massa e para as músicas comerciais que estão no dia a dia da população. É a chamada música da sociedade urbana e suburbana. Tem-se como representante o *rock*, *heavy metal*, *música pop*, *rap*, *trap*, *funk*, *blues* e outros. Pode-se considerar, também, como música popular rural: sertanejo, forró, xotes, xaxado e outros.⁶⁹ Essa música teve a sua grande difusão a partir da invenção do rádio e, atualmente, é a música mais ouvida nas plataformas digitais de comunicação. Ela é também muito utilizada como propaganda nas televisões e nas mídias similares. José Roberto Zan situa a primeira gravação radiofônica responsável pelo sucesso da música popular e a sua consequente industrialização. Para o autor:

O marco da indústria fonográfica e da formação da música popular industrializada no Brasil foram as primeiras gravações realizadas em cilindros por Frederico Figner, a partir de 1897, no Rio de Janeiro. Depois de ter passado alguns anos comercializando os fonógrafos de Thomas Edson e fonogramas importados, esse imigrante tchecoslovaco de origem judaica passou a contratar músicos populares como Cadete (Antônio da Costa Moreira), Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e a banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros, para registrar em cilindros modinhas, lundus, valsas, polcas e outros gêneros musicais.⁷⁰

Assim, uma série de estilos musicais, cada um à sua época, começaram a se destacar no cenário musical brasileiro, bem como em todo mundo. Esses gêneros de música popular da indústria cultural guardam certa proximidade, como afirma José Roberto Zan:

É interessante notar que essas tendências articulam, de um modo geral, elementos culturais locais e globais. O Sertanejo mistura aspectos da música caipira, do brega e do pop internacional; o Neo-pagode, aspectos da roda de samba e do fundo de quintal com o pop; o Axé mescla o samba baiano com o reggae; o Manguebeat articula elementos dos gêneros populares pernambucanos com a música pop.⁷¹

⁶⁸ LAGO, Sylvio. *Música erudita brasileira: gêneros e formas*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2016. p. 15.

⁶⁹ MUNIZ, Maria C. M. C.; SILVA, Marcos R. C.; PALMEIRA, Charleston T. Adequação da Saúde vocal aos diversos estilos musicais, *Revista Brasileira em Promoção de Saúde*, v. 23, n. 3, p. 278-287, 2010. p. 282.

⁷⁰ ZAN, José R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Revista Eccos*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001. p. 107.

⁷¹ ZAN, 2001, p. 119.

Outros tipos de gêneros musicais são os que estão ligados aos grupos étnicos específicos, tribos e povos. Esse tipo de música é objeto de estudo de áreas da música, conhecidas como: musicologia e etnomusicologia. Priolli apresenta, dentro do folclore, uma categorização entre danças e cantigas brasileiras, criando, assim, outros gêneros que, no caso das danças folclóricas, têm-se:

Congada, maracatu, bumba-meu-boi, etc. (danças baseadas em determinados assuntos, com uma arte representada). Dança dos Pajés, Dança dos Tapuios, Caboclinhos, etc. (danças baseadas em costumes silvícolas). Dança dos jardineiros, Dança-da-cana-verde, etc. (outros tipos de danças baseadas em determinado assunto). Côco, Cateretê, Frevo, etc. (todas estas danças são cantadas, com exceção do Frevo).⁷²

Já no grupo das cantigas, a autora registra os gêneros como as cantigas de roda, cantigas de ninar e brinquedos cantados. Essas canções se encontram no guia prático para a educação artística e musical, do Maestro Villa Lobos. Elas fizeram parte do programa da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), criada na década de 1930, que tinha como objetivo principal o exercício do ensino da música na escola regular, através do canto orfeônico.⁷³ Dentre essas cantigas, encontram-se: Pombinha Branca, O Cravo e a Rosa, Capelinha de melão, Marcha Soldado, Alecrim, Se essa rua fosse minha, Escravos de Jó, Fui ao Tororó e Marinheiro só.⁷⁴

Em seu *Manual ilustrado dos instrumentos musicais*, Lucien Jenkins organiza os gêneros musicais eruditos e populares a partir de suas formações e da maneira como utilizam os instrumentos musicais. Sobre esses grupos, a autora afirma que:

Um grupo musical é formado por dois ou mais músicos que se juntam para tocar. Na teoria, um conjunto pode conter qualquer número de instrumentos, em qualquer combinação, mas na prática, certas combinações não funcionam muito bem, tanto por razões musicais ou porque simplesmente não é prático juntar certos instrumentos e músicos.⁷⁵

Um exemplo dessa liberdade de combinação, em relação à utilização do conjunto instrumental, está no sonho que o compositor russo Stravinsky teve. Ele teria visto uma flauta, uma clarineta, dois fagotes, dois trompetes e dois trombones tocando em grupo. Mais tarde, a formação do sonho desse compositor passaria a figurar a estrutura do seu octeto.⁷⁶

⁷² PRIOLLI, 2010, p. 149.

⁷³ OLIVEIRA, Daisy. *A música como instrumento de poder*. Jundiá: Paço Imperial, 2011. p. 112.

⁷⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático para a educação artística e musical*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. p. 19-22.

⁷⁵ JENKINS, Lucien. *Manual ilustrado dos instrumentos musicais: o guia completo como escolher e usar instrumentos eletrônicos, acústicos e digitais*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. p. 364.

⁷⁶ JENKINS, 2009, p. 364.

Dentre as possibilidades de formação desses grupos, no gênero erudito, tem-se: pequenos conjuntos, instrumento solo/piano, voz/piano, quartetos de corda – dois violinos, uma viola e um violoncelo –, música de câmara – dois sopranos, dois tenores e dois baixos –, música de câmara formação mista – trio, quarteto e quinteto –, pequenos grupos vocais não acompanhados – a cappella. No gênero popular, figuram os seguintes representantes: bandas de *Rock*, grupos de *Jazz*, *Swing* e *Big Bands*.⁷⁷

As razões para a criação desses conjuntos musicais podem ser diversas. Elas vão desde uma reação natural a um ritmo ouvido ou um canto informal. Fato é que os conjuntos musicais atuam também em funções específicas nas sociedades. Allan Merriam foi um dos primeiros antropólogos a teorizar sobre as funções sociais da música. Dentre elas, Merriam deixou algumas que necessariamente utilizam os grupos musicais.⁷⁸

Conclui-se, desse modo, o item de análise de gênero, fazendo uma abordagem histórica e cronológica de um gênero popular brasileiro, o *samba*. Esse gênero goza de grande prestígio em todas as regiões do país. O samba é oriundo da África e chegou ao Brasil através dos negros africanos. Sobre as primeiras menções do termo samba, André Diniz explica o seguinte:

A primeira menção ao termo samba conhecida foi feita em 3 de fevereiro de 1838 no jornal satírico pernambucano O Carapuceiro. Mas samba significava tudo menos o ritmo que conhecemos hoje. No Rio de Janeiro, por exemplo, a palavra só passou a ser conhecida ao final do século XIX, quando era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro e ao ‘norte’ do país (ou seja, a Bahia).⁷⁹

O samba era comparado com o maxixe e o tango, outros dois tipos de música. Mas, muitas vezes, esses teriam sido termos considerados sinônimos.⁸⁰ Porém, o ano de 1917 é considerado um marco histórico para o samba, pois, teria sido nesse ano que a Casa Edison, no Rio de Janeiro, teria realizado a primeira gravação radiofônica desse tipo de gênero musical. Isto é, foi o samba de Donga e Mauro de Almeida, *Pelo telefone*.⁸¹

O apoio institucional do Estado brasileiro com suas políticas de incentivo à cultura, através do samba, teve um papel determinante na consolidação desse gênero musical. Diniz explica que:

O Estado implantado no Brasil após a Revolução de 1930 soube aproveitar a ‘pegada’ popular do samba e, com incentivos ao carnaval das escolas e a utilização

⁷⁷ JENKINS, 2009, p. 367-381.

⁷⁸ FREIRE, 2011, p. 30.

⁷⁹ DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 16.

⁸⁰ DINIZ, 2006, p. 16.

⁸¹ DINIZ, 2006, p.38.

da recém-inaugurada radiodifusão, ajudou a expandir o gênero nacionalmente. Na década de 1940, samba passa a ser sinônimo de brasileiro e ganha fama internacional, de forma que hoje o mundo inteiro vê o Brasil como berço do carnaval e do samba.⁸²

Em seu almanaque do Samba, André Diniz formula uma linha do tempo que acompanha o samba desde suas raízes, passando pelas suas atuações e versões, como a bossa-nova, o samba exaltação, o samba enredo, a gafieira, o pagode, o partido alto, entre outros. Isso pode ser notado a partir da tabela abaixo:

Tabela 5. Cronologia do samba⁸³

| |
|--|
| 1840- Primeiro baile carnavalesco, realizado no Hotel Itália, no Rio de Janeiro. |
| 1855- É inaugurado o precursor da vida noturna do Rio de Janeiro, o Teatro Alcazar, na antiga rua da Vala, atual Uruguaiana. |
| 1899- Chiquinha Gonzaga compõe a primeira marchinha de carnaval, “Ó abre alas”. |
| 1900- Surge a pioneira gravadora Casa Edison (RJ). |
| 1917 -“Pelo telefone” é gravado. |
| 1928- Surge a primeira escola de samba do Brasil, a Deixar Falar, no Rio de Janeiro. |
| 1932- Realiza-se na Praça Onze o primeiro desfile competitivo das escolas de samba (RJ). |
| 1936- Surge a Rádio Nacional. |
| 1958- Surge a bossa nova no Rio de Janeiro. |
| 1959- João Gilberto grava o LP Chega de saudade, marco da bossa nova. |
| 1962- Primeiro Congresso Nacional do Samba. |
| 1963- Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes lançam “Garota de Ipanema”. |
| 1963- É instituído o dia 2 de dezembro como Dia Nacional do Samba. |
| 1964- Silas de Oliveira compõe “Aquarela brasileira”, considerado um dos mais belos sambas-enredos da história. |
| 1964- Estreia o show Opinião. |
| 1967- Paulo Vanzolini lança seu primeiro LP, intitulado Onze sambas e uma capoeira. 1968 É realizada a primeira Bienal do Samba. |
| 1970- É criada a primeira Velha Guarda do samba, a da Portela. |
| 1973- Elis Regina grava “Folhas secas”, de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. |
| 1974- Gravação do histórico LP Elis e Tom. |

⁸² DINIZ, 2006, p. 16.

⁸³ DINIZ, 2006, p. 347-352.

| |
|--|
| 1974- Cartola lança seu primeiro LP, Cartola, aos 65 anos. |
| 1975- Surge o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. |
| 1976- Cartola lança o seu maior sucesso, “As rosas não falam”. |
| 1976- Paulinho da Viola lança os antológicos LPs Memórias cantando e Memórias chorando. 1977 Toquinho faz no Canecão, no Rio de Janeiro, um show antológico ao lado de Vinicius de Moraes, Miúcha e Tom Jobim. |
| 1978- Candeia lança o magnífico LP Axé, considerado por muitos sambistas e críticos o melhor da história do samba. |
| 1978- Germano Mathias lança o LP Antologia do samba-choro, com Gilberto Gil. |
| 1979- Estreia em São Paulo a Ópera do Malandro, de Chico Buarque. |
| 1979- Beth Carvalho lança o LP No pagode. |
| 1985- É lançado o LP Raça brasileira. 1986- Zeca Pagodinho lança seu primeiro LP, Zeca Pagodinho. |
| 1991- Surge o Pagode do Trem, liderado por Marquinhos de Oswaldo Cruz. |
| 1996- O Pagode do Trem começa a acontecer anualmente no dia 2 de dezembro, Dia Nacional do Samba. |
| 2003- É criado o selo Quelé, exclusivo de samba, no Rio de Janeiro. |

De forma geral, o conhecimento do gênero musical e toda gama composta pelos subgêneros irá contribuir decisivamente para uma análise musical com um conteúdo maior de informações, pois, os elementos responsáveis por cada uma dessas categorias se combinam de forma a permitirem o conhecimento através de uma simples audição. O que dispensaria, por exemplo, a necessidade da leitura musical de sua partitura.

Adiciona-se às informações pertinentes à análise musical dos gêneros musicais os aspectos vocais, que também são conhecidos como qualidades vocais. Assim, juntam-se a todos os parâmetros anteriores, no caso de a música ter a participação humana, as seguintes variáveis: coloratura, rubato, legato, staccato, portamento, vibrato, falsete e outros, que podem ser considerados facilitadores na classificação do gênero musical.⁸⁴ Na próxima seção, será abordada a análise contextual.

1.4 Análise contextual

A palavra *contextualizar* é definida nos dicionários da língua portuguesa como uma ação. Essa ação consiste em inserir uma situação, um acontecimento ou um discurso que

⁸⁴ MUNIZ; SILVA; PALMEIRA, 2010, p. 281.

tenha sentido em conjunto com o ambiente ou o tema em questão.⁸⁵ Contextualizar tem, dessa forma, a função de atribuir um melhor sentido a um determinado assunto, buscando esclarecê-lo de modo definitivo. Esse tipo de análise sugere um conhecimento prévio geográfico, histórico, social e étnico. Um olhar antropológico concede ao analista musical o material suficiente para interpretar a linguagem musical que o compositor escolheu. Todas as informações acima são estudadas em uma subárea da música, a musicologia,⁸⁶ que apresenta justamente as ferramentas para auxiliar nesse tipo de análise musical.

Paulo Castagna situa as origens da musicologia junto às raízes da Antiguidade, que, a partir do pensamento cartesiano iluminista, dos séculos XVII e XVIII, torna-se uma atividade autônoma e, *a posteriori*, no século XIX, passaria a funcionar como um método científico. Para atender os diferentes contextos, a musicologia estaria dividida entre histórica e sistemática.⁸⁷ Essa divisão, proposta por Adler, em 1885, possibilita a análise contextual a partir dos diferentes elementos abordados pelas distintas correntes da musicologia. Para o autor:

No campo histórico, Adler compreendeu a abordagem da história da música a partir de povos, regiões, escolas e compositores, incluindo atividades como a paleografia musical, o estudo do que denominou ‘categorias históricas básicas’ (agrupamento de formas musicais) e o estudo das leis usadas nas composições de cada época, registradas pelos teóricos e manifestadas na prática musical. No campo sistemático, Adler compreendeu a tabulação das leis dominantes, aplicadas às várias ramificações da musicologia, incluindo a investigação e justificação de tais leis nas manifestações harmônicas, rítmicas e melódicas, a estética e a psicologia da música, a educação musical e a musicologia na acepção francesa (*musicologie*), esta entendida enquanto a investigação e estudo comparativo em etnografia e folclore.⁸⁸

Dois exemplos de análise musical contextual podem ser mencionados. O primeiro, o mais genérico, trata dos fluxos musicais Estados Unidos – Brasil. Esse conceito, segundo Ivan Vilela, explica a assimilação dos gêneros musicais vindo dos Estados Unidos e os fatores que serviram de canal para essa assimilação está no progresso, representado cronologicamente em suas influências, pelo rádio, discos e filmes.⁸⁹ O segundo exemplo é específico do samba. Vilela, em sua análise, ajuda a compreender, através do testemunho dos próprios músicos – fontes primárias e pesquisas –, as mudanças rítmicas que aconteceram com o samba

⁸⁵ BUENO, Silveira. Contextualizar. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: FTD, 2016. p. 209.

⁸⁶ RIBEIRO, Hugo L. *A análise musical: por quê, pra quem e como?* In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVI, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: ANPPOM, 2006. p. 200.

⁸⁷ CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008. p. 13.

⁸⁸ CASTAGNA, 2008, p. 14.

⁸⁹ VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Revista Música em Perspectiva*, Curitiba, v.7, n. 2, p. 101-131, 2014. p. 110-111.

maxixado, nas décadas de 1910 e 1920, para o samba que o sucedeu. O autor explica as motivações para tais modificações do seguinte modo:

Em depoimento a Fernando Faro, Ismael Silva (Mílton de Oliveira Ismael Silva, 1905-1978) disse que o samba maxixado, como era chamado o samba das décadas de 1910 e 20, não servia para se desfilar, marchando, por conta de sua rítmica que fazia as pessoas caminharem jogando o corpo para os lados. Ismael e outros jovens do Estácio, como Bide (Alcebíades Maia Barcellos, 1902-1975) e Marçal (Armando Vieira Marçal, 1902-1947), começaram a pensar numa rítmica que fosse compatível com o caminhar.⁹⁰

Uma das vantagens de analisar uma música em seu contexto seria a possibilidade, sem a utilização e o conhecimento de aspectos técnicos da escrita musical, de alcançar um bom termo analítico da obra musical em questão. Para inserir outra proposta de análise contextual, desta vez, sugere-se analisar e comparar, contextualmente, os cinco períodos da história da música do ponto de vista de dois autores. A primeira visão se encontra em uma coleção dos cadernos de música, da universidade de Cambridge, e tem como autor Roy Bennett. A segunda visão é a da brasileira Maria Luiza de Mattos Priolli. Os dois modelos são bem parecidos, variando, porém, em algumas informações. O que não prejudica o todo da formulação. A ficha do modelo PAS 2018 será novamente empregada com todos os seus elementos de análise. Observe as duas tabelas abaixo:

Tabela 6. Roy Bennett⁹¹

| | |
|----------------------|---|
| Música Medieval | <p>Música modal</p> <p>Texturas monofônicas: cantochão - melodia simples, sem acompanhamento ou notação rítmica; canções seculares e danças bem ritmadas.</p> <p>Texturas polifônicas: organum - peças elaboradas a partir de cantochãos pré existentes; motetos - composições resultantes da sobreposição de melodias e palavras, frequentemente trazendo problemas de desentrosamento.</p> <p>Muitas composições baseadas em um cantus firmus tirado de um cantochão, mas algumas peças compostas de forma independente (por exemplo, o conductus).</p> <p>Na Ars Antiqua, ritmos tomados da poesia, mas, na Ars Nova, já mais flexíveis e ousados.</p> <p>Tendência mais para os sons contrastados do que combinados.</p> <p>Os timbres característicos dos instrumentos medievais.</p> <p>Maior preponderância dos intervalos harmônicos: uníssono, quarta, quinta e oitava.</p> <p>Intervalos de terças e sextas mais frequentes no fim do período medieval.</p> |
| Música Renascentista | <p>A música ainda se baseia em modos, mas estes são gradualmente tratados com maior liberdade, à medida que vai aumentando o número de “acidentes” introduzidos.</p> <p>Texturas mais cheias e ricas em músicas escritas para quatro ou mais vozes; a parte do baixo vocal é acrescida à do tenor.</p> <p>Na textura musical, usa-se mais a combinação do que o contraste.</p> <p>Harmonia: maior preocupação com o fluxo e a progressão dos acordes, com as dissonâncias sendo tratadas de forma menos rígida.</p> <p>Música sacra: algumas destinadas à execução <i>a cappella</i>, frequentemente</p> |

⁹⁰ VILELA, 2014, p. 115.

⁹¹ BENNETT, 1986, p. 21-55.

| | |
|-----------------|--|
| | <p>contrapontísticas, com muita imitação e nas quais os elementos musicais estão combinados e entrelaçados de modo a se criar uma textura de fluxo contínuo, sem remendos; outras músicas de igreja acompanhadas por instrumentos - por exemplo, peças policorais em estilo antifônico (“estéreo”), muitas vezes envolvendo fortes contrastes musicais.</p> <p>Música profana: rica em variedade de música de canto, de danças e de peças instrumentais - muitas copiando o estilo vocal, mas outras genuinamente ligadas a instrumentos, não a vozes.</p> <p>Os timbres característicos dos instrumentos renascentistas - muitos formam famílias (um mesmo instrumento em diversos tamanhos e tons).</p> <p>Na Renascença alguns instrumentos medievais ainda são utilizados. Ampliam a lista de outros instrumentos renascentistas que foram inventados: Alaúde renascentista, violas, cromorne, cervelato, sacabuxa, trompete e instrumentos de percussão (tamboril, tambor, tímpano, caixa clara, triângulo e címbalo).</p> |
| Música Barroca | <p>De início, a retomada de texturas mais leves e homofônicas, com a melodia apoiada em acordes simples. As texturas polifônicas, entretanto, logo retornam.</p> <p>O baixo contínuo ou baixo cifrado torna-se a base de quase toda a Música Barroca - fornecendo uma decidida linha de baixo que impulsiona a Música para a frente, do começo ao fim.</p> <p>Um direcionamento que impulsiona do princípio ao fim toda uma peça.</p> <p>A família das violas é gradualmente substituída pelos violinos. A seção de cordas transforma-se no núcleo da orquestra Barroca, mas conservando um teclado contínuo (cravo ou órgão), de modo a preencher as harmonias sobre a linha do baixo cifrado e a enriquecer as texturas.</p> <p>No fim do século XVII, ocorre a substituição do sistema de modos pelo sistema tonal(maior-menor).</p> <p>Principais formas empregadas: binária, ternária (ária da capo), rondó, variações (incluindo o baixo ostinato, a chacona e a passacaglia), ritornello e fuga.</p> <p>Principais tipos de Música: coral, recitativo, e ária, ópera, oratório, cantata, abertura italiana, abertura francesa, tocata, prelúdio coral, suíte de danças, sonata da camera, sonata da chiesa, concerto grosso e concertos solo.</p> <p>Frequentemente, a Música é exuberante: ritmos enérgicos a impulsionam para frente; a melodia (principalmente nos concertos), de poucos instrumentos contra muitos, e de sonoridades fortes com suaves (a dinâmica de patamares, por vezes efeitos de eco).</p> |
| Música Clássica | <p>Mais leve, de textura mais clara e menos complicada que a barroca; é principalmente homofônica - a melodia sustentada por acompanhamento de acordes (mas o contraponto continua presente).</p> <p>Ênfase na beleza e na graça da melodia e da forma, proporção e equilíbrio, moderação e controle, refinada e elegante no caráter, com a estrutura formal e a expressividade em perfeito equilíbrio.</p> <p>Maior variedade e contraste em uma peça; de tonalidades, melodias, ritmos e dinâmica (agora utilizando o crescendo e o sforzando); frequentes mudanças de disposição e timbres.</p> <p>As melodias tendem a ser mais curtas que as barrocas, com frases bem delineadas e cadências bem definidas.</p> <p>A orquestra cresce em tamanho e âmbito; o cravo contínuo cai em desuso e as madeiras se tornam uma seção independente.</p> <p>O cravo é substituído pelo piano: as primeiras músicas para piano são pobres em textura, com largo emprego do baixo de Alberti (Haydn e Mozart), mas depois se tornam mais sonoras, ricas e vigorosas (Beethoven).</p> <p>Atribui-se importância à música instrumental - muitos tipos: sonata, trio, quarteto de cordas, sinfonia, concerto, serenata, divertimento.</p> <p>A forma sonata aparece como a concepção mais importante - usada para construir o primeiro movimento de quase todas as grandes obras, mas também em outros movimentos e em peças isoladas (como as aberturas).</p> |
| Música | <p>Maior liberdade de forma e concepção: plano emocional expresso com maior intensidade e</p> |

| | |
|-----------|--|
| Romântica | de forma mais personalista, na qual a fantasia, a imaginação e o espírito de aventura desempenham importante papel. Ênfase em melodias líricas, do tipo canção: modulações ousadas; harmonias mais ricas, frequentemente cromáticas, com o uso de surpreendentes dissonâncias. Tessituras mais densas e pesadas, com corajosos contrastes dramáticos, explorando uma gama maior de sonoridades, dinâmicas e timbres. |
|-----------|--|

Tabela 7. Maria Luisa de Mattos Priolli⁹²

| | |
|----------------------|---|
| Música Medieval | monodia, canto gregoriano, canção popular dos trovadores e menestréis, canção de caráter pessoal (canção de amor, sirvintes, canção do cruzado, Jeu parti), canções narrativas (alba, serena, romance, pastorela e balada); autos e mistérios. Jograis. |
| Música Renascentista | Renascença: canto figurado, Música profana: Madrigal, vilanela, canção, intermédio, motete e missa. Ópera. |
| Música Barroca | Ópera alaúde e cravo reuniões chamadas cameratas (Vicente Galileu) Claudio monteverdi utiliza acordes de 7 ^a e 9 ^a sem preparação. |
| Música Clássica | cravo e alaúde Instrumental: fuga, sinfonia, sonata, concerto, tema e variações música dramática: Oratório, cantata, danças clássicas: Gavota, Giga, Bourrée , Passepied e Minueto. |
| Música Romântica | Romantismo: sonata romântica, lied, rondó- sonata, poema sinfônico, drama lírico sinfônico, arte coreográfica, noturno, romance sem palavras. flautim, corne inglês, clarone, contrafagote e tambores. |

Pela comparação das análises dos dois modelos, percebe-se que há certa discordância quanto aos períodos barroco e clássico, que talvez possa ser explicada por não serem os períodos uma data rígida de seu início e apogeu. Esses modelos, porém, em seus conteúdos, são suficientes para que um crítico musical profissional possa tecer seus comentários e, baseados neles, realizar uma análise contextual das músicas em seus diferentes períodos históricos.

Completa-se o presente capítulo, uma vez que já foi concluída a ambientação e a contextualização sobre o que é a música, os seus elementos, as ferramentas para sua análise e os modos de como analisá-la. Esses conhecimentos são de suma importância para a compreensão do assunto que será tratado no próximo capítulo. Certamente, por inúmeras vezes, recorre-se às informações aqui obtidas, porém, já com uma lente mais focada para a música europeia, do século XVI, período da Reforma Protestante.

⁹² PRIOLLI, 2010, p. 142-143.

Após conceituar a música como área do conhecimento humano, demonstrar suas funcionalidades e apresentar a análise musical como uma subárea que serve para a compreensão da linguagem musical a partir de seus elementos internos e externos, pretende-se avançar para o próximo capítulo para tratar a música na Reforma Protestante, do século XVI. Para tanto, serão analisados os pressupostos históricos musicais, abrangendo desde a utilização da música nas primeiras liturgias da Igreja Romana. Em seguida, será abordada a vida e a obra de Martinho Lutero, finalizando com uma biografia musical dele. O que demonstra as fases da formação musical, bem como a forma que Lutero teria utilizado a música na Reforma, explicitando seus paradigmas de louvor.



2 A MÚSICA NA REFORMA

Neste capítulo, apresenta-se a música na Reforma a partir de uma explanação histórica. Elabora-se uma linha do tempo, contemplando os primeiros modelos musicais e a sua aplicação na liturgia. A partir dessa construção serão abordadas as liturgias da igreja primitiva, da igreja católica até a chegada da Reforma Protestante de Lutero. O capítulo apresenta ainda a vida e a obra de Martinho Lutero bem como sua relação com a música. Procura-se trazer esses elementos para uma melhor compreensão contextual, tendo em vista o objetivo principal da pesquisa que é o de compreender o lugar da música na Reforma Protestante, de Martinho Lutero.

2.1 Da música litúrgica dos primeiros cristianismos até a música litúrgica cristã reformada

Antes de apresentar o objeto de estudo desta pesquisa, a música luterana, é preciso compreender as formas com que a música romana cristã se deu desde as suas origens. Martin afirma que “a primeira comunidade cristã de Jerusalém começou a existir como um grupo dentro da antiga fé judaica”⁹³, e que, segundo o livro de Atos, inicialmente chamada por Tértulo de seita do nazareno, o Cristianismo se diferenciava do Judaísmo pela “crença de que o Messias já viera e seu nome era Jesus de Nazaré”⁹⁴. Nas palavras do autor:

À medida que a igreja crescia e ampliava suas fronteiras [...] formando comunidades cristãs fora de Jerusalém, recebia assim em sua comunhão pessoas com histórico religioso e cultural moldado pela sinagoga [...]. Os primeiros convertidos além dos limites da Cidade Santa provinham evidentemente de setores da vida judaica [...]. O cristianismo herdou um padrão de adoração já existente, fornecido pelo ritual do templo e pela liturgia da sinagoga, e também se edificou sobre as doutrinas fundamentais judaicas, tão marcantes para os convertidos àquela fé.⁹⁵

Dessa forma, a música que coexistiu nesse primeiro período de nascimento do Cristianismo foi basicamente um misto de ritos do templo e da sinagoga. Nesse período inicial, os cultos e a adoração eram feitos nas casas. Posteriormente, com o acirramento das disputas, primeiramente com os Judeus, e mais tarde com as perseguições dos imperadores romanos – De Nero,⁹⁶ no ano 64, passando por Domiciano, Trajano, Marco Aurélio, Severo Sétimo, Décio, Valeriano até Galerius que, no ano 311, ordenou o fim da perseguição aos

⁹³ MARTIN, Ralph P. *Adoração na igreja primitiva*. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2012. p. 27.

⁹⁴ MARTIN, 2012, p. 27.

⁹⁵ MARTIN, 2012, p. 27-28.

⁹⁶ GONZÁLEZ, Justo L. *História ilustrada do cristianismo: a era dos mártires até a era dos sonhos frustrados*. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2011. p. 40-41.

crístãos. Mas, os cultos, devido essas perseguições, teriam sido realizados em catacumbas, locais propícios em virtude da possibilidade de não serem descobertos e punidos.⁹⁷

Pode-se perceber a presença da música na igreja do primeiro e do segundo século, quando Cairns relata que, nessa época, “dois cultos eram realizados no primeiro dia da semana, adotado como o dia de culto por ter sido o dia em que Cristo ressuscitou dentre os mortos. O culto da manhã certamente incluía a leitura da Bíblia, a exortação pelo presbítero principal, orações e cânticos”⁹⁸.

Segundo a Confederação Nacional dos Bispos Brasileiros (CNBB), um dos primeiros depoimentos que constata a existência e a importância da música litúrgica entre os cristãos, seria uma carta ao Imperador Trajano, redigida por Plínio, no ano 112. Nela, Plínio teria se referido aos cristãos da seguinte forma: “eles se reúnem antes do amanhecer e cantam a Cristo, a quem consideram como deus”⁹⁹. Outro registro desse período, ainda nos primeiros séculos, no ano de 165, relata que em sua Apologia dirigida ao Imperador Antonino Pio, Justino, o mártir, teria destacado a prática do louvor cristão, comparando-o ao sacrifício pagão. Ou seja:

Porque a única honra digna d’Ele, conforme aprendemos, é não consumir pelo fogo o que por Ele foi criado para nosso alimento, mas oferecê-lo para nós mesmos e para os necessitados, e, mostrando-nos agradecidos para com Ele, dirigir-lhe, por nossa palavra, preces e hinos.¹⁰⁰

Mais tarde, em 339, já com o Cristianismo livre das perseguições do Império Romano, graças ao edito de Constantino, em 313,¹⁰¹ Eusébio de Cesareia, em seus comentários sobre os Salmos, fala sobre o crescimento da igreja geograficamente e as características do canto em alta voz, que poderia ser ouvido até mesmo pelas pessoas fora dos templos-igreja.¹⁰² João Crisóstomo, em 407, foi outro a registrar em homilia a ação da música na igreja, exaltando “a nobreza dos cristãos a transparecer no próprio canto unânime da assembleia”¹⁰³.

⁹⁷ MCGRATH, Alister. *Teologia Sistemática, histórica e filosófica: uma introdução à teologia cristã*. São Paulo: Shedd Publicações, 2005. p. 42.

⁹⁸ CAIRNS, Earle E. *O cristianismo através dos séculos: uma história da igreja cristã*. 24. ed. São Paulo: Sociedade Religiosa Vida Nova, 1992. p. 67.

⁹⁹ CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam na música litúrgica na igreja de Deus que está no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999. p. 46.

¹⁰⁰ CNBB, 1999, p. 46-47.

¹⁰¹ CAIRNS, 1992, p. 76.

¹⁰² CNBB, 1999, p. 47.

¹⁰³ CNBB, 1999, p. 47.

Em Santo Ambrósio – 340- 397 –, bispo de Milão, tem-se importantes registros musicais como o ensino dos seus hinos aos seus fiéis como forma de elevar o ânimo durante o cerco na catedral de Milão, pela imperatriz Justina:

A coragem de Ambrósio entusiasmou tanto o povo que Justina foi obrigada a admitir a derrota e retirar seus soldados. Então, levantando o cerco, o povo foi para casa, mas foi cantando os hinos que Ambrósio lhe tinha ensinado, e o costume espalhou-se como um incêndio.¹⁰⁴

Segundo Priolli, atribui-se a Ambrósio a introdução das antífonas e dos hinos na igreja do Ocidente.¹⁰⁵ Para a CNBB, Agostinho de Hipona pode ser considerado como o idealizador do primeiro ensaio pastoral da música litúrgica. Agostinho foi um grande admirador dos hinos compostos por Ambrósio, assim, ele teria continuado a obra musical de Ambrósio, o seu pai espiritual, fazendo o povo cantar.¹⁰⁶

Agostinho, em seu ensaio, define a música como “a ciência que ensina a bem modular”¹⁰⁷. Dessa forma, através de sua habilidade filosófica, ele procura delimitar as questões musicais com as relações que regem a duração dos tempos.¹⁰⁸ Medaglia afirma que a música litúrgica medieval da igreja católica era predominantemente formada pelo canto gregoriano ou cantochão. Isto é:

O que se entende por música monódica católica é o chamado canto gregoriano ou cantochão. Ele foi coletado e organizado no século VI pelo papa Gregório, o Grande, depois santificado. Este papa identificou o nascimento de liturgias e cultos isolados e desenvolvidos localmente. Com a ajuda de especialistas, e apoiado no canto que levou seu nome, conseguiu unificar a liturgia e as ideias do cristianismo no Ocidente. Desse modo, representou a mais importante manifestação musical da idade média.¹⁰⁹

O *Antifonário*, livro criado por Gregório Magno com os cantos compilados para liturgia romana, “foi preso, com corrente de ouro, ao altar-mor na igreja de São Pedro em Roma, como modelo do canto cristão”¹¹⁰. Havia, também, para ensinar e desenvolver o canto, a *Schola Cantorum*, que tinha como função principal o desenvolvimento e o aprimoramento da música cantada na igreja.¹¹¹ Sobre o canto gregoriano, Medaglia o define como um tipo de canto sacro que admite somente uma melodia – monodia –, que é cantada sem acompanhamento instrumental, pois, para a igreja, os instrumentos musicais eram símbolos da

¹⁰⁴ KEITH, Edmund D. *Hinódia Cristã*. 2. ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1987. p. 32.

¹⁰⁵ PRIOLLI, 2010, p. 121.

¹⁰⁶ CNBB, 1999, p. 54.

¹⁰⁷ AGOSTINHO, Santo. *Sobre a música*. Campinas: Ecclesiae, 2019. p. 19.

¹⁰⁸ AGOSTINHO, 2019, p. 189.

¹⁰⁹ MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro!* Do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008. p. 21.

¹¹⁰ PRIOLLI, 2010, p. 121-122.

¹¹¹ PRIOLLI, 2010, p. 121-122.

música profana, sendo evitado o seu uso. Era um canto assimétrico com suas notas musicais baseadas no ritmo do texto religioso, que era necessariamente entoado em latim. Esse canto era entoado apenas por homens, pois, na crença da igreja, a voz feminina induzia aos pecados da carne.¹¹²

Jerônimo ainda encontrou em Colossenses 3,6, ao tratar dos louvores com cânticos espirituais, alguns motivos para pôr em prática o *Deus mente colitur magis quam ore* – Deus deve ser honrado mais em espírito do que pela boca.¹¹³

Para Medaglia, coexistiam vários cantos em diferentes liturgias étnicas, de acordo com a região na qual a igreja se encontrava. Tudo isso foi então padronizado e sistematizado com a reforma litúrgica e com a institucionalização do canto gregoriano como liturgia romana. Os cantos comuns desse período eram o canto religioso russo – da igreja ortodoxa bizantina –; o canto Ambrosiano – baseado na liturgia de Santo Ambrósio com seus hinos e antífonas, que era um coro que respondia a um canto –; o canto gálico, da região da França; e o canto mozárabe – influenciado pelo canto árabe muçulmano.¹¹⁴ Sabino alega que essa hegemonia do canto gregoriano, que era confiada apenas aos clérigos para essa atividade, gerou algumas consequências, ou seja, o cântico congregacional:

Foi quase que completamente retirado da adoração cristã oficial, em parte para impedir a invasão de canções heréticas e, em parte, para impedir a música ‘degenerada’ que estava se desenvolvendo em cima da música eclesiástica da época, o ‘cantochoão’.¹¹⁵

A criação do Sacro Império Romano do Ocidente proporcionou um grande impulso às artes. Dessa forma, o imperador Carlos Magno teria dado um tratamento especial à música. Foi durante esse império que a escrita e a grafia musical tiveram o seu grande e relevante avanço. Através de um sistema de linhas, símbolos e claves, o monge italiano Guido d’Arezzo teria sistematizado a atual notação musical. Nessa notação, o monge utilizou as sete primeiras sílabas do hino a São João Batista para nominar as sete notas musicais da escala: *ut, re, mi, fa, sol, la, si*.¹¹⁶ Ou seja, *Ut Queant laxis; Resonare fibris; Mira gestorum; Famuli tuorum; Solve polluti; Labi reatum; Sancte Ioannes*.

Medaglia afirma que “com o tempo a sílaba UT foi substituída por Dó, de *Dominus*, Senhor em latim, e a SAN por Si, de *Sancte Ioannes*, as primeiras letras dessas palavras

¹¹² MEDAGLIA, 2008, p. 21-22.

¹¹³ BENTO XVI, 2017, p. 25.

¹¹⁴ MEDAGLIA, 2008, p. 22.

¹¹⁵ SABINO, Misael. *Música na igreja com visão na Bíblia*. São Paulo: [s.n.]. 2018, p. 63.

¹¹⁶ MEDAGLIA, 2008, p. 27.

formando sílabas mais facilmente ‘entoáveis’ na leitura”¹¹⁷. A partir desse sistema de notação musical, a música passou a se desenvolver mais rapidamente e pôde ser compartilhada, cada vez mais, com um número maior de pessoas.

A música litúrgica católica também teve, no decorrer do tempo, suas vozes dissonantes. Ou seja, trata-se de influentes personalidades que, em certa medida, se opunham quanto à utilização da música na liturgia. Entre eles está Jerônimo que, em seu comentário sobre Efésios 5, 19, constata as palavras do santo:

Que os jovens que asseguram o serviço da salmodia na igreja ouçam o seguinte: não se deve cantar a Deus com a voz, mas com o coração, nem se deve amaciar o papo e a garganta com medicamentos como se faz no teatro, a ponto de fazer ressoar na igreja certas melodias e cantos modulados à moda teatral.¹¹⁸

Séculos se passaram, e a idade média chega à transição, passando da alta idade média para a baixa idade média. Período este que a igreja vai para as recém criadas cidades, onde seus novos templos – basílicas vai exigir agora do fiel, recursos cada vez maiores, surgindo assim a possibilidade da cobrança de indulgências. É neste ambiente que, Francisco de Assis – 1182-1226 –, em seu movimento de reforma na Itália, sob o lema de simplicidade em que “Cristo em primeiro lugar, Cristo em último lugar, Cristo tudo e em todos”, utilizou canções folclóricas e melodias para danças, adaptando nelas textos bíblicos.¹¹⁹ Keith atribui o hino abaixo a São Francisco, que teria sido composto enquanto ele sofria intensa dores e infecções nos olhos e mediante o constante tormento de ratos:

‘Vós criaturas de Deus Pai, / Todos erguei a voz, cantai, Aleluia, Aleluia! / Tu, sol dourado a refulgir, Tu, lua prata a reluzir, / Oh! louvai-o! Oh! louvai-o! Aleluia! Aleluia! Aleluia!’¹²⁰

São Tomás de Aquino formulou algumas questões sobre a utilização do canto na igreja. Ele ficou conhecido como o problema teológico da música sacra. No âmbito da questão, Santo Tomás pergunta se realmente faz sentido louvar a Deus de forma oral e, ao mesmo tempo, pela admissibilidade do louvor divino.¹²¹ Em outra afirmação, Tomás de Aquino busca justificar a não utilização de instrumentos musicais na igreja para que não houvesse o risco de os fiéis serem tentados a voltar às práticas judaicas.¹²²

¹¹⁷ MEDAGLIA, 2008, p. 28.

¹¹⁸ BENTO XVI, Papa. *O espírito da música*. Campinas: Ecclesiae, 2017. p. 24.

¹¹⁹ SABINO, 2018, p. 63.

¹²⁰ KEITH, 1987, p. 40.

¹²¹ BENTO XVI, 2017, p. 23-25.

¹²² BENTO XVI, 2017, p. 23-25.

O papa Gregório Magno também colaborou com a discussão, ao lançar anátema sobre os clérigos investidos do diaconato, caso quisessem continuar ou acumular a função de cantor. Dessa forma, “os clérigos que receberam as ordens maiores, devem ,segundo as prescrições, limitar suas atividades apenas ao canto do evangelho durante a missa”¹²³. Assim, todas as outras atividades de serviço musical ficariam com os clérigos de ordem menor. Dessa forma, criou-se em alguns fanáticos um sentimento hostil e depreciativo com a música sacra.¹²⁴

A música também foi fator de disputa dentro da igreja medieval. Mendonça traz um relato dessa disputa, exemplificando o caso dos arianos que, quando tiveram seus templos destituídos pelo imperador Teodósio - 346-395, passaram a se reunir em locais públicos e a entoar cânticos com refrãos “que negavam a doutrina cristã de que Cristo, o Filho, era de natureza divina como a de Deus Pai”¹²⁵. Para combater essas heresias, João Crisóstomo passou a incentivar que os fiéis católicos respondessem também aos arianos através de cânticos que confirmassem a doutrina da igreja. Essas disputas musicais chegaram à via de fato, com mútuas agressões físicas dos dois lados.¹²⁶

A liturgia sacra católica utiliza a missa como sua celebração principal. Para Godinho:

No que se refere à sua estrutura, a Missa é constituída por duas partes claramente distintas: o *Ordinarium* e o *Proprium*. O *Ordinarium Missae* mantém-se inalterado durante todo o ano, salvo em algumas ocasiões em que os textos sofrem, não modificações, propriamente, mas supressões. Já o *Proprium* é composto das partes variáveis da Liturgia, que sofrerão modificações de acordo com diversos fatores, entre eles: a época litúrgica em que a missa é celebrada, a ordem religiosa que a celebra, o santo a ser homenageado, o país em que é celebrada, etc.¹²⁷

Módolo considera o rito de uma missa como um cerimonial elaborado capaz de unir momentos de palavra, canto e oração. Nas partes cantadas, têm-se as partes fixas que são o *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo*, o *Sanctus* e *Agnus Dei*. Para o autor, o fato de somente o clero cantar dava à música um sentido “essencialmente de ‘impressão’, com virtudes e poderes meio mágicos ‘em si’”¹²⁸. O termo música de impressão é definido pelo autor como o:

Poder que a música tem de atuar sobre nosso corpo e nossas emoções, alterando-as. Nesse caso ela pode nos acalmar ou excitar, ainda que sem palavras, e criar

¹²³ BENTO XVI, 2017, p. 25.

¹²⁴ BENTO XVI, 2017, p. 25.

¹²⁵ MENDONÇA, Joêzer. A teologia cantada na reforma. In: MENDONÇA, Joêzer (org). *O som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017a. p. 58-59.

¹²⁶ MENDONÇA, Joêzer. A teologia cantada na reforma. In: MENDONÇA, Joêzer (org). *O som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017a. p. 58-59.

¹²⁷ GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: da música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2008. p. 10.

¹²⁸ MÓDOLO, 2006, p. 133.

diferentes atmosferas: de alegria, de paz, de tristeza, de majestade, ou simplesmente um ambiente devocional, quando for apropriada.¹²⁹

Com o decorrer do tempo, o canto gregoriano foi recebendo ao seu canto monódico outras vozes, chegando a admitir a utilização de alguns instrumentos para acompanhá-lo ou reforçá-lo. Essas outras vozes, Bennett as chama de *organum* e estão divididas em *organum paralelo*, *organum livre*, *organum melismático* e *organum de Notre Dame*.¹³⁰ Todos eles eram vozes acrescentadas à voz principal, chamada também de *cantus firmus*. Veja as figuras abaixo:

Figura 8. Exemplo de cantochão¹³¹

[Solo] Be - ne - di ca - mus Do mi - no.
[Coro] De - o gra - ti - as.
(Abençoemos o Senhor. Graças a Deus.)

Figura 9. Exemplo de organum paralelo¹³²

voz principal]
[voz organal]
Sit glo - ri - a Do - mi - ni, in sae - cu - la lae - ta - bi - tur Do - mi - nus in o - pe - ri - bus su - is.
(Possa a glória do Senhor durar para sempre. O Senhor se alegrará em suas obras.)

Figura 10. Exemplo de organum livre¹³³

[voz organal]
[voz principal]
1 Re - gi re - gum glo - ri - o - so 3 As - sis - tunt in pa - la - ti - o 5 Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no
2 Pe - trus et Pau - lus se - du - lo 4 Su - per - ni re - gis ju - bi - lo
(Pelo glorioso Rei dos reis guardam Pedro e Paulo fielmente o Seu palácio.
Com louvor ao Rei superior abençoemos o Senhor.)

Figura 11. Exemplo de organum melismático¹³⁴

Be ne di ca mus

¹²⁹ MÓDULO, 2006, p. 43.

¹³⁰ BENNETT, 1986, p. 14-15.

¹³¹ BENNETT, 1986, p. 13.

¹³² BENNETT, 1986, p. 14.

¹³³ BENNETT, 1986, p. 14.

¹³⁴ BENNETT, 1986, p. 15.

Essas modificações levam a música a uma nova textura. A música litúrgica passa da monodia do canto gregoriano e se estabelece na polifonia, que pode ser vocal e/ou instrumental. A igreja que exercia a teocracia,¹³⁵ nesse período, detinha o monopólio do conhecimento. Lutero que era oriundo da ordem dos agostinianos tinha a mesma formação musical comum aos noviciados. Ele se beneficiou dessa formação musical para, a partir dela, criar uma estética própria em sua liturgia. Mas, essa transição precisa ser precedida pela descrição da vida de Lutero, o que será feito na próxima seção.

2.2 Vida e obra de Lutero

A importância que Martinho Lutero tem para a história o coloca no mesmo patamar de outros grandes nomes, em relação aos seus atos e feitos. Fato é que, em qualquer pesquisa em que se faça a partir de um recorte temporal sobre a Reforma Protestante do século XVI, na Europa, o nome do monge Agostiniano, Martinho Lutero, continuará aparecendo como elemento central. Para George, na história da teologia da igreja, apenas Santo Agostinho e Tomás de Aquino podem ser comparados a Lutero.¹³⁶ Numa visão panorâmica sobre algumas tentativas de definições em relação a Lutero, George afirma:

A historiografia católica tradicional retrata um monge louco, um psicótico demoníaco derrubando os pilares da Madre Igreja. Para os protestantes ortodoxos, Lutero foi o cavaleiro divino, um Moisés, um Sansão (demolindo o templo dos filisteus!), um Elias, até mesmo o quinto evangelista e o anjo do Senhor. Para os pietistas, foi o bondoso apóstolo da conversão. Os nacionalistas alemães celebravam-no como herói do povo e ‘pai de seus pais’; os teólogos nazistas fizeram dele um protoariano e o precursor do uhrer.¹³⁷

Dessa forma, são perfeitamente cabíveis as citações dos textos autorais de Lutero e suas atitudes na defesa de cada um dos grupos acima, mesmo que caiba também o direito a interpretações contrárias.

Lutero viveu em uma época de transição, marcada pela passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Santos procura apresentar alguns contextos dessa época. Para ele, Martinho Lutero viveu e conviveu com alguns aspectos econômicos e tecnológicos. Era a época em que a expansão marítima estava em pleno funcionamento com novas caravelas e com cada vez mais autonomia em relação ao tempo de navegação, possibilitando uma aproximação entre os

¹³⁵ BUENO, Silveira. Teocracia. In: BUENO, 2016, p. 789.

¹³⁶ GEORGE, Timothy. *Teologia dos Reformadores*. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2017. p. 70.

¹³⁷ GEORGE, 2017, p. 70.

continentes. O comércio de especiarias na Índia, a colonização, a invenção dos tipos móveis e a imprensa foram outras conquistas da época em que viveu Lutero.

Na área política, o feudalismo estava em crise e a burguesia surgia como uma nova classe em apoio aos reis, fazendo com que a sociedade avançasse para um novo sistema, o Capitalismo. Lutero em seus tempos conviveu com o humanismo de Erasmo de Roterdã, que, em 1516, havia traduzido o Novo Testamento diretamente do grego. Nesse período, a Europa era governada pelo Sacro Império Romano – Germânico –, e são esses governantes que iriam influenciar, direta e decisivamente, a vida do reformador alemão.¹³⁸

Porém é nesta época também em que as doenças e guerras assolavam a Europa. Também relativizando os fatores favoráveis à época, é preciso destacar o ambiente de misticismo, do medo da morte precoce, e do juízo de Deus, ou seja, havia o sentimento e uma confiança exacerbada nos santos e na igreja como esperança única de salvação.

Martinho Lutero nasceu em Eisleben, Alemanha, no dia 10 de novembro de 1483. Seu batismo foi no dia seguinte, 11 de novembro, e recebeu seu nome em homenagem ao santo do dia, Martinho de Tours.¹³⁹ Durante sua infância, dos 5 aos 13 anos, ele morou com os seus pais, Hans Luder e Margareth Luder, no condado de Mansfeld. Seu pai trabalhava na fundição de minério na região de Mansfeld e chegou a exercer o cargo de vereador na cidade. Por isso, Lutero passou parte de sua adolescência em uma escola de Mansfeld. Após concluir seus estudos iniciais, em Mansfeld, Hans enviou Lutero para estudar em outra cidade, Magdeburgo. Nessa escola – Escola dos Irmãos da Vida Comum –, Lutero teve suas primeiras experiências espirituais, como também seus primeiros contatos com a Bíblia. Em Magdeburgo, ele ficou “impressionado pelo exemplo de renúncia, caridade e piedade dos mestres”¹⁴⁰.

Martinho Lutero ingressou no mosteiro agostiniano de Erfurt, em julho de 1505. Para Gonzáles, as causas que o levaram a dar esse passo rumo a uma vida clerical monástica teriam sido muitas, dentre elas:

Duas semanas antes, quando se achava no meio de um temporal com fortes raios, sentiu sobremaneira o temor da morte e do inferno, prometendo a Santa Ana que se tornaria monge. Algum tempo depois, ele mesmo diria que os rigores do seu lar o levaram ao mosteiro. Por outro lado, seu pai decidira que seu filho seria advogado, e fazia grande esforço para dar-lhe uma educação adequada a essa carreira. Lutero não queria ser advogado; portanto, é muito possível que, ainda sem saber, interpôs a vocação monástica entre seus próprios desejos e os projetos de seu pai. [...] Contudo,

¹³⁸ SANTOS, Vantuil G. *Lutero: época, vida, legado*. Rio de Janeiro: CPAD, 2018. p. 23-25.

¹³⁹ SANTOS, 2018, p. 50.

¹⁴⁰ SANTOS, 2018, p. 52.

a razão principal que levou Lutero a tomar o hábito, como em tantos outros casos, foi o seu interesse pela própria salvação.¹⁴¹

Após fazer seus votos de noviciado, os superiores de Lutero o escolheram para se tornar sacerdote. Ele era um monge que buscava constantemente orações, confissões e penitências. Para Gonzáles, “Lutero tinha um sentimento muito profundo de sua pecaminosidade [e com isso] se esforçou para ser um monge perfeito”¹⁴². Seu interesse pela leitura bíblica era intenso e frequente. Segundo Semblano, esse interesse incessante pela Bíblia levou um de seus professores, Bartolomeu de Usen, a dizer: “irmão Martinho o que na bíblia? Mais proveito haveria de consultar as obras dos antigos doutores. Eles sugam o mel da verdade”¹⁴³ [grifo do texto].

Em sua formação, Lutero teve acesso e estudou as obras escolásticas de Tomás de Aquino, João Duns Scotus e Guilherme de Occam.¹⁴⁴ Também estudou obras de Tauler, Pedro D’Ailly, Nicolau de Lira e São Bernardo. No entanto, Gabriel Biel e Guilherme Occam tiveram uma preferência e grande influência em seus futuros escritos. De acordo com Semblano:

Lutero dedicou maior atenção a dois teólogos: Gabriel Biel, professor em Tubingen (‘o último dos escolásticos’) e, para sua alegria, novamente Guilherme de Occam (o *Doctor invencibilis*, um dos seus teólogos preferidos), sobressaíam-lhe as observações tanto sobre a liberdade concedida por Deus como sobre a soberania das Escrituras em matéria de fé aos cristãos, assunto este que o influenciaria no entendimento futuro da doutrina da ‘Sola Scriptura’.¹⁴⁵ [grifo do texto].

Semblano apresenta uma cronologia do currículo acadêmico de Lutero, como se observa: 1501 – Graduação em Artes Livres – Universidade de Erfurt – nesta graduação Lutero estudou as sete artes liberais,¹⁴⁶ o Trivium formado por Gramática, Retórica e Lógica, e o Quadrivium formado por Aritmética, Geometria, Astronomia e Música ; 1502 – Bacharelado em Artes - Universidade de Erfurt;¹⁴⁷ 1505 – Mestrado em Artes – “Magister Artium” (corresponderia a um atual mestrado em Filosofia) Universidade de Erfurt;¹⁴⁸ 1509 – Bacharelado no Sentenciário de Pedro Lombardo (equivaleria hoje à Licenciatura em Teologia);¹⁴⁹ 1512 – Doutorado em Teologia – Universidade de Wittenberg.¹⁵⁰

¹⁴¹ GONZÁLEZ, 2011, p. 30.

¹⁴² GONZÁLES, 2011, p. 30.

¹⁴³ SEMBLANO, Martinho L. R. N. *Martinho Lutero e a Reforma Protestante*. Rio de Janeiro: Scriptura, 2017. p. 56.

¹⁴⁴ SEMBLANO, 2017, p. 55.

¹⁴⁵ SEMBLANO, 2017, p. 74.

¹⁴⁶ SEMBLANO, 2017, p. 51.

¹⁴⁷ SEMBLANO, 2017, p. 53.

¹⁴⁸ SEMBLANO, 2017, p. 57.

¹⁴⁹ SEMBLANO, 2017, p. 73.

Com essa formação acadêmica, Lutero exerceu a função de professor de estudos bíblicos, na universidade de Wittenberg.¹⁵¹ Em sua docência, lecionou Salmos, de 1513 a 1515, Romanos, de 1515 a 1516, Gálatas, de 1516 a 1517 e Hebreus, de 1517 a 1518.¹⁵²

Em sua vida sacerdotal, desde que abandonou o curso de Direito pela vida monástica, o monge agostiniano foi ordenado diácono e, pouco tempo depois, foi ordenado padre para atuar em uma capela da universidade de Erfurt, no ano de 1507.¹⁵³ Ele chegou ao cargo de subprior do convento quando tinha 28 anos, em 1512.¹⁵⁴ Com 30 anos de idade, em 1514, Lutero foi convidado, graças a sua fama como professor e pregador, para assumir o pastoreio da Igreja de Santa Maria. O convite foi feito pela Câmara Municipal de Wittenberg.¹⁵⁵ Um ano depois, Lutero recebe a incumbência de ser o vigário geral sobre onze conventos da ordem dos agostinianos eremitas, nas regiões da Saxônia e da Turíngia.¹⁵⁶

O dia 31 de outubro de 1517 passou para a história como a data inicial da Reforma Protestante. O desencadeamento desse evento teria contado com a apregoação das noventa e cinco teses na igreja do castelo de Wittenberg, por Martinho Lutero. Lutero tinha 34 anos quando isso ocorreu. Essas teses, de alguma forma, representavam as tentativas de chamar à atenção quanto ao sistema religioso proposto pela Igreja Católica Apostólica Romana, expondo suas falhas, problemas e desvios doutrinários. No centro da questão, estava a contrariedade de Lutero em relação à prática das indulgências, que consistia na remissão dos pecados e consequente salvação através do pagamento. A venda de indulgência foi uma prática especialmente difundida pelo papa Sisto IV, após 1476, quando concedeu a primeira indulgência para os mortos, abreviando, assim, a sua purgação no pós-morte, expiando seus pecados.¹⁵⁷

Sobre a prática das indulgências, Lindberg justifica o seu uso pelo medo e a insegurança que o povo tinha quanto à vida eterna, ou seja, o pós-morte. Sobre esses receios, o autor relata que:

A igreja exacerbou essa insegurança, promovendo um tipo de cuidado pastoral designado a tornar pessoas inseguras sobre sua salvação e, assim, mais dependentes

¹⁵⁰ SEMBLANO, 2017, p. 83.

¹⁵¹ GONZÁLES, 2011, p. 31.

¹⁵² MCGRATH, 2005, p. 102.

¹⁵³ SEMBLANO, 2017, p. 69.

¹⁵⁴ SEMBLANO, 2017, p. 84.

¹⁵⁵ SEMBLANO, 2017, p. 87.

¹⁵⁶ SEMBLANO, 2017, p. 89.

¹⁵⁷ PAIXÃO, Anne Elise R. A crença no Purgatório, a prática das indulgências e sua aplicação no Rio de Janeiro setecentista. *Revista Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 8, n. 3, p. 47-60, 2016. p. 50.

das interseções da igreja. A peregrinação cristã em direção à cidade celestial era um ato de equilíbrio entre medo e esperança.¹⁵⁸

O autor argumenta que eram comuns imagens, pinturas e esculturas em toda cidade, retratando quadros tenebrosos do juízo final. Foi o caso de uma réplica de arenito em relevo, retratando Cristo assentado em um arco-íris com uma espada e um lírio na boca. Essa imagem também aterrorizava Lutero.¹⁵⁹

Lindberg relata que “Lutero estruturou estas noventa e cinco teses em forma de debate, bem como muitos outros escritos da época”¹⁶⁰. Para o autor, a Reforma teve origem a partir da universidade, considerando os frequentes debates ancorados na crescente visão do humanismo. Em seu início, a Reforma Protestante não tinha maiores pretensões, pois estava circunscrita e associada somente aos territórios alemães. Além disso, era tida como um movimento acadêmico com vistas a reformar o ensino de teologia, na Universidade de Wittenberg.¹⁶¹

Além das 95 teses, Lutero produziu uma série de três panfletos com críticas à hierarquia, ao sacramento e à teologia romana. O primeiro, *Apelo à nobreza germânica*, trazia críticas aos abusos e à corrupção eclesiástica, pregando a formação de uma igreja nacional através da nobreza. O segundo, *O cativoiro babilônico*, fazia uma analogia entre o cativoiro de Israel na Babilônia com a atual situação pela qual estava passando a igreja romana e, nesse panfleto, continham críticas que colocam somente como sacramentos aceitáveis: o batismo e a santa ceia. O terceiro panfleto, sobre a liberdade do homem cristão, Lutero sintetizou suas principais ideias reformistas, ou seja, para ele, boas obras são consequência da salvação e não uma forma para se chegar a ela.¹⁶² Essas três publicações, todas do ano de 1520, consolidaram ainda mais a reputação de Martinho Lutero como teólogo reformador.¹⁶³

Em resposta às 95 teses luteranas, a Igreja Católica procurou Lutero para tentar dissuadi-lo de suas ideias. Após diversas tentativas frustradas de reconciliação, coube à dieta de Worms, de 1521, ser a palavra final. Nessa dieta, o papa Leão X excomungou Lutero através da bula *Decet Romanum Pontificem*.¹⁶⁴

No período compreendido entre a divulgação das noventa e cinco teses e a sua excomunhão, Lutero protagonizou uma série de debates que serviram para enraizar suas

¹⁵⁸ LINDBERG, Carter. *História da reforma*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017. p. 85.

¹⁵⁹ LINDBERG, 2017, p. 85.

¹⁶⁰ LINDBERG, 2017, p. 85.

¹⁶¹ MCGRATH, 2005, p. 97.

¹⁶² MCGRATH, Alister. *A Revolução Protestante*. Brasília: Palavra, 2012. p. 51-59.

¹⁶³ MCGRATH, 2005, p. 102.

¹⁶⁴ ROPER, Lyndal. *Martinho Lutero: renegado e profeta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020. p. 177.

convicções e aumentar a sua rejeição por parte do clero. Dentre esses debates, Roper afirma que, em 1518, no debate da cidade de Heidelberg, Lutero teve a oportunidade de divulgar mais sua teologia entre os agostinianos.¹⁶⁵ Ainda sobre esse debate, o autor afirma que:

O debate em Heidelberg foi o ponto de inflexão porque mostrou que a nascente teologia de Lutero ia além da crítica às indulgências. Atraía novos seguidores, em especial Martin Bucer Wolfgang Capito, que iriam promover suas ideias além do círculo de Nuremberg, entre os humanistas do Sul da Alemanha.¹⁶⁶

Teve Lutero, também, entre seus opositores personalidades como o humanista Johannes Eck e o vendedor de indulgências e inquisidor da saxônia, Tetzl, que, em 1518, defendeu um conjunto de 106 teses contra Lutero e refutou o *Sermão sobre as indulgências e a graça*, que Lutero havia escrito. Tommaso de Vio, o cardeal Caetano, foi outro opositor de Lutero nesse período pré-excomunhão.¹⁶⁷

Retornando à dieta de Worms, na qual ele foi excomungado, é preciso dizer que havia um grande temor pela vida de Lutero. Mesmo participando da dieta com um salvo conduto imperial, seus amigos o lembraram de que, da mesma forma, portando um salvo conduto há cerca de cem anos, John Huss (1372-1415) foi queimado na fogueira em situação similar a dele.¹⁶⁸ Huss junto com John Wycliff (1325-1384) forma o que conhecemos como os dois principais pré-reformadores na tentativa de corrigir os desvios da igreja católica.

Em Worms, Lutero participou de duas audiências e foi na segunda delas que ele selou seu destino, após responder se manteria ou não as suas ideias e os seus escritos. Assim respondeu Lutero:

*Visto que Vossa Sereníssima Majestade e Vossas Senhorias exigem uma resposta simples, quero dá-la [...] da seguinte forma: a não ser que seja convencido por testemunhas das escrituras ou por argumento evidente (pois não acredito nem no papa nem nos concílios exclusivamente, visto que é certo que os mesmos erraram muitas vezes e se contradisseram a si mesmos) - estou vencido pelas escrituras por mim aduzidas, e minha consciência está presa nas palavras de Deus - não posso nem quero retratar-me de nada, porque agir contra a consciência não é prudente nem íntegro. Que Deus me ajude. Amém!*¹⁶⁹ [grifo do texto].

Os dias que se seguiram após proferir esta definitiva resposta foram de deliberações da dieta. Durante esses dias, Lutero foi sequestrado e mantido escondido no castelo de Wartburg, enquanto durasse a ameaça de prisão ou de sua execução.¹⁷⁰ Nesse período de reclusão,

¹⁶⁵ ROPER, 2020, p. 112.

¹⁶⁶ ROPER, 2020, p. 115.

¹⁶⁷ ROPER, 2020, p. 117.

¹⁶⁸ SEMBLANO, 2017, p. 288.

¹⁶⁹ SEMBLANO, 2017, p. 288.

¹⁷⁰ SEMBLANO, 2017, p. 289.

Lutero traduziu o Novo Testamento para o alemão, a partir do texto grego de Erasmo de Roterdã, conhecido como *Textus Receptus*.¹⁷¹ Após esse período, Lutero retornou definitivamente no dia 1º de março de 1522 para Wittenberg, no intuito de continuar na organização de seu movimento reformador.¹⁷² Outros reformadores, Calvino e Zwinglio, ao lado de Lutero são considerados como reformadores magisteriais, pois fizeram suas reformas com o apoio do magistrado, que podiam ser príncipes, conselhos de uma cidade, imperadores e outras autoridades que os legitimavam.¹⁷³

Lutero, certa vez, foi definido pelo teólogo alemão, Paul Althaus, como um “oceano”, devido a sua extensa produção literária.¹⁷⁴ Lutero opinou em diversos assuntos e nunca se omitiu em externar essas ações, sejam elas certas ou erradas. Alguns exemplos desses pontos polêmicos, em sua biografia, teriam sido a sua posição no conflito da guerra dos camponeses e os seus escritos nos quais faz comentários depreciativos aos judeus. Nas divergências de Lutero, também há um espaço especial para o seu ataque à teologia escolástica.¹⁷⁵ Na lista de embates, Lutero divergiu com Erasmo de Roterdã, com o cardeal Caetano, com João Eck – *Sola Scriptura*,¹⁷⁶ com seu ex-apoiador Thomas Muntzer – profetas de Zwickau¹⁷⁷, com Karlstadt – reforma radical,¹⁷⁸ com o reformador Zwinglio – Colóquio de Marburg¹⁷⁹, com Calvino, com o vendedor de indulgências Tetzl e o papa – *contra o papado de Roma, uma instituição do diabo*.¹⁸⁰

Toda essa biografia faz parte desse “oceano”, mostrando que ele mesmo foi o exemplo vivo de que não apenas uma vida íntegra, reta e com boas obras levam à salvação. Talvez, desse sentimento, tenha surgido o cerne de sua teologia da justificação pela fé. Por outro lado, Lutero contou com o apoio incondicional de sua esposa, Catarina Von Bora.¹⁸¹

Além do apoio deles, Lutero manteve um círculo leal e íntimo com amigas conquistadas em diferentes fases. Pode-se destacar: Justus Jonas, Johannes Bugenhagen, Filipe Melâncton, Veit Dietrich, George Rorer, Caspar Cruciger, Spalatin, Johan Agricola,

¹⁷¹ SEMBLANO, 2017, p. 303.

¹⁷² SEMBLANO, 2017, p. 305.

¹⁷³ GEORGE, 2017, p. 118.

¹⁷⁴ GEORGE, 2017, p. 69.

¹⁷⁵ GEORGE, 2017, p. 75.

¹⁷⁶ SEMBLANO, 2017, p. 210-212.

¹⁷⁷ SEMBLANO, 2017, p. 294-295.

¹⁷⁸ SEMBLANO, 2017, p. 298-301.

¹⁷⁹ SEMBLANO, 2017, p. 411-413.

¹⁸⁰ SEMBLANO, 2017, p. 483.

¹⁸¹ SEMBLANO, 2017, p. 357-360.

Wenzeslaus Linck e Jonas.¹⁸² De seus ensinamentos teológicos, Lutero se diferenciou da igreja católica ao formular o fundamento da *Sola Scriptura*:

O princípio da *sola Scriptura* destinava-se a salvaguardar a autoridade das Escrituras daquela dependência servil à igreja, que de fato tornou a Bíblia inferior à igreja. As escrituras são a *norma normans* (norma determinadora), não a *norma normata* (norma determinada), para todas as decisões da fé e da vida.¹⁸³

Outros foram os princípios criados ou defendidos pelo monge reformador alemão, tais como, a prioridade do evangelho, a palavra e o sacramento e o sacerdócio de todos os crentes.¹⁸⁴ Lutero viveu até os 62 anos e, durante sua vida, produziu intensamente teses, livros, sermões, homilias e hinos. Toda essa produção foi deixada como legado a sua igreja, agora em processo de reforma. Para essa nova igreja, Lutero passou a construir um novo modelo de culto cristão. Teologia, doutrinas, sacramentos e ritos foram alterados, alguns menos outros mais. No caso da liturgia da missa, Lutero mudou significativamente a forma do louvor. É por isso que a próxima seção abordará sobre a música em Martinho Lutero.

Lutero durante sua vida teve uma grande preocupação com o povo quanto ao acesso à educação, incentivando a criação de escolas ao lado das igrejas e incentivava a distribuição de literatura, sobretudo a Bíblia sagrada no vernáculo. Estas atitudes demonstram o seu comprometimento e a sua visão como pedagogo e educador. Lutero assim a música como no processo educativo e alfabetizador de seu povo. Lutero também com sua influência “propôs aos prefeitos e câmaras municipais das cidades da Alemanha, em carta escrita em 1524 que criassem e mantivessem escolas cristãs” com ensino tanto para meninos quanto para as meninas, um ensino de qualidade.

É de Lutero o texto abaixo sobre a educação pública e obrigatória:

As autoridades, se descobrirem um menino capacitado, procurem mandá-lo à escola. Se o pai for pobre, usem-se recursos da igreja. Os ricos deveriam destinar valores para esta finalidade em seus testamentos, como fizeram alguns que instituíram bolsas de estudo. Essa seria uma forma digna de doar seu dinheiro à igreja.¹⁸⁵

¹⁸² ROPER, 2020, p. 371.

¹⁸³ GEORGE, 2017, p. 100.

¹⁸⁴ GEORGE, 2017, p. 107.

¹⁸⁵ LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas*: “Aos Conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs”. v.5. Porto Alegre: Concórdia; São Leopoldo: Sinodal, 1995. P. 362.

2.3 A música em Martinho Lutero

Não seria uma tarefa difícil encontrar a origem da Música em Lutero, uma vez que a própria condição de menino cantor ou corista no coro, durante sua adolescência, já seriam suficientes para preencher essa lacuna.¹⁸⁶ Nada mais autêntico e nenhum documento ou fonte seriam tão legítimos e verdadeiros do que as próprias palavras utilizadas pelo criador da Reforma para definir o lugar da Música na Reforma:

Dou minha opinião bem franca e não hesito em afirmar que, depois da teologia, não existe arte que se possa equiparar à música, porque somente ela, depois da teologia, é que consegue uma coisa que no mais só a teologia proporciona: um coração tranqüilo [sic] e alegre.¹⁸⁷

Schalk, compositor luterano, é autor de uma consistente biografia musical de Lutero. Para ele, a primeira experiência musical que Lutero teve foi uma melodia cantada por sua piedosa mãe, durante sua infância em Mansfeld. Lutero relembra a letra dessa primeira melodia materna: “se as pessoas não gostam de você e de mim, o erro é nosso, sim”¹⁸⁸.

Aos treze anos de idade, Lutero foi mandado para a cidade de Magdeburg, onde estudou na escola dos Irmãos da Vida Comum. Por ser uma escola religiosa e gratuita, os alunos precisavam, de alguma maneira, garantir o sustento. Dessa forma, Lutero e outros estudantes passavam a cantar em um coro informal, buscando seu sustento. Era comum também que esse coro se apresentasse em festivais e até mesmo em funerais. Essas experiências musicais foram importantes e decisivas no momento em que Lutero, já reformador, a partir do advento das 95 teses, em outubro de 1517, pudesse fazer a opção por continuar fiel à arte musical.¹⁸⁹

Das experiências vividas no mosteiro “negro”, em Erfurt, onde foi iniciado, em 1505, Lutero certamente teve contato com a música da liturgia do clausto. Schalk apresenta uma dessas experiências. Segundo ele, além da rotina das orações e cânticos das horas, Lutero teve instrução pelo regente do coro monasterial sobre as práticas específicas da congregação, bem como toda a liturgia necessária ao noviciado. Lutero, em sua escolha pela vida monástica, teve a felicidade de encontrar uma ordem, a dos agostinianos, que já praticavam a música de

¹⁸⁶ YOUNT, Terry. Começa uma nova canção: Lutero e a música. In: SPROUL, R.C.; NICHOLS, Stephen J. (orgs.). *O legado de Lutero*. São Paulo: Fiel, 2017, p. 398.

¹⁸⁷ LUTERO, Martinho. *Pelo Evangelho de Cristo: obras selecionadas de momentos decisivos da Reforma*. Porto Alegre: Concórdia; São Leopoldo: Sinodal, 1984. p. 216.

¹⁸⁸ SCHALK, Carl F. *Lutero e a música: paradigmas de louvor*. 3. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2018. p. 11.

¹⁸⁹ SEMBLANO, 2017, p. 41-42.

forma salmódica e com seus cantos gregorianos. Essa teria sido a oportunidade para que Lutero pudesse desenvolver sua voz e suas habilidades musicais.¹⁹⁰

Em uma rápida revisão de literatura sobre a Música na Reforma, é possível encontrar, no Brasil, um material satisfatório para o desenvolvimento, com destaque para os livros organizados por Mendonça, Sabino, Cavaco e uma tradução de Schalk. Outra tradução de Sproul e Stephen e, também, do próprio Lutero, a tradução a partir da Comissão Interluterana de Literatura, um volume das *Obras Seleccionadas*. Completa essa lista a edição da Bíblia Sagrada com reflexões de Lutero, que, além dos comentários do reformador, apresenta uma seção com 37 hinos de sua autoria.

Algumas dissertações e artigos são cada vez mais frequentes em âmbito nacional, em que é possível destacar uma das primeiras dissertações de mestrado, da universidade Mackenzie, de Módolo, onde os pontos convergentes da Música Reformada de Lutero e de Calvino são apresentados. Ao expandir para o âmbito internacional, as principais fontes passam pela própria obra original *Luther's Works*, que possui em inglês e alemão das Obras Seleccionadas: Leupold e Lehmann – liturgy and hymns; Liemohn – The singing church; Reynolds, Price e Music - *A survey of chistian*; Westermeyer - *Te Deum: the church and music*.

Esse material é suficiente para demonstrar a legitimidade e a importância do tema *música* como elemento conservador, identificador e transformador dentro do movimento da Reforma do século XVI. Em uma visão mais ampliada que abarca todas as formas de utilização da linguagem musical, pode-se enumerar e caracterizar os movimentos musicais da seguinte forma: a música de Lutero, na Alemanha; a música de Zwinglio, nos cantões da Suíça; a música de Martin Bucer, em Estrasburgo; a música de Calvino, na França; a música dos reformadores radicais – anabatistas –; a música dos anglicanos ecoados, da catedral da Cantuária; e a música já preexistente dos irmãos morávios.

A primeira distinção a ser feita e que coloca a música de Lutero em outro lugar de significação, é que a música luterana não se reservou apenas ao texto bíblico. Duas expressões separaram a música de Lutero dos outros reformadores. Lutero defendia que tudo o que não fosse proibido “expressamente” pela Bíblia poderia ser utilizado.¹⁹¹ Assim, ele utilizou em sua música de uma farta matéria-prima como canções tradicionais litúrgicas anteriores, as *leisen* – antigas estrofes devocionais, *Kyrie Eleison* –, canções de peregrinações, salmos

¹⁹⁰ SCHALK, 2018, p. 17-18.

¹⁹¹ EGG, André. A reforma calvinista e a música. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 69.

metrificados, poesia latino-germânica, cancioneiros pré-existentes e a *contrafactura* – canções não sacras readaptadas ao texto sacro, mantendo a melodia – próximo de uma paródia.¹⁹²

Já o reformador suíço, Zwinglio, foi outro contemporâneo de Lutero que ficou conhecido pela antimúsica, ou seja, por banir a música totalmente de sua liturgia do culto. Zwinglio, assim como outro reformador, Balthazar Hubmaier, era iconoclasta e se mostrou avesso às manifestações artísticas dentro da igreja. Esses pensadores defendiam um culto mais racional e mais austero. Zwinglio temia “que a estética dos elementos musicais como a música e os ritos litúrgicos se tornasse um obstáculo à compreensão intelectual do conteúdo espiritual”¹⁹³. Atitudes como a retirada e a destruição dos órgãos – instrumento musical – demonstraram o total afastamento da ideia de música na igreja.¹⁹⁴ Na igreja do suíço, as formas mais próximas da música que eram permitidas era a recitação responsorial dos Salmos e Cânticos.

Pode parecer paradoxal, mas, com toda a sua atitude avessa à música e aos elementos artísticos na igreja, tais como, as imagens, a música e os vitrais, Zwinglio era músico e podia ser identificado por seus adversários como “o evangélico tocador de alaúde e pífaru”¹⁹⁵. Algumas obras musicais de sua autoria ainda estão preservadas, a saber: um cântico sobre a peste que devastou Zurique, o *Pestlied* – salmo 65, e o *Kappeler lied* – hino da batalha de Kappel.¹⁹⁶

Calvino usava para a escolha de sua linguagem musical um conceito antagônico ao de Lutero. Para Calvino, tudo o que não é expresso na Bíblia deveria ser abolido. Daí sua música ser caracterizada como unicamente salmodia. O que ele fez foi metrificar os Salmos da forma mais autêntica dos originais bíblicos. Mais tarde, porém, sob a influência de Beza, seu sucessor, Calvino passou a utilizar a música coral em vozes.¹⁹⁷ O hinário completo com os 150 Salmos metrificados de Calvino teve a colaboração de Clément Marot e Theodoro Beza. Foi publicado em Genebra, no ano de 1562, e ficou conhecido como Saltério Genebrino.¹⁹⁸

Uma voz que surgia foi a voz do reformador Martin Bucer, em Estrasburgo, Suíça. Bucer, além de influenciar Calvino em relação à utilização dos Salmos metrificados, também atuou junto às autoridades em busca da implantação de uma escola pública e gratuita. Bucer,

¹⁹² MODOLO, Parcival. Fontes do coral luterano. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 44-49.

¹⁹³ MENDONÇA, Joêzer. Nem som nem imagem: o culto reformado radical. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017b. p. 108.

¹⁹⁴ MENDONÇA, 2017b, p. 108.

¹⁹⁵ MENDONÇA, 2017b, p. 110.

¹⁹⁶ MENDONÇA, 2017b, p. 110.

¹⁹⁷ EGG, 2017, p. 69.

¹⁹⁸ EGG, 2017, p. 72-73.

através desse projeto, organizou escolas latinas elementares, onde ensinavam o vernáculo alemão, o catecismo e a música sacra. Nessa visão particular sobre a educação musical, Bucer está totalmente alinhado com Lutero, pois os dois reformadores apostaram na educação como veículo de conhecimento e, para isso, viam a relevância do ensino de música como conteúdo e disciplina escolar.¹⁹⁹

Perseguidos e martirizados, tanto por católicos quanto por protestantes, os anabatistas constituem um ramo da reforma radical. Como o próprio nome já encerra o sentido, eles consideravam que a reforma de Lutero não tinha sido um rompimento suficiente que os fizessem realmente retornar às doutrinas bíblicas da igreja primitiva. Os anabatistas, em relação à música, eram conhecidos pelo seu fervor e vigor ao entoarem suas canções. O canto congregacional era incentivado similarmente ao canto congregacional luterano.²⁰⁰

Assim como Lutero, os anabatistas publicaram folhetos avulsos e hinários. Alguns deles são o *Ausbund*, de 1564, e o *Lieboek*, de 1582.²⁰¹ Eis algumas características das primeiras músicas dos anabatistas:

Os primeiros anabatistas enfatizaram a importância de se cantar com espírito e entendimento, sem frivolidades e sem buscar o prazer carnal na música. Balthasar Hubmaier, um líder anabatista, advertiu em 1526 que, a menos que o povo cantasse de coração e com o Espírito Santo, Deus aceitaria suas canções. Cantar apenas pela beleza do som da música era um sério pecado, de acordo com o líder huterita Peter Riedeman.²⁰²

Observa-se que a música anabatista guardava muitos elementos em comum com a música de Lutero. A principal diferença estaria no aspecto de que a música de Lutero era apoiada pelo estado – reforma magisterial – e a música dos anabatistas era uma música que confrontava exatamente essa relação entre Estado e Igreja.

A música da reforma anglicana, ocorrida na Inglaterra, na Catedral de Cantuária e na Escócia, está ligada aos nomes de Henrique VIII e o Arcebispo Cranmer,²⁰³ na Inglaterra, e ao de John Knox, na Escócia. A Inglaterra baseou seu modelo litúrgico musical no *Livro de Oração Comum*, já o modelo escocês foi influenciado pelo calvinismo. O culto da igreja reformada na Inglaterra era um misto da teologia calvinista e da prática luterana.²⁰⁴

¹⁹⁹ BORGES, Jane. Lutero e a educação musical. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 119.

²⁰⁰ MALHEIROS, Isaac. A canção dos mártires: os anabatistas e a música. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 86.

²⁰¹ MALHEIROS, 2017, p. 87.

²⁰² MALHEIROS, 2017, p. 86.

²⁰³ SABINO, 2018, p. 76

²⁰⁴ DOLGHIE, Jacqueline Z. A produção musical da reforma na Escócia e na Inglaterra. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 96.

De Lutero, a igreja anglicana copiar os coros e suas funções pedagógicas para ensinar a congregação. Porém, uma contribuição tipicamente anglicana foram os “Antemas”, que eram “originalmente mosteiros ingleses, nomes derivados de ‘antífonas’, na igreja católica romana, era um curto versículo bíblico cantado antes ou depois de um salmo ou um cântico”²⁰⁵.

Os irmãos morávios, que descendiam da igreja da Boêmia, de João Huss, deixaram uma importante contribuição à música luterana, isto é, o canto congregacional. Huss, seu primeiro mártir, morreu cantando e décadas depois o próprio Lutero confessou coadunar de diversos pensamentos teológicos de Huss. Entre os nomes que junto com Lutero foram responsáveis pela inserção de melodias originais para o movimento da Reforma, estão: Johann Walther, Ludwig Senfl, Martin Agrícola, Phillip Nicolai, Hans Leo Hasser e Bartholomeus Geisus.²⁰⁶

O panorama acima descrito teria sido o cenário em que Martinho Lutero conviveu, disseminou e aplicou suas ideias musicais. De maneira geral, Lutero usava o canto congregacional para o povo participar e o canto polifônico, que necessitava de um coro profissional, era destinado para o povo ouvir. Em 1538, Lutero escreveu o *Prefácio a todos os bons hinários* para o texto de João Walter, intitulado: *Louvor e exaltação da louvável arte da música*. Esse texto foi publicado no hinário de Klug, em 1543. É um louvor à “Dona Música”, na qual Lutero exprime seu apreço à música, fundamentado na doutrina da justificação. Eis o texto:

Dona Música – dentre todos os prazeres sobre a terra / não há maior que seja dada a alguém do que aquele que eu proporciono com meu canto / e com certas doces sonoridades. Não pode haver má intenção / onde houver companheiros cantando bem, ali não fica zanga, briga, ódio nem inveja, / toda mágoa tem que ceder, mesquinhez, preocupação e o que mais atribular / se vai com todas tristezas. Além disso, cada qual tem o direito / desse prazer não ser pecado, mas, ao invés, agrada a Deus muito mais / do que todo prazer do mundo inteiro, mas agrada a Deus muito mais / Ela destrói a obra do diabo e impede que muitos malvados matem. / Isto demonstra o ato do rei Davi que muitas vezes, com doce toque da harpa, / impediu que Saul praticasse grande matança. Para a palavra e verdade divina / ela silencia e prepara o coração. Isto Eliseu declarou, / ao encontrar o espírito pela execução da harpa. A melhor época do ano é para mim / quando cantam todos os passarinhos, enchendo os céus e a terra / com canto agradável e abundante. Puxa a frente o rouxinol querido / alegrando tudo em toda parte com seu canto maravilhoso; / por isso, devemos ser-lhe sempre agradecidos mais ainda ao amado Deus Senhor / que assim a criou de modo a ser uma grande cantora / maestrina da música. Para Ele ela

²⁰⁵ SABINO, 2018, p. 79.

²⁰⁶ SABINO, 2018, p. 75.

canta e dança noite e dia; / ela por nada se cansa do seu louvor, a Ele glorifica e louva também o meu canto / e lhe expressa um agradecimento eterno.²⁰⁷

Sobre esse prefácio, percebe-se uma semelhança com o *Hino às Musas*, obra de Hesíodo, na Teogonia dos deuses. Os dois textos revelam a gênese da música, utilizando-se de linguagens poéticas. Hesíodo teria narrado a origem da palavra e do canto na figura das musas Heliconíades e os mitos da criação,²⁰⁸ enquanto Lutero narraria os feitos de Davi e Eliseu, além de prestar nesse poema uma homenagem à música contida em toda a criação, através do canto dos pássaros. Lutero dá também à música o poder de quebrar as obras de satanás. Daí a importância da música em sua teologia. Para Lutero, Deus é o criador da música. Veja o prefácio ao hinário Wittenberguense, de 1524:

No meu entender, nenhum cristão ignora que o canto de hinos sacros seja bom e agradável a Deus, uma vez que todo mundo tem não apenas o exemplo dos profetas e reis no Antigo Testamento (que louvaram a Deus cantando e tocando, com versos e toda a espécie de música de corda), mas este costume, particularmente no tocante aos salmos, é conhecido da cristandade em geral desde o começo. O próprio S. Paulo o instituiu em 1Co 14, 26 e ordena aos colossenses que cantem com vontade ao Senhor hinos sacros e salmos, para que desta maneira a Palavra de Deus e a doutrina cristã sejam propagadas e exercitadas das mais diversas maneiras.

Correspondentemente também eu, junto com vários outros, para fazer um início e motivar aqueles que possam fazê-lo melhor, reuni alguns hinos sacros a fim de propagar e dar impulso ao santo Evangelho que ora voltou a brotar pela graça de Deus, para que também nós possamos nos ufanar, como o faz Moisés em seu cântico em Êx 15. 1-18, que Cristo é nosso louvor e canto, e nada sabemos cantar nem dizer senão a Jesus Cristo nosso Salvador, como diz Paulo em 1 Co 2.

Além disso, foram arranjados a quatro vezes por nenhuma outra razão senão o meu desejo de que a juventude, a qual afinal de contas deve e precisa ser educada na música e em outras artes dignas, tenha algo com que se livre das canções de amor e dos cantos carnavais para, em lugar destes, aprender algo sadio, de modo que o bem seja assimilado com vontade pelos jovens, como lhes compete. Também não sou da opinião de que, pelo Evangelho, todas as artes devam ser massacradas e desaparecer, como pretendem alguns pseudo-espirituais. Na verdade, eu gostaria que todas as artes, particularmente a música, estivessem a serviço daquele que as concedeu e criou. Por isso, eu peço que todo cristão de valor receba isto de bom grado e ajude a promovê-lo, caso Deus lho tenha concedido igualmente ou até mais. Infelizmente ocorre que de qualquer maneira todo mundo é demasiadamente relaxado e esquecido no tocante à educação e instrução da pobre juventude, de modo que não é necessário ainda dar motivo para semelhante negligência. Deus nos conceda sua graça. Amém.²⁰⁹

Sobre esse prefácio, no seu primeiro parágrafo, Lutero dá a argumentação perfeita da música neotestamentária, instituída pelo apóstolo Paulo aos colossenses, como mais uma forma de propagar o evangelho. No segundo parágrafo, Lutero diz que a intenção em fazer esse hinário junto com outros colaboradores foi a de ser exemplo e incentivo para que a

²⁰⁷ LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas*: vida em comunidade. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2016. p. 483.

²⁰⁸ HESÍODO. *Teogonia dos deuses*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 88-91.

²⁰⁹ LUTERO, 2016, p. 480.

prática musical pudesse ser cada vez mais difundida no meio da congregação. Ele destaca, ao falar sobre o ufanar de Moisés, que essa seria a possibilidade dada também à congregação e, por isso, poderiam se orgulhar e vangloriar de cantar e louvar a Deus. No terceiro parágrafo, Lutero mostra a sua preocupação com a juventude e organiza os hinos a quatro vozes. Essa estratégia funcionaria na medida em que os jovens não precisariam mais recorrer às cantigas tidas como profanas. Lutero também critica os que se posicionavam contrários às artes. E conclui com um alerta e uma preocupação com as mazelas nas quais os jovens estavam relegados.

Uma das fontes onde mais conseguimos constatar o valor que Lutero dava à música, está em seus prefácios dos hinários. Este abaixo, por exemplo, o prefácio ao hinário de Batst, de 1945, contém o pensamento de comprometimento e seriedade do reformador com a música:

O Sl 96.1 diz 'Cantai ao Senhor um cântico novo, cantai ao Senhor todo mundo'. No Antigo Testamento, sob a lei de Moisés, o culto era muito pesado e cansativo, uma vez que tinham que fazer muitos sacrifícios de tudo que tinham em casa e no campo. O povo, que era preguiçoso e mesquinho, o fazia de má vontade, ou fazia tudo em função de vantagem material. É como diz o profeta Malaquias no primeiro capítulo: Quem há entre vós que gratuitamente fecharia uma porta ou acenderia uma vela no meu altar? Mas um coração tão preguiçoso e indisposto não poderá mesmo dar em canto, ao menos não em canto bom. O coração e o ânimo precisam estar alegres e bem dispostos para cantar. Por isso, Deus abandonou esse culto preguiçoso e indisposto, como ele próprio continua dizendo ali: 'Não tenho vontade de [me voltar para] vocês - Diz o Senhor Zebaote - e vossas oferendas de alimento não me agradam, de suas mãos. Pois, desde o nascer do sol até que se ponha, [477] meu nome é glorioso entre os gentios; e em toda parte se oferece incenso a meu nome, e uma oferenda pura de alimento. Pois grandioso é meu nome entre os gentios - diz o Senhor Zebaote'. [Ml 1.10,11]. Portanto, agora há um culto melhor no Novo Testamento, do qual o salmo diz aqui: 'Cantai ao Senhor um cântico novo, cantai ao Senhor todo o mundo'. [Sl 96.1]. Pois Deus alegrou nosso coração e ânimo por meio do seu Filho amado, o qual ele nos deu para a redenção de pecados, morte e diabo. Quem nisso crer seriamente, não pode deixar de ficar contente e decantá-lo e anunciá-lo com vontade, que também outros o ouçam e se cheguem. Mas quem não quer decantá-lo e anunciá-lo, isto é sinal de que não o crê e não faz parte do novo e alegre testamento, mas do antigo e indisposto testamento. Por isso, os tipógrafos fazem muito bem em dedicar-se com afincio à impressão de bons hinos, tornando-os atraentes para as pessoas por meio de tudo quanto é ornamentação, para que sejam estimuladas a ter prazer na fé, gostando de cantar. Nesse sentido, esta impressão de Valentim Babst ['papa'] está elaborada de forma muito interessante; Deus nos permite que desta forma se cause grande prejuízo ao papa romano, que não fez senão causar choro, pesar e sofrimento em todo mundo por meio de suas malditas, insuportáveis e execráveis leis, amém. Por outro lado, ainda preciso chamar a atenção para o seguinte: o hino cantado em sepultamentos 'Nun lasset uns Leib begraben' (Sepultemos agora nosso corpo) leva o meu nome, embora não seja meu, e doravante meu nome não deve ser associado a este hino; não que eu o rejeite, uma vez que me agrada muito, tendo sido lavrado por um bom poeta de nome João Weis, com a ressalva de que no tocante ao Sacramento ele tenha dado uma de entusiasta, Não quero, pois, me apropriar do trabalho de ninguém. E no De Profundis (Das profundezas) deve constar: 'por isso todo mundo precisa temer-te', que foi alterado por engano ou a título de correção, de modo que nos livros encontra-se em geral: 'por isso todo mundo precisa temer'. 'Ut timeares (que sejas temido). Pois, trata-se

de uma expressão hebraica, como consta em Mt 15[.9]: ‘Em vão eles me temem com doutrina humana’. E nos Salmos 14[.4-5] e 53[.5-6]: ‘Eles não invocam o Senhor, temem ali onde não há o que temer’. Isto é, eles podem apresentar muita humildade, inclinando-se e genuflectindo em seu culto, onde não quero culto. Portanto o que também se quer dizer aí o seguinte: Já que em parte alguma se pode encontrar perdão dos pecados, senão junto a ti, então só lhes resta abandonar toda a idolatria, e o fazem de bom grado, o inclinar-se e o genuflectir, arrasta-se até a cruz e glorificar somente a ti, buscando refúgio em ti, servindo-te como aqueles que vivem da tua graça, e não da sua própria justiça, etc. [grifo do texto].²¹⁰

Esse prefácio é a última contribuição de Lutero para a hinologia, e o nome Babst se refere a Valentim Batst que, em 1545, o organizou e o publicou na cidade de Leipzig.²¹¹ Lutero inicia o prefácio com uma defesa de um novo canto para a igreja e, para isso, utiliza as escrituras nos Salmos 96. A escolha por uma nova liturgia e uma nova maneira de cantar, segundo Lutero, é defendida pelo próprio Deus, que mesmo sendo o objeto da adoração e do louvor dessa adoração, já não estaria mais satisfeito com as atitudes preguiçosas, mesquinhas, interesseiras e, de certa forma, automatizadas pelo homem. Nesse sentido, ele usa os textos de Malaquias em seu primeiro capítulo.

Com esse novo canto, Lutero defende que uma nova atitude deveria estar presente no ato de cantar. Para ele, a atitude positiva de querer e de gostar de cantar deveria ser uma característica de toda pessoa crente, pois significa um culto a Deus. O reformador enaltece a nova ferramenta que surgia, a impressão, e elogia o zelo com que os editores, impressores e compositores estavam empenhados em produzir uma música que pudesse ser a mais sofisticada possível, no sentido de ser atrativa para quem canta para Deus. Lutero aproveita a oportunidade nesse prefácio para uma vez mais mostrar que está rompido com a igreja católica, fazendo duras críticas às leis vigentes no sistema papal. Lutero teria sido o único dos reformadores que:

Conseguiu estabelecer um relacionamento saudável com as artes que já perdura por quinhentos anos: Lutero, embora fosse teólogo, não apresentou o que poderia ser visto como uma teologia sistemática da música. Em vez disso, desenvolveu um paradigma para a prática musical por meio de cartas e comentários, por comunicação informal com colegas e por meio de uma brilhante estratégia de formação musical na nova igreja Luterana.²¹²

Quando a produção e o discurso musical luterano são postos em análise, aparece uma série de técnicas, argumentos, ornamentos e ferramentas que dão a medida exata da intencionalidade em manipular a música de forma que pudesse ser utilizada para os interesses da Reforma. Ou seja:

²¹⁰ LUTERO, 2016, p. 481.

²¹¹ LUTERO, 2016, p. 481.

²¹² YOUNT, 2017, p. 395.

Lutero era um firme defensor do que se tem chamado de a ‘Grande Tradição’. E embora ele fosse capaz de debater seu amor por Jesus (e pela música) com qualquer humanista, seus ideais musicais haviam sido firmados nos 1.100 anos anteriores de tradição, retroagindo a Agostinho e Boécio.²¹³

Lutero se aproveitou dos seus conhecimentos musicais, obtidos no Quadrivium, em sua formação estudantil. As principais influências da música de Lutero teriam vindo dessa formação da música medieval e escolástica. Vários eram os tratados que balizaram a música nesse período, dentre eles: o *Tratado De Musica*, escrito por Adam Von Fulda, em 1490;²¹⁴ Boécio – *De institutione musica libri quinque* –; e Johannes de Muris, comentário sobre a obra de Boécio – *Música speculativa secundum Boetium*. Ou seja, esses tratados também faziam parte desse arcabouço teórico com o qual a música luterana contou para a construção do seu o discurso musical.²¹⁵

Dentro do simbolismo musical religioso luterano, consta a técnica de interpretar palavras com o sentido da melodia. Foi o que fez Johann Walter, compositor luterano, ao utilizar uma melodia ascendente para representar a palavra *ressurreição*. Nesse caso, ressurgir assume uma sinonímia com o ato de cantar, buscando os sons ascendentes – que estão subindo, ou em certa medida, ressurgindo.²¹⁶

Outro conceito muito importante no discurso musical da Reforma teria sido a sonora *praedicatio* – sermão sonoro. Para Lutero, no sermão sonoro, “a música passa a ser o veículo da palavra”, e, dessa forma, – através do canto – durante suas prédicas, o ouvinte ficaria mais receptivo em sua alma, facilitando o recebimento da pregação.²¹⁷

Na mesma linha de convencimento aos ouvintes, Lutero seguiu as orientações dos tratados escolásticos que definiam a música como uma teoria dos afetos – sentimentos – a cada modo eclesiástico. Essa teoria sustentava que cada modo-escala musical favorecia e suscitava o temperamento humano. Crendo nisso, Lutero, ao musicalizar a missa, utilizou os conceitos da música dos afetos, proposta por Adam Fulda, que atribuía ao oitavo modo a percepção de sabedoria, ao quinto modo a percepção de alegria e ao sexto modo a sensação de piedade. Assim, musicalmente, acreditava-se na possibilidade de ambientar as narrativas que seriam cantadas através desse artifício técnico musical. Dentro dessa estrutura, Lutero, nas

²¹³ YOUNT, 2017, p. 399-400.

²¹⁴ KATO, Katia. A função e a importância da música. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 24.

²¹⁵ OLIVEIRA, Jetro M. Música para todos: a ampla visão musical de Lutero. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 31.

²¹⁶ OLIVEIRA, 2017, p. 32.

²¹⁷ KATO, 2017, p. 21.

encenações musicais da Paixão, utilizou-se desse conhecimento e deu a cada uma das vozes e personagens uma sonoridade específica, ficando assim:

Vox Personarum (todos os personagens na história, exceto Cristo), para a *Vox Evangelista* (voz do Evangelista) e para *Vox Chisti* (Voz de Cristo). Assim, o tom principal – o tom central na qual a voz continuamente permanece, ou retorna, após pequenos desvios, deveria ser a nota ‘Dó’, que seria a *Vox Personarum*. A voz do Evangelista deveria ficar uma terça abaixo, na nota ‘Lá’ e a voz de Cristo seria uma terça abaixo da do Evangelista, na nota ‘Fá’.²¹⁸

Quadro 1. Estrutura utilizada por Lutero²¹⁹

| PERSONAGEM | NOTA |
|------------------------|------|
| <i>Vox Personarum</i> | DÓ |
| <i>Vox Evangelista</i> | LÁ |
| <i>Vox Chisti</i> | FÁ |

Uma análise harmônica tonal identifica essas vozes, formando o acorde perfeito maior – descendente – de Fá maior. Estudos da série harmônica colocam esse tipo acorde – perfeito maior –, como o primeiro a ser obtido através da emissão de um som gerador. Nesse caso, o Fá, o Cristo. Sobre a *vox personarum* é colocada a quinta nota do acorde – a que geralmente pode ser substituída ou omitida. A nota da *vox evangelista* recai sobre a terça do acorde e ela na teoria musical é a responsável pela identificação do modo – maior/menor –, que poderia se aproximar perfeitamente, em uma perspectiva teológica, das características narrativas de cada evangelho. Chegando a *vox Chisti* tem-se a primeira nota do acorde de Fá maior. Essa nota é chamada de baixo e ou de tônica. Tônica é o grau que determina o nome da escala e, de certa forma, o “caminho a seguir”. *Christi*, o caminho a verdade e a vida.

Conclui-se esta análise, podendo também optar por entender a escolha da *vox Chisti* ser colocada como o Fá – primeira nota do tom e a mais grave –, por ser a voz do baixo considerada a voz masculina mais grave que remete à seriedade pelas suas baixas vibrações e frequências sonoras.²²⁰ Outros exemplos seculares desse tipo de “significação sonora dos personagens” não é novidade no meio musical secular. Na verdade, é possível citar alguns casos com suas respectivas particularidades.

²¹⁸ KATO, 2017, p. 25.

²¹⁹ Adaptado de: KATO, 2017, p. 25.

²²⁰ O estudo da série harmônica e o estudo dos acordes e suas funções dentro da música (harmonia) podem ser mais bem avaliados na obra: PRIOLLI, 2010, p. 101-143.

O primeiro caso é o Leitmotiv, que é uma espécie de motivo musical condutor. Essa técnica se tornou símbolo musical nas óperas do compositor Richard Wagner, que costumava compor um Leitmotiv para cada um de seus personagens. Outro exemplo é o do russo Sergei Prokofiev, que, em sua peça *Pedro e o lobo*, utiliza instrumentos musicais para compor os seus personagens – Pedro, quarteto de cordas; Pássaro, flauta transversal; Pato, oboé; Gato, clarinete; Avô, fagote; Lobo, três trompas; Caçadores, madeiras e os disparos são efetuados pelos tímpanos, timbales e bombo. Outro exemplo seria a “interpretação sonora” que Mussorgsky fez a partir da observação de alguns quadros em uma exposição.

Há ainda os casos dos compositores Camille Saint Saens e Antonio Vivaldi. O primeiro propõe temas musicais específicos para representar os animais na obra *O carnaval dos animais*. No segundo caso, o do padre Antonio Vivaldi, ele se utiliza também de sons para representar as estações do ano, com a composição *As quatro estações*.²²¹ Os recursos utilizados na música da Reforma, por Lutero, guardam grandes similaridades nos elementos da atual semiótica da canção, teoria formulada por Paulo Tatit, baseada na semiótica greimasiana. Essa teoria foi apresentada no primeiro capítulo da pesquisa, ao tratar sobre análise musical e, semelhante à música de Lutero, ela se utiliza de inflexões, tonemas e outros elementos que valorizam a relação entre texto e a música.

A música utilizada por Lutero se mostra como uma simbiose de duas forças complementares, *palavra* – poesia (texto) e som (música). É uma linguagem para ser dita. Paralelamente, houve casos em que a música foi usada na Reforma também como forma de “não dizer”. Foi o que aconteceu em um hino composto por Lutero, *Dies sind the Heilgen Zehn Gebot*. Esse hino tem como tema “Os dez mandamentos”, e no texto musicado, Lutero evitou citar o segundo mandamento, justamente aquele que fala sobre a não utilização das imagens – idolatria. Na ocasião em que Lutero escreveu esse hino, seu ex-companheiro de docência na universidade, e agora reformador radical, Karlstadt, publicara uma obra questionando Lutero em relação ao seu ritmo nas reformas. Sobretudo, supondo que Lutero continuava parcimonioso e utilizando as imagens dentro da igreja, o que contraria o segundo mandamento. Com esse hino, Lutero, de forma sucinta, continuou um adepto do decálogo, porém, evitando se posicionar – no texto – quanto aos questionamentos de Karlstadt.²²²

De forma geral, chega-se ao fim deste capítulo que apresentou a historicidade da prática musical, desde as primeiras narrativas bíblicas e passando pelos modelos de adoração

²²¹ Estes exemplos encontram-se na obra: GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Brádiva, 2007.

²²² MENDONÇA, 2017b, p. 106.

através dos livros poéticos, da instituição do louvor e adoração no templo de Salomão até as orientações emblemáticas Paulinas, contidas em Colossenses 3,16, sobre a utilização dos Salmos, cânticos e hinos espirituais. Essas orientações foram traduzidas pela igreja até a Reforma sob um modelo rígido, mas que evoluiu e se estabilizou no canto gregoriano. Um canto e uma música que, durante todo esse período, teve no clero uma hegemonia que tirou a oportunidade e o acesso de qualquer outra pessoa à música litúrgica.

O que Lutero propôs, em sua Reforma para a música, teria sido a sua continuidade na igreja. Dessa forma, a transição foi feita de forma sucinta e não abrupta. Ao conservar vários hinos latinos e não romper imediatamente com as melodias e liturgias romanas, o monge agostiniano ganhou o tempo e a confiança do povo, que passou a participar de forma ativa cantando a liturgia antes restrita ao clero.

O próximo capítulo analisará a produção musical de Martinho Lutero. Primeiramente, será feito um compêndio com um histórico dos hinários, pois eles teriam sido o instrumento que simbolizou a música das diversas denominações protestantes, criadas a partir de Lutero e, em alguns casos, os hinários contidos em movimentos pré-reformados. Em seguida, será analisado o libreto conhecido por *Achtliederbuch* e as suas oito melodias. Na sequência, as análises tratarão de mais dois hinos de Martinho Lutero: Um belo hino dos mártires de Cristo, queimados em Bruxelas pelos sofistas de Lovaina – *Ein hubsch Lied von den zwei Märtyrern Christi, zu Brüssel von den Sophisten zu Lowen verbrandt* e Castelo Forte – *Ein feste Burg ist unser Gott*. Espera-se com essas análises detectar o conjunto de medidas técnicas e estratégias utilizadas por Martinho Lutero, que teriam garantido a ele o título de reformador que mais se utilizou da música como elemento aglutinador em seu movimento de Reforma.

3 ANÁLISE DA PRODUÇÃO MUSICAL DE MARTINHO LUTERO

Este capítulo final é destinado à análise musical da produção de Martinho Lutero. Para tal tarefa primeiramente será feito um compêndio com um histórico dos hinários, por terem sido eles o instrumento que simbolizou a música das diversas denominações protestantes criadas a partir de Lutero. Em seguida será analisado o libreto conhecido por *Achtliederbuch* e as suas oito melodias. Na sequência, as análises tratarão de mais dois hinos de Martinho Lutero: um belo hino dos mártires de Cristo, queimados em Bruxelas pelos sofistas de Lovaina – *Ein hubsch Lied von den zwei Märtyrern Christi, zu Brüssel von den Sophisten zu Lowen verbrandt* e Castelo Forte – *Ein feste Burg ist unser Gott*.

3.1 Análise do libreto *Achtliederbuch*

Segundo Leupold, o *Achtliederbuch* – livro dos oito hinos, originalmente concebido como *Etlich christliche Lieder, Lobgesang und Psalm*, alguns Cânticos, Hinos e Salmos cristãos – foi o primeiro hinário luterano, publicado em 1524. As oito canções do *Achtliederbuch* já eram conhecidas e cantadas desde 1523, pois, nesse ano, essas canções foram publicadas em folhetos avulsos como um meio de divulgação da fé luterana.²²³ O trabalho do editor, nesse caso, teria sido o de juntar esses oito hinos avulsos e imprimi-los sob a forma de libreto.

Antes de uma análise musical mais específica do *Achtliederbuch*, é preciso definir o conceito de hinário e sua importância. Bueno o define como uma “coleção de hinos; livros de hinos religiosos”²²⁴. Os hinários são agrupamentos de canções e não estão limitados aos grupos religiosos. Encontra-se, por exemplo, hinários nas confrarias e nas instituições militares. No Brasil o conjunto dos hinos pátrios da Independência, da Proclamação da República, da Bandeira e o Hino Nacional, podem ser considerados como parte do hinário cívico brasileiro.

Para falar sobre os hinários religiosos cristãos, recorre-se ao segundo capítulo em que foram listados alguns dos hinários mais importantes da Reforma e seus precursores diretos, assim se encontram os pré-reformadores conhecidos como Irmãos Morávios, que descendiam teologicamente de Jon Huss. Entre as canções de suas coletâneas, chegaram até nós: *Gottes*

²²³ LEUPOLD, Ulrich S.; LEHMANN, Helmut T. *Luther's Works: liturgy an hymns*. Philadelphia: Fortress, 1965. p. 193-194.

²²⁴ BUENO, Silveira. Hinário. In: BUENO, 2016, p. 429.

Sohn ist Kommen – O filho de Deus é chegado EG 5;²²⁵ *Christus, der uns selig macht* – Cristo, que nos faz bem-aventurados EG 77; e *Gelobet sei Gott im hochsten Thron* – Louvado seja Deus no sublime trono, EG 103.²²⁶

Quanto à hinódia luterana, ainda em 1524, também foram publicados mais dois hinários: o *Erfuter Enchiridion* – Manual de Erfurt, contendo vinte e cinco hinos e o *Wittenberg Gesangbuchlein* – Livreto de Cânticos Espirituais, que foi o primeiro hinário próprio para coral. Esse hinário continha quarenta e três hinos que variavam em sua estrutura, com partes para 3, 4 ou 5 vozes. A publicação desse hinário ficou a cargo do compositor Johann Walter.²²⁷ Assim, a partir desses três hinários, *Atchliederbuch*, *Enchiridion* e o *Wittenberg Gesanbuchlein*, o ano de 1524 passou a ser marco inicial da hinódia protestante.

A partir desse marco inicial, Dolghe, pesquisadora da música protestante, traça uma linha cronológica dos hinários que teria sido, de alguma forma, afetada pela iniciativa de Lutero e seu modelo musical. Para a autora, calvinistas, anglicanos, pietistas, batistas e pentecostais, cada um a sua forma, também desenvolveram seus próprios hinários, porém, todos baseados no coral luterano ou em seu canto congregacional.²²⁸ Dessa forma, os compositores conhecidos como pais da hinódia e de seus respectivos movimentos, como o avivamento Metodista Wesleyano, de Charles Wesley, com seus seis mil hinos compostos, Isaac Watts, Fanny Crosby e Paul Phillipe Glass.

Na caminhada musical, Lutero se mostrou extremamente cordial, no sentido de honrar seus poetas, músicos e colaboradores na produção de seus hinários. Sobre um deles, Ludvico Senfl, Lutero costumava descrevê-lo como *ornatum et donatum a Deo meo* – ornado e agraciado pelo meu Deus.²²⁹ Era comum as trocas de cartas e as conversas constantes no anseio de discutir a melhor maneira de produzir os hinários, para que pudessem refletir e interpretar a palavra divina através dos sentimentos proporcionados pela combinação dos sons e da poesia.

Com o crescimento do movimento luterano e as novas composições que se acumulavam, a partir de 1529, Lutero lança uma série de hinários intitulados *Geistliche*

²²⁵ EG - *Evangelisches Gesangbuch* – Este é o atual hinário da igreja Luterana Alemã. Esta informação consta na nota de rodapé de: MODOLO, 2017, p. 43.

²²⁶ MODOLO, 2017, p. 49.

²²⁷ OLIVEIRA, 2017, p. 34-35.

²²⁸ DOLGHIE, Jacqueline Z. *Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto*. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007. p. 116-127.

²²⁹ LUTERO, 2016, p. 474.

Lieder. Outras edições desse hinário foram publicadas nos anos de 1539, 1543 e 1545.²³⁰ Essa foi a trilha sonora pela qual se passaram os anos da Reforma Protestante de Martinho Lutero.

A coleção *Obras selecionadas de Martinho Lutero*, volume VII, publicada no Brasil, em 2016, responsável pelos temas da vida em comunidade, ministério, culto, sacramentos, visitação, catecismos e hinos, trazem o registro bibliográfico dos 37 hinos de autoria de Lutero.²³¹ A obra traz, também, o conjunto de melodias formuladas por Lutero com as instruções melódicas para celebrantes e leigos em seus cultos dominicais: *Introitus*, *Kyrie Eleison* e Epístolas.²³² Este mesmo compêndio bibliográfico da produção de Lutero se encontra na atual obra da Sociedade Bíblica Luterana, a *Bíblia Luterana* com comentários de Martinho Lutero.²³³

O libreto dos oito hinos, o *Achtliederbuch*, encontra-se disponível para consultas de forma virtual no endereço eletrônico do *Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin*.²³⁴ Esse libreto foi compilado por Jobst Gutnecht e é composto por quatro hinos de Lutero, três de Paul Speratus e um hino anônimo, que tem sido atribuído a Justus Jonas.²³⁵ Lembrando que esses hinos ainda eram compostos apenas pela melodia e pela poesia.

Sobre os dois compositores que ao lado de Lutero completam o *Achtliederbuch*, pode-se apresentar uma breve biografia. Paul Speratus foi pastor em Königsberg e bispo na Prússia Oriental. Foi ele quem traduziu para o alemão um importante escrito de Lutero, no ano de 1523, a saber: *Como instituir ministros na Igreja*.²³⁶ Como compositor, ele fez parte do ilustre quadro de colaboradores a quem Lutero recorreu para instituir o seu modelo de música na igreja. Speratus se tornou um cristão luterano, em 1520, e em sua vida foi perseguido, excomungado e condenado à morte na Morávia. No entanto, conseguiu fugir para Wittenberg, berço do luteranismo.²³⁷

Justus Jonas foi um teólogo e compositor junto com outros companheiros mais próximos de Martinho Lutero. Ele teria formado o que Lutero costumava chamar de “os wittenberguenses”. Justus Jonas, antes de se converter às ideias de Lutero, era um ávido admirador de Erasmo de Roterdã, porém, com o tempo e a convivência com o reformador alemão, transferiu toda admiração a Lutero. Semelhante a Lutero durante sua vida, Justus

²³⁰ OLIVEIRA, 2017, p. 34.

²³¹ LUTERO, 2016, p. 184-204.

²³² LUTERO, 2016, p. 184-204.

²³³ Em sua parte final, a *Bíblia Luterana*, com comentários de Martinho Lutero, registra os 37 hinos de Lutero. Saiba mais em: *Bíblia Sagrada com reflexões de Lutero*. SP : Sociedade Bíblica do Brasil, 2012, 1344p.

²³⁴ DIGITALISIERTE SAMMLUNGEN. [Site institucional]. [s.d.]. [online]. [n.p.].

²³⁵ OLIVEIRA, 2017, p. 33.

²³⁶ LUTERO, 2016, p. 82.

²³⁷ LUTERO, 2016, p. 500.

Jonas também teve perdas que o marcou. Do seu primeiro casamento sete filhos morreram, e sua esposa morreu também no trabalho de parto.²³⁸ Ele foi um dos amigos que estavam presentes na ocasião da morte de Lutero e teria sido o responsável por comunicar a notícia do falecimento ao príncipe eleitor João Frederico. Jonas, o velho, como era chamado, ainda teve a oportunidade de proferir uma pequena palavra de agradecimento e fazer uma oração diante do corpo de Lutero, já no caixão na igreja de Santo André – *Eisleben* –, antes do seu sepultamento em Wittenberg.²³⁹

Quatro dos hinos do *Achtliederbuch* ainda fazem parte no atual Hinário Luterano brasileiro, são eles: *Alegrai-vos, caros Cristãos*, HL 376; O salmo *Das Profundezas*, HL 349; *Ó Deus do céu, volta teu olhar*, HL 241; e o *Es ist das Heil uns kommen her*, HL 373. As três primeiras são composições de Lutero e a última teria sido uma composição de Paul Speratus.

Dos oitos hinos publicados, cinco deles foram grafados com partitura para a voz melódica, como era o costume da época, são eles: *Nun freut euch lieben Christen gmein* – Alegrai-vos, caros cristãos – e *Ach Gott, vom Himmel sei darein* – Ó Deus do céu, volta teu olhar –, de Martinho Lutero; *Es ist Heil uns Kommen her* e *In Gott gelaub ich, das er hat*, de Paul Speratus; e o quinto *In Jesu Namen wir heben an*, de Jonas.

Dentre os três restantes que possuem apenas o texto poético, estão: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* – Das profundezas clamo, ó Deus – e *Es sprich der Unwersen Mund wohl* – Diz a boca dos néscios –, de Lutero; e *Hilf Gott, wie ist der Menschen Not*, de Paul Speratus. Observe as figuras abaixo:

²³⁸ ROPER, 2020, p. 371.

²³⁹ SEMBLANO, 2017, p. 529.

Figura 12. Fac-símile da capa do Libreto Achtliederbuch e o hino *Nun freut euch lieben Christen gmein*, de Lutero²⁴⁰

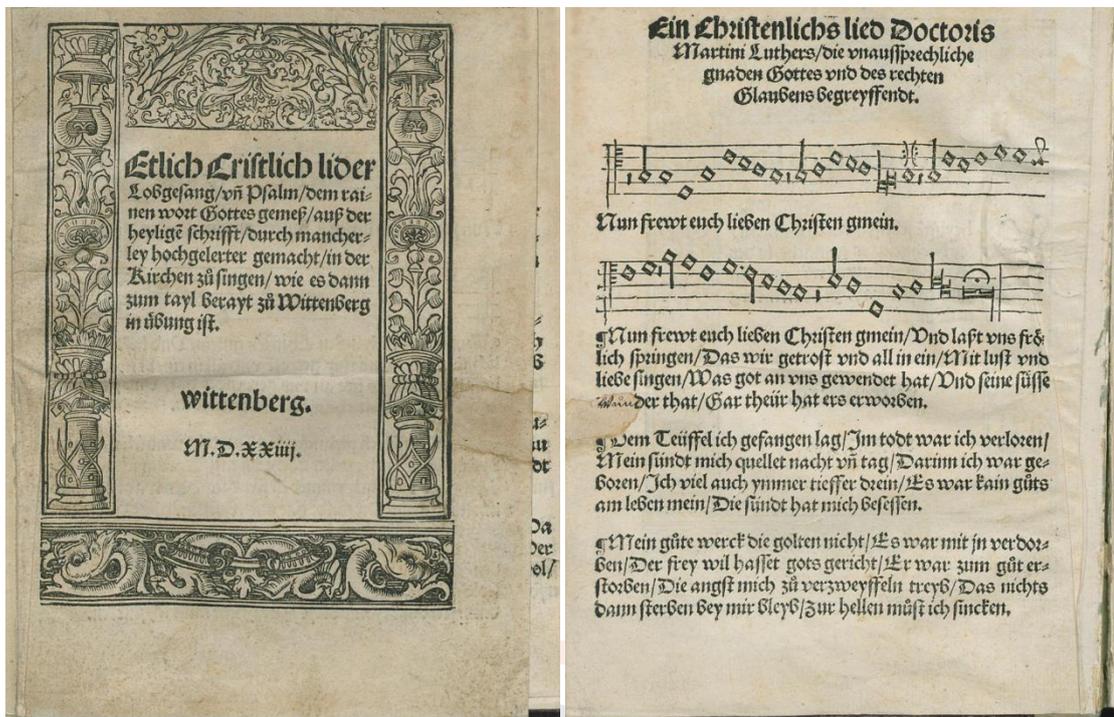


Figura 13. Fac-símile do Achtliederbuch os Hinos: *Es ist Heil uns Kommen her*, de Paul Speratus²⁴¹

²⁴⁰ MARTIN LUTER [Site institucional]. [s.d.]. [online]. [n.p.].

²⁴¹ MARTIN LUTER, [s.d.], [n.p.].

Figura 14. Fac-símile do Achtliederbuch os Hinos: *In Gott glaub ich, das er hat* (Paul Speratus) e *In Jesu Namen wir heben* (Justus Jonas)²⁴²



O estilo Coral foi progressivamente inserido nos hinários subsequentes. No estilo Coral criado por Lutero, o mais comum era a composição com a voz melódica no tenor e as outras vozes complementando e/ou ornamentando a melodia. Dessa forma, uma partitura de um hino para coral se diferenciava do *Achtliederbuch*, pois, ao invés de ter uma pauta musical apenas, ele possui quatro pautas diferentes, isto é, uma para cada voz. Os hinários, aos poucos, também foram admitindo a utilização de acompanhamento de instrumento musical para ajudar na tonalidade dos hinos.

A seguir será apresentada a análise musical dos quatro hinos do *Achtliederbuch*, que são de autoria de Martinho Lutero. Os parâmetros de análise levarão em consideração os elementos da forma, do gênero e do contexto – já apresentados e definidos no primeiro capítulo desta pesquisa. Vale a pena lembrar que esses hinos ainda eram desprovidos de harmonia, ou seja, somente havia uma melodia escrita para ser cantada em uníssono. O canto coral em vozes, como tradicionalmente se conhece o quarteto vocal e o acompanhamento organal, teria sido implementado nos hinários após 1524. Dessa forma, só é possível analisar os intervalos, os graus e as intencionalidades da melodia e os ritmos. Também não é menos importante dizer que na Renascença, período em que ocorreu a Reforma, o modalismo ainda

²⁴² MARTIN LUTER, [s.d.], [n.p.].

estava em uso, e apesar da proximidade do tonalismo, ainda estaremos fazendo uma análise híbrida, porém, que não se pense a música como totalmente tonal nem totalmente modal.

3.1.1 Análise do Hino Alegrai-vos, caros cristãos

Forma – Binária, A-A- B

Gênero – Balada épica

Contexto – Uma composição autobiográfica contendo a caminhada e provações de Lutero.

A análise do hino *Alegrai-vos, caros cristãos* se inicia a partir da figura abaixo:

Figura 15. Partitura 1 Linha melódica do Hino Alegrai-vos, caros cristãos. HL. 376²⁴³

Cada verso começa com um salto de alegria. Esse é o sentimento que Lutero quis e conseguiu passar na elaboração rítmica desse hino. Essa mesma unidade rítmica se repete nos outros hinos de sua autoria: O Salmo *Das profundezas*, assim como mantém a sensibilidade rítmica no hino a Simeão *Com paz e alegria eu sigo*.²⁴⁴

O hino *Alegrai-vos, caros cristãos* foi publicado em folha avulsa, em 1523. Esse hino é autobiográfico e revela com grande liberdade a caminhada de Martinho Lutero, desde seu ingresso no convento até a descoberta do evangelho, como justificação do pecador. O hino pascal popular *Alegrem-se mulheres e homens* auxiliou na formulação das estrofes e forneceu a melodia. É provável que esse hino tenha surgido pouco após a composição do hino anterior,

²⁴³ LUTERO, 2016, p. 490.

²⁴⁴ LUTERO, 2016, p. 477.

porque os dois têm o estilo de balada épica.²⁴⁵ Esse pode ser considerado como o primeiro hino coral de Lutero.²⁴⁶

O hino é notado na tonalidade Fá maior. Os intervalos, quando se movimentam descendentemente, o fazem por graus conjuntos. O maior intervalo que consta nele é o intervalo de 4ª justa, ascendente ou descendente, tornando fácil o seu canto e sua memorização para a congregação leiga cantar. Sua estrutura está baseada na forma AAB. Essa forma era muito comum nos hinos. O ritmo inicial é anacrústico e o efeito da colcheia sucedida por uma semínima incute no ouvinte e na congregação às memórias do ritmo da marcha, o que possibilita o vigor no cantar. A tessitura ultrapassa apenas um grau da oitava, com a nota mais grave sendo o Dó 3, e a nota mais aguda o Ré 4.

Figura 16. Letra do Hino Alegrai-vos, caros cristãos. HL. 376²⁴⁷

| | | | |
|---|--|---|--|
| 1 - Alegrai-vos, caros cristãos, e alegrai-vos, [421] que confiantes e unânimes cantemos com prazer e amor, o que Deus fez por nós, e seu doce milagre, pelo que pagou mui alto preço. | 1 - Cristãos, alegres jubilai, felizes exultando, Com fé e com fervor cantai, a Deus glorificando, O que por nós fez o Senhor, por seu divino excelso amor, custou-lhe a própria vida. | para tornar-se meu irmão. Exerceu seu poder mui ocultamente, entrou em minha pobre condição, para prender o diabo. | e, pobre e desprezado, ele ocultou o seu poder e um simples homem veio a ser: para prender o diabo. |
| 2 - Eu era prisioneiro do diabo, estava perdido na morte, meu pecado me torturava dia e noite, no qual eu fora nascido, Nele também me afundava sempre mais, em minha vida não havia o que prestasse, o pecado havia tomado conta de mim. | 2 - Fui prisioneiro de Satã, a morte me envolvia. A minha vida, triste e vã, nas trevas se esvaía. Abismo horrível me tragou, o mal de mim se apoderou; perdi-me no pecado. | 7 - Ele me disse: Atém-te a mim, agora o conseguirás. Entrego-me todo por ti, e então lutarei por ti, [425] pois eu sou teu, e tu és meu, e onde eu estiver, tu estarás, o inimigo não nos apartará. | 7 - E disse em sua compaixão: A minha mão segura. Alcançarás a salvação, eu venço a luta dura. Pois eu sou teu, e tu és meu, onde eu estou terás o céu. Nada há de separar-nos. |
| 3 - Minhas boas obras não valiam, elas estavam corrompidas. O livre-arbitrio odiava o juízo de Deus, havia morrido para o bem. [424] O medo me levou ao desespero nada me restava senão morrer, eu só podia afundar-me no inferno | 3 - As obras nunca poderão livrar-me do pecado. O livre-arbitrio tenta em vão guiar o condenado. Horrível medo me assaltou, ao desespero me levou, lançando-me ao inferno. | 8 - Ele há de derramar meu sangue, roubar-me a minha vida, tudo isso sofrerei para o teu bem, atém-te a isso com firme fé. Minha vida devora a morte, minha inocência carrega teu pecado, por isso foste salvo. | 8 - Derramará o sangue meu, serei à cruz pregado somente em benefício teu; aceita-o confiado! A vida a morte há de engolir, e teu pecado hei de remir. Por isso foste salvo. |
| 4 - Então Deus na eternidade se afligiu sobremaneira com minha miséria. Lembrou de sua misericórdia, quis conceder-me auxílio. Voltou a mim seu coração paterno, de fato, não estava a brincar, deu o melhor que tinha. | 4 - O eterno Deus se apiedou de mim, o infelizmente. De sua graça se lembrou, voltou-se ao condenado. O seu paterno coração deu, para minha salvação, o que há de mais precioso. | 9 - Rumo ao céu para meu Pai eu parto desta vida, aí quero ser teu mestre, aí te darei o Espírito, que há de consolar-te na tristeza e ensinará a reconhecer-me bem e conduzirá à verdade. | 9 - Ao Pai no céu eu voltarei, porém, não te abandono. O Espírito te enviarei do meu celeste trono. Em todo o sofrimento e dor ampara-te o Consolador, guiando-te à verdade. |
| 5 - Disse ele a seu Filho amado: Está na hora de comiserar-se. Vai, coroa preciosa de meu coração, e sê a salvação ao pobre, e ajuda-o a sair da aflição do pecado, estrangula por ele a morte amarga e deixa-o viver contigo. | 5 - Ao Filho disse o Pai no céu: O tempo está chegando; à terra desce, ó Filho meu, e salva o condenado! Liberta-o de pecado e dor, morrendo, sê-lhe o Redentor: que tenha nova vida! | 10 - O que eu fiz e ensinei farás e ensinarás, para que se amplie o reino de Deus para seu louvor e glória. E cuida-te dos estatutos humanos, eles corrompem o nobre tesouro, isso te deixo em despedida. | 10 - O exemplo e todo o ensino meu também segue e o ensina! Que assim aumente o reino seu p'ra seu louvor e glória. De humanas leis há de descrever, pois servem só p'ra corromper. Este é meu testamento! |
| 6 - O Filho obedeceu ao Pai, veio até mim sobre a terra de uma virgem pura e delicada, | 6 - Obedeceu de coração o Filho ao Pai amado. Tomou-se em tudo meu irmão, | | |

²⁴⁵ LUTERO, 2016, p. 489-490.

²⁴⁶ MODOLO, 2016, p. 43.

²⁴⁷ LUTERO, 2016, p. 490-491.

As narrativas, que começam com um convite ao canto, apregoam que esse canto deve ser unânime entre os cristãos. Lutero, com isso, procura obter uma coesão de pensamento através da unidade. Biógrafos de Lutero consideram essa letra como um registro autobiográfico deixado por ele. A letra da segunda estrofe pode ser a constatação desse argumento, pois nela estão registrados fatos da caminhada do reformador alemão: prisioneiro do diabo; perdido na morte; torturado dia e noite pelo pecado. Em sua conversão e caminhada, Lutero desenvolveu seus ensinamentos e o utilizou na mesma intensidade de seus debates, de suas teses, de seus sermões e de seus hinos.

3.1.2 Análise do Hino Das profundezas clamo, ó Deus

Forma – Binária, A-A- B

Gênero – Hino fúnebre

Contexto – Composto a partir do salmo 130, este hino foi utilizado principalmente nas cerimônias fúnebres.

Para iniciar a análise do Hino *Das Profundezas clamo, ó Deus*, é importante observar a figura a seguir:

Das pro - fun - de - zas cla - mo, ó Deus, es - cu - ta os meus ge - mí -
dos. Dos céus in - cli - na aos bra - dos meus, gra - cio - so, os teus ou -
vi - dos. Pois se jul - ga - res, meu Se - nhor, os a - tos do ho - mem
pe - ca - dor, quem an - te ti sub - sis - te?

Figura 17. Hino 2 Das profundezas clamo, ó Deus HL. 349²⁴⁸

Baseado no Salmo 130, cantado em sepultamento, o hino deve ter surgido em fins de 1523. É provável que tenha sido anexado por Lutero a uma carta escrita a Espalantino, na passagem do ano de 1523 para 1524. No final dessa carta, está escrito: “*De profundis a me*

²⁴⁸ LUTERO, 2016, p. 493-494.

versus est". Tem-se aqui um Salmo transformado em hino. Lutero demonstra um profundo amor pelo saltério. No Salmo 130, ele teria encontrado a expressão de sua própria experiência, assim como no hino anterior – *Alegrai-vos, caros cristãos* –, em que se expressa a felicidade da pessoa que sabe da experiência do perdão dos pecados. Repete-se o *cantus firmus* da descoberta reformatória. Faz parte, aliás, da pedagogia de Lutero repeti-lo até à exaustão para que fosse gravado no coração dos fiéis. Para Lutero, a certeza do perdão dos pecados é a única coisa que pode consolar ante a morte. Por isso, já em 1524, o presente hino passou a ser cantado por ocasião de sepultamentos.²⁴⁹

A melodia se limita à uma 7ª menor que vai do Mi 3 ao Ré 3. O hino possui o início tético, p orém, da primeira para a segunda nota, há um intervalo de 5ª justa inferior. Esse intervalo se repete numa espécie de ritornelo e, já próximo do final, o compositor sobe uma 3ª maior da nota inicial para mais uma vez repetir esse intervalo de 5ª justa inferior. Esse intervalo “grave descendente” imprime o caráter de uma descida resiliente às profundezas, conforme a letra quer dizer. Veja a figura a seguir:

Figura 18. Letra do Hino Das profundezas clamo, ó Deus HL. 349²⁵⁰

1 – De profunda angústia clamo a ti Senhor Deus, ouve meu clamor. Volta para mim teus ouvidos compassivos e abre-os a minha súplica. Pois se quiseres levar em consideração pecado e injustiça cometidos, quem poderá subsistir perante ti?

2 – Perante ti só valem graça e bondade para perdoar os pecados. [420] Pois nosso fazer é vão, mesmo no melhor viver. Diante de ti ninguém pode ufanar-se, por isso todo o mundo precisa temer-te e viver da tua graça.

3 – Por isso quero esperar em Deus, não me basearei em meu mérito. Meu coração deve descansar nele, e confiar em sua benignidade, que me é prometida por sua preciosa palavra. Este é meu consolo e minha fiel guardada, nisto sempre depositarei minha confiança.

1 – Das profundezas clamo, ó Deus, escuta os meus gemidos. Dos céus inclina aos brados meus, gracioso, os teus ouvidos. Pois, se julgares, meu Senhor, os atos do homem pecador, quem ante ti subsiste?

2 – Só tua graça poderá salvar-nos dos pecados, o nosso esforço em vão será, iníteis os cuidados. Ninguém se pode enaltecer, a ti devemos só temer, vivendo em tua graça.

3 – Por isso em Deus esperarei, de mim desesperando; meu coração lhe entregarei, em seu amor confiando. Consolo tenho neste amor que me dedica o meu Senhor, jamais desanimando.

4 – E ainda que demore noite a dentro e até a madrugada, meu coração não há de desesperar do poder de Deus nem preocupar-se. Assim proceda o verdadeiro Israel, gerado do Espírito, depositando sua esperança em Deus.

5 – Mesmo que entre nós haja muito pecado, junto a Deus há muito mais graça. O auxílio de sua mão não tem limite, por maior que seja o dano. Somente ele é o Bom Pastor, que há de redimir Israel de todos os seus pecados.

4 – Embora tenha de esperar paciente, noite e dia, meu coração, sem vacilar, em seu poder confia. Assim procede, ó Israel: Aguarda a Deus e sê fiel – do Espírito és nascido.

5 – E se os pecados muitos são, em Deus mais graça temos; não tem limites seu perdão, sempre o receberemos. Somente é ele o Bom Pastor e de Israel o Salvador, em quem perdão teremos.

[Algumas edições apresentam uma sexta estrofe de “glória”:]

[421] 6a – Glória seja ao Pai e ao Filho e também ao Espírito Santo, como era no princípio e agora, ele nos conceda a sua graça, para que trilhemos sua senda, que o pecado não nos prejudique a alma. Quem por isso anseia diga amém.

6a – A glória ao Pai e ao Filho seu, ao Espírito consolador Eternamente em terra e céu. Pedimos com profundo ardor: Que andemos no caminho bom, preserva a alma com teu dom. Amém digamos todos.

[Duas outras edições têm a seguinte estrofe de “glória”:]

6b – Glória seja ao Pai e ao Filho, Também a Deus, o Espírito Santo. Ele é o Supremo no trono celestial, o regente primordial sobre todas as criaturas: louvamos em alta voz, enquanto vivermos sobre a terra. Deus dê-nos sua bênção.

6b – A glória ao Pai e ao Filho seu, e a Deus, o Santo Espírito. Seu trono está lá no alto céu, governa sobre o mundo. Graça e louvor, ó Deus, a ti enquanto estou na terra aqui. E dá-nos tua bênção.

²⁴⁹ LUTERO, 2016, p. 493.

²⁵⁰ LUTERO, 2016, p. 494-495.

Mesmo com uma letra de caráter profundo e funesto, Lutero mais uma vez utiliza seus argumentos teológicos e, dessa vez, recorre aos princípios da teologia da graça como resposta ao pecado, como se pode constatar na quinta estrofe: “mesmo que entre nós haja muito pecado, junto a Deus há muito mais graça. O auxílio de sua mão não tem limite, por maior que seja o dano. Somente ele é Bom pastor, que há de redimir Israel de todos os seus pecados”²⁵¹.

Algumas edições do hinário luterano apresentam uma sexta estrofe. Nela, Lutero conclui seu hino reforçando a necessidade de continuar a caminhada aqui na terra, através de glórias ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, trazendo e reforçando a doutrina da Trindade.²⁵²

3.1.3 Análise do Hino *Ó Deus do céu, volta teu olhar*

Forma – Binária, A-A- B

Gênero – Hino de protesto

Contexto – Hino composto para combater os principais inimigos de Lutero, entre os quais se encontravam os entusiastas, os profetas de Zwickau, radicais e anabatistas.

Entusiasta era a maneira como Lutero se referia aos adeptos e defensores da reforma radical, que discordavam principalmente de Lutero nos aspectos do Espírito Santo e da salvação.²⁵³

Para analisar o hino *Ó Deus do céu, volta teu olhar*, é importante analisar a próxima figura:

²⁵¹ LUTERO, 2016, p. 495.

²⁵² LUTERO, 2016, p. 495.

²⁵³ WACHHOLZ, 2018, p. 603.

Figura 19. Partitura 3 Linha melódica do Hino Ó Deus do céu, volta teu olhar HL.241²⁵⁴

A - ten - de - nos, ó Deus dos céus, es - cu - ta os nos - sos
bra - dos. Quão pou - cos são os san - tos teus, e es -
tão de - sam - pa - ra - dos! É des - pre - za - do o Ver - bo teu, e a
fé já qua - se es - mo - re - ceu em to - da hu - ma - ni - da - de.

A Reforma Protestante, como é conhecida atualmente, surgiu como uma sucessão de fatos, de forma que a fixação das 95 teses na igreja do castelo de Wittenberg pode ser compreendida apenas como uma atitude de alerta sobre o mau uso e a falta de zelo doutrinal por parte de alguns clérigos. Lutero nutria dúvidas desde a juventude e durante a sua formação clerical passou a tirar suas próprias conclusões contra, sobretudo, a influência e a inerrância do poder papal. Porém, durante a Reforma, outros grupos “não católicos” aparecem no cenário, e por terem convicções diferentes das de Lutero, passaram a ser também seus adversários. Esse grupo ficou conhecido como “os entusiastas”, pois possuíam doutrinas diferentes, principalmente a pneumatologia ou a doutrina do Espírito Santo.²⁵⁵ De acordo com Wilhelm Wachholz:

Os assim denominados entusiastas insistiam na iluminação pelo Espírito Santo, e afirmavam receber revelações inéditas. Lutero combatia este tipo de compreensão, defendendo a necessidade da rigorosa concordância das experiências pessoais com aquelas inscritas no cânone dos profetas e apóstolos. Era necessário discernir entre sentimento religioso, emocionalidade e imaginação livre de fé.²⁵⁶

Soma-se a essa frente de debates e discussões teológicas dentro do próprio movimento de Reforma, a atuação dos profetas de Zwickau que pregavam a instituição do Reino de Deus na terra. Com essa visão, confrontaram Lutero em sua doutrina do *Sola Scriptura*.²⁵⁷

²⁵⁴ LUTERO, 2016, p. 496.

²⁵⁵ TERRA, Kenner R. C.; OLIVEIRA, David M. Hermenêutica do espírito: a leitura bíblica na reforma radical. *Revista Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v. 57. n. 1, p. 46-59, 2017. p. 46-59.

²⁵⁶ WACHHOLZ, Wilhelm; DIETZ, Martin T. Pneumatologia em Lutero. *Revista Reflexus*, Vitória, a. XII, n. 20, p. 591-610, 2018. p. 603.

²⁵⁷ SEMBLANO, 2017, p. 294.

Os movimentos antagônicos a Lutero, conhecidos como radicais e anabatistas, chegaram a um desfecho catastrófico com a guerra dos camponeses e a morte do seu líder maior, Thomas Muntzer, que foi ex-companheiro de Lutero, mas que, aproximando-se ao movimento dos radicais, passou, junto a Karlstad e outros radicais, a atacar a Reforma luterana. É importante, agora, analisar a letra do hino *Ó Deus do céu, volta teu olhar*, a partir da figura abaixo:

Figura 20. Letra do Hino *Ó Deus do céu, volta teu olhar* HL.241²⁵⁸

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>1 – Ó Deus do céu, volta teu olhar e tem compaixão. Quão poucos são os teus santos, nós pobres estamos abandonados! Não deixam tua palavra ser verdade, a fé também está totalmente extinta em todos os seres humanos.</p> | <p>1 – Atende-nos, ó Deus dos céus, escuta os nossos brados. Quão poucos são os santos teus, e estão desamparados! É desprezado o Verbo teu, e a fé já quase esmoreceu em toda a humanidade.</p> | <p>5 – A prata provada sete vezes pelo fogo é considerada pura. Assim se deve perseverar na Palavra de Deus em todas as ocasiões. [417] Ela quer ser posta à prova pela cruz então sua força será reconhecida, brilhando e iluminando intensamente toda a terra.</p> | <p>5 – Provada a prata é no calor, no fogo acrisolada. A sã Palavra do Senhor na angústia é confirmada. Provado o Verbo pela cruz, revela então poder e luz, iluminando a terra.</p> |
| <p>[416] 2 – Somente ensinam falsidades, inventadas pelo entendimento próprio, seu coração não tem unanimidade, fundada na palavra de Deus. Um escolhe isto, outro aquilo, dividem-nos sem qualquer critério e mostram uma bela aparência exterior.</p> | <p>2 – Ensinam-se doutrinas vãs, por homens inventadas. Deturpam as palavras sãs, no Verbo alicerçado. Discordam entre si também, confundem-nos com vil desdém, brilhando na aparência.</p> | <p>[417] 6 – Deus, queiras mantê-la pura ante essa geração perversa. Recomendamo-nos a ti, para que não se insinue entre nós. O povo ímpio se aglomera em torno dessa gente dissoluta que se levanta em meio a teu povo.</p> | <p>6 – Ó Deus, vem pura o conservar da geração perversa. Em ti queremos confiar, p'ra que não nos subverta. O povo se juntando está em torno desta gente má que surge entre teu povo.</p> |
| <p>3 – Deus queira exterminar todas as doutrinas que nos ensinam falsas aparências! Além disso, sua língua, ufanando-se abertamente diz: Ai de quem tentar nos impedir! Somente nós temos o direito e o poder, o que nós determinamos vale para todos. Quem é que vai mandar em nós?</p> | <p>3 – Senhor, oh! vem fazer calar os tais ensinadores! Ousados são no seu falar e dizem quais doutores: Nós temos a revelação, decretos, leis e tradição; da Bíblia somos mestres!</p> | <p>[Algumas edições concluem com a seguinte estrofe:]</p> <p>7a – Glória seja a Deus Pai para sempre, também a Cristo, o Unigênito, e ao Santo Espírito Consolador no alto, em coros celestiais. Como no princípio e também agora foi e sempre será no mundo, no mundo. Amém.</p> <p>7a – A glória a ti, o Pai e Deus, e a Cristo, o Filho amado; e ao Santo Espírito nos céus, Consolador sagrado. Tal como foi também será: agora e sempre se dará a ti, Deus, toda a glória.</p> | |
| <p>4 – Por isso Deus diz: Preciso levantar-me, os pobres estão confundidos. Seus suspiros chegam a meus ouvidos, ouvi seu lamento. Minha palavra santa deve entrar em ação, atacá-los corajosa e resolutamente e ser a força dos pobres.</p> | <p>4 – Por isso diz o santo Deus: Dos crentes afligidos os brados sobem já aos céus, ouvi os seus gemidos. Meu Verbo mando com vigor aniquilar a sua dor e as hostes inimigas.</p> | <p>[Outras edições concluem assim:]</p> <p>7b – Glória seja ao Pai e ao Filho e também ao Espírito Santo, como no princípio era e agora, que nos conceda sua graça, que andemos no caminho bom, que o pecado não nos prejudique a alma. Quem deseja isso diga amém.</p> <p>7b – A glória ao Pai e ao Filho seu ao Espírito Consolador eternamente em terra e céu. Pedimos com profundo ardor: Que andemos no caminho bom, preserva a alma com teu dom. Amém digamos todos.</p> | |

Sob esse clima de disputa interna, Lutero apresenta uma versão do Salmo 12 metrificado e musicado,²⁵⁹ contendo em sua letra o seu posicionamento contrário às doutrinas dos entusiastas. O hino está carregado das dores causadas por essas discussões: “não deixam tua palavra ser verdade” – estrofe 1. A palavra de Deus não é mais o critério determinante para os entusiastas que seguem pretensas iluminações, dadas diretamente pelo Espírito Santo: “a fé também está extinta” – estrofe 1. No entanto, as revelações em que se fundam os entusiastas são “falsas aparências” – estrofe 3; trata-se de invenções do “entendimento próprio” – estrofe 2. A consequência é que não se entendem: “um escolhe isto, outro aquilo” –

²⁵⁸ LUTERO, 2016, p. 496-497

²⁵⁹ MODOLO, 2017, p. 48.

estrofe 2. Quando são admoestados, ufanam-se abertamente. O próprio Deus deve intervir para que “essa geração perversa”, “não se insinue entre nós” – estrofe 6.²⁶⁰

Sobre esse hino, ainda considerando o ambiente de rivalidade, conta-se um relato que, certa vez, um pregador estava pregando em Magdeburgo e foi interrompido por um simpatizante luterano que, após chamar o pregador de mentiroso, passou a cantar esse hino em voz alta. Por outras vezes, os luteranos interromperam sermões entoando esse louvor. Para alguns pesquisadores, esse hino pode ser considerado um hino de protesto à composição mais famosa de Lutero: *Castelo Forte*.²⁶¹ Esse hino possui uma oitava exata em sua extensão, que vai do Ré 3 ao Ré 4.

3.1.4 Análise do Hino Diz a boca dos néscios

Forma – Binária, A-A- B

Gênero – Hino de protesto

Contexto – Uma composição feita baseada no salmo 14, também segue os conceitos de combater as doutrinas dos grupos religiosos contrários às visões de Lutero.

A análise do hino *Diz a boca dos néscios* será apresenta agora, a partir da análise da próxima figura:

Figura 21. Partitura 4 Linha melódica do Hino Diz a boca dos néscios²⁶²

O to - lo diz no co - ra - ção: Ao ve - ro Deus hon - ra -
mos. No en - tan - to, vis des - cren - tes são, e o ne - gam com seus
a - tos. A men - te cor - rom - pi - da - es - tá, pra Deus e - xe - cra -
ção se - rá. O bem nin - guém pra - ti - ca.

Esse hino se trata de uma versão do Salmo 14, publicada pela primeira vez em 1524. No mesmo ano, houve publicações em Erfurt e em Wittenberg. Seu contexto abarca, assim

²⁶⁰ LUTERO, 2016, p. 496-497.

²⁶¹ MENDONÇA, 2017, p. 59.

²⁶² LUTERO, 2016, p. 515.

como o hino anterior – *Ó Deus do céu, volta teu olhar* –, as discussões com os entusiastas. Ele deve ter sido composto no final de 1523 ou no início de 1524.²⁶³ O hino se restringe a uma oitava, que vai do Ré 3 a Ré 4.

Observe a figura a seguir:

Figura 22. Letra do Hino Diz a boca dos néscios²⁶⁴

| | | | |
|--|---|---|---|
| <p>1 – Diz a boca dos néscios: Referimo-nos ao Deus verdadeiro. Entretanto seu coração está cheio de descrença, eles o negam com atos. Na verdade, sua natureza está corrompida, é uma abominação perante Deus. Nenhum deles faz o bem.</p> | <p>1 – O tolo diz no coração: Ao vero Deus honramos. No entanto, vis descrentes são, e o negam com seus atos. A mente corrompida está, p'ra Deus execração será. O bem ninguém pratica.</p> | <p>devorando, em compensação, meu povo e nutrido-se com seu prejuízo? Sua confiança não está depositada em Deus, não o invocam na necessidade, querem suprir-se a si mesmos.</p> | <p>o pobre povo devorar, comer os seus pertences? Já não confiam mais em Deus! Procuram com esforços seus suprir o seu sustento.</p> |
| <p>2 – O próprio Deus olhou dos céus sobre os filhos dos homens; pôs-se a observá-los para ver se encontraria alguém [442] que tivesse voltado a sua mente com seriedade para as palavras de Deus, perguntando por sua vontade.</p> | <p>2 – O próprio Deus do céu olhou a toda a humanidade. E com cuidado ele observou se por casualidade alguém os pensamentos seus tivesse dirigido a Deus, e para o santo Verbo.</p> | <p>5 – Por isso seu coração nunca se aquieta, e está atemorizado o tempo todo. Deus quer ficar junto aos retos que lhe obedecem na fé. Vós, porém, desprezais o conselho do pobre e zombais de tudo que ele diz, que Deus se tomou seu consolo.</p> | <p>5 – Sem paz seu coração será, seus medos, permanentes. Deus com os justos estará, que lhe são obedientes. Zombais, contudo, quando diz o pobre o quanto está feliz por Deus ser seu consolo.</p> |
| <p>3 – Ninguém estava no caminho certo todos estavam transviados, cada qual seguia seu delírio e seguia costumes corrompidos. Nenhum deles praticava bem algum, embora muitos vivessem na ilusão de que seu procedimento agradaria a Deus.</p> | <p>3 – Ninguém andava em trilho bom, transviados iam todos, trilhando, em alucinação, caminhos escabrosos. Ninguém fazia o que é bom embora andassem na ilusão que Deus se comprazia.</p> | <p>6 – Quem ao pobre Israel há de obter a salvação em Sião? [443] Deus se comiserará de seu povo e livrará os que estão presos. Isso fará por meio de seu Filho, nisso Jacó se aprazera e Israel se alegrará.</p> | <p>6 – Ao pobre povo de Sião, quem poderá salvá-lo? Deus mostra a sua compaixão e vem já libertá-lo. Por Cristo, o Filho, ele o fará, e então Jacó se alegrará com Israel, seu servo.</p> |
| <p>4 – Por quanto tempo querem ficar ignorantes os que se impõem tanto esforço,</p> | <p>4 – Por quanto tempo ireis tentar viver como ignorantes,</p> | <p>[Inícios de uma sétima estrofe de “glória” em duas edições.]</p> | |

Ao nomear os inimigos de sua doutrina como Néscios, intencionalmente ou não Lutero os considera como de “natureza corrompida, aboninanação perante Deus”-estrofe 1;”transviados e corrompidos –estrofe 3.

Similar à estratégia de divulgação e protestos, estes inimigos, principalmente os anabatistas, respondiam às provocações musicais de Lutero talvez até com um ímpeto musical maior, formulando suas próprias canções e seus próprios hinários. “Baseados em 1 Coríntios 14:26, 30 e 31, os anabatistas acreditavam que cada crente deveria ter o direito de levantar-se e falar em qualquer momento numa reunião da congregação”. Desta forma Luteranos e Anabatistas travaram uma espécie de batalha musical, cada qual evocando e enaltecendo sua teologia. Mas cada um deles defendendo à sua maneira o sacerdócio de todos os crentes, que para Malheiros, era melhor enfatizado pelos reformadores radicais, os anabatistas.²⁶⁵

²⁶³ LUTERO, 2016, p. 498.

²⁶⁴ LUTERO, 2016, p. 499-500.

²⁶⁵ MALHEIROS, 2017, p. 84.

3.2 Análise do Hino “Os mártires de Cristo”

Forma – A-A- B

Gênero – Balada

Contexto – Hino composto para registrar e denunciar a tragédia acontecida com o monges agostinianos, que foram queimados vivos na cidade de Lovaine, em Bruxelas.

O mais antigo hino de Lutero parece ter sido o cântico *Ein hubsch Lied von den zwei Märtyrern Christi, zu Brüssel von den Sophisten zu Lowen verbrandt*.²⁶⁶ A letra desse hino conta a história do martírio de dois monges agostinianos do mosteiro da Antuérpia, Heinric Voes e Johann von Eschen, que, após confessarem serem seguidores dos ensinamentos de Lutero, foram queimados na praça pública de Bruxelas.²⁶⁷ Semblano relata o contexto em que se deu esse martírio da seguinte maneira:

Com o crescimento da adoção das doutrinas reformadas na Europa, um grupo de monges do convento de Antuérpia se converteram ao Evangelho, ao que foram imediatamente presos pelo bispo de Cambrai. Sendo interrogados pelo inquisidor Jacó de Hoogstraten, vários deles recuaram, com exceção de três: João Esch, Henrique Voes e Lampertus Thorn. No dia agendado para a execução, Thorn pediu - e conseguiu - quatro dias para pensar, tendo sua pena comutada para cinco anos de prisão (onde iria morrer, no último ano de sua pena). Mas Esch e Voes permaneceram firmes em sua fé e, assim, no dia 1º de julho, foram levados à Praça Central de Bruxelas (‘a famosa Grand-Place’), onde foram queimados vivos, tornando-se, assim, os primeiros mártires da época reformada.²⁶⁸

O hino é longo e a sua versão original conta com 10 estrofes.²⁶⁹ A partir da expressão “entoamos nova canção”, Lutero inicia o hino aos mártires de Bruxelas. Essa era uma expressão comum que Lutero usou como forma de um anúncio público para chamar à atenção aos fatos que seriam narrados na canção.²⁷⁰ Na primeira estrofe, Lutero identifica o local do martírio, Bruxelas, no país baixo. Na segunda estrofe, ele nomeia os dois mártires, João e Henrique, familiarizando e envolvendo os/as ouvintes com os nomes que poderiam facilmente ser de qualquer pessoa. Lutero avança para a terceira estrofe, chamando os professores da Universidade de Lovaina – os quais julgaram e condenaram os mártires – como “sofistas”, por considerá-los contraditórios e sem argumentações. O próprio Lutero, em 1519, havia sido condenado por heresia e tivera seus escritos queimados em Lovaina.²⁷¹

²⁶⁶ MODOLO, 2017, p. 43.

²⁶⁷ LUTERO, 2016, p. 485.

²⁶⁸ SEMBLANO, 2017, p. 317-318.

²⁶⁹ A interpretação do contexto da poesia deste hino, está baseada na versão literal encontrada em: LUTERO, 2016, p. 486-489.

²⁷⁰ LUTERO, 2016, p. 486.

²⁷¹ LUTERO, 2016, p. 485.

Na quarta estrofe, Lutero exalta a firmeza dos mártires ao serem tentados à apostasia. Na quinta, os jovens monges já estariam prontos na fogueira, momento em que lhes são arrancadas as roupas sacerdotais de seu convento. Na sexta estrofe, Lutero enaltece as vantagens de permanecer firmes na fé, a morte para o mundo e o sacerdócio verdadeiro. O hino caminha para as estrofes finais e, na sétima estrofe, Lutero canta a humilhação pela qual passaram os monges. Na oitava estrofe, a fogueira é acesa e o povo reprova a condenação, porém, os algozes permanecem com o firme propósito de levar a cabo e, nas últimas estrofes, mantém-se o clima de resiliência diante do martírio duplo. Veja a figura a seguir:

Figura 23. Partitura 5 Linha melódica do Hino “Os mártires de Cristo”²⁷²

Um can - to no - vo vou en - toar, que Deus nos dê sua gra - ça,
 Dos fei - tos de - le vou can - tar, que em su - a gló - ria o fa - çal
 Bru - xe - las foi que o pre - sen - ciou: por mei - o de dois mo - ços
 O seu po - der a - li mos - trou, que com seus dons di - vi - nos
 do - tou tão ri - ca - men - te.

Partindo da premissa luterana de que “tudo que não é proibido na bíblia é permitido”, Lutero compôs esse hino. Observe: primeiramente essa música como gênero musical possui características de balada ou de canção popular.²⁷³ Seria possível parafraseá-las na atualidade, como as músicas que são utilizadas pelos feirantes e/ou vendedores de rua.

Em relação à parte técnica musical, essa balada – que seria apenas o despertar para toda uma *práxis* nos cantos da Reforma – contava com uma forma simples estrutura:

Esta canção de Lutero utiliza a forma musical AAB, uma estrutura de canção com duas repetições de uma frase melódica (A) seguidas de uma parte melódica (B)

²⁷² LUTERO, 2016, p. 486.

²⁷³ MENDONÇA, 2017, p. 107.

diferente, mais longa e cantada somente uma vez. Esta última seção B pode incorporar trechos da melodia da seção A.²⁷⁴

Esse tipo de forma musical, AAB, ficou conhecida em como *Bar form*. Esse termo era usado pelos mestres cantores e essa mesma estrutura foi usada mais tarde na composição mais famosa de Lutero, *Castelo Forte*. A tessitura alcança uma nova, que vai do Dó 3 a Ré 4, e os dois primeiros sistemas se iniciam com a mesma nota, Dó, o terceiro sistema. Observe as próximas figuras:

Figura 24. Letra do Hino “Os mártires de Cristo”²⁷⁵

1 – Entoamos nova canção*
em nome de Deus nosso Senhor,
para cantar o que fez Deus
para seu louvor e glória.
Em Bruxelas, no País Baixo,
por meio de dois moços,
ele fez conhecido seu poder prodigioso,
os quais com seus dons
orouso tão ricamente.

[412] – 2 O primeiro chama-se,
apropriadamente João,
por ser tão rico das graças de Deus
Seu irmão Henrique, pelo espírito,
autêntico cristão sem faltas.
Partiram deste mundo,
granjearam a coroa,
como os bravos filhos de Deus
morreram por sua palavra,
tornaram-se seus mártires.

1 – Um canto novo vou entoar,
que Deus nos dê sua graça;
Dos feitos dele vou cantar,
que em sua glória o faça!
Bruxelas foi que o presenciou:
por meio de dois moços
O seu poder ali mostrou,
que com seus dons divinos
dotou tão ricamente.

2 – Um deles se chamava João,
de dons divinos rico.
O outro, Henrique, seu irmão,
de espírito o mais puro.
Partiram deste mundo, e já
o prêmio conquistaram
Que aos filhos prometido está.
Por sua fé morreram.
Seus mártires são feitos.

3 – O velho inimigo mandou prendê-los,
atemorizou-os longamente com ameaças,
mandou-os arrenejar a Palavra de Deus,
com astúcia também quis neutralizá-los.
Muitos sofistas de Lovaina
com sua ira e arte vã,
ele reuniu para esta jogada;
o Espírito os fez de imbecis,
nada puderam conseguir.

4 – Cantaram suave, cantaram azedo,
tentaram vários ardis,
os jovens resistiram feito muralhas,
desprezando os sofistas.
Isto muito irritou o velho inimigo,
por ter sido vencido
a tal ponto por esses jovens,
doravante foi tomado pela ira,
e procurou levá-los à fogueira.

5 – Roubaram-lhes as vestes conventuais,
tiraram-lhes também a ordenação,
os jovens estavam prontos para tal,
e disseram alegremente amém.
[413] Agradeceram a seu Deus e Pai
pela perspectiva de se livrarem
da hipocrisia e blasfêmia do diabo
com as quais, por meio de um jogo falso,
ele enganava totalmente o mundo.

6 – Isso Deus estabeleceu por sua graça
para que se tornassem verdadeiros sacerdotes,
sacrificando-se a ele ali,
ingressaram na ordem cristã.
Morreram totalmente para o mundo.

3 – O diabo os dois mandou prender,
tentando, sob ameaça
E com astúcia, os convencer
a renegar a graça.
Depois mandou chamar então
doutores de Lovaina
Para esta grande encenação,
com sua sábia faina.
Não conseguiram nada.

4 – Em tom suave, ameaçador
tentaram mil astúcias.
Os jovens, sem nenhum temor,
desprezam os sofistas.
O diabo então se aborreceu
por ter sido vencido
Por esses jovens! Deus do céu!
de fúria foi tomado
e decidiu queimá-los.

5 – Dos hábitos como também
das ordens os privaram.
Alegres e dizendo amém
os jovens o aceitaram
A Deus seu Pai deram louvor
por vir já libertá-los
Do ardil do diabo e seu furor,
que com os seus ludibrios
vem enganando o mundo.

6 – Em sua graça o eterno Deus
quis que sacrificassem
Ali os próprios corpos seus
e em ordem santa andassem:
Para este mundo morto estar

²⁷⁴ MENDONÇA, 2017, p. 107.

²⁷⁵ LUTERO, 2016, p. 486-487.

Figura 25. Continuação da letra do Hino “Os mártires de Cristo”²⁷⁶

| | | | |
|---|---|---|--|
| desperam-se da hipocrisia, entraram no céu livres e puros, varreram a monjaria e deixaram aqui a futilidade humana. | deixar a hipocrisia, No céu bem limpo e livre entrar, despir a monjaria e todas as vaidades. | | |
| 7 – Forjaram-lhes um pequeno documento, mandando que o lessem [publicamente]. Ali assinalaram todos os artigos de sua fé. Sua maior heresia teria sido: deve-se crer somente em Deus, o ser humano engana e mente sempre. Nele não se deve confiar. Por isso tiveram que morrer na fogueira. | 7 – Um documento se lhes dá co’ a ordem de ser lido, Pois nele registrado está o crime cometido: Supremo erro é no Senhor e Deus confiar somente, No ser humano enganador jamaiz, pois sempre mente. Merecem a fogueira. | | |
| 8 – Acenderam duas fogueiras, trousteram os dois jovens. Todos se admiraram muito por desprezarem semelhante tortura. Com alegria se conformaram, louvando e cantando a Deus; o ânimo dos sofistas se encolheu ante estas novidades em que Deus assim se manifestou. | 8 – Fazer fogueiras! e p’ra já! os jovens logo chegam. Pasmado o povo lá está, pois toda a dor desprezam. Entregam-se nas mãos de Deus, cantando-lhe louvores. Mas os sofistas com os seus se encheram de temores com essa novidade. | O verão está à porta, o inverno se foi, as delicadas flores estão brotando, aquele que o iniciou certamente o consumará. | Pois vem chegando já o verão, passou o frio inverno. As flores eis em brotação! O que fez o começo também há de acabá-lo. |
| [414] 9 – Mesmo assim não deixam de suas mentiras para disfarçar o grande assassinato. Alegam um pretexto falso, sua consciência os incomoda; mesmo após a morte, os santos de Deus são por eles caluniados. Dizem que, na extrema necessidade, ainda neste mundo, os jovens teriam voltado atrás. | 9 – E agora querem disfarçar mentiras a horrenda e vil matança. Mentiras ei-los a espalhar p’ra alívio da consciência. Os santos caluniando estão mesmo depois da morte, Dizendo: “Tudo foi em vão, pois lá, na dor mais forte, os jovens renegaram”. | [Esta forma em dez estrofes encontra-se somente em algumas edições]. 8a – Arrependeram-se da brincadeira, queriam salvar as aparências, não osam infamar-se do ato, abafam totalmente o caso. A vergonha lhes rói o coração e confessam a seus companheiros, pois o espírito não pode calar aqui, o sangue derramado de Abel tem que denunciar Caim. | Pois vem chegando já o verão, passou o frio inverno. As flores eis em brotação! O que fez o começo também há de acabá-lo. |
| 10 – Deixem-nos continuar mentindo, isso pouco lhes adianta. Devemos agradecer a Deus porque sua palavra retornou. | 10 – Que continuem a mentir, não têm disso proveito! A Deus devemos gratos ser – voltou seu Evangelho! | [415] – 8b – A cinza não pára de se espalhar por todas as terras, nada a impede, nem arroyo, poço, valo ou cova. Ela atira com o inimigo. Aos que em vida forçou a calar pelo assassinato ele tem que, depois de mortos, deixar cantar muito alegres a plena voz e com todas as línguas, | 8b – A cinza está a se espalhar por toda a terra e gente. Nem rio nem cova a faz parar, ao inimigo vence. Aos que obrigou na vida a silenciar na morte, Agora condenado está a ouvir em toda parte o seu alegre canto. |

Agora, é importante realizar a análise do hino *Castelo Forte*, de Lutero, o que será feito na próxima seção.

3.3 Análise do hino “Castelo Forte”

Forma – A-A- B

Gênero – Criado a partir de um canto gregoriano, após ser harmonizado, é um modelo de Canto coral à 4 vozes.

Contexto – Apesar das controvérsias sobre a data e sobre as condições de sua composição, *Castelo Forte* se apresenta a partir do salmo 46 como um ato de resiliência em relação ao poder protetor de uma fortaleza em Cristo.

²⁷⁶ LUTERO, 2016, p. 488-489.

Originalmente, composto como *Ein feste Burg ist unser Gott – Castelo Forte é o nosso Deus* –, esse hino pode ser considerado um símbolo da Reforma Protestante, do século XVI, e teve seu primeiro registro impresso no hinário *Geistliche Lieder*, de 1529, publicado por Joseph Klug.²⁷⁷

Esse louvor icônico do protestantismo está presente nos hinários em diversas denominações protestantes. No Brasil, *Castelo Forte* está nos hinários das igrejas históricas tradicionais e nas pentecostais, em suas três ondas. Esses são os hinários com as respectivas denominações e seus números, nos quais é possível encontrar a melodia desse hino: Igreja Luterana alemã – *Gesangbuch*; Igreja Evangélica Luterana no Brasil (IELB) – Hinário Luterano, nº 165; Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) – Hinos do povo de Deus, nº 97, e Livro de Canto, nº 482; Igreja Evangélica Fluminense – Salmos e Hinos, nº 640; Igreja Batista – Cantor Cristão, nº 323; Igreja Presbiteriana e Congregacional – Novo Cântico, nº 155; Hinário Presbiteriano Independente, nº 409; Congregação Cristã no Brasil – Hino de Louvores e Súplicas a Deus, nº 31; Igreja Assembleia de Deus – Harpa Cristã, nº 581; Igreja dos Santos dos Últimos Dias – Hino nº 32; Igreja Metodista – Hino Evangélico com ritual, nº 206; Cantai ao Senhor, nº 64; Seja Louvado, nº 192; Igreja Adventista do Sétimo Dia – Hinário Adventista, nº 33; e Igreja Adventista do Sétimo Dia – Movimento da Reforma, nº 13 – Hinário de Louvores ao Rei.²⁷⁸

Quanto às suas frases poéticas e sua metrificação, o hino está disposto na forma 8.7.8.7.6.6.6.6.7. Isso pode ser observado nas próximas figuras:

Figura 26. Partitura 7 Coro a 4 vozes do Hino “Castelo Forte”²⁷⁹

Deus é cas - te - lo for - te, e bom de - fe -
As - sis - te - nos com su - a mão na dor
sa - e ar - ma - men - to. O rei in -
e no tor - men - lo
fer - nal das tre - vas do mal, com to - do o
po - der e as - tú - cia quer ven - cer: i - gual não
há na ter - ra.

²⁷⁷ MEIRA, 2017, p. 34.

²⁷⁸ KEITH, 1987, p. 47.

²⁷⁹ HARPA CRISTÃ COM MÚSICA. Rio de Janeiro: CPAD, 2006. [n.p.].

Figura 27. Partitura 6 Linha melódica do Hino “Castelo Forte”²⁸⁰

581 **Castelo Forte**
M. L. / J. E. V. H. (M. L.)

$\text{♩} = 92$

1. Cas - te - lo for - te é nos - so Deus, Am - pa - ro e for - ta - le - za: Com
 2. A nos - sa for - ça na - da faz: Es - ta - mos, sim, per - di - dos, Mas
 3. Se nos qui - ses - sem de - vo - tar De - mô - nios não con - ta - dos, Não
 4. Que Deus a lu - ta ven - ce - rá, Sa - be - mos com cer - te - za, E

seu po - der de - fen - de os seus Na lu - ta e na fra - que - za. Nos
 nos - so Deus so - cor - ro traz E so - mos pro - te - gi - dos. De -
 nos po - di - am as - sus - tar, Nem so - mos der - ro - ta - dos. O
 na - da nos as - sus - ta - rá Com Cris - to por de - fe - sa. Se

ten - ta Sa - ta - nás, Com fú - ria per - ti - naz, Com ar - ti - ma - nhas
 fen - de - nos Je - sus, O que ven - ceu na cruz, Se - nhor dos al - tos
 gran - de a - cu - sa - dor Dos ser - vos do Se - nhor Já con - de - na - do es -
 te - mos de per - der Fa - mí - lia, bens, po - der, E, em - bo - ra a vi - da

tais E as - tú - cias tão cru - éis, Que iguais não há na Ter - ra.
 céus. E sen - do tam - bém Deus, Tri - un - fa na ba - ta - lha.
 tá: Ven - ci - do ca - i - rá Por u - ma só pa - la - vra.
 vá, Por nós Je - sus es - tá, E dar - nos - á seu - rei - no.

Nessa partitura, está o exemplo da música coral de Lutero. Para esse tipo de música, Lutero, a partir de uma voz que canta a melodia – tenor ou soprano –, organiza as outras vozes, dando uma textura harmônica, pois, na medida que os sons combinados e de altura diferentes são executados simultaneamente, surgem novas sonoridades de caráter próprio. Os grupos que executam esse tipo de música são chamados de corais. O quarteto vocal clássico, como demonstrado na partitura acima, na clave de sol na parte superior da pauta, tem-se a voz mais aguda feminina e o soprano, nesse caso, canta a melodia.

A segunda voz, na parte inferior na clave de sol, é denominada contralto. Nesse coral, o contralto inicia a anacruse e o primeiro compasso com as notas, fazendo a mesma divisão – isorritmo. No segundo compasso, ela faz um descante junto ao soprano, como que para ornamentar a melodia. No quarto compasso, é a vez do soprano fazer o descanto. Essas duas

²⁸⁰ LUTERO, 2016, p. 487.

alterações se repetem nos compassos 6 e 8 da música. Na segunda parte do coral, nos compassos 9 e 13, o contralto repete o ornamento e, com o mesmo ornamento, o soprano complementa a melodia no compasso 18, que é último compasso a ser executado.

Sobre a clave de Fá, estão escritas as notas das vozes masculinas. A mais aguda, que está na parte superior da pauta, é o tenor. Nesse coral, ele se distingue das outras vozes por fazer um desenho rítmico único no compasso 4 e no compasso 15. No compasso 8 e no compasso 18, o tenor completa, no segundo tempo e com duas colcheias, o desenho rítmico iniciado nos mesmos compassos no primeiro tempo pela voz soprano.

A parte mais grave, o baixo, voz masculina, encontra-se notada na clave de Fá logo abaixo da voz tenor. Nesse coral, o baixo cumpre seu papel harmônico de sustentar os graves. Nos compassos 2, 6, 10, 14 e 16, o baixo executa em sua voz uma oitava abaixo, duplicando e reforçando o tenor. Destaca-se, também, o início da segunda parte do coral no compasso 9, quando o baixo faz um desenho único diferente das demais vozes, e o faz através de graus conjuntos ascendentes que vão do segundo ao quarto tempo. Esse desenho rítmico iniciado pelo baixo, completa-se na clave de sol através da voz do contralto, que conclui o desenho. Porém, diferente do baixo, é feito por um movimento descendente, conhecido como movimento contrário.

Em relação ao conteúdo do doutrinário de Lutero, o hino *Castelo Forte* mostra, nas duas últimas estrofes, na terceira e na quarta, um cenário desanimador e dominado pelo mal. Esse cenário é exteriorizado na frase: “ainda que o mundo estivesse cheio de demônios e nos quisesse devorar”. Ao final, na quarta estrofe, Lutero verbaliza o tema da *Sola Scriptura*, nos versos: “a Palavra eles têm de deixar de pé mesmo que não queiram”. Isso foi feito, também, em seus hinos posteriores, sejam do próprio Lutero ou de seus compositores e colaboradores. O importante, para Lutero, seria apregoar sua doutrina e seus discursos teológicos também através da música.

Castelo Forte colocou o nome de Martinho Lutero no mais alto degrau da história da música universal. As outras composições, sejam sacras ou profanas e que estão nesse mesmo degrau de importância, são posteriores à composição do ex-monge alemão, por exemplo: *Nona sinfonia*, de Beethoven; *Aleluia*, de Haendel; *O oratório do Messias*, de Bach; *A paixão segundo São Mateus*, de Bach; *O Prelúdio*, de Bach; *Ave Maria*, de Gounod; e *A Missa em si menor*, de Bach.

Com o seu projeto de educação através da música, seus cantos uníssonos, seus coros com cantos congregacionais, com a restauração e a ressignificação da utilização e nova função para o órgão e com seus coros polifônicos, Lutero contribuiu para que a Alemanha se

tornasse uma potência na vanguarda musical. A hegemonia musical, até a Renascença, era dos grandes centros como algumas regiões da Itália. As escolas que adotaram o ensino de música como disciplina e conteúdo na Alemanha – projeto de Lutero – certamente foram responsáveis pelo que, no campo da música, são chamados de os três grandes “B” da música: Bach, Beethoven e Brahms.

Assim, a composição de um de seus compatriotas, Beethoven – *Nona Sinfonia*, de 1824 –, junto com a poesia de Schiller, em seu quarto movimento, foi eleita como o hino da Europa e o hino da Fraternidade Universal, *Ode à Alegria*.

Johan Sebastian Bach, o primeiro “B” alemão, compôs – cerca de 200 anos após a morte de Lutero – duas grandes obras icônicas, tanto para o protestantismo quanto para a Igreja Católica Apostólica Romana. Músico luterano, para o protestantismo, Bach compôs uma cantata baseada no hino *Castelo Forte*, e, em 1730, no dia da Reforma Protestante, em seu bicentenário da Confissão de Augsburg, ele a executou. Surgia, assim, uma nova interpretação para o coral de Lutero, a *Cantata BWV 80*.²⁸¹ Além dessa cantata, Bach compôs o *BWV 720*,²⁸² um prelúdio coral para órgão. Para a Igreja Romana, adversária contumaz de Lutero, Bach deixou a melodia de um de seus prelúdios instrumentais que mais tarde foi acrescido por um poema de Gounod, tornando-se a atual *Ave Maria*, de Gounod.²⁸³

Ainda sobre a célebre composição *Ein feste Burg ist unser Gott*, além das inúmeras utilizações como canto da Reforma, há algumas definições a serem feitas. Para Friedrich Blume, “é um dos mais excelentes exemplos de perfeita unidade entre letra e melodia”, para James Moffatt, “é o maior hino do maior homem do maior período da história alemã”. Já Heinrich Heine o chamou de a *Marseilaise* da Reforma Protestante, em uma clara alusão à canção que se tornou ícone da Revolução Francesa.

Outros compositores que teriam colaborado para a estratificação do hino *Ein feste Burg ist unser Gott*, como obra indispensável, foram: Johann Friederich – 1600-1638 –, que fez um cânone; e Johann Crueger – 1598-1662 –, com uma nova harmonização do hino. As versões para órgão também foram feitas por: Samuel Scheidt – 1587-1654,²⁸⁴ Johann

²⁸¹ A cantata de Bach é um exemplo das influências que o hino e o coral Luterano tiveram sobre a música erudita universal. Conforme o vídeo: BACH, Johann S. *Cantate BMV/80 Live Concert HD* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Rus3ik, [s.d.]. (26min 39s). [online].

²⁸² O prelúdio é uma obra de virtuosismo instrumental, muito apreciado pelos organistas para exercitarem sua técnica, conforme o vídeo: BACH, Johann S. *Ein feste Burg ist unser Gott BWV 720*: Jellema, Netherlands Bach Society [YouTube, 24 ago. 2015]. [s.l.]: Netherlands Bach Society, 2015. (04min 18s). [online].

²⁸³ BACH, Johann S. *Bach/Gounod Ave Maria*. [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Kassia, [s.d.]. (03min 02s). [online].

²⁸⁴ BACH, 2015, (04min 18s).

Pachelbel – 1653-1706;²⁸⁵ Dietrich Buxtehude;²⁸⁶ Michael Praetorius – 1571-1621;²⁸⁷ Johann Nikolaus Hanff – 1663-1711;²⁸⁸ Johann-Christian Kittel – 1732-1809;²⁸⁹ Max Reger – 1873-1916;²⁹⁰ e Franz Eckhardt – 1887. Finalizando a efusão consequente da melodia luterana, recentemente, Kurt Thomas compôs um moteto coral sobre o poema de Lutero. Esse hino figura também na ópera *Les Huguenots*,²⁹¹ de Giacomo Meyerberr; na sinfonia *Reforma*,²⁹² de Felix Mendelssohn; na marcha “Kaiser-marsch”²⁹³, de Richard Wagner; e na abertura *Festival*, de Nicolai.

O hino *Ein feste Burg ist unser Gott* foi traduzido para as línguas: inglesa, *A Might Fortress is our God*; francesa, *C'est un rempart que notre Dieu*; italiana *Forte rocca è il nostro Dio*; espanhola, *Castillo flerte es nuestro Dios*; portuguesa, *Castelo forte é nosso Deus*; e muitas outras línguas. O dia 31 de outubro é o dia de todo mundo cantar a vida de Lutero e celebrar a Reforma através desse hino: *Castelo Forte, é o nosso Deus*. Esse hino foi diretamente retirado do Salmo 46, isto é, uma composição do mestre cantor e filho de Coré, que originalmente possui claras recomendações para ser cantado por um coro de vozes agudas.

O hino de Lutero foi composto durante o período conhecido como Renascença, transcendendo para todos os períodos que o sucederam. Assim, ele foi representado no Barroco, por Johann Sebastian Bach – 1685-1750), Buxtehude e Pachelbel; no Romantismo,

²⁸⁵ Pachelbel compos um coral para órgão sob a forma de fuga – fantasia para o tema, conforme o vídeo: PACHELBEL, Johann. *Chorale Fugue & Fantasia on "Ein feste Burg"* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Jordan Alexander Key, [s.d.]. (04min 45s). [online].

²⁸⁶ HORTAS, Angel. *Angel Hortas plays: 'Ein feste Burg ist unser Gott' by Dietrich Buxtehude* [YouTube, [s.d.]]. San Salvador: JohannusChurchOrgans, [s.d.]. (04min 51s). [online].

²⁸⁷ Compositor Luterano de estilo polifônico compôs esta fantasia para órgão. Conforme vídeo: BÖHME, Thomasorganist U. The organ of Thomaskirche – Thomasorganist Ullrich Böhme plays "EIN FESTE BURG" BY PRAETORIUS [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Xaver Varnus Music Festival, [s.d.]. (11min 31s). [online].

²⁸⁸ HANFF, Johann N. *Johann Nicolaus Hanff (1663-1711): Ein feste Burg ist unser Gott* [YouTube, 25 set. 2018]. [s.l.]: Einer von Weitem, 2018. (04min 07 s). [online].

²⁸⁹ KITTEL, Johann C. *Ein feste Burg ist unser Herr: by Johann Christian Kittel* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: All My Music!, [s.d.]. (01min 19s). [online].

²⁹⁰ Em sua *opus 27*, o compositor dá uma nova contribuição para a música organal, conforme vídeo: PACHELBEL, [s.d.], (04min 45s).

²⁹¹ A ópera de Giacomo Meyerberr *Les Huguenots* de Giacomo, composta em 1836 traz em seu enredo a história do conflito religioso entre protestantes e católicos, que culminou com o massacre da noite de São Bartolomeu. A abertura da ópera trás em seus acordes iniciais os sons dos tímpanos anunciando o hino *Ein feste Burg ist unser Gott*. Conforme o vídeo: MEYERBEER, Giacomo. *1836 - Les Huguenots – Meyerbeer* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Lista de Músicas Otto Maria Carpeaux, [s.d.]. (03h 19min 49s). [online].

²⁹² O Compositor judeu Felix Mendelssohn Bartholdy, em sua sinfonia número 5 em Ré maior Op.107, termina o seu terceiro movimento também com o hino *Ein feste Burg ist unser Gott*. E no quarto e último movimento, Chorale, o compositor completa a obra repetindo em um andamento allegro majestoso a composição de Lutero. Conforme vídeo: MENDELSSOHN, Felix. *Felix Mendelssohn - Sinfonía No 5 "La Reforma" en Re mayor, Op. 107* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Orquestra sinfónica Eafit, 2019. (31min 22s). [online].

²⁹³ A *Kaiser-marsch*, do compositor alemão Richard Wagner apresenta no interior e no trecho final de sua composição um excerto do hino *Ein feste Burg ist unser Gott*. Conforme vídeo: WAGNER, Richard. *Wagner - Kaisermarsch (Riccardo Muti)* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Teatro La Fenice, 1996. (10min 40s). [online].

por Felix Mendelssohn – 1809-1847; Richard Wagner – 1813-1883; e Meyerberr. As versões modernas e contemporâneas também encontram lugar em Maurice Clerc, além dos diversos compositores das mais diversificadas tendências musicais.

Concluída a análise contextual do libreto *Achtliederbuch*, como o primeiro hinário luterano, conclui-se, também, uma análise melódica, rítmica e contextual dos hinos *Alegrai-vos, caros cristãos; Das profundezas clamo, ó Deus; Ó Deus do céu, volta teu olhar; Diz a boca dos néscios; e Os mártires de Cristo*. No caso do hino símbolo da Reforma Protestante, *Castelo Forte*, incluiu-se, também, uma análise harmônica, por ter sido um modelo das vozes corais, o quarteto clássico: soprano, contralto, tenor e baixo. Além disso, listaram-se uma série de inserções do hino *Castelo Forte* em outros ambientes fora do meio teológico e religioso.



CONCLUSÃO

Teólogo de origem, Martinho Lutero, por todos esses pressupostos e relevância constatada ao longo da pesquisa, é, na história do mundo, um símbolo de conhecimento, pois, em seu movimento, em seu pensamento crítico, bem como em todas as suas contestações, mostra uma série de características comuns aos movimentos, às revoluções, aos pensamentos filosóficos, às formas de governos que, ainda hoje, formam a sociedade global. A presente pesquisa, após as análises musicais e históricas apresentadas, aponta para alguns caminhos práticos para o estudo e para a inserção da música como uma área nos estudos das Ciências das Religiões. Dentre esses caminhos, propõe-se: a antropologia da música religiosa; a estrutura e as funções da música religiosa; a música e a religião; a fórmula para o transe; as teorias aplicadas à música religiosa; a aplicação da música nas linguagens das Ciências das Religiões; e a apologia da academia e da intelectualidade.

A música, no caso específico da Reforma luterana, contou com a grande contribuição da prensa móvel de Guttemberg. A Reforma ocorreu em um momento que contou com as ferramentas propícias. Foi o tempo do Humanismo e do Iluminismo, em que a humanidade começava a contar com a Razão, ou seja, um tempo de questionamentos, também marcado pelas grandes navegações e pelo desenvolvimento, mesmo que embrionário, das Ciências. Por outro lado havia também altos índices de analfabetismo, e grandes dificuldades de acesso à educação.

Nesse contexto, a criação da prensa, artefato fruto desse período de grandes inovações, proporcionou uma massificação e disseminação dos hinos luteranos. A velocidade da informação, a conectividade e a globalização passaram a ser possíveis. Lutero utilizou fartamente desse recurso propagandístico para implementar o seu protestantismo. A música se tornou um incômodo para seus detratores e, ao mesmo tempo, um incentivo para seus apoiadores. Os folhetos, os libretos, os hinários, os sermões, as teses, as homilias, por fim, a própria Bíblia traduzida por Lutero, teriam garantido um lugar para o Protestantismo, na história das religiões.

O exemplo da música na reforma de Martinho Lutero aponta para um maior cuidado em relação ao repertório e à prática religiosa, em geral, visto ser sua música uma fonte de conhecimento primário e confiável. Assim, como nas outras religiões, é certo que a música luterana já não possui as mesmas características sonoras, métricas ou rítmicas de então. A nova instrumentação, harmonização e os novos conceitos musicais da atualidade, porém, não

foram capazes de apagar ou desconstruir a história das religiões, lida a partir da música de impressão e de expressão.

Todo esse cabedal de informações sonoras já não pode mais ser visto pelo/a pesquisador/a das Ciências das Religiões como um simples momento de reflexão ou um momento de êxtase sonoro. É papel do/a cientista das religiões estudar esses sons como elementos desveladores de sua área de estudo. Isso corrobora e incentiva esse tipo de análise. E a ligação da música com as Ciências das Religiões está, também, no fato de que, desde os primeiros registros musicais na história da humanidade, a música aparece junto aos fenômenos religiosos. Com o domínio do Cristianismo e tendo a Igreja como o seu maior mecenas e palco principal, os músicos, desde a Idade Média, Renascença, Barroco, e até a modernidade e contemporaneidade, dedicaram grande parte de suas obras aos motivos religiosos e bíblicos.

Para ilustrar esta relação entre música e religião, seguem alguns exemplos de obras de cunho religioso ligados aos grandes mestres da Música Ocidental. Em geral, são compositores e músicos, desde os tempos imemoriais das composições anônimas até às composições catalogadas e referenciadas como modelo de formas e gêneros musicais, a saber: canto gregoriano – Monodia; Organum duplum, triplum, quadruplum, melismático; Notredame Descantus, conductus, motetos, antífonas e responsoriais – *Veni Sacri Spiritus*, Leonin, Perotin, Bruckner – *Os Justi WAB 20*; oratório – J. S. Bach – *A paixão segundo São Mateus – BWV 244*; Haydn - *A criação – 1798*; Mendelssohn – *Elias*; Haendel – *O Messias, Judas Macabeu*; cantata – J. S. Bach – *Wir danken dir, Gott wir danken dir BWV 29*; missa – G. Palestrina – *Papae Marcelli*; Beethoven – *Missa Solene-Opus 123*; José Maurício de Souza – *Missa em Si Menor, Missa de Defuntos e o Magnificat*; Bruckner – missa nº 3 – *WAB.28*; Requiem – Mozart – *Réquiem*; óperas: G. Verdi – *Nabucco*; Sinfonias: Mendelssohn – *5ª sinfonia- A Reforma*; Coral: Antonin Vivaldi – *Glória in excelsis Deo*; J. S. Bach – *Vor deinen thron tret ich hiemit- BWV 668*.

Ao longo desta pesquisa algumas dificuldades foram encontradas. Me refiro principalmente a pandemia de CORONA VIRUS 19, causada pelo vírus SARS COV2. Este evento afetou mundialmente todas as atividades, e com a Faculdade Unida não foi diferente que passou a ofecerer o seu Mestrado em Ciências das Religiões de forma remota. Assim as orientações também foram feitas de forma remota. As pesquisas principalmente nas igrejas Luteranas e nas bibliotecas tornaram se uma tarefa bastante árida, devido às medidas de proteção como o afastamento social e ainda as leis que determinaram o fechamento dos espaços públicos. Uma outra dificuldade em relação à pesquisa, foi a existência de duas

igrejas Luteranas no Brasil que via de regra não convergem em alguns conceitos litúrgicos. Esta dificuldade foi equacionada quando me decidi por utilizar como fonte musical as Obras selecionadas de Martinho Lutero, publicada pelas editoras Sinodal e Concórdia. Foi a maneira de fidednizar os conceitos da Igreja de Confissão Luterana no Brasil (IECELB) e a Igreja Evangélica Luterana no Brasil (IELB). Ainda em relação às dificuldades de pesquisa, para analisar os hinos em questão, contei com a colaboração de quatro maestros de quatro diferentes denominações protestantes para que pudesse haver uma amostra maior e mais democrática quanto a intencionalidade de Lutero em seus hinos. Estes quatro maestros, Parcival Modolo²⁹⁴ - Igreja Presbiteriana; Raul Blum²⁹⁵ – Igreja Luterana; Denis Nogueira²⁹⁶ – Igreja Adventista; e Misael Sabino²⁹⁷ – Igreja Assembleia de Deus acrescentaram e contribuíram com o seu saber artístico, técnico e musical.

A partir de quatro questões feitas em forma de perguntas, foi possível realizar as análises o mais próximo da realidade musical da época em que Lutero as compos. As perguntas foram as seguintes: sendo a música um elemento comum nas liturgias das religiões, de que forma ela foi utilizada por lutero na implantação da reforma? qual o lugar da música no culto luterano? como lutero aplicou a sua teologia nos textos da hinódia luterana? E, de que maneira a música luterana contribuiu para a filologia alemã?

A música de Lutero e o seu texto nele inserido se apresenta com valor artístico e religioso. Isso possibilita uma série de alternativas e de caminhos em sua análise, seja sob o ponto de vista da arte, como elemento cultural, ou como forma deliberada de alcançar suas metas religiosas. Tais metas religiosas, sob forma de sons, educa, catequiza e politiza.

Concluo esta exposição que propos um diálogo entre os diferentes saberes e apresento como produto a Música como um referencial teórico eficiente e confiável para ser utilizado como ferramenta a partir dos três modelos de Análise musical no texto apresentado. Esta

²⁹⁴ Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e pós-graduado em regência pela Hochschule fur Musik, em Herford. É maestro da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e maestro convidado da Orquestra Sinfônica “Collegium Musicum”, de Potsdam, Alemanha.

²⁹⁵ Graduado em Teologia - Seminário Concórdia (1973), graduação em Regência pela Faculdade Santa Marcelina (1992) e mestrado em Música Sacra (Master Of Church Music) pela Concordia University Wisconsin (2001). Atualmente é professor de Teologia Prática e de Música no Seminário Concórdia em São Leopoldo, RS. Tem experiência na área de Teologia e Música, atuando principalmente nos seguintes temas: culto, louvor, liturgia, música sacra e música.

²⁹⁶ Graduado em Composição - Regência e Licenciatura Plena em Música pela Faculdade de Música Carlos Gomes(2005) e Pós-Graduação em Regência Coral (2007) pela Universidade Adventista de São Paulo(UNASP). Mestrando pela Universidade Americana em Asunción Paraguay e Doutorando pela Universidad de la Integración de las Américas em Asunción Paraguay. Compositor e Arranjador de cunho religioso e secular. Atualmente professor de arte-música na Escola Estadual de Ensino Profissional Mário Alencar - Fortaleza-Ceará.

²⁹⁷ Maestro, teólogo, bacharel em Música, Composição e Regência. Foi integrante da Força Aérea Brasileira, atuou como professor e maestro de bandas e orquestras estaduais e municipais de São Paulo.

contribuição enquanto referencial teórico deve ser considerado e aplicado em todas as religiões a partir dos seus textos musicais.

Não apenas a música contemplativa, redentora ou fortalecedora, mas uma música que vai muito além da estética momentânea limitada pelo tempo. A música por música. Que carrega em si tais elementos que estão desde que utilizados com técnica e rigor, são capazes de se fazer presente como uma linguagem das religiões.



REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Sobre a música*. Campinas: Ecclesiae, 2019.
- ALMADA, Carlos L. Considerações sobre a análise de Grundgestalt aplicada à música popular. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 117-124, 2014.
- BACH, Johann S. *Bach/Gounod Ave Maria*. [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Kassia, [s.d.]. (03min 02s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VNIDSEqtmE>. Acesso em: 26 nov. 2021.
- BACH, Johann S. *Cantate BMV/80 Live Concert HD* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Rus3ik, [s.d.]. (26min 39s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNZvQbvf5gA>. Acesso em: 26 nov. 2021.
- BACH, Johann S. *Ein feste Burg ist unser Gott BWV 720*: Jellema, Netherlands Bach Society [YouTube, 24 ago. 2015]. [s.l.]: Netherlands Bach Society, 2015. (04min 18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvVg8NGeYsg>. Acesso em: 26 nov. 2021.
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BENTO XVI, Papa. *O espírito da música*. Campinas: Ecclesiae, 2017.
- BÍBLIA Sagrada com reflexões de Lutero. Trad. João Ferreira de Almeida. ARA (Almeida Revista e Atualizada). São Paulo: SBB, 2012.
- BÖHME, Thomasorganist U. The organ of Thomaskirche – Thomasorganist Ullrich Böhme plays "EIN FESTE BURG" BY PRAETORIUS [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Xaver Varnus Music Festival, [s.d.]. (11min 31s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6kEQnH6HkE>. Acesso em: 26 nov. 2021.
- BORGES, Jane. Lutero e a educação musical. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 115-127.
- BUENO, Silveira. Contextualizar. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: FTD, 2016.
- CAIRNS, Earle E. *O cristianismo através dos séculos: uma história da igreja cristã*. 24. ed. São Paulo: Sociedade Religiosa Vida Nova, 1992.
- CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008.
- CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- CEBRASPE. *O que é PAS?* [s.d.]. Disponível em: <https://www.cebraspe.org.br/pas-unb/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

CLARAS, Sônia M.; COSTA, Dayse M. Um estudo semiótico de novos horizontes: letra e melodia. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 8, n. 1, p. 30-41, 2017.

COELHO, Márcio. Já sei namorar: tribalismo e semiótica. In: LOPES, Ivã C.; HERNANDES, Milton (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-19.

COLÉGIO SENSO. *Se eu fosse um peixinho*. [YouTube, 27 mai. 2020]. Quixeramobim: Colégio Senso, 2020. (2min 13s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sg4yZcnBVV0>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam na música litúrgica na igreja de Deus que está no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: É Realizações, 2013.

COSTA, Maria A. F. A simbologia do tambor. *Revista Elaborar*, Amazonas, v. 4, a. 5, n. 1, p. 31-48, 2017.

DIGITALISIERTE SAMMLUNGEN. [Site institucional]. [s.d.]. Disponível em: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN860380920&PHYSID=PHYS_0027&DMDID=DMDLOG_0009. Acesso em: 20 nov. 2021.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DOLGHIE, Jacqueline Z. A produção musical da reforma na Escócia e na Inglaterra. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 91-102.

DOLGHIE, Jacqueline Z. *Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto*. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

EGG, André. A reforma calvinista e a música. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 69-77.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FALCÓN, Jorge A. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

FERREIRA, Francirosy C. B. A teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto. *Revista Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 95-125, 2009.

FREIRE, Vanda B. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior*. 2. ed. Florianópolis: ABEM, 2011.

GARDNER, Howard. *Inteligências múltiplas: a teoria na prática*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise participacional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GEORGE, Timothy. *Teologia dos Reformadores*. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2017.

GIANELLI, Andrea M. *A disciplina análise musical em instituições de ensino superior da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: da música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2008.

GONÇALVES, Paulo S. L.; FERNANDES, Márcio L. Fenomenologia da religião: teoria e aplicação. *Revista Reflexão*, Campinas, v. 45, p. 1-10, 2020.

GONZÁLEZ, Justo L. *História ilustrada do cristianismo: a era dos mártires até a era dos sonhos frustrados*. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2011.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Bradiva, 2007.

HANFF, Johann N. *Johann Nicolaus Hanff (1663-1711): Ein feste Burg ist unser Gott* [YouTube, 25 set. 2018]. [s.l.]: Einer von Weitem, 2018. (04min 07 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GDDR0wWPeo>. Acesso em: 26 nov. 2021.

HARPA CRISTÃ COM MÚSICA. Rio de Janeiro: CPAD, 2006.

HARPA CRISTÃ. [Site institucional]. [s.d.]. Disponível em: <https://harpacristaonline.com.br/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

HESÍODO. *Teogonia dos deuses*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HÖFS, Carolina C. *Griots cosmopolitas: mobilidade e performance de artistas mandingas entre Lisboa e Guiné-Bissau*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais-Lisboa, Universidade de Lisboa, 2014.

HORTAS, Angel. *Angel Hortas plays: 'Ein feste Burg ist unser Gott' by Dietrich Buxtehude* [YouTube, [s.d.]]. San Salvador: JohannusChurchOrgans, [s.d.]. (04min 51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ri8DspblK0w>. Acesso em: 26 nov. 2021.

HOWARD, John. *Aprendendo a compor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

JENKINS, Lucien. *Manual ilustrado dos instrumentos musicais: o guia completo como escolher e usar instrumentos eletrônicos, acústicos e digitais*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

KATO, Katia. A função e a importância da música. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 19-29.

KEITH, Edmund D. *Hinódia Cristã*. 2. ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1987.

KITTEL, Johann C. *Ein feste Burg ist unser Herr*: by Johann Christian Kittel [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: All My Music!, [s.d.]. (01min 19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihFy1qvybF8>. Acesso em: 26 nov. 2021.

LAGO, Sylvio. *Música erudita brasileira: gêneros e formas*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2016.

LEUPOLD, Ulrich S.; LEHMANN, Helmuth T. *Luther's Works: liturgy an hymns*. Philadelphia: Fortress, 1965.

LINDBERG, Carter. *História da reforma*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas: vida em comunidade*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2016.

LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas: vida em comunidade*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2016.

LUTERO, Martinho. *Obras selecionadaselo: "Aos Conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs"*. v.5. Porto Alegre: Concórdia; São Leopoldo: Sinodal, 1995.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MALHEIROS, Isaac. A canção dos mártires: os anabatistas e a música. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 82-93.

MARTIN LUTER [Site institucional]. [s.d.]. Disponível em: <https://luther.wursten.be/etlich-christlich-lieder-achtliederbuch-1523/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MARTIN, Ralph P. *Adoração na igreja primitiva*. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2012.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel, 1843*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MATTE, Ana Cristina F.; LARA, Glaucia M. P. Um panorama da semiótica greimasiana. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339-350, 2009.

MCGRATH, Alister. *A Revolução Protestante*. Brasília: Palavra, 2012.

MCGRATH, Alister. *Teologia Sistemática, histórica e filosófica: uma introdução à teologia cristã*. São Paulo: Shedd Publicações, 2005.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro!* Do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

MENDELSSOHN, Felix. *Felix Mendelssohn - Sinfonia No 5 "La Reforma" en Re mayor, Op. 107* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Orquestra sinfónica Eafit, 2019. (31min 22s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U2Erw2QHfFw>. Acesso em: 26 nov. 2021.

MENDONÇA, Joêzer. A teologia cantada na reforma. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017a.

MENDONÇA, Joêzer. Nem som nem imagem: o culto reformado radical. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017b. p. 103-113.

MEYERBEER, Giacomo. *1836 - Les Huguenots – Meyerbeer* [YouTube, [s.d.]], [s.l.]: Lista de Músicas Otto Maria Carpeaux, [s.d.]. (03h 19min 49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sK0xbDR3ckU>. Acesso em: 26 nov. 2021.

MODOLO, Parcival. Fontes do coral luterano. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 39-52.

MOSCHELLA, Fernanda T. B. “*Ó Deus, eu quero cantar e tocar*”: a música e os instrumentos musicais no saltério davídico. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

MUNIZ, Maria C. M. C.; SILVA, Marcos R. C.; PALMEIRA, Charleston T. Adequação da Saúde vocal aos diversos estilos musicais, *Revista Brasileira em Promoção de Saúde*, v. 23, n. 3, p. 278-287, 2010.

OLIVEIRA, Acauam S. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. *Revista Linguagem*, Catalão, v. 16, n. 2, p. 131-147, 2012.

OLIVEIRA, Adriano D.; LAMPA, Jorge Luiz R. V. A figurativização do mar na canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 28, n. 1, p. 73-87, 2017.

OLIVEIRA, Daisy. *A música como instrumento de poder*. Jundiaí: Paço Imperial, 2011.

OLIVEIRA, Jetro M. Música para todos: a ampla visão musical de Lutero. In: MENDONÇA, Joêzer (org.). *O Som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: CRV, 2017. p. 30-41.

OLIVEIRA, José E. B. *Santo Daime, o professor dos professores: a transmissão do conhecimento através dos hinos*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. 3. ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2014.

PACHELBEL, Johann. *Chorale Fugue & Fantasia on "Ein feste Burg"* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Jordan Alexander Key, [s.d.]. (04min 45s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Z6ensr5B0M>. Acesso em: 26 nov. 2021.

PAIXÃO, Anne Elise R. A crença no Purgatório, a prática das indulgências e sua aplicação no Rio de Janeiro setecentista. *Revista Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 8, n. 3, p. 47-60, 2016.

POLONIO, Adriete. *O simbolismo do "trabalho" da tradição Sufi à luz da psicologia Jungiana*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PRIOLLI, Maria L. M. *Princípios básicos da música para juventude*. 53. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 2012.

RÊSES, Erlando S. Do conhecimento sociológico à teoria das representações sociais. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 189-199, 2003.

RIBEIRO, Hugo L. *A análise musical: por quê, pra quem e como?* In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVI, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: ANPPOM, 2006.

ROPER, Lyndal. *Martinho Lutero: renegado e profeta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

SABINO, Misael. *Música na igreja com visão na Bíblia*. São Paulo: [s.n.], 2018, p. 63.

SAMPAIO, Marcos S. A teoria de relações de contorno no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme S. (eds.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Salvador: UFBA, 2017. p. 127-131.

SANTOS, Hermes S.; TEIXEIRA, Célia F. S.; ZANINI, Cláudia. Contribuições da musicoterapia para o fortalecimento da subjetividade de adolescentes participantes de um projeto social. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 163-182, 2011.

SANTOS, Vantuil G. *Lutero: época, vida, legado*. Rio de Janeiro: CPAD, 2018.

SCHALK, Carl F. *Lutero e a música: paradigmas de louvor*. 3. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2018.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: UNESP, 2003.

SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem*. Brasília: Brasiliense, 1990.

SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SEMBLANO, Martinho L. R. N. *Martinho Lutero e a Reforma Protestante*. Rio de Janeiro: Scriptura, 2017.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, 2011.

TAVARES, Isabel F. M. *De que modo pode a análise musical informar a interpretação?* Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2004.

TERRA, Kenner R. C.; OLIVEIRA, David M. Hermenêutica do espírito: a leitura bíblica na reforma radical. *Revista Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v. 57. n. 1, p. 46-59, 2017.

VERSOLATO, Júlio C. *Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-84*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Revista Música em Perspectiva*, Curitiba, v.7, n. 2, p. 101-131, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático para a educação artística e musical*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

WACHHOLZ, Wilhelm; DIETZ, Martin T. Pneumatologia em Lutero. *Revista Reflexus*, Vitória, a. XII, n. 20, p. 591-610, 2018.

WAGNER, Richard. *Wagner - Kaisermarsch (Riccardo Muti)* [YouTube, [s.d.]]. [s.l.]: Teatro La Fenice, 1996. (10min 40s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eiVyFu6ayVA>. Acesso em: 26 nov. 2021.

YOUNT, Terry. Começa uma nova canção: Lutero e a música. In: SPROUL, R.C.; NICHOLS, Stephen J. (orgs.). *O legado de Lutero*. São Paulo: Fiel, 2017, p. 395-416.

ZAN, José R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Revista Eccos*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.