

FACULDADES EST  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

ODILON DUFFECK

**A PALAVRA E A MÚSICA: CONTRIBUIÇÕES DA DOCTRINA DOS  
AFETOS EM BACH PARA A PRÁTICA MUSICAL SACRA DE HOJE**

São Leopoldo

2020



ODILON DUFFECK

**A PALAVRA E A MÚSICA: CONTRIBUIÇÕES DA DOCTRINA DOS  
AFETOS EM BACH PARA A PRÁTICA MUSICAL SACRA DE HOJE**

Dissertação de Mestrado  
Para a obtenção do grau de  
Mestre em Teologia  
Faculdades EST  
Programa de Pós-Graduação  
Área de Concentração: Teologia  
Fundamental Sistemática

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Adam

São Leopoldo

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D856p Duffeck, Odilon

A palavra e a música : contribuições da doutrina dos afetos em Bach para a prática musical sacra de hoje / Odilon Duffeck ; orientador Júlio César Adam. – São Leopoldo : EST/PPG, 2020.

156 p. : il., música ; 31 cm

Dissertação (Mestrado) – Faculdades EST. Programa de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia. São Leopoldo, 2020.

1. Música – Aspectos religiosos. 2. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. Johannes Passion. 3. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750 – Crítica e interpretação. 4. Doutrina dos Afetos. 5. Música sacra. 6. Espiritualidade na música. I. Adam, Júlio César, orientador. II. Título.

ODILON DUFFECK

**A PALAVRA E A MÚSICA: CONTRIBUIÇÕES DA DOCTRINA DOS  
AFETOS EM BACH PARA A PRÁTICA MUSICAL SACRA DE HOJE**

Dissertação de Mestrado  
Para a obtenção do grau de  
Mestre em Teologia  
Faculdades EST  
Programa de Pós-Graduação  
Área de Concentração: Teologia  
Fundamental Sistemática

Data da aprovação:

Rodolfo Gaede Neto – Doutor em Teologia – Faculdades EST

---

Rudolf Eduard von Sinner- Doutor em Teologia – PUCPR

---



## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus que permitiu que tudo isso acontecesse e não somente nestes anos de mestrado, mas em todos os momentos.

Agradeço a Ele, o maior mestre que alguém pode conhecer.

À minha querida esposa Jéssica Lais Kriese Duffeck pelo seu amor incondicional e por compreender minha dedicação ao projeto de pesquisa.

Agradeço o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Faculdades EST pela concessão de bolsa de estudo, sem a qual não seria possível se dedicar à realização desta pesquisa de mestrado.

Sou grato pela confiança depositada na minha proposta de projeto pelo professor Dr. Rudolf von Sinner, orientador do meu trabalho, bem como o professor Dr. Júlio César Adam que assumiu a orientação na etapa final de meu mestrado.

Obrigado a ambos por me manterem motivado durante todo o processo.

Agradeço as pessoas da biblioteca que me auxiliaram na busca por materiais para o projeto e demais pessoas colegas e amigas.

Meu muito obrigado!



## RESUMO

O presente trabalho versa sobre a presença da Doutrina dos Afetos na elaboração do discurso musical sacro tendo como base o compositor Johann Sebastian Bach. Para tanto, esta pesquisa foi realizada de forma bibliográfica e retórico-teológico-musical, na interface da Teologia com a Música, para traçar alguns pontos que levaram à construção e desenvolvimento desta doutrina, bem como apontar seu uso no decorrer de uma das obras escolhidas de Bach, *Johannes-Passion*. Destacam-se, neste sentido, tratados musicais de musicistas contemporâneos de Bach como Johann Mattheson, Johann Philipp Kirnberger (que fora aluno de Bach) e outros como Marc-Antoine Charpentier, Christian Friedrich Daniel Schubart. Nosso objetivo permeia no que é de fato esta Doutrina dos Afetos, quem são seus autores ou autoras. Em suma: nas contribuições da Doutrina dos Afetos para o nosso pensar música sacra hoje. Estes materiais podem servir-nos de aporte tanto para uma melhor compreensão de obras musicais da época barroca, bem como servir-nos de suporte, para quem desejar, para futuras composições musicais. Por questões de organização e estruturação de ideias, esta pesquisa está estruturada em três partes. A primeira parte busca apresentar a possível origem desta doutrina e suas influências, trazendo algumas compreensões a respeito da música em relação à retórica até o período Barroco. A segunda parte apresenta aspectos da Doutrina dos Afetos presentes na obra supracitada de Bach. Através de extratos da *Johannes-Passion*, ilustra-se a presença desta doutrina em diálogo íntimo com o texto teológico, bem como o conhecimento teológico do compositor. A terceira parte visa trabalhar questões referentes ao meditar da Paixão de Cristo, tema que compreende a *Johannes-Passion*, sob a ótica do quarto evangelista, João. Trata ainda de questões voltadas à importância da música, em todos os seus aspectos, dentro da liturgia. Torna-se necessário que musicistas que desempenham trabalhos dentro das igrejas também possuam conhecimentos teológicos para que a mensagem bíblica não seja torcida. A música pode servir-nos de excelente ferramenta de transmissão da Palavra, quando usada conscientemente. O fito desta pesquisa é contribuir e impulsionar à reflexão sobre a importância de termos critérios teológicos, bíblicos, musicais, racionais e afetivos para pensarmos, compormos e executarmos música sacra para o nosso contexto. Assim como a pregação, a música utilizada nas celebrações também devem apontar para o Senhor, afinal de contas, espera-se que sua utilização na liturgia não seja para entreter uma plateia, mas sim comunicar e celebrar o Evangelho.

**Palavras-chave:** Doutrina dos Afetos. *Johannes-Passion*. Bach. Teologia e Música. Retórica e Música.



## ABSTRACT

The present work deals with the presence of the Doctrine of Affections in the elaboration of sacred musical discourse based on the composer Johann Sebastian Bach. To this end, this research was carried out in a bibliographical and rhetorical-theological-musical way, interfacing Theology with Music, to outline some points that led to the construction and development of this doctrine, as well as to point out its use throughout one of the chosen works from Bach, Johannes-Passion. In this sense, musical treatises by contemporary Bach musicians such as Johann Mattheson, Johann Philipp Kirnberger (who had been a student of Bach) and others like Marc-Antoine Charpentier, Christian Friedrich Daniel Schubart stand out. Our objective permeates what this Doctrine of Affections really is, who are its authors. In short: in the contributions of the Doctrine of Affections to our thinking about sacred music today. These materials can serve as input for both a better understanding of musical works from the Baroque era, as well as serve as a support, for those who wish, for future musical compositions. For reasons of organization and structuring of ideas, this research is structured in three parts. The first part seeks to present the possible origin of this doctrine and its influences, bringing some understandings about music in relation to rhetoric up to the Baroque period. The second part presents aspects of the Doctrine of Affections present in the aforementioned work of Bach. Through extracts from Johannes-Passion, it illustrates the presence of this doctrine in intimate dialogue with the theological text, as well as the theological knowledge of the composer. The third part aims to work on issues related to meditating on the Passion of Christ, a theme that comprises Johannes-Passion, from the perspective of the fourth evangelist, John. It also deals with issues related to the importance of music, in all its aspects, within the liturgy. It is becoming necessary for musicians who perform work within the churches to also have theological knowledge so that the biblical message is not twisted. Music can serve us as an excellent tool for transmitting the Word, when used consciously. The purpose of this research is to contribute and encourage reflection on the importance of having theological, biblical, musical, rational and affective criteria to think, compose and perform sacred music for our context. Just like preaching, the music used in celebrations should also point to the Lord, after all, it is hoped that its use in the liturgy is not to entertain an audience, but to communicate and celebrate the Gospel.

**Keywords:** Doctrine of Affections. *Johannes-Passion*. Bach. Theology and Music. Rhetoric and Music.



## ÍNDICE DE FIGURAS

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Figura 1: Recitativo n°2.....</b>                              | <b>64</b> |
| <b>Figura 2: Recitativo n°12c.....</b>                            | <b>66</b> |
| <b>Figura 3: Recitativo n°18c.....</b>                            | <b>67</b> |
| <b>Figura 4: Recitativo n°29.....</b>                             | <b>69</b> |
| <b>Figura 5: Aria n°30.....</b>                                   | <b>70</b> |
| <b>Figura 6: Recitativo n°31.....</b>                             | <b>70</b> |
| <b>Figura 7: Recitativo n°33.....</b>                             | <b>71</b> |
| <b>Figura 8: Campo gravitacional tonal.....</b>                   | <b>72</b> |
| <b>Figura 9: Recitativo 18<sup>a</sup>.....</b>                   | <b>75</b> |
| <b>Figura 10: Recitativo 23g.....</b>                             | <b>76</b> |
| <b>Figura 11: Movimento 55, Paixão de Mateus, BWV 244.....</b>    | <b>77</b> |
| <b>Figura 12: Hino n°3.....</b>                                   | <b>79</b> |
| <b>Figura 13: Manuscrito da partitura "O Du Armer Judas".....</b> | <b>87</b> |



## ÍNDICE DE TABELAS

|   |            |
|---|------------|
| <b>Tabela 1: Modos Eclesiásticos</b>                              | <b>28</b>  |
| <b>Tabela 2: Fórmulas de Compasso</b>                             | <b>44</b>  |
| <b>Tabela 3: Qualidades Afetivas dos Intervalos Musicais</b>      | <b>45</b>  |
| <b>Tabela 4: Personagens e Orquestração</b>                       | <b>58</b>  |
| <b>Tabela 5: O Welt, sieh hier, Dein Leben</b>                    | <b>80</b>  |
| <b>Tabela 6: Lecionário: leitura para a Sexta-feira da Paixão</b> | <b>96</b>  |
| <b>Tabela 7: Uso da música em Calvino, Zwínglio e Lutero</b>      | <b>101</b> |



# SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....   | <b>17</b> |
| <b>2 UMA PRAXIS SENTIDA NA PELE</b> .....   | <b>21</b> |
| <b>2.1 Introdução</b> .....   | <b>21</b> |
| <b>2.2 Música como instrumento para a moral e a ética</b> .....                   | <b>23</b> |
| <b>2.3 A Doutrina de <i>Ethos</i> – Música como ferramenta de instrução</b> ..... | <b>25</b> |
| <b>2.4 Arte Retórica</b> .....  | <b>31</b> |
| 2.4.1 As sete artes liberais .....  | 34        |
| 2.4.2 Música como Arte Retórica .....   | 37        |
| <b>2.5 A Doutrina dos Afetos</b> .....  | <b>39</b> |
| 2.5.1 As Figuras Retórico-Musicais.....   | 41        |
| 2.5.2 Normas aos Afetos.....  | 43        |
| <b>2.6 Conclusão</b> .....  | <b>46</b> |
| <b>3 BWV 245 – JOHANNES-PASSION</b> .....   | <b>49</b> |
| <b>3.1 Introdução</b> .....   | <b>49</b> |
| <b>3.2 Musicando a Paixão de Cristo</b> .....                                     | <b>50</b> |
| <b>3.3 Estrutura da <i>Johannes-Passion</i> – “eu” e “nós”</b> .....              | <b>55</b> |
| <b>3.4 “Qual o meu papel nesta Paixão?”</b> .....                                 | <b>57</b> |
| <b>3.5 Vamos ao Ateliê? Laboratório de análise textual e musical</b> .....        | <b>61</b> |
| <b>3.6 Hinos sacros luteranos</b> .....   | <b>77</b> |
| <b>3.7 Conclusão</b> .....  | <b>81</b> |
| <b>4 CONTRIBUIÇÕES PARA O PENSAR MÚSICA SACRA HOJE</b> .....                      | <b>83</b> |
| <b>4.1 Introdução</b> .....   | <b>83</b> |
| <b>4.2 O último degrau: o abismo</b> .....  | <b>84</b> |
| 4.2.1 O meditar da Paixão na ótica de Lutero .....                                | 86        |
| 4.2.2 Deus contra a violência .....   | 87        |
| <b>4.3 A “Paixão” – segundo João</b> .....  | <b>88</b> |
| 4.3.1 A força retórica do quarto evangelho .....                                  | 89        |
| 4.3.2 A Katabasis e Anabasis do evangelho de João .....                           | 92        |
| <b>4.4 O Lecionário</b> .....   | <b>93</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4.5 Música e Liturgia</b> .....  | <b>98</b>  |
| 4.5.1 Orar, falar e cantar com Deus.....                                  | 99         |
| 4.5.2 Música sob a ótica de Calvino, Zwinglio e Lutero .....              | 100        |
| <b>4.6 O ressurgimento da Doutrina dos Afetos</b> .....                   | <b>102</b> |
| <b>4.7 Observações sobre a utilização da música nas celebrações</b> ..... | <b>104</b> |
| 4.7.1 “Como proceder na escolha de hinos sacros para a liturgia?” .....   | 106        |
| 4.7.2 Apontamento quanto a composição de hinos sacros .....               | 108        |
| <b>4.8 Conclusão</b> .....  | <b>111</b> |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | <b>113</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | <b>117</b> |
| <b>ANEXO A – QUALIDADES AFETIVAS DE TONALIDADES MAIORES</b> .....         | <b>127</b> |
| <b>ANEXO B – QUALIDADES AFETIVAS DE TONALIDADES MENORES</b> .....         | <b>129</b> |
| <b>ANEXO C – MAPA DA <i>JOHANNES-PASSION</i></b> .....                    | <b>131</b> |
| <b>ANEXO D – CORO DE ABERTURA</b> .....                                   | <b>133</b> |
| <b>ANEXO E – MOVIMENTO N°9</b> .....                                      | <b>135</b> |
| <b>ANEXO F – MOVIMENTO N°20</b> .....                                     | <b>137</b> |
| <b>ANEXO G – MOVIMENTO N°24</b> .....                                     | <b>139</b> |
| <b>ANEXO H – MOVIMENTO N°34</b> .....                                     | <b>141</b> |
| <b>ANEXO I – TRADUÇÃO DA <i>JOHANNES-PASSION</i></b> .....                | <b>143</b> |

# 1 INTRODUÇÃO

Não nos é novidade que Lutero (1483-1546), além de teólogo era também músico. Seu apreço pela música era evidente. Para ele, depois da teologia seria a música que conseguiria proporcionar um coração tranquilo e alegre, pois as notas dão vida ao texto e, por conseguinte, com o auxílio deste dom de Deus, a música, quando usado sabiamente, possibilitaria abrir o caminho para deixar o texto bíblico mais compreensível.<sup>1</sup>

Dentre os períodos da histórica que temos conhecimento é possível perceber a utilização da música entremeio às manifestações sociais, culturais, religiosas e ritualísticas, no trabalho, nas guerras e na magia. Na Grécia antiga, por exemplo, a estima pela música era tanto que ela chegou a ser considerada tão importante quanto o próprio idioma do povo.

Se adentrarmos no período Barroco, encontraremos uma diversidade de musicistas, assim como o compositor que estaremos abordando nesta pesquisa, Johann Sebastian Bach (1685-1750), um musicista alemão que dedicou grande parte de sua vida à música sacra da igreja luterana. J.S. Bach pertence à última fase do período Barroco. Para melhor compreensão, podemos dividi-lo em três fases tendo como referência as “diferenças de estilos que cada fase atravessou, bem como nas mudanças de procedimentos em composição e interpretação.”<sup>2</sup> O período entre 1580 e 1630, caracterizando a primeira fase; entre 1630 e 1680, a segunda fase e entre 1680 até 1730, a terceira e a última fase. Esta última fase é comumente conhecida como alto Barroco ou como Barroco tardio. Conforme Gatti, há quem diga que o Barroco se encerrou com a morte de Bach em 1750.<sup>3</sup>

Até o período de Bach muita coisa havia sido desenvolvida, modificada e trabalhada em todos os aspectos, inclusive na teologia e na arte, onde encontramos

---

<sup>1</sup> LUTERO, Martinho. Carta de Lutero a Ludovico Senfl. *In*: LUTERO, Martim. **Pelo Evangelho de Cristo**: Obras selecionadas de momentos decisivos da Reforma. Porto Alegre, RS: Concórdia, São Leopoldo: Sinodal, p. 215-216, 1984. p. 216.

<sup>2</sup> GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. 1997. 114 p. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas- SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284317>>. Acesso em: 01 março 2018. p. 13.

<sup>3</sup> GATTI, 1997, p. 13.

a música. Bach pode aproveitar e desfrutar de diversos pensamentos que pairavam no modo de pensar e fazer música na atmosfera barroca, seja referente à harmonia, interpretação, composição até então conhecidas. Como seu trabalho se deu, em grande parte, dentro do âmbito sacro, Bach pode utilizar e desfrutar muito da retórica musical, que estava em voga na época, para expressar os afetos que contém a poesia teológica de uma letra. A este respeito, citamos nosso objeto de pesquisa, a Doutrina dos Afetos<sup>4</sup>. Um tratado que visava orientar musicistas em suas elaborações e interpretações musicais.

Quando nos deparamos com este tipo de repertório e pensamentos de tempos idos, não deveríamos encará-los como um modelo de regra a ser copiado eternamente, afinal de contas, o passado é uma referência e não direção para o futuro. Entender as peculiaridades presentes nesta Doutrina dos Afetos é de grande valia para uma melhor compreensão de como Bach (bem como outros musicistas de sua época) as incorporou em sua obra musical com o fito de buscar uma única unidade entre palavra, à qual a música serve, e a música.

Explorar este campo histórico que nos foi deixado e entender o uso da retórica musical é uma das chaves mestras para entendermos o pensamento retórico na música ocidental do período Barroco, bem como sua aplicabilidade em nosso contexto, em nosso pensar música sacra. Nosso objetivo permeia no que é de fato esta Doutrina dos Afetos e sua aplicabilidade à época. Quais são seus autores ou autoras? Em suma: Quais as contribuições da Doutrina dos Afetos, com referência em Bach, para o nosso pensar música sacra hoje?

Para tentarmos responder estes questionamentos, através de pesquisa bibliográfica e retórico-musical, na interface da Teologia com a Música, dividimos esta

---

<sup>4</sup> O dicionário Grove de música traz a seguinte definição sobre a Doutrina dos Afetos: "(Al. Affektenlehre) Termo utilizado para descrever um conceito teórico da era barroca, derivado das idéias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os 'afetos' (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc.) a estados emocionais específicos." SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994. p. 9.

Referente a origem do termo, Arnold Schering (1877-1941), musicólogo e violinista alemão, foi um dos primeiros a desenvolver o conceito *Affektenlehre* (por volta de 1097) e a sugerir que Mattheson havia contribuído significativamente para o desenvolvimento desta doutrina. TENNESSEE, Martin. Johann Mattheson' historical significance: conflicting viewpoints. *In*: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim. **New Mattheson Studies**. London: Cambridge University Press, p. 461- 484, 1983. p. 464.

pesquisa em capítulos. No capítulo número um, tratamos de desvendar os mistérios referentes ao possível surgimento da Doutrina dos Afetos, bem como suas orientações referente às escolhas adequadas de tonalidades, intervalos melódicos e outras características que compreendem a elaboração musical. Averiguamos a presença e a atenção dada à música por alguns pensadores, filósofos e músicos que buscavam uma *práxis* musical, um modo tido como correto de se utilizar e fazer música. Dado que, se a música teria poderes de influenciar, de persuadir as pessoas, seu uso poderia se dar tanto para o bem quanto para o mal.

O capítulo número dois está ancorado na aplicabilidade e presença da Doutrina dos Afetos na obra musical *Johannes-Passion* (Paixão de João) de Bach. Esta obra é bastante extensa, sendo assim, nos limitamos apenas aos aspectos da Doutrina dos Afetos. Não adentramos em detalhes aprofundados referente à análise harmônica, bem como suas regras.

Pesquisas sobre retórica em obras de Bach estão em voga ainda hoje, como poderá ser percebido em materiais de apoio que auxiliaram no decorrer desta pesquisa. Enfim, no capítulo dois apresentaremos alguns pontos significativos do uso desta doutrina que poderá servir-nos de base para novas composições e análises teológico-retórico-musicais.

No último capítulo, o três, trataremos dos aspectos referentes ao evangelho de João, este que foi o texto base para a elaboração desta obra, isto é, a *Johannes-Passion*. Traremos algumas ponderações do significado do meditar da Paixão de Cristo, este evento salvífico que beneficiou toda a humanidade sem distinção de classe, raça ou cor. Além disso, com as informações a respeito da Doutrina dos Afetos, tocamos em pontos de importância da música em momentos de celebração e como parte integrante da liturgia. Buscamos assim mostrá-la não como um adorno ao culto ou como um meio de entreter uma plateia.

Uma das motivações que levaram à elaboração desta pesquisa ancora-se na ampliação de materiais e informações para a nossa língua, uma vez que, não há muito material traduzido de tratados musicais da época barroca em português. E ainda, estimular à reflexão para a música sacra de hoje, se ela está sendo pensada para o seu contexto, se ainda se busca uma sintonia entre poesia teológica e musical. Enfim, esta pesquisa também poderá servir de consulta tanto para musicistas, teólogas e teólogos, bem como para o público geral que se interessar pelo tema em questão.



## 2 UMA PRAXIS SENTIDA NA PELE

O texto falado poderia ser entendido intelectualmente, mas tanto os textos quanto os afetos poderiam ser expressos mais enfaticamente através da adição da música, e neste ponto fez-se o uso da arte da retórica, que era usada como instrumento de persuasão, com a finalidade de edificar a congregação. Os compositores deveriam lançar mão de todos os artifícios possíveis para edificar o texto musical.<sup>5</sup>

### 2.1 Introdução

Conforme Carvalho, pouco se sabe a respeito dos sistemas musicais anteriores aos gregos devido ao desconhecimento de um sistema de notação musical.<sup>6</sup> Assim sendo, partir-nos-emos à antiga Grécia. O que se sabe é que a atividade musical neste período estava entrelaçada em todas as manifestações sendo elas sociais, culturais, religiosas e ritualísticas, de trabalho, de guerra e de magia.<sup>7</sup> De todas as artes, a música tinha mais mérito, era considerada tão importante e universal como o próprio idioma, sendo capaz de influenciar e modificar o estado da natureza moral e ética das pessoas.<sup>8</sup>

No período da Antiguidade e Idade Média, a união entre texto e música era imprescindível para o servir à contemplação ou adoração religiosa. Já naquela época, o fazer musical exigia cuidado e consciência no que diz respeito à sua maneira de composição.<sup>9</sup> A ideia da utilização da música para realçar os afetos<sup>10</sup> do texto foi

---

<sup>5</sup> JUSTI, Katia Regina Kato. **A Missa em si menor de Johann Sebastian Bach: a poética e o trágico.** Tese (Doutorado) São Paulo: Campinas, 2013, p. 221. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/JUSAME-2>>. Acesso em: 28 jun. 2018. p. 105.

<sup>6</sup> CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto modal: manual prático.** 2. ed., revisada e ampliada. Porto Alegre, RS: Evangraf, 2006. p. 14.

<sup>7</sup> CARVALHO, 2006. p. 14.

<sup>8</sup> NASSER, N. O *éthos* na música grega. In: **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, jul./dez., p. 241-254, 1997. Disponível em: <[http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1231:o-ethos-na-musica-grega&catid=45&Itemid=171](http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1231:o-ethos-na-musica-grega&catid=45&Itemid=171)>. Acesso em: 18 mar 2017. p. 241.

<sup>9</sup> ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascendência Retórica das Formas Musicais.** Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2007, p. 129. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22003/13091>>. Acesso em: 13 abril 2018. p. 55.

<sup>10</sup> Definição do referente termo aparecerá na nota de rodapé nº14.

retomada e desenvolvida com maior afinco ao longo do período da Renascença<sup>11</sup> e Barroco<sup>12</sup> ao se resgatar os ideais clássicos gregos.<sup>13</sup>

Desde o período da Antiguidade Clássica até o período Barroco, aponta Justi, a música sofreu influência de pensadores, filósofos e diversos musicistas. Uma das características gerais da música é que ela seria capaz de nos influenciar, persuadir, manipular e imitar nossos sentimentos, emoções e ações. A busca por uma sistematização do uso da música em relação aos afetos culminou na chamada Doutrina dos Afetos<sup>14</sup>. Essa relação íntima entre retórica e música foi intrínseca para a elaboração desta doutrina, sendo no período Barroco que se atingiu o seu apogeu. Conforme Justi, no período de Bach a prática musical luterana retoma a concepção aristotélica em que a poética e a retórica se relacionavam.<sup>15</sup>

Este capítulo busca apresentar a possível origem da Doutrina dos Afetos. Apresentaremos nas seções 2 até 2.3 algumas compreensões a respeito da música antes do período Barroco. Nas seções seguintes, 2.3 até 2.5, adentramos ao período Barroco. Serão apresentadas a relação entre a retórica e música, as duas artes que

<sup>11</sup> “Renascimento: Termo aplicado, na história da música ocidental, à época que se estende de c. 1430 até o final do séc. XVI. O termo refere-se ao objetivo de intelectuais e artistas da época em repudiar a era anterior (a Idade Média) e restaurar os ideais filosóficos e artísticos da Antiguidade Clássica.” SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994. p. 776.

<sup>12</sup> “Termo que designa o período ou estilo da música europeia que cobre aproximadamente os anos de 1600-1750. Usado pela primeira vez em Francês [baroque], origina-se de uma palavra portuguesa que qualifica uma pedra de formato irregular; inicialmente foi empregado para sugerir estranheza, irregularidade e extravagância. Somente no século atual [século XIX] o termo passou a se referir a um período da história da música. A música do período Barroco, que alguns teóricos encaram como tendo começado ainda em 1570, na Itália, e terminando durante a segunda metade do séc. XVIII, em países como a Inglaterra e a Espanha, tem um número variado de características de estilo e espírito, incluindo o uso do baixo contínuo e a aplicação da doutrina dos afetos.” SADIE, 1994, p. 77.

<sup>13</sup> GOMES, André Luiz. **Expressão musical no Barroco: a Retórica e a Teoria dos Afetos**. 2005. Disponível em: <[http://www.academia.edu/6474497/UNIVERSIDADE\\_ESTADUAL\\_DE\\_MINAS\\_GERAIS](http://www.academia.edu/6474497/UNIVERSIDADE_ESTADUAL_DE_MINAS_GERAIS)>. Acesso em 16 mar 2017. p. 10.

<sup>14</sup> “O termo latino *affectus* é correspondente a palavra grega *pathos*, que significa cada estado de espírito humano, sofrimento e emoção da alma. Os afetos (as paixões) podem ser traduzidos como distorções da serenidade da alma, como sofrimentos da alma, mas também como purificações, que sempre dependerão do governo e domínio correto do uso da razão, para que não limitem a liberdade humana. Todos esses significados têm raízes nos escritos de Platão e Aristóteles e foram transmitidos através da Idade Média e do Renascimento, tornando-se herança para os pensadores dos séculos XVII e XVIII.” GATTI, Patricia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo: Campinas, 1997, p. 114. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284317>>. Acesso em: 01 março 2018. p. 16.

<sup>15</sup> JUSTI, 2013, p. 6.

fazem parte da Doutrina dos Afetos, bem como as normas e orientações que foram elaboradas para a aplicação no momento de composição musical.

No decorrer das seções deste trabalho aparecerão termos como afeto, sentimento e emoção, sendo assim, cabe aqui uma breve explicação destes termos. O termo *afeto* é remetido, frequentemente, ao humor ou à emoção<sup>16</sup>. “Afeto é aquilo que você manifesta (exprime) ou experimenta (sente) em relação a um objeto ou situação [...]”.<sup>17</sup> E ainda, enquanto as emoções (afetos) são públicas, voltadas para fora, os sentimentos são interiores, voltados para dentro de si, isto é, é privado. Sendo assim, as pessoas experimentam uma emoção (afeto) e, ao experimentá-la, surge um “efeito” interno, o sentimento. Logo, cada sentimento é gerado pela emoção (afeto).<sup>18</sup>

## 2.2 Música como instrumento para a moral e a ética

O pensador, filósofo e músico grego Damon<sup>19</sup>, é considerado o pioneiro no estudo que defendeu que tanto os ritmos como as melodias influenciavam a alma ou espírito das pessoas. Ele se tornou uma figura tão importante desta área que tanto Platão, no livro *A República*, enquanto Aristóteles, no livro *Política*, fazem menção a ele.<sup>20</sup> Damon trabalhou e explorou, durante o período em que viveu em Atenas no século V a.C, os aspectos que regiam tanto a moral e a ética, quanto pedagógico que a música poderia conter.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> De acordo com Damásio, as emoções podem ser chamadas de primárias ou universais: “alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa ou repugnância”; ou ainda emoções secundárias ou sociais: “embaraço, ciúme, culpa ou orgulho.” Damásio ainda apresenta as emoções de fundo: bem-estar, mal-estar, calma e tensão. A emoção, como um rótulo, também foi aplicada a impulsos e motivações, bem como a estados de dor e prazer. DAMÁSIO, António R. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015. p. 51.

<sup>17</sup> DAMÁSIO, 2015, p. 275.

<sup>18</sup> DAMÁSIO, 2015, p. 39.

<sup>19</sup> “Músico teórico grego do século V a.C. Foi nele que Platão se espelhou quanto a visão da importância ética da música. Platão, na República (424c), afirma que o que Damão fala a respeito da música ele concorda. ‘So Damon declares I agree’”. GROVE, George; BLOM, Eric; STEVENS, Denis. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 2 v. C-E. New York: St. Martin's, 1954. p. 587.

<sup>20</sup> MESTI, Diogo Norberto. O éthos da música e da cidade grega. *Artefilosofia. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP*, n. 12, 2012, p. 244-265. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/589>>. Acesso em: 14 agosto 2018. p. 253.

<sup>21</sup> FUBINI, Enríco. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. 2 ed. Madrid: Alianza Música, 2005. p. 59.

As convicções que Damon defendeu é que a música poderia sim, influenciar a moral e a ética de uma sociedade e todo o seu conjunto. Todas e quaisquer inovações musicais poderiam ser perigosas e abalar a ordem e o equilíbrio de todo o Estado. Por esse motivo, os discursos de Damon eram sempre em prol da defesa da educação musical, pois ela não deveria ser, simplesmente, catalogada como um mero prazer sensorial.<sup>22</sup>

Por meio de um refinamento dos estudos dos efeitos da música e da atividade dos aedos<sup>23</sup>, Damão [Damon] conclui que na música cantada para as crianças é construído o caráter da futura cidade onde elas irão habitar. Trata-se de uma relação profunda entre a música das crianças e a saúde das cidades. Com isso, ele esboçou a teoria que mais tarde iria aparecer na legislação sobre a educação musical.<sup>24</sup>

Damon defendeu, portanto, que a alma é movimento, ao mesmo tempo que, o som também é movimento. Sendo assim, haveria uma correspondência direta e uma influência recíproca entre a música e a alma. Segundo Fubini, um dos pontos centrais da teoria ética de Damon é que a música poderia, vista de um ponto amplo, tanto educar o espírito como também, vista de um ponto específico, corrigir suas más inclinações,<sup>25</sup> pois:

[...] a virtude pode ser ensinada e a música, desde que seja usada corretamente, é oferecida como um dos meios mais idôneos para alcançar esse objetivo. Será Platão quem completa e refina a doutrina de Damon, chegando a música a adquirir, no âmbito de sua filosofia, uma posição mais definida e com ênfase educativa.<sup>26</sup>

A teoria ética de Damon, que explora dessa relação entre a música e a alma, baseou-se no conceito de imitação, ou seja, certas melodias, bem como determinadas harmonias poderiam imitar as virtudes humanas<sup>27</sup>. Porém, também imitariam seus vícios. É por isso que música poderia se tornar uma ferramenta com um poder

<sup>22</sup> FUBINI, 2005, p. 60.

<sup>23</sup> "Cantor e declamador da Grécia Antiga." SADIE, 1994, p. 8.

<sup>24</sup> MESTI, 2012, p. 254.

<sup>25</sup> FUBINI, 2005, p. 62.

<sup>26</sup> FUBINI, 2005, p. 63.

<sup>27</sup> Sob uma visão geral com referência ao filósofo Aristóteles, a virtude é o hábito que torna a pessoa boa. Os vícios, os seus contrários. As virtudes são adquiridas através de exercícios, como ocorre nas diferentes artes. De mesmo modo, tornar-nos-emos justos praticando atos que são justos. ARISTÓTELES. **Tópicos, dos argumentos sofísticos, Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética**. Os pensadores v. 4. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1973. p. 267, 272.

educativo favorável, mas é claro, desde que usada com prudência e responsabilidade.<sup>28</sup>

Anos depois, o tratado de Boécio<sup>29</sup> intitulado *De institutione musica* é considerado inigualável ao compararmos a outros tratados de música da Antiguidade Clássica. Este tratado é apontado como uma obra fundamental, pois possui informações intrínsecas a respeito das doutrinas gregas de harmonia. Sua referência, como ponto de partida, foi Platão. Boécio também havia entendido que a música é um instrumento educativo e possui efeitos benéficos e maléficos.<sup>30</sup>

Boécio foi um grande influenciador, no que diz respeito, aos tratados sobre música desenvolvidos durante o período que corresponde à Renascença<sup>31</sup>, século XVI. Tanto suas ideias quanto suas definições elaboradas em seu tratado sobre aritmética ajudaram não só no desenvolvimento de obras teóricas de matemática, mas também em obras teóricas de música.<sup>32</sup> Posto isto, não analisaremos esta obra teórica de Boécio, pois seu assunto, demasiado longo e extenso demanda tempo, acarretando num desvio do escopo deste trabalho.

### 2.3 A Doutrina de *Ethos* – Música como ferramenta de instrução

Na concepção de Platão, o conceito do *Ethos* significa o caráter, apontando para situações tanto familiares quanto no trabalho, ou ainda, no modo de lidar com as situações corriqueiras do cotidiano. Na ótica de Aristóteles, o *Ethos* tende a possuir

<sup>28</sup> FUBINI, 2005, p. 78-79.

<sup>29</sup> “Boécio (Boetius), Anicius Manlius Severinus (Roma, c.480; c.524) Escritor e estadista romano. Escreveu sobre as disciplinas matemáticas (aritmética, música, geometria e astronomia), lógica, teologia e filosofia. Em *De institutione musica* considerou a música como uma força que impregnava todo o universo (*musica mundana*) e um princípio unificador tanto do corpo e alma do homem [das pessoas] quanto das partes de seu corpo (*musica humana*) [...] Seu tratado tornou-se a obra de teoria musical mais difundida na Idade Média.” SADIE, 1994, p. 117.

<sup>30</sup> FUBINI, 2005, p. 100.

<sup>31</sup> “Renascimento: Termo aplicado, na história da música ocidental, à época que se estende de c. 1430 até o final do séc. XVI. O termo refere-se ao objetivo de intelectuais e artistas da época em repudiar a era anterior (a Idade Média) e restaurar os ideais filosóficos e artísticos da Antiguidade Clássica.” SADIE, 1994, p. 776.

<sup>32</sup> BROMBERG, Carla. Os objetos da música e da matemática e a subalternação das ciências em alguns tratados de música do século XVI. **Trans/Form/Acao**, Marília, v. 37, n. 1, Jan./Abril, 2014, p. 9-30, Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732014000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732014000100002)>. Acesso em: 20 abril 2018. p. 11.

um viés mais moral, o que também concerne à ética, esta que possui uma relação com a conduta que, por sua vez, é regida por meio de normas<sup>33</sup> deixando de:

[...] ser considerado um mero hábito desenvolvido durante o tempo de vida do cidadão e amplia-se para um contexto que une a convivência de uma época às condições de relações sociais que perduram por diferentes gerações. Assim sendo, Aristóteles mantém a compreensão acerca do *ethos* como hábito, mas entende que este deve estar regulado segundo uma ética e, assim, aplicado à sociedade como um todo.<sup>34</sup>

Na Grécia Antiga havia uma diversidade de formas musicais que, devido a certas peculiaridades, eram remetidas e catalogadas à específicas nações ou tribos. Por conseguinte, cada lugar tinha um nome que nos é conhecido nos modos musicais gregos: Dóricos, Jônios, Frígios, Lídios, entre outros. Portanto, acreditava-se que a música de cada nação ou tribo pudesse não apenas suscitar emoções em cada indivíduo, mas influenciar a formação do seu caráter. Devia-se então, ter muita atenção na escolha do que poderia ou não ser utilizado para a educação musical do Estado.<sup>35</sup> A saber, que:

[...] cada um dos modos possuía seu próprio *ethos*; alguns exaltavam as qualidades nobres, enquanto que outros induziam à violência e degradação moral. Supõe-se, que essas qualidades podem estar relacionadas à sua procedência uma vez que a eles era atribuído o mesmo nome das tribos nacionais. É possível que as diferentes qualidades éticas refletissem a índole e o caráter de cada uma.<sup>36</sup>

A música tinha por objetivo exaltar boas qualidades nas pessoas e produzir o significado de ordem, dignidade, capacidade de decisões rápidas, bem como equilíbrio e simplicidade, além de direcionar a uma conduta moral, social e política. Para atingir estes objetivos, os gregos estipularam a formação musical como um requisito básico na educação e qualquer cidadão, considerado livre, poderia ter acesso.<sup>37</sup> Porém, a ela (música) “também se consagrou como uma força obscura,

<sup>33</sup> PORTUGAL, Tales Pimentel; CORREA, Antenor Ferreira. O Conceito de Ethos na Música da Antiguidade Clássica Grega. **ORFEU**, v.2, n.1, jul. de 2017, p. 203-225. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/9408>>. Acesso em: 23 de out. 2018. p. 206.

<sup>34</sup> PORTUGAL, 2017, p. 206.

<sup>35</sup> PORTUGAL, 2017, p. 206-207.

<sup>36</sup> NASSER, 1997, p. 245-246.

<sup>37</sup> NASSER, 1997, p. 241-242.

conectada com as potências do bem e do mal, capaz de curar enfermidades, elevar o homem até a divindade, ou precipitá-lo para as forças do mal.”<sup>38</sup>

Tais influências e efeitos que a música poderia exercer nas pessoas serviram de inspiração aos políticos, retóricos, filósofos e pedagogos que desejavam despertar ou suscitar alguma disposição moral nas pessoas.<sup>39</sup> Na área da música, elaborou-se uma sistematização e compilação destas informações conhecidas como Doutrina de *Ethos*, que explora essa relação entre a música e ação humana.<sup>40</sup>

Esta doutrina defende que a música possui um poder de alterar, de modificar o estado de espírito das pessoas, isto é, para fortalecer ou enfraquecer seu equilíbrio mental, ou ainda, produzir um estado de inconsciência bloqueando a força de vontade. A ordenação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos sincronizados conseguiria influenciar o caráter humano. Por este motivo, se tinha forte apreço pela música no sistema político e educacional do Estado.<sup>41</sup>

Para a elaboração desta Doutrina de *Ethos*, fez-se uso de fórmulas melódicas denominadas por *nómos*<sup>42</sup>. Essas formas melódicas geraram padrões rítmicos que carregavam consigo um determinado valor expressivo.<sup>43</sup> Outro importante aspecto, citado anteriormente, para se entender a ligação entre o *Ethos* e a música são chamados modos gregos. Esses modos possuem sequências ordenadas e padronizadas de intervalos. Segundo Portugal, “este tipo de ordenação, desde o período clássico, passou a ser chamado de escala.”<sup>44</sup>

Uma vez que cada modo possuía algo intrínseco na sua melodia e era acompanhado por ritmos diversos, alguns modos denominavam-se grave e severo, outros [modos] bacanal e selvagem, alguns honesto e religioso, ou ainda, lascivo e belicoso. Por este motivo, tomavam grandes cuidados ao juntar harmonia com ritmo, acrescentando-lhe versos conforme a natureza do assunto em questão.<sup>45</sup>

<sup>38</sup> LIMA, Sonia Regina Albano de. A música e os sentimentos humanos. **Revista Interdisciplinaridade**. n. 7, 2015, p. 99-102. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/interdisciplinaridade/article/view/24884>>. Acesso em: 14 agosto 2018. p. 99.

<sup>39</sup> MESTI, 2012, p. 262.

<sup>40</sup> NASSER, 1997, p. 242-243.

<sup>41</sup> NASSER, 1997, p. 242-243.

<sup>42</sup> “Significa costume ou lei, designava também o esquema melódico de uma canção lírica ou de um solo instrumental.” GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. p. 21.

<sup>43</sup> NASSER, 1997, p. 245- 246.

<sup>44</sup> PORTUGAL, 2017, p. 209.

<sup>45</sup> ZARLINO, 1983, p. 2 apud CARVALHO, 2006, p. 31.

O desenvolvimento dos modos medievais ocorreu gradativamente, portanto, não é possível reconstruí-lo cronologicamente. Sua forma última aconteceu por volta do século XI com um sistema de oito modos.<sup>46</sup> Esses modos eclesiásticos<sup>47</sup> correspondem a quatro modos autênticos (dórico, frígio, etc) e quatro modos plagais (hipodórico, hipofrígio, etc), ambas eram ascendentes.<sup>48</sup> A tabela a seguir, creditada à doutora em música Martins<sup>49</sup>, trará o *Ethos* correspondente de cada um dos oito modos eclesiásticos, comparando-os com o pensamento da Antiguidade Clássica e mais outros três teóricos de uma época posterior, isto é, pertencentes ao período da Renascença.<sup>50</sup>

**Tabela 1: Modos Eclesiásticos**

| Modo              | Clássica                     | Gaffurio <sup>51</sup>                 | Aron <sup>52</sup>                         | Glareanus <sup>53</sup>              |
|-------------------|------------------------------|--|--|--------------------------------------|
| <b>Dórico</b>     | Majestoso, masculino, firme. | Contraste, severo, leva à frieza.      | Alegre, feliz, estimula todas as afeições. | Grave, prudente, digno, modesto.     |
| <b>Hipodórico</b> | Ativo, pomposo, confiante.   | Devagar, preguiçoso, lento.            | Lacrimoso, grave.                          | Severo, proibitivo, submisso.        |
| <b>Frígio</b>     | Excitante, marcial.          | Incita à fúria, guerra.                | Belicoso, raivoso.                         | Lúgubre, incita à batalha, violento. |
| <b>Hipofrígio</b> | Austero, aplaca a ira.       | Quieto, tranquilo, acalma a excitação. | Repousante, tranquilo.                     | Melancólico, lamurioso.              |
| <b>Lídio</b>      | Lúgubre, triste.             | Choroso, lamurioso.                    | Alivia a melancolia, os fardos.            | Convivial.                           |
| <b>Hipolídio</b>  | Intoxicante                  | Choroso, lamurioso.                    | Induz à compaixão                          | Agradável, não elegante.             |

<sup>46</sup> GROUT; PALISCA, 2007, p. 77.

<sup>47</sup> Segundo Carvalho, “os modos eclesiásticos foram adotados no século IX [...] formando a base dos cantos adotados pela igreja católica para o seu culto.” CARVALHO, 2006, p. 15.

<sup>48</sup> CARVALHO, 2006, p. 33.

<sup>49</sup> MARTINS, Cristiane A. M. Rocha. **A reconstrução de partes perdidas de obras polifônicas renascentistas**: uma aplicação na *Sacrae Cantione Da Pacem* de Carlo Gesualdo. Tese (doutorado). Instituto de Artes, UNESP-São Paulo, 2013, p. 151. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104027/martins\\_camr\\_dr\\_ia.pdf;jsessionid=39182D22763916C42952AF3C83F5D079?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104027/martins_camr_dr_ia.pdf;jsessionid=39182D22763916C42952AF3C83F5D079?sequence=1)>. Acesso em: 09 nov. 2018. p. 41.

<sup>50</sup> MARTINS, 2013, p. 41.

<sup>51</sup> Franchino Gaffurio (Franchinus Gaforius), 1451-1522. Músico teórico italiano. GROVE, George; BLOM, Eric; STEVENS, Denis. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 3 v. F-G. New York: St. Martin's, 1961. p. 541.

<sup>52</sup> Pietro Aron, 1490-1545. Teórico musical italiano. Foi um monge da ordem de Jerusalém, dedicou-se ao estudo do contraponto e foi um dos primeiros escritores de teoria da música. GROVE, George; BLOM, Eric; STEVENS, Denis. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 1 v. A-B. New York: St. Martin's, 1954. p. 2.

<sup>53</sup> Henricus Glareanus (nome verdadeiro Heinrich Loris), 1488-1563. Teórico e professor musical suíço. GROVE, George; BLOM, Eric; STEVENS, Denis. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 3 v. A-B. New York: St. Martin's, 1961. p. 657.

|                      |                   |                              |                                   |                           |
|----------------------|-------------------|------------------------------|-----------------------------------|---------------------------|
| <b>Mixolídio</b>     | Triste, lamurioso | Excitante, tímido.           | Mistura de modéstia, jovialidade. | Conveniente para orações. |
| <b>Hipomixolídio</b> | –                 | Sublime, livre de corrupção. | Feliz, alegre.                    | Chame, natural, doçura.   |

Adentrando o século XVI, houve um acréscimo de mais quatro modos por motivos de dificuldades de algumas antífonas<sup>54</sup> se adequarem a um dos oito modos. Eles são chamados de eólio e jônico, possuindo também suas respectivas escalas plagais: hipoeólio e hipojônico. A saber, atualmente, o modo jônico se refere à escala de dó maior; os modos frígio e eólio referem-se às escalas do modo menor; e ambas escalas supracitadas constituem nossa base do sistema tonal.<sup>55</sup> “Os modos eclesiásticos foram gradativamente substituídos pelas escalas maiores e menores, estes formando o sistema tonal no século XVII.”<sup>56</sup>

No livro III de Platão, *A República*, enfatiza-se que tanto o ritmo como a harmonia devem servir, ou melhor dizendo, se submeter à palavra (400e).<sup>57</sup> Platão ainda discorre, no parágrafo 401d, com maior veemência, que a utilização da música na educação é de suma importância porque “o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na [sic] mais fortemente, trazendo consigo a perfeição”<sup>58</sup> de maneira que torná-la-á perfeita, desde que, essas pessoas tenham sido educadas conforme os ideais contidos na *República*.<sup>59</sup>

Aristóteles, no livro *Política*, esta que é considerada uma de suas mais importantes obras, também abordou o tema. Porém, ele é mais flexível do que Platão ao tratar do *Ethos* na música, apesar de ele ter seguido muitas ideias abordadas por Platão. Neste livro, Aristóteles traz reflexões a respeito da função da música no Estado incluindo-a nos quatro pilares da educação, a saber: a leitura e escrita, ginástica, música e o desenho. Quando se induz as pessoas a sentirem os afetos, seja de dor ou de prazer através das representações artísticas (música, teatro, etc), estas que

<sup>54</sup> No rito romano, um canto litúrgico com um texto em prosa associado à salmodia, sendo cantada por dois coros alternadamente. SADIE, 1994, p. 33.

<sup>55</sup> CARVALHO, 2006, p.37.

<sup>56</sup> CARVALHO, 2006, p. 39,44.

<sup>57</sup> PLATÃO. **A República**. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 131.

<sup>58</sup> PLATÃO, 2001, p. 132-133.

<sup>59</sup> PORTUGAL, 2017, p. 214.

imitam as formas de afetos do sentido real, almeja-se senti-los igualmente em sua forma original, assim como em nossa vida real.<sup>60</sup>

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais [...] A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos.<sup>61</sup>

Aristóteles ainda comenta sobre alguns modos e seus efeitos de imitação de caráter das pessoas, bem como a associação do ritmo que induz ao movimento ou ao repouso. Contudo, ele não descarta outros objetivos de se utilizar da música. Em sua compreensão, além de seu objetivo de servir à educação, pode-se utilizar a música como forma de entretenimento e para o alívio emocional da alma.<sup>62</sup>

Conforme Fubini, com base no livro da *Poética* de Aristóteles, a arte é imitação e suscita sentimentos. O benefício moral que a música pode desempenhar nas pessoas é através do mecanismo chamado catarse. Deste modo, ao procurar a catarse, se estará servindo à educação. Aristóteles não definiu no que consiste esta purificação, porém em algumas pesquisas, Aristóteles, provavelmente, entendeu a catarse como uma espécie de medicina homeopática<sup>63</sup> e, neste sentido “a música é um remédio para o espírito quando imita as paixões<sup>64</sup> ou emoções que nos atormentam, das quais queremos nos libertar ou nos purificar.”<sup>65</sup> Conforme Candé:

Trata-se de um método psicoterápico pela analogia, em que a música suscita na alma enferma sentimentos violentos que provocam uma espécie de crise, favorecendo o retorno ao estado normal [uma espécie de equilíbrio]. Aristóteles nota que a *Kátharsis* não age sobre a vontade; logo, é preciso

<sup>60</sup> PORTUGAL, 2017, p. 215-216.

<sup>61</sup> ARISTÓTELES. **Política**. ed. bilingue trad. port. António Campelo Amaral e Carlos Gomes, Lisboa, Vega, 1998, 1340a20. p. 579.

<sup>62</sup> PORTUGAL, 2017, p. 216.

<sup>63</sup> Conforme Brunton, a homeopatia “baseia-se no princípio de tratar o semelhante com o semelhante. Assim, o calor cura os efeitos do calor, [...] trata-se o *paciente* e não a doença. [...] Remédios homeopáticos funcionam para restabelecer o fluxo da ‘força vital’ do organismo, a fim de que este recupere seu equilíbrio natural, eliminando assim os sintomas e evitando-os no futuro. [...] A homeopatia, em sua forma clássica, foi desenvolvida pelo médico alemão Christian Samuel Hahnemann, nascido a 10 de abril de 1755 em Meissen, hoje Alemanha Oriental.” BRUNTON, Nelson. **Conhecer a homeopatia**: a medicina da nova era. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989. p.10.

<sup>64</sup> As paixões, na ótica de Aristóteles, são as seguintes: “cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, imprudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor (obsequiosidade), indignação e desprezo.” ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Tradução, introdução e notas de Ísis Borges Belchior da Fonseca. Prefácio de Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XLI.

<sup>65</sup> FUBINI, 2005, p. 79-80.

compreender que ela desencadeia uma espécie de desafogo, de movimento para fora de si (e-moção).<sup>66</sup>

Os timbres dos instrumentos e das vozes também eram minuciosamente analisados conforme a fórmula nômica e, deste modo, poder-se-ia ter um melhor aproveitamento e uma melhor combinação entre as fórmulas musicais com os instrumentos e vozes. “Neste contexto altura e timbre eram intrinsecamente associados.”<sup>67</sup>

Na cultura grega, os dois instrumentos mais utilizados e apreciados eram a cítara e o aulos. A cítara, um instrumento de cordas, possuía um som suave, enquanto que o aulos, um instrumento de sopro com palheta, possuía um som estridente e penetrante. Os gregos acreditavam que esses instrumentos, em função de suas características timbrísticas, fossem dotados de qualidades éticas.<sup>68</sup>

Como podemos observar, apesar de diferenças nos pensamentos a respeito da função da música e seu papel no Estado, tanto Platão, quanto Aristóteles viam a música como uma ferramenta promissora. Platão viu a importância da música no Estado como um veículo de manipulação da população, enquanto Aristóteles a viu como veículo pedagógico de entretenimento e como um método catártico.<sup>69</sup>

Para finalizar, Aristóteles ainda afirma que não há necessidade de todas as pessoas estudarem música a ponto de tornarem-se profissionais nesta arte. A objetivo das pessoas estudarem música finda-se no saber ouvir bem, o que pode impulsionar para um agir bem.<sup>70</sup> Vale ressaltar que ambos os filósofos supracitados, conforme Portugal, firmaram-se nos mesmos recursos para se transmitir o *Ethos* desejado, isto é, nos modos gregos, nos instrumentos, no ritmo e na palavra.<sup>71</sup>

## 2.4 Arte Retórica

Os clássicos gregos, conforme Leach, foram os primeiros a se interessarem na análise dos discursos para saber o porquê deles serem persuasivos. Esta análise foi feita tanto, no que diz respeito, à fala quanto para a escrita. Aristóteles e Platão,

<sup>66</sup> CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, v. 2, 2001. p. 75.

<sup>67</sup> NASSER, 1997, p.247.

<sup>68</sup> NASSER, 1997, p. 245-246.

<sup>69</sup> PORTUGAL, 2017, p. 217.

<sup>70</sup> MESTI, 2012, p. 256.

<sup>71</sup> PORTUGAL, 2017, p. 217.

como vimos anteriormente, se interessaram tanto pela arte retórica que criaram regras, elas serviriam de orientação para se fazer uma boa retórica.<sup>72</sup> Para os sofistas<sup>73</sup> a verdade não era absoluta e, certamente, não era ditada pela divindade. Portanto, tornar-se-ia necessário convencer as pessoas apenas com palavras.

Conforme Martínez, “esta nova corrente de pensamento cristaliza-se no princípio retórico do argumento e da probabilidade, instaurado por dois célebres siracusanos no século V a.C.” De acordo com a tradição, Corax juntamente com seu aluno Tisis foram os pioneiros que fundaram a retórica judicial, entendendo-a como uma *téchne*, que mais tarde, como dito acima, foi desenvolvida e refinada por Aristóteles e Platão.<sup>74</sup> “Para Platão, a retórica deveria ser um meio de se conhecer a verdade, e nunca iludir o interlocutor por meio de sedutoras técnicas oratórias.”<sup>75</sup>

Podemos dizer que os fundamentos retóricos e poéticos das três principais tradições gregas – pitagórica, platônica e aristotélica – formaram a base de todo um sistema de pensamento interdisciplinar que iria penetrar de maneira irreversível em quase todas as áreas do conhecimento nas culturas romana, cristã medieval e, mais tarde, no Humanismo e no Luteranismo, perdendo seu fôlego apenas com o surgimento do Iluminismo.<sup>76</sup>

Os gregos enxergaram uma ampla relação entre música e retórica. Cassiodoro, no século VI d.C, introduziu a retórica nas escolas monásticas como uma das sete artes liberais por razões de que, através desta arte, se poderia ter uma melhor compreensão das Sagradas Escrituras.<sup>77</sup> Dreher aponta que as artes liberais foram um conteúdo pragmático voltado ao ensino que Carlos Magno apoiou, a saber:

<sup>72</sup> LEACH, Joan. Análise Retórica. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, p. 293-318, 2008. p. 294.

<sup>73</sup> Etimologicamente, a palavra sofista significa sábio. Normalmente, eram professores viajantes, vendiam seus conhecimentos a respeito da filosofia. Davam aulas de eloquência e sagacidade mental, além de ensinarem a respeito da obtenção de sucesso tanto em negócios públicos, como em negócios privados. CONTRIM, Gisberto. **Fundamentos da Filosofia: história e grandes temas**. 15 ed. reformulado e ampliado. São Paulo: Saraiva, 2002. p. 91.

<sup>74</sup> MARTÍNEZ, Martín Paés. Retórica en la Música Barroca: Una Síntesis de los Presupuestos Teóricos de la Retórica Musical. Universidade de Murcia- Espanha. **RÉTOR**, v.6, n.1, p. 51-72, 2016. Disponível em: <[http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601\\_paez.pdf](http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_paez.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2017. p. 54.

<sup>75</sup> APRO, Flávio. Considerações sobre Retórica Musical nos Séculos XVII e XVIII e sua aplicabilidade na Sarabande de G. F. Händel. Universidade Estadual de Maringá Maringá, Brasil. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, vol. 15, n. 2, mai-ago, p. 337-357, 2011. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526548011>>. Acesso em 28 nov. 2018. p. 339.

<sup>76</sup> APRO, 2011, p. 340.

<sup>77</sup> CORBÍ, Fernando Marín. Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. NASSARRE- **Revista Aragonesa de Musicología**, p. 11-52. Disponível em: <<http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2014/11/corbi-f-figuras-gesto-afecto-y-retorica.html>>. Acesso em: 28 jun. 2018. p. 11-12.

gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música.<sup>78</sup> “Esta natureza dual da música, transitando entre o *trivium* e o *quadrivium*, que veremos a seguir, constitui-se em uma de suas mais ricas características. Música é matemática e música é linguagem.”<sup>79</sup>

[...] relação entre música e retórica conhece-se desde a Antigüidade [sic], estabelece-se pelo sistema das *artes liberales*, revigora-se como retórica musical no século XVI, pela redescoberta de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e pela reforma luterana no espaço do Centro e Norte da Alemanha, onde se torna fundamento e exigência da composição, até o fim dos tempos de Bach. As *Institutiones oratoriae* de Quintiliano foram fundamentais para as obras teóricas dos séculos XVI a XVIII na Alemanha luterana e aplicadas nas Escolas de Latim e universidades. O músico instruído, cantor e compositor, teria frequentado estas instituições e absorvido vigorosamente esses ensinamentos.<sup>80</sup>

No cristianismo, o uso da retórica foi vasto. Santo Agostinho requereu uma reinterpretação, em um aspecto cristão, dos filósofos Platão, Aristóteles e Cícero com o acompanhamento de outros teólogos, que, ao reexaminarem e reinterpretarem a Sagrada Escritura puderam encontrar uma diversidade de figuras retóricas. Todavia, somente na Idade Média é que o ensino desta arte se tornou público, complementando o ensino nas universidades recém-criadas.

Esta arte da retórica, presente no *trivium*, serviu de base para o ensino universitário por quase dois séculos, passando a ser elemento educacional fundamental e cultural.<sup>81</sup> Na concepção de Martinho Lutero, a retórica tem grande importância no discurso, pois enquanto na dialética o expressar-se acontece de “modo simples, como quando eu digo: Dê-me algo para beber”, na retórica o assunto será embelezado: “Dê-me daquele saboroso suco de adega, que tão excelentemente espuma e alegra as pessoas”. Na visão de Lutero, portanto, a função da retórica é aconselhar e orientar, persuadir ou dissuadir.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> DREHER, Martin N. Hinos: Lutero e a música. In: LUTERO, Martin. **Martinho Lutero: obras selecionadas**. v.7. São Leopoldo: Sinodal, 2000. p. 475.

<sup>79</sup> ASSUMPÇÃO, 2007, p. 54.

<sup>80</sup> MERSIOVSKY, 2005, p. 105 apud ASSUMPÇÃO, 2007, p. 55

<sup>81</sup> COSTA, Robson Bessa. **A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte: Minas Gerais, 1997, p. 172. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AM2GFB/vers\\_o\\_final\\_da\\_tese\\_de\\_robson\\_revisada.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AM2GFB/vers_o_final_da_tese_de_robson_revisada.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 03 março 2018. p. 27.

<sup>82</sup> LUTERO, Martinho. **Conversas à mesa**. Brasília, DF: Editora Monergismo, 2017. p. 428-429.

### 2.4.1 As sete artes liberais

A origem dos nomes *trivium* e *quadrivium* é creditada a Martianus Cappela e Boécio. Cappela foi um dos primeiros a escrever e a desenvolver as matérias presentes nas sete artes liberais. Ele chamou de triplo caminho (*trivium*) para o agrupamento das artes da palavra: gramática, retórica e dialética. Boécio agrupou para o quádruplo caminho (*quadrivium*) as artes matemáticas: aritmética, geometria, astronomia e música.<sup>83</sup>

As sete artes liberais ganharam forma por volta do ano oitocentos na inauguração do império de Carlos Magno em uma tentativa de reorganizar o Império Romano. Seu desenvolvimento ocorreu de forma lenta a partir de fontes pitagóricas e, provavelmente, com outras fontes anteriores. Estas artes estão divididas em *trivium* e *quadrivium*.<sup>84</sup> “As artes liberais denotam os sete ramos do conhecimento que iniciam o jovem numa vida de aprendizagem. O conceito é do período clássico, mas a expressão e a divisão desta arte em *trivium* e *quadrivium* datam da Idade Média.”<sup>85</sup>

O Trivium da linguagem está estruturado sobre os valores fundamentais da Verdade, Beleza e da Bondade. Seus três temas são: Gramática, que assegura a boa estrutura da linguagem; a Lógica, para encontrar a verdade; e a Retórica, para o belo uso da linguagem ao expressar a verdade. O *Quadrivium* surge do mais referenciado de todos os assuntos disponíveis à mente humana: o número. A primeira dessas disciplinas é a Aritmética. A segunda é a Geometria [...]. A terceira é a Música, que, para Platão significa o número do tempo. A quarta é a Astronomia.<sup>86</sup>

O *trivium*, portanto, está associado às línguas, à oratória, à literatura, à história e à filosofia. Elas se referem às artes liberais da mente que correspondem à arte do pensar (lógica); inventar e combinar símbolos diversos (gramática) e de se comunicar (retórica). O *quadrivium* está associado não só com a matemática, mas também a outros ramos da ciência e refere-se às artes liberais da matéria, que correspondem à teoria do número (aritmética); da aplicação dessa teoria numérica (música); da teoria do espaço (geometria); e sua aplicabilidade (astronomia).<sup>87</sup>

<sup>83</sup> GROUT, Donald J. **História da música ocidental**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2005. p. 45-46.

<sup>84</sup> JOSEPH, Miriam Irmã; MCGLINN, Marguerite. **O trivium: as artes liberais da lógica, da gramática e da retórica: entendendo a natureza e a função da linguagem**. Edição revista e atualizada. São Paulo, SP: É Realizações, 2008. p. 14.

<sup>85</sup> JOSEPH; MCGLINN, 2008, p. 27.

<sup>86</sup> MARTINEAU, John (org.). **QUADRIVIUM: as quatro artes liberais clássicas da aritmética, da geometria, da música e da cosmologia**. Tradução: Jussara Trindade de Almeida. São Paulo, SP: É Realizações, 2014. p. 7.

<sup>87</sup> JOSEPH; MCGLINN, 2008, p. 27, 32.

Conforme Joseph, a “retórica é a arte mestra do *trivium*, pois pressupõe e faz uso da gramática e da lógica; é a arte de comunicar através de símbolos e as ideias relativas à realidade.”<sup>88</sup> Porém, para se ter o domínio desta arte do falar bem (a retórica), é necessário pensar bem. Logo, o pensar bem exige o viver bem, caso contrário não se conseguirá comover ou convencer ninguém.<sup>89</sup>

Conforme Dietz, Martinho Lutero, aos seus 17 anos, estudou as artes liberais na Universidade de Erfurt, onde, porventura, aperfeiçoou seus conhecimentos musicais e aprendeu a tocar alaúde.<sup>90</sup> Lutero, quando ainda não tinha filhos, dizia que se tivesse filhos, todos deveriam aprender música associado com sua matemática. Lutero ainda enfatizou que tanto pastores quanto professores não devem assim denominar-se se não souberem cantar e, por conseguinte, não deveriam ser admitidos ao ministério pessoas que não soubessem cantar satisfatoriamente.<sup>91</sup>

Referente à reforma da educação nas universidades, como “parte do programa de reforma geral da sociedade política”, Lutero afirmou que as Escrituras Sagradas “devem constituir o principal objeto de estudo, tanto nas escolas superiores, como nas inferiores. Para entendê-las é necessário compreender as línguas e as artes liberais.”<sup>92</sup>

Neste ponto, tornar-se-á válido ressaltar que Johann Sebastian Bach também estudou as matérias presentes nas artes liberais. Conforme Rueb, Bach, quando criança, frequentou a escola Latina, local onde duzentos anos antes Lutero também havia estudado. Os professores de Bach foram os próprios teólogos, que lecionavam na escola até serem chamados para assumir algum posto que necessitasse de um pastor.<sup>93</sup> Quando completou seus quinze anos

---

<sup>88</sup> JOSEPH; MCGLINN, 2008, p. 34.

<sup>89</sup> LANZONI, Pablo Alberto. Apontamentos retórico-musicais no Largo do Concerto n.5, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, p. 218-226, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100019&script=sci\\_abstract&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100019&script=sci_abstract&lng=pt)>. Acesso em: 28 jun. 2018. p. 219.

<sup>90</sup> DIETZ, Martin Timóteo. ‘Alegres, jubilai!’ Lutero e a música. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 57, n.2, dez., p. 283-296, 2017. Disponível em: <[http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos\\_teologicos/article/view/2980](http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/2980)>. Acesso em: 26 out. 2018. p. 284-285.

<sup>91</sup> DIETZ, 2017, p. 286-287.

<sup>92</sup> BECK, Nestor L. J. Educação: Lutero como Reformador Religioso da Educação. In: LUTERO, Martinho. **Martinho Lutero: Obras selecionadas**. v.5. São Leopoldo: Sinodal, 2011. p. 299.

<sup>93</sup> RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 59.

[...] por sua própria iniciativa, Johann Sebastian se fez admitir na escola de São Miguel de Lüneburg, onde eram acolhidos jovens pobres com alguma formação musical. Em troca de cantar na igreja que tinha o mesmo nome da escola, o jovem recebeu ali uma sólida educação, com aulas de retórica, latim e grego, lógica, teologia e, naturalmente, música. [...] Depois com a ajuda da família Bach, fez sensação em Arnstadt, onde havia uma vaga para organista. Foi contratado sem fazer concurso em 1703, com apenas dezoito anos.<sup>94</sup>

Adentrando nas últimas décadas do século XVI, isto é, no encerramento do período da Renascença e início do período Barroco<sup>95</sup>, a poesia e a música receberam maior prestígio e passaram a ter o objetivo, com maior preponderância, de influenciar os afetos ou emoções<sup>96</sup>. Isto irá perdurar ao logo dos séculos XVII e XVIII.<sup>97</sup> Conforme Harnoncourt, a música barroca quer “representar ou suscitar um sentimento geral”, ou seja, o compositor não compunha música para suscitar um afeto ou emoção particular de si.<sup>98</sup> Essa técnica barroca, que buscava associar ideias literárias com figuras musicais no intuito de transformar as abstrações em algo concreto que se pudesse sentir, nos é conhecida como Doutrina dos Afetos<sup>99,100</sup>

<sup>94</sup> MASSIM, Brigitte; MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 456.

<sup>95</sup> “Termo que designa o período ou estilo da música europeia que cobre aproximadamente os anos de 1600-1750. Usado pela primeira vez em Francês [baroque], origina-se de uma palavra portuguesa que qualifica uma pedra de formato irregular; inicialmente foi empregado para sugerir estranheza, irregularidade e extravagância. Somente no século atual [século XIX] o termo passou a se referir a um período da história da música. A música do período Barroco, que alguns teóricos encaram como tendo começado ainda em 1570, na Itália, e terminando durante a segunda metade do séc. XVIII, em países como a Inglaterra e a Espanha, tem um número variado de características de estilo e espírito, incluindo o uso do baixo contínuo e a aplicação da doutrina dos afetos.” SADIE, 1994, p. 77.

<sup>96</sup> Definição dos termos supracitados, consultar página 21.

<sup>97</sup> GOMES, 2005, p. 11.

<sup>98</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 151-152.

<sup>99</sup> O dicionário Grove de música traz a seguinte definição sobre a Doutrina dos Afetos: “(Al. Affektenlehre) Termo utilizado para descrever um conceito teórico da era barroca, derivado das idéias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os ‘afetos’ (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc.) a estados emocionais específicos.” SADIE, 1994, p. 9.

Refundente a origem do termo, Arnold Schering (1877-1941), musicólogo e violinista alemão, foi um dos primeiros a desenvolver o conceito *Affektenlehre* (por volta de 1097) e a sugerir que Mattheson havia contribuído significativamente para o desenvolvimento desta doutrina. TENNESSEE, Martin. Johann Mattheson’ historical significance: conflicting viewpoints. *In*: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim. **New Mattheson Studies**. London: Cambridge University Press, p. 461- 484, 1983. p. 464.

<sup>100</sup> COSTA, 1997, p. 22-23.

#### 2.4.2 Música como Arte Retórica

No período Barroco, a retórica ainda estava presente na cultura, na educação, na religião e nas artes de um modo geral. No período correspondente entre 1535 e 1792, encontra-se o “*corpus* teórico” referente à retórica musical em que, através de tratados musicais, relacionavam, de forma íntima, a música e a retórica. Esses tratados foram denominados *musica poetica*<sup>101</sup>, termo que faz menção à poética literária. Neste contexto, o papel de pessoas musicistas eram de oradoras, tendo-se como tarefa principal, persuadir o público com o auxílio de normas ou regras preestabelecidas. “Muitas das particularidades associadas à música barroca foram influenciadas pelo anseio de recuperar os princípios da tragédia clássica grega.”<sup>102</sup>

A estrutura retórica tradicional, conforme Bartel, contém cinco passos, a saber: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (ou *decorativo*), *memoria* e *actio* ou *pronunciatio*.<sup>103</sup> Na *inventio* determina-se o tema, o assunto a ser trabalhado, “esse tópico é o fundamento sobre o qual se construirá a representação e evocação do afeto correspondente.” Em música, é a ideia e escolha de melodias, de temas, tonalidades, timbres e métrica que exprimam o afeto adequado que se deseja transmitir.<sup>104</sup>

A *dispositio* é o arranjo e o desenvolvimento dos esboços iniciais criados na *inventio*. A *dispositio* é subdividido em seis etapas: 1) *exordium* – introdução. Em música, por exemplo, são os prelúdios<sup>105</sup> que antecedem as fugas<sup>106</sup>; 2) *narrativo*,

<sup>101</sup> “*Musica poetica* é uma ciência matemática que objetiva o uso harmonioso agradável e correto das notas musicais, estas postas no papel para serem cantadas ou tocadas, movendo de modo apropriado a quem ouve a para a devoção divina e no agradar a mente e a alma [...] É assim chamada, *musica poética*, pois o musicista não somente deve entender a linguagem [prosódia], como entendem os poetas referente as regras para não violar a métrica do texto, mas porque o musicista também escreve poesia, nomeadamente, a melodia, merecendo, portanto o título de *Melopoeta* ou *Melopoetus*.” “*Musica Poetica* or musical composition is a mathematical science through which an agreeable and correct harmony of the notes is brought to paper in order that it might later be sung or played, thereby appropriately moving the listeners to Godly devotion as well as to please and delight both mind and soul [...] It is so called because the composer must not only understand language as does the poet in order not to violate the meter of the text but because he also writes poetry, namely a melody, thus deserving the title *Melopoeta* or *Meiopoetus*. BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical rhetorical figures in German Baroque music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. p. 22. (tradução nossa).

<sup>102</sup> LANZONI, 2013, p. 219.

<sup>103</sup> BARTEL, 1997, p. 66.

<sup>104</sup> ASSUMPÇÃO, 2007, p. 58.

<sup>105</sup> “Movimento instrumental designado a preceder uma obra maior, ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas por [pelas] instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos, e por organistas de igreja para determinar a altura e o modo da música a ser cantada durante a liturgia.” SADIE, 1994, p. 742-743.

<sup>106</sup> “Uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo.” SADIE, 1994, p. 347.

apresentação dos fatos principais. Em música, pode ser a entrada de uma voz em uma Aria<sup>107</sup> ou a primeira frase de um instrumento solista em um concerto; 3) *propositio*, é o enunciado da tese principal que se defende no discurso. Em música seu uso não é necessário; 4) *confutatio*, é a defesa dos argumentos defendidos na tese e refutação de ideias contrárias. Em música são as modulações<sup>108</sup>, variações do tema<sup>109</sup>, uso de cromatismo<sup>110</sup>; 5) *confirmatio*, utilizada para confirmar as ideias principais dadas. Em música é o “retorno à estabilidade da tonalidade principal, pelo apaziguamento dos materiais temáticos propostos, ao mesmo tempo em que, por reiterar, sugere uma reexposição do que fora enunciado na *narratio*.”; 6) *conclusio*, é a conclusão ou encerramento do discurso ou, em música, da composição musical que pode ser uma cadência final<sup>111</sup>.<sup>112</sup>

A *elocutio* é a fase de verbalização das ideias, de um belo discurso reforçado por figuras retóricas<sup>113</sup>, Em música elas estão dispostas na partitura, sendo assim, há uma relação íntima entre a *dispositio*, onde as ideias se desenvolvem, e a *elocutio*, onde essas ideias são lapidadas e terminadas. A *memoria* é o passo para memorizar o discurso para uma melhor desenvoltura do mesmo. Em música essa etapa vai do ponto de vista de cada pessoa interprete ao querer ou não memorizar e decorar a obra

<sup>107</sup> “Termo que designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior. No século XVII costumava-se usar a forma ABB, ou seja, a seção B era repetida. Outra forma foi a *aria da capo*, que possui a forma ABA, ou seja, a seção A é repetida e encaminha-se para o término da música. Anteriormente, as árias eram acompanhadas, normalmente, pelo baixo contínuo, porém no início do século XVIII o acompanhamento musical variava.” SADIE, 1994, p. 39.

<sup>108</sup> “Mudança de tom num processo musical contínuo. As modulações mais comuns, eventualmente, são realizadas entre tonalidades que se relacionam: a maior ou menor relativa, por exemplo. Usa-se, normalmente, acordes em comum.” SADIE, 1994, p. 613.

<sup>109</sup> Refere-se a uma melodia identificável.” SADIE, 1994, p. 939.

<sup>110</sup> “Uma escala cromática consiste de uma linha ascendente ou descendente de semitons.” SADIE, 1994, p. 239.

<sup>111</sup> A cadência é uma progressão ou sucessão de acordes que conduzem uma frase musical ou a concluem. “As cadências são o modo mais eficiente de afirmar ou estabelecer a tonalidade de uma passagem.” Na música tonal a cadência perfeita, cadência imperfeita, cadência plagal e cadência interrompida são as mais comuns. A cadência perfeita, também nomeada de autêntica ou plagal, é a mais forte e resulta da dominante (quinto grau) para a tônica (primeiro grau), este em estado ou posição fundamental; cadência imperfeita, também chamada de meia-cadência ou cadência à dominante, termina na dominante; cadência plagal, conhecida também como cadência do amém, resulta de um acorde subdominante (quarto grau) que encerra na tônica (primeiro grau), este em estado fundamental; e cadência interrompida, ou cadência de engano, que, como o próprio nome aponta, termina em um outro acorde final que não o da tônica, como esperado. Normalmente, utiliza-se a superdominante (sexto grau).” SADIE, 1994, p. 153-154

<sup>112</sup> ASSUMPÇÃO, 2007, p. 60-62.

<sup>113</sup> Conforme Bartel, as figuras são shapes [desenho melódico ou harmônico] ou uma forma. A terminologia grega original significa *schemata*. O termo foi traduzido para o latim como *figura* por Cícero (106 a.C), ele usou para designar estilos retóricos. Fábio Quintiliano (cerca de 35 d.C) fez uso do termo em seu tratado *Institutio oratoria* para se referir aos dispositivos ou padrões de embelezamento. BARTEL, 1997, p. 68.

escolhida. A *pronunciatio* se refere a correta dicção do discurso, bem como a entonação do mesmo e os gestos corpóreos. Em música podemos relacioná-lo com a interpretação musical.<sup>114</sup>

## 2.5 A Doutrina dos Afetos

Conforme Fubini, a Doutrina dos Afetos<sup>115</sup> foi retórica da nova linguagem harmônica e melódica, foi a retórica da nova música.<sup>116</sup> “A combinação de andamento, tonalidade, modo, intervalos, tipos de acordes, combinações rítmicas, etc, formavam todo um sistema de códigos que eram compartilhados entre musicistas e o público da época de acordo com seu estilo nacional.”<sup>117</sup> É uma teoria estética geral que exerceu forte influência desde a Antiguidade Clássica até o início do século XIV. Predominou, principalmente, entre os séculos XVII e XVIII. Em termos sistemáticos, a Doutrina dos Afetos compreendeu-se pelas Paixões (*Leidenschaft*) humanas e as excitações da alma (*Gemütserregung*).<sup>118</sup>

O padre Athanasius Kircher<sup>119</sup> deu fortes contribuições para o desenvolvimento da Doutrina dos Afetos. Foi ele quem deu esses primeiros passos, com muito êxito, para essa nova vivência musical. Essa busca por ferramentas ou métodos que contribuíssem no elaborar e pensar das composições foi gradativamente surgindo até a sua sistematização, onde, com esses artifícios, a música poderia se tornar uma poderosa ferramenta que teria como papel o auxiliar da linguagem verbal, embora, mais primitiva e simples.<sup>120</sup>

Essa linguagem de sons poderia, por vezes, substituir a linguagem verbal, bem como reforçar os afetos ou emoções transmitidas em palavras.<sup>121</sup> De fato, mesmo com os princípios retóricos tendo influenciado a composição musical italiana, francesa e inglesa, foi somente na Alemanha que houve um desenvolvimento culminando na

<sup>114</sup> ASSUMPÇÃO, 2007, p. 63-64.

<sup>115</sup> Definição do termo encontra-se na página 20, nota de rodapé número 12.

<sup>116</sup> FUBINI, 2005, p. 179.

<sup>117</sup> APRO, 2011, p. 345.

<sup>118</sup> SERAUKY, Walter. Affektenlehre. In: BLUME, Friedrich. **Die Musik in Geschichte und Gegenwart:** allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Kassel: Baerenreiter, v.1, p. 112-121, 1949. p. 113.

<sup>119</sup> “Athanasius Kircher, 1601-1680. Polímata, teólogo e teórico de música alemão. Viveu sobretudo na Itália, onde tornou-se professor no Collegio Romano, 1633. Sua principal obra sobre música é a *Misurgia universalis* (1650), um dos mais influentes tratados musicais.” SADIE, 1994, p. 495.

<sup>120</sup> FUBINI, 2005, p. 179.

<sup>121</sup> FUBINI, 2005, p. 260.

“adoção e na adaptação de métodos, terminologias e estruturas retóricas remetidas à música.”<sup>122</sup>

Com a instauração da reforma protestante nos séculos XVII e XVIII, alguns tratados de composição musical, presentes na *musica poética*<sup>123</sup>, “emprestaram a sistemática e a terminologia de oratórias e de poéticas greco-latinas.”<sup>124</sup> Esses escritos afirmam que a música “é análoga ao discurso verbal, já que ambos sujeitos às regras da retórica, e de quem possuem, em comum, a finalidade de ensinar, deleitar e mover o ouvinte, adequando-se às circunstâncias de público, ocasião e lugar.” Segundo a doutora em música Lucas, Johann Mattheson (1681-1764) foi quem apresentou, em seu último livro *Der vollkommene Capellmeister* (1739), de forma mais detalhada disponível no que diz respeito à *musica poetica*.<sup>125</sup>

[...] adentrando o séc. XVIII, três compositores e teóricos sistematizaram as peculiaridades de cada modo em especial [...]: o francês Marc-Antoine Charpentier (1645-1704), em seu livro *Règles de Composition*, e os alemães Johann Mattheson (1681-1764), em seu *Das Neu-Eröffnete Orchester*, e C.F.D.Schubart (1739-1791), em seu estudo sobre Estética Musical.<sup>126</sup>

Johann Mattheson (1681-1764) foi um músico, teórico, compositor, cantor e organista alemão. É considerado uma das figuras de mais importância no que diz respeito a sistematização dos afetos retórico-musicais. Todavia, Mattheson deu importantes contribuições referente ao desenvolvimento da produção e elaboração musical (a qual também se inclui a Doutrina dos Afetos). Em seu livro, *Der vollkommene Capellmeister*, ele descreve os afetos e sua representação musical iniciadas a partir das principais Paixões humanas.<sup>127</sup>

Com base no livro supracitado de Mattheson, podemos mencionar a alegria, que é sentida através da propagação (*Ausbreitung*) de nosso espírito de vida (*Lebens-Geister*), então, seguindo em uma melodia natural e sensata, este afeto pode ser representado por saltos longos e largos. A tristeza, que é uma contração

<sup>122</sup> LANZONI, 2013, p. 220.

<sup>123</sup> Definição do termo na página 35, nota de rodapé número 101.

<sup>124</sup> LUCAS, Mônica. A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [“o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson. **Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte** – UFOP, n. 21, p. 75-92, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/429>>. Acesso em: 17 abril 2018. p. 75-76.

<sup>125</sup> LUCAS, 2016, p. 75-76.

<sup>126</sup> GOMES, 2005, p. 20.

<sup>127</sup> LUCAS, 2016, p. 87.

(*Zusammenziehung*) de partes sutis de nosso corpo, poderia ser representada por meio de intervalos estreitos e pequenos. O amor, que é uma dispersão (*Zerstreuung*) do espírito, poderia ser representada através de movimentos uniformes (*gleichförmigen Verhältnissen*) de sons. A esperança é uma elevação (*Erhebung*) da alma ou do espírito, enquanto o desespero é a sua queda total, um precipitar (*Niedersturtz*) do espírito, sendo assim, sua representação aconteceria de forma natural com o auxílio da própria métrica e pulsação.<sup>128</sup>

No desenrolar de suas contribuições teórico-musicais presentes neste livro (*Der vollkommene Capellmeister*), Mattheson mostrou ser muito enfático a respeito dos cuidados para com os afetos. Para ele, é dever do mestre capela saber controlar as paixões das pessoas, pois “onde não se vê Paixão, não se vê afeto, também não se vê virtude. Se nossas Paixões estão doentes, então elas devem ser curadas, não assassinadas.”<sup>129</sup>

Conforme Bartel, Martinho Lutero já havia estabelecido, como um dos propósitos primários da música, a expressão textual. Para Lutero a música é mais poderosa quando unida ao Evangelho, pois combinando a Palavra com a música, estes que são os dois dons mais poderosos dados a nós por Deus, a humanidade seria forjada de uma forma e força invencível. A música, portanto, deveria ser usada para expressar e explicar o texto.<sup>130</sup> “A música é uma das melhores artes; a nota dá vida ao texto, expulsa a melancolia [...] A música é o melhor consolo para uma mente triste e aflita; por meio dela, o coração é revigorado e posto novamente em paz.”<sup>131</sup>

### 2.5.1 As Figuras Retórico-Musicais

Com função de enriquecer e dar ao texto um caráter mais expressivo, assim como na retórica verbal, essa sistematização das figuras retórico-musicais poderia facilitar a obtenção do afeto desejado que seria dito com palavras. Estas figuras eram classificadas por categorias, a saber: as principais e as secundárias, isto é: desenhos

<sup>128</sup> MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. 4. auflage. Kassel: Bärenreiter, 2017 [1739]. I, 3, 56-59, p. 67.

<sup>129</sup> “Wo keine Leidenschaftt, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones kranck, so muß man sie heilen, nicht ermorden.” MATTHESON, 1739 [2017], I, 3, 53, p. 66. (tradução nossa).

<sup>130</sup> BARTEL, 1997, p. 22.

<sup>131</sup> LUTERO, 2017, p. 429-430.

melódicos, saltos melódicos específicos com suas qualidades afetivas, a utilização de acordes, dissonâncias, a preparação-suspensão-resolução de uma obra musical.<sup>132</sup> Neste aspecto, o próprio texto se encarregaria de apresentar as regras para a aplicação das figuras retórico-musicais.<sup>133</sup>

Conforme Bartel, em referência a tratados de figuras retóricas renascentistas e barrocas, é possível destacar algumas palavras que poderiam ser expressas musicalmente, as chamadas “palavras afetivas” (*affective words*): regozijo, choroso, temor, luto, lamentando, suplicante, furioso, risonho, compassivo; palavras de movimento e lugar: em pé, correndo, dançando, descansando, pulando, elevando, abaixando, ascendendo, descendendo, céu, inferno, montanha, abismo, alturas, etc; advérbios de tempo e número: rapidamente, rápido, logo, lentamente, cedo, tarde duas, três vezes, quatro vezes, mais uma vez, muitas vezes, raramente; e outras palavras como luz, dia, noite, escuridão. E ainda, representação de estados humanos: infância, juventude, velhice; e costumes humanos: arrogante, humilde, desdenhoso, inferior, odioso.<sup>134</sup>

Segundo Harnoncourt, foi graças à figura musical que as pessoas ouvintes poderiam fazer associação com a linguagem. Este ato de transportar o vocabulário verbal para a música seria de suma importância para compreender e para se interpretar a música barroca.<sup>135</sup> “A música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar ou suscitar um sentimento geral, um ‘afeto’”.<sup>136</sup>

Quando se examina as figuras isoladas na música de Bach, facilmente se pode reconhecer a sua origem como figuras de linguagem. Trata-se aqui, na verdade, de uma evolução, de uma franquia destas figuras descobertas na monodia, no canto falado solista. Em Bach, os componentes retóricos são, contudo, bastante acentuados, e conscientemente fundamentados nas teorias clássicas da retórica.<sup>137</sup>

<sup>132</sup> ASSUMPÇÃO, 2007, p. 62-63.

<sup>133</sup> BARTEL, 1997, p. 23.

<sup>134</sup> “rejoicing, weeping, fearing, wailing, mourning, pleading, raging, laughing, pitying; ‘words of motion and place’: standing, running, dancing, resting, leaping, lifting, lowering, ascending, descending, heaven, hell, mountain, abyss, heights, etc.: ‘adverbs of time and number’: quickly, fast, soon, slowly, early, late, twice, thrice, four times, again, once more, often, rarely; and other words such as light, day, night, darkness.[...] human states: childhood, youth, old age; and human mores: haughty, humble, contemptuous, inferior, odious.” BARTEL, 1997, p. 23-24.

<sup>135</sup> HARNONCOURT, 1996, p. 170.

<sup>136</sup> HARNONCOURT, 1996, p. 151.

<sup>137</sup> HARNONCOURT, 1996, p. 171.

A sistematização das figuras retórico-musicais está relacionada com a *elocutio* ou a *decoratio*. “No contexto da música tais figuras surgiram a partir das tentativas de justificar a utilização irregular, se não incorreta, das leis do contraponto em determinadas passagens composicionais com o fito de dramatizar a expressão de ‘afetos’”.<sup>138</sup> As figuras mais frequentemente citadas são:

- Figuras de repetição melódica. • Figuras baseadas sobre imitação fugal. • Figuras formadas por estruturas de dissonâncias. • Figuras de intervalos. • Figuras de *hypotyposis*, esta normalmente reconhecida por “madrigalismos” em virtude de serem freqüentes no madrigal italiano do século XVI. • Figuras de som. • Figuras formadas por silêncio.<sup>139</sup>

### 2.5.2 Normas aos Afetos

Desde a tradição grega até a Antiguidade Clássica a música havia sido atualizada não somente como forma de entretenimento, mas também como uma ferramenta pedagógica, social e teológica. Todavia, entre os séculos XVI e XVIII, a tradição grega foi revivida por diversos teóricos ao basearem-se na ideia de que a música poderia mover os afetos humanos. Isto fez com que uma diversidade de musicistas se empenhasse ainda mais na elaboração de suas composições musicais.<sup>140</sup>

No âmbito da música sacra, em que destacamos a música luterana, recursos de imitação musical em diálogo íntimo com o discurso retórico falado, tornaram-se uma vital ferramenta teológica. Neste ínterim, através da retórica musical tornar-se-ia possível uma representação dos afetos destinadas à comunidade de fiéis “persuadindo-os a afastar-se do pecado e conduzindo-os à virtude; pela poética do texto, dever-se-ia suscitar o terror e a piedade, que através da catarse, analogamente ao espetáculo trágico, purgaria suas paixões.”<sup>141</sup>

Ademais, para se conseguir tal êxito, dentre vários aspectos ao se compor uma música, a escolha da tonalidade adequada seria imprescindível, pois ela desempenharia uma importante função em relação ao afeto que se expressaria e seria

<sup>138</sup> VERSOLATO, J.; KERR, D. M. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.17, p. 64-68, 2008. Disponível em <[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17\\_cap\\_09.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17_cap_09.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2018. p. 66.

<sup>139</sup> VERSOLATO; KERR, 2008, p. 67.

<sup>140</sup> JUSTI, 2013, p. 6.

<sup>141</sup> JUSTI, 2013, p. 5.

representado. As tabelas, que se encontram em anexo A e B, apresentam uma síntese das qualidades afetivas particulares que cada tonalidade musical poderia suscitar. Apresentaremos a visão, referente a cada tom do teórico Johann Mattheson, bem como de outros teóricos importantes como os franceses Marc-Antonie Charpentier (1636-1704, do livro *Règles de composition*, Paris de 1690) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764, do livro *Traité de L'Harmonie*- chap. 24, livre second, Paris de 1772); e do teórico alemão Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791, do livro *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien de 1806).<sup>142</sup>

Outros cuidados também eram remetidos às escolhas das fórmulas de compasso<sup>143</sup> (tabela 2 apresenta algumas fórmulas de compasso mais comuns), bem como nos intervalos melódicos. Tudo deveria estar em harmonia com os afetos que se almejassem apresentar e intensificar.<sup>144</sup> A tabela 3 apresenta uma síntese das qualidades afetivas dos intervalos musicais sob a ótica do teórico e compositor alemão Kirnberg<sup>145</sup> apresentados em 1776 no livro *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Serão apresentados intervalos possíveis em nosso sistema de afinação atual, sistema temperado, bem como intervalos anteriores à temperada.<sup>146</sup>

**Tabela 2: Fórmulas de Compasso**

|   |   |
|---|---|
| <b>2/4:</b> popular, coisas cantadas, árias.            | <b>3/4:</b> coisas engraçadas, minuetos.                                |
| <b>4/4:</b> árias, allemandas, bourrées (lento).        | <b>3/8:</b> coisas engraçadas ou sérias e tristes (passapied, canarie). |
| <b>6/4:</b> coisas sérias, lentas (loure).              | <b>9/8:</b> para coisas bizarras.                                       |
| <b>6/8:</b> bonito, fluente e melodioso (gigas).        | <b>9/16:</b> bizarro e nervoso.   |
| <b>12/16:</b> veemente, impaciente, paixões, histérico. | <b>3/2:</b> árias tristes (sarabandes, adágios).                        |

**Fonte:** GOMES, André Luiz, p. 15.

<sup>142</sup> MUSE Baroque. **Tonalités et Affects d'après Charpentier, Mattheson, Remeau & Schubart.** Le Magazine de la Musique Ancienne & Baroque. Atualizado 6 janeiro 2014. Disponível em: <[http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/tonalites.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm)>. Acesso em: 28 set. 2018. (sem página).

<sup>143</sup> "Sinal ou sinais colocados no início de uma composição, após a armadura de clave, ou no decorrer de uma composição, para indicar a métrica do texto musical que se segue. No uso moderno, costumam se indicar dois números, um sobre o outro [fração matemática]". SADIE, 1994, p. 209.

<sup>144</sup> GOMES, 2005, p. 15.

<sup>145</sup> Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), foi um teórico musical e compositor. Além de ter sido aluno de J.S. Bach, está entre os mais renomados teóricos musicais que se estabeleceram em Berlim. Escreveu diversos tratados musicais. No livro *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Kirnberg tentou divulgar os métodos que Bach utilizou. SADIE, 1994, p. 496.

<sup>146</sup> Em alguns intervalos melódicos possuem uma marcação (»), ela representa os intervalos anteriores ao nosso sistema temperado de afinação, isto é, nosso sistema tonal (modo maior e menor). MERSIOVSKY, Gertrud. **Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach.** Rio de Janeiro: Dois Passos, 2005. p. 168.

Tabela 3: Qualidades Afetivas dos Intervalos Musicais

| Intervalos                  | Ascendente           | Descendente                 | Intervalos     | Ascendente                                | Descendente                           |
|-----------------------------|----------------------|-----------------------------|----------------|---|---------------------------------------|
| » 1ª aumentada              | Receosa              | Extremamente triste         | » 5ª falsa     | Graciosa, que pede por algo               | Rogar, pedir                          |
| 2º menor                    | Triste               | Agradável                   | » 5ª perfeita  | Feliz, valente                            | Satisfatório, tranquilizante          |
| 2º maior                    | Agradável e patético | Séria, tranquila            | » 5ª aumentada | Medrosa                                   | Assustadora (ocorre somente no Baixo) |
| » 2º aumentada              | Fraca, abatida       | Lamentosa, meiga            | 6ª menor       | Tristonho, lisonjeira                     | Abatida, desanimada                   |
| 3º menor                    | Triste               | Agradável, alegria moderado | 6ª maior       | Cômico, assustador e violento             | Um pouco assustadora                  |
| 3º maior                    | Alegre               | Patético, melancólico       | » 6º aumentada | Não ocorre melodicamente                  |                                       |
| » 4º diminuta               | Lamentoso            | Tristonho, medroso          | 7ª menor       | Meiga, triste, mas também indecisa        | Um pouco assustadora                  |
| » 4º menor                  | Feliz                | Tranquilo, satisfatório     | » 7ª maior     | Violenta, raivosa, expressão de desespero | Tremendamente assustadora             |
| » 4º maior                  | Tristonho            | Muito abatido               | » 7ª diminuta  | Dolorosa                                  | Lamentosa                             |
| Trítone ou quarta aumentada | Violento             | Tristeza profunda           | 8ª             | Alegre, valente, animadora                | Muito calma, pacífica                 |
| » 5ª menor                  | Mole, fraco          | Tristeza afetuosa           |                |   |                                       |

Fonte: Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Berlin und Königsberg: Bey G.J. Decker und G.L. Hartung, 1776. p. 103-104. (tradução nossa).

Segundo Martínez, a retórica musical é uma chave mestra quando se tem por desejo entender a música de Josquin até Bach, porém em especial em Bach, pois seu trabalho constituiu o ápice do pensamento retórico na música ocidental.<sup>147</sup> Este desejo de se aplicar os princípios da retórica na música teve por objetivo último o despertar, o mover, mas também controlar os afetos e emoções das pessoas. A arte da retórica foi um instrumento que, sem dúvida, influenciou a música no período barroco e esta investigação testifica tal afirmação até então exposta.

<sup>147</sup> MARTÍNEZ, 2016, p. 70.

## 2.6 Conclusão

Em virtude dos fatos mencionados até aqui, constata-se que a música nunca deixou de ser uma arte a ser estudada e desenvolvida. Dentre vários períodos da história, se buscou entender como ela é capaz de nos influenciar. Na antiga Grécia, por exemplo, seu uso era corriqueiro nas manifestações sociais, religiosas, culturais, enfim, a música havia ganhado tanta importância, assim como o próprio idioma do povo.

Essa ideia, de que a música poderia influenciar o corpo e a alma das pessoas, começou, gradativamente, a tomar forma através de regras, estas já em desenvolvimento antes de Cristo pelo filósofo e músico grego Damon. Ele defendeu, com muito afinco, que a melodia é capaz de influenciar a alma. De fato, seus escritos tiveram tanta importância, pois até mesmo Platão, no livro *A República*, e Aristóteles, no livro *Política*, o mencionam.

Damon percebeu que a música poderia influenciar as ações humanas tanto eticamente como moralmente e que isto poderia ser percebível dentro da sociedade e seu conjunto. Com isso, ele conclui que qualquer inovação musical poderia ser muito perigosa, pois as chances de abalar a ordem e o equilíbrio do Estado era eminente. Portanto, em sua visão, a música não deveria servir apenas para o deleite das pessoas, mas sim à educação, pois ela construiria o caráter da futura sociedade.

Essas regras, de como utilizar sabiamente a música para o aflorar das paixões da alma, vão sendo desenvolvidas cada vez mais. Adentrando no período de Boécio (480 d.C), considerado um dos mais importantes tratadistas musicais da era clássica, chegamos ao seu famoso tratado *De institutione musica*. Este teórico também acreditava na música como um instrumento educativo, mas também ressaltava que ela possuía efeitos tanto benéficos como maléficos. Os escritos de Boécio tiveram significativa importância para o desenvolvimento de uma nova página da história da música que estaria por vir no período do Renascimento, por volta de 1430 até 1600. Seus tratados de aritmética ajudaram no desenvolvimento da matemática e da música.

Tendo conhecimento dos fatos até aqui expostos, podemos definir, com maior exatidão, o que foi a doutrina do *Ethos* e qual sua influência na Doutrina dos Afetos. Na Grécia Antiga existiu uma diversidade de formas musicais, os chamados modos

gregos, estes que diferem de nosso atual sistema tonal. Cada modo pertencia a uma determinada região e seu nome era remetido a uma nação ou tribos específicas, tais como: Dóricos, Jônios, Frígios, Lídios, entre outros. Acreditava-se que cada modo suscitava emoções específicas em cada pessoa, logo, o mesmo influenciaria diretamente no seu caráter.

Se o objetivo da música, naquela época, era de exaltar boas qualidades nas pessoas, dever-se-ia ter muito cuidado quanto a escolha do que seria oportuno ou não para a educação musical do Estado, pois como dito antes, entendia-se que a música também possuía uma força obscura, que, apesar de curar enfermidades, elevar as pessoas à divindade, ela poderia conduzir as pessoas para atos maléficos.

Tal cuidado fez com que se buscassem uma sistematização, Doutrina de *Ethos*, que visou o bem utilizar da música e evitar tais equívocos quanto ao seu uso. Com esta sistematização seria possível explorar o fortalecer e o enfraquecer do equilíbrio mental das pessoas, bloqueando ou não suas forças de vontade. A correta ordenação de ritmos, melodias, determinados timbres de instrumentos e vozes, bem como o texto poético seria alcançado conscientemente para aquilo que se desejasse proporcionar e transmitir às pessoas. Importante ressaltar que tais pressupostos acima influenciaram diretamente a Doutrina dos Afetos.

Neste aspecto, chegamos ao ponto da exposição da relação íntima da arte retórica com a arte musical. O objetivo da retórica é persuadir o público ouvinte. O conhecimento das sete artes liberais, da qual a retórica e música fazem parte, é defendida por Lutero quando diz que é necessário conhecê-las caso se desejasse compreender as Escrituras Sagradas, o que vale também para a música. Aqui vale ressaltar que tal educação foi dada a Johann Sebastian Bach quando estudou na escola onde Lutero havia estudado, aproximadamente, duzentos anos antes.

Nas últimas décadas do século XVI, quando o período do Renascimento se encaminhava para o seu fim e uma nova era iniciava, catalogado como Barroco, tanto a poesia quanto a música ganham prestígio e, agora, mais do que nunca, objetivam influenciar os afetos e emoções das pessoas. Isto perdurou durante todo o período Barroco, porém com maior destaque entre musicistas alemães.

Com base no que fora produzido, na retomada dos ideais clássicas referente à música (Doutrina de *Ethos*), mas também no que fora produzido no período do

Renascimento, sistematiza-se tratados, algo que chegou ao seu ápice na era barroca, a chamada Doutrina dos Afetos. Com estes tratados pode-se firmar a relação que a retórica e música possuíam. Desenvolve-se uma retórica da nova linguagem musical. Tudo o que poderia relacionar, combinar, unir a música ao texto eram compartilhados entre diversos musicistas de cada nação com seus respectivos estilos musicais.

Athanasius Kircher (1601-1680), deu os primeiros passos para essa nova vivência musical, impulsionando para que a música se tornasse uma linguagem auxiliar do discurso verbal, embora mais simples e primitiva. Porém, poderia, entremeios, substituir a linguagem verbal, além de reforçar os afetos ou emoções que as palavras transmitiriam.

Estes tratados, presentes na *musica poetica*, apontavam a música como uma ferramenta capaz de ensinar, mas também de persuadir o público. Um dos tratadistas mais importantes foi Johann Mattheson (1681-1765). Contemporâneo de Bach, Mattheson deu contribuições significativas a respeito da *musica poetica*, esta, presente no livro *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Nesta importante obra o autor expõe os fundamentos históricos e de composição (contraponto), bem como à composição melódica em seu aspecto agógico, retórico e afetivo.

A música está a serviço da palavra e não o seu contrário, essa é a orientação. Lutero enfatiza o poderio da música quando diz que se unida ao Evangelho, estes dois dons de Deus, a humanidade seria forjada de uma forma e força invencível. A música explicaria o texto, dando-lhe vida, expulsando a melancolia, consolando a mente triste e aflita e por meio dela (a música) o coração seria revigorado e posto novamente em paz.

Explorar a arte da Doutrina dos Afetos é muito significativo para entender e compreender a música sacra da era barroca, bem como as composições do músico luterano Johann Sebastian Bach. O objetivo último desta doutrina é o mover, é controlar conscientemente e sabiamente os afetos ou emoções das pessoas. Essa ideia de unir as duas artes, a arte retórica e a arte musical, em uma só unidade para edificar a congregação perdurará durante todo o período barroco.

## 3 BWV 245 – JOHANNES-PASSION

Onde não se vê Paixão, não se vê afeto, também não se vê virtude. Se nossas Paixões estão doentes, então elas devem ser curadas, não assassinadas.<sup>148</sup>

### 3.1 Introdução

Como visto no capítulo anterior, um destaque muito importante do período barroco foi na busca do “representar ou suscitar um sentimento geral, um ‘afeto’”, ou seja, se pensava na coletividade e não na individualidade ao se compor música sacra.<sup>149</sup> É o que será mostrado aqui, a representação de uma gama de sentimentos de todos os lados e em diversos ângulos que as palavras têm a significar. Tendo como base o capítulo anterior, que poderá ser usado para futuras consultas, partiremos para uma breve análise da obra de J.S.Bach intitulada *Johannes-Passion*<sup>150</sup>, BWV<sup>151</sup> 245.

Bach utilizou e selecionou muitos artifícios e métodos de composição das quais tinha conhecimento e que estavam disponíveis em sua época e, deste modo, iremos apenas tratar dos aspectos referentes à utilização da Doutrina dos Afetos. A proposta deste capítulo fundamenta-se no desvelar da presença desta prática e onde podemos constatar seu uso ou aplicação no decorrer da composição da *Johannes-Passion*.

Esta Paixão foi a primeira e grande obra que Bach compôs. Ela está dividida entre personagens que narram o relato da história da Paixão. Ao Evangelista, Jesus, Pedro, Pilatos, servos e servas e coros *Turbæ* cabem o papel do relato bíblico. As diversas Arias e corais sevem de respostas contemplativas às palavras bíblicas. Como o próprio nome da composição indica, Paixão de João, a referência bíblica está ancorada, principalmente, no Evangelho de João, capítulos 18 e 19, respectivamente.

---

<sup>148</sup> “Wo keine Leidenschaft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones krank, so muß man sie heilen, nicht ermorden.” MATTHESON, 1739 [2017], I, 3, 53, p. 66. (tradução própria).

<sup>149</sup> HARNONCOURT, 1996, p. 151-152.

<sup>150</sup> Utilizaremos o nome em alemão quando estivermos nos referindo a composição de Bach. Referente a tradução, significa: Paixão de João.

<sup>151</sup> Abreviatura de *Bach-Werke-Verzeichnis*, os números que se seguem na BWV identificam as obras de acordo com o catálogo temático da música de J.S.Bach estabelecido por Wolfgang Schmieder (1950,3/1960). SADIE, 1994, p. 150.

Por questões de organização e estruturação de ideias, este capítulo está dividido em seções. A seção 3.2 traz alguns aspectos referentes ao modo de representação e escuta do relato da Paixão de Cristo já nos tempos antigos até o período Barroco. A partir da seção 3.3 até 3.4, serão expostos aspectos referentes à estrutura da *Johannes-Passion* com seus respectivos personagens e funções dentro da referida composição.

As seções 3.5 e 3.6 nos convidam a entrar no Ateliê e, através de diversos exemplos, a explorarmos alguns pontos significativos do uso da Doutrina dos Afetos. Além de outras pessoas musicólogas contemporâneas, estaremos constantemente nos apoiando em teóricos musicais, a exemplo, no músico teórico e conterrâneo de Bach, Johann Mattheson, com seu livro “O mestre capela perfeito” (*Der vollkommene Capellmeister*), bem como no musicólogo Dietrich Bartel em seu livro lançado em 1997 denominado: “*Musica Poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music*”.<sup>152</sup>

No Anexo C, está o mapa desta composição para eventuais consultas referentes à ordem numérica dos movimentos, tonalidades, fórmulas de compasso e conteúdo bíblico. A seção 2.5.1 do capítulo anterior, poderá nos servir de consulta para verificar as qualidades afetivas das fórmulas de compasso e dos intervalos melódicos, bem como os anexos A e B com as respectivas qualidades afetivas das tonalidades maiores e menores. No anexo I, encontra-se a tradução desta composição para o português. As citações bíblicas e comentários pertencem à Bíblia de Estudo Almeida<sup>153</sup>, por conseguinte, não estarão em notas de rodapé. Convidamos as leitoras e os leitores a entrarem em nosso Ateliê para observarmos a presença do uso da Doutrina dos Afetos com o fito de buscar uma conexão íntima entre música e palavra bíblica. Deixe que essa *praxis* adentre vossos corpos e sentidos.

### 3.2 Musicando a Paixão de Cristo

Por muito tempo o relato da história da Paixão foi somente lido em alta voz na igreja, intercalando-se as leituras dentre os quatro evangelistas, isto é, a Paixão segundo Mateus, Marcos, Lucas e João. Esta forma de liturgia da Paixão pode ser

---

<sup>152</sup> Bartel, apoiado em diversos tratadistas musicais do barroco, classifica em categorias as figuras retóricas-musicais, veremos algumas no decorrer deste trabalho. BARTEL, 1997, p. 444-448.

<sup>153</sup> **BÍBLIA** de estudo Almeida. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. Revista e atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

acompanha até o século IV. Em Jerusalém, por exemplo, fazia-se a leitura da Paixão para lembrar a morte de Cristo. O texto geralmente era recitado em forma de canto em um tom uniforme e monótono. As pessoas ouvintes da comunidade faziam um coro para os lamentos e suspiros com o intuito de representar iguais sofrimentos que Cristo sofrera. No culto religioso romano, as narrativas textuais eram em forma de Recitativos<sup>154</sup> cantados em tom médio, estes que pertenciam ao Evangelista; a voz de Jesus era cantata em tom grave; e os coros do povo eram cantados em tom agudo com o fito de representar a ira ou fúria do povo.<sup>155</sup>

A prática de musicar a história da Paixão de Cristo, portanto, é antiga, podendo ser constatada já na segunda metade do primeiro milênio. Em uma ordem crescente e sucinta, é possível apresentar em três grupos a evolução desta prática: 1) no canto gregoriano: em uma só voz e com texto em latim; 2) depois, em línguas latinas e nacionais abrangendo mais vozes; 3) e, finalmente, a música vocal e instrumental soando juntas com texto bíblico e poesia. A poesia, porém, não deveria possuir, literalmente, o texto bíblico.<sup>156</sup>

Nos séculos XIII, a igreja cristã começou a representar a Paixão mais sistematicamente como história trágica. Jesus transformou-se em sofredor. [...] As narrativas da paixão passaram da contemplação, *contemplatio*, para a compaixão, *compassio*, e essa evolução favoreceu as formas artísticas de representação do tema.<sup>157</sup>

Muitos compositores entre os séculos XVII e XVIII escreveram e musicaram os relatos da Paixão. Alguns estilos musicais, como os corais<sup>158</sup>, foram sendo acrescentadas às Paixões, permitindo que a comunidade pudesse cantar e participar da obra. De acordo com Harnoncourt, no século XVII novas formas de dramas provindas da Itália foram acrescentadas à música barroca, inclusive nas Paixões.

<sup>154</sup> Os recitativos são um tipo de escrita vocal elaborada, normalmente, para uma única voz. O seu ritmo e acentuação seguem naturalmente conforme o discurso se revela. Isto vale também para a definição de seus contornos referente às alturas. O recitativo serve também para a criação de diálogos. SADIE, 1994, p. 769.

<sup>155</sup> RUEB, 2002, p. 265.

<sup>156</sup> WALTER, Meinrad. **Johann Sebastian Bach – Johannespassion: Eine musikalisch-theologische Einführung**. Stuttgart: Carus, 2011. p. 22.

<sup>157</sup> RUEB, 2002, p. 265.

<sup>158</sup> “A Reforma, conduzida por Lutero, opõe reação violenta à elaborada escrita contrapontística da Igreja Católica. Assim nasce o Coral, que se caracteriza pela expressão sóbria e austera e constitui, por excelência, a forma musical do protestantismo. O Coral representa, sob todos os aspectos, uma revolução.” PIREZ, Filipe, sem página apud CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto tonal e fuga: manual prático**. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Evangraf LTDA, 2011. p. 18.

Frequentemente, poemas líricos e corais meditativos foram adicionados juntos aos textos bíblicos.<sup>159</sup>

Esta adição de textos cantados que não pertenciam ao relato bíblico da Paixão (as poesias, como informado acima), tornaram-se um ótimo artifício e um excelente recurso para um maior embelezamento das composições. Essas inserções foram acontecendo gradativamente e, assim se fixando. As Paixões de Bach, portanto, se configuram nesta construção.<sup>160</sup> Quanto à escolha dos textos para a composição, era comum tomar emprestado algumas poesias ou prédicas e fazer-se uso delas para musicá-las com devidas alterações para atingir os propósitos que objetivava-se despertar nas pessoas.<sup>161</sup>

As composições sacras de Bach, como as cantatas e Paixões, emergiram num período que o poder da religião sobre a vida espiritual das pessoas ainda era muito intenso. Mas, como destaca Rueb, “a música de Bach, porém, não estava a serviço do controle exercido pela igreja sobre as almas”. Bach almejava com sua música, poder proporcionar experiência e vivência emocional às pessoas.<sup>162</sup>

Bach queria ampliar o espaço reservado ao sentimento religioso: uma reivindicação que já havia sido levantada na Idade Média e que também naquela época teve que lutar contra forças de resistência para conseguir se impor. Os compositores conscientes queriam expressar o pensamento e o sentimento religioso de forma mais ampla do que até então. Queriam poesia como música e música como poesia.<sup>163</sup>

A *Johannes-Passion* foi a primeira obra de grande dimensão que Bach escreveu, entremeio, é claro, às suas atividades em Leipzig. Não se sabe ao certo se ele a escreveu no período em que estava trabalhando em Köthen para apresentá-la na sexta-feira da Paixão de 1723, mas tem-se conhecimento de que esta obra é fruto de suas atividades enquanto estava em Köthen.<sup>164</sup>

O efeito que a paixão provoca é garantido por sua retórica musical, discurso sonoro, alegoria, imagem musical, dimensão da profundidade, expressão; é garantido, enfim, pelo abalo que provoca nos sentimentos e por sua densa complexidade. Bach queria mover as pessoas, queria tocar-lhes o coração e

<sup>159</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1993. p. 195.

<sup>160</sup> DÜRR, Alfred. **Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung**. 6. Auflage. Bärenreiter: Kassel, 2011. p. 44.

<sup>161</sup> DÜRR, 2011, p. 57.

<sup>162</sup> RUEB, 2002, p. 223-225.

<sup>163</sup> RUEB, 2002, p. 107-108.

<sup>164</sup> HARNONCOURT, 1993, p. 195.

pregar para elas. Queria, portanto, ensinar. [...] Sua paixão é um cosmo de expressividade, um retrato da alma, uma experiência da alma e, ao mesmo tempo, um relato objetivo apoiado no texto bíblico.<sup>165</sup>

De acordo com Walter, especialista reconhecido no diálogo interdisciplinar entre música e teologia, muitas evidências indicam que a integração (junção) da Sagrada Escritura e a Poesia Espiritual presentes nas Paixões de Bach foram as que melhor funcionaram. Há um equilíbrio entre o texto e interpretação; a palavra e a resposta; a insistência dramática que impulsiona para fora e a meditação que aponta e impulsiona para dentro (para o interior de si) e chama-nos a observar e a refletir na Paixão relatada, neste caso, sob ótica do evangelho de João.<sup>166</sup>

Neste sentido, esta obra supracitada de Bach poderia se adequar ao gênero musical grego chamado tragédia? Com base em Aristóteles, no livro *Poética*, a tragédia pertence ao gênero poético, como arte de imitação. Esta imitação de uma ação é executada por meio de personagens que suscitam terror e piedade, tais sentimentos que necessitariam ser purificados.<sup>167</sup> Este ato, visando a purgação e purificação da alma, foi chamado de *catarse*, que, como visto no capítulo anterior, se compararia com a medicina homeopática. De acordo com Justi, Aristóteles foi a primeira pessoa a utilizar o termo *catarse* para “designar um fenômeno provocado por obra da poesia, particularmente na sua forma trágica, que provocaria uma libertação ou purificação dos afetos da alma.”<sup>168</sup>

Sendo então, a tragédia a imitação de ações da vida humana, torna-se importante a organização destes fatos: da felicidade e infelicidade, anseio na busca de uma certa maneira de agir e não de uma maneira de ser.<sup>169</sup> De acordo com Rohden, o desejo de Aristóteles com a tragédia, portanto, era induzir as pessoas a pensarem, a refletirem e a julgarem a respeito da vida humana, discernirem o bem do mal.<sup>170</sup> Para atingir este efeito e para que a tragédia fosse completa dever-se-ia considerar três aspectos: 1) os heróis ou heroínas, estes e estas que deveriam estar acima das pessoas comuns, deveriam ter qualidade espiritual superior; 2) o modo de elaboração da tragédia: ela deveria ser construída de maneira em que a ação seja

<sup>165</sup> RUEB, 2002, p. 277.

<sup>166</sup> WALTER, 2011, p. 24.

<sup>167</sup> ARISTÓTELES. 1973, *Poética*, VI, 1449b-24, p. 447.

<sup>168</sup> JUSTI, 2013, p. 4-5.

<sup>169</sup> ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, [19-]. p. 248.

<sup>170</sup> ROHDEN, Luiz. **O poder da linguagem: a arte retórica de Aristóteles**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. p. 176.

desenvolvida de forma dramática e natural e não ser simploriamente narrada e/ou declamada; 3) a tragédia deveria ser escrita para o público em geral.<sup>171</sup>

A tragédia não necessita e não precisa recorrer a movimentos ou gestos para a encenação, pois apenas com leitura seria possível revelar suas qualidades.<sup>172</sup> Com a tragédia almeja-se suscitar temor e compaixão por meio do sofrimento do trágico herói ou heroína. Porém, a pessoa a ser retratada como herói ou heroína trágica não precisa ser perfeita, mas de modo geral, deve ser alguém a qual se possa gostar e ter simpatia, “cujo infortúnio lhe sobrevém não por maldade ou por depravação, mas por um erro de julgamento ou por uma falha em seu caráter.”<sup>173</sup>

Imitações de ações de caráter nobre são as imitações da epopéia e da tragédia, imitações de caracteres mesquinhos são as imitações da comédia. Todas têm função didática, seja de servir de êmulo e meta no caso das personagens épicas e trágicas, seja para servir de escárnio e provocar vergonha no caso das personagens cômicas. Assim, a comédia é uma imitação mais verdadeira, enquanto a tragédia é mais comovente; isso porque esta [tragédia] exprime homens melhores e como gostaríamos de ser, ao passo que aquela [comédia], piores e como gostaríamos de não ser; ora, o que gostaríamos de ser ainda não somos e nos move mais do que o que gostaríamos de não ser, mas já somos. Prova disto é que da tragédia saímos motivados para ações elevadas e da comédia saímos envergonhados, e a vergonha é um reconhecimento. Motivação e reconhecimento são funções didáticas da música.<sup>174</sup>

A partir da informações dadas até aqui e na tentativa de responder a pergunta anterior sobre se a *Johannes-Passion* pertencer ou não gênero chamado tragédia, conclui-se que, de fato, é possível encontrar os elementos referente à tragédia descritos por Aristóteles, e não só nesta obra em questão, mas também em outras composições sacras de Bach. Com base em pesquisas, tanto os dramas sacros, quanto as Paixões e as Missas fazem parte do gênero tragédia. Este gênero tornou-se um importante instrumento pedagógico tanto no âmbito religioso quanto no âmbito pagão.<sup>175</sup>

<sup>171</sup> ROHDEN, 1997 173-174.

<sup>172</sup> ARISTÓTELES, Poética, XXVI, 1462a, p. 470.

<sup>173</sup> JOSEPH; MCGLINN, 2008, p. 270.

<sup>174</sup> SANTORO, Fernando. Arte no pensamento do Aristóteles. In: Fernando Pessoa (Org.). **Arte no Pensamento**. 1ed. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, p.72-88, 2006. Disponível em: <[https://www.academia.edu/35123372/ARTE\\_NO\\_PENSAMENTO\\_DE\\_ARIST%C3%93TELES?fbclid=IwAR13GNm8v8CbY1dY7zYqD\\_xCt5DjAntTB5s-ZZGHFbVLgfUOQnqGbwCg0wM](https://www.academia.edu/35123372/ARTE_NO_PENSAMENTO_DE_ARIST%C3%93TELES?fbclid=IwAR13GNm8v8CbY1dY7zYqD_xCt5DjAntTB5s-ZZGHFbVLgfUOQnqGbwCg0wM)>. Acesso em: 29 jul. 2019. p. 80.

<sup>175</sup> JUSTI, 2013, p. 11.

### 3.3 Estrutura da *Johannes-Passion* – “eu” e “nós”

No dia 7 de abril de 1724 foi a data de estreia da primeira apresentação da *Johannes-Passion*.<sup>176</sup> Esta obra possui duas partes e, como no tempo de Bach era comum os cultos com duração de mais de três horas, a primeira parte da Paixão foi executada antes da prédica e a segunda parte logo após a prédica.<sup>177</sup> Quanto à sua estrutura, é possível dividi-la em cinco partes ou em cinco *Actus*, a saber: A) *Hortus*; B) *Pontifices*; C) *Pilatus*; D) *Cruxque* e E) *Sepulcrum*, isto é, A) Jardim, B) Sumo Sacerdote (Hohepriester), C) Pilatus, D) Cruz e E) Sepulcro.<sup>178</sup> Perceber esta divisão não é uma tarefa difícil, pois cada sessão tem um peso que difere-se uma da outra, especialmente porque não são marcadas só pelo Evangelho de João. Bach e seus libretistas levaram isto em conta na medida em que cada ato será encerrado por um simples coral de fechamento.<sup>179</sup>

Na *Johannes-Passion*, o texto bíblico foi trabalhado na íntegra, fazendo-se uso de interpretações de outros textos à parte. Em resposta ao Evangelho, para a sua contemplação, fez-se uso de estrofes de hinos sacros e Arias<sup>180</sup>. Portanto, há uma rica mistura entre a palavra bíblica e poesias sacras (*geistliche Dichtung*).<sup>181</sup> Musicalmente falando, esta obra traduz em música a história da Paixão do jardim de Getsêmani até Gólgota<sup>182</sup> e, igualmente a paixão por Deus que faz mover a vida de Jesus até o seu último degrau. Segundo Walter, estes são temas que atraem tanto ao interesse científico, quanto à reflexão sobre a fé cristã em todos os seus aspectos e gestos.<sup>183</sup>

Ainda sobre os textos utilizados nesta composição, destacam-se os capítulos 18 e 19 do Evangelho de João e algumas interpolações do Evangelho de Mateus e Marcos.<sup>184</sup> Encontramos também alguns textos poéticos de Barthold Heinrich Brockes com seu famoso Oratório da Paixão e alguns poemas isolados de Christian Weise e

<sup>176</sup> DÜRR, 2011, p. 71.

<sup>177</sup> WALTER, 2011, p. 135.

<sup>178</sup> WALTER, 2011, p. 42.

<sup>179</sup> DÜRR, 2011, p. 65-66.

<sup>180</sup> Aria, do italiano: ar. É uma canção independente, pode fazer parte também de uma obra maior. O termo é utilizado para as composições feitas sobre uma poesia. SADIE, 1994, p. 39.

<sup>181</sup> WALTER, 2011, p. 24-25.

<sup>182</sup> “(Lugar da Caveira) Pequena colina situada fora de Jerusalém”. BÍBLIA, 1999, p. 253.

<sup>183</sup> WALTER, 2011, p. 10.

<sup>184</sup> DÜRR, 2011, p. 52-53.

Christian Heinrich Postel.<sup>185</sup> Como normalmente Bach não dispunha de ajuda de poetas, ele utilizou uma diversidade de poemas referente ao relato da Paixão. Todavia, ele os reescreveu de acordo com seu ponto de vista e conhecimento teológico.<sup>186</sup> A Paixão de Brockes, por exemplo, como aponta Harnoncourt, também foi musicada por outros musicistas, a saber: Keiser, Telemann, Haendel e Mattheson.<sup>187</sup>

Há duas interpolações de outros evangelhos, como já informado, o Evangelho de Mateus e Marcos, respectivamente. Estas interpolações se justificam por estarem relacionadas com a intenção do afeto de arrependimento (*Reue*) e de lamento (*Klage*) e, ao levar-se em conta a forma de composição musical em termos da utilização da Doutrina dos Afetos daquele tempo, aponta Dürr, não seria possível somente com o relato do Evangelho de João.<sup>188</sup>

O processo reflexivo de Bach por vezes é perceptível e audível em sua música. [...] Seu forte vínculo à palavra da Bíblia, ao coral e à liberdade do tratamento poético, bem como a plasticidade da música associada à palavra, é uma herança da antiga retórica e da doutrina da eloquência [sic] das figuras. ‘Tocar guiado não por esferas superiores, mas pelo sentimento das palavras’: isso é o que registrou o organista Johann Gotthilf Ziegler em 1746, referindo-se a uma orientação que teria recebido de seu mestre, Johann Sebastian Bach.<sup>189</sup>

Referente a participação do “eu” e do “nós” nesta obra, podemos analisar da seguinte maneira: o tema da *Exordium* (introdução) do coro de abertura é, em termos de regra, o significado soteriológico deste sofrimento por nós (*pro nobis*). Mas, por que esta Paixão está acontecendo? Nada mais, nada menos do que para a nossa salvação.<sup>190</sup> Nas palavras de Lutero: “como um sacramento que me beneficiou” (*als ein Sakrament, das mir zugut geschehen ist*).<sup>191</sup> O objetivo musical espiritual desta obra é de nos encontrarmos nesta história bíblica (*Identificatio*), na compaixão com Cristo, (*Compassio*), que, por causa de nosso pecado (*propter me*), e para nossa salvação, dá sua própria vida por nós. Esta Paixão acentua Cristo como um revelador.<sup>192</sup>

<sup>185</sup> WALTER, 2011, p. 49.

<sup>186</sup> HARNONCOURT, 1993, p. 195.

<sup>187</sup> HARNONCOURT, 1993, p. 195.

<sup>188</sup> DÜRR, 2011, p. 53.

<sup>189</sup> RUEB, 2002, p. 189.

<sup>190</sup> WALTER, 2011, p. 63.

<sup>191</sup> MÜLHAUPT, Erwin, 1969, p. 20 apud WALTER, 2011, p. 63. (tradução nossa).

<sup>192</sup> WALTER, 2011, p. 63.

Como dito anteriormente, o uso de hinos sacros e Arias aparecem frequentemente nesta obra. As Arias, com voz solista, têm função de apontar para dentro de si e os corais a quatro vozes, de impulsionar para fora si. O desejo de Bach era que as pessoas ouvintes se tornassem parte da obra, num sentido de se deixar incorporar dentro dela<sup>193</sup>, como o “eu” das Arias (solo) e os “nós” (conjuntos e união de vozes) dos corais.<sup>194</sup> Tanto as Arias como os hinos interrompem o movimento dramático. Elas o fazem para que seja possível explorar sua profundidade espiritual, esta que direcionará para dentro de si e para fora de si. Neste íterim, a pessoa observadora encontrar-se com aquilo que vê à sua frente.<sup>195</sup>

Portanto, os hinos e Arias têm função de ser respostas contemplativas à Palavra da Sagrada Escritura. As interrupções do relato da história acontecem a cada vez que se levanta uma questão ou uma pergunta.<sup>196</sup> Referente aos hinos sacros, eles já eram de conhecimento geral da comunidade, pois além de serem cantados nos cultos, que já eram na língua vernacular das pessoas, estes hinos também eram cantados em casa e nas escolas.<sup>197</sup>

### 3.4 “Qual o meu papel nesta Paixão?”

A tradição da Paixão retratada com o canto gregoriano já era dividida em diferentes papéis, isto é, em diferentes personagens. Porém, ao consultar estes materiais dos tempos antigos, percebe-se que duas linhas vocais dentre os personagens permaneceram inalteradas, a saber: a *Vox Christi*, que é destinada a voz de Cristo e é executada pela voz mais grave masculina, o baixo; e à voz do Evangelista, destinada à voz mais aguda masculina, ou seja, o tenor.<sup>198</sup> Esta permanência dos registros vocais destinados para cada personagem também foi respeitada por Bach em suas composições. A tabela a seguir comprova esta informação, nela está disposta a divisão dos personagens e a orquestração utilizada para a execução da obra que estamos analisando.

<sup>193</sup> Conforme Walter, isso se refere ao *Applicatio* do latim aplicação. Interpretação bíblica, que depois da leitura (*narrativo*) ou da explicação (*explicatio*) visa a apropriação pessoal na fé. Arias (eu) e corais (nós) servem para esta apropriação. WALTER, 2011, p. 270.

<sup>194</sup> WALTER, 2011, p. 43.

<sup>195</sup> WALTER, 2011, p. 44.

<sup>196</sup> WALTER, 2011, p. 90.

<sup>197</sup> WALTER, 2011, p. 44.

<sup>198</sup> WALTER, 2011, p. 39.

[...] as palavras de Cristo são sempre cantadas pelo baixo, enquanto ao evangelista cabe o registro de tenor, e ao cantor dos demais personagens, o registro de contralto. Desde então, o baixo é tido na música sacra como *Vox Christi*, também fora composições musicadas da Paixão.<sup>199</sup>

**Tabela 4: Personagens e Orquestração**

| Duração aproximada: 130 minutos                 |  |
|---|--|
| Solistas  | Orquestração                                     |
| Soprano (Arias; criada)                         | Flauta 1 e 2                                     |
| Contralto (Arias)                               | Oboé 1 e 2                                       |
| Tenor (Evangelistas; Arias)                     | Oboé d'amore 1 e 2                               |
| Tenor (Servo)                                   | Oboé da <i>caccia</i> 1 e 2                      |
| Baixo (Jesus)                                   | Viola  |
| Baixo (Pedro, Pilatos)                          | Viola d'amore 1 e 2                              |
|   | Viola da gamba                                   |
|   | Alaúde (órgão ou cravo)                          |
|   | Baixo contínuo (violoncelo, fagote, contrabaixo) |
|   | Órgão (ou cravo)                                 |
| <b>Coral (soprano, contralto, tenor, baixo)</b> |  |

**Fonte:** BACH, Johann Sebastian. **Johannes-Passion:** BWV 245. Herausgabe von Gustav Rösler und Carl Eberhardt. Frankfurt: Peters, Nr. 8635, 2002. (Sem página). (tradução nossa).

Nas Paixões de Bach encontramos outra peculiaridade, os coros *Turbae*. Esses coros representam a multidão de pessoas e podem simbolizar tanto os discípulos de Jesus quanto seus oponentes. Na *Johannes-Passion*, os coros *Turbae* simbolizam, em primeiro plano, os oponentes, mas porquê? Porque a não ser o grupo hostil de judeus, somente os soldados e os servos perguntam e questionam Pedro: “Não és tu um dos seus discípulos?” (*Bist du nicht seiner Jünger einer?*), movimento n° 12b, respectivamente. E também, os soldados romanos que veem ao coro “Não a rasguemos” (*Lasset uns den nicht zerteilen*), movimento n° 27b. Nesta composição, portanto, não há falas dos discípulos de Jesus representados pelos coros *Turbae*.<sup>200</sup>

Assim sendo, cabem ao Evangelista, a *Vox Christi* e demais pessoas como Pedro, Pilatos, pessoas empregadas ou servas e a *Turbae* o papel do relato bíblico. O relato bíblico direciona a meditação para fora, para fora de si. As representações instrumentais solistas auxiliam, inicialmente, aos Recitativos extremamente flexíveis,

<sup>199</sup> DÜRR, Alfred. **As cantatas de Bach**. Bauru, SP: Edusc, 2014. p. 65.

<sup>200</sup> WALTER, 2011, p. 39.

estes que são conhecidos por meio de seu tratamento retórico musical tanto pictórico (*Hypotyposis*<sup>201</sup>), quanto à interpretação afetiva do texto (*Emphasis*<sup>202</sup>).<sup>203</sup>

Em algumas passagens, Bach realça o estilo da fala (*Sprechduktus*), ou seja, sílaba por sílaba em uma apresentação melódica do texto bastante embelezada e, muitas vezes, com o uso de melismas<sup>204</sup>. Alguns exemplos de melismas aparecem no “amargo choro” (*bitterliche Weinen*) de Pedro depois do cantar do galo, n°12c, ou na palavra “açoitar” (*Geißeln*), n° 18c.<sup>205</sup> Ambos exemplos veremos na próxima seção.

Referente aos corais, por serem já conhecidos pela comunidade, não perdiam suas características por serem retrabalhados e modificados.<sup>206</sup> Havia uma tradição muito forte referente à composição coral em Leipzig. A utilização das melodias dos hinos era muito útil para a composição, dado que estas melodias eram facilmente reconhecidas pela comunidade, bem como todo o seu valor simbólico, mesmo que somente instrumental.<sup>207</sup>

Uma das inovações, no que se refere a este estilo de composição, foi a participação do canto da comunidade nestes tipos corais. Tal aspecto também está presente nas diversas cantatas sacras de Bach.<sup>208</sup> Isto faz-nos lembrar de umas das recomendações de Aristóteles quando diz que o coro também deverá ser considerado como parte da obra, como um personagem.<sup>209</sup>

Pesquisas de musicólogas e musicólogos defendem e ressaltam que a comunidade participava atuando nas Paixões musicadas. Nos momentos em que os

<sup>201</sup> De acordo Dietrich Bartel, a figura de *Hypotyposis* pertence a categoria de figuras de representação e ilustração. A *Hypotyposis* é uma figura retórico-musical usada para expressar o texto de maneira realista e natural. Ela reflete as imagens, ela dá vida e ação aos objetos. BARTEL, 1997, p. 23, 108, 445.

<sup>202</sup> De acordo com Bartel, a *Emphasis* pertence a categoria de figuras de representação e ilustração. É uma ênfase que, através de uma passagem musical, aumentará ou se enfatizará o significado do texto através de formas variadas. BARTEL, 1997, p. 441.

De acordo com Mattheson, a *Emphasis* (ênfase) sempre será empregada em uma palavra completa, não em seu som, mas sim na imagem de entendimento contido nela. A ênfase irá apontar, por assim dizer, com o dedo o afeto contido no discurso, lançando o seu significado. MATTHESON, 2017 [1739], II, 8, 8-10, p.271-272.

<sup>203</sup> WALTER, 2011, p. 39.

<sup>204</sup> Melisma, do grego: canção. É um grupo de notas que são cantadas sobre uma única sílaba, é muito utilizado no canto litúrgico, como acontece no canto gregoriano. SADIE, 1994, p. 591.

<sup>205</sup> WALTER, 2011, p. 39.

<sup>206</sup> RUEB, 2002, p. 269.

<sup>207</sup> MIURA, Enrique Martínez. **Bach**: obra completa comentada. Barcelona: Ediciones Península, 1997. p. 26.

<sup>208</sup> JUSTI, 2013, p. 49.

<sup>209</sup> ARISTÓTELES, 1973, Poética, XX, 1456a, 25, p. 460.

Recitativos, os coros *Turbae* e Arias eram entoados, a comunidade apenas assistia a representação da Paixão. No entanto, nos momentos destinados aos corais a comunidade ficava em pé e, em um ato de comunhão, entoava a sua prece unindo-se às demais vozes, aos instrumentos e a Deus.<sup>210</sup>

As Paixões de Bach são como imensas cantatas, em que o recitativo tem papel de destaque. O texto do Evangelho constitui a trama essencial. Esse drama sagrado exalta em Bach um lirismo intenso, que se traduz nos ariosos e nas árias com que ele interrompe o relato do evangelista para fazer em torno dele meditações ou comentários. O coral intervém periodicamente para introduzir a prece. A Paixão se desenrola, assim, em muitos planos: a narrativa dramática do evangelista, com intervenção de certos personagens (Pilatos, Pedro, Judas, etc.) e do coro (a multidão, os apóstolos); a meditação lírica individual (ariosos, árias solo); a prece (o coral).<sup>211</sup>

Nesta obra em específico, os coros *Turbae* possuem uma agressividade e uma dramaticidade muito forte. Torna-se evidente uma importante observação: esses coros *Turbae* não representam as pessoas judias, mas sim, todas as pessoas, todas e todos nós. A culpa da morte de Jesus está sobre os ombros de todas as pessoas e Bach expressa isso musicalmente, afinal o coro nº 11 deixa isso muito bem claro: “Eu, eu e meus pecados” (*Ich, ich und meine Sünden*).<sup>212</sup>

A propósito, os judeus antagonizam os pagãos: o judeu Jesus, o judeu Judas e os outros sacerdotes judeus opõem-se aos romanos pagãos. O que temos aqui não é a oposição cristãos-judeu, conforme pretende sublinhar quando se tacham de anti-semitas [sic.] as paixões de Bach.<sup>213</sup>

Essas pessoas judias são as pessoas cristãs, as próprias pessoas judias e também as pessoas pagãs. Todos os atos praticados contra Jesus são resultados de uma coletividade, a saber, a prisão, o julgamento e a crucificação de Jesus. Bach traduz em música a hostilidade do povo e com ela um tom que leva à reconciliação. Essa reconciliação está evidenciada na própria história que foi anunciada pelo sacrifício voluntário de Cristo. “Essa é a prova que a própria obra de Bach nos fornece: nela não há nada de anti-semita [sic.]”<sup>214</sup>

<sup>210</sup> SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. **A Paixão segundo São João**: uma retórica intermediária. Minas Gerais: Aletria: Revista de Estudos de Literatura, jul.- dez., p. 334-346, 2006. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1378>> acesso em 16 de mar de 2019. p. 337.

<sup>211</sup> JUSTI, 2013, p. 55.

<sup>212</sup> RUEB, 2002, p. 233.

<sup>213</sup> RUEB, 2002, p. 235.

<sup>214</sup> RUEB, 2002, p. 235.

### 3.5 Vamos ao Ateliê? Laboratório de análise textual e musical

Conforme dito anteriormente, além dos personagens (Evangelista, Jesus, Pilatus, pessoas empregadas ou servas) há a presença dos coros *Turbae*, que podem representar tanto a multidão de pessoas como os discípulos de Jesus ou seus opositores. Porém, nesta Paixão, esses coros representam as pessoas opositoras de Jesus. Podemos atestar a presença dos coros *Turbae* nos seguintes movimentos: nº 2b, 2d; 12b;16b, 16d; 18b; 21b, 21d; 21f; 23b, 23d, 23f; 25b e 27b.<sup>215</sup> Mais detalhes, vide tabela no anexo C.

A *Johannes-Passion*<sup>216</sup> começa com um grande coro de abertura, “Senhor, nosso soberano” (*Herr, unser Herrscher*) que alude o salmo 8.1 (Ó Senhor, Senhor nosso, quão magnífico em toda a terra é teu nome!). Jesus compreende sua unidade com o Pai como criador e Senhor do mundo, Jo 10.30 (Eu e o Pai somos um), e esta glória permanece intocada mesmo em sua maior “humilhação” (*Niedrigkeit*). Este é o tema base da Paixão de João: o Filho de Deus desce ao mundo e retorna para o Pai. Igualmente, isto nos faz lembrar da passagem de Jo 1.11 (Veio para o que era seu, e os seus não o receberam).<sup>217</sup>

O coro inicia com três chamadas, “Senhor” (*Herr*), Bach aponta para um horizonte mais amplo. Uma importante evocação foi feita por Pedro conforme Jo 6.68b (Senhor, para quem iremos?). Ou ainda, uma menção às palavras do Apóstolo Tomé em Jo 20.28b (Senhor meu e Deus meu!) e, a mais plausível, as três confissões de Pedro ao Senhor, Jo 21.15-17<sup>218</sup>, que fazem uma analogia às suas três negações.<sup>219</sup> Uma figura retórico-musical, *catabasis*<sup>220</sup>, aparece nas notas graves da soprano

<sup>215</sup> WALTER, 2011, p. 41.

<sup>216</sup> Para esta apresentação e exemplificação, estamos utilizando apenas uma grade de partitura da *Johannes-Passion*. Assim sendo, por questões de estética, informaremos apenas a página da grade da partitura utilizada. Para acesso completo da grade desta composição, acessar: BACH, Johann Sebastian. **Johannes-Passion, BWV245**. Herausgabe von Arthur Mendel. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1975. Disponível em: <[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/5b/IMSLP105295-PMLP03317-Bach\\_Johannes\\_PassionBarenreiter\\_600dpii.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/5b/IMSLP105295-PMLP03317-Bach_Johannes_PassionBarenreiter_600dpii.pdf)>. Acesso em: 10 mai. 2019.

<sup>217</sup> DÜRR, 2011, 49.

<sup>218</sup> <sup>15</sup>[...]perguntou Jesus a Simão Pedro: Simão, filho de João, amas-me mais do que estes outros? Ele respondeu: Sim, Senhor, tu sabes que te amo. [...] <sup>16</sup>Tornou a perguntar-lhe pela segunda vez: Simão, filho de João, tu me amas? Ele respondeu-lhe: Sim, Senhor, tu sabes que te amo. [...] <sup>17</sup>Pela terceira vez Jesus lhe perguntou: Simão, filho de João, tu me amas? [...] e respondeu-lhe: Senhor, tu sabes todas as coisas, tu sabes que eu te amo.

<sup>219</sup> WALTER, 2011, p. 65.

<sup>220</sup> De acordo com Bartel, a figura retórico-musical *catabasis* pertence a categoria de figuras de representação e ilustração. “É uma passagem musical descendente que expressa afetos de humildade ou afeto negativo.” *Catabasis, Descensus: a descending musical passage which*

quando a mesma canta “mesmo na maior humilhação” (*auch in der größten Niedrigkeit*). Neste ponto, a voz da soprano quase chega ao seu limite de extensão vocal descendente, notas graves (de G3 até C#3).<sup>221</sup>

Este coro de abertura possui um importante testemunho neotestamentário que também pode ser narrado sob a perspectiva do segundo capítulo da Carta aos Filipenses 2.6-11<sup>222, 223</sup> E mais, sua estrutura pertence à forma *Da Capo*<sup>224</sup>, A-B-A, em que as partes das pontas, A-A, narram a glória eterna de Jesus com o Pai. Teologicamente, é a pré-existência e a pós-existência. A parte central, B, dedica-se à Paixão temporal como ponto profundo da humilhação (*Niedrigkeit*), que por sua vez, transforma-se em glorificação. Como inspiração para esta estrutura tríplice podemos indicar Jo 16.28<sup>225</sup>: “Eu vim do Pai (pré-existência) e entrei no mundo (encarnação); todavia, deixo o mundo (Paixão terrena e ressurreição como unidade) e vou para o Pai (pós-existência).”<sup>226</sup>

Entre os compassos 1 a 7 podemos destacar a representação da trindade. Segundo Kremer, a linha do baixo simboliza Deus Pai, as linhas dos oboés e das flautas simbolizam o sofrimento de Cristo e os movimentos ondulantes das cordas simbolizam o sopro do Espírito Santo.<sup>227</sup> Referente ao símbolo do sopro, faz-nos lembrar da confissão de fé do Credo Apostólico que aparece em João 6.63a (O espírito é o que vivifica).<sup>228</sup> Gassmann traz outra compreensão quando diz que ao se

---

*expresses descending, lowly, or negative images or affections.* BARTEL, 1997, p. 440. (tradução nossa).

<sup>221</sup> WALTER, 2011, p. 71.

<sup>222</sup> <sup>6</sup>pois ele, subsistindo em forma de Deus, não julgou como usurpação o ser igual a Deus; <sup>7</sup>antes, a si mesmo se esvaziou, assumindo a forma de servo, tornando-se em semelhança de homens; e, reconhecido em figura humana, <sup>8</sup>a si mesmo se humilhou, tornando-se obediente até à morte e morte de cruz. <sup>9</sup>Pelo que também Deus o exaltou sobremaneira e lhe deu o nome que está acima de todo o nome, <sup>10</sup>para que o nome de Jesus se dobre todo o joelho, nos céus, na terra e debaixo da terra, <sup>11</sup>e toda a língua confesse que Jesus Cristo é Senhor, para glória de Deus Pai.

<sup>223</sup> WALTER, 2011 p. 17.

<sup>224</sup> Literalmente, significa do começo. É comum usar a abreviatura *D.C* que é colocada o final da partitura para a indicação de retorno ao início da mesma. SADIE, 1994, p. 244.

Referente a esta estrutura, podemos associá-la ao *Confirmatio*.

<sup>225</sup> “Vim do Pai e entrei no mundo; todavia, deixo o mundo e vou para o Pai”

<sup>226</sup> “Ich bin vom Vater ausgegangen (Präexistenz) und gekommen in die Welt (incarnatio). Wiederum verlasse ich die Welt (irdische Passion und Auferstehung als Einheit) und gehe zum Vater (Postexistenz).” WALTER, 2011, p. 67. (tradução nossa).

<sup>227</sup> KREMER, Joachim. Nähe und Distanz – Bachs Johannes-Passion und die Theatralik des Frühen Oratoriums. In: GASSMANN, Michael (Ed.). **Bachs Johannes Passion: Poetische, Musikalische, Theologische Komzept.** Bärenreiter: Stuttgart, p. 9-41, 2012. p. 12.

<sup>228</sup> WALTER, 2011, p. 71.

entrelaçar as linhas dos oboés e das flautas é possível visualizar o símbolo da cruz ou mesmo a imagem da coroa trançada de espinhos.<sup>229</sup>

Neste coral há um conjunto de emoções incomum: sobre um pedal persistente situam-se movimentos circulares de semínimas executadas frequentemente pela viola, às vezes migrando para o baixo contínuo, sendo acolhidas pelo canto vocal ao se cantar as palavras “*Herrscher, herrlich, Landen, e verherrlicht*”. Conforme Dürr, é provável que Bach tenha visto nestas palavras uma forma de louvar a Deus em sua humilhação, isto justifica a escolha do tom G menor.<sup>230</sup> Detalhes no anexo D.

No movimento n° 2, Recitativo, uma cadência<sup>231</sup> regular fecha e conclui o quarto compasso antes de Judas ser citado. E quando Judas é citado, um intervalo diminuto sobre a palavra Judas, *Db – Bb – G*, aparece, este que é conhecido, tradicionalmente, como *Diabolus in musica*<sup>232</sup>, fazendo uma conexão direta com o capítulo de Jo 6.70c (um de vós é o diabo) que reconhece Judas como *Diabolus*.<sup>233</sup> Isto tudo é sustentado por uma acorde de *E°7°* (mi diminuto com sétima diminuta).<sup>234</sup>

<sup>229</sup> GASSMANN, Michael. Die Fassungen der Johannes-Passion – Musikalische Konsequenzen. In: GASSMANN, Michael (Ed.). **Bachs Johannes Passion: Poetische, Musikalische, Theologische Komzept**. Bärenreiter: Stuttgart, p. 42-62, 2012. p. 49.

<sup>230</sup> DÜRR, 2011, p. 90.

<sup>231</sup> Sobre os tipos de cadência, consultar página 36, nota número 109.

<sup>232</sup> Nosso entendimento contemporâneo sobre intervalos diminutos e acordes diminutos é diferente da compreensão barroca. Em nosso tempo não há proibições quanto sua utilização nas composições. Assim sendo, mantemos a compreensão barroca do termo e, referente a isto, encontramos a seguinte definição: “Trítone [sic]: intervalo igual à soma de três tons inteiros, isto é, uma 4ª aumentada; é exatamente a metade de uma 8ª. Sua instabilidade levou a que fosse apelidado de *Diabolus [sic] in Musica* no Renascimento.” SADIE, 1994, p. 962.

“Desde o início do Renascimento sua sonoridade era evitada, pois sua sonoridade simbolizava o *Diabolus in musica*. O simbolismo numérico também atribuía ao trítone uma origem divina (o número três), e sua posição central na escala de 12 semitons cromáticos – o sexto semitom – evoca Lúcifer ‘aquele que veio para dividir’. A unidade da escala e da 8ª representavam a original unidade do mundo divino. Durante o período barroco os acordes de 7ª diminuta, que possuem dois trítone, representavam as forças malélicas.” CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Unesp, 2003. p. 87.

<sup>233</sup> WALTER, 2011, p. 81.

<sup>234</sup> Acordes diminutos com sétima diminuta não possuem centro tonal, isto é, qualquer nota do acorde pode ser uma sensível, sendo que cada um destes trítone presentes no tetracorde pode resolver em um acorde maior ou menor. Sua utilização varia, normalmente aparecem como acordes de passagem ou como substituto de acorde dominante. Seguindo a proposta do baixo cifrado, este acorde é um mi bemol diminuto com sétima diminuta em segunda inversão. Porém, por enarmonia, ao invertemos este acorde poderíamos nomeá-lo como um *G°7°*, ou *Bb°7°*, ou ainda *C#°7°*.

### Figura 1: Recitativo n°2

4 Tenore Ev.

und sei - ne Jün - ger. Ju - das a - ber, der ihn ver - riet, wuß - te den Ort auch, denn

Cont. 6

Gm C Cm E7°

Fonte: *Johannes-Passion*, p.18.

O movimento n° 9, Aria, nos direciona à imagem da seguidora e do seguidor de Cristo: Ele é a luz do mundo, conforme Jo 8.12 (Eu sou a luz do mundo, quem me segue não andarás nas trevas; pelo contrário, terá a luz da vida), bem como o caminho para o Pai, Jo 6.44 (ninguém pode vir a mim se o Pai, que me enviou, não o trouxer).<sup>235</sup> Conforme Dürr, não há conhecimento sobre a autoria do texto poético desta Aria.<sup>236</sup>

Musicalmente, nesta Aria acontece um diálogo imitativo<sup>237</sup> entre instrumento e voz (*Repetitio*<sup>238</sup>). Essa inseparabilidade imitativa é artisticamente perceptível e muito clara, pois as linhas melódicas imitam umas às outras.<sup>239</sup> É explícito a integração de vozes quando a soprano pede por graça, “fomente ente andar” (*Befördre den Lauf*), com o motivo<sup>240</sup> melódico do texto “te seguirei igualmente com passos alegres” (*Ich folge dir gleichfalls*), ou seja, quando canta-se pedindo para fomentar o andar, há uma referência sonora e somente instrumental que lembra, relembra e reforça a mensagem

<sup>235</sup> DÜRR, 2011, p. 50.

<sup>236</sup> DÜRR, 2011, p. 58.

<sup>237</sup> A imitação é muito utilizada desde o Renascimento, as fugas são um belo de exemplo de imitação, em que contornos melódicos são repetidos em diversos tons e alturas. “A imitação entre as vozes descreve a ação de seguir alguém ou alguma coisa.” CAZNOK, 2003, p. 86.

<sup>238</sup> De acordo com Bartel, *Repetitio* pertence a categoria de figuras de repetição melódica. “Sua representação se dá de três formas: 1) por meio de uma linha repetitiva na linha do baixo; 2) uma repetição da frase de abertura ou o motivo musical ou 3) uma repetição de forma geral.” *Anaphora, Repetitio: (1) a repeating bass line; ground bass; (2) a repetition of the opening phrase or motive in a number of successive passages; (3) a general repetition.* BARTEL, 1997, p. 444. (tradução nossa). De acordo com Mattheson, “A *Anaphora* [*Repetitio*] é utilizada frequentemente no processo de composição, trata-se uma sequência de sons já apresentados anteriormente e serão repetidos em vários momentos ou orações seguintes, fazendo uma conexão ou relação com o que fora já apresentado.” *Was ist wol gebräuchlicher, als die Anaphora in der melodischen Setz-Kunst, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächster Clauseln wiederholet wird, und eine relationem oder Beziehung macht.* MATTHESON, 2017 [1739], II, 5, 46, p. 358. (tradução nossa).

<sup>239</sup> WALTER, 2011, p. 112.

<sup>240</sup> “Idéia [sic] musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente do seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase.” SADIE, 1997, p. 624.

“te seguirei igualmente com passos alegres” em todos os momentos, mesmo que sejam em momentos tristes e turbulentos.<sup>241</sup>

Além de seu aspecto dançante, é importante salientar algumas ênfases de intensificação de significado dado a algumas palavras. Por exemplo, as repetições do texto que enfatizam o imperativo “e não te deixarei” (*und lasse dich nicht*), bem como o imperativo “não desista” (*höre nicht auf*).<sup>242</sup> Na palavra “empurrar” (*schieben*), há uma subida cromática que ressoa como síncope<sup>243</sup>. Isto soa como se constantemente uma resistência tivesse que ser superada. Esta Aria, portanto, é uma oração porque ela formula em suas palavras uma resposta de fé.<sup>244</sup> Para mais detalhes, vide anexo E.

No fechamento do movimento nº 12c, Recitativo, com base no relato do Evangelho de Jo 18.27 (de novo, Pedro o negou e, no mesmo instante o galo cantou), há uma interpolação do Evangelho de Mateus 26.75 (Então, Pedro se lembrou da palavra que Jesus lhe dissera: antes que o galo cante me negarás três vezes).<sup>245</sup> Neste Recitativo, 12c, ouve-se a terceira negação de Pedro e o cantar do galo logo em seguida. Este cantar do galo está marcado e simbolicamente representado pelo arpejo de *F#7* executado pelo baixo contínuo.<sup>246</sup>

No andamento *Adágio*, no choro de Pedro, no segundo “chorou” (*weinete*) encontramos uma progredção de melismas conectadas a sínopes. No baixo cifrado, no decorrer das notas descendentes e cromáticas, encontramos a figura-retórico musical conhecida como *Passus Duriusculus*<sup>247</sup>. De modo geral, toda esta passagem é considerada uma das mais dramáticas desta obra, pois “Bach traduz aqui, em música, não apenas o choro, mas, ao mesmo tempo, o motivo do choro.”<sup>248</sup>

---

<sup>241</sup> WALTER, 2011, p. 114.

<sup>242</sup> WALTER, 2011, p. 114.

<sup>243</sup> “A síncope produz um efeito de deslocamento das acentuações naturais. Caracteriza-se pela desarticulação dos acentos normais do compasso e resulta numa tensão causada pela ausência do acento esperado. MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. revista e ampliada. Brasília, DF: Musimed, 1996. p. 143.

<sup>244</sup> WALTER, 2011, p. 115.

<sup>245</sup> DÜRR, 2011, p. 53.

<sup>246</sup> WALTER, 2011, p. 125.

<sup>247</sup> De acordo com Bartel, *Passus Duriusculus* pertence a categoria de figuras de dissonância e deslocamento. “Essa figura retorico-musical é representado em forma de uma passagem musical ascendente ou descendente executada de forma cromática.” *Passus Duriusculus: a chromatically altered ascending or descending melodic line*. BARTEL, 1997, p. 446. (tradução nossa).

<sup>248</sup> “[...]hat Bach hier nicht nur das Weinen, sondern auch zugleich den Grund des Weines in die Musik übersetzt.” WALTER, 2011, p. 126. (tradução nossa).

Figura 2: Recitativo n°12c

29 Tenore Ev.  
leug-ne-te Pe-trus a-ber-mal, und al-so-bald krä-he-te der Hahn. Da ge-dach-te Pe-trus

Cont.

Cantar do galo F#7

32 adagio  
an die Wor-te Je-su und ging hin-aus und wei-

35  
-ne-te bit-ter-lich, und wei- - - - -ne-te bit- - - - -ter-lich.

*Passus Duriusculus*

Fonte: *Johannes-Passion*, p. 43.

No movimento n° 18c, Recitativo, há uma nota A extremamente aguda e difícil para o tenor executar, porém, esta corrobora para uma acentuação musical muito dramática. Em termos gerais da *Johannes-Passion*, não há outro alargamento (melismas) de nota posto em uma palavra como ocorre neste movimento sobre a palavra “açoitou” (*geißelte*) com suas 51 notas. Isto tudo é sustentado pelos golpes implacáveis das notas pontudas do baixo contínuo que sustentam um efeito eficaz de chicoteamento<sup>249</sup> de Cristo narrado pelo Evangelista.<sup>250</sup>

<sup>249</sup> Para a representação desse chicoteamento segue a figura retórico-musical *Ribattuta*. Bartel classifica esta figura na categoria de figuras de melodia e ornamentação harmônica. “É usado em forma de notas pontuadas visando o embelezamento de uma *tenuta*, isto é, notas de duração estendida.” *Ribattuta, Tenuta: an accelerating trill in dotted rhythm, used to embellish a tenuta or a note of extended duration*. Bartel, 1997, p. 447. (tradução nossa).

Mattheson informa que esta figura é “formada por dois sons adjacentes, sendo um mais longo que o outro, o mais longo servindo como ponto de descanso. [...] A palavra *Ribattuta* significa ‘ricochetear’ (*Zurückschlagung*).” *Sie bestehet in einer punctirten und bedächtlich-abgestossenen Umwechselung zweener neben einander liegenden Klänge, dabey man immer auf den untersten, und längsten, als einen Ruhe-Punct. [...] Das Wort [Ribattuta] bedeutet eine Zurückschlagung*. MATTHESON, 2017 [1739], II, 3, 47, p. 200. (tradução nossa).

<sup>250</sup> WALTER, 2011, p. 151.

Barrabás, foi um “assassino” (*Mörder*) diabólico e cruel que fora solto, enquanto o Filho divino sofreu e foi crucificado. Isto é informado e resolvido em uma cadência perfeita<sup>251</sup> de *A7 – D*. Esta passagem drástica e angustiante é reforçada com um *Suspiratio*<sup>252</sup> seguido de um intervalo diminuto descendente de *G – C#* na linha do tenor que intensifica essa ideia do ser diabólico de Barrabás (*Diabulus in musica*). Quando Pilatus é mencionado, também temos um intervalo diminuto de *C – F#* sustentado por um acorde de *F#°7°*.<sup>253</sup>

Figura 3: Recitativo n°18c

Fonte: *Johannes-Passion*, p.65.

No movimento n° 20, Aria, vê-se uma especial e rica figura, um motivo. Esse motivo individual, executado pela viola 1 e 2, pode ser classificado pela figura retórica de *Hypotyposis*<sup>254</sup> que pintam e bordam as considerações que serão ditas a partir do

<sup>251</sup> Sobre os tipos de cadência, consultar página 36, nota número 109.

<sup>252</sup> De acordo com Bartel, “*Suspiratio* pertence a categoria de figuras de interrupção e silêncio. A representação deste suspiro se dá, musicalmente, através de um descanso ou pausa.” *Suspiratio, Stenasmills: the musical expression of a sigh through a rest*. Bartel, 1997, p. 447. (tradução nossa). Walter ainda traz mais informações. “*Suspiratio*, do latim suspiro. É um suspiro melódico em que a primeira nota é enfatizada e a segunda não, em forma átono. Geralmente, estas passagens são combinadas em dolorosos semitons (cromáticos).” *Suspiratio (lat. Seufzer): Seufzende melodische Wendung, bei welcher der erste Ton betont und der zweite unbetont ist, oft verbunden mit schmerzlichen Halbtonschritten (Chromatik)*. Walter, 2011, p. 274. (tradução nossa).

<sup>253</sup> Como informado anteriormente, acordes diminutos com sétima diminuta não possuem centro tonal, isto é, qualquer nota do acorde pode ser uma sensível, sendo que cada um destes trítonos presentes no tetracorde pode resolver em um acorde maior ou menor. Sua utilização varia, normalmente aparecem como acordes de passagem ou como substituto de acorde dominante. Seguindo a proposta do baixo cifrado acima, este acorde é um fá sustenido diminuto com sétima diminuta em primeira inversão. Porém, por enarmonia, ao invertemos este acorde poderíamos nomeá-lo como um *A°7°*, ou *C°7°*, ou ainda *Eb°7°*.

<sup>254</sup> De acordo Dietrich Bartel, a figura de *Hypotyposis* pertence a categoria de figuras de representação e ilustração. A *Hypotyposis* é uma figura retórico-musical usada para expressar o texto de maneira

quinto compasso.<sup>255</sup> Aqui Bach demonstra um cuidado referente aos aspetos afetivos e nas riquezas de imagens, bem como para com os efeitos de alegria e dor que acontecem em diversos momentos desta parte que se conectam com a mensagem bíblica.<sup>256</sup> Na parte B, há uma descrição da enchente, estes interpretados como dilúvio; e o arco-íris<sup>257</sup>, o sinal da graça de Deus. Estas palavras foram traduzidas sonoramente. A peça conclui com a sua forma *Da Capo*.<sup>258</sup> Detalhes podem ser vistos no anexo F.

No movimento n° 24, Aria, temos uma escala ascendente que pode ser entendida como uma imagem de pressa. Podemos associar esta passagem à figura retórico-musical *Hypotyposis*. Estes movimentos ascendentes tendem a completar as perguntas “para onde?” (*Wohin?*) que “almas angustiadas” (*angefochtnen Seelen*) entoam em saltos ascendentes.<sup>259</sup> Detalhes no anexo G.

No final do movimento n° 29, Recitativo, encontramos a última palavra dita por Cristo na cruz: “Está consumado” (*Es ist vollbracht*). Esta palavra é cantada de forma elegiática<sup>260</sup> e é sustentada por um acorde de *B* menor.<sup>261</sup> A célula rítmica posta sobre esta palavra, um motivo, possui uma coloratura que será executada no movimento seguinte pela viola da gamba, movimento n° 30. Esta estrutura será repetida tanto pela viola quanto pela voz contralto em diversas tonalidades.<sup>262</sup> O acorde final, executado pelo baixo contínuo, é de terça maior e não menor como se esperava, o que gera uma estranheza. Esta surpresa ou estranheza gerada por esta alteração da terça<sup>263</sup>, pode significar o presságio da ressurreição, pois a terça maior, neste caso,

---

realista e natural. Ela reflete as imagens, ela dá vida e ação aos objetos. BARTEL, 1997, p. 23, 108, 445.

<sup>255</sup> DÜRR, 2011, p. 101.

<sup>256</sup> WALTER, 2011, p. 25.

<sup>257</sup> É possível ouvir e ver na partitura esta linha melódica organizada em graus conjuntos que alteram seu movimento, ora ascendente ora descendente, isto é, *anabasis* e *catabasis* que torna vívida a mensagem teológica do arco-íris em seu teor de redenção como escrito em Gênesis 9. 12-15. “<sup>9</sup>Disse deus: este é o sinal da minha aliança que faço entre mim e vós e entre todos os seres viventes que estão convosco, para que perpétuas gerações: <sup>13</sup>porei nas nuvens o meu arco; será por sinal da aliança entre mim e a terra.<sup>14</sup>Sucedará que, quando eu trouxer nuvens sobre a terra, e nelas aparecer o arco, <sup>15</sup>então, me lembrarei da minha aliança, firmada entre mim e vós e todos os seres viventes de toda carne; e as águas não mais se tornarão em dilúvio para destruir toda a carne.”

<sup>258</sup> WALTER, 2011, p. 157.

<sup>259</sup> DÜRR, 2011, p. 102.

<sup>260</sup> Elegia, pode ser vocal ou instrumental que induz ao lamento, lamento de morte de alguma pessoa. Muitos lamentos do período barroco seguem a forma elegiática. SADIE, 1994, p. 294.

<sup>261</sup> WALTER, 2011, p. 180.

<sup>262</sup> DÜRR, 2011, p. 103.

<sup>263</sup> Essa técnica foi muito corriqueira no período Barroco, como um dos clichês que caracterizam o estilo. De acordo com o dicionário de música: “Terça da Picardia (Fr. *Tièrce de Picardie*) A terça maior do

tende a evocar alegria e júbilo<sup>264</sup>, enquanto o seu contrário, neste caso, tende a reforçar a um afeto mais penoso.<sup>265</sup>

**Figura 4: Recitativo nº29**

compasso: 13

Jesus

Es ist voll - bracht!

C7 F

terça da Picardia

Fonte: *Johannes-Passion*, p.131.

No movimento nº 30, Aria, a segunda linha do texto nos lembra a passagem de Jo 16.33b (No mundo, passais por aflições, mas tende bom ânimo; eu venci o mundo).<sup>266</sup> O movimento começa com o solo de viola da gamba com o eco das últimas palavra de Cristo, do movimento anterior, em um ritmo muito solene [*Repetitio*].<sup>267</sup> Para Albert Schweitzer, Bach não era apenas um músico poeta, mas sim um pensador que havia penetrado profundamente no Espírito das Escrituras. A interpretação que Bach dá à última palavra de Cristo é de uma nuance vitoriosa.<sup>268</sup> Na parte de encerramento, depois das palavras “e encerra a luta” (*und schließt den Kampf*), será novamente exclamada a sentença rítmica que fora executada no Recitativo anterior, porém transposto de *F#* para *B* menor.<sup>269</sup>

---

acorde tônico no final de um movimento ou composição em um modo menor; dá este encerramento um caráter mais decisivo. Era usado comumente no sec. XVI e no decorrer de toda era barroca.” SADIE, 1994, p. 941.

<sup>264</sup> Aqui vale um esclarecimento. Levando-se em conta a compreensão da época que estamos trabalhando, tal pensamento referente ao júbilo e alegria que acordes maiores proporcionariam, observados sob ótica moderna, podem ser compreendidos de modos diferentes. Mais informações sobre as qualidades afetivas dos intervalos, consultar anexos A e B.

<sup>265</sup> SALTARELLI, 2006, p. 341.

<sup>266</sup> DÜRR, 2011, p. 51.

<sup>267</sup> WALTER, 2011, p. 180.

<sup>268</sup> SCHWEITZER, 1984, p. 467 apud WALTER, 2011, p. 177.

<sup>269</sup> DÜRR, 2011, p. 103.

**Figura 5: Aria n°30**



Fonte: *Johannes-Passion*, p.132.

No movimento n° 31, Recitativo, é possível visualizar, no sentido de música visual (*Augenmusik*)<sup>270</sup> a figura de uma cruz. A parte central da cruz, a cabeça (*Haupt*), está localizada bem no meio do compasso, as suas laterais representam as duas astes da cruz. Outra característica que pode ser percebida é no número de notas utilizadas neste compasso. Há exatamente nove notas, elas evocam o momento da morte de Cristo<sup>271</sup>, ou seja, a hora nona.<sup>272</sup>

**Figura 6: Recitativo n°31**

Fonte: *Johannes-Passion*, p.135.

O movimento n° 32, Aria, possui uma combinação de Aria e coral. Como plano de fundo deste movimento está o salmo 31.5 (Nas tuas mãos, entrego o meu espírito, tu me remiste, Senhor, Deus da verdade). Vemos aqui uma combinação construída entre a voz do Baixo e o coral em que ambos são executados simultaneamente. A Aria dirige-se ao aspecto da Paixão (pregado na cruz), enquanto o coral direciona para a glorificação (vive sem fim).<sup>273</sup> A métrica usada para a voz Baixo e baixo contínuo é 12/8. Bach costuma usar esta métrica para frases ou sentenças de fé cumprida. A

<sup>270</sup> Este termo é trabalhado com mais afinco no item 3.5.1. Esta técnica se compararia, em termos gerais, com a figura retórico-musical *Hypotyposis*.

<sup>271</sup> De acordo com a divisão romana do dia, a hora nona corresponde a terceira parte do dia, respectivamente às 15h. Da primeira até a terceira hora entre 6h e 9h; da terceira até a sexta hora entre 9h e 12h; da sexta até a nona hora entre 12h e 15h; da nona hora até a noite entre 15 e 18h. CROSSAN, John Dominic. **Quem matou Jesus?: as raízes do anti-semitismo na história evangélica da morte de Jesus**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1995. p. 14.

<sup>272</sup> CAZNOK, 2003, p. 88.

<sup>273</sup> WALTER, 2011, p. 186.

palavra *Adagio*, escrita no início deste movimento, serve apenas de lembrete para que o baixo contínuo não execute o movimento demasiado rápido.<sup>274</sup> Para o coral, a métrica é 4/4. A melodia do coral é a mesma do movimento n° 28.<sup>275</sup>

No movimento n° 33, Recitativo, na sequência do relato do Evangelho de João 19.30 (Quando, pois, Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado! E, inclinando a cabeça, rendeu o espírito) aparece a inserção do texto do Evangelho de Marcos 15.38 (E o véu do santuário rasgou-se em duas partes, de alto a baixo).<sup>276</sup> A seção deste movimento começa com uma sensação de um incômodo calculado. O movimento descendente da voz do Evangelista, “de alto a baixo (“*von oben an bis unten aus*”), é continuada pelo baixo contínuo em fusas descendentes até desembocar na nota D, em que as próximas quatro semínimas, dispostas em dois longos compassos, tremem assim como em um terremoto e o romper/rasgar das rochas [*Hypotyposis*].<sup>277</sup>

**Figura 7: Recitativo n°33**

The image shows a musical score for a recitative movement. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line begins with a 3-measure rest, followed by a descending melodic line. The basso continuo line begins with a 5-measure rest, followed by a descending bass line. The lyrics are written below the vocal line. The second system continues the vocal and basso continuo lines. The lyrics continue. The score is in G major and 4/4 time. There are some markings like '3', '5', '6', '6b', '4/2', '6/4', and '5' on the staves.

Fonte: *Johannes-Passion*, p.140.

No movimento n° 34, Arioso, os sons tremulantes das cordas imitam corações completamente assustados. Isto é traduzido claramente e musicalmente já no primeiro compasso. Os dois grupos de trêmulos em uníssono cercam as palavras “meu coração” (*Mein Herz*). Bach transmite em sons as partes mais descritivas das palavras como evento cósmico para uma visão contemplativa do coração (*Herz*). Isto resulta em uma junção harmônica de cosmos e microcosmos: “Meu coração, no qual o mundo todo com o sofrimento de Jesus igualmente sofre” (*Mein Herz, in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls leidet*).<sup>278</sup>

<sup>274</sup> WALTER, 2011, p. 187.

<sup>275</sup> WALTER, 2011, p. 188.

<sup>276</sup> DÜRR, 2011, p. 53.

<sup>277</sup> WALTER, 2011, p. 190.

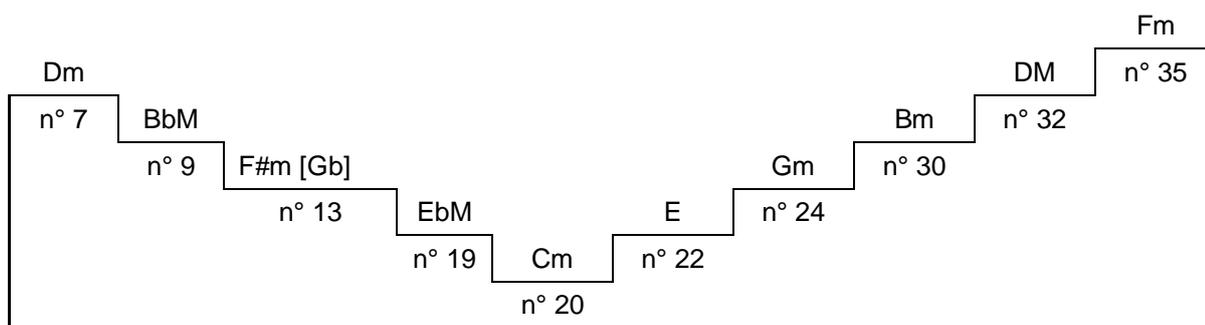
<sup>278</sup> WALTER, 2011, p. 191.

Podemos ouvir partes do relato do movimento anterior, n° 33, ouvindo-se novamente as cordas no terremoto, o rasgar do véu, o romper das rochas, o abrir das sepulturas.<sup>279</sup> Há um conjunto de fusas em *catabasis*, simbolizando o rasgar do véu de cima a baixo. Na sequência, aparece um ritmo constante entre fusas e semicolcheias ilustrando o terremoto e a pulverização das rochas e, por fim, uma sucessão de fusas ascendentes, uma *anabasis*<sup>280</sup>, que faz alusão ao abrir dos túmulos.<sup>281</sup>

A última linha deste movimento, n°34, está em outro andamento rítmico, um *Adagio*, e traz consigo uma pergunta, a saber: “E qual será o teu proceder?” (*Was willst du deines Ortes tun?*). A abertura harmoniosa no movimento seguinte traz este gesto para o questionamento, os instrumentos de sopros e cordas realçam leves suspiros (*Suspiratio*<sup>282</sup>).<sup>283</sup> Detalhes podem ser vistos no anexo H.

Num olhar mais direcionado às Arias, é possível mostrar uma construção das tonalidades muito interessante e, ao mesmo tempo, muito significativa. Nomeada como “campo gravitacional tonal” (*tonalen Gravitationsfeldern*) ela apresenta os tons fundamentais das Arias, formando uma linha em terças que descem, linha descendente, e uma linha em terças que sobem, linha ascendente.<sup>284</sup>

**Figura 8: Campo gravitacional tonal**



**Fonte:** HOFMANN, Klaus, p. 179-191 apud WALTER, 2011, p. 43.

<sup>279</sup> DÜRR, 2011, p. 108.

<sup>280</sup> De acordo com Bartel, *Anabasis* pertence a categoria de figuras de representação e ilustração. Trata-se de passagem musical ascendente que expressa uma imagem afetiva ascendente ou exaltação. BARTEL, 1997, p. 441.

Walter traz semelhante informação sobre esta figura, a saber, *Anabasis*, do grego ascensão: figura retórico-musical que ilustrativa, que traduz em música um movimento ascendente ou um tema. WALTER, 2011, p. 270.

<sup>281</sup> SALTARELLI, 2006, p. 343-344.

<sup>282</sup> Explicação do termo, consultar página 65, nota número 250.

<sup>283</sup> WALTER, 2011, p. 192.

<sup>284</sup> HOFMANN, Klaus, p. 179-191 apud WALTER, 2011, p. 42.

Para encerrar esta parte, com base em Plantinga, o coro de encerramento da *Johannespassion* termina com uma teologia da esperança, deixando claramente uma ideia de ressurreição. O texto exalta um desejo de que a alma seja carregada para o seio de Abraão para esperar o despertar para a morte. A ressurreição de Cristo garante a ressurreição de cada pessoa cristã.<sup>285</sup>

Antes de encerrarmos esta seção, a título de informação, deixamos esta parte reservada para lançarmos algumas curiosidades que surgiram no entorno desta análise da *Johannes-Passion*. No desenrolar desta pesquisa, nos deparamos com algumas posições de algumas pessoas musicólogas a respeito da imagem e alusão da cruz que aparecem somente na partitura. Neste aspecto, diversas interpretações ou hemenêuticas podem surgir aqui. E de fato, temos ciência de que algumas divergências podem emanar no que se refere a concordar ou discordar destas posições e opiniões entre o público leitor.

Algumas pesquisas e análises em diversas obras de Bach defendem o uso de um artifício musical que o compositor usou para intensificar a significação das palavras que são vistos somente na partitura. Alguns materiais em língua alemã se referem a esta técnica como *Augenmusik* (música visual). Esta técnica foi muito popular e difundida nos madrigais italianos entre os séculos XVI e XVII, chegando ao seu ápice nas obras de Luca Marenzio (1553-1599), que é considerado um dos maiores madrigalistas da Renascença. Este compositor “levou à perfeição a proposta do madrigal que visava à pintura literal das palavras, apresentando visual e musicalmente um objeto, uma idéia [sic.], um estado de espírito ou uma paisagem.”<sup>286</sup>

De fato, esta técnica era destinada apenas para as pessoas que cantavam e tocavam, pois elas iriam ter as partituras em mãos. Sendo assim, somente essas pessoas poderiam entender e visualizar essas pinturas melódicas sobre determinadas palavras que, possivelmente, eram consideradas importantes para a pessoa compositora. Por conseguinte, a técnica da *Augenmusik* poderia auxiliar as pessoas artistas nas interpretações, pois elas teriam acesso a mais informações a respeito do

---

<sup>285</sup> PLANTINGA, Richard J. The Integration of Music and Theology in the Vocal Compositions of J.S. BACH. In: BEGBIE, Jeremy S.; GUTHRIE, Steven R. **Resonant witness: conversations between music and theology**. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 2011, p. 215-239. p. 229.

<sup>286</sup> CAZNOK, 2003, p. 78, 80

humor do trecho a ser executado. Esta técnica ilustrativa italiana pode ser comparada à figura retórico-musical *Hypotyposis*.

Nas análises disponíveis de Walter, por exemplo, é descrito que esta técnica se caracteriza-se por detalhes na notação ou na escrita musical que não são realmente ouvidos ou perceptíveis sonoramente. Porém, Bach usou com frequência a cruz reclinada como indicação da Paixão. Isso aparece quando se conecta um grupo de, na maioria, quatro notas formando uma linha entre a primeira e terceira e a segunda e quarta.<sup>287</sup>

Como exemplo, citamos o movimento nº18a, Recitativo. Pilatos pergunta a Jesus se ele é o rei, conforme Jo 18.37 (Então lhe disse Pilatos: Logo, tu és rei? Respondeu-lhe Jesus: Tu dizes que sou rei).<sup>288</sup> Neste sentido, sob ótica de música visual (*Augenmusik*), Widmann afirma haver uma representação de uma cruz inclinada no trecho dito por Jesus: “Tu dizes que sou rei” (*Du sagsts, ich bin ein König*). Esta passagem teria por significado a antecipação iminente da morte de Jesus sublinhada com a modulação de F maior para G maior.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> WALTER, 2011, p. 270.

<sup>288</sup> “[...] A resposta de Jesus (*Tu dizes que sou rei*) podia significar simplesmente *Sim* ou também podia indicar que Jesus admitia ser rei, se bem que não em sentido que o governador havia entendido.” BÍBLIA, 1999, NT, nota: u, p. 166.

<sup>289</sup> WIDMANN, Florian. **Die Jesus-Partien aus Johannes- und Matthäuspasion von Johann Sebastian Bach**. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Schriftlicher Teil der künstlerischen Masterarbeit, Juni, 2011, p. 27. Disponível em: <<https://fedora.kug.ac.at/fedora/get/o:17468/bdef:Content/get>>. Acesso em: 18 mai. 2018. p. 12.

Figura 9: Recitativo 18<sup>a</sup>

compasso: 1

Tenore Evangelista, tutti Viola  
Basso Pilatus, Jesus, tutti  
Continuo

Evangelista  
Da sprach Pi-la-tus zu ihm: Pilatus Je-sus ant-wor-te-

So bist du den-noch ein Kö-nig?

senza Bassono grosso  
F C D

4  
Tenore Ev.  
te: BASSO Jesus  
Du sagsts, ich bin ein Kö-nig.

Cont. 7  
6 #

G D7 G

6  
4  
2  
6

6

6  
4  
2  
6

Du sagsts, ich bin ein Kö-nig.

Fonte: *Johannes-Passion*, p.64.

Outro exemplo encontrado na *Johannes-Passion* está no final do movimento n° 23g, Recitativo, quando o Evangelista, através de uma melodia dissonante, recita “crucificado” (*gekreuziget*). Neste trecho é afirmado que é possível ver o desenho de uma cruz, no sentido de música visual (*Augenmusik*), ao conectarmos a primeira nota da palavra “*gekreuziget*” com a terceira nota e a segunda nota com a quarta nota.<sup>290</sup> Nesta passagem há uma dissonância harmônica extrema. A linha melódica do tenor canta um arpejo de uma téttrade diminuta ( $F\#^{\circ}7^{\circ}$ ) sobre a palavra “crucificado” (*gekreuziget*).<sup>291</sup> Nota-se a utilização de dois acordes diminutos com sétima diminuta, um no início e outro no final da palavra, durante a passagem vocal, isto é, um  $F\#^{\circ}7^{\circ}$  e

<sup>290</sup> Outra analogia que poderíamos descrever, como também aparecerá a seguir, é referente ao sustenido. A palavra cruz em alemão é *Kreuz*. Podemos ver um fá sustenido sobre a segunda sílaba, *kreu* (ge-kreu-ziget), e terminando em dó sustenido sobre a letra z, que correspondendo a palavra cruz, visto que em alemão o sustenido tem o mesmo significado de *Kreuz*, quer dizer, sustenido e cruz, em alemão, significa *Kreuz*.

<sup>291</sup> WALTER, 2011, p. 166.

um B<sup>o</sup>7<sup>o</sup>.<sup>292</sup> Para concretizar o ato temos uma cadência perfeita<sup>293</sup> que conclui a crucificação.

**Figura 10: Recitativo 23g**

104

80  
Tenore Ev.

ihn, daß er ge - kreu - - - - - zi - get wür - de.

Cont. 5 6 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6 5

F#7<sup>o</sup> Cm Bb7<sup>o</sup> Dm A D

ge - kreu -

Fonte: *Johannes-Passion*, p.104

Há outras composições de Bach que são descritas dentro desta técnica de música visual, a qual citaremos duas. A primeira, no movimento 55 da Paixão de Mateus, BWV 244, de semelhante modo ao exemplo anterior, descreve-se a imagem da cruz pelas linhas melódicas simultâneas do tenor e do baixo contínuo quando informado que Cristo havia sido crucificado (*gekreuzigten*).<sup>294</sup> Esta passagem também termina em cadência perfeita de sol maior para dó maior para concretizar o ato.

<sup>292</sup> Como dito anteriormente, acordes diminutos com sétima diminuta não possuem centro tonal, isto é, qualquer nota do acorde pode ser uma sensível, sendo que cada um destes trítomos presentes no tetracorde pode resolver em um acorde maior ou menor. Sua utilização varia, normalmente aparecem como acordes de passagem ou como substituto de acorde dominante. Seguindo a proposta do baixo cifrado abaixo, o primeiro acorde é um fá sustenido diminuto com sétima diminuta em primeira inversão. Porém, por enarmonia, ao invertemos este acorde poderíamos nomeá-lo como um A<sup>o</sup>7<sup>o</sup>, ou C<sup>o</sup>7<sup>o</sup>, ou ainda Eb<sup>o</sup>7<sup>o</sup>. O segundo acorde é um Bb<sup>o</sup>7<sup>o</sup> em segunda inversão e por enarmonia poderiam ser nomeados como Db<sup>o</sup>7<sup>o</sup>, ou E<sup>o</sup>7<sup>o</sup>, ou ainda G<sup>o</sup>7<sup>o</sup>.

<sup>293</sup> Sobre os tipos de cadência, consultar página 36, nota número 109.

<sup>294</sup> JUNIOR, Amancio Cueto. **Os segredos da Paixão segundo São Mateus – 9. A Crucificação.** EUTERPE: Blog de música clássica, 25 mar. 2013. Disponível em: < <http://euterpe.blog.br/analise-e-teoria/analise-de-obra/os-segredos-da-paixao-segundo-sao-mateus-9>>. Acesso em: 30 out. 2019. (sem página).

**Figura 11: Movimento 55, Paixão de Mateus, BWV 244**



Fonte: JUNIOR, 2013, sem página.

O segundo exemplo, podemos citar a BWV 56, *Ich will den Kreuztab tragen* (eu quero carregar a cruz). Conforme Bukofzer, na Aria do primeiro movimento, quando o baixo solista canta a primeira linha do texto, sobre a palavra cruz (*Kreuz*) há a representação da cruz com o # (sustenido) na nota dó. É claro que este jogo de palavras faz mais sentido na língua alemã, pois sustenido e cruz tem o mesmo significado, isto é, *Kreuz*.<sup>295</sup>

### 3.6 Hinos sacros luteranos

Os hinos sacros contêm a “história íntima do Cristianismo” (*Intimgeschichte des Chistentums*). Mesmo que Lutero não tenha inventado o hino sacro alemão, ele deu um importante impulso para eles. A música deve manter a fé viva, ela é uma importante ferramenta pedagógica de transmissão da fé.<sup>296</sup> E, conforme Lutero, no catequismo sonoro (*Catechismus sonoros*): “então, se elas [pessoas] não cantam, também, elas [pessoas], não creem”.<sup>297</sup> Na música sacra de Bach os hinos têm, frequentemente, um papel de mediador entre texto bíblico e a poesia espiritual.<sup>298</sup> As estrofes de hinos luteranos que foram incluídos na *Johannes-Passion* foram de escolha do próprio Bach.<sup>299</sup> De acordo com Martini, no livro de culto da IECLB, através dos hinos a

Comunidade reunida em culto canta. ‘Música e canto comunitário – bem afinados – fazem a diferença’ [...] Esse louvor precisa brotar do fundo da alma de cada pessoa, ser articulado de maneira que transborde e ecoe bem alto. E isto só se faz com canto e música. [...] esses cânticos – pela simplicidade dos seus textos e a facilidade de suas melodias – ajudarão a comunidade a

<sup>295</sup> BUKOFZER, Manfred F. **La música em la época barroca de Monteveridi a Bach**. Madrid: Aliança Editorial, 1986. p. 300.

<sup>296</sup> WALTER, 2011, p. 44-45.

<sup>297</sup> “so sie’s nicht singen, glauben sie es nicht.” WALTER, 2011, p. 45. (tradução nossa).

<sup>298</sup> WALTER, 2011, p. 46.

<sup>299</sup> DÜRR, 2011, p. 54.

decorar, gradativamente, componentes centrais do rito. Isso possibilitará sua participação plena, envolvente, livre, sem que dependa de textos em folhetos (sem contar que facilitará a participação de pessoas com dificuldades para ler ou enxergar).<sup>300</sup>

No movimento n° 3, o compositor usou uma das estrofes do hino *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?*<sup>301</sup> com sua respectiva melodia. Este hino refere-se a um dos hinos da Paixão. A própria pergunta do hino abre para um diálogo entre o Sofredor e suas e seus observadores. Aqui é importante esta simultaneidade, pois em primeiro lugar, a paixão aconteceu “para nós” (*propter nos*), aspecto causal. Em segundo, isso aconteceu “por nós” (*pro nobis*), aspecto final, assim como está descrito no Credo Apostólico: “foi crucificado por nós” (*Gekreuzigt wurde er für uns*). Em terceiro, ela deve ganhar um significado de mudança de vida em nós, como um aspecto consecutivo.<sup>302</sup>

A estrofe deste hino, foi inspirado na mensagem da primeira carta de João, 1Jo 4.8 (aquele que não ama não conhece a Deus, pois Deus é amor). A causa do sofrimento de Cristo, num sentido espiritual, é o grande amor de Deus e este amor rompe todos os padrões da humanidade. Este sofrimento deve ser entendido como uma devoção do Filho à vontade do Pai para o bem a todas as pessoas. É por isso que tanto a Paixão quanto a Trindade estão inteiramente conectadas, assim como evidenciada no coro de abertura.<sup>303</sup> Neste movimento há uma figura retórico-musical, *Passus Duriusculus*. Trata-se de uma passagem difícil que é executada pela voz do baixo, compasso n° 5, em que há um cromatismo descendente até o salto na palavra “martírio” (*Martestraße*).<sup>304</sup> A tonalidade deste hino está G menor e. terminando com a terça de Picardia, dando um caráter mais decisivo.

<sup>300</sup> IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL. MARTINI, Romeu Ruben. **Livro de culto**. São Leopoldo: Sinodal, 2003. p. 335.

<sup>301</sup> No hinário da Igreja de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), respectivamente, no HPD1 corresponde ao hino n° 48, Ó meu Jesus, que mal tu cometeste? Este hino está disponível no site da IECLB. PORTAL LUTERANOS, IECLB. **Hinos do Povo de Deus HPD 1 e HPD 2**. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/textos/hinos-do-povo-de-deus>>. Acesso em: 03 mai. 2019. (sem página).

<sup>302</sup> WALTER, 2011, p. 84.

<sup>303</sup> WALTER, 2011, p. 84.

<sup>304</sup> WALTER, 2011, p. 85.

**Figura 12: Hino n°3**

compasso:5, voz Baixo

die - se Mar - ter - stra - Be! Ich leb - te mit der Welt in Lust und Freu - den, und du mußt lei - den.

Passus Duriusculus

terça da Picardia/ G

Fonte: *Johannes-Passion*, p.23.

No movimento n° 5, Bach utilizou o quarto estrofe do hino que Lutero compôs, “Pai nosso que está no céu” (*Vater unser im Himmelreich*).<sup>305</sup> O texto desta parte pode ser associado não só com a oração do Pai nosso, mas também com as próprias palavra de Jesus Cristo na história da Paixão. Estas palavras não se encontram no Evangelho de João, mas no Evangelho de Mateus 26.39b (Meu Pai, se possível, afaste de mim este cálice!<sup>306</sup> Todavia, não seja como eu quero, e sim como tu queres).<sup>307</sup>

No movimento n° 14, há uma referência sob a linha “Jesus, fita-me também” (*Jesu, blicke mich auch an*), ela aparece no Evangelho de Lucas 22.61 (Então, voltando o Senhor, fixou os olhos em Pedro). Esta interpolação deu-se por questões afetivas que o Evangelho de João não conseguiria proporcionar sozinho.<sup>308</sup> Melodia e letra deste movimento pertencem ao hino da Paixão de Paul Stockmanns de nome *Jesu Leiden, Pein und Tod*<sup>309</sup>. A recusa de Pedro é interpretada como a negação (*Verneinen*). Esta negação leva Pedro ao choro que fora desencadeado pela visão de Jesus. Esta visão de Jesus não é mencionada no Evangelho de João, mas sim no Evangelho de Lucas 22.61b (Hoje, três vezes me negarás, antes que o galo cante).<sup>310</sup>

O movimento n° 15, primeiro coro da segunda parte, corresponde à *Exordium II* (introdução II). Quanto à autoria deste hino, está a cargo de Michael Weißes (1531) e corresponde, respectivamente, ao primeiro estrofe do hino “Cristo, que nos traz a

<sup>305</sup> WALTER, 2011, p. 90.

<sup>306</sup> “Este cálice”: Imagem usada para se referir ao sofrimento, ao castigo ou uma prova difícil”. BÍBLIA, 1999, NT, nota: d, p. 54.

<sup>307</sup> WALTER, 2011, p. 91.

<sup>308</sup> DÜRR, 2011, p. 53.

<sup>309</sup> “O sofrimento, tortura e morte de Jesus”. WALTER, 2011, p. 130. (tradução nossa)

<sup>310</sup> WALTER, 2011, p. 130-131.

salvação” (*Christus, der uns selig macht*).<sup>311</sup> Conforme o hinário da IECLB, respectivamente o HPD1, corresponde ao hino da paixão n° 54.<sup>312</sup>

No movimento n° 17, utiliza-se novamente o hino *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?*, assim como o coral n° 3. Porém, a tonalidade deste movimento está em A menor, respectivamente.<sup>313</sup> A primeira linha do texto musical deste movimento tem relação íntima com o texto do coro de abertura, a saber, a linha cinco: “sempre” (*Zu aller Zeit*) do coro de abertura com a primeira linha deste movimento, n°17, “em todo o tempo” (*zu allen Zeiten*). A sentença “atos de amor” (*Liebestand*), penúltima linha do movimento n° 17, constrói uma ponte para o movimento n° 3, “ó grande amor” (*O grosse Lieb*)<sup>314</sup>

O movimento n° 11, coral, corresponde ao hino *O Welt, sieh hier, Dein Leben* de autoria de Paul Gerhardt (1647).<sup>315</sup> Este movimento inicia com a pergunta no verso n° 1: “quem foi que assim te golpeou?” (*Wer hat dich so geschlagen?*). No verso n° 2, a resposta: “Eu, eu e meus pecados” (*Ich, ich und meine Sünde*).<sup>316</sup> Este hino, traduzido para o português, está em um hinário antigo da IECLB de 1964, corresponde ao hino 53 de nome “Ó mundo, a tua vida”, respectivamente os versos 3 e 4. Mais detalhes na tabela a seguir.

**Tabela 5: O Welt, sieh hier, Dein Leben**

|   |  |
|---|--|
| <p>3. Por que foste [sic] espancado,<br/>Por quem tão maltratado,<br/>Tu, minha salvação?<br/>És livre de pecados,<br/>nós somos os culpados.<br/>Tu não conheces transgressão.</p> | <p>4. Por mim e meu pecado<br/>Tu foste [sic] condenado<br/>à morte, meu Jesus<br/>tu nada cometeste,<br/>por mim é que sofreste<br/>amarga e torturante cruz.</p> |
|---|--|

**Fonte:** IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL. **Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil.** Porto Alegre, RS: IECLB, 1964. Hino 53.

<sup>311</sup> WALTER, 2011, p. 145.

<sup>312</sup> PORTAL LUTERANOS, IECLB. **Hinos do Povo de Deus HPD 1 e HPD 2.** Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/textos/hinos-do-povo-de-deus>>. Acesso em: 03 mai. 2019. (Sem página).

<sup>313</sup> WALTER, 2011, p. 149.

<sup>314</sup> DÜRR, 2011, p. 50.

<sup>315</sup> DÜRR, 2011, p. 54.

<sup>316</sup> WALTER, 2011, p. 46.

### 3.7 Conclusão

O ato de musicar a história da Paixão é antiga. Inicialmente, o relato era apenas lido em voz alta e escolhia-se o relato entre os quatro Evangelhos. Com o passar dos anos o relembrar da Paixão de Cristo foi ganhando novas formas de representação com a utilização da música para auxiliá-la. Já no primeiro milênio pode-se constatar esta prática com divisão entre personagens com suas respectivas funções.

A prática de musicar a Paixão de Cristo foi muito forte entre os séculos XVII e XVIII, portanto, Bach não foi o primeiro compositor a fazê-lo, porém, até sua época muitos aperfeiçoamentos referente à elaboração de Paixões foram formuladas, como por exemplo, a inserção de poemas sacros livres, que não continham na íntegra a mensagem bíblica, mas faziam menção a elas. Houve ainda a adição de músicas corais, que poderiam ser cantados pela própria comunidade, fazendo com que todas as pessoas fossem integradas como parte da obra ou parte do relato.

Os elementos que compõem uma tragédia, descritas por Aristóteles, também podem ser percebidos nas composições da Paixão, como pode-se constatar. Em ambas encontramos o elemento de imitação das ações humanas. Ademais, uma das características de musicistas barrocos estava na vontade de incitar afetos e emoções nas pessoas. Esses musicistas buscavam suscitar um afeto geral, coletivo e não individual da pessoa que estava a compor. Para isto, se recorria a todas as ferramentas possíveis para auxiliar a elaboração da composição, isto é, a tratados que auxiliassem na criação e elaboração musical. A este respeito nos deparamos com chamada Doutrina dos Afetos.

Através da retórica musical presentes nesta prática, o objetivo de suscitar determinados afetos poderiam ser alcançados. Poder-se-ia experienciar, no mais íntimo, os significados das palavras, bem como sua mensagem num todo. Porém, essa união entre música e texto, entre música e teologia, nem sempre é fácil. Algumas pessoas pesquisadoras afirmam que a integração entre música e a Sagrada Escritura presentes nas Paixões de Bach foram as que melhor funcionaram. Isto explica o porquê de nossa decisão para tal investigação da Doutrina dos Afetos na música sacra de Bach.

Para a criação da *Johannes-Passion*, Bach utilizou o relato do Evangelho de João, capítulos 18 e 19. Entremeio, encontramos interpolações de outros Evangelhos que foram adicionados pelo compositor para transmitir a mais rica e significativa mensagem que este relato poderia nos proporcionar. Em todos os momentos da composição é possível perceber a relação íntima da música com o texto bíblico, cada parte faz-nos lembrar passagens bíblicas significativas que se conectam, independente de pertencer ao relato de João. O domínio e conhecimento de Bach não evidencia-se somente no âmbito musical, mas também no âmbito teológico.

Cada personagem tem uma função nesta composição. A voz do baixo para Cristo, *Vox Christi*, o relato bíblico para o Evangelista, a voz baixo para Pilatos e demais vozes para partes entremeios, como o coro *Turbae*, respectivamente. A comunidade de fé participava cantando os hinos, estes que eram de conhecimento público. Uniam-se as vozes da comunidade as e aos musicistas em um ato de comunhão com Deus. Esta junção do canto comunitário com musicistas foi uma inovação das cantatas e Paixões de Bach. Enquanto eram entoados os Recitativos, Arias, Ariosos e coro *Turbae* a comunidade apenas as assistiam. Mas quando eram entoados os corais, a comunidade se colocava de pé entoando sua prece musicada a Deus.

Este era o desejo de Bach, fazer com que as pessoas participassem, vivenciassem o relato da Paixão de Cristo, e deixassem-se fazer parte dela num sentido do “eu” das Arias e “nós” dos corais. Devemos ter consciência que a Paixão aconteceu para nós e por causa de nós. Ela deve ganhar um significado de mudança de vida em nós, como um aspecto consecutivo. Bach traduz em música a hostilidade do povo e junto a ela um tom que leva à reconciliação anunciada pelo sacrifício voluntário de Cristo.

## 4 CONTRIBUIÇÕES PARA O PENSAR MÚSICA SACRA HOJE

A história da crucificação e o grito do Abandonado têm que perturbar nossa compreensão do significado do amor.<sup>317</sup>

A tristeza não ocupa um lugar de desprezo no reino dos afetos. Em assuntos espirituais, onde esta paixão é mais salutar e flexível, pertence-lhe tudo o que contém arrependimento e sofrimento, penitência, contrição, pranto e reconhecimento de nossa miséria (infelicidade). Em tais circunstâncias, é melhor a tristeza do que o riso.<sup>318</sup>

### 4.1 Introdução

O presente capítulo está ancorado no que consiste o meditar da Paixão de Cristo tendo como base o relato do quarto evangelista, João. E ainda, um olhar voltado aos hinos e cânticos em relação à sua importância nos momentos de celebração, bem como o cuidado para com a composição de novos hinos ou cânticos e sua escolha adequada nestes momentos. Visa-se aqui propor algumas contribuições da Doutrina dos Afetos para o nosso pensar música sacra.

Por questões de organização de exposição de ideias, este capítulo está dividido em seções. A primeira seção, itens 4.2 até 4.4, visa tratar da significação do meditar da Paixão de Cristo sob a ótica do quarto evangelho. Para termos uma melhor compreensão desta significação, recorreremos a materiais diversos que indicassem as particularidades do quarto evangelho bem como o seu poder retórico que busca tocar o público leitor a compreender o significado do amor de Deus para com toda a humanidade.

Desvendando estes mistérios particulares e pertinentes presentes neste relato, pode-se sondar o porquê de seu devido apreço como uma das leituras essenciais da Sexta-feira da Paixão. Este relato, construído através de personagens, tende a fazer o público leitor meditar, a se confrontar com eles mesmos fazendo com que o próprio público leitor tire suas conclusões a respeito de Jesus. O quarto Evangelho nos conduz a refletir sobre o abandono, sofrimento e morte que Cristo

---

<sup>317</sup> WESTHELLE, Vitor. **O Deus escandaloso: o uso e abuso da cruz.** São Leopoldo: Sinodal, Faculdades EST, 2008. p. 30.

<sup>318</sup> “Die Traurigkeit besitzt kein geringes im Lande der Affecten. In geistlichen Sachen, wo diese Leidenschaft am heilsamsten und beweglichsten ist, gehöret ihr alles zu, was Reu und Leid, Busse, Zerknirschung, Klage und Erkenntniß unsers Elendes in sich hält. Bey solchen Umständen ist denn Trauren besser, als Lachen.” MATTHESON, 1739 [2017], I, 3, 66, p. 68. (tradução nossa)

sofreu. Este evangelho quer nos conduzir para um “fazer crer” e um “fazer-fazer”, tornando-nos testemunhas de Jesus Cristo: “para que creais que Jesus é o Cristo, O Filho de Deus, e para que, crendo, tenhais vida em seu nome.” (Jo 20.31)

A segunda seção, itens 4.5 até 4.8, quer tratar de questões musicais na propagação da mensagem bíblica. Assim como Deus conversa conosco por Sua Palavra, nós conversamos com ele através de orações e cânticos de louvor. Lutero estimava a música como a voz viva do Evangelho, sendo um excelente meio para transmitir a Palavra de Deus e fazer com que a comunidade participe ativamente das celebrações.<sup>319</sup> Lutero foi um forte apoiador da música, diferente de outros reformadores como Calvino e Zwinglio que tinham algumas restrições quanto ao seu uso.

A música faz parte da liturgia e, assim sendo, torna-se necessário termos cuidado quanto à composição e escolha adequada dos hinos e cânticos. O texto vem em primeiro lugar e a música o apoia, intensificando seu significado. Neste aspecto, a Doutrina dos Afetos pode nos auxiliar no processo de criação musical, assim como auxiliou Bach e tantas outras pessoas de seu tempo, o que também está refletido em tempos posteriores, como no século XIX, no Romantismo, respectivamente. Assim sendo, é possível unir a Doutrina dos Afetos a tantas outras formas de refletir, de pensar música e composição sacra também em nosso contexto.

## 4.2 O último degrau: o abismo

Antes de mais nada, torna-se importante ressaltar que já na Antiguidade a morte mais violenta e vergonhosa que se poderia ter era a morte na cruz. Este tipo de punição não foi uma invenção dos romanos, eles a emprestaram dos chamados persas ou púnios, que já faziam uso desta técnica atroz para punir pessoas escravas que eram consideradas criminosas ou qualquer pessoa tida como inimiga capital.<sup>320</sup>

<sup>319</sup> SCHALK, Carl F. **Lutero e a música: paradigmas de louvor**. São Leopoldo: Sinodal, 2006. p. 8-9.

<sup>320</sup> Conforme pesquisas, haviam quatro pontos que se seguiam referente ao procedimento da crucificação: “1) condenação judicial com julgamento público; 2) encaminhamento ao local de execução, visando a exposição pública do condenado (o condenado era obrigado a carregar a trave, o *staurós/patubulum* [cruz], nos ombros); 3) a *execução*: primeiro ocorria o desnudamento e a flagelação do condenado, depois este era amarrado com os braços abertos à trave que trouxera nos ombros [...]; 4) após a morte do condenado, seu cadáver geralmente era deixado, como exemplo, aos demais, em exposição pública até apodrecer ou ser devorado pelos animais.” SCHNEIDER, Nélcio. Cruz. *In*: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Coord.). **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo, SP: ASTE, p. 231-234, 2008. p. 232-233.

Esta morte acontecia de forma lenta e dolorosa. Tal prática gerava uma forte intimidação de poder sobre as pessoas que assistiam o ato.<sup>321</sup>

A partir do momento que se começa a desenvolver e a se divulgar a doutrina cristã, a cruz torna-se um importante símbolo de representatividade da graça divina que está a favor de toda humanidade. A partir dela e a partir de agora Deus nos deu vida e perdoou todos os nossos pecados. Todas as nossas dívidas foram consumadas e pregadas na cruz (Cl 2.14<sup>322</sup>).<sup>323</sup> “A cruz é a própria graça de Deus, não apenas seu símbolo. Vê-la assim nos chama a continuar observando-a hoje. A cruz, que era um instrumento de fraqueza, sofrimento e maldição, foi a própria graça de Deus.”<sup>324</sup>

O ato de Jesus ter contemplado seu sofrimento físico e psíquico, ter descido o mais profundo degrau até a sua morte, se tornou uma das principais fontes para o fortalecimento de fé das pessoas cristãs<sup>325</sup>. Desde os últimos anos para o fim da Idade Média, a contemplação deste ato se tornou muito popular entre pessoas cristãs, ganhando forma de um exercício de devoção cristã. A prática da *via crucis*<sup>326</sup>, por exemplo, é creditada a esta época.<sup>327</sup>

Naquele tempo a vida humana estava muito exposta, talvez mais do que hoje, à doenças, à pestes, à violência e a guerras. Identificar-se com o sofrimento de Jesus não era uma tarefa difícil, pois Jesus também havia sido exposto à violência e morte. Grande parte daquelas pessoas, na sua maioria pobres e miseráveis e excluídas da

---

<sup>321</sup> KLAIBER, Walter. **A morte de Jesus e a nossa vida**: o significado da cruz. São Leopoldo: Sinodal, 2015. p. 11.

<sup>322</sup> “Tendo cancelado o escrito de dívida, que era contra nós e que constava de ordenanças, o qual nos era prejudicial, removeu-o inteiramente, encravando-o na cruz”.

<sup>323</sup> Outras passagens que falam da cruz como símbolo: 1 Co 1. 17-18; Gl 6. 12; Cl 1. 20. Doravante, a tradição cristã converte a cruz como uma figura simbólica. BATISTA, Israel. Conselho Latino-Americano de Igrejas. Comissão Teológica Latino-Americana. **Graça, cruz e esperança na América Latina**. São Leopoldo: Sinodal, Quito: CLAI, 2005. p. 47-48.

<sup>324</sup> BATISTA, 2005. p. 50.

<sup>325</sup> Este último degrau também significa o ponto de “exaltação”, *anabasis*. Isto será melhor esclarecido no item 1.3.2.

<sup>326</sup> Na Idade Média introduziu-se uma forma de representação da Paixão de Cristo que perdura até os tempos de hoje, sendo nomeada como *via crucis*, *via sacra*, *via dolorosa* ou as Estações da Cruz. De acordo com a tradição, possuem exatamente 14 estações. Inicia-se com a condenação de Jesus por Pilatos, terminando com o sepultamento de Jesus no sepulcro. Cada estação registra um dos eventos que está descrito nos evangelhos. “É uma lembrança vívida da paixão de Cristo.” *In*: WESTHELLE, 2008, p. 167.

<sup>327</sup> FISCHER, Joachim. Prefácio: Um sermão sobre a contemplação do Santo Sofrimento de Cristo (1519). *In*: LUTERO, Martinho. **Martinho Lutero**: obras selecionadas. São Leopoldo: Sinodal. v.1, p. 249-256, 2004. p. 249.

sociedade, encontraram nesta contemplação uma oportunidade de transluzir suas emoções e afetos.<sup>328</sup>

#### 4.2.1 O meditar da Paixão na ótica de Lutero

Quem não se vê retratado nos sofrimentos de Cristo, ainda não o compreendeu. / Quem não experimentar o sofrimento de Cristo configurando-se em sua própria vida, ele ainda não chegou a entendê-lo.<sup>329</sup>

Nos tempos de Lutero este ato contemplativo do sofrimento de Cristo já estava bastante difundido, o que por vezes, fez com que ele se tornasse meramente superficial. Em 1519, Lutero fez algumas considerações referentes à Paixão de Cristo na tentativa de resgatar o real significado e importância desta meditação. Em seu escrito *Um Sermão sobre a Contemplação do Santo Sofrimento de Cristo*, Lutero enfatiza que o meditar sobre o sofrimento de Cristo não deve ser, como era para algumas pessoas, o estar contra o povo Judeu ou cantar a antiga canção do pobre Judas<sup>330</sup>, censurando-o pelo que fez. Para Lutero, muitas pessoas se limitavam a este tipo de pensamento, “da mesma forma como estão acostumados a acusar outras pessoas e a condenar e denigrir seus adversários.”<sup>331</sup>

<sup>328</sup> LUTERO, (1519) 2004, p. 249.

<sup>329</sup> PORTAL LUTERANOS IECLB. **Martim Lutero – palavras**. Luteranos em contexto. Disponível em: <[https://www.luteranos.com.br/conteudo\\_organizacao/confessionalidade-luteranos-em-contexto/martim-lutero-palavras](https://www.luteranos.com.br/conteudo_organizacao/confessionalidade-luteranos-em-contexto/martim-lutero-palavras)>. Acesso em: 10 dez. 2019. (sem página).

<sup>330</sup> “Oh Du Armer Judas” – Oh, pobre Judas. A tabela a seguir conta com a tradução do lalim para o alemão. A tradução para o português foi elaborada pelo autor deste trabalho. TAYLOR, Archer. **The Journal of English and Germanic Philology**, Vol. 19, No. 3, University of Illinois Press, Jul., 1920, p. 318-339. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27701012>>. Acesso em 28 jun. 2019. p. 318.

| O tu miser Juda  | O Du Armer Judas  | Oh, pobre Jodas   |
|--|---|---|
| O tu miser Juda,<br>quid fecisti,<br>quod tu nostrum<br>dominum tradidisti?<br>ideo in inferno cruciaberis,<br>Lucifero cum sociis sociaberis/<br>Kyrie eleison. | O du armer Judas,<br>Was hast du getan,<br>Dass du deinen herren<br>Also verraten hast<br>Darumb so mustu Leiden<br>Hellische pein,<br>Lucifers geselle<br>Mustu ewig sein/<br>Kyrie eleison. | Oh, pobre Judas<br>Oh, pobre Judas<br>O que fizeste<br>Que tu traíste<br>Teu Senhor,<br>Por isso tu deves sofrer<br>Dores infernais<br>Na companhia de Lucifer<br>Deves tu eternamente<br>permanecer/<br>Kyrie eleison. |

<sup>331</sup> LUTERO, 2004, p. 250.

Figura 13: Manuscrito da partitura "O Du Armer Judas"



Fonte: TAYLOR, 1920, p. 335.

Ao perceber este enfraquecimento da significação do ato da Paixão de Cristo, Lutero elabora em diversos escritos sua teologia da cruz. Na ótica de Lutero, o ato de contemplar o sofrimento de Cristo é tido como um “*sacramento* na medida em que leva a pessoa ao reconhecimento de si mesma como pecadora e à libertação dos pecados por Cristo, e é *exemplo* na medida em que orienta o cristão nas inúmeras tentações do dia-a-dia.”<sup>332</sup>

#### 4.2.2 Deus contra a violência

A morte de Jesus significa salvação, é uma expressão “absoluta e incondicional de Deus aos seres humanos.”<sup>333</sup> A cruz faz-nos lembrar da morte de Jesus. É um sinal de advertência em relação ao mal e sofrimento que os seres humanos fazem uns aos outros, ao mesmo tempo que simboliza a graça de Deus; e ainda, representa um sinal de amor que assume ser “louco e fraco para alcançar os amados em sua fraqueza e sua estupidez, desmascarando sua suposta força e sabedoria, recolhendo-os no poder e na sabedoria do amor que salva.”<sup>334</sup>

<sup>332</sup> LUTERO, (1519) 2004, p. 250

<sup>333</sup> KLAIBER, 2015, p. 52.

<sup>334</sup> KLAIBER, 2015, p. 60.

Cristo morreu por nós na cruz, nela mostra-se o amor de Deus por toda humanidade. Deus vai ao encontro, principalmente das pessoas menosprezadas e marginalizadas, ademais foi essa mensagem que Jesus proclamou e vivenciou (e também por ela morreu). Através da cruz, Deus manifesta sua solidariedade para conosco quer no sofrimento ou na morte. A cruz revela o protesto de Deus contra todo o tipo de sofrimento que as pessoas fazem uma as outras. “A cruz de Cristo estava no meio de outras cruces, e isso mostra que Deus sofre junto onde os seres humanos são levados à forca, à guilhotina e às câmeras de gás por ódio, inveja e ambição de poder.”<sup>335</sup>

A morte de Cristo não é o fim. Ela é uma explícita expressão de doação para com as pessoas e é em favor delas que Ele não poupou sua própria vida, entregando-a por amor.<sup>336</sup> Dessa forma, a chave para uma melhor compreensão do evangelho de João é o amor, este que consiste também em estar em prontidão para sofrer martírio pelas outras pessoas.<sup>337</sup> A morte de Jesus “é o marco de nascimento de uma nova comunidade, que abrange pessoas de todas as origens.”<sup>338</sup>

#### 4.3 A “Paixão” – segundo João

A Bíblia nos apresenta quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João. Os quatro apontam atos que levaram Jesus à morte, porém os três primeiros não são esclarecedores quanto o significado salvífico da morte de Jesus.<sup>339</sup> “Dificilmente alguém poderá descrever e resumir de forma mais acertada a soberania com a qual Jesus passa por sua paixão do que o relato de João.”<sup>340</sup> Para Klaiber, é incerto ou confuso dizer se o relato de João é uma história de sofrimento ou de vitória.<sup>341</sup>

O quarto evangelho possui uma peculiaridade devido à própria identificação de ser o quarto, pois os outros não estão catalogados como primeiro, segundo ou terceiro, respectivamente. Mateus, Marcos e Lucas são reconhecidos como evangelhos sinóticos. Para Crossan, eles são considerados assim, “porque é fácil

---

<sup>335</sup> KLAIBER, 2015, p. 111.

<sup>336</sup> KLAIBER, 2015, p. 82.

<sup>337</sup> THEISSEN, Gerd. **A religião dos primeiros cristãos: uma teoria do cristianismo primitivo.** São Paulo, SP: Paulinas, 2009. p. 261, 270.

<sup>338</sup> KLAIBER, 2015, p. 82.

<sup>339</sup> KLAIBER, 2015, p. 75.

<sup>340</sup> KLAIBER, 2015, p. 76

<sup>341</sup> KLAIBER, 2015, p. 77.

colocá-los em colunas paralelas e vê-los numa única olhadela. João não é assim.” Quanto à autoria dos escritos em João, apesar de ser atribuído a ele, não foram, propriamente, escritos por ele. Acredita-se que estes escritos tenham surgido em algum lugar da Ásia Menor à Síria.<sup>342</sup>

Os sinóticos, porém, não devem ser menosprezados, pelo contrário, eles são de extrema importância, pois foi através deles que o cristianismo primitivo construiu seu próprio universo simbólico. No evangelho de João, por conseguinte, há essa tomada de consciência, há uma valorização para tudo aquilo que se conhecia, no entanto, neste evangelho Cristo é o centro, Cristo é a revelação. O teólogo Bultmann<sup>343</sup> traz a seguinte consideração a respeito do quarto evangelho: “Revelador de Deus nada revela senão que ele é o Revelador”.<sup>344</sup>

#### 4.3.1 A força retórica do quarto evangelho

O relato da Paixão de Cristo descrita por João, em termos gerais, aproximam-se muito do relato apresentado no evangelho de Marcos. Existe um mesmo padrão que estão divididos em quatro atos: 1) a prisão, 2) o interrogatório pelo sumo sacerdote judeu, 3) o julgamento perante Pilatos, 4) e a crucificação/sepultamento. Um ponto interessante ressaltado por João, é no momento em que Judas aparece com os soldados para capturá-lo. Quando o perguntam pelo homem que procuram, Jesus se identifica, “Sou eu”<sup>345</sup>, com esta declaração os soldados recuam e caem por terra. João descreve com esta ação a soberania de Jesus, esta que domina o seu relato.<sup>346</sup> O julgamento na presença de Pilatos também é relatado nos outros evangelhos, mas em João este julgamento é um drama muito mais elaborado que nos sinóticos.<sup>347</sup>

O drama se dá pelo fato de que Jesus veio para salvar os seres humanos do pecado e da morte, no entanto, são muitos os que o rejeitam. Há aqueles que

<sup>342</sup> CROSSAN, 1995, p. 34.

<sup>343</sup> BULTMANN, Rudolf. *Theologie des Neuen Testaments*. Tübingen: Mohr, 1961, p. 418 apud THEISSEN, p. 256.

<sup>344</sup> THEISSEN, 2009, p. 256.

<sup>345</sup> “Quando, pois, Jesus lhes disse: Sou eu, recuaram e caíram por terra.” Jo 18.6.

Na *Johannes-Passion* esta passagem ocorre no decorrer do movimento nº2, Recitativo. Para mais detalhes consultar a tradução desta obra no anexo I.

<sup>346</sup> BROWN, Raymond Edward. **Introdução ao Novo Testamento**. São Paulo: Paulinas, 2004. p. 486.

<sup>347</sup> BROWN, 2004, p. 487.

acolherão a Cristo, mas são muitos que irão rejeitá-lo; “a luz veio ao mundo, mas os homens preferiram as trevas à luz” (Jo 3.19).<sup>348</sup>

O evangelho de João possui um estilo e teologia intimamente tecidos. Este evangelho possui um formato poético, até mesmo marcado por estrofes, como um prólogo. De fato, neste evangelho Jesus fala mais solenemente se comparamos com os sinóticos. Isto se dá pelo fato de que Jesus deriva de Deus, assim sendo, é conveniente que suas palavras sejam mais belas e solenes.<sup>349</sup>

A crucificação, morte e sepultamento apresentado no evangelho de João também é mais dramático do que nos outros, o que faz com que os detalhes da tradição se tornem episódios teológicos importantes. Podemos citar, como exemplo comparativo entre as narrativas da Paixão, o rasgar das vestes de Jesus<sup>350</sup>. Todos os evangelhos falam a respeito, porém em João o modo de como os soldados romanos cumprem as Escrituras até o máximo grau é descrito como exemplo de que Jesus mantinha-se no poder.<sup>351</sup>

João dá maiores evidências e, em determinados momentos, com mais detalhes. Nos versículos 18.38 e 19.4-6 há uma forte ênfase à inocência de Jesus<sup>352</sup>. Importante destacar detalhes de acontecimentos que são dados em João e que não

<sup>348</sup> WAVGINIAK, Túlio Melo. **O Testemunho no Quarto Evangelho: Uma Análise Narrativa de João Batista e do Discípulo Amado**. Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre-RS, Dissertação (mestrado), 2006, p. 90. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp023254.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2019. p. 29.

<sup>349</sup> BROWN, 2012, p. 459-460.

<sup>350</sup> **Ev. Mateus, 27. 35:** “Depois de o crucificarem, repartiram entre si as suas vestes, tirando a sorte.” **Ev. Marcos, 15. 24:** “Então, o crucificaram e repartiram entre si as vestes dele, lançando-lhes sorte, para ver o que levaria cada um.” **Ev. Lucas, 23. 34:** “Contudo, Jesus dizia: Pai, perdo-lhes, porque não sabem o que fazem. Então, repartindo as vestes dele, lançaram sortes.” **Ev. João, 19. 23-24:** “<sup>23</sup> Os soldados, pois, quando crucificaram Jesus, tomaram-lhe as vestes e fizeram quatro partes, para cada soldado uma parte; e pegaram também a túnica. A túnica, porém, era sem costura, toda tecida de alto abaixo. <sup>24</sup>Disseram, pois, uns aos outros: Não as rasguemos, mas lancemos sorte sobre ela para ver a quem caberá – para se cumprir a Escritura: Repartiram entre si as minhas vestes e sobre a minha túnica lancaram sortes.”

Na *Johannes-Passion* esta passagem ocorre no decorrer do movimento n°27, Recitativo. Para mais detalhes consultar a tradução desta obra no anexo I.

<sup>351</sup> BROWN, Raymond Edward. **Introdução ao Novo Testamento**. 2 ed. São Paulo, SP: Paulinas, 2012. p. 488.

<sup>352</sup> **18.38:** “Perguntou-lhe Pilatos: Que é a verdade? Tendo dito isto, voltou aos judeus e lhes disse: Eu não acho nele crime algum.” **19.4-6:** “<sup>4</sup>Outra vez saiu Pilatos e lhe disse: Eis que eu vo-lo apresento, para que saibais que eu não acho nele crime algum. <sup>5</sup>Saiu, pois, Jesus trazendo a coroa de espinhos e o manto de púrpura. Disse-lhes Pilatos: Eis o homem! <sup>6</sup>Ao verem-no, os principais sacerdotes e os seus guardas gritaram: Crucifica-o! Crucifica-o! Disse Pilatos: Tomai-o vós outros e crucificai-o; porque eu não acho nele crime algum.”

aparecem nos sinóticos, a saber: a divisão das vestes, 19.24; a sede, 19.28; ossos que não serão quebrados, 19.36; Verão aquele que transpassaram, 19.37.<sup>353</sup>

Indagações podem nos surgir quando lemos as informações exatas que o evangelista traz sobre a relação para com o sumo sacerdote em 18.15s.; ou a hora e lugar quanto ao julgamento perante Pilatos em 18.28 e 19.13; ou ainda, sobre a morte e sepultamento de Cristo em 19.31-35 e 41s. Todas estas informações culminam num dos participantes destes eventos, isto é, João, “uma testemunha ocular da execução de Jesus”, como relatado em 19.35<sup>354</sup>. João é a pessoa autoridade dos relatos, tais testemunhos são recebidos permanentemente por seus discípulos e amigos, conforme 21.23-24<sup>355</sup>. Através destes escritos construiu-se este evangelho e as cartas de João.<sup>356</sup>

A diferença se torna mais clara quando se atenta para ‘fé’ nos sinóticos [sic.] e em João. Nas histórias de curas dos sinóticos [sic.], é a fé confiante que conduz à cura, uma confiança que se destaca em todo o Antigo Testamento como atitude de fé. Jesus não exige nenhuma fé em sua messianidade, mas uma fé que considera realizável pelo poder de Deus, o que é humanamente impossível (cf. Mc 9,23). Diferentemente no Evangelho de João! Aqui a fé em *Jesus* é decisiva. Ter fé significa, pois, afirmar a auto-revelação de Jesus e ligar-se a este único mediador da salvação.<sup>357</sup>

Diversas leituras interpretativas ou hermenêuticas do quarto evangelho podem aflorar em cada pessoa que o lê de acordo com seu ponto de vista. Porém, de acordo com Wavginiak, João almeja persuadir e coduzir a quem lê seu relato para um “fazer crer” e a um “fazer-fazer”.<sup>358</sup> João traz à tona, com sua rica estrutura retórica, “uma precisa estratégia narrativa com o propósito de ajudar os leitores a medirem-se e a confrontarem-se com os personagens.”<sup>359</sup> Tal estratégia pode fazer com que nós nos identifiquemos ou nos reconheçamos com eles.

<sup>353</sup> DODD, C. H. **A interpretação do Quarto Evangelho**. São Paulo, SP: Paulus, Teológica, 2003. p. 549.

<sup>354</sup> “Aquele que isto viu testificou, sendo verdadeiro o seu testemunho; e ele sabe que diz a verdade, para que também vós creais.”

<sup>355</sup> <sup>23</sup>Então, se tornou corrente entre os irmãos o dito de que aquele discípulo não morreiria. Ora, Jesus não dissera que tal discípulo não morreria, mas: Se eu quero que ele permaneça até que eu venha, que te importa? <sup>24</sup>Este é o discípulo que dá testemunho a respeito destas coisas e que as escreveu; e sabemos que seu testemunho é verdadeiro.” BÍBLIA de estudo Almeida. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. Revista e atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

<sup>356</sup> SCHNACKENBURG, Rudolf. **Jesus Cristo nos Quatro Evangelhos**. São Leopoldo: Unisinos, 2001. p. 238-239.

<sup>357</sup> SCHNACKENBURG, 2001, p. 257-258.

<sup>358</sup> WAVGINIAK, 2006, p. 26-27.

<sup>359</sup> WAVGINIAK, 2006, p. 27 apud MANNUCCI, Valerio. *Giovanni il Vangelo narrante*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 1997. p. 33

O propósito do evangelista com o seu relato, afirma Klaiber, é apontar para o plano de Deus que visa à salvação da humanidade.<sup>360</sup> O evangelho de João mostra que o caminho que Jesus percorreu até sua morte é o ponto onde o amor de Deus pelo mundo se concretiza.<sup>361</sup> De acordo com Klaiber, através do envio do Filho ao mundo, surge uma unidade entre Deus, Jesus e o povo cristão.<sup>362</sup> Possivelmente, isto é um dos pontos mais fortes que nos quer mostrar o relato de João e que difere dos sinóticos, pois enquanto eles falam do amor destinado à pessoa próxima, João fala de um amor mútuo.<sup>363</sup>

#### 4.3.2 A *Katabasis* e *Anabasis* do evangelho de João

Deus se aproxima do ser humano através do Filho e uma luz de vida resplandesce “para dentro da mais profunda escuridão do pecado e da morte.”<sup>364</sup> Esta linguagem joanina está em um “estilo desenvolvido para a comunidade de fé que compreende, a fim de conformá-la e fortalecê-la em sua compreensão de fé.”<sup>365</sup> É perceptível no relato de João que a salvação da humanidade é tanto catabática (*Katabasis*) como anabática (*Anabasis*); e que fora realizado por Cristo em favor de todas as pessoas.<sup>366</sup>

A *katabasis* se dá no próprio fato de que aquele que no princípio estava com Deus (1.2), e participava de sua glória desde antes da fundação do mundo (17.24), viveu na carne, teve cansaço e sede (4.6-7), chorou junto ao túmulo de um amigo (11.35), e sofreu injúrias da parte dos homens. [...] foi traído por um falso discípulo, jogado na prisão e insultado com golpes. Agora a ignomínia final o espera: a crucifixão. É o degrau mais baixo do Filho do Homem.<sup>367</sup>

---

<sup>360</sup> KLAIBER, 2015, p. 78.

<sup>361</sup> KLAIBER, 2015, p. 82.

<sup>362</sup> KLAIBER, 2015, p. 273.

<sup>363</sup> KLAIBER, 2015, p. 270.

<sup>364</sup> KLAIBER, 2015, p. 82.

<sup>365</sup> SCHNACKENBURG, 2001, p. 239.

<sup>366</sup> DODD, 2003, p. 558.

<sup>367</sup> DODD, p. 558.

É um importante ressaltar a palavra que o evangelista usa para representar este último degrau, *hypsōthēnai*<sup>368</sup>. Esta palavra grega significa “exaltar”, “levantar”<sup>369</sup> ou seja, o ponto de descida também é de subida, *Anabasis*. É um paradoxo consciente de descida e subida a Deus.<sup>370</sup> A morte de Cristo é ao mesmo tempo sua descida e sua subida, sua humilhação e sua exaltação, sua ignomínia e sua glória.” Tal verdade é simbolizada através de sua morte – a crucificação, onde no lugar mais sóbrio e escuro Deus exalta sua glória para com toda a humanidade.<sup>371</sup>

Clemente de Alexandria chamava o evangelho de João de “o evangelho espiritual”. Muitos fatos facilitam essa intuição, como por exemplo, a imagem pedagógica simples que mediante ao nascimento pela água e pelo Espírito, Deus dá a vida aos crentes e, por meio da carne e sangue de Jesus, a vida é nutrida e alimentada. Este evangelho também indica a importância do discipulado, missão esta, que todos podemos partilhar. Em João não há diferença de classes entre pessoas, pois todas as pessoas são filhas do próprio Deus em Cristo.<sup>372</sup>

O ‘evangelho segundo João’, como chamava a igreja antiga, é realmente o evangelho pleno, integral, escrito para mostrar Jesus aos leitores de tal modo que sua fé possa agarrar-se em Jesus e encontrar em Jesus o caminho, a verdade e a vida.<sup>373</sup>

#### 4.4 O Lecionário

A realização de leituras das Sagradas Escrituras nos momentos de culto já era uma prática habitual que remonta ao Antigo Testamento. Nos momentos celebrativos do povo Judeu, por exemplo, passagens bíblicas específicas eram

<sup>368</sup> Encontramos esta forma em dois momentos no evangelho de João: 3.14: Καὶ καθὼς Μωϋσῆς ὑψωσεν τὸν ὄφιν ἐν τῇ ἐρήμῳ, οὕτως ὑψωθῆναι δεῖ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου. “E do modo por que Moisés levantou a serpente no deserto, assim impota que o Filho do Homem seja **levantado**; e João 12.34: Ἀπεκρίθη οὖν αὐτῷ ὁ ὄχλος· ἡμεῖς ἠκούσαμεν ἐκ τοῦ νόμου ὅτι ὁ χριστὸς μένει εἰς τὸν αἰῶνα, καὶ πῶς λέγεις σὺ ὅτι δεῖ ὑψωθῆναι τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου; τίς ἐστιν οὗτος ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου. “Replicou-lhe, pois, a multidão: Nós temos ouvido da lei que o Cristo permanence para sempre, e como dizes tu ser necessário que o Filho do Homem seja **levantado**? Quem é esse Filho do Homem?. BIBLIA. Novo Testamento. Grego. Aland. 2008. **O Novo Testamento Grego** com introdução em português e dicionário grego-português. 4. ed. revisada. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, São Paulo, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, c2008 xLviii. (sem página).

<sup>369</sup> GINGRICH, F. Wilbur; DANKER, Frederick W. **Léxico do Novo Testamento Grego/Português**. São Paulo, SP: Vida Nova, 2007. p. 215.

<sup>370</sup> DODD, 2003, p. 558.

<sup>371</sup> DODD, 2003, p. 559

<sup>372</sup> BROWN, 2012, p. 513.

<sup>373</sup> BOOR, Werner de. **O Evangelho de João**. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2002. 1 v. (Comentário Esperança). p. 26.

selecionadas para serem lembradas. Portanto, passou-se a selecionar leituras que apontassem para determinados momentos que se desejaria relembrar, utilizando-as tanto nos atos de culto no templo de Jerusalém como nas diversas sinagogas.<sup>374</sup>

Estas leituras predeterminadas eram feitas tendo por base as épocas consideradas especiais do ano que serveriam para lembrar “os grandes feitos de Deus pelo seu povo”. A igreja primitiva, por exemplo, utilizava não só o Antigo Testamento, mas também os evangelhos e as epístolas. A igreja cristã, por sua vez, adotou este costume do povo judeu para si que perdura até os dias de hoje.<sup>375</sup>

A busca por uma estrutura que fosse mais fixa e geral para as leituras durante os momentos de celebração sugiu apenas com o desenvolvimento do ano eclesiástico, onde se escolheu os momentos de mais importância para cada época do ano. De acordo com Seibert, Carlos Magno, em torno de 900, reformulou a missa. Ele instituiu duas leituras que deveriam ser feitas nos momentos de missa: uma das epístolas e outra dos evangelhos. Com essa reforma alcançou-se uniformidade, pois as leituras seguiam uma ordem que acompanhava a época do ano em questão.<sup>376</sup> O Lecionário mais antigo que se tem documentado pertence ao tempo de Ambrósio, Milão, entre os anos de 337-377. Três outros antigos são o lecionário romano, entre 366-604; o armênico, de 417; e o de Jerusalém, entre 417-439.<sup>377</sup>

Lutero, ao passo da Reforma, manteve a ordem de leituras, porém com algumas alterações.<sup>378</sup> No que se refere à ordem de leituras na época da Semana da Paixão, a antiga agenda luterana estipulou a realização das leituras dos evangelistas na seguinte ordem: Paixão de Mateus no domingo de Ramos; Paixão de Marcos na terça-feira; Paixão de Lucas na quarta-feira e a Paixão de João na Sexta-feira da Paixão.<sup>379</sup>

O Lecionário, nada mais é, do que uma coletânea que possui uma criteriosa organização de leituras bíblicas que seguem as diferentes ocasiões que ocorrem

---

<sup>374</sup> SEIBERT, Erni Warter. Lecionários. *In*: BORTOLLETO FILHO, p. 562-563, 2008, p. 562.

<sup>375</sup> SEIBERT, 2008, p. 562.

<sup>376</sup> SEIBERT, 2008, p. 562.

<sup>377</sup> IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL.; GEORG, Sissi. **Lecionário comum revisado da IECLB**. São Leopoldo: Oikos, 2007. p. 5.

<sup>378</sup> SEIBERT, 2008, p. 562.

<sup>379</sup> OTTO, Brodde – Evangelische Choralkunde. Der gregorianische Choral im evangelischen Gottesdienst, *In*: MUELLER, Karl Ferdinand; BLANKENBURG, Walter. **Leiturgia: Handbuch des evangelischen Gottesdienstes**. Kassel: Johannes Stauda-Verlag, 1954-1970. 5 v., p. 343-558, 1961. p. 539.

durante o ano eclesiástico. Sua função é de proteger tanto a comunidade como as pessoas que pregam nas escolhas dos textos, o que evita tendências e escolhas pessoais de textos, isto é, as predileções.<sup>380</sup> Através do Lecionário é possível ter uma melhor organização e preparação das celebrações, pois ela

possibilita que músicos, regentes, artistas plásticos e pregadores preparem, com antecedência, hinos, cânticos, estandartes, indumentárias, paramentos e sermões; propõe a leitura da Bíblia em doze viáveis e expõe a comunidade a uma considerável quantidade e variedade de textos bíblicos.<sup>381</sup>

A Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) conta, desde 1990, com um novo Lecionário que prevê um texto específico para cada domingo de celebração. No ano de 2006, após árduas pesquisas e reformulações, foi apresentado no Concílio Geral da Igreja, em Panambi-RS, o Lecionário Comum Revisado da IECLB que é utilizado até os dias de hoje. Este Lecionário segue o ano eclesiástico, festas celebrativas menores e outras datas comemorativas.<sup>382</sup>

As leituras das perícopes seguem uma divisão em ano A, B e C. O ano de 2019 representou o ano A, respectivamente. Cada ano do triênio (A, B e C) toma um dos evangelistas por base, a saber, ano A: Mateus; ano B: Marcos; ano C: Lucas. O evangelho de João aparece ocasionalmente dentre os três anos, porém dá-se maior concentração a ele no ano B, devido o fato do evangelho de Marcos ser mais breve.<sup>383</sup> Seguindo as orientações estipuladas pelo Lecionário da IECLB, as cores litúrgicas para a Sexta-feira da Paixão serão o preto, vermelho ou ausência de cor<sup>384</sup>. As leituras para cada ano (A, B e C) na Sexta-feira da Paixão são as seguintes:

<sup>380</sup> IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL, 2007, p. 5.

<sup>381</sup> IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL, 2007, p. 5.

<sup>382</sup> IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL, 2007, p. 5, 9.

<sup>383</sup> IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL, 2007, p. 7.

<sup>384</sup> As cores litúrgicas seguem o ano litúrgico. No judaísmo as cores utilizadas nas celebrações são branco, azul, púrpura e dourado. Com o passar dos séculos, o cristianismo desenvolveu as regras para a utilização das cores. As cores servem para expressar “com maior eficácia e clareza os mistérios da fé.” Referente a significação, a cor preta e ausência de cor simboliza a ideia de dor, de penitência e expiação, morte, trevas, o mal e o pecado. Ela é a cor da Sexta-feira Santa e também ofícios fúnebres. A cor vermelha simboliza a ideia do amor de Jesus bem com as línguas de fogo em Pentecostes. Esta cor exprime amor e o sacrifício. É a cor do manto que colocaram sobre Jesus. IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL, 2007, p. 11-12.

**Tabela 6: Lecionário: leitura para a Sexta-feira da Paixão**

| Ano A                      | Ano B               | Ano C             |
|----------------------------|---------------------|-------------------|
| Is 50.4-7                  | Is 52.13-53.12      | Os 5.15b-6.6      |
| Sl 22                      | Sl 22               | Sl 22             |
| 2 Co 5(14-18) 19-21        | Hb 10.16-25         | Hb 4.14-16, 5.7-9 |
| Mt 27(27-32) 33-50 (51-54) | Jo 19.16-30 (31-37) | Lc 23.33-49       |

**Fonte:** IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL, 2007, p. 24.

Após todas as informações dadas até aqui, cabe-nos a seguinte questão: Por que ler o quarto Evangelho na Sexta-feira da Paixão? A característica do quarto evangelho é justamente propor uma profunda e significativa reflexão sobre o abandono, sofrimento e a morte que Cristo sofreu. Este dia deve ser visto pela igreja cristã como uma nova oportunidade de parar, refletir e dar vazão ao pranto, luto e dor. Estes sentimentos são resultados conscientes advindos do grande sofrimento que Cristo passou.<sup>385</sup>

Apesar de seu caráter fúnebre, seu significado não é este. Ela possui uma perspectiva da ressurreição. Neste dia o destaque está nas últimas horas de Jesus antes de acontecer sua tortura e morte na cruz. A narrativa do evento dá-se pela prisão de Cristo no Getsêmani; a negação de Pedro; o interrogatório dos líderes religiosos (Anás e Caifás) e o político Pilatos; a preferência de libertação pelo criminoso Barrabás; a tortura física submetida a Jesus e suas últimas palavras até sua morte na cruz.<sup>386</sup>

Os conteúdos da Sexta-feira da Paixão inspiram diversas moldagens litúrgicas. Em algumas comunidades acontecem encenações da Paixão de Cristo. Os Oratórios da Paixão são composições dramáticas que anunciam a Paixão, a morte e o sepultamento de Jesus, unindo a música instrumental e vocal (solista e coral).<sup>387</sup>

No capítulo anterior, apresentamos cada personagem presente no evangelho de João que aparecem musicalmente na *Johannes-Passion* de Bach. Em João, cada personagem possui sua existência própria, isto é, cada personagem é um ser humano

<sup>385</sup> GEORG, Sissi. **Tríduo Pascal**. 2. ed. São Leopoldo: Faculdades EST, 2010. p. 40.

<sup>386</sup> GEORG, 2010, p. 41.

<sup>387</sup> GEORG, 2010, p. 43.

real que, não apenas conviveu ou se encontrou com Jesus, mas teve uma existência verbal. Essa existência tem forte influência nas pessoas que leem o relato (ou ouvem o relato através da música), pois possibilita uma relação entre personagens e o público. “Por meio da leitura, [a leitora ou o leitor] sensibilizar-se-á para constatar se está ou não agindo como aquele personagem.” Sendo assim, este modo de construção possibilita atingir o público com mais eficácia.<sup>388</sup>

Os personagens parecem ter a pretensão de levar o leitor a por diante de si uma decisão sobre a pessoa de Jesus Cristo. Assim como eles manifestam diversas posturas diante de Jesus, as pessoas ao lerem o texto do quarto Evangelho são estimuladas também a assumir uma postura de vida. Poderia ser como uma enquete na qual se pergunta ao leitor quem é Jesus para ele. Diante das reações dos personagens o leitor também faz a sua opção a respeito de Jesus Cristo. O texto do quarto Evangelho apresenta uma moldura ou ambiente literário que tem em vista favorecer esta opção: para que vós creiais.<sup>389</sup>

No ano de 2010 a Faculdades Est, adjunto com o Centro de Recursos Litúrgicos da mesma instituição, publicaram o livro de nome Tríduo Pascal. A proposta do mesmo, é contribuir para a recuperação da centralidade que a maior festa do ano cristão possui, a Páscoa. Este livro está dividido em seções que contemplam cada dia até o domingo de Páscoa, a saber: Quinta-feira da Paixão; Sexta-feira da Paixão e o Sábado Santo e Vigília Pascal. A cada passo apresenta-se uma proposta litúrgica.<sup>390</sup>

A proposta do Tríduo Pascal tem forte importância como um material de auxílio para a celebração da Paixão, morte e ressurreição de Cristo em uma festa que dura três dias seguidos. Esta proposta litúrgica não pertence à Antiguidade, ela foi usada pela primeira vez no ano de 1929 em Bruxelas por Schuster.<sup>391</sup> De acordo com o livro do Tríduo, a leitura base, por via de regra, para a Sexta-feira da Paixão concentra-se no evangelho de João, capítulos 18-19.<sup>392</sup>

O motivo para realizar esta leitura na Sexta-feira da Paixão, tentando responder a pergunta inicial deste item, é de difícil resposta, ao menos uma resposta precisa e exata. No entanto, as informações referentes à estrutura do quarto evangelho apresentados até aqui, podem corroborar para a busca de uma possível resposta. Ainda trazemos mais um ponto que pode servir de contribuição:

---

<sup>388</sup> WAVGINIAK, 2006, p.40.

<sup>389</sup> WAVGINIAK, 2006, p. 41.

<sup>390</sup> GEORG, 2010, p. 7-8.

<sup>391</sup> GEORG, 2010, p. 12.

<sup>392</sup> GEORG, 2010, p. 41.

[...] o texto do quarto Evangelho foi composto com o objetivo de comprometer o leitor com o testemunho apresentado sobre a pessoa de Jesus Cristo por meio de uma estrutura testemunhal e que o enredo e os personagens são elaborados para que o próprio leitor reflita sobre a sua adesão a pessoa de Jesus. Este questionamento tem por objetivo conduzir o leitor a aceitar o testemunho que os personagens expõem sobre Jesus. Por fim, esta adesão levará o leitor à fé e ele próprio poderá tornar-se testemunha de Jesus Cristo.<sup>393</sup>

## 4.5 Música e Liturgia

A música já esteve presente desde os primórdios dos primeiros cristãos.<sup>394</sup> Certo é dizer também, que eles herdaram uma rica e antiga tradição da música judaica, que já tinha um papel de grande importância na própria liturgia ou no culto público. Até antes do século V, infelizmente, não há registros escritos de melodias quer da tradição judaica ou da tradição cristã. Tem-se conhecimento que as primeiras pessoas cristãs, ao serem perseguidas, realizavam suas celebrações nas casas das outras. A este respeito, tanto a música como a liturgia não eram tão elaboradas em seu desenvolvimento.<sup>395</sup>

O aumento na construção de igrejas a partir do século 313 bonificou não apenas a música e as liturgias, mas também a arte que, até o final da Idade Média, era principalmente de natureza religiosa. A arte religiosa serviu aos cristãos de diversos modos, inspirando temor e admiração na presença de Deus e ajudando os fiéis a apreender, interpretar e meditar a obra e a mensagem de Deus.<sup>396</sup>

Com o desenvolvimento da liturgia em curso, concomitantemente, a música sacra ganha mais preocupação quanto ao seu desenvolvimento. O papa Gregório I (entre 590 e 604) reorganizou a liturgia e também a música. Ele começou a registrá-la, culminando em um estilo musical que leva o seu nome: o canto Gregoriano<sup>397</sup>.

<sup>393</sup> WAVGINIAK, 2006, p. 43.

<sup>394</sup> Dos 66 livros presentes na Bíblia, 44 deles fazem alguma alusão à música, que totalizam 577 referências. Neste ínterim, a música teve função não só dar testemunho de momentos alegres (Nm 21. 17-18), de abundância (Dt 8.10), mas também de tristeza e de perda (2 Sm 1.17-27). Dentre esta diversidade musical presente na Bíblia, os que mais se destacam são aqueles que fazem alusão ao nascimento de Cristo. Alguns exemplos podem ser listados: *Magnificat*, denominado cântico de Maria, Lc 1.46-65; *Benedictus*, denominado canto de Zacarias, Lc 1.67-69, *Gloria in excelsis Deo*, denominado canto dos anjos, Lc 2.13-14 e *Nunc dimittis*, denominado canto de Simeão, Lc 2.18-32. MUTZ, Alvano. Os instrumentos rítmicos e a Igreja. **Estudos Teológicos**, Vol./No. 37/1, p. 92-101, 1997. p. 97.

<sup>395</sup> COLLINS, Michael; PRICE, Matthew A. **História do cristianismo**. São Paulo, SP: Loyola, 2000. p. 73.

<sup>396</sup> COLLINS; PRICE, 2000, p. 73.

<sup>397</sup> Gregório I deu importantes contribuições ao propor uma reorganização da liturgia e do canto litúrgico. Porém, apesar do estilo sistematizado por ele levar o seu nome, isto não significa que a criação deste estilo tenha sido inventada por ele, bem como muitas músicas serem creditadas como

Gregório organizou uma *Schola Cantorum* especial em que se ensinaria a arte do canto aos meninos, bem como todas as músicas que seriam utilizadas para acompanhar a liturgia.<sup>398</sup>

Com a coroação de Carlos Magno<sup>399</sup> em 800, a música litúrgica ganha gradativa força e estima. A ânsia de Magno em ter um estilo musical padrão nas liturgias celebradas em todo o Sacro Império Romano fez com que ele fundasse escolas em seus territórios para o ensino do estilo sacro. “A energia com que Carlos Magno empreendeu a tarefa fez com que o cantochão [canto gregoriano] se tornasse a música mais comumente ouvida na Igreja em todo o Ocidente até a Reforma protestante do século XVI.”<sup>400</sup>

#### 4.5.1 Orar, falar e cantar com Deus

A música utilizada no culto é a resposta da igreja e da comunidade à Palavra de Deus. Através da música se ora e se louva a Deus.<sup>401</sup> “Deus conversa conosco através de Sua Palavra e nós, por nossa vez, conversamos com Ele através da oração e de cantos de louvor.”<sup>402</sup> Através dos hinos pode-se fazer soar o texto bíblico, interpretá-lo, podendo representar exaltação ou confissão de fé; de celebração do evento salvífico. De mesmo modo, o hino também pode ilustrar uma advertência ou uma bronca. Os hinos podem nos ensinar, servir-nos de conforto, servir-nos de apoio em momentos de interseção ou de tristeza. Através deles nós clamamos e agradecemos a Deus e pedimos Sua ajuda.<sup>403</sup>

[...] o canto da comunidade é consequência de a palavra de Cristo ter ingressado na comunidade, ou em cada pessoa cristã; [...] o canto é um meio

---

sendo de sua autoria. Este estilo já existia nas práticas das igrejas medievais, podendo ser dividido em três categorias: 1) cantilação: uma espécie de canto falado com pequenas variações melódicas; 2) antífonas: geralmente são salmos cantados com refrão e estribilhos; e 3) hinos: caracterizados por terem versos estróficos com referência bíblica. MARASCHIN, Jaci. **Da leveza e da beleza: Liturgia na pós-modernidade**. São Paulo: Aste, 2010. p. 107.

<sup>398</sup> COLLINS; PRICE, 2000, p. 93.

<sup>399</sup> Carlos Magno foi um forte apoiador das artes liberais, matérias que auxiliam o desenvolvimento do pensamento musical em relação com a teologia. Mais detalhes foram citados no capítulo 2 deste trabalho, seção 2.4 em diante.

<sup>400</sup> COLLINS; PRICE, 2000, p. 93.

<sup>401</sup> MUELLER, 1961, p. 170.

<sup>402</sup> “Gott redet mit uns durch sein Wort, und wir wiederum reden mit ihm durch Gebet und Lobgesang.” MUELLER, 1961, p. 144. (tradução nossa)

<sup>403</sup> REICH, Christa. O hino sacro, *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja**. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 4, p. 137-160, 2016. p. 146.

através do qual é operado o ingresso da palavra de Cristo. A música sacra é consequência da fé; ao mesmo tempo, é uma possibilidade missionária da comunidade.<sup>404</sup>

Ao centrar-se na relação entre palavra e música, Lutero traz à tona novas percepções para refletirmos a respeito da presença e utilização da música na vida cristã. “Por causa de sua experiência pessoal, instintivamente percebeu o excepcional poder da música para mexer com o coração e a mente das pessoas.” Tais percepções contribuíram para a visão e reflexão da música como a *viva vox evangelii* (voz viva do evangelho).<sup>405</sup>

#### 4.5.2 Música sob a ótica de Calvino, Zwínglio e Lutero

Diferente dos reformadores Calvino e Zwínglio, que não tinham forte apreço pela música nos momentos de celebração, Lutero, pelo contrário, vê na música uma forte aliada na propagação da Palavra de Deus. Este olhar para o potencial da música faz com que ele a utilize e apoie seu desenvolvimento para o uso nas celebrações. Agora, ao lado da teologia encontra-se a música.<sup>406</sup>

Na Idade Média a parte musical da liturgia era quase inteiramente restrita ao celebrante e ao coro. A parte musical destinada à congregação consistia apenas em pequenos responsórios no vernáculo. Lutero, então, desenvolveu o canto congregacional. Este era o ponto na qual a doutrina do sacerdócio de todos os crentes recebeu sua mais concreta realização, sendo o único ponto ao qual o luteranismo foi amplamente acessível; todo o povo canta.<sup>407</sup>

A tabela a seguir informa-nos os momentos em que a música poderia ou não poderia ser utilizada nos momentos litúrgicos e meditativos na perspectivas dos seguintes reformadores: Calvino, Zwínglio e Lutero.

<sup>404</sup> ALBRECHT, Christoph. A música do culto. *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica**: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 2, p. 329-362, 2011. p. 333.

<sup>405</sup> SCHALK, 2006. p. 8-9.

<sup>406</sup> SCHALK, 2006, p. 8.

<sup>407</sup> KATO, Katia. A função e a importância da música no culto reformado. *In*: MENDONÇA, Joêzer (org.). **O som da reforma**: a música no tempo dos primeiros protestantes. Curitiba, PR: CRV, p. 19-28, 2017. p. 27.

Tabela 7: Uso da música em Calvino, Zwínglio e Lutero

|                 | Canto comunitário | Cantos poéticos <sup>408</sup> | Canto Coral em casa | no culto | Música de órgão | Música de Altar <sup>409</sup> |
|-----------------|-------------------|--------------------------------|---------------------|----------|-----------------|--------------------------------|
| <b>Zwínglio</b> | Não               | Não                            | Sim                 | Não      | Não             | Não                            |
| <b>Calvino</b>  | Sim               | Não                            | Sim                 | Não      | Não             | Não                            |
| <b>Lutero</b>   | Sim               | Sim                            | Sim                 | Sim      | Sim             | Sim                            |

**Fonte:** SÖHNGEN, Oskar, *Theologische Grundlage der Kirchenmusik*. In: MUELLER, p. 1-268, 1961, p. 18.

Um das grandes contribuições da Reforma Luterana foi o restauro do canto comunitário. O motivo desta valorização da música ocorreu porque Lutero almejava que a comunidade participasse ativamente da liturgia, do cantar da liturgia. Desta forma os hinos sacros seriam de importante veículo para não só fazer com que a comunidade participasse das celebrações, mas também as entoassem. Ao considerarmos nossos dias atuais, podemos perceber diversos níveis para com a valorização e cuidado que a música tem nas celebrações. Uma ponderação de Schalk cabe-nos aqui quando diz que “para a maioria do protestantismo nos dias de hoje, os hinos são, quando muito, entendidos como canções genéricas, vagamente anexadas ao culto.”<sup>410</sup>

O problema do canto foi um dos mais espinhosos, dos mais importantes e dos mais penosos da reforma. [...] Sem ele a participação do povo, a feliz experiência de entrar no mistério pascal de Cristo e a consciência da unidade do povo de Deus não podem encontrar a sua adequada expressão.<sup>411</sup>

Em um contexto pleno de inúmeras pessoas analfabetas, Lutero almejou ajudar, instruindo o povo para que pudessem compreender melhor o que as Sagradas Escrituras têm a dizer. Para tal, iniciou suas composições musicais com melodias simples e fáceis de decorar, isso possibilitaria que a comunidade pudesse cantá-las. Pode-se dizer que o século XVII “foi uma era de ouro da hinografia”.<sup>412</sup> Por isso o resgate, dentre tantas outras técnicas de composição, da Doutrina dos Afetos. Por

<sup>408</sup> “Freie Kirchenlied-dichtung.”

<sup>409</sup> Era comum, assim como nos dias de hoje, a pessoa responsável pela celebração utilizar cantos em estilo gregoriano ou outros em partes da liturgia.

<sup>410</sup> SCHALK, 2006, p. 54.

<sup>411</sup> BUGNINI, p. 925 apud ANTUNES, José Paulo da Costa. **'Soli Deo Gloria'**: um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Fundação Eng. António de Almeida, 1996. p. 41.

<sup>412</sup> COLLINS; PRICE, 2000, p. 165.

estar ligada, quase inteiramente, à igreja, seu uso era corriqueiro dentre o pensar música sacra. Seus aspectos, postos em nosso tempo atual, podem contribuir para enriquecer o nosso pensamento referente à nossa música sacra.

#### 4.6 O ressurgimento da Doutrina dos Afetos

No final do século XVII a música sacra floresceu. Muitas composições de hinos, motetos e salmodias ganharam também arranjos de orquestração, fazendo com que se tornassem muito populares. Os compositores, por sua vez, buscavam cada vez mais e com maior veemência “incitar o povo a alturas cada vez maiores de devoção. As cidades competiam entre si para ter igrejas dotadas de excelentes coros e orquestras.”<sup>413</sup>

A partir do ano de 1750 começa-se uma desvinculação do estilo barroco devido à erupção de uma nova corrente de pensamento. Com base nos pensamentos do Iluminismo<sup>414</sup> “a formação racional adquiriu tanta importância que a educação artística passou a ser negligenciada.” É a partir desta época que também acontece uma diminuição considerável de musicistas sacros em tempo integral nas igrejas, o que contribuiu para o surgimento de uma tensão entre igreja e salas de concertos e, muitas vezes, as salas de concertos assumindo função de igreja com seus conceitos sacros.<sup>415</sup> Uma das características do movimento iluminista foi a revolta contra a religião e igreja. Tal fato pode ter contribuído para que as práticas musicais do Barroco, grande parte voltada ao serviço religioso, fossem deixadas de lado.<sup>416</sup>

Porventura, devido ao “espírito laico, individualista, que se generalizou” no século XVIII, a música sacra sofreu algumas transformações. Buscou-se aproximá-la mais da música profana, com similaridade ao teatro. Com isto não só as músicas de

---

<sup>413</sup> COLLINS; PRICE, 2000, p. 162.

<sup>414</sup> Dentre meados do século XVII até o final do século XVIII adentramos neste período de pensamento catalogado como Iluminismo. Com relação a religião, buscou-se uma emancipação da Igreja e teologia cristã. Priorizou-se a razão. “Alguns acharam possível provar racionalmente a existência de Deus.” Este período forjou e fundamentou a Idade Moderna. O período do Iluminismo serviram, posteriormente, de base para as seguintes concepções: “a autonomia da razão humana, a perspectiva histórica à realidade, as ciências, a tecnologia, liberdade, igualdade, democracia, direitos humanos, tolerância, superação de práticas inumanas (equanto eram praticadas outras!), pluralismo filosófico, político e religioso.” O Iluminismo questionou e confrontou as Igrejas e teologia perguntando-lhes pelo lugar do ser humano no mundo, bem como a relação entre fé e cultura, fé e razão. FISCHER, Joachim H. Iluminismo. *In*: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Coord.). **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo, SP: ASTE, p. 516-518, 2008. p. 518.

<sup>415</sup> ALBRECHT, 2011, p. 341.

<sup>416</sup> GROUT, 2005, p. 475.

Bach foram deixadas de lado, mas também, de modo geral, a música sacra luterana apresentou um rápido declínio.<sup>417</sup>

No período do Romantismo, século XIX, as artes passam novamente a se relacionar e assumir papéis umas das outras, isto é, a poesia tentando adquirir qualidades que a música possui e, por sua vez, a música para com a poesia.<sup>418</sup> Este período buscou o inimaginável, a liberdade, o movimento, a paixão. Isto se opunha ao período anterior, o Classicismo no século XVIII, que prezava seus ideais de ordem, de equilíbrio, autodomínio e perfeição dentro de limites bem definidos.<sup>419</sup>

O processo de inspiração para começar uma composição ganha novos olhares para si próprio, perdendo espaço para a busca de um sentimento, primeiramente, geral. Porém, é possível encontrar traços da Doutrina dos Afetos nesta nova corrente que priorizava, primeiramente, a pessoa intérprete ou compositora nas imitações dos afetos humanos. Nesta linha de pensamento, a música ainda é muito convincente, porém nem sempre mostrará uma síntese convincente entre interpretação ou criação do princípio criativo.<sup>420</sup>

Esta nova onda estética fez com que o uso das figuras retórico-musicais, ligadas a fonte linguística, perdessem gradativamente sua força na elaboração do discurso musical. Entretanto, elas não deixaram de existir, mas passaram a ser empregadas como figuras representativas que serviam para ilustrar alguma passagem de forte apelo emocional ou para representar imagens vívidas.<sup>421</sup>

Muitas das composições não objetivavam um público geral, mas sim um público específico que viria a apreciá-las e compreendê-las.<sup>422</sup> Esta ideia passa a ganhar forte valorização na composição com letra. Isso possibilitou um florescimento da música programática, termo que musicistas do século XIX cunharam para a “música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos

<sup>417</sup> GROUT, 2005, p. 505-507.

<sup>418</sup> Pode-se dizer que a antiga ideia barroca é resgatada, isto é, conforme citação já apresentada no capítulo anterior, página 50: “Queriam poesia como música e música como poesia”

<sup>419</sup> GROUT, 2005, p. 572-573.

<sup>420</sup> SERAUKY, 1949, p. 120.

<sup>421</sup> JANK, Helena. Os suspiros de Jean-philippe – figuras retóricas na França de Louis XIV.

**DEBATES | UNIRIO**, n. 21, nov., p.1-13, 2018. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/download/8441/7115>>. Acesso em: 28 set. de 2019. p. 4.

<sup>422</sup> GROUT, 2005, p. 575.

movimentos naturais, mas pela imaginação.” Neste sentido, com a música programática, a pessoa compositora poderia apresentar o “programa”, porém com a compreensão própria que obtivera do tema base.<sup>423</sup>

Quando o desenvolvimento da música se desligou da vida eclesiástica, na época do classicismo e romantismo, desapareceu a vinculação à comunidade e, igualmente, a pergunta pelo elemento específico da música para o culto, já que esta tinha uma presença, quando muito, tangencial na criação dos compositores de renome. [...] A música é situada, de modo exclusivo, no âmbito da estética e separada meticulosamente da ética, de modo que uma pergunta sobre, por exemplo, o que há de especificamente cristão na música sacra perde sua legitimidade.<sup>424</sup>

Foi neste período, Romantismo, que as obras de períodos passados, como Bach e período barroco de modo geral, ressurgem, sendo (re)descobertas. Porém, como o processo hermenêutico partia de cada indivíduo, ocasionalmente, cada indivíduo traria conclusões a partir de suas conclusões obtidas no desenrolar das obras. Sendo assim, seria preciso tomar cuidado quanto à veracidade dos fatos que poderiam não ser compreendidos, ou pela falta de aprofundamento do conteúdo ou por falta de estudos específicos; ou ainda, pela omissão de fatos pela pessoa própria intérprete. “Os românticos, como é evidente, romantizaram a história; ouviram na música de Bach, de Palestrina e de outros compositores antigos aquilo que queriam ouvir, adaptando essas descobertas aos próprios fins.”<sup>425</sup>

#### **4.7 Observações sobre a utilização da música nas celebrações**

Não podemos ter prazer em uma coisa da qual nós não tomamos parte.<sup>426</sup>

A Bíblia tem sido fonte de inspiração para composição de cânticos ou hinos até os dias atuais, tendo como um de seus objetivos a transmissão dos ensinamentos das mensagens bíblicas. Tentou-se, através da música, realçar o significado do texto. Quando verificamos a presença da música no antigo povo hebreu, podemos atestar sua importância no dar testemunho dos diversos momentos da vida do povo. “A música tinha importância fundamental também nos momentos de culto. Mais do que

<sup>423</sup> GROUT, 2005, p. 574.

<sup>424</sup> ALBRECHT, 2011, p. 346.

<sup>425</sup> GROUT, 2005, p. 578.

<sup>426</sup> “Wir können keine Vergnügung haben an einem Dinge, daran wir gar keinen Theil nehmen.” MATTHESON, 2017 [1739], II, 5, 48, p. 228. (tradução nossa).

adorno ao culto, a música era o próprio culto. Todas as cerimônias religiosas eram cantadas, e esse canto era ensaiado com rigor e dedicação.”<sup>427</sup>

Muito se fala da defesa de Lutero a respeito da música. Provavelmente, as que mais aparecem são a respeito de que depois da teologia vem a música; ou a música como sendo uma dádiva de Deus; ou ainda, as notas dão vida ao texto, o vivificam.<sup>428</sup> Nos escritos nomeados *Tischreden* (conversas à mesa) encontramos diversas vezes sua opinião a respeito da música que atestam este apreço.<sup>429</sup> Na versão do *Tischreden* em português, lançada em 2017 em comemoração aos 500 anos da reforma luterana, encontramos a seguinte citação, tanto quanto forte, de Lutero para com o seu apreço à música:

Sempre amei música; aquele que é exímio nessa arte tem bom temperamento, apropriado para todas as coisas. Devemos ensinar música nas escolas; um mestre-escola deveria ter habilidade musical, de outro modo nem o levaria em conta; também não deveríamos ordenar jovens como pregadores a não ser que tivessem sido bem exercitados na música.<sup>430</sup>

Utilizar a música para expressar o que as palavras querem transmitir é uma excelente ferramenta, ainda mais com o auxílio de artifícios retóricos e, novamente, podemos relacionar as orientações da Doutrina dos Afetos esboçadas nos capítulos anteriores. O texto falado por si só pode ser compreendido intelectualmente, mas quando o fazemos utilizando conscientemente a música seus afetos podem ser expressos mais enfaticamente. Kato afirma que Lutero fazia constantemente o uso da retórica em união com a música quando compunha. Ele fazia uso da teoria musical medieval e renascentista tanto para compor, quanto nas escolhas de tonalidades e demais características.<sup>431</sup> Por conseguinte, ao unir

[...] teologia, música e retórica, Lutero e seus compositores, deram grande impulso ao movimento da Reforma. Através da música, que seguia os preceitos retóricos, e sempre serva do texto, conseguiram propagar, tanto o

<sup>427</sup> COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. Música para textos bíblicos. In: **Estudos Teológicos**, Vol./No. 31/3, p. 231-238, 1991. p. 231-232.

<sup>428</sup> KATO, 2017, p. 19-20.

<sup>429</sup> Alguns exemplos podem ser listados aqui: “[...] nach der Theologie der Musica den nächsten Locum und höchste Ehre.” Depois da teologia a música ocupa o lugar de mais alta honra. M. Lutero, "Tischreden", n. 7030. LUTERO, Martin. **D. Martin Luthers Werke – Tischreden**. v. 6, Weimer, 1921. p. 348. (tradução nossa).

"Die Noten machen den Text lebendig". As notas dão vida ao texto. M. Lutero, "Tischreden", n. 2545b. LUTERO, Martin. **D. Martin Luthers Werke – Tischreden**. v. 2, Weimer, 1913. p. 518. (tradução nossa).

<sup>430</sup> LUTERO, 2017. p. 429.

<sup>431</sup> KATO, 2017, p. 21, 23-24.

Evangelho quanto sua nova Teologia, afetando verdadeiramente seus fiéis e conduzindo-os a ações virtuosas.<sup>432</sup>

Os hinos podem ser usados de forma constante, é importante que sejam repetidos para que se tornem gradativamente conhecidos e seu conteúdo aceitos. Objetiva-se que os hinos sejam absorvidos pela comunidade, pois quanto mais conhecida e familiar eles se tornem, gradativamente uma rede de emoções podem surgir a cada passo, os eventos que acontecem passam a ser analisados com um refinamento maior, pois a música não será mais estranha aos ouvidos e não mais será ouvida a nível principiante.<sup>433</sup>

De acordo com Ewald, reflete-se e aprofunda-se pouco em nosso contexto latino-americano a respeito da importância da música na liturgia, ademais, “o papel da música no culto não é focar-se e chamar atenção sobre si, mas apontar para além de si mesma, para Deus”. Espera-se que a música utilizada não só capture, mas também projete a experiência comunitária como Corpo de Cristo e não uma experiência individual das pessoas que a conduzem, afinal, o culto não é uma apresentação (ao menos, este não é o objetivo e o intuito não é entreter uma platéia).<sup>434</sup>

#### 4.7.1 “Como proceder na escolha de hinos sacros para a liturgia?”

Recomenda-se que os hinos dialoguem com toda a liturgia do culto, afinal eles fazem parte da liturgia. A escolha adequada do hino após a prédica pode nos servir de exemplo. O ideal é que o hino tenha relação, faça referência a ela. É necessário que todas as partes dialoguem como uma unidade. Muitas vezes, os hinos complementam a prédica.<sup>435</sup> “A melodia possibilita o falar conjunto ao mesmo tempo em que provoca uma intensificação do falar.”<sup>436</sup>

No tempo de Bach, por exemplo, as cantatas eram de uso corriqueiro tanto nos cultos como em outros momentos fora de culto. O tema delas era de acordo com o texto previsto para o dia em questão. Normalmente, elas têm duração de vinte

<sup>432</sup> KATO, 2017, p. 19-20, 24.

<sup>433</sup> SLOBODA, John A. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**. Londrina, PR: EDUEL, 2008. p. 5.

<sup>434</sup> EWALD, Werner. Música e Liturgia – Uma abertuta. **Tear: liturgia em revista**, São Leopoldo, n. 41 e 42, mai, p. 2-4, 2014. p. 2-3.

<sup>435</sup> HERTZSCH, Klaus-Peter. Prédica no Culto. *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja**. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 4, p. 85-102, 2016. p. 95.

<sup>436</sup> REICH, 2016, p. 141.

minutos, sendo divididas em duas partes, em que, a primeira é executada antes da pré-dica e a segunda após a pré-dica.<sup>437</sup> De acordo com Albrecht,

Johann Sebastian Bach deu os impulsos essenciais para a cantata eclesiástica evangélica do barroco tardio. As novidades das cantatas do século 18 é a musicalização de textos livres em recitativos e árias. Essas peças fizeram com que a cantata se aproximasse, em termos de conteúdo, da pré-dica, que também explica o texto bíblico no qual se baseia por meio de uma fala livre.<sup>438</sup>

O hino bem estruturado e elaborado, com sua palavra e tom, pode apresentar uma unidade tão significativa e expressiva que, mesmo separando-os, possui sua unidade indissolúvel; “ouve-se uma melodia, e o texto se faz presente; lê-se um texto, e, de repente, a melodia se apresenta.”<sup>439</sup> Quando as diversas vozes se unem para cantar elas compartilham o mesmo falar, entoando, manifestando sua fé em conjunto e em comunhão. A igreja se torna presente, se torna comunidade.<sup>440</sup> O hinário, depois da Bíblia, é o livro mais importante da igreja evangélica. Nele há o roteiro da celebração, há o ensino da linguagem de fé.<sup>441</sup>

A música abre novas dimensões para as palavras no culto. Os movimentos linguísticos da música são incomparáveis e de uma espécie toda própria, seja procurando abrir acesso à palavra de forma mais retórica, ou mais afetiva, ou causando estranheza.<sup>442</sup>

O cuidado que se deve ter ao escolher os hinos e ao compô-los é de extrema importância, pois é através deles que a comunidade anuncia o que acredita; em quem e no que acredita; e como acredita. A música é um importante veículo para a participação da comunidade na expressão de sua fé. “A fé tem na liturgia musical um meio privilegiado do seu anúncio e testemunho. Em toda a história da liturgia cristã é sempre confirmado que a vitalidade do cantar documenta e demonstra a vitalidade da fé.”<sup>443</sup>

Enfim, assim como a música serve para propósitos construtivos na propagação da doutrina de fé da igreja, com ela também é possível transmitir

<sup>437</sup> DÜRR, 2014, p. 57-58.

<sup>438</sup> ALBRECHT, 2013, p. 340.

<sup>439</sup> REICH, 2016, p. 139.

<sup>440</sup> REICH, 2016, p. 143.

<sup>441</sup> REICH, 2016, p. 154.

<sup>442</sup> BUNNERS, Christian. Formas especiais de culto: culto de música sacra. In: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja.** São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 4, p. 287-307, 2016. p. 293.

<sup>443</sup> ANTUNES, 1996, p. 193-195.

mensagens equivocadas e questionáveis quando pensadas e elaboradas sem responsabilidade. Devem-se evitar dicotomias de “pregar uma coisa de cima dos púlpitos e, nos hinários e cânticos, cantar outra.”<sup>444</sup> Este trabalho também tem o fito de reunir materiais que auxiliem esta união entre a Palavra e música, bem como estimular novas pesquisas a respeito deste tema que é muito vasto não limitando-o apenas em uma pesquisa.

#### 4.7.2 Apontamento quanto a composição de hinos sacros

Uma boa melodia salva um mau texto; entretanto, um bom texto não salva uma melodia.<sup>445</sup>

Lutero teve todo o cuidado enquanto tradutor da Bíblia, sempre pesquisando com o intuito de encontrar as palavras mais adequadas e exatas para transmitir as ideias e pensamentos registrados na Bíblia. De mesmo modo, este cuidado também deve ser levado em conta ao se desejar transmitir musicalmente a Palavra de Deus.<sup>446</sup>

É certo dizer que música também é resultado de inspiração, mas não é só isso, sua finalidade no culto não se finda só no embelezamento das celebrações.<sup>447</sup> Os hinos servem de um forte suporte em meio a divergências de leituras e oposições teológicas, pois através de suas estrofes deve-se reforçar os conceitos e interpretações protestantes.<sup>448</sup>

Lutero teve acesso à música, assim como seus contemporâneos. É sabido que ele tocava alaúde e flauta além de compor músicas e escrever poesias. O fato de Lutero ver na música uma forte aliada para com a teologia não é, portanto, uma mera casualidade ou coincidência. A este respeito, a doutora em música Kerr é enfática ao afirmar que “não foram, então, questões místicas ou emoções que levaram [Lutero] a tratar a música como parte fundamental de seu movimento. Suas atitudes revelavam estudo e reflexão.”<sup>449</sup>

<sup>444</sup> KARNOPP, David. **A dinâmica do culto cristão**: origem, prática, simbologia. Porto Alegre, RS: Concórdia, 2003. p. 23.

<sup>445</sup> ALCALDE, Antonio. **Canto e música litúrgica**: reflexões e sugestões. São Paulo, SP: Paulinas, 1998. p. 29.

<sup>446</sup> SCHALK, 2006, p. 69.

<sup>447</sup> SCHALK, 2006, p. 69.

<sup>448</sup> MENDONÇA, Joêzer. A Teologia cantada na Reforma. *In*: MENDONÇA, 2017, p. 55-66. p. 55.

<sup>449</sup> KERR, Dorotéa. Tradições esquecidas: a Reforma e o som do órgão. *In*: MENDONÇA, Joêzer (org.). **O som da reforma**: a música no tempo dos primeiros protestantes. Curitiba, PR: CRV, p. 137-148, 2017. p. 141-142.

Importante reflexão cabe-nos fazer aqui a respeito da composição de novos hinos. É perceptível que muitas práticas da Reforma na área musical parecem ter perdido sua importância em nossa sociedade contemporânea. Parece que só se retorna ao passado para buscar legitimações para ações futuras que nem todas as pessoas aceitam ou que não se esteja tão seguro; ou ainda, para tirar alguma vantagem de algo. Desde os tempos da reforma inúmeros hinos foram compostos, Lutero, por exemplo, utilizou muito da música de seu tempo para ensinar teologia ao substituir o texto de alguma música popular por um texto teológico sem alterar sua melodia conhecida, a isto chamamos de paródia.<sup>450</sup>

Posto isto, em nossos dias podemos encontrar pessoas que, muitas vezes, por falta de aprofundamento histórico ou por predileções, buscam justificar somente este tipo de produção musical como aceitável. Tenta-se levar os gostos pessoais do que venha a ser boa música para se cantar dentro da igreja sem levar em conta os motivos que levaram Lutero a fazer este ato. Um dos motivos que levou Lutero a esta prática foi a pressa que tinha em fazer a comunidade cantar o que estava nas Escrituras, por isso substituiu as letras de algumas músicas populares e seculares da época. “Sim, ele o fez, para que a absorção e a memorização fossem mais rápidas num momento em que não se tinha tempo a perder para difundir seus ensinamentos.” Esta justificativa parece imperar muito em nossos dias, parece que esta é a única lembrança da Reforma referente à elaboração musical que ficou.<sup>451</sup>

[...] uma igreja, como a IECLB, que em seu nome se designa como sendo de “Confissão Luterana”, não pode deixar de emprestar à música sua devida prioridade, sob pena de renunciar a uma parte de fundamental importância de sua própria herança. E – o que é pior - também deixaria definhando esse importantíssimo veículo de comunicação do evangelho, de fortalecimento da comunidade e de expressão da fé.<sup>452</sup>

De fato, encontramos diversas pessoas em comunidades que atuam na área musical, elas compõem textos e ritmos para tentar comunicar, da melhor maneira possível, a mensagem bíblica. Tais músicas trabalham questões culturais, ambientais, sociais, bem como nossas perguntas existenciais. De mesmo modo, assim como encontramos trabalhos de extrema qualidade também encontramos trabalhos

---

<sup>450</sup> KERR, 2017, p. 138.

<sup>451</sup> KERR, 2017, p. 138

<sup>452</sup> COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. **A música na EST nos anos 80**. São Leopoldo: Departamento de Música da EST, 1990. p. 9.

de má qualidade com conteúdos duvidosos ou de imitação (cópias) que mais prejudicam do que ajudam a comunicar a mensagem bíblica. Tal processo de criação musical “não deve, obviamente, ficar permanentemente sob a evolução do acaso ou da espontaneidade, mas merece estrutura de apoio.”<sup>453</sup>

Uma pergunta pertinente que pode pairar em nossas mentes antes da elaboração de uma nova música pode ser: o que deve ser elaborado primeiro: a composição da letra ou da música? Weber afirma que, há muitas pessoas que elaboram primeiro a música e depois a letra e, ao fazer isso, seria a mesma coisa que “colocar a carro [carroça] na frente dos bois.” No canto gregoriano, a rigor, a letra vem em primeiro lugar e sua melodia nasce concomitantemente da prosódia do texto.<sup>454</sup>

Por isso, o processo de composição que possui um texto, exige muita atenção e cuidado. Os acentos das palavras, a prosódia, devem ser respeitados pois eles são a “a alma da palavra” (*accetus est anima vocis*). Etmologicamente, a palavra prosódia provém do termo grego: *pros* (junto) + *odé* (canto), isto é, junto ao canto. O canto gregoriano, por exemplo, surgiu da prosódia (*prosodé*) de textos latinos extraídos da Bíblia.<sup>455</sup>

É imprescindível a preocupação no momento de compor seguindo a correta prosódia, isto é, a pronúncia regular das palavras, das frases com sua devida acentuação. Por ser o texto o principal, alguns cuidados quanto à composição musical devem ser levadas em conta. Para evitar equívocos orientase que: o texto seja lido várias vezes com o intuito de entender o ritmo das palavras, as pausas entre elas que o próprio discurso apresenta por si só, a acentuação natural de cada palavra isolada (grave, médio e agudo).<sup>456</sup>

Somente depois destas reflexões para com o texto partimos para a elaboração da composição melódica. Espera-se que música e texto formem uma unidade indissolúvel. A acentuação principal de cada palavra, de cada frase não dever ser sacrificada pela melodia, isso vale para qualquer acentuação natural das palavras. Quando as palavras são acentuadas de forma errada dentro da música

---

<sup>453</sup> COELHO, 1990, p. 9.

<sup>454</sup> WEBER, José H. **Introdução ao canto gregoriano**. São Paulo: Paulus, 2013. p. 19.

<sup>455</sup> WEBER, 2013, p. 14.

<sup>456</sup> WEBER, José. **Canto litúrgico: forma musical, análise e composição**. São Paulo, SP: Paulus, 2016. p. 49.

temos o chamado erro de prosódia musical que pode dificultar o caráter de compreensão do texto. Este tipo de erro precisa ser evitado.<sup>457</sup>

Em nosso atual contexto, possuímos uma diversidade de recursos que podem nos auxiliar na caminhada de execução, de produção ou composição musical. Temos uma gama de informações que em determinados momentos da história não se tinham. Estas informações podem nos servir benéficamente de aporte para a criação musical. “Um repertório do passado distante não é modelo para ser copiado eternamente, mas deve servir de baliza e ponto de referência.”<sup>458</sup> Isso pode indicar um dos motivos do porquê da música de Bach ser tão significativa ainda hoje e do porquê ter de referência seu modo de pensar, construir e compor música. Sua produção musical, sem dúvida, pode nos servir de aporte para a nossa criação musical. Para finalizar,

Bach não criou ou inventou um sistema de composição musical para a sua música sacra. Muito pelo contrário, este compositor, apropriando-se de todos os recursos musicais disponíveis em seu tempo, foi capaz de utilizar estes recursos com propósito e significado religioso, para criar ‘sermões musicais’. [...] esta concepção pode ainda hoje ser muito útil para os compositores de música sacra.<sup>459</sup>

## 4.8 Conclusão

Meditar a Paixão de Cristo está além de fazer uma simples leitura que remeta ao acontecido sem que isso nos abale profundamente, nos perturbe profundamente. Meditar a Paixão de Cristo é reconhecer que somos pessoas pecadoras e que Deus nos dá a salvação por meio de seu Filho que sofreu e morreu por toda a humanidade, sem restrições de origem ou classe.

O quarto Evangelho possibilita uma reflexão séria da Paixão, se assim desejar o público leitor, de uma maneira diferente que nos sinóticos. Sua estrutura dramática e intensa entre os personagens nos coloca em xeque, possibilitando uma experiência tão profunda que pode fazer com que nos enxeguemos neles, nos identifiquemos com eles, positivamente ou negativamente. Nos conduz para um ir além de nossos muros e preconceitos, nos aponta para um amor mútuo entre todas as pessoas.

---

<sup>457</sup> WEBER, 2016, p. 49.

<sup>458</sup> WEBER, 2013, p. 17.

<sup>459</sup> OLIVEIRA, Jetro Meira de. A união de letra e música: a teologia musical de J.S. Bach. *In*: MENDONÇA, Joêzer (org.). **O som da reforma**: a música no tempo dos primeiros protestantes. Curitiba, PR: CRV, p. 149-162, 2017. p. 160.

É possível encontrar uma diversidade de materiais musicais que apresentem as mensagens bíblicas como oratórios, cantatas e Paixões. No tempo de Lurtero, por exemplo, constata-se que ele foi um grande apoiador para com o desenvolvimento musical. A Palavra musicada poderia ser entoada pela comunidade, fazendo com que a comunidade cantasse a Palavra, participasse da liturgia e culto, ao mesmo tempo que levavam os ensinamentos consigo em seu dia-dia, ademais, as estrofes de hinos têm responsabilidade de apresentar os conceitos, bem como as interpretações protestantes.

Não queremos apontar pontos negativos a respeito da inspiração no momento de composição, pois ela tem um papel intrínseco, porém não é só inspiração, mas sim muita reflexão e conhecimento. Assim como se produz coisas de qualidade, produz-se também coisas de má qualidade que mais atrapalham ou confundem do que realmente contribuem, isto, pensando nas mensagens das músicas sacras e sua estruturação musical.

Muita coisa se modificou com o passar dos anos. Com o findar da era barroca e a erupção de novos pensamentos, como no Iluminismo, a música sacra foi deixada de lado, o trabalho voltado com maior afinco à igreja, por sua vez, decaiu. Volta-se muito mais para o individual, tomando outro caminho ao invés do coletivo. Isso é refletido também na música. Pensando na música sacra, onde texto remetido a Palavra vem em primeiro lugar e a música na liturgia é algo para a comunidade, até que ponto este pensamento individualista pode ser significativo tanto na composição, quanto na interpretação musical sacra hoje?

De fato, com novas correntes de pensamentos guiados pela razão, a Doutrina dos Afetos também foi deixada de lado, porém encontramos sua presença anos depois no período que corresponde ao Romantismo. É certo que poderão existir diversas releituras referentes ao uso e sua aplicabilidade em nossos dias, ainda assim suas contribuições podem nos servir de referência entre tantas outras ferramentas, impulsionando à reflexão sobre a importância de termos critérios teológicos, bíblicos, musicais, racionais e afetivos para pensarmos, compormos e executarmos música sacra para o nosso contexto.

## CONCLUSÃO

A música nunca deixou de ser uma arte a ser estudada e desenvolvida. Tentar entender seus efeitos no corpo humano já ocupava tempo até mesmo antes de Cristo. Com o passar dos anos buscou-se desenvolver técnicas e normas para controlar os efeitos que a música acarretaria nas pessoas, fazendo com que sentissem aquilo que a pessoa compositora almejasse. Uma das conclusões que se chega é que a música poderia servir de excelente ferramenta para a educação das pessoas, porém, se utilizada irresponsavelmente, poderia abalar as estruturas éticas e morais. Sendo assim, ela poderia servir tanto para propósitos benéficos quanto maléficos.

Até o período Barroco muita coisa havia acontecido e se modificado. No âmbito da música, buscou-se persuadir as pessoas através dos sons. Aqui entra as contribuições da Doutrina dos Afetos, esta que bebeu dos pensamentos dos filósofos e músicos gregos. Esta doutrina visa a contribuir na intensificação dos afetos contidos nas palavras e quando aliada corretamente ao texto, seria capaz de proporcionar as mais diversas sensações nas pessoas. No período Barroco, fazer uso da retórica unida à música foi extremamente comum. Johann Sebastian Bach é um grande exemplo disto e que até os dias de hoje ocupa espaço em meio a pesquisas no âmbito teológico e musical.

“Tocar guiado não por esferas superiores, mas pelo sentimento das palavras”, uma orientação do próprio Bach, como vimos. No decorrer das pesquisas para a realização desta, percebeu-se que há poucas leituras em português a respeito desta preocupação, bem como pesquisas que analisaram texto e música como uma unidade para apontar tais preocupações. Em alguns casos analisava-se somente o texto de uma música sacra ou analisava-se somente as questões musicais da mesma, deixando de lado o seu texto. Esta pesquisa buscou abordar ambos os lados, teologia e música, com o intuito de se ter o conjunto todo e não partes dele. Explorar esta arte da Doutrina dos Afetos, em meio a tantos outros tratados de harmonia e composição utilizados por Bach, é uma das chaves mestra para entender a música sacra luterana da era barroca e em que aspectos ela pode nos servir de referência para a nossa elaboração e composição.

O papel de uma pessoa musicista, em termos gerais, independentemente de ser música sacra, é falar e transmitir algo às pessoas através dos sons, conduzindo-

as aos mais diversos tipos de sentimentos que se deseja transmitir. Neste ponto a Doutrina dos Afetos pode nos servir de ajuda para conduzirmos, conscientemente, as pessoas a sentirem o que se deseja, ao passo que elas, são levadas a isso inconscientemente.

Já dizia Paulo na carta aos Romanos (10.17) que a fé vem pelo ouvir. Sendo assim, ela também pode vir pelo cantar. Quando tomamos parte daquilo que acreditamos, é normal querermos expor isto de todas as formas possíveis, seja nas preces, nas orações ou também no cantar. E, assim como teólogas e teólogos são motivados e orientados a estudarem com afinco para melhor trabalhar e transmitir a mensagem de Deus às pessoas, musicistas que desenvolvem um trabalho musical dentro das igrejas também o deveriam. Espera-se que todos os elementos da liturgia dialogem entre si, afinal de contas, de nada adiantará, por exemplo, pregar à comunidade uma coisa e nos hinários cantar outra coisa.

O objetivo aqui não é dizer que a Doutrina dos Afetos é uma norma que não deve ser contestada e que deve ser utilizada incondicionalmente. A preocupação desta doutrina é fazer com que o texto, em nosso caso, o texto bíblico, não perca seu significado, pelo contrário, é ajudar para que a mensagem bíblica seja ainda mais significativa. Pode-se perceber que seu uso foi frequente não só nesta composição que analisamos no decorrer desta pesquisa, mas em diversas outras composições de Bach e seus contemporâneos.

A escolha da obra *Johannes-Passion* também não foi por acaso. Este compositor possui inúmeras obras sacras que poderiam ter, igualmente, nos servido para a nossa análise. Mas então, por que esta obra em especial? Esta foi a primeira grande obra que Bach compôs, tida como a mais dramática entre as Paixões. Ademais, o texto utilizado foi o evangelho de João, um relato dramático, persuasivo e ao mesmo tempo poético. Talvez, este seja um dos motivos por ter escolhido este relato para musicá-lo, dando início às suas composições do relato da Paixão.

É certo que musicar o relato da Paixão de Cristo não foi uma invenção de Bach, pois muitos outros compositores já o faziam. Mas, o modo como Bach o apresentou obteve maior destaque do que os demais. Isto reflete-se, possivelmente, também no conhecimento teológico que tinha e que possibilitou explorar as passagens bíblicas que poderiam favorecer o seu propósito, induzir as pessoas a se tornarem

parte da obra e intensificar o significado salvífico da morte de Cristo por toda a humanidade que está presente no relato de João.

De modo geral, espera-se que o meditar da Paixão de Cristo nos abale e nos mova, fazendo com que nos reconheçamos como pessoas que pecam e que mesmo como pessoas pecadoras, Deus não mediu esforços para nos dar a sua salvação por meio de seu Filho Jesus Cristo, que sofreu e morreu por toda a humanidade. Este meditar que o quarto evangelho possibilita se dá muito por sua forma de construção dramática e intensa que nos coloca em xeque e a tomar nossas decisões a respeito da pessoa de Jesus. Possibilita que nos identifiquemos com os personagens presentes no relato, personagens tidos como bons e tido como maus. Faz-nos ir e a enxergar para além de nossos muros e preconceitos, apontando para um amor mútuo entre todas as pessoas. Este relato quer nos conduzir para um “fazer crer” e um “fazer-fazer”, para nos tornamos testemunhas de Cristo: “para que creais que Jesus é o Cristo, O Filho de Deus, e para que, crendo, tenhais vida em seu nome”. (Jo 20.31).

As ponderações que a Doutrina dos Afetos indicou, possibilitam utilizar a música de diversas formas possíveis e conscientemente. Ela não exclui a inspiração de quem compõe uma música, mas quer auxiliar para o seu aflorar, indicando possíveis caminhos para se atingir o objetivo com o qual se espera com a composição. De certa forma, esta doutrina também serve para as pessoas com pouco conhecimento musical que atuam em determinados locais e que anseiam desenvolver sua música, mas não sabem por onde começar. As informações apresentadas tanto no corpo do texto de capítulos anteriores, bem como nas tabelas em anexo podem servir de aporte, de exploração para futuras composições a luz da referida Doutrina.

Portanto, fica claro que uma composição ou uma execução musical deve ser pensada para o contexto e espaço no qual estamos. No âmbito sacro, a pessoa musicista deveria possuir conhecimentos significativos teológicos para transmitir, da melhor forma possível, a mensagem bíblica. Neste aspecto, música aliada ao texto em uma única unidade tem uma importante função, servir de ponte para a nossa resposta de fé, a nossa resposta de que cremos, e, assim, possibilitar o encontro da comunidade de fé com o sagrado.

Constuma-se dizer que não é necessessário reinventarmos a roda. Precisamos adaptá-la para os terrenos nos quais ela passará. Assim como Bach fez uso de todos os artifícios musicias para transmitir a Palavra de Deus, nós também o

podemos. Creio que seja por isso que a música de Bach seja ainda hoje tão significativa, pois seu modo de pensar e criar música utilizando de todos os recursos ainda nos fascina e nos (co)move.

Enfim, desde Bach até nossos tempos muitos pensamentos referentes à teologia e à música surgiram. Por conseguinte, espera-se que esta pesquisa fomente ainda mais a futuras pesquisas, principalmente nas áreas da teologia e da música em diálogo. Trazemos apenas alguns aspectos referentes à Doutrina dos Afetos em meio a tantas outras teorias e doutrinas de tempos idos. Esta pesquisa não se esgota aqui, ela está aberta para novos olhares e possibilidades que beneficiem o proclamar a Palavra de Deus no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ALBRECHT, Christoph. A música do culto. *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja**. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 2, p. 329-362, 2011.
- ALCALDE, Antonio. **Canto e música litúrgica: reflexões e sugestões**. São Paulo, SP: Paulinas, 1998.
- ANTUNES, José Paulo da Costa. **'Soli Deo Gloria'**: um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Fundação Eng. António de Almeida, 1996.
- APRO, Flávio. Considerações sobre Retórica Musical nos Séculos XVII e XVIII e sua aplicabilidade na Sarabande de G. F. Händel. Universidade Estadual de Maringá Maringá, Brasil. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, vol. 15, n. 2, mai-ago, p. 337-357, 2011. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526548011>>. Acesso em 28 nov. 2018.
- ARISTÓTELES, **Política**. ed. bilingue trad. port. António Campelo Amaral e Carlos Gomes, Lisboa, Vega, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Retórica das paixões**. Tradução, introdução e notas de Ísis Borges Belchior da Fonseca. Prefácio de Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Tópicos, dos argumentos sofísticos, Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética**. Os pensadores v. 4. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Arte retórica e arte poética**. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, [19-].
- ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascendência Retórica das Formas Musicais**. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2007, p. 129. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22003/13091>>. Acesso em: 13 abril 2018.
- BACH, Johann Sebastian. **Johannes-Passion, BWV245**. Herausgabe von Arthur Mendel. VEB Deutcher Verlag für Musik Leipzig, 1975. Disponível em: <[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/5b/IMSLP105295-PMLP03317-Bach\\_Johannes\\_PassionBarenreiter\\_600dpii.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/5b/IMSLP105295-PMLP03317-Bach_Johannes_PassionBarenreiter_600dpii.pdf)>. Acesso em: 10 mai. 2019. Partitura.
- \_\_\_\_\_. **Johannes-Passion: BWV 245**. Herausgabe von Gustav Rösler und Carl Eberhardt. Frankfurt: Peters, Nr. 8635, 2002. Partitura.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BATISTA, Israel. Conselho Latino-Americano de Igrejas. Comissão Teológica Latino-Americana. **Graça, cruz e esperança na América Latina**. São Leopoldo: Sinodal, Quito: CLAI, 2005.

BECK, Nestor L. J. Educação: Lutero como Reformador Religioso da Educação. *In*: LUTERO, Martinho. **Martinho Lutero: Obras selecionadas**. v.5. São Leopoldo: Sinodal, 2011.

**BÍBLIA** de estudo Almeida. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. Revista e atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

**BIBLIA**. Novo Testamento. Grego. Aland. 2008. **O Novo Testamento Grego** com introdução em português e dicionário grego-português. 4. ed. revisada. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, São Paulo, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008, xLviii.

BOOR, Werner de. **O Evangelho de João**. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2002. 1 v. (Comentário Esperança).

BROMBERG, Carla. Os objetos da música e da matemática e a subalternação das ciências em alguns tratados de música do século XVI. **Trans/Form/Acao**, Marília, v. 37, n. 1, Jan./Abril, 2014, p. 9-30, Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732014000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732014000100002)>. Acesso em: 20 abril 2018.

BROWN, Raymond Edward. **Introdução ao Novo Testamento**. São Paulo, SP: Paulinas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao Novo Testamento**. 2 ed. São Paulo, SP: Paulinas, 2012.

BRUNTON, Nelson. **Conhecer a homeopatia: a medicina da nova era**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

BUKOFTER, Manfred F. **La música em la época barroca de Monteveridi a Bach**. Madrid: Aliança Editorial, 1986.

BUNNERS, Chistian. Formas especiais de culto: culto de música sacra. *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja**. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 4, p. 287-307, 2016.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, v. 2, 2001.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto modal: manual prático**. 2. ed., revisada e ampliada. Porto Alegre, RS: Evangraf, 2006.

\_\_\_\_\_. **Contraponto tonal e fuga: manual prático**. 2º ed. Porto Alegre, RS: Evangraf LTDA, 2011.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Unesp, 2003.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. Música para textos bíblicos. *In: Estudos Teológicos*, Vol./No. 31/3, p. 231-238, 1991.

\_\_\_\_\_. **A música na EST nos anos 80**. São Leopoldo: Departamento de Música da EST, 1990.

COLLINS, Michael; PRICE, Matthew A. **História do cristianismo**. São Paulo, SP: Loyola, 2000.

CONTRIM, Gisberto. **Fundamentos da Filosofia: história e grandes temas**. 15 ed. reformulado e ampliado. São Paulo: Saraiva, 2002.

CORBÍ, Fernando Marín. Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. **NASSARRE-Revista Aragonesa de Musicologia**, p. 11-52. Disponível em: <<http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2014/11/corbi-f-figuras-gesto-afecto-y-retorica.html>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

COSTA, Robson Bessa. **A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte: Minas Gerais, 1997, p. 172. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AM2GFB/vers\\_o\\_final\\_da\\_tese\\_de\\_robson\\_revisada.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AM2GFB/vers_o_final_da_tese_de_robson_revisada.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 03 março 2018.

CROSSAN, John Dominic. **Quem matou Jesus?: as raízes do anti-semitismo na história evangélica da morte de Jesus**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1995.

DAMÁSIO, António R. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

DIETZ, Martin Timóteo. '*Alegres, jubilai!*' Lutero e a música. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 57, n.2, dez., p. 283-296, 2017. Disponível em: <[http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos\\_teologicos/article/view/2980](http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/2980)>. Acesso em: 26 out. 2018.

DODD, C. H. **A interpretação do Quarto Evangelho**. São Paulo, SP: Paulus, Teológica, 2003.

DREHER, Martin N. Hinos: Lutero e a música. *In: LUTERO, Martim. Martinho Lutero: obras selecionadas*. v.7. São Leopoldo: Sinodal, 2000.

DÜRR, Alfred. **Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung**. 6. Auflage. Bärenreiter: Kassel, 2011.

\_\_\_\_\_. **As cantatas de Bach**. Bauru, SP: Edusc, 2014.

EWALD, Werner. Música e Liturgia – Uma abertuta. **Tear: liturgia em revista**, São Leopoldo, n. 41 e 42, mai. 2014.

FISCHER, Joachim H. Iluminismo. *In: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Coord.)*. **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo, SP: ASTE, p. 516-518, 2008.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. 2 ed. Madrid: Alianza Música, 2005.

GASSMANN, Michael. Die Fassungen der Johannes-Passion – Musikalische Konsequenzen. *In*: GASSMANN, Michael (Ed.). **Bachs Johannes Passion: Poetische, Musikalische, Theologische Komzept**. Bärenreiter: Stuttgart, p. 42-62, 2012.

GATTI, Patricia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo: Campinas, 1997, p. 114. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284317>>. Acesso em: 01 março 2018.

GEORG, Sissi. **Tríduo Pascal**. 2. ed. São Leopoldo: Faculdades EST, 2010.

GINGRICH, F. Wilbur; DANKER, Frederick W. **Léxico do Novo Testamento Grego/Português**. São Paulo, SP: Vida Nova, 2007.

GOMES, André Luiz. **Expressão musical no Barroco: a Retórica e a Teoria dos Afetos**. 2005. Disponível em: <[http://www.academia.edu/6474497/UNIVERSIDADE\\_ESTADUAL\\_DE\\_MINAS\\_GERAIS](http://www.academia.edu/6474497/UNIVERSIDADE_ESTADUAL_DE_MINAS_GERAIS)>. Acesso em 16 mar 2017.

GROUT, Donald J. **História da música ocidental**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GROVE, George; BLOM, Eric; STEVENS, Denis. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 1 v. A-B. New York: St. Martin's, 1954.

\_\_\_\_\_. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 2 v. C-E. New York: St. Martin's, 1954.

\_\_\_\_\_. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 3 v. A-B. New York: St. Martin's, 1961.

\_\_\_\_\_. **Grove's dictionary of music and musicians**. 5. ed. 3 v. F-G. New York: St. Martin's, 1961.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HERTZSCH, Klaus-Peter. Prédica no Culto. *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja**. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 4, p. 85-102, 2016.

IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL. MARTINI, Romeu Ruben. **Livro de culto**. São Leopoldo: Sinodal, 2003.

IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL.; GEORG, Sissi. **Lecionário comum revisado da IECLB**. São Leopoldo: Oikos, 2007.

JANK, Helena. Os suspiros de Jean-philippe – figuras retóricas na França de Louis XIV. **DEBATES | UNIRIO**, n. 21, nov., 2018, p.1-13. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/download/8441/711>>. Acesso em: 28 set. de 2019.

FISCHER, Joachim. Prefácio: Um sermão sobre a contemplação do Santo Sofrimento de Cristo (1519). *In*: LUTERO, Martinho. **Martinho Lutero: obras selecionadas**. São Leopoldo: Sinodal. v.1, p. 249-256, 2004.

JOSEPH, Miriam Irmã; MCGLINN, Marguerite. **O trivium: as artes liberais da lógica, da gramática e da retórica: entendendo a natureza e a função da linguagem**. Edição revista e atualizada. São Paulo, SP: É Realizações, 2008.

JUNIOR, Amancio Cueto. **Os segredos da Paixão segundo São Mateus – 9. A Crucificação**. EUTERPE: Blog de música clássica, 25 mar. 2013. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/analise-e-teoria/analise-de-obra/os-segredos-da-paixao-segundo-sao-mateus-9>>. Acesso em: 30 out. 2019.

JUSTI, Katia Regina Kato. **A Missa em si menor de Johann Sebastian Bach: a poética e o trágico**. Tese (Doutorado) São Paulo: Campinas, 2013, p. 221. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/JUSAME-2>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

KARNOPP, David. **A dinâmica do culto cristão: origem, prática, simbologia**. Porto Alegre, RS: Concórdia, 2003.

KATO, Katia. A função e a importância da música no culto reformado. *In*: MENDONÇA, Joêzer (org.). **O som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes**. Curitiba, PR: CRV, p. 19-28, 2017.

KERR, Dorotéa. Tradições esquecidas: a Reforma e o som do órgão. *In*: MENDONÇA, Joêzer (org.). **O som da reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes**. Curitiba, PR: CRV, p. 137-148, 2017.

KIRNBERGER, Johann Philipp. **Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert**. Berlin und Königsberg: Bey G.J. Decker und G.L. Hartung, 1776.

KLAIBER, Walter. **A morte de Jesus e a nossa vida: o significado da cruz**. São Leopoldo: Sinodal, 2015.

KREMER, Joachim. Nähe und Distanz – Bachs Johannes-Passion und die Theatralik des Frühen Oratoriums. *In*: GASSMANN, Michael (Ed.). **Bachs Johannes Passion: Poetische, Musikalische, Theologische Komzept**. Bärenreiter: Stuttgart, p. 9-41, 2012.

LANZONI, Pablo Alberto. Apontamentos retórico-musicais no Largo do Concerto n.5, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, p. 218-226, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100019&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100019&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 28 jun. 2018.

LEACH, Joan. Análise Retórica. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, p. 293-318, 2008.

LIMA, Sonia Regina Albano de. A música e os sentimentos humanos. **Revista Interdisciplinaridade**. n. 7, 2015, p. 99-102. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/interdisciplinaridade/article/view/24884>>. Acesso em: 14 agosto 2018.

LUCAS, Mônica. A invenção musical em Der vollkommene Capellmeister [“o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson. **Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte – UFOP**, n. 21, p. 75-92, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/429>>. Acesso em: 17 abril 2018.

LUTERO, Martim. Um sermão sobre a contemplação do Santo Sofrimento de Cristo (1519). *In*: LUTERO, Martim. **Martinho Lutero: obras selecionadas**. São Leopoldo: Sinodal. v.1. 2004.

\_\_\_\_\_. LUTERO, Martinho. Carta de Lutero a Ludovico Senfl. *In*: LUTERO, Martim. **Pelo Evangelho de Cristo: Obras selecionadas de momentos decisivos da Reforma**. Porto Alegre, RS: Concórdia, São Leopoldo: Sinodal, p. 215-216, 1984.

\_\_\_\_\_. **D. Martin Luthers Werke – Tischreden**. v. 6, Weimer, 1921.

\_\_\_\_\_. **Conversas à mesa**. Brasília, DF: Editora Monergismo, 2017.

MARASCHIN, Jaci. **Da leveza e da beleza: Liturgia na pós-modernidade**. São Paulo: Aste, 2010.

MARTINEAU, John (org.). **QUADRIVIUM: as quatro artes liberais clássicas da aritmética, da geometria, da música e da cosmologia**. Tradução: Jussara Trindade de Almeida. São Paulo, SP: É Realizações, 2014.

MARTÍNEZ, Martín Paés. Retórica en la Música Barroca: Una Síntesis de los Presupuestos Teóricos de la Retórica Musical. Universidade de Murcia- Espanha. **RÉTOR**, v.6, n.1, p. 51-72, 2016. Disponível em: <[http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601\\_paez.pdf](http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_paez.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2017.

MARTINS, Cristiane A. M. Rocha. **A reconstrução de partes perdidas de obras polifônicas renascentistas: uma aplicação na Sacrae Cantione Da Pacem** de Carlo Gesualdo. Tese (doutorado). Instituto de Artes, UNESP-São Paulo, 2013, p. 151. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104027/martins\\_camr\\_dr\\_ia.pdf;jsessionid=39182D22763916C42952AF3C83F5D079?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104027/martins_camr_dr_ia.pdf;jsessionid=39182D22763916C42952AF3C83F5D079?sequence=1)>. Acesso em: 09 nov. 2018.

MASSIM, Brigitte; MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. 4. auflage. Kassel: Bärenreiter, 2017 [1739].

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. revista e ampliada. Brasília, DF: Musimed, 1996.

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

MERSIOVSKY, Gertrud. **Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach**. Rio de Janeiro: Dois Passos, 2005.

MESTI, Diogo Norberto. O éthos da música e da cidade grega. *Artefilosofia*, n. 12 (2012). **Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP**, p. 244-265. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/589>>. Acesso em: 14 agosto 2018.

MIURA, Enrique Martínez. **Bach**: obra completa comentada. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

MUSE Baroque. Tonalités et Affects d'après Charpentier, Mattheson, Remeau & Schubart. **Le Magazine de la Musique Ancienne & Baroque**. Atualizado 6 janeiro 2014. Acesso em: <[http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/tonalites.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm)>. Acesso em: 28 set. 2018.

MUTZ, Alvano. Os instrumentos rítmicos e a Igreja. **Estudos Teológicos**, Vol./No. 37/1, p. 92-101, 1997.

NASSER, N. O éthos na música grega. *In*: **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, jul./dez., p. 241-254, 1997. Disponível em: <[http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1231:o-ethos-na-musica-grega&catid=45&Itemid=171](http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1231:o-ethos-na-musica-grega&catid=45&Itemid=171)>. Acesso em: 18 mar 2017.

OLIVEIRA, Jetro Meira de. A união de letra e música: a teologia musical de J.S. Bach. *In*: MENDONÇA, Joêzer (org.). **O som da reforma**: a música no tempo dos primeiros protestantes. Curitiba, PR: CRV, 2017.

OTTO, Brodde – Evangelische Choralkunde. Der gregorianische Choral im evangelischen Gottesdienst, *In*: MUELLER, Karl Ferdinand; BLANKENBURG, Walter. **Leiturgia: Handbuch des evangelischen Gottesdienstes**. Kassel: Johannes Stauda-Verlag, 1954-1970. 5 v. 1961.

PLANTINGA, Richard J. The Integration of Music and Theology in the Vocal Compositions of J.S. BACH. *In*: BEGBIE, Jeremy S.; GUTHRIE, Steven R. **Resonant witness: conversations between music and theology**. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 2011.

PLATÃO. **A República**. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PORTAL LUTERANOS IECLB. **Martim Lutero – palavras**. Luteranos em contexto. Disponível em: <[https://www.luteranos.com.br/conteudo\\_organizacao/confessionalidade-luteranos-em-contexto/martim-lutero-palavras](https://www.luteranos.com.br/conteudo_organizacao/confessionalidade-luteranos-em-contexto/martim-lutero-palavras)>. Acesso em: 10 dez. 2019.

PORTAL LUTERANOS IECLB. **Hinos do Povo de Deus HPD 1 e HPD 2**. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/textos/hinos-do-povo-de-deus>>. Acesso em: 03 mai. 2019.

PORTUGAL, *Tales Pimentel*; CORREA, *Antenor Ferreira*. O Conceito de Ethos na Música da Antiguidade Clássica Grega. **ORFEU**, v.2, n.1, jul. de 2017, p. 203-225. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/9408>>. Acesso em: 23 de out. 2018.

REICH, Christa. O hino sacro, *In*: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich. **Manual de ciência litúrgica: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja**. São Leopoldo: Faculdades EST, Sinodal, v. 4, 2016.

ROHDEN, Luiz. **O poder da linguagem: a arte retórica de Aristóteles**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994.

SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. A Paixão segundo São João: uma retórica intermediária. Minas Gerais: Aletria: **Revista de Estudos de Literatura**, jul.- dez., p. 334-346, 2006. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1378>> acesso em 16 de mar de 2019.

SANTORO, Fernando. Arte no pensamento do Aristóteles. *In*: Fernando Pessoa (Org.). **Arte no Pensamento**. 1ed. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, p.72-88, 2006. Disponível em: <[https://www.academia.edu/35123372/ARTE\\_NO\\_PENSAMENTO\\_DE\\_ARIST%C3%93TELES?fbclid=IwAR13GNm8v8CbY1dY7zYqD\\_xCt5DjAntTB5s-ZZGHFbVLgfUOQnqGbwCg0wM](https://www.academia.edu/35123372/ARTE_NO_PENSAMENTO_DE_ARIST%C3%93TELES?fbclid=IwAR13GNm8v8CbY1dY7zYqD_xCt5DjAntTB5s-ZZGHFbVLgfUOQnqGbwCg0wM)>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SCHALK, Carl F. **Lutero e a música: paradigmas de louvor**. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SCHNACKENBURG, Rudolf. **Jesus Cristo nos Quatro Evangelhos**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

SCHNEIDER, Nélcio. Cruz. *In*: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Coord.). **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo, SP: ASTE, p. 231-234, 2008.

SEIBERT, Erni Warter. Lecionários. *In*: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Coord.). **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo, SP: ASTE, 2008.

SERAUKY, Walter. Affektenlehre. *In*: BLUME, Friedrich. **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**: allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Kassel: Baerenreiter, v.1, p. 112-121, 1949..

SLOBODA, John A. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Londrina, PR: EDUEL, 2008.

SÖHNGEN, Oskar, Theologische Grundlage der Kirchenmusik. *In*: MUELLER, Karl Ferdinand; BLANKENBURG, Walter. **Leiturgia: Handbuch des evangelischen Gottesdienstes**. Kassel: Johannes Stauda-Verlag, 1954-1970. 5 v. 1961.

TAYLOR, Archer. **The Journal of English and Germanic Philology**, Vol. 19, No. 3, University of Illinois Press, Jul., 1920, p. 318-339. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27701012>>. Acesso em 28 jun. 2019.

TENNESSEE, Martin. Johann Mattheson' historical significance: conflicting viewpoints. *In*: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachin. **New Mattheson Studies**. London: Cambridge University Press, p. 461- 484, 1983.

THEISSEN, Gerd. **A religião dos primeiros cristãos**: uma teoria do cristianismo primitivo. São Paulo, SP: Paulinas, 2009.

VERSOLATO, J.; KERR. D. M. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.17, p. 64-68, 2008. Disponível em <[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17\\_cap\\_09.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17_cap_09.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2018.

WALTER, Meinrad. **Johann Sebastian Bach – Johannespassion**: Eine musikalisch-theologische Einführung. Stuttgart: Carus, 2011.

WAVGINIAK, Túlio Melo. **O Testemunho no Quarto Evangelho**: Uma Análise Narrativa de João Batista e do Discípulo Amado. Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre-RS, Dissertação (mestrado), 2006, p. 90. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp023254.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2019.

WEBER, José H. **Introdução ao canto gregoriano**. São Paulo: Paulus, 2013.

WEBER, José. **Canto litúrgico**: forma musical, análise e composição. São Paulo, SP: Paulus, 2016.

WESTHELLE, Vitor. **O Deus escandaloso**: o uso e abuso da cruz. São Leopoldo: Sinodal, Faculdades EST, 2008.

WIDMANN, Florian. **Die Jesus-Partien aus Johannes- und Matthäuspasion von Johann Sebastian Bach**. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Schriftlicher Teil der künstlerischen Masterarbeit, Juni, 2011, p. 27. Disponível em: <<https://fedora.kug.ac.at/fedora/get/o:17468/bdef:Content/get>>. Acesso em: 18 mai. 2018.



## ANEXO A – QUALIDADES AFETIVAS DE TONALIDADES MAIORES

| Tonalidades   | Charpentier                    | Mattheson   | Rameau   | Schubart  |
|---------------|--------------------------------|---|--|---|
| <b>Dó M</b>   | Alegre e guerreiro.            | Caráter insolente. Jubiloso Se dá livre curso à sua alegria.  | Música de alegria e agradecimento.   | Perfeitamente puro. Inocência, ingenuidade. Eventualmente encantadora ou linguagem suave de crianças. |
| <b>Ré M</b>   | Alegre e muito guerreiro.      | Intenso, brilhante, animado, obstinado, barulhento, divertido, guerreiro, estimulante. Trompetes e timbales   | Conforme Dó M.   | Tom de triunfos, aleluias, gritos de guerra e alegria de vitória.                                     |
| <b>Mi b M</b> | Cruel e duro, rude.            | Muito patético. Jamais é grave/sério, queixoso ou exuberante.   | ***  | Tom de devoção, de conversa íntima com Deus. Expressão da trindade com seus três bemóis.              |
| <b>Mi M</b>   | Brigão, desordeiro e berrante. | Tristeza desesperada e mortal, amor desesperado. Separação fatal do corpo e da alma. Cortante, insistente.  | Conveniente para músicas suaves e alegres, ou grandes e magníficas.                    | Alergia barulhenta. Alegria sorridente, mas sem um completo prazer.                                   |
| <b>Fá M</b>   | Furioso e irritado, alterado.  | Magnanimidade, firmeza, perseverança, amor, virtude, facilidade. A sabedoria, a gentileza desse tom, só pode ser melhor descrita comparando-o a um homem bonito, que consegue tudo o que ele realiza tão rapidamente quanto deseja. | Adequado para tempestades, fúrias e outros assuntos desta espécie como Si bemol maior. | Complacência, descanso.   |
| <b>Fá# M</b>  | ***                            | ***   | ***  | Triunfo na adversidade. Se respira livremente no cume da colina.                                      |
| <b>Sol M</b>  | Suavemente alegre.             | Muita insinuação, tagarela, esperto e rápido nas respostas, de brilhantismo. Conveniente tanto para as coisas   | Conforme Mi maior.   | Pastoral, paradisíaco. Reconhecimento carinhoso de amizade sincera e amor fiel.                       |

|               |                     |   |                         |  |
|---------------|---------------------|---|-------------------------|--|
|               |                     | sérias como alegres.  |                         |  |
| <b>Lá b M</b> | ***                 | ***   | ***                     | Morte, decomposição, julgamento, eternidade.   |
| <b>Lá M</b>   | Alegre e pastoral.  | Brilha imediatamente, é mais para paixões melancólicas e tristes do que para entretenimento.                | Conforme Dó e Ré menor. | Este tom contém declarações de amor inocente, esperança; é conveniente, particularmente, para o violino. Revive a alegria amada e jovem, confiança / Deus. |
| <b>Si b M</b> | Magnífico e alegre. | Pode passar tanto para magnífico e encantador. Ad árdua animam elevans [eleva a alma em momentos difíceis]. | Conforme Fá maior.      | Amor alegre, boa consciência, esperança, olha para um mundo melhor.  |
| <b>Si M</b>   | Rude e lamentoso.   | Caráter contraditório, duro e desagradável, e além disso, algo desesperado. É pouco utilizado.              | ***                     | Paixões muito coloridas e ferozes: raiva, fúria, ciúme, delírio, desespero.  |

**Fonte:** MUSE Baroque. Tonalités et Affects d'après Charpentier, Mattheson, Remeau & Schubart. **Le Magazine de la Musique Ancienne & Baroque.** Atualizado 6 janeiro 2014. Acesso em: <[http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/tonalites.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm)>. Acesso em: 28 set. 2018. (Sem página).

## ANEXO B – QUALIDADES AFETIVAS DE TONALIDADES MENORES

| Tonalidades   | Charpentier                        | J. Mattheson.  | Rameau   | Schubart   |
|---------------|------------------------------------|--|--|--|
| <b>Dó m</b>   | Obscuro e triste.                  | Especialmente agradável, mas também triste, lamentos, sonolência. Sensação de luto ou carícia.   | Adequado para ternura ou reclamações, como em Fá menor.                          | Declamação de amor e, ao mesmo tempo, queixa de amor feliz.  |
| <b>Ré m</b>   | Grave/sério e devoto.              | Devoto, calma, alto, agradável, feliz. Divertido, harmonioso. Tonalidade das coisas da igreja e vida comum, de tranquilidade da alma.                                      | Conveniente para a doçura e à ternura, assim como os tons de Sol, Si e Mi menor. | Caráter (ou papel) de mulher sombria curtindo ou, fomentando hábito excêntrico (ou melancólico) e ideias sombrias. |
| <b>Mi b m</b> | Horrível, assustador.              | ***  | ***  | Sensação de ansiedade, de angústia da alma, de desespero.  |
| <b>Mi m</b>   | Afeminado, apaixonado e lamentoso. | Pensamento profundo. Inquietação e tristeza, mas de tal forma que se espera consolação.  | Conforme Ré menor.   | Declaração de amor de mulher ingênua e inocente. Reclamação sem murmúrios acompanhada de poucas lágrimas.          |
| <b>Fá m</b>   | Obscuro e lamentoso.               | Resignado e moderado, mas também profundo e pesado. Dúvida, suspeita. Produz uma melancolia negra e desesperada e mergulha os ouvintes no tom de cinza e dá-lhes a emoção. | Adequado para ternura e queixas, como em dó menor.                               | Profunda melancolia, desejo pela morte (literalmente: tumba).  |
| <b>Fá# m</b>  | ***                                | Grande confusão, adoentado e amoroso. Algo abandonado, solitário, misantrópico. Tom obscuro. Puxa com veemência paixão como a cortina de um cão rosnando.                  | ***  | Tom obscuro. Puxa a paixão como a cortina de cachorro rosnando.  |
| <b>Sol m</b>  | Sério e magnífico.                 | É quase o mais belo de todos os tons: uma ternura alerta, mas também dá graça e encanto.   | Conforme Ré menor.   | Descontentamento, mal estar. Ficar nervoso por um projeto abortado,  |

|               |                                     |  |                    |   |
|---------------|-------------------------------------|--|--------------------|---|
|               |                                     | Coisas tentaras e revigorantes; queixas moderadas ou alegria moderada. Esse tom é extremamente flexível.   |                    | roendo seu freio de mal humor.  |
| <b>Sol# m</b> | ***                                 | ***  | ***                | Mal-humorado, zangado. Coração oprimido até o sufocamento.  |
| <b>Lá m</b>   | Afetuosos, carinhoso e melancólico. | Aspecto pomposo e sério. Mas também dirige-se ao elogio. Por natureza, bem moderado, um pouco lamentoso, decente e respeitável, tranquilo, convidativo até para dormir. Pode ser usado para todos os movimentos da alma. É moderado e doce para o público. | ***                | Natureza da mulher devota e doçura de caráter.  |
| <b>Si b m</b> | Obscuro e terrível.                 | ***  | ***                | Um original rude que raramente dá uma olhada complacente; zomba de Deus e do mundo. Prepare-se para o suicídio.   |
| <b>Si m</b>   | Solitário e melancólico.            | Bizarro, sombrio e melancólico. É por isso que ele aparece tão raramente. E talvez também seja por isso que os antigos o baniram de seus conventos.  | Conforme Ré menor. | Paciência, quieto esperando por seu destino e resignação à vontade de Deus. Sua queixa é tão doce que ela nunca explode em murmúrios ou gritos ultrajantes. |

**Fonte:** MUSE Baroque. Tonalités et Affects d'après Charpentier, Mattheson, Remeau & Schubart. **Le Magazine de la Musique Ancienne & Baroque**. Atualizado 6 janeiro 2014. Acesso em: <[http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/tonalites.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm)>. Acesso em: 28 set. 2018. (Sem página).

## ANEXO C – MAPA DA JOHANNES-PASSION

Legenda:

Mvt.: Movimento; Tonal.: Tonalidade; FdC.: Fórmula de compasso

| Mvt. |                                       | Bíblia                    | Tonal.  | FdC. |
|------|---------------------------------------|---------------------------|---------|------|
|      | <i>Exordium I</i> (primeira parte)    |                           |         |      |
| 1    | Coro: Herr unser Herrscher            |                           | Gm      | 4/4  |
|      | A) <i>Hortus</i> (Jardim)             |                           |         |      |
| 2a   | Recitativo                            | Jo 18.1-8                 | Cm-Gm   | 4/4  |
| 2b   | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | Gm      | 4/4  |
| 2c   | Recitativo:                           |                           | Gm-Cm   | 4/4  |
| 2d   | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | Cm      | 4/4  |
| 2e   | Recitativo:                           |                           | Cm- BbM | 4/4  |
| 3    | Coral                                 |                           | Gm      | 4/4  |
| 4    | Recitativo                            | Jo 18. 9-11               | BbM- Dm | 4/4  |
| 5    | Coral                                 |                           | Dm      | 4/4  |
|      | B) <i>Pontifices</i> (Sumo Sacerdote) |                           |         |      |
| 6    | Recitativo                            | Jo 18.12-14               | FM-Dm   | 4/4  |
| 7    | Aria                                  |                           | Dm      | 3/4  |
| 8    | Recitativo                            | Jo 18. 15 <sup>a</sup>    | BbM     | 4/4  |
| 9    | Aria                                  |                           | Bb      | 3/4  |
| 10   | Recitativo                            | Jo 18.15 <sup>b</sup> -23 | Gm-EM   | 4/4  |
| 11   | Coral                                 |                           | AM      | 4/4  |
| 12a  | Recitativo                            | Jo 18.24-27/ Mt 26.75     | F#m-EM  | 4/4  |
| 12b  | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | EM      | 4/4  |
| 12c  | Recitativo:                           |                           | EM-F#m  | 4/4  |
| 13   | Aria                                  |                           | F#m     | 3/4  |
| 14   | Coral                                 |                           | F#m-AM  | 4/4  |
|      | <i>Exordium II</i> (segunda parte)    |                           |         |      |
| 15   | Coral                                 |                           | Em      | 4/4  |
|      | C) <i>Pilatus</i> (Pilatos)           |                           |         |      |
| 16a  | Recitativo                            | Jo 18.28-36               | AM-Dm   | 4/4  |
| 16b  | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | Dm      | 4/4  |
| 16c  | Recitativo                            |                           | Dm-Am   | 4/4  |
| 16d  | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | Am      | 4/4  |
| 16e  | Recitativo:                           |                           | Am      | 4/4  |
| 17   | Coral                                 |                           | Am      | 4/4  |
| 18a  | Recitativo                            | Jo 18.37-19.1             | FM-Dm   | 4/4  |
| 18b  | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | Dm      | 4/4  |
| 18c  | Recitativo                            |                           | Gm      | 4/4  |
| 19   | Arioso                                |                           | EbM     | 4/4  |
| 20   | Aria                                  |                           | Cm      | 12/8 |
| 21a  | Recitativo                            | Jo 19.2-12 <sup>a</sup>   | Gm-BbM  | 4/4  |
| 21b  | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | BbM     | 6/4  |
| 21c  | Recitativo                            |                           | Cm-Gm   | 4/4  |
| 21d  | Coro ( <i>Turbae</i> )                |                           | Gm      | 4/4  |

|     |                                |  |        |      |
|-----|--------------------------------|--|--------|------|
| 21e | Recitativo                     |  | Gm-FM  | 4/4  |
| 21f | Coro ( <i>Turbae</i> )         |  | FM-Dm  | 4/4  |
| 21g | Recitativo                     |  | Dm-EM  | 4/4  |
| 22  | Coral                          |  | EM     | 4/4  |
| 23a | Recitativo                     | Jo 19.12 <sup>b</sup> -17              | Bm     | 4/4  |
| 23b | Coro ( <i>Turbae</i> )         |  | EM-C#m | 4/4  |
| 23c | Recitativo                     |  | C#m-Bm | 4/4  |
| 23d | Coro ( <i>Turbae</i> )         |  | Bm-F#m | 4/4  |
| 23e | Recitativo                     |  | Bm     | 4/4  |
| 23f | Coro ( <i>Turbae</i> )         |  | Bm     | 4/4  |
| 23g | Recitativo                     |  | Bm-Gm  | 4/4  |
| 24  | Aria com coro                  |  | Gm     | 3/8  |
| 25a | Recitativo                     | Jo 19.18-22                            | FM-BbM | 4/4  |
| 25b | Coro ( <i>Turbae</i> )         |  | BbM    | 6/4  |
| 25c | Recitativo                     |  | BbM    | 4/4  |
| 26  | Coral                          |  | EbM    | 4/4  |
|     | D) <i>Cruxque</i> (cruz)       |  |        |      |
| 27a | Recitativo                     | Jo 19.23-27 <sup>a</sup>               | BbM-CM | 4/4  |
| 27b | Coro ( <i>Turbae</i> )         |  | CM     | 3/4  |
| 27c | Recitativo                     |  | Am-Am  | 4/4  |
| 28  | Coral                          |  | AM     | 4/4  |
| 29  | Recitativo                     | Jo 19.27 <sup>b</sup> -30 <sup>a</sup> | AM-F#m | 4/4  |
| 30  | Aria                           |  | Bm     | 4/4  |
| 31  | Recitativo                     | Jo 19.30 <sup>b</sup>                  | Bm-F#m | 4/4  |
| 32  | Aria                           |  | DM     | 12/8 |
| 33  | Recitativo                     | Mc 15.38/ Mt 27.51.52                  | Em     | 4/4  |
| 34  | Arioso                         |  | GM-CM  | 4/4  |
| 35  | Aria                           |  | Fm     | 3/8  |
| 36  | Recitativo                     | Jo 19.31-37                            | Cm-BbM | 4/4  |
| 37  | Coral                          |  | Fm     | 4/4  |
|     | E) <i>Sepulcrum</i> (sepulcro) |  |        |      |
| 38  | Recitativo                     | Jo 18.38-42                            | Bbm-Cm | 4/4  |
| 39  | Coro                           |  | CM     | 3/4  |
| 40  | Coral                          |  | EbM    | 4/4  |

Fonte: DÜRR, 2011, p. 66-67, 153-172.

# ANEXO D – CORO DE ABERTURA

## Passio secundum Johannem

3

### Parte prima

#### 1. Chorus

Flauto traverso I  
Oboe I

Flauto traverso II  
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo<sup>2)</sup>

Organo e Violone

coia trançada de espinhos/sofrimento de Cristo

sopro do Espírito Santo.

simbolo de Deus Pai



# ANEXO E – MOVIMENTO N°9

32

## 9. Aria

Flauto traverso I, II

Soprano

Continuo  
*senza Bassono grosso*

tr

motivo

7

14

repetição do motivo com poema

Ich fol - ge dir gleich-falls mit freu-di - gen Schrit-ten,

21

ich fol - ge dir gleich-falls mit freu-di - gen

28

Schrit-ten und las - se dich nicht, mein Le-ben, mein Licht, und las - se dich nicht, mein

ênfase nas palavras imperativas

35

Le - ben, mein Licht, und las - se dich nicht, mein Le - - - ben, mein Licht.

42

48

Be - för - dre den Lauf und hö - re nicht auf, be - för - dre den Lauf und

55

hö - re nicht auf, selbst an mir zu zie - hen, zu schie - ben, zu bit - ten, selbst an mir zu

62

zie - hen, zu schie - - - ben, zu bit - ten; subida cromática que ressoa como síncope

Fonte: *Johannes-Passion*, p. 32-33.

# ANEXO F – MOVIMENTO N° 20

68

20. Aria motivo

Viola d'amore I  
o Violino I *solo*, con sordino

Viola d'amore II  
o Violino II *solo*, con sordino

Tenore

Continuo<sup>(2)</sup>

senza Violone, senza Bassono grosso

compasso:

5

Er - wä - ge, er - wä - ge, er - wä - ge, er -

7b 5b 4b 3b 2b 1b

motivo

parte B, compasso:

22

dar - an, nach - dem die Was - ser - wo - enchente

23

inundação de pecados

- gen von uns - rer Sünd - flut sich ver - zo -

74 parte B, compasso

25

al - ler - schön - ste Re - gen - bo -

arco-ires

26

- gen als Got - tes Gna - den - zei - chen

27

- gen als Got - tes Gna - den - zei - chen

28

- gen als Got - tes Gna - den - zei - chen

Fonte: *Johannes-Passion*, p. 68,69,74.

## ANEXO G – MOVIMENTO N°24

24. Aria

*Hypotyposis*

compasso 15

pianissimo

pianissimo

apressai

pianissimo

Eilt, eilt, eilt, eilt, ihr

compasso: 49

Soprano

Alto

Tenore

Basso solo

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?

eilt

compasso: 56

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?

eilt, eilt nach Gol - ga - tha, eilt

Fonte: *Johannes-Passion*, p. 104,105,107



## ANEXO H – MOVIMENTO N°34

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

compasso: 3

Mein Herz, in - dem die gan - ze Welt bei Je - su

Lei - den gleich - falls lei - det, die Son - ne sich in Trau - er

compasso: 5

*catabasis*

klei - det, der Vor - hang reißt, der Fels zer - fällt, die Er - de bebt, die Grä - ber

compasso: 7

*anabasis* *Adagio*

spal - ten, weil sie den Schöp - fer sehn er - kal - ten, was willst du dei - nes Or - tes tun?



## ANEXO I – TRADUÇÃO DA JOHANNES-PASSION<sup>460</sup>

| <u>Erster Teil</u>  | <u>Primeira Parte</u>   |
|---|---|
| <p><b>Nº01 – Chor</b><br/> Herr, unser Herrscher, dessen Ruh<br/> In allen Landen herrlich ist!<br/> Zeig uns durch deine Passion,<br/> Dass du, der wahre Gottessohn,<br/> Zu aller Zeit, auch in der grössten Niedrigkeit,<br/> Verherrlicht worden bist!</p>   | <p><b>Nº01 – Coro</b><br/> Senhor, nosso soberano, cuja glória<br/> Em toda a terra é magnífica!<br/> Mostra-nos, por tua Paixão,<br/> Que tu és o verdadeiro filho de Deus<br/> Sempre, mesmo na humilhação,<br/> Foste sempre glorificado!</p>  |
| <p><b>Nº02a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/> Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach<br/> Kidron, da war ein Garte, darein ging Jesus<br/> und seine Jünger. Judas aber, der ihn verriet,<br/> wuste den Ort auch, denn Jesus versammelte<br/> sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun<br/> Judas zu sich hatte genommen die Schar und<br/> der Hohenpriester und Pharisäer Diener,<br/> kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit<br/> Waffen. Als nun Jesus wuste alles, was ihm<br/> begegnen sollte, er hinaus und sprach zu<br/> ihnen:</p> | <p><b>Nº02a – Recitativo</b></p> <p><b>Tenor – Evangelista</b><br/> Jesus, juntamente com os seus discípulos,<br/> atravessou o ribeiro Cedron, onde havia um<br/> jardim, e aí entrou com eles. E Judas, o<br/> traidor, também conhecia este lugar, porque<br/> Jesus ali estivera muitas vezes com os seus<br/> discípulos. Tendo Judas recebido a escolta e,<br/> dos principais sacerdotes e dos fariseus,<br/> alguns guardas, chegou a este lugar com<br/> tochas, lanternas e armas. Sabendo Jesus<br/> todas as coisas que sobre ele haveriam de<br/> vir, adiantou-se e perguntou-lhes:</p> |
| <p><b>Bass – Jesus</b><br/> Wen suchet ihr?</p>   | <p><b>Jesus</b><br/> A quem buscais?</p>  |
| <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/> Sie antworteten ihm:</p>  | <p><b>Evangelista</b><br/> Responderam-lhe:</p>   |
| <p><b>Nº02b – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/> Jesum von Nazareth.</p>   | <p><b>Nº02b – Coro</b><br/> A Jesus, de Nazaré.</p>   |
| <p><b>Nº02c Tenor – Evangelist</b><br/> Jesus spricht zu ihnen:</p>   | <p><b>Nº02c – Evangelista</b><br/> Então Jesus lhes falou:</p>  |
| <p><b>Bass – Jesus</b><br/> Ich bin's.</p>  | <p><b>Jesus</b><br/> Sou eu.</p>  |
| <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/> Judas aber, der ihn verriet stund auch bei<br/> ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's,</p>  | <p><b>Evangelista</b><br/> Ora, Judas, o traidor, estava também com<br/> eles. Quando Jesus lhes disse: Sou eu,</p>   |

<sup>460</sup> A tradução do texto desta composição é creditada a Helma Heller. Algumas correções quanto a tradução foram feitas pelo autor deste trabalho com o auxílio do professor de alemão Walter Volkmann. A maior parte das alterações ocorreram nos textos livres (Arias, Ariosos e Corais). O intuito desta revisão de tradução foi para deixar o mais parecido possível da mensagem do texto original em alemão. Para acesso do texto sem as alterações, acessar: COLEGIUM CANTORUM: coro feminino. **Traduções–Bach–Johann Sebastian.** Disponível em: <[http://www.dhbyte.com.br/ccantorum/TraduBach\\_JohannesPassion.pdf](http://www.dhbyte.com.br/ccantorum/TraduBach_JohannesPassion.pdf)>. Acesso em: 24 abril, 2019.

|   |   |
|---|---|
| <p>wichen sie zurücke und fielen zu Boden. Da fragte er sie abermal:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Wen suchet ihr?</p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Sie aber sprachen:</p> <p><b>Nº02d – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Jesum von Nazareth.</p> <p><b>Nº02e –Tenor – Evangelista</b></p> <p>Jesus antwortete:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Ich hab's euch gesagt, dass ich's sei, suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!</p> <p><b>Nº03 – Choral</b><br/>O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Masse,<br/>Die dich gebracht auf diese Marterstrasse! Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,<br/>Und du musst leiden!</p> <p><b>Nº04 – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Auf dass das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro.</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?</p> <p><b>Nº05 – Choral</b><br/>Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich<br/>Auf Erden wie im Himmelreich.<br/>Gib uns Geduld in Leidenszeit,<br/>Gehorsam sein in Lieb und Leid;<br/>Wehr und steuer allem Fleisch und Blut,<br/>Das wider deinen Willen tut!</p> <p><b>Nº06 – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Jüden nahmen Jesum und bunden ihn und föhreten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphass Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber</p> | <p>recuaram e caíram por terra. Jesus mais uma vez lhes perguntou:</p> <p><b>Jesus</b><br/>A quem buscais?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Responderam:</p> <p><b>Nº02d – Coro</b><br/>A Jesus, de Nazaré.</p> <p><b>Nº02e – Evangelista</b></p> <p>Jesus respondeu:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Já vos declarei que sou eu; se é a mim que buscais, deixai ir estes.</p> <p><b>Nº03 – Coral</b><br/>Ó grande amor, o amor sem proporção,<br/>Que te levou para este martírio!<br/>Vivia num mundo em prazer e alegria,<br/>E tu tinhas que sofrer!</p> <p><b>Nº04 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Para se cumprir a palavra que dissera: Não perdi nenhum dos que me deste. Então, Simão Pedro puxou da espada que trazia e feriu o servo do sumo sacerdote, cortando-lhe a orelha direita; e o nome do servo era Malco. Mas Jesus disse a Pedro:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Mete a espada na bainha! Não tomarei eu o cálice que o Pai me deu?</p> <p><b>Nº05 – Coral</b><br/>Seja feita a tua vontade, Senhor Deus,<br/>Assim na terra como no reino dos céus.<br/>Dá-nos paciência no tempo da dor,<br/>Ser obediente no amor e na dor.<br/>Resista e dirija toda carne e sangue<br/>Que se oponha à tua vontade!</p> <p><b>Nº6 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Assim a escolta, o comandante e os guardas dos judeus prenderam a Jesus, e amarraram-no. Em seguida o conduziram primeiramente a Anás, que era o sogro do sumo sacerdote</p> |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| <p>Kaiphas, der den Jüden riet, es wäre gut, dass ein Mensch würde umbracht für das Volk.</p> <p><b>Nº07 – Aria – Alt</b><br/> Von den Stricken meiner Sünden<br/> Mich zu entbinden,<br/> Wird mein Heil gebunden.<br/> Mich von allen Lasterbeulen<br/> Völlig zu heilen,<br/> Lässt er sich verwunden.</p> <p><b>Nº08 – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/> Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein anderer Jünger.</p> <p><b>Nº09 – Arie – Sopran</b><br/> Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten,<br/> Und lasse dich nicht, mein Leben, mein Licht.<br/> Befördre den Lauf und höre nicht auf<br/> Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.</p> <p><b>Nº10 – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/> Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus aber stund draussen für der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:</p> <p><b>Sopran – Magd</b><br/> Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?</p> <p><b>Evangelist</b><br/> Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'r gemacht (denn es war kalt) und wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/> Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Jüden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgenen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, diegehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe.</p> | <p>Caifás, que havia declarado aos judeus ser conveniente morrer um homem pelo povo.</p> <p><b>Nº07 – Contralto</b><br/> Para me livrar das cordas<br/> De meus vis pecados<br/> Minha Salvação será amarrado.<br/> Para me curar completamente<br/> Desses vícios,<br/> Ele se deixa mutilar.</p> <p><b>Nº08 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/> Simão Pedro porém, e outro discípulo seguiam a Jesus.</p> <p><b>Nº09 – Soprano</b><br/> Te seguirei, igualmente, com passos alegres<br/> E não te deixarei, minha Vida, minha Luz.<br/> Fomente este andar, não desista<br/> De me puxar, empurra e implorar.</p> <p><b>Nº10 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/> Sendo este discípulo conhecido do sumo sacerdote, entrou para o pátio deste com Jesus. Pedro, porém ficou de fora, junto à porta. Saindo o outro discípulo, que era o conhecido do sumo sacerdote, falou com a encarregada da porta e levou Pedro para dentro. Então a criada, encarregada da porta, disse a Pedro:</p> <p><b>Soprano – Serva</b><br/> Não és tu um dos discípulos deste homem?</p> <p><b>Evangelista</b><br/> Por causa do frio, os empregados e os guardas tinham feito uma fogueira e estavam se aquecendo. Pedro estava no meio deles, e se aquecia também. Enquanto isso o sumo sacerdote interrogava a Jesus acerca dos seus discípulos e da sua doutrina. Declarou-lhe Jesus:</p> <p><b>Jesus</b><br/> Eu tenho falado francamente ao mundo; ensinei continuamente tanto nas sinagogas como no templo, onde todos os judeus se reúnem, e nada disse em oculto. Por que me interrogas? Pergunta aos que ouviram o que lhes falei; bem sabem eles o que eu disse.</p> |
|---|---|

|  |   |
|--|---|
| <p><b>Evangelist</b><br/>Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabeistunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:</p> <p><b>Tenor – II</b><br/>Solltest du dem Hohenpriester also antworten?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Jesus aber antwortete:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Hab ich übel geredt, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?</p> <p><b>Nº11 – Choral</b><br/>Wer hat dich so geschlagen,<br/>Mein Heil, und dich mit Plagen<br/>So übel zugericht?<br/>Du bist ja nicht ein Sünder<br/>Wie wir und unsre Kinder,<br/>Von Missetaten weisst du nicht.<br/>Ich, ich und meine Sünden,<br/>Die sich wie Körnlein finden<br/>Des Sandes an dem Meer,<br/>Die haben dir erreget<br/>Das Elend, das dich schläget,<br/>Und das betrübte Marterheer.</p> <p><b>Nº12a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmte sich, da sprachen sie zu ihm:</p> <p><b>Nº12b – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Bist du nicht seiner Jünger einer?</p> <p><b>Nº12c – Tenor – Evangelist</b><br/>Er leugnete aber und sprach:</p> <p><b>Bass – Petrus</b><br/>Ich bin's nicht.</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:</p> <p><b>Tenor – II</b><br/>Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesus und ging hinaus und weinete bitterlich.</p> | <p><b>Evangelista</b><br/>Dizendo ele isto, um dos guardas que ali estavam deu uma bofetada em Jesus, dizendo:</p> <p><b>Servo</b><br/>É assim que respondes ao sumo sacerdote?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Replicou-lhe Jesus:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Se falei mal, então prove que foi mal; mas se falei bem, por que me bates?</p> <p><b>Nº11 – Coral</b><br/>Quem foi que assim te golpeou,<br/>Minha Salvação, e com flagelos<br/>Tão cruelmente maltratou?<br/>Pois tu não és um pecador<br/>Como nós e nossas crianças<br/>Não sabes praticar maldades.<br/>Eu, eu e meus pecados,<br/>Que, como os grãos contados<br/>Da areia junto ao mar,<br/>Que te provocaram<br/>A desgraça que te abate,<br/>E o teu triste martírio.</p> <p><b>Nº12a – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>E Anás enviou o manietado à presença de Caifás, o sumo sacerdote. Lá estava Simão Pedro, aquecendo-se. Perguntaram-lhe então:</p> <p><b>Nº12b – Coro</b><br/>Não és tu um dos seus discípulos?</p> <p><b>Nº12c – Evangelista</b><br/>Ele o negou dizendo:</p> <p><b>Pedro</b><br/>Não sou.</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Um dos servos do sumo sacerdote, amigo daquele a quem Pedro tinha decepado a orelha, perguntou:</p> <p><b>Servo</b><br/>Não te vi no jardim com ele?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Novamente Pedro o negou, e no mesmo instante o galo cantou. Então Pedro se lembrou das palavras de Jesus, saiu dali, e chorou amargamente.</p> |
|--|---|

**Nº13 – Arie – Tenor**

Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin  
 Wo soll ich mich erquicken?  
 Bleib ich hier, oder wünsch ich mir  
 Berg und Hügel auf den Rücken?  
 Bei der Welt ist gar kein Rat,  
 Und im Herzen stehn die Schmerzen  
 Meiner Missetat,  
 Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

**Nº14 – Choral**

Petrus, der nicht denkt zurück,  
 Seinen Gott verneinet,  
 Der doch auf ein' ernsten Blick  
 Bitterlichen weinet.  
 Jesu, blicke mich auch an,  
 Wenn ich nicht will büssen;  
 Wenn ich böses hab getan,  
 Rühre mein Gewissen!

**Zweiter Teil****Nº15 – Choral**

Christus, der uns selig macht,  
 Kein Bö's' hat begangen,  
 Der ward für uns in der Nacht  
 Als ein Dieb gefangen  
 Geführt für gottlose Leut  
 Und fälschlich verklaget,  
 Verlacht, verhöhnt und verspeit,  
 Wie denn die Schrift saget.

**Nº16a – Rezitativ****Evangelist**

Da führten sie Jesum von Kaiphas vor das  
 Richthaus, und es war frühe. Und sie gingen  
 nicht in das Richthaus, auf dass sie nicht  
 unrein würden, sondern Ostern essen  
 möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und  
 sprach:

**Bass – Pilatus**

Was bringet ihr für Klage wider diesen  
 Menschen?

**Evangelist**

Sie antworteten und sprachen zu ihm:

**Nº16b – Chor (Turbae)**

Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten ihn  
 dir nicht überantwortet.

**Nº16c – Tenor – Evangelist**

Da sprach Pilatus zu ihnen:

**Nº13 – Tenor**

Ah, meu ser, para onde, enfim queres ir,  
 Onde o conforto encontrarei?  
 Desejo aqui mesmo permanecer,  
 Ou almejo sob montanhas e colinas perecer?  
 Neste mundo não há nenhuma orientação,  
 E no coração estão as dores  
 Minha maldade,  
 Porque o servo negou seu Senhor.

**Nº14 – Coral**

Pedro, ao se lembrar,  
 Nega o seu Deus,  
 Porém, a um sério olhar  
 Chora com pesar.  
 Jesus, fita-me também,  
 Quando eu não quiser pagar<sup>461</sup>.  
 Se eu pratiquei o mal,  
 Toca a minha consciência!

**Segunda Parte****Nº15 – Coral**

Cristo, que nos traz a salvação,  
 Mal algum cometeu,  
 Ele mesmo em noite escura  
 Preso foi como um ladrão.  
 Conduzido por pagãos  
 Sob falsa acusação,  
 Zombado, caçoado e cuspidado,  
 Assim diz a Escritura.

**Nº16a – Recitativo****Evangelista**

Depois levaram Jesus da casa de Caifás  
 para o pretório, e era de manhã. Eles não  
 entraram no pretório para não se  
 contaminarem, mas poderem comer a  
 Páscoa. Então Pilatos saiu ao encontro deles  
 e lhes disse:

**Pilatos**

Que acusação trazeis contra este homem?

**Evangelista**

Responderam-lhe dizendo:

**Nº16b – Coro**

Se este não fosse malfeitor, não teríamos  
 entregado a ti.

**Nº16c – Evangelista**

Replicou-lhes Pilatos:

<sup>461</sup> Não temos um verbo específico em português para *büssen*, mas é no sentido de arrependimento, de pagar penitência.

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>So nehmet ihr ihn und richtet ihn nach eurem Gesetze!</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Da sprachen die Jüden zu ihm:</p> <p><b>Nº16d – Chor</b> (<i>Turbæ</i>)<br/>Wir dürfen niemand töten.</p> <p><b>Nº16e – Tenor – Evangelist</b><br/>Auf dass erfüllet würde das Wort Jesus, welches er sagte, da er deutete welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Bist du der Jüden König?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Jesus antwortete:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Redest du das von dir selbst, oder haben's dir andere von mir gesagt?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Pilatus antwortete:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Jesus antwortete:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, dass ich den Jüden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.</p> <p><b>Nº17 – Choral</b><br/>Ach, grosser König, gross zu allen Zeiten,<br/>Wie kann ich genugsam diese Treu' ausbreiten?<br/>Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,<br/>Was dir zu schenken.<br/>Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,<br/>Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.<br/>Wie kann ich dir denn deine Liebestaten<br/>Im Werk erstatten!</p> <p><b>Nº18a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Da sprach Pilatus zu ihm:</p> | <p><b>Pilatus</b><br/>Tomai-o então, e julgai-o segundo a vossa lei!</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Responderam-lhe os judeus:</p> <p><b>Nº16d – Coro</b><br/>A nós não é lícito matar ninguém.</p> <p><b>Nº16e – Evangelista</b><br/>Para que se cumprisse a palavra de Jesus, significando o modo por que haveria de morrer. Tornou Pilatos a entrar no pretório, chamou Jesus e perguntou-lhe:</p> <p><b>Pilatus</b><br/>És tu o rei dos judeus?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Respondeu Jesus:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Vem de ti mesmo esta pergunta, ou outros Te disseram isso de mim?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Replicou Pilatos:</p> <p><b>Pilatus</b><br/>Por acaso sou judeu? A tua própria gente e os principais sacerdotes é que te entregaram a mim. Que fizeste?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Respondeu Jesus:</p> <p><b>Jesus</b><br/>O meu reino não é deste mundo. Se o meu reino fosse deste mundo, os meus servos lutariam por mim, para que não fosse entregue aos judeus; porém o meu reino não é daqui.</p> <p><b>Nº17 – Coral</b><br/>Ah, grande Rei, grandioso em todo o tempo,<br/>Como propagar esta lealdade a contento?<br/>Nenhum coração humano consegue imaginar<br/>O que te ofertar.<br/>Eu com meus sentidos não consigo alcançar<br/>Como comparar tua compaixão.<br/>Com que ação posso retribuir<br/>Teus atos de amor!</p> <p><b>Nº18a – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Então lhe disse Pilatos:</p> |
|--|--|

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>So bist du dennoch ein König?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Jesus antwortete:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, dass ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Spricht Pilatus zu ihm:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Was ist Wahrheit?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Und da er das gesagt, ging er wieder hinaus zu den Jüden und spricht zu ihnen:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, dass ich euch einen losgebe; wollt ihr nun dass ich euch der Juden König losgebe?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Da schrien sie wieder allesamt und sprachen:</p> <p><b>Nº18b – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Nicht diesen, sondern Barrabam!</p> <p><b>Nº18c – Tenor – Evangelist</b><br/>Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geisselte ihn.</p> <p><b>Nº19 – Arioso – Bass</b><br/>Betrachte, meine Seel,<br/>Mit ängstlichem Vergnügen,<br/>Mit bitterer Lust und halb beklemmtem Herzen<br/>Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,<br/>Wie dir auf Dornen so ihn stechen,<br/>Die Himmelschlüsselblumen blühn!<br/>Du kannst viel süsse Frucht<br/>Von seiner Wermut brechen,<br/>Drum sieh ohn Unterlass auf ihn!</p> <p><b>Nº20 – Arie – Tenor</b><br/>Erwäge, erwäge,<br/>Wie sein blutgefärbter Rücken<br/>In allen Stücken<br/>Dem Himmel gleiche geht;<br/>Daran, nachdem die Wasserwogen<br/>Von unsrer Sündflut sich verzogen,<br/>Der allerschönste Regenbogen<br/>Als Gottes Gnadenzeichen steht.</p> | <p><b>Pilatos</b><br/>Logo, tu és rei?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Respondeu Jesus:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Tu dizes que sou rei. Eu para isso nasci e para isso vim ao mundo, a fim de dar testemunho da verdade. Todo aquele que é da verdade ouve a minha voz.</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Perguntou-lhe Pilatos:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>O que é a verdade?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Tendo dito isto, voltou aos judeus e lhes disse:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Eu não acho nele crime algum. É costume entre vós que eu vos solte alguém por ocasião da páscoa; quereis que vos solte o rei dos judeus?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Então gritaram todos novamente:</p> <p><b>Nº18b – Coro</b><br/>Não este, mas Barrabás!</p> <p><b>Nº18c – Evangelista</b><br/>Ora, Barrabás era um assassino. Por isso Pilatos tomou a Jesus e mandou açoitá-lo.</p> <p><b>Nº19 – Baixo</b><br/>Contempla, minha alma,<br/>Com temerosa satisfação,<br/>Com amargo prazer e coração parte oprimido<br/>Teu bem mais precioso na dor de Jesus.<br/>Como, sobre espinhos que o ferem,<br/>Florescem primaveras celestiais!<br/>Colherás mui doce fruto<br/>Por seu amargor,<br/>Por isso, Dele nunca desvie o olhar!</p> <p><b>Nº20 – Tenor</b><br/>Pondere, pondere,<br/>Como seu dorso por sangue tingido,<br/>Em todo o sentido<br/>Com o firmamento faz comparação;<br/>Como após a enchente,<br/>De nossa torrente de pecados,<br/>O esplendor do arco-íris<br/>Como sinal de graça de Deus está.</p> |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Nº21a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:</p> <p><b>Nº21b – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!</p> <p><b>Nº21c – Tenor – Evangelist</b><br/>Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, dass ihr erkennet, dass ich keine Schuld an ihm finde.</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und ein Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Sehet, welch ein Mensch!</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Da ihn die Hohenpriester und Diener sahen, schrieen sie und sprachen:</p> <p><b>Nº21d – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Kreuzige, kreuzige!</p> <p><b>Nº21e Tenor – Evangelist</b><br/>Pilatus sprach zu ihnen:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keinen Schuld an ihn</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Die Jüden antworteten ihn:</p> <p><b>Nº21f – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz sol er Sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.</p> <p><b>Nº21g – Tenor – Evangelist</b><br/>Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in dass Richthaus und spricht zu Jesu:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Von wannen bist du?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:</p> | <p><b>Nº21a – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Os soldados, tendo tecido uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça e vestiram-no com um manto de púrpura. Chegavam a ele diziam:</p> <p><b>Nº21b – Coro</b><br/>Salve, querido rei dos judeus!</p> <p><b>Nº21c – Evangelista</b><br/>E davam-lhe bofetadas. Outra vez saiu Pilatos e lhes disse:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Eis que eu vo-lo apresento, para que saibais que eu não acho nele crime algum.</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Saiu, pois, Jesus trazendo a coroa de espinhos e o manto de púrpura. Disse-lhes Pilatos:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Eis o homem!</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Ao verem-no os principais sacerdotes e os seus guardas gritaram:</p> <p><b>Nº21d – Coro</b><br/>Crucifica-o, crucifica-o!</p> <p><b>Nº21e – Evangelista</b><br/>Disse-lhes Pilatos:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Tomai-o vós mesmos e crucificai-o; porque eu não acho nele crime algum.</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Responderam-lhe os judeus:</p> <p><b>Nº21f – Coro</b><br/>Temos uma lei e, em conformidade com esta lei, ele deve morrer, porque a si mesmo se fez Filho de Deus.</p> <p><b>Nº21g – Evangelista</b><br/>Pilatos, ouvindo tal declaração, ainda mais atemorizado ficou, e tornando a entrar no pretório perguntou a Jesus:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Donde és tu?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Mas Jesus não lhe deu resposta. Então Pilatos o advertiu:</p> |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Redest du nicht mit mir? Weissst du nicht, ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugeben?</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Jesus antwortete:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's gröss're Sünde.</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losliesse.</p> <p><b>Nº22 – Choral</b><br/>Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,<br/>Muss uns die Freiheit kommen;<br/>Dein Kerker ist der Gnadenthron,<br/>Die Freistatt aller Frommen;<br/>Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,<br/>Müsst unsre Knechtschaft ewig sein.</p> <p><b>Nº23a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Die Jüden aber schrieen und sprachen:</p> <p><b>Nº23b – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Lässtest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige macht, der ist wider den Kaiser.</p> <p><b>Nº23c – Tenor – Evangelist</b><br/>Da Pilatus das Wort hörte, führete er Jesum heraus und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heisset: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha. Es war aber Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und er spricht zu den Jüden:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Sehet, das ist euer König!</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Sie schrieen aber:</p> <p><b>Nº23d – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!</p> <p><b>Nº23e – Tenor – Evangelist</b><br/>Spricht Pilatus zu ihnen:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Soll ich euren König kreuzigen?</p> | <p><b>Pilatos</b><br/>Não me respondes? Não sabes que tenho autoridade para te soltar, e autoridade para te crucificar?</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Respondeu Jesus:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Nenhuma autoridade terias sobre mim, se de cima não te fosse dada; por isso, quem me entregou a ti maior pecado tem.</p> <p><b>Evangelista</b><br/>A partir deste momento, Pilatos procurava soltá-lo.</p> <p><b>Nº22 – Coral</b><br/>Através de tua prisão, Filho de Deus<br/>Veio-nos a liberdade;<br/>O teu grilhão é Trono de graça,<br/>O refúgio de todos os piedosos;<br/>Pois se não fosse a tua servidão,<br/>Seria eterna a nossa escravidão.</p> <p><b>Nº23a – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Mas os judeus clamavam:</p> <p><b>Nº23b – Coro</b><br/>Se soltas a este, não és amigo de César; todo aquele que se faz rei é contra César.</p> <p><b>Nº23c – Evangelista</b><br/>Ouvindo Pilatos estas palavras trouxe Jesus para fora e sentou-se no tribunal, no lugar chamado Pavimento, no hebraico: Gábata. E era a parasceve pascal, cerca da hora sexta; e disse aos judeus:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Eis aqui o vosso rei!</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Eles porém clamavam:</p> <p><b>Nº23d – Coro</b><br/>Fora, fora! Crucifica-o!</p> <p><b>Nº23e – Evangelista</b><br/>Disse-lhes Pilatos:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>Hei de crucificar o vosso rei?</p> |
|---|---|

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Evangelist</b><br/>Die Hohenpriester antworteten:</p> <p><b>Nº23f – Chor</b> (<i>Turbae</i>)<br/>Wir haben keinen König denn den Kaiser.</p> <p><b>Nº23g – Tenor – Evangelist</b><br/>Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heisset Schädelstätt, welche heisset auf Ebräisch: Golgatha.</p> <p><b>Nº24 – Arie - Bass / Chor</b><br/>Eilt, ihr angefochtenen Seelen,<br/>Geht aus euren Marterhöhlen,<br/>Eilt - <i>Wohin?</i> - nach Golgatha!<br/>Nehmet an des Glaubens Flügel,<br/>Flieht - <i>Wohin?</i> - zum Kreuzeshügel,<br/>Eure Wohlfahrt blüht allda!</p> <p><b>Nº25a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: "Jesus von Nazareth, der Jüden König." Diese Überschrift lasen viel Jüden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:</p> <p><b>Nº25b – Chor</b> (<i>Turbae</i>)<br/>Schreibe nicht: der Jüden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der Jüden König.</p> <p><b>Nº25c – Tenor – Evangelist</b><br/>Pilatus antwortete:</p> <p><b>Bass – Pilatus</b><br/>Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.</p> <p><b>Nº26 – Choral</b><br/>In meines Herzens Grunde<br/>Sein Nam und Kreuz allein<br/>Funkelt all Zeit und Stunde,<br/>Drauf kann ich fröhlich sein.<br/>Erschein mir in dem Bilde<br/>Zu Trost in meiner Not,<br/>Wie du, Herr Christ, so milde<br/>Dich hast geblut' zu Tod!</p> | <p><b>Evangelista</b><br/>Responderam os principais sacerdotes:</p> <p><b>Nº23f – Coro</b><br/>Não temos rei, senão César!</p> <p><b>Nº23g – Evangelista</b><br/>Então Pilatos o entregou para ser crucificado. Tomaram eles, pois, Jesus, e ele próprio, carregando a sua cruz, saiu para o lugar chamado Calvário, Gólgota em hebraico.</p> <p><b>Nº24 – Baixo com Coro</b><br/>Apressai-vos, almas angustiadas,<br/>Saíam das grutas dos sepulcro,<br/>Correi - <i>Para onde?</i> - para Gólgota!<br/>Tomai as asas da fé,<br/>Fuji - <i>Para onde?</i> - para o monte da cruz,<br/>Vosso bem-estar ali reluz!</p> <p><b>Nº25a – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Ali o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado, e Jesus no meio. Pilatos escreveu um título e o colocou no cimo da cruz: o que estava escrito era: "Jesus de Nazaré, o rei dos Judeus". Muitos judeus leram este título, porque o lugar em que Jesus fora crucificado era perto da cidade; e estava escrito em hebraico, latim e grego. Os principais sacerdotes diziam a Pilatos:</p> <p><b>Nº25b – Coro</b><br/>Não escrevas: rei dos judeus e, sim, que ele disse: Sou o rei dos judeus.</p> <p><b>Nº25c – Evangelista</b><br/>Respondeu Pilatos:</p> <p><b>Pilatos</b><br/>O que escrevi, escrevi.</p> <p><b>Nº26 – Coral</b><br/>No fundo do meu coração<br/>Seu nome, sua cruz brilham<br/>Em todo tempo e hora,<br/>Por isso, posso ser feliz.<br/>Apareça nesta visão<br/>Como consolando na minha aflição,<br/>Como tu, Senhor Cristo, tão meigo<br/>Sangraste até morrer.</p> |
|--|--|

|  |   |
|--|---|
| <p><b>Nº27a – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:</p> <p><b>Nº27b – Chor (<i>Turbae</i>)</b><br/>Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.</p> <p><b>Nº27c – Tenor – Evangelist</b><br/>“Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen.” Solches taten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Weib, siehe, das ist dein Sohn!</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Darnach spricht er zu dem Jünger:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Siehe, das ist deine Mutter!</p> <p><b>Nº28 – Choral</b><br/>Er nahm alles wohl in acht<br/>In der letzten Stunde,<br/>Seine Mutter noch bedacht,<br/>Setzt ihr ein' Vormunde.<br/>O Mensch, mache Richtigkeit,<br/>Gott und Menschen liebe,<br/>Stirb darauf ohn alles Leid,<br/>Und dich nicht betrübe!</p> <p><b>Nº29 – Rezitativ</b></p> <p><b>Tenor – Evangelist</b><br/>Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllet würde, spricht er:</p> <p><b>Bass – Jesus</b><br/>Mich dürstet!</p> <p><b>Evangelist</b><br/>Da stund ein Gefässe voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn</p> | <p><b>Nº27a – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Os soldados, pois, quando crucificaram a Jesus, tomaram-lhe as vestes e fizeram quatro partes, para cada soldado uma parte; e a túnica. A túnica, porém, era sem costura, toda tecida de alto a baixo. Disseram então uns aos outros:</p> <p><b>Nº27b – Coro</b><br/>Não a rasguemos, mas lancemos sortes sobre ela para ver a quem caberá.</p> <p><b>Nº27c – Evangelista</b><br/>Para se cumprir a Escritura: “Repartiram entre si as minhas vestes e sobre a minha túnica lançaram sortes.” Assim fizeram os soldados. E junto à cruz estavam a mãe de Jesus, a irmã dela, e Maria, mulher de Clopas, e Maria Madalena. Vendo Jesus sua mãe, e junto a ela o discípulo amado, disse:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Mulher, eis aí o teu filho.</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Depois disse ao discípulo:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Eis aí tua mãe!</p> <p><b>Nº28 – Coral</b><br/>Cuidou bem de tudo<br/>Nesse encontro derradeiro,<br/>De sua mãe ainda se lebrou<br/>Um amigo verdadeiro lhe deixou.<br/>Ó, pessoa, siga a retidão<br/>Ame a Deus e as pessoas,<br/>Depois morra sem pesar,<br/>E não te deixes magoar!</p> <p><b>Nº29 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Dessa hora em diante o discípulo a tomou para casa. Depois, vendo Jesus que tudo já estava consumado, para se cumprir a Escritura disse:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Tenho sede!</p> <p><b>Evangelista</b><br/>Estava ali um vaso cheio de vinagre. Embeberam de vinagre uma esponja e,</p> |
|--|---|

|   |   |
|---|---|
| <p>um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Es ist vollbracht!</p> <p><b>Nº30 – Arie – Alt</b><br/>Es ist vollbracht!<br/>O Trost vor die gekränkten Seelen!<br/>Die Trauernacht<br/>Lässt nun die letzte Stunde zählen.<br/>Der Held aus Juda siegt mit Macht<br/>Und schliesst den Kampf.<br/>Es ist vollbracht!</p> <p><b>Nº31 – Rezitativ</b></p> <p><b>Evangelist</b><br/>Und neigte das Haupt und verschied.</p> <p><b>Nº32 – Arie - Bass / Chor</b><br/>Mein teurer Heiland, lass dich fragen,<br/><i>Jesu, der du warest tot,</i><br/>Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen,<br/>Und selbst gesagt: Es ist vollbracht,<br/><i>Lebest nun ohn Ende,</i><br/>Bin ich vom Sterben freigemacht?<br/><i>In der letzten Todesnot</i><br/><i>Nirgend mich hinwende.</i><br/>Kann ich durch deine Pein und Sterben<br/>Das Himmelreich ererben?<br/>Ist aller Welt Erlösung da?<br/><i>Als zu dir, der mich versüht,</i><br/><i>O du lieber Herre!</i><br/>Du kannst von Schmerzen zwar nichts sagen;<br/><i>Gib mir nur, was du verdient,</i><br/>Doch neigest du das Haupt<br/>Und sprichst stillschweigend: ja.<br/><i>Mehr ich nicht begehre!</i></p> <p><b>Nº33 – Rezitativ</b></p> <p><b>Evangelist</b><br/>Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen.</p> <p><b>Nº34 – Arioso – Tenor</b><br/>Mein Herz, in dem die ganze Welt<br/>Bei Jesus Leiden gleichfalls leidet,<br/>Die Sonne sich in Trauer kleidet,<br/>Der Vorhang reisst, der Fels zerfällt,<br/>Die Erde bebt, die Gräber spalten,<br/>Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,<br/>Was willst du deines Ortes tun?</p> <p><b>Nº35 – Arie – Sopran</b></p> | <p>fixando-a num caniço de hissopo, Iha chegaram à boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse:</p> <p><b>Jesus</b><br/>Está consumado!</p> <p><b>Nº30 – Contralto</b><br/>Está consumado!<br/>Ó consolo para as almas magoadas!<br/>A noite de luto<br/>Está com horas contadas.<br/>O herói de Judá triunfa com poder<br/>E encerra a luta.<br/>Está consumado!</p> <p><b>Nº31 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>E, inclinando a cabeça, rendeu o espírito.</p> <p><b>Nº32 – Baixo com Coro</b><br/>Caro Salvador, permita-me perguntar,<br/><i>Jesus, que morto estiveste</i><br/>Estando à cruz pregado,<br/>E ele mesmo disse: Está consumado,<br/><i>E agora vive sem fim,</i><br/>Estou eu livre da morte assim?<br/><i>Em derradeira angústia mortal</i><br/><i>A nenhum outro lugar me dirijo.</i><br/>Por tua morte e tortura<br/>Herdarei o Reino do céu?<br/>Está alí de todo mundo a redenção?<br/><i>Somente em ti que me perdoa,</i><br/><i>Ó tu, querido Senhor!</i><br/>Nada respondes, tamanha é a dor;<br/><i>Concede-me apenas, o que tu mereces,</i><br/>Porém inclinas a tua frente,<br/>Calando-te dizes: sim.<br/><i>Almejo mais nada enfim!</i></p> <p><b>Nº33 – Recitativo</b></p> <p><b>Evangelista</b><br/>Eis que o véu do santuário se rasgou em duas partes, de alto a baixo: tremeu a terra, fenderam-se as rochas abriam-se os sepulcros e ressuscitaram muitos corpos de santos.</p> <p><b>Nº34 – Tenor</b><br/>Meu coração, no qual o mundo todo<br/>Com o sofrimento de Jesus igualmente sofre<br/>O sol de luto se veste,<br/>A rocha cai, se rasga o véu,<br/>A terra treme, os sepulcros se abrem<br/>Pois vêem o Criador perecer.<br/>E qual será o teu proceder?</p> <p><b>Nº35 – Soprano</b></p> |
|---|---|

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren  
Dem Höchsten zu Ehren!  
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:  
Dein Jesus ist tot!

### Nº36 – Rezitativ

#### Evangelist

Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war, dass nicht die Leichname am Kreuz blieben den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr gross), baten sie Pilatum, dass ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, dass er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiss, dass er die Wahrheit saget, auf dass ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf dass die Schrift erfüllet würde: "Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen". Und abermal spricht eine andere Schrift: "Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben."

### Nº37 – Choral

O hilf, Christe, Gottes Sohn,  
Durch dein bitter Leiden,  
Dass wir dir stets untertan  
All Untugend meiden,  
Deinen Tod und sein' Ursach  
Fruchtbarlich bedenken,  
Dafür, wiewohl arm und schwach,  
Dir Dankopfer schenken!

### Nº38 – Rezitativ

#### Evangelist

Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich aus Furcht von den Jüden), dass er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Jüden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleget war. Dasselbst hin legten sie

Derreta, meu coração, nas torrentes deste pranto;  
Em honra ao Altíssimo!  
Divulgue ao mundo e ao céu o horror:  
Teu Jesus está morto!

### Nº36 – Recitativo

#### Evangelista

Então os judeus, para que no sábado não ficassem os corpos na cruz, visto como era grande o dia daquele sábado, rogaram a Pilatos que se lhes quebrassem as pernas, e fossem tirados. Os soldados foram e quebraram as pernas ao primeiro e ao outro que com ele tinha sido crucificado. Chegando-se, porém, a Jesus, como vissem que já estava morto, não lhe quebraram as pernas. Mas um dos soldados lhe abriu o lado com uma lança e logo saiu sangue e água. Aquele que isto viu, testificou, sendo verdadeiro o seu testemunho; e ele sabe que diz a verdade, para que também vós creiais. E isto aconteceu para se cumprir a Escritura: "Nenhum dos seus ossos será quebrado" E outra vez diz a Escritura: "Eles verão aquele a quem traspassaram."

### Nº37 – Coral

Oh ajuda, Cristo, Filho de Deus,  
Através do teu sofrer tão cruel  
A vivermos sempre em submissão,  
Que evitemos toda corrupção,  
Sobre tua morte e sua razão  
Seja frutífera a meditação  
Para tal, ainda que pobres e fracos,  
Oferecemos-te sacrifício de louvor!

### Nº38 – Recitativo

#### Evangelista

Depois disto, José de Arimatéia, que era discípulo de Jesus, ainda que ocultamente pelo receio que tinha dos judeus, rogou a Pilatos lhe permitisse tirar o corpo de Jesus. Pilatos lho permitiu. Então foi e retirou o corpo de Jesus. E também Nicodemos, aquele que anteriormente viera ter com Jesus à noite, foi, levando cerca de cem libras de um composto de mirra e aloés. Tomaram o corpo de Jesus e o envolveram em lençóis com os aromas, como é de uso entre os judeus na preparação para o sepulcro. No lugar onde Jesus fora crucificado, havia um jardim, e neste um sepulcro novo, no qual ninguém tinha ainda sido posto. Ali, por causa da preparação

|   |   |
|---|---|
| <p>Jesum, um das Rüsttags willen der Jüden,<br/>diewel das Grab nahe war.</p> <p><b>Nº39 – Chor</b><br/> Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,<br/> Die ich nun weiter nicht beweine,<br/> Ruht wohl, und bringt auch mich zur Ruh!<br/> Das Grab, so euch bestimmt ist<br/> Und ferner keine Not umschliesst,<br/> Macht mir den Himmel auf<br/> Und schliesst die Hölle zu.</p> <p><b>Nº40 – Choral</b><br/> Ach, Herr, lass dein lieb Engelein<br/> Am letzten End die Seele mein<br/> In Abrahams Schoss tragen,<br/> Den Leib in sein Schlafkämmerlein<br/> Gar sanft ohn einge Qual und Pein<br/> Ruhn bis am jüngsten Tage!<br/> Alsdenn vom Tod erwecke mich,<br/> Dass meine Augen sehen dich<br/> In aller Freud, o Gottes Sohn,<br/> Mein Heiland und Genadenthron!<br/> Herr Jesus Christ, erhöre mich,<br/> Ich will dich preisen ewiglich!</p> | <p>dos judeus, e por estar perto o túmulo,<br/>depositaram o corpo de Jesus.</p> <p><b>Nº39 – Coro</b><br/> Descansem em paz, corpos santos,<br/> Que eu agora não mais lamentarei,<br/> Descansem em paz e eu também<br/>descansarei!<br/> Essa tumba, então destinada a vocês,<br/> Me abre a morada celestial<br/> E cerra as portas do abismo infernal.</p> <p><b>Nº40 – Coral</b><br/> Ah, Senhor, deixa teus queridos anjos<br/> Levem minh' alma, quando o tempo for,<br/> Junto ao seio de Abraão,<br/> Que o corpo repouse no seu aposento<br/> Tranquilamente sem dor e sofrimento<br/> Até o juízo final!<br/> Então me faça ressuscitar<br/> Para meus olhos poderem te olhar<br/> Com toda alegria, ó Filho de Deus,<br/> Meu Salvador e Trono da graça!<br/> Senhor Jesus Cristo, atenda-me,<br/> Eu quero te louvar eternamente!</p> |
|---|---|