

ESCOLA SUPERIOR DE TEOLOGIA
INSTITUTO ECUMÊNICO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

CLEONIR GEANDRO ZIMMERMANN

MÚSICA TEOLÓGICA

São Leopoldo

2005

CLEONIR GEANDRO ZIMMERMANN

MÚSICA TEOLÓGICA

Dissertação de Mestrado Profissionalizante

Para obtenção do Grau de Mestre em Teologia
Escola Superior de Teologia
Instituto Ecumênico de Pós-Graduação
Liturgia

Orientador: Werner Ewald

São Leopoldo

2005

ZIMMERMANN, Cleonir Geandro. *Música Teológica*. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2005.

SINOPSE

O trabalho aborda a música na religião cristã. Parte-se dos escritos bíblicos adentrando o universo da comunidade cristã primitiva. As conseqüência e mudanças surgidas com a romanização do cristianismo e a evolução do gregoriano dão continuidade à investigação. O cisma do séc. XVI é analisado a partir da relação entre música e teologia no movimento reformatório e no movimento da contra-reforma. Após situar o período barroco os movimentos de restauração fazem a transição para que se chegue ao séc. XX. O protestantismo de confissão luterana no Brasil é o contexto conclusivo da análise que aponta para possíveis variáveis no entendimento e na prática do ministério da música na Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil.

ZIMMERMANN, Cleonir Geandro. *Música Teológica*. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2005.

ABSTRACT

The present work approaches music in the Christian religion. It starts from biblical texts then enters the universe of the early Christian community. The consequences and the changes which appeared with the Romanization of Christianity and the evolution of the Gregorian give continuity to the investigation. The 16th century schism is analyzed from the relationship between music and theology in the reformatory movement and in the Counter-Reformation. After situating the Baroque period the Restoration movements make the transition for the coming of the 20th century. Protestantism of Lutheran Confession in Brazil is the conclusive context which leads to possible variables for the understanding and the practice of the music ministry in the Evangelical Church of Lutheran Confession in Brazil.

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i>	6
<i>I. MÚSICA TEOLÓGICA NA BÍBLIA</i>	7
1.1 - MÚSICA NO ANTIGO TESTAMENTO.....	7
1.1.1 - <i>Personagens bíblicos veterotestamentários relacionados à Música Teológica</i>	8
1.1.2 - <i>O canto no Antigo Testamento</i>	10
1.2 - MÚSICA NO NOVO TESTAMENTO.....	11
1.2.1 - <i>Música no Ministério de Jesus</i>	12
1.2.2 - <i>Música depois de Cristo</i>	14
1.2.3 - <i>O canto no Novo Testamento</i>	17
<i>II. MÚSICA TEOLÓGICA NA TRADIÇÃO ECLESIASTICA</i>	19
2.1 - MÚSICA TEOLÓGICA NO CATOLICISMO	19
2.1.1 - <i>Cristianismo Romano</i>	19
2.1.2 - <i>A Reforma Católica</i>	20
2.1.3 - <i>O Concílio Ecumênico Vaticano II – (1962-1965)</i>	23
2.2 - MÚSICA TEOLÓGICA NA IGREJA LUTERANA	24
2.2.1 - <i>Música Luterana</i>	24
2.2.2 - <i>Música no Barroco</i>	28
2.2.3 - <i>Música depois de Bach</i>	31
<i>III. MÚSICA TEOLÓGICA NA IECLB (IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL)</i>	33
3.1 - GÊNESE DA IECLB.....	33
3.1.1 - <i>Os Sínodos</i>	35
3.1.2 - <i>A Federação Sinodal – IECLB</i>	37
3.1.3 - <i>O Departamento de Música Sacra da IECLB</i>	39
3.1.4 - <i>O Conselho Nacional de Música da IECLB</i>	40

3.2 - MÚSICA TEOLÓGICA E O MINISTÉRIO ECLESIAÍSTICO	41
3.3 - MÚSICA TEOLÓGICA E LITURGIA.....	43
3.4 - ORDENAÇÃO AO MINISTÉRIO DA MÚSICA	45
<i>CONCLUSÃO</i>	<i>47</i>
<i>REFERÊNCIAS</i>	<i>50</i>

INTRODUÇÃO

No início era o verbo, logos divino, energia sonora, harmônica... Era sinfônica? Antes de tudo houve Música, Música Original, da qual se originaram todas as melodias, acordes, consonâncias e dissonâncias possíveis. Deus Criador da Música, doador da Música; Jesus Cristo, o Messias, *Agnus Dei*, paradoxalmente compositor e composição. Encarnação do Verbo que soou como cacofonia aos ouvidos do Mundo. Sonoridade de perfeição subliminar incabível ao ouvir humano que abruptamente cortou sua obra. Mas o silêncio da pausa se rompeu e o anúncio de sua Ressurreição (da Páscoa!) tornou-se incumbência permanente de sua Igreja. O sopro do Santo Espírito é sopro de Vida, sopro de Música. Somos de sopro, de inspiração e expiração. Produzimos com o sopro ruídos laríngeos em canto; nosso corpo em Música. Ao estar em relação com Deus a música se torna teológica. Vem de Deus e a ele se dirige.

Para perceber que a música é um elemento do culto cristão basta participar de alguma liturgia, e se verá isso como óbvio. O óbvio sempre me atraiu. Óbvio até que ponto? Motivado por esta busca do limite da obviedade fui buscar na Bíblia e na Tradição Eclesiástica as fontes da Música Teológica. Em seguida ensaio uma aplicação que considero urgente a partir da realidade eclesial que me insere. Esta inserção é apresentada desde o processo migratório de famílias evangélico-luteranas ao Brasil, a partir de 1824 mais expressivamente. Passando pela formação dos Sínodos e da Federação Sinodal-IECLB, e buscando aqui uma aproximação com os órgãos do setor de música. A contextualização aponta para a necessidade e possibilidades para o futuro da música na IECLB.

Novas possibilidades de atuação ministerial são exercitadas nesta reflexão, que não quer ser uma dogmática musical; antes, são sugestões que levam em conta nossa herança bíblica e histórica apontando para a realidade da vida da igreja em um setor que considero essencial, a música que considero teológica.

I. MÚSICA TEOLÓGICA NA BÍBLIA

Nos escritos bíblicos pode-se encontrar uma enorme gama de passagens nas quais existe vinculação com a música, inclusive, com o ministério da música. Há alusões bem específicas, e também poéticas, simbólicas. Numericamente, “dos 66 livros da Bíblia, 44 referem-se à música”¹. A Bíblia é fonte da teologia que a música expressa. Neste capítulo primeiramente aborda-se a música no Antigo Testamento (AT). Especialmente, a partir da aproximação com personagens bíblicos relacionados à música. Em seguida o Novo Testamento (NT), trata-se da música no ministério salvífico de Jesus e a música depois dele, na comunidade cristã primitiva. Ao final de cada um dos dois blocos do capítulo acrescenta-se um sub-título específico abordando o canto em cada um dos Testamentos.

1.1 - Música no Antigo Testamento

A história da música é uma das formas de aproximação com a realidade de uma civilização. Enquanto arte de combinar os sons², a música vem sendo cultivada desde as mais remotas eras. Ao se pensar a música dos tempos bíblicos veterotestamentários, busca-se observar aspectos fundamentais, como arranjo, composição, timbre, dinâmica. Daí supõe-se melhor como ela pode ter sido. Não há, porém, fontes que possibilitem uma reconstrução fidedigna

¹ Paul McCOMMON, *A Música na Bíblia*, p. 5.

² “Música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo. As principais partes que a música é constituída são: Melodia – conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música). Harmonia – conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música). Contraponto – conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música). Ritmo – ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia”. Bohumil MED, *Teoria da Música*, p. 11.

desta música. O fato de a música dos hebreus ter tido influências dos povos vizinhos permite uma aproximação por via comparativa.

Os hebreus figuravam entre as nações mais musicais do mundo antigo. Sua origem está vinculada com os primórdios da própria música, uma vez que os hebreus constam entre as civilizações mais antigas do mundo.

A origem da música perde-se nos tempos da história do homem. A análise de documentos, pinturas e objetos ancestrais mostra que, muito antes da civilização grega, as culturas orientais da Mesopotâmia (sumérios, babilônicos e assírios), egípcios, hebreus, chineses e hindus, possuíam uma arte musical relativamente desenvolvida, praticada em solenidades guerreiras, religiosas ou festivas, onde eram utilizados coros e uma certa variedade de instrumentos.³

Os dados que a Bíblia traz no tocante à música são de suma importância não apenas para possibilitar uma aproximação com a música dos tempos bíblicos, mas também para elucidar o espaço que esta arte tem na cultura hebréia, a qual influenciou significativamente o cristianismo. Além disso, muito material bíblico-bibliográfico era musicado. Os livros que apresentam maior material musical são o livro dos Salmos e os Cânticos de Salomão. Porém, na maioria dos escritos veterotestamentários se encontram textos de hinos e canções.

1.1.1 - Personagens bíblicos veterotestamentários relacionados à Música Teológica

O primeiro personagem que a Bíblia relaciona com a música é Jubal, na genealogia de Caim, inserida na “construção da história javista primitiva”⁴. Jubal é apresentado como “o antepassado de todos os tocadores de lira e flauta”⁵. Este dado, no primeiro livro da Bíblia, apresenta um ser humano musical e um ofício que desde os primórdios da humanidade dela é constituinte. Ao definir um antepassado para os musicistas, a Bíblia teologiza o fazer musical e situa o ofício por eles desenvolvido com a história da salvação:

Onde existe música e canto, precisa haver pessoas que a executam. Não é por nada que a história nos relata dos antepassados do povo de Jubal, que foi o pai da cítara e da chara-

³ I. A. CHAIM, *A Música Erudita da Idade Média ao Século XX*, p. 7.

⁴ „Sie ist in dem grossen Aufbau der javistischen Urgeschichte ein wichtiges Stück. Sie zeigt den kulturellen Fortschritt der Menschen“. Karl WIESNER, *Kleine Biblische Geschichte der Musik*, p. 20.

⁵ Gn 4.21.

mela. Pois, a partir deste antepassado, no antigo Israel criou-se uma legítima classe de músicos, algo como uma “corporação de músicos”, de muito prestígio entre o povo.⁶

Um dos episódios, senão o maior, da História de Israel, está registrado em forma de música! É um claro exemplo da comunhão entre a música e a teologia. Após a travessia do Mar Vermelho e da destruição dos exércitos do Faraó, Moisés e o povo de Israel entoaram o cântico de Miriã⁷, também chamado de cântico de Moisés, mostra da vinculação entre música e religião em Israel.

Quando o grupo de trabalhadores fugiu (cf. 14.5), foi perseguido, mas salvo – talvez por uma catástrofe natural. O testemunho mais antigo deste episódio é um cântico que descreve este acontecimento não como vitória de Israel, mas exclusivamente como feito de Deus, realizado sem auxílio humano: “Cantai a Javé; pois alto se ergueu, cavalo e condutor (de carro de combate) ao mar atirou” (Ex 15.21; cf. 14.13s.25.)⁸

Ao homenagear Moisés com o cântico, o relator bíblico também evidencia a influência egípcia na musicalidade israelita:

Moisés nasceu no Egito. Sabemos que, apesar do decreto do faraó, ele foi criado no palácio egípcio, desde a mais tenra idade. Como filho adotivo da filha do faraó, sem dúvida, ele foi educado pelos sacerdotes egípcios, em cujas mãos repousava, além de todos os outros ensinamentos, toda a música praticada nos templos. E, como se sabe que a música dos templos era muito importante, conclui-se que Moisés, com certeza, teve um relacionamento muito forte com a música.⁹

O mais conhecido músico da Bíblia é Davi, que obteve grande influência junto à corte e tornou-se o rei de Israel. Seu maior legado musical foram os muitos salmos que compôs,

⁶ „Wo gespielt und gesungen wird, da muss es auch Menschen geben, die das tun. Und so wird uns nicht umsonst in der Urgeschichte des Bundesvolkes von Jubal, dem Vater der Zither und Rohrflötenspieler, berichtet. Denn von diesem Ahnherrn an entwickelte sich in Altisrael ein richtiger Stand der Musiker, so etwas wie eine ‚Musikantengilde‘, die in hoher Achtung bei dem ganzen Volk stand“. K. WIESNER, op. cit., p. 24.

⁷ Êx 15.1-18.

⁸ Werner SCHMIDT, *Introdução ao Antigo Testamento*, p. 21.

⁹ „Mose war in Ägypten geboren worden. Und wir wissen, wie er – trotz des pharaonischen Erlasses – in zartestem Kindesalter von Gott hindurchgerettet und am ägyptischen Königshof erzogen worden war. Als der von der Tochter Pharaos an Kindesstatt Angenommene ist der zweifellos auch Schüler der ägyptischen Priester geworden, in deren Händen neben anderem die ganze Tempelmusik lag. Und aus dem Wissen um die grosse Bedeutung der Tempelmusik in Ägypten wird verständlich, warum Mose mindestens ein Verhältnis zur Musik gehabt muss“. K. WIESNER, op. cit., p. 25.

uma herança tão duradoura quanto as religiões judaica e cristã. Muitos salmos foram compostos pelo próprio rei Davi, e se encontram no Saltério, outros lhe foram atribuídos¹⁰.

“O povo judaico atribuiu a Jubal e à sua geração o início da música religiosa, e a Davi, o desenvolvimento desta arte.”¹¹ Em seu reinado Davi estimulou o cultivo da música e nomeou pessoalmente levitas para este ministério. “No tempo de Davi e Salomão, o ministério da música era uma parte integral do culto hebraico.”¹²

Conforme a lista dos grupos de famílias de levitas que voltaram do cativeiro¹³, estavam os “músicos descendentes de Asafe – cento e vinte e oito.”¹⁴ Ele era o chefe da música instrumental no Templo na época de Davi. Era mantido, da mesma forma que seus irmãos, pelo rei Davi, para ministrarem continuamente, “segundo exigia a obra de cada dia”¹⁵. Na perícope de II Cr 16.8-36 se encontra o salmo composto por Davi para a cerimônia de translação da arca para dentro da tenda, o qual foi entregue a Asafe, responsável pelos instrumentistas. O fato de a narrativa apresentar nominalmente o incumbido da tarefa de organizar a música evidencia o status e a importância que o ministério da música gozava nesta época. O levita Queanias¹⁶ era o responsável pela música vocal no templo. “Os cantores eram tidos em alta consideração e até mesmo serviam como líderes entre os levitas”¹⁷. O fato de haverem chefes distintos para a música instrumental e vocal dá a entender a complexidade e a demanda que existiu no Templo de Jerusalém.

Conforme, geralmente, se acredita, os coros hebraicos cantavam sempre em uníssono, não tendo qualquer harmonia ou contraponto. Para impressionar, tinham sempre de confiar no contraste da qualidade de tom. Conseguiram isso através de vários artifícios, tais como, variando o tamanho dos coros a serem apresentados, empregando cânticos antifônicos e usando a orquestra.¹⁸

¹⁰ Veja mais sobre as características dos Salmos em Denise FREDERICO, *Cantos para o Culto Cristão*, p. 79.

¹¹ P. McCOMMON, op. cit., p. 116.

¹² Id., ibid., p. 103.

¹³ Es 2.40. Os levitas foram o primeiro grupo de israelitas que retornou do exílio babilônico.

¹⁴ Es 2.42. Na versão Pastoral é usado o termo *cantores* ao invés de *músicos*, usado pela versão na Linguagem de Hoje.

¹⁵ I Cr 16.37.

¹⁶ I Cr 15.27.

¹⁷ P. McCOMMON, op. cit., p. 105.

¹⁸ Id., ibid., p. 91.

1.1.2 - O canto no Antigo Testamento

O canto é uma expressão artística privilegiada no judaísmo. Talvez pela apreensão hebréia no que tange às esculturas e a pintura. Por outro lado, o canto é um fenômeno genuinamente humano, transcendendo limites e fronteiras. No canto, o corpo humano se torna instrumento. Esta acessibilidade explica seu destaque musical. “Desde os tempos remotos cantava-se em Israel nas mais diversas situações (Êx 15.20s.; Nm 21.17s.,27ss.; Jz 5; 2 Sm 1.17ss.; cf. Am 5.23 e outras.)”¹⁹.

Tanto os homens quanto as mulheres cantavam em Israel. Embora a atividade musical no Templo de Jerusalém pareça ter sido exclusivamente exercida por homens, as mulheres tinham parte no fazer musical. “Uma referência ao cântico antifônico das mulheres é encontrada em 1 Sm 18.7: “As mulheres, tangendo, respondiam umas às outras: Saul matou os seus milhares. E Davi as suas dezenas de milhares”²⁰. Um dos recursos sonoros usados na técnica vocal judaica era o canto antifônico e o responsorial, envolvendo as mulheres na música das liturgias do Templo. Outra passagem que comprova o fato de as mulheres terem sido musicistas em Israel encontramos em Lm 1.4: “As moças que cantavam no Templo estão aflitas, e os sacerdotes vivem gemendo.” Essas moças, provavelmente, cantavam e tocavam no pátio do Templo, espaço de maior aceitação musical feminina. Os instrumentos de percussão eram os mais utilizados pelas mulheres. As prostitutas usavam instrumentos no seu ofício; as amigas tocavam enquanto a noiva se preparava para o encontro nupcial; as velhas salmodiavam lamentos. A Teologia Feminista busca identificar personagens importantes na história das mulheres nos escritos bíblicos; uma nova chave hermenêutica é possível a partir da música.

Adjetivar alguns personagens bíblicos a partir de suas peculiaridades musicais significa imbuí-los de sensibilidade artística. O ser humano é musical naturalmente; intrínseca como a fé é a música. Portanto, ao destacar a musicalidade de Miriã, Débora, Maria e as mulheres que cantavam e tocavam no Templo, estamos dando significados a elas que servem para nos aproximar da música bíblica e das vidas destas personagens.

¹⁹ W. SCHMIDT, op. cit., p. 285.

²⁰ P. McCOMMON, op. cit., p. 118.

1.2 - Música no Novo Testamento

Os Evangelhos se referem pouco à música. Porém, trazem indiretamente vários dados sobre a música na vida de Jesus. Os hinos evangélicos e cristológicos e as admoestações paulinas que incentivam a prática musical testemunham a relevância querigmática e doxológica da música nos escritos neotestamentários.

A partir do Novo Testamento a música teológica é transformada. Passado o tempo da lei, é inaugurado o tempo da graça. A presença salvífica de Deus em Jesus Cristo fez nova todas as coisas, inclusive a música. O Evangelho se comunica também musicalmente. Tamanha honra leva a música a dar o melhor de si e exaltar a magnitude do Altíssimo jubilando “Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus do Universo”.

1.2.1 - Música no Ministério de Jesus

A música aparece em várias narrativas do ministério salvífico de Jesus. O Evangelho de Mateus apresenta um dado muito relevante para a música teológica: “Tendo cantado um hino, saíram para o Monte das Oliveiras.”²¹ Este dado, quase um apêndice à perícope da última ceia, ganha enorme relevância no contexto litúrgico de todos os tempos, pois de um lado apresenta um Jesus que cantava com os discípulos e, por outro, que a música fez parte da celebração eucarística fundante. Alcalde expressa-se assim: “O cântico de um hino por Jesus e seus discípulos, dignificou e enobreceu para sempre o lugar do cântico de hinos no culto”²², e é até aí que chega o comentário de von Allmen quando escreve: “O culto cristão sempre incluiu o canto comunitário”²³.

O hino citado na narrativa da instituição da Santa Ceia prova que essa não era uma prática incomum entre eles. Naturalmente esta vivência musical adentrou o novo universo religioso inaugurado em Pentecostes e presente nas reuniões dos primeiros cristãos. A participa-

²¹ Mt 26.30. Este hino é, muito provavelmente, um Hallel. “Trata-se de um conjunto de salmos – do 114 ao 119, que eram cantados nas grandes solenidades, principalmente na ceia ritual da Páscoa. Jesus celebrou e presidiu a Páscoa com seus discípulos. Segundo o ritual de Pessach, os quatro cálices rituais são precedidos por um kiddús (consagração ou santificação) cantado por aquele que exerce o papel de pai de família presidindo a ceia. A tradição de São Paulo (1 Co 11,25; Lc 22,20) afirma que foi o terceiro cálice ritual o consagrado por Jesus, instituindo a Eucaristia. Seguir-se-ia, depois, a segunda parte do canto do Hallel, os salmos 116 (114 e 115) – 119 (118). Terminando o canto, conclui a celebração de Pessach. Desse modo, compreende-se melhor o texto evangélico: “Depois de terem cantado salmos”, ele e seus discípulos, ‘foram para o monte das Oliveiras’, de imediato, tão logo terminado o Hallel.” A. ALCALDE, op. cit., p. 15.

²² P. McCOMMON, op. cit., p. 73.

²³ J. J. von ALLMEN, *O Culto Cristão*, p. 105.

ção de Jesus nas liturgias do Templo e da sinagoga testemunha seu freqüente contato com a música que ali acontecia e da qual ele participava:

Jesus nasce num povo que expressa sua fé cantando. Ele cantou com palavras e tons, como qualquer judeu de seu tempo, orando em recitação ritual, com balanço em dois tempos, de acordo com o costume de seu povo. O ofício da sinagoga é cantado, quase em sua totalidade: orações, bênção, salmos. A Bíblia não representa outra coisa a não ser o eco soberano do sentimento lírico e musical de todo um povo.²⁴

Ao expulsar os vendilhões do Templo²⁵, Jesus teria o cenário perfeito para tecer, se quisesse, críticas à música que ali acontecia. Mas, ao contrário, ao sair ele é surpreendido com um grupo de crianças gritando no pátio do Templo: “Glória ao Filho de Davi!”

E eles disseram a Jesus: O senhor está ouvindo o que estão dizendo? Jesus respondeu: Claro que sim. Vocês já não leram a passagem das Escrituras Sagradas que diz: Deus ensinou as crianças e as criancinhas a oferecerem louvor perfeito?”²⁶

Depois de um episódio que denunciava a condição imoral da prática religiosa vigente, o texto chama a atenção para as crianças, tradicionalmente marginalizadas na sociedade da época, oferecendo louvor perfeito, tendo sido, líricamente falando, ensaiadas por e para Deus.

Na vivência musical de Jesus, a recitação dos salmos merece atenção especial. Esta prática recitativa se encontra presente tanto na prática cültica templária quanto na sinagoga. “Toda a liturgia sinagoga era cantada e cada livro da escritura tinha seu próprio estilo melódico de canto. Jesus, como bom judeu, assiste regularmente ao culto sinagoga. (Lc 4,16).”²⁷ O exemplo de Jesus serviu de paradigma para a Igreja cristã ao absorver esta prática em seu meio.

O Evangelho de Lucas é emoldurado musicalmente para narrar o nascimento de Jesus. Além do *Gloria in Excelsis*²⁸, constam os três cânticos evangélicos, o *Magnificat*²⁹, ou cântico de Maria; o *Nunc Dimittis*³⁰, ou cântico de Simeão; e o *Benedictus*³¹, ou cântico de Zacarias.

²⁴ A. ALCALDE, op. cit., p. 11.

²⁵ Mt 21.12-17; Mc 11.15-19; Lc 19.45-48; Jo 2.13-22.

²⁶ Mt 21.15b-16.

²⁷ A. ALCALDE, op. cit., p. 14.

²⁸ Lc 2.14.

²⁹ Lc 1.46-55.

³⁰ Lc 2.29-32.

³¹ Lc 1.68-79.

Alcalde parodia: “Que melodia teria Jesus ouvido com o timbre suave de sua mãe, com a voz já formada de Zacarias e a voz debilitada do velho Simeão, bendizendo a Deus com a criança em seus braços?”³²

A música fez parte do ministério de Jesus, e continuou a fazer parte no ministério de Paulo, sendo parte do próprio Ministério da Igreja Cristã. Paulo não só recomenda o cultivo da música entre as comunidades, mas também a pratica em seu ministério³³. Música na boca de Jesus, de Paulo e da comunidade cristã é música teológica, transcendental. Arriscaria afirmar que ser cristão significa ser musical.

1.2.2 - Música depois de Cristo

Conforme as fontes bíblicas, nos primórdios do cristianismo as pessoas se reuniam “de casa em casa e tomavam as suas refeições com alegria”³⁴. Esta informação caracteriza o espaço litúrgico no qual brotou a religião cristã. Em suas reuniões domésticas, as pessoas cristãs recitavam trechos das escrituras e, provavelmente, entoavam salmos e hinos. O que caracteriza a música neste período é que “era um tipo de música apropriada para o âmbito de uma liturgia doméstica, de uma celebração particular”³⁵. Dentro deste contexto de culto vai se desenvolver a música cristã.

A música cristã primitiva estava estreitamente associada com a liturgia, e a liturgia, por sua vez, estava fortemente influenciada pelo culto sinagoga judaico. São Paulo reflete esta influência quando encorajou os cristãos a cantar salmos e hinos e cânticos espirituais ao Senhor (Cl 3.16; Ef 5.19)³⁶.

“Animem uns aos outros com salmos, hinos e canções sagradas. Cantem hinos e salmos ao Senhor, com gratidão nos seus corações.”³⁷ Ao citar três categorias musicais, os salmos, os hinos e as canções sagradas ou cânticos espirituais, Paulo aponta para as várias modalidades musicais que se faziam presentes entre as primeiras comunidades cristãs. Os salmos

³² A. ALCALDE, op. cit., p. 17.

³³ At 16.25.

³⁴ At 2.46.

³⁵ Anscar CHUPUNGO, *Diálogo entre Culto e Cultura*, p. 108.

³⁶ Early Christian music was closely associated with the liturgy, and like the liturgy itself, was strongly influenced by Jewish synagogal worship. St. Paul reflected this influence when he encouraged Christians to ‘sing psalm and hymn and spiritual songs to the Lord’ (Col 3.16; Ef 5. 19)”. Carl SCHALK, *Key words in church music*, p. 334.

³⁷ Cf. Ef 5.19.

são obviamente herança da tradição judaica; os hinos e canções sagradas remetem a influência do contexto onde a fé cristã começou a se propagar, especialmente entre os não cristãos, os “gentios”. As comunidades de origem gentílico-cristã eram fortemente influenciadas pelo helenismo. “Os gregos por meio do *hymnus* lembraram das vitórias de seus deuses. Por exemplo, um *hymnus* era dirigido ao deus Zeus para que ele saísse de sua morada celestial e habitasse no meio de seu povo³⁸. Os costumes do mundo helênico foram extremamente importantes e exerceram grande impacto na comunidade cristã nascente. Não há fontes desta música. Smend afirma: “Sobre a execução musical dos hinos no Novo Testamento nada é relatado”³⁹.

As tradições judaicas incluem música no dia-a-dia familiar, nas orações de mesa, por exemplo. Ao adentrar o ambiente familiar, a música teológica dá expressão prática à teologia.

La liturgia doméstica del judaísmo, con su preferencia por la música adscrita a un ritual, también influyó en la música litúrgica de la iglesia primitiva. Las bendiciones cantadas antes de las comidas, los salmos y los himnos eran elementos normales de las liturgias domésticas judías⁴⁰.

A comunicação na sinagoga era segundo o estilo recitativo, presente nas leituras e nas orações; a comunidade cristã absorveu inicialmente este estilo também. Já com os instrumentos musicais houve polêmica. Aliás, muitos eram os assuntos polêmicos já nos primórdios da Igreja. A associação do uso de instrumentos com o culto a divindades estranhas aos cristãos levou várias vezes ao não uso e à condenação destes.

O fato de a liturgia cristã primitiva se desenvolver em um ambiente doméstico corrobora para a naturalidade da ausência regular de instrumentos e instrumentistas.

Durante este período se observa la ausencia de referencias a cantores especiales, salmistas o cantores regulares. El lector y el oficiante, por supuesto, cantaban o recitaban melódicamente sus partes, pero la asamblea cantaba el resto, especialmente los salmos e himnos. Antes del siglo cuarto, la forma de la liturgia era todavía más bien un acontecimiento doméstico en el cual no había aún necesidad de un coro entrenado o profesional. Además, conviene tener presente que la liturgia en su integridad era musical. Las lecturas y oraciones eran recitadas melodiosamente, y los salmos, tanto los bíblicos como los no bíblicos, como también los himnos, eran cantados. En tal caso ninguna parte de la liturgia se hablaba. Cuando alguien proclamaba la Palabra, no hablaba simplemente; se recitaba melódicamente el texto. (...) El recitativo habría sido el género musical típico

³⁸ Friedrich GENTHNER, *A origem do nosso canto*, in: *Semana de Música e Canto em Rodeio* 12, 1998.

³⁹ „Über die musikalische Ausführung der Hymnen wird uns im Neuen Testament nichts berichtet“. R. Smend, op. cit., p. 13.

⁴⁰ A. CHUPUNGCO, op. cit., p. 107.

usado por la naciente iglesia del primer siglo. (...) Parece que la distinción entre discurso y canto público todavía no se había determinado. Por eso, los dos elementos principales de la liturgia, a saber, la lectura bíblica y las oraciones por parte del oficiante, se verificaba conforme a la más antigua tradición musical, cuyo fin primordial – y acaso único – era anunciar o proclamar la Palabra o el texto litúrgico⁴¹.

Nos tempos iniciais do cristianismo não havia uma ordem litúrgica estabelecida; o que dava alguma unidade litúrgica entre as comunidades era a celebração eucarística e o serviço no mundo, a ação diaconal. A dimensão diaconal do culto⁴² caracteriza os primórdios da religião cristã. O acento ético era percebido especialmente na ascese. A separação do mundo era vista como aplicação total da ética e expressão máxima de autocontrole. Aí entravam

[...] o jejum e a abstinência da carne, vinho e sexo. [...] Cada comunidade auxiliava viúvas, órfãos, doentes, pessoas idosas, minorava os sofrimentos dos prisioneiros. Quando irrompia a peste, os cristãos se distinguiam pelo seu serviço⁴³.

Quando o Império Romano toma para si atribuições sociais que antes eram desenvolvidas pela Igreja, em meados do séc. IV, o diaconato, setor organizado da Igreja que executava tarefas assistenciais, começa a definhir e a ficar cada vez mais enclausurado dentro da Igreja. Antes de 130-140, há uma grande pluralidade na vida litúrgica e comunitária; “uma coisa, porém, já se pode constatar como definitiva: o entusiasmo do cristianismo primitivo estava desaparecendo”⁴⁴.

A institucionalização da Igreja Cristã levou à burocratização dos ministérios, os quais passaram a ser regulamentados, supervisionados, aprovados, testados, remunerados (?)... Com a hierarquização do clero, o poder subiu a muitas cabeças e o resultado a história da Igreja nos mostra. Foram séculos de abuso de poder⁴⁵.

⁴¹ A. CHUPUNGCO, op. cit., p. 112.

⁴² Diaconia se refere, originalmente, ao “servir à mesa” (conforme Lc 17.8). Mas, muito me breve, tornou-se sinônimo de todo auxílio prestado por uma pessoa a outra (conforme At 6.1). Adquire significado abrangente. No Novo Testamento, pode designar, também, o serviço da pregação (At 6.4; conforme 2º 5.18; etc.), sim, todo exercício das funções próprias do Corpo de Cristo (1 Co 12.5). E, todavia, na Igreja, se impôs o significado restrito: Diaconia é o serviço que socorre as pessoas em suas necessidades concretas. Já no Novo Testamento, o Diaconato desenvolve um perfil próprio ao lado de outros ministérios (conforme 1 Tm 3.8). Veja mais em Sissi G. RIEFF, *Diaconia e culto cristão nos primeiros séculos*, São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 1999.

⁴³ Martin N. DREHER, *A Igreja no Império Romano*, p. 31.

⁴⁴ M. N. DREHER, op. cit., p. 26.

⁴⁵ Embora no protestantismo não haja diferença entre um cristão do clero e um cristão do povo, a estrutura eclesial hierárquica nele instalada invalida o seu próprio discurso.

Na época em que o “Espírito” atuara na comunidade, não houve a possibilidade de “funcionários” desempenharem suas funções. Tudo fluía. A liderança espiritual estivera nas mãos dos carismáticos: apóstolos, profetas e mestres. Os episcopos e diáconos tinham apenas a função de auxiliares dos carismáticos. Quanto mais desaparecia a ação do *Pneuma*/Espírito, tanto mais episcopos e diáconos passaram a ter evidência. É dentro dessa linha que surgiu o episcopado monárquico, o episcopado de apenas uma pessoa.⁴⁶

O desenvolvimento deste processo levou ao papado. A teologia católica esforçou-se para legitimar esta estrutura durante praticamente toda a Idade Média. Vale lembrar que o dogma da Infallibilidade Papal é de 1870. Tratar-se-á da romanização da religião cristã mais de perto no próximo capítulo.

1.2.3 - O canto no Novo Testamento

A comunidade de Jesus Cristo, desde o princípio, era conhecida como a comunidade que canta. Os motivos, para tanto, eram históricos: a tradição dos cultos nos templos e nas sinagogas, da qual se originara a comunidade primitiva a exemplo de Jesus Cristo e dos apóstolos (Mc. 14,26; Atos 16,25), e a força musical dos novos territórios de missão. (...) O canto, o hino foi a forma encontrada para expressar o novo *eon*, que penetrou no antigo *eon* com a chegada do Senhor.⁴⁷

A cultura cantante do Antigo Testamento é um dos motivos que dá ao canto destaque também no Novo Testamento. O canto cristão, nesse período, é caracterizado em primeiro lugar por ser canto comunitário. Praticado em conjunto. Uníssonos e, salvo exceções, sem acompanhamento. Os instrumentos musicais foram evitados nas celebrações pelas associações com cultos pagãos, como já vimos. Cantar é tão importante na religião cristã por ser uma forma de assimilação do Evangelho.

Através do cantar torna-se mais fácil comunicar conteúdos sobre os quais nem sempre se gosta ou mesmo consegue falar. Os hinos, enquanto, letra e música conjugados (sic), ajudam a conformar o lastro comum do povo cristão. Tanto isto é verdade, que o cantar é das

⁴⁶ Id., *ibid.*

⁴⁷ „Die Gemeinde Jesu Christi ist von Anfang an eine singende Gemeinde gewesen. Das hatte zunächst geschichtliche Gründe: die gottesdienstliche Tradition von Tempel und Synagoge, von der die Urgemeinde herkam, das Vorbild Jesu und der Apostel (Mk. 14, 26; Apg. 16, 25), die musikalische Bodenkräfte der neuen Missionsgebiete. (...) Das Lied, der Hymnus, wurde die allein angemessene Ausdrucks- und Kommunikationsform des neuen Aeon, der mit der Ankunft des Herrn in den alten Aeon hereingebrochen war“. Oskar SOEHNGEN, *Theologie der Musik*, p. 12.

atividades da Igreja Cristã na qual mais facilmente se vê espelhada a possibilidade de proximidade, de alteridade, entre pessoas de diferentes confissões.⁴⁸

Nas cartas apostólicas, os hinos cristológicos estão entre os escritos mais antigos da cristandade. São antiqüíssimas confissões de fé e excelentes exemplos da comunhão entre música e teologia. A comunidade cristã primitiva foi animada através desses hinos que serviram de melodia e testemunho em distintos momentos, inclusive de martírio, uma realidade muito próxima dessa comunidade. Os hinos cristológicos se encontram em Fl 2.6-11, Cl 1.15-20 e em 1 Tm 3.16. Em todos estes hinos Cristo é o motivo central. A função primordial desses hinos é apresentar o Cristo narrando os principais fatos de sua vida, morte e ressurreição. É o Evangelho cantado, musicado, apontando a pré-existência do Cristo, sua encarnação e para a consumação e a glória futura. O canto é um elemento da liturgia cristã em suas variedade de formas. Culto cristão sem canto é contraditório com a história da Igreja e com o exemplo do próprio Cristo.

⁴⁸ Mauro Alberto SCHWALM, *Hinos do Povo de Deus (HPD)* – Espiritualidade Cantada, p. 3.

II. MÚSICA TEOLÓGICA NA TRADIÇÃO ECLESIAÍSTICA

Este capítulo aborda a música teológica no catolicismo romano e no protestantismo de confissão luterana. No contexto católico, o enfoque “uniformista” da romanização, as novidades surgidas com a renascença e da contra-reforma são abordadas. Parte-se do Concílio de Trento como marco deste movimento. Seus desdobramentos alcançam o século XIX, com o movimento ceciliano e o posteriormente o escrito do Papa Pio X. A abordagem da música no catolicismo forçou a apresentação da reforma católica antes do movimento reformatório protestante, assunto que se aborda na segunda parte deste capítulo. O Concílio Ecumênico Vaticano II encerra a análise desta confissão.

Quanto ao protestantismo, inicialmente se apresenta a figura do reformador Martinho Lutero, seu entendimento sobre a música e alguns aspectos de sua teologia em si. A atenção em seguida se volta ao período barroco. Tranqüilamente se pode asseverar que neste período houve uma época de expansão da música eclesiástica. A seguir, a música eclesiástica entra em declínio e surgem tentativas de restauração. O interesse pela Agenda Prussiana se deve à influência que tal fonte ainda tem na realidade litúrgica da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil.

2.1 - Música Teológica no Catolicismo

2.1.1 - Cristianismo Romano

Com a gradual oficialização da religião cristã por parte do Império Romano a partir do séc. IV, a realidade da liturgia doméstica desaparece. De um culto privado, doméstico, passa-se agora a ocupar salões enormes, as basílicas. Houve os que discordaram profundamente des-

te processo; em sinal de sua reprovação procuraram o isolamento, dando início ao movimento monástico.

O principal acento da romanização foi a busca pela uniformização ritual. A busca pela uniformização já era uma característica presente nos governos do Império Romano antes da chamada “conversão de Constantino”. O Império Romano percebeu que se manteria no poder por mais tempo caso cooptasse para si a estrutura associativa entre populações que se expandia em seu seio: as comunidades cristãs. A pergunta por quem compunha esta comunidade pode auxiliar a imaginá-la. Hoornaert aponta a evidência de que os cristãos “conviviam com categorias sociais como soldados, gladiadores e escravos em geral.”⁴⁹

Para alcançar este propósito a música foi decisiva. Neste processo “desapareceu a liberdade entusiasta dos tempos primitivos, e estabeleceram-se costumes fixos.”⁵⁰ A mudança do espaço litúrgico exigiu uma nova maneira de comunicação no culto cristão. A partir de então, o coro passa a ter lugar na música cristã.

Así como el emperador era saludado por un coro al ingresar en la basílica civil, así también se hacía con el obispo de Roma. En contraste con la sencilla tradición musical de la iglesia doméstica, era preciso ejercitar coros para el ministerio especializado del canto⁵¹.

Para este ministério especializado do canto foi criada a escola de cantores. Gregório Magno, papa de 590 a 604, ficou conhecido como o grande incentivador destas escolas, chamadas *scholae cantorum*. À comunidade restou cada vez menos espaço para participar da música nas liturgias dos ofícios religiosos. “Durante o papado de Gregório Magno, a música entoada pela congregação durante a liturgia consistia apenas no *Kyrie eleison*, *Gloria in Excelsis* e *Sanctus*”⁵². As *scholae cantorum* passaram por um processo de crescente clericalização, e tornaram-se parte do que se denominou clero menor. É certo que cantavam também em responsório com a comunidade. Mas com a sofisticação alcançada se distanciaram tanto das capacidades das pessoas da comunidade que passaram a ser uma instituição à parte do corpo celebrante. Por outro lado, a técnica do cantochão, que é “a música mais antiga que conhece-

⁴⁹ Eduardo HOORNAERT, *As comunidades cristãs dos primeiros séculos*, p. 84.

⁵⁰ Martín N. DREHER, *A Igreja no Império Romano*, p. 28.

⁵¹ Anscar CHUPUNGCO, p. 109.

⁵² Denise C. de Souza FREDERICO, *Cantos para o Culto Cristão*, p. 115.

mos”⁵³, foi se aprimorando cada vez mais a partir destas escolas. Tanto que se começa a acrescentar uma segunda e, posteriormente, uma terceira voz à principal. Este procedimento recebeu o nome de *organum*, e remonta ao séc. VII⁵⁴.

Na Idade Média, a novidade para a música sacra apareceu com a polifonia. Uma das primeiras experiências ocorreu com a audição de uma outra voz cantando a um intervalo de quarta ou quinta abaixo, a qual reproduzia exatamente o tenor⁵⁵.

Novidades significativas na música sacra romana aparecem expressivamente na Renascença, onde se dá o início do sistema tonal em substituição ao sistema modal, que perde exclusividade abrindo espaço para a tonalidade, que surge como sistema racional, especialmente pela possibilidade da técnica transpositiva.

A música transitou do modalismo para a tonalidade na mesma medida em que a concepção de mundo transitou de teológico para o humano, (...) do dogma da fé para a razão esclarecedora. A tonalidade foi a aplicação, na música, dos códigos racionalistas, inerentes à nova ideologia burguesa do Renascimento europeu⁵⁶.

A partir da existência de um novo sistema musical, a música litúrgica passou a ter duas possibilidades de existência. O sistema tonal evoluiu pelos séculos seguintes até alcançar o atonalismo, no séc. XX. Esta divisão sistêmico-musical caracterizou o antes e o depois, o estilo antigo e o estilo moderno, respectivamente.

2.1.2 - A Reforma Católica

A Renascença havia chamado à valorização da vida terrena, da pesquisa, do conhecimento, enfim, o antropocentrismo. A Contra-Reforma chamou novamente a atenção para a vida eterna, “retomando a ideologia do pecado e a necessidade de estar sempre atento a ele para reprimi-lo e enfatizando a supremacia do dogma sobre a presunção do conhecimento.”⁵⁷ Na Contra Reforma os rituais se transformaram em espetáculos, como que buscando a recriação do paraíso na Igreja.

⁵³ Roy BENNET, p. 13. NÃO ESTÁ NA BIBLIOGRAFIA!!

⁵⁴ Joseph KEMPF, *Handbuch der Liturgik*, p. 513.

⁵⁵ D. FREDERICO, op. cit., p. 120.

⁵⁶ LOPEZ, p. 95.

⁵⁷ Id., *ibid.*

O Concílio de Trento (1545-1562)⁵⁸ sacramentou o cisma da Igreja Ocidental formulando uma confissão de fé própria, fazendo da Igreja Católica Apostólica Romana uma Igreja confessional⁵⁹. A doutrina aprovada neste concílio lançou as bases para a organização de uma Igreja católica global. Mais uma vez a uniformidade litúrgica foi acentuada. O breviário e o missal romano deveriam apresentar uma redação uniforme. O caráter sacrificial da missa, a transubstanciação e a festa de *Corpus Christi* foram dogmas reafirmados. O Concílio de Trento é um marco para se conceituar o surgimento da Igreja católica moderna – resultado do embate com o movimento reformatório.

Na sessão XXII, de Agosto de 1562, o Concílio ocupou-se com a questão da música na Igreja. A princípio havia uma tendência de “suprimir todo e qualquer adorno na música sacra, considerando-o lascivo, por distrair os fiéis da cerimônia litúrgica. (...) Foi mantida a severa polifonia, despojada de ornamentos”⁶⁰. O Concílio expressou-se no sentido de acentuar a importância da compreensão do texto cantado e do afastamento da música mundana. A partir deste concílio a idéia de uma “verdadeira musica eclesiástica” ganha força, a qual aparece novamente nos movimentos de restauração do séc. XIX.

Com o intuito de fazer frente ao uso operístico da música eclesiástica, surgiram grupos organizados em “sociedades”, os quais mais tarde homenagearam a padroeira da música, Santa Cecília⁶¹, passando a chamar-se Sociedade Cecilianas. O Cecilianismo, nome pelo qual o movimento ficou conhecido, buscava trazer aos ouvidos hodiernos uma música sacra que remontava ao passado, que remontava a uma época perdida. A recuperação de biografias é um aspecto notável deste movimento, que incluiu tanto católicos quanto protestantes, exercendo influências sob ambas as confissões. Foi um movimento internacional, presente na Bavária, Áustria, Suíça, Bélgica, Espanha, França, Inglaterra e na Itália. Na Inglaterra o movimento de

⁵⁸ Após duas tentativas frustradas, a primeira em Mântua em 1537 e outra em Trento, em 1542, o Concílio teve seu início em 3 de Dezembro de 1545. A reivindicação pela sua convocação era um desejo dos próprios protestantes. Lutero havia solicitado várias vezes a convocação de um concílio. Para ele o poder do Concílio era superior ao do Papa. O Imperador Carlos V via no Concílio a possibilidade de reunificação da Igreja, por consequência da Alemanha. Justamente por isso, Francisco I, da França, mostrou-se ferrenho adversário da idéia conciliar, pois não lhe interessava a unificação alemã. Como se pode ver, Religião e Política estavam totalmente vinculadas. Em 1552 o Concílio foi suspenso por causa de uma situação de guerra, sendo reinstalado em 1561 e encerrado em 1563. Veja mais em Martin N. DREHER, *A Crise e a Renovação da Igreja no Período da Reforma*.

⁵⁹ Conhecida como *Professio fidei Tridentinae* A partir de Pio V(1566-1572) foi imposto aos sacerdotes um juramento em relação a este documento. Sob este papa é que foi promulgada a nova versão do catecismo e do missal romano. Também ele foi quem declarou a deposta de suas funções Elisabeth I, da Inglaterra, apoiando a perseguição aos huguenotes. M. N. DREHER, op. cit., p. 126.

⁶⁰ L. LOPEZ, op. cit., p. 68.

⁶¹ Musicista cristã sacrificada no ano 232. Bohumil MED, *Teoria da Música*, p. 10.

renovação ficou conhecido como o Movimento Oxford, que defendeu a volta da música medieval e renascentista inglesa⁶². Na França surgiram várias escolas de música sacra a partir do movimento ceciliano, mas os Beneditinos foram os que chegaram mais longe no que tange à publicação de material, o que se pode ler no *Motu Proprio Tra le sollecitudine*, em que o Papa Pio X faz um resumo e reconhece os propósitos do movimento ceciliano.

O zelo pela práxis musical na Igreja, evidente nos movimentos de restauração do séc. XIX, merece ser reconhecido, mesmo que por vezes esses movimentos tenham cedido a concepções que no futuro seriam vistas como inadequadas. Certo é que tal preocupação não findou. Ao se tentar restabelecer valores de outras épocas, o que é comum em tempos de crise, não se deve desconsiderar o presente ou vulgarizá-lo, mas, por outro lado, também é pecado posicionar-se como se só o que é hodierno fosse válido.

Afim de conter o que considerou de abusos em questões musicais e regulamentarizar a música na Igreja Católica Apostólica Romana – ICAR, o Papa Pio X publicou, em 22 de novembro de 1903, a Instrução Acerca da Música Sacra, acima citada. No documento, a música sacra é declarada parte integrante da liturgia solene, tendo, portanto, a mesma finalidade, qual seja, “a glória de Deus e a santificação e edificação dos fiéis”⁶³. A postura adotada pela Igreja Católica Romana no Concílio de Trento (1545-1562) sobre a importância da clareza dos textos litúrgicos musicados é retomada no documento.

O ofício principal [da música sacra] consiste em revestir-se de adequadas melodias ao texto litúrgico que se propõe à consideração dos fiéis, de igual maneira seu próprio fim consiste em dar maior eficácia ao mesmo texto⁶⁴.

Ao sublinhar a importância da universalidade da música sacra, Pio X reforça o uso do canto gregoriano, o qual ele defende fortemente e ao qual até dá contornos dogmatizantes:

Uma composição religiosa será mais sagrada e litúrgica quanto mais se aproxima do ar, inspiração e sabor da melodia gregoriana e será tanto menos digna do templo quanto mais se distanciar deste modelo soberano. Por este motivo, o antigo canto gregoriano tradicional deverá restabelecer-se amplamente nas solenidades do culto; tendo-se por bem sabido que nenhuma função religiosa perderá nada de sua solenidade ainda que não se cante nela outra música que a gregoriana. Procure-se, especialmente, que o povo volte a

⁶² Carl SCHALK, *Key Words in Church Music*, p. 136.

⁶³ Papa Pio X, <http://www.catolico.org.br/liturgia/motu.doc>, Princípios Gerais, I.

⁶⁴ Id., *ibid.*

adquirir o costume de usar do canto gregoriano, para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa no ofício litúrgico, como o faziam antigamente⁶⁵.

O gregoriano vinha sendo restaurado desde a segunda metade do séc. XIX, a partir da “Abadia Beneditina de Sofismes, na França, orientada por Dom Guéranger, Dom Pothier e Dom Mocquereau”⁶⁶. Ao lado do gregoriano, Pio X oficializa a abertura para a polifonia na liturgia católica; com isso, ao mesmo tempo conseguiu dogmatizar o gregoriano e afastar a música de cunho teatral/operístico.

Outra questão emblemática do escrito é a reiteração da necessidade de *exclusão de elementos profanos* da música, “e não só em si mesma, senão da maneira com que a interpretam os mesmos cantores”⁶⁷. Todo o canto litúrgico é colocado como próprio do “coro de levitas, (...) a música que for executada deve, quando menos em sua máxima parte, conservar o caráter de música de coro”.⁶⁸ Com isso, o documento pretende afastar a prática do solo, muito em voga depois da ascensão da ópera. As mulheres – que tinham espaço na ópera – são tidas como incapazes de tomar parte no coro católico. “E se querem ter vozes agudas de tríplices e contraltos, deverão ser crianças, segundo uso antiqüíssimo da Igreja”⁶⁹. Sobre as vestes é documentado como “conveniente que, enquanto cantam na Igreja, os músicos vistam hábito talar e sobrepeliz, e que, se o coro se encontra muito à vista do público, se apresentem vestidos”⁷⁰. O documento termina com um incentivo à formação musical através da fundação e/ou manutenção das escolas de cantores. O conservadorismo musical católico romano só perderá força com o Concílio Vaticano II, que também se ocupou com a música sacra.

2.1.3 - O Concílio Ecumênico Vaticano II – (1962-1965)

O Concílio Ecumênico Vaticano II foi convocado com o objetivo de “fornecer a doutrina básica e os princípios que inspirariam, a partir de então, todos os documentos litúrgicos, tendo a atenção voltada para a adaptação da Igreja aos tempos modernos”⁷¹. O documento final do concílio chama-se Constituição *Sacrosanctum Concilium* (SC), de 4 de dezembro de

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Henriqueta Rosa Fernandes BRAGA, *Música Sacra Evangélica no Brasil*, p. 21.

⁶⁷ Papa Pio X, op. cit., id., ibid.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ D. C. de Souza FREDERICO, op. cit., p. 256.

1963. Este documento “proveu a base para a reforma na música da Igreja Católica que seguiu ao concílio. Um impacto sentido muito além do catolicismo romano.”⁷²

A SC revalidou o *Motu Proprio* de Pio X, mantendo a primazia do gregoriano e declarando a música parte integrante da liturgia. Um dos maiores avanços, se não o maior, diz respeito à língua vernácula, que passa a ser tolerada para o canto comunitário:

Na prática a ênfase na língua vernácula tanto textual, quanto musical, prevaleceu. Nas paróquias católicas praticava-se o impulso das reformas do concílio, que dava às congregações uma parte proeminente em partes cantadas da liturgia, particularmente a salmodia, algo para o qual muitas paróquias estavam despreparadas⁷³.

Com a entrada da língua do povo na liturgia católica também se abriu espaço para os instrumentos do povo. A SC, apesar de sustentar e de reforçar a primazia do canto gregoriano e da polifonia clássica na Missa, torna possível o uso de música autóctone ali onde desejado e adequado.

Esclarecimentos posteriores à SC, no que tange à música, foram publicados na Instrução *Musica Sacram*, aprovada pela Sagrada Congregação dos Ritos em 5 de março de 1967. João Paulo II apresenta a Instrução *Musicam sacram* como documento responsável pela regulamentação e delimitação, pelo menos em nível formal, do espaço da música na liturgia.

2.2 - Música teológica na Igreja Luterana

2.2.1 - Música Luterana

Durante a Renascença se expande na Europa central o movimento reformatório. Bennet lembra que este período se caracteriza

[...] sobretudo pelo enorme interesse devotado ao saber e à cultura, particularmente a muitas idéias dos antigos gregos e romanos. Foi também uma idade de grandes descobertas e explorações, a época de Vasco da Gama, Colombo, Cabral e outros⁷⁴.

⁷² “That provided the basis for the reform in Catholic church music that followed the concil”. Carl SCHALK, *Key words in church music*, p. 207.

⁷³ “In practice the emphasis on vernacular languages, both textual and musical, prevailed. In the Catholic parish practice the thrust of the Vatican II reforms was to give congregations a prominent part in singing parts of the liturgy, particularly psalmody, something for which most parishes were ill-prepared”. C. SCHALK, op. cit., p. 207.

⁷⁴ R. BENNET, op. cit., p. 23.

O movimento reformatório transformou a visão de Igreja que se tinha. Se antes a Igreja era mais um assunto do Estado e do Clero, agora o interesse se voltava muito mais para o povo que ela congregava. Este povo não tinha mais muito espaço na Igreja. Sua música estava muito mais vinculada ao espaço fora da Igreja que dentro dela. A Reforma capta este sentimento e provoca uma reviravolta musical. A música que era feita no “mundo” adentrava as portas dos templos. A expressão musical do povo ganhava espaço. A teologia aprendeu com a música e vice-versa. Na história da Música estamos em pleno período renascentista. A força do renascimento se expressou em todas as áreas da vida neste período, mudando concepções básicas, tirando o ser humano da periferia do pensamento e estabelecendo-o no centro. Tudo isso foi influência do Humanismo, movimento que defendeu o cientificismo perante o dogma e reclamou por um cristianismo que voltasse à pureza dos inícios. A evolução do estilo renascentista revelou o fim de uma época, colocando em xeque o sistema ideológico vigente. Martinho Lutero (1483-1546) tornou-se figura emblemática neste período e mudou para sempre os rumos da Igreja cristã no ocidente.

Lutero nasceu em 10 de novembro de 1483, em Eisleben, e foi batizado no dia seguinte, recebendo o nome do santo do dia. Desde criança teve contato com a música. Cantou no coral infantil que acompanhava a missa, participou posteriormente de outros coros e estudou música na Universidade de Erfurt. Isso porque a música fazia parte das *septem artes liberales*, conjunto que formava o conteúdo programático de ensino proposto por Carlos Magno, o qual compreendia: gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música. Lutero foi um dos incentivadores do currículo humanístico, no qual a música tinha lugar garantido. Ao tornar-se monge agostiniano aprendeu a cantar o gregoriano e, ao se recuperar de uma enfermidade, dedicou-se a aprender a tocar alaúde e a compor⁷⁵. Mas, além da *praxis* musical, Lutero também teorizou/teologizou sobre a música, especialmente sobre a sua relação com a teologia.

Como Lutero define a relação da Teologia com a Música? Desta, ele diz que ela está perto da teologia. (Tischrede 968). Ele lhe dá o “locum”, ou seja, o lugar imediatamente após essa e denomina-a de sua serva. (...) Reservo o primeiro lugar para a música, logo após a teologia (extraído de rascunhos “Sobre a Música”, de 1530). Assim não lhe é dado o mesmo valor, mas chega muito perto⁷⁶.

⁷⁵ Martinho LUTERO, *Obras Seleccionadas*, v. 7, p. 472 – 484.

⁷⁶ “Wie bestimmt Luther das Verhältnis von Theologie und Musik? Er sagt von der letzteren, dass sie nahe der Theologie sei (Tischreden n. 968); ja er gibt ihr ‘den nächsten *locum*’ (also den nächsten Platz) ‘nach ihr’ und bezeichnet sie als ihre Dienerin”. Walter BLANKENBURG, *Kirche und Musik*, p. 21.

Para Lutero, a música ocupa um lugar tão especial na relação com a teologia por se tratar de uma resposta que é dada a partir da fé⁷⁷:

O louvor a Deus e a grata alegria fazem parte da fé cristã e são conseqüências da certeza inabalável do amor e perdão divinos (...) O espírito criador da música é a verdadeira expressão e transmissão de uma fé cristã alegre. Por isso, só é possível entender sua designação divina e exercê-la, se houver fé⁷⁸.

Ele designa a música como o “melhor de todos os presentes divinos. (...) consideraria música triste, não conhecida no seu tempo, como contradição, respectivamente como abuso e desprezo da vontade de Deus⁷⁹. O profundo conhecimento da natureza humana lhe dava sensibilidade para a relação entre musicalidade e afetividade. Quando escreve o prefácio da coleção de motetos *simphoniae iucundae*, de Georg Rhau, em 1538, deixa isso evidente:

O que no mundo tem mais força para alegrar os entristecidos, entristecer os bem humorados, fortalecer os desesperados, provocar humildade nos arrogantes, acalmar e abafar as paixões impetuosas, abrandar a inveja e o ódio? E quem pode narrar todos os movimentos do coração humano, que levam as pessoas e as guiam, ou para a virtude, ou para vícios, e que falam dos mesmos movimentos que conseguem conter as ações da mente e que regem tudo? Eu vos digo. Não há nada que tenha mais força do que a MÚSICA⁸⁰.

⁷⁷ A definição do Conselho Nacional de Música da IECLB, Regimento Interno, Ponto Três reflete esta concepção: “A música que se expressa através da voz humana, dos instrumentos musicais, da rítmica, da dança, da liturgia e outras formas é resposta da comunidade ao amor de Deus, manifesto em Cristo.”

⁷⁸ „Weil zum christlichen Glauben die Gott lobende und dankende Freude als Folge der unumstösslichen Gewissheit von Gottes Güte und Vergebung gehört, darum gehören die Theologie, d.h. die Lehre und Botschaft vom Worte Gottes, und die Musik als eigentümlichste Begleiterscheinung und Ausdruckform des fröhlichen Christenglaubens unzertrennlich zusammen; denn es ist das eigentlichste schöpfungsmässige Wesen der Musik, Freude zum Ausdruck zu bringen und zu vermitteln“. W. BLANKENBURG, op. cit., p. 22.

⁷⁹ „Für Luther ist sie um dieser ihrer Eigenart willen nicht eine beliebige Gottesgabe unter anderen, sondern das hervorragendste göttliche Geschenk. Weil demgegenüber der Satan ein Geist der Traurigkeit ist, und dieser an Gottes Güte nicht glaubt, sondern an ihr zweifelt, darum hat wahre Musik mit ihm nichts zu tun. Luther würde also traurige Musik, die seine Zeit nicht kannte, als einen Widerspruch in sich bzw. als einen Missbrauch und eine Missachtung von Gottes Willen angesehen haben“. W. BLANKENBURG, op. cit., p. 23.

⁸⁰ „Denn nichts auf Erden kräftiger ist, die Traurigen fröhlich, die fröhlichen traurig, die Verzagten herzenhaftig zu machen, die Hoffärtigen zur Demut zu reizen, die hitzige und übermässige Liebe zu stillen und zu dämpfen, den Neid und Hass zu mindern, und wer Laun alle Bewegung des menschlichen Herzens, welche die Leute regieren, und entweder zu tugend oder zu Laster reizen und treiben, erzählen dieselbe Bewegung des gemüts im Zaum zu halten und zu regieren, sage ich, ist nichts kräftiger denn die MUSICA“. Id., *ibid.*, p. 34.

Para que se fizesse um novo uso da música na Igreja, Lutero incentivou ao máximo o canto comunitário, aspecto musical mais significativo do movimento reformatório e pano de fundo que possibilitou o surgimento do estilo coral, mundialmente conhecido.

Com a valorização do canto na Igreja o órgão também passa a ser visto de maneira nova. “Demonstrando o mau uso da música na Igreja de Roma, os reformadores incorporaram e ampliaram o uso do órgão. (...) Até então não era óbvia a combinação do órgão ao canto comunitário.”⁸¹

Antes da Reforma, cantar na Igreja foi por muito tempo uma exclusividade masculina. Com a ênfase no canto comunitário em língua vernácula e a entrada do canto coral no culto, as mulheres recuperaram espaço musical na liturgia – consequência da nova autocompreensão de Igreja que se chegou. A confissão luterana escancara suas divergências com o catolicismo da época trazendo para dentro da Igreja a sonoridade do mundo. Todas as novas práticas religiosas que surgiram com o advento da Reforma estão teologicamente vinculadas à doutrina da justificação somente pela graça e pela fé⁸² – o combustível teológico do movimento reformatório, que alimentou as convicções daqueles que ousavam se posicionar de maneira crítica frente ao poder eclesiástico estabelecido, que tinha no Papa seu maior representante: logo, o que deveria ser combatido para que a Igreja abandonasse a idolatria ao dinheiro, a qual se expressava de maneira vexatória na venda de indulgências.

A experiência da descoberta da justificação por graça e fé é citada seguidas vezes por Lutero a partir de 1532. Para Dreher, a descoberta da justiça de Deus deve ter acontecido em 1518, quando da descoberta da Teologia da Cruz, exposta no Debate de Heidelberg. Essa experiência havia proporcionado uma compreensão totalmente nova do Evangelho, como se as portas do paraíso lhe tivessem sido abertas.

No início do movimento reformatório, a música foi um instrumento potente de comunicação e irradiação teológica. No período que se seguiu, chamado de ortodoxia, a música serviu para fixação das doutrinas e auxílio para os protestantes na assimilação dos novos dogmas. A ortodoxia foi um movimento aberto musicalmente, continuando o pensamento de Lutero, de que toda e qualquer música pode servir a Deus. Em geral, porém, a teologia orto-

⁸¹ Oskar SOEHNEN, *Theologie der Musik*, p. 54.

⁸² A descoberta da justificação ocorreu enquanto Lutero lecionava na Faculdade de Teologia da Universidade de Wittenberg, entre agosto de 1513 e 1519. Dentre os acontecimentos desta época esta a publicação das 95 teses a respeito do valor das indulgências, de 31 de Outubro de 1517, data emblemática para as Igrejas herdeiras da reforma do séc. XVI.

doxa falhou no relacionamento pessoal da pessoa com Deus. Em reação a esta carência se desenvolve uma outra corrente teológica, o pietismo. Da mesma forma, expressou-se através da música, porém, a ortodoxia, acentuou muito mais a ética e a moral do que as verdades teológicas. “Pietismo é a reação do lado subjetivo da religião contra o lado objetivo.”⁸³ Foi um movimento de reforma interna. Queria reformar a teologia, a Igreja e a moral. Decisivo para o pietismo era o valor teológico da conversão. O ideal da *ecclesiola in ecclesia*, uma pequena Igreja dentro de uma Igreja maior foi sua ênfase eclesiológica.

No fim do século dezessete, a situação moral na Europa era desastrosa. A Guerra dos Trinta Anos semeara por toda parte dissolução e caos. A forma de vida tornara-se extremamente bruta e grosseira. Os teólogos ortodoxos não fizeram muita coisa para modificar a situação. Os pietistas, no entanto, procuraram reunir os cristãos individualmente dispostos a aceitar o fardo e a libertação da vida cristã. A santificação era a idéia dominante, ênfase comum nos movimentos sectários cristãos. A santificação individual envolvia, em primeiro lugar, a negação do amor pelo mundo. (...) Os teólogos ortodoxos reagiram firmemente ao ataque dos pietistas. (...) digladiaram-se em muitos pontos, mas no final das contas o movimento pietista mostrou-se superior porque se aliava às tendências da época.⁸⁴

Com o cisma entre protestantes e católicos, cada território alemão teve de definir no que acreditava. Era necessário definir o *status* da religião. Os conflitos que surgiram entre os dois grupos se radicalizaram a ponto de eclodir uma guerra confessional, a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). O racionalismo europeu se viu questionado com isso e levantou-se a questão se há um único modo válido de chegar-se a Deus. Paul Gerhard se destacou com hinos que portavam uma mensagem de conforto em relação à guerra, ou seja, inteiramente relacionados aos fatos do momento. As interrogações que o humanismo levantou por toda a Europa estão na base deste período, que se caracteriza pela incorporação da dúvida e da inquietação. A insegurança interior da coletividade foi respondida com um implacável êxtase exteriorizado do poder instituído, que se expressou musicalmente com o todo da arte barroca.

2.2.2 - Música no Barroco

O período barroco tem especial importância para a música teológica protestante, por várias razões. Primeiro, o sistema tonal firmou-se definitivamente, suas regras foram formuladas e até hoje este é o sistema mais ouvido na música ocidental. Lopez comenta que, “ao

⁸³ Paul TILLICH, op. cit., p. 279.

⁸⁴ P. TILLICH, op. cit., p. 280.

longo de muito tempo, o barroco ficou associado ao defeituoso, bizarro, extravagante. Em outras palavras, como se fosse a decadência do Renascimento.”⁸⁵ Segundo, durante o período barroco se viveram os anos dourados da música sacra protestante. Basta atentar para o fato de o período posterior à morte de Bach ser historiado como época de declínio e decadência. Os próprios movimentos de restauração no séc. XIX vão alimentar este ideal, como se fosse o paraíso musical perdido da época barroca.

O gosto pelo contraste entre forte e fraco determinavam a dinâmica musical no barroco, o que vai refletir na pintura o contraste de luz e sombra. A figura do regente era prescindível ainda neste período. Sua função corriqueiramente era assumida pelo cravista ou pelo primeiro violino.

A arte era dotada de uma carga emocional que buscava levar o ouvinte a uma cumplicidade psicológica. Para a nobreza, esta cumplicidade era vital para a manutenção do seu *status*. Lopez resume este aspecto do período assim: “O barroco foi o poder dos adornos e ornamentos e o estilo dos adornos e ornamentos do poder.”⁸⁶

Na Alemanha, o barroco começou “por volta da virada do séc. 17 com as obras de Michael Praetorius (1571-1621)”⁸⁷, o qual foi seguido por um importante rol de compositores que constam até hoje nos hinários luteranos, tais como Hermann Schein (1586-1612), Samuel Scheidt (1587-1654) e Hans Leo Hassler (1564-1612), para citar apenas alguns. O mais renomado músico do período foi o luterano Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), o qual desenvolveu a arte da fuga, gênero que atingiu seu maior grau de sofisticação nesta época.

Bach nasceu em 21 de março de 1685, um século depois de Lutero, na cidade de Eisenach. Lutero havia sido pregador na Igreja de Wartburg, onde Bach foi batizado. Em 1695, depois da súbita morte dos pais, Bach foi morar com o irmão mais velho, Johann Christoph, em Ohrdruf. Em 1703 passou três meses em Weimar sendo violinista; depois desta experiência foi escolhido para ser organista da Igreja de Bonifácio, *Bonifatiuskirche*, em Arnstadt, onde atuou até 1707. Entrementes realizou uma viagem até Lübeck, onde esteve com Dietrich Buxtehude. Casou-se com Maria Bárbara e transferiu-se para Mühlhausen, onde atuou como organista por um ano. A partir de 1708 foi o organista da Igreja do Castelo de Weimar, onde

⁸⁵ L. LOPEZ, op. cit., p. 75.

⁸⁶ L. LOPEZ, op. cit., p. 76.

⁸⁷ “The German baroque can be said to begin around the turn of the 17th century with the works of Michael Praetorius (1571-1621)”. C. SCHALK, op. cit., p. 123.

ficou até 1717, tendo se tornado mestre de concerto em 1714. A partir de então tinha a obrigação de escrever mensalmente uma cantata. Esta seria a primeira fase da carreira de Bach.

De 1717 a 1723 ele atuou em território reformado⁸⁸; foi a época em que quase não escreveu música sacra. Durante este período Bach perde sua esposa, em 1720. Casa-se novamente em 1721 com Anna Magdalena. Em 1722 lança o *Cravo Bem Temperado*, uma síntese do sistema tonal na qual Bach apresenta todas as tonalidades musicais. Depois deste *intermezzo* em terras reformadas, Bach retorna ao contexto evangélico-luterano em 1723 e torna-se o *Kantor*, o responsável pela música na *Thomaskirche*, Igreja de Tomás, onde compôs cantatas semanalmente até 1727 e onde está o seu túmulo. Bach morreu em 28 de julho de 1750. Com sua morte é determinado na história da música o encerramento do período barroco,⁸⁹ ou o fim do tempo clássico da antiga música eclesiástica protestante⁹⁰.

As cantatas vinculavam Bach a Lutero por acionar a participação ativa do povo ao cantar, um princípio do reformador. Os temas das cantatas seguiam o calendário do ano litúrgico, ou seja, pautavam-se pelo tempo litúrgico. As cantatas são o mais fino exemplo de homilias musicais (texto e música) produzidas na história da música. Neste sentido, Bach levou ao cume um modelo de música luterana, unindo palavra, música e participação comunitária.

Bach deu continuidade à música religiosa iniciada por Lutero e Schütz, e a elevou a um desenvolvimento tal, chegando aos píncaros da glória. Não se pode esquecer que o protestantismo iniciado pela reforma de Lutero, na Alemanha, somente um homem com a genialidade de Bach poderia traduzir em música o desejo de profunda fé sentida pelo povo. Ouvindo música de Bach, tem-se a nítida impressão de estar rezando. Este sentimento de profunda religiosidade sentida em sua música suave e calma e, ao mesmo tempo, forte e vibrante, não foi entendido pelos pastores e chefes de Igreja daquela época. Nem a sua música profana agradou aos ouvintes contemporâneos. Isso porque Bach elevou a sua arte para muito além do seu tempo⁹¹.

Por mais de meio século a obra de Bach ficou como que esquecida. Seus filhos, em especial Karl Philip Emanuel e Johann Christian, chegaram a classificá-lo de caduco e ultra-

⁸⁸ Ao fim das guerras religiosas o conceito pacificador regia que cada estamento seguia a confissão de seu governante: *cuius regio, eius religio*. Assim passou-se a ter territórios luteranos, reformados e católicos.

⁸⁹ Walter BLANKENBURG, in: Erich VALENTIN & Friderich HOFFMANN, *Die Evangelische Kirchenmusik*, p. 82- 88.

⁹⁰ W. BLANKENBURG, op. cit., p. 98.

⁹¹ Nilsa ZIMMERMANN, op. cit., p. 43.

passado. Sua obra é trazida à tona novamente por Felix Mendelssohn-Bartholdy, em 1829, com a execução da Paixão segundo São Mateus⁹² na catedral berlinense.

2.2.3 - Música depois de Bach

Após a morte de Bach se dá o período conhecido como alto-barroco ou barroco rococó, o qual é seguido pelo Classicismo. Para muitos músicos, esta época possibilitou a liberdade do sistema de patronato, no qual o músico produzia a partir do interesse dos que o bancavam. Mozart é o primeiro nome de importância que quebra com esta lógica; Beethoven, para o qual “a música era a revelação de uma verdade superior e o músico deveria ser o profeta de um novo tempo”⁹³, o segue. Beethoven persistia em seus ideais como expectativa futura, fazendo frente ao conformismo no presente, prenunciando o fim da estrutura tonal.

Ao livrar-se do sistema de patronato, os músicos acabaram sendo dominados por outro sistema nada libertador, o mercado livre. A Igreja deixa de ser o único espaço onde se pode ouvir música religiosa, e as salas de concerto passam a apresentar esse estilo de música. Com isso, a música litúrgica se dissocia da música sacra estilisticamente. Música sacra passa a identificar um estilo concertista de música religiosa, alienado do contexto litúrgico. “A música sacra passou a ser um gênero para sala de concerto. Tinha a ver com as convicções do compositor.”⁹⁴

No período que se segue, estas convicções são cada vez mais valorizadas. Estamos no séc. XIX, o Romantismo se firma como estilo musical refletindo ideais de uma sociedade de certa forma embrionária. A liberdade, a igualdade e a fraternidade são ideais que perpassam as pessoas desta época. “Os tempos do romantismo foram igualmente os da Revolução Industrial, da mecanização da civilização e da gradual implantação da ideologia da competição.”⁹⁵ Passada a revolução francesa, o indivíduo estava livre da pertença rígida aos estamentos, corporações, que controlavam – mas protegiam. A religião migra para a esfera íntima, sentimental.

A música romântica não é apenas consequência destas tendências, mas também causadora. Atingir o íntimo do ouvinte era um dos maiores objetivos do compositor romântico. O

⁹² L. LOPEZ, op. cit., p. 145-151.

⁹³ Id., ibid., p. 205.

⁹⁴ L. LOPEZ, op. cit., p. 154.

⁹⁵ Id., ibid., p. 211.

íntimo do artista passa a ser a fonte de sua inspiração conscientemente. O conceito de inspiração é valorizado como nunca até então. O público assume o anonimato. Não há mais quem encomende a composição, ela agora é apresentada, cabendo ao público aplaudi-la ou vaiá-la. Neste período ganham força os concertos públicos. “A idéia de massa penetrou a música”⁹⁶.

A Igreja e sua música sofreram vários golpes neste século. Os templos se esvaziaram e os cultos eram vistos como algo infantil. Muitas Igrejas demitiram seus músicos e escolas de música foram fechadas. A desordem era generalizada e em resposta a esta conjuntura surgem tentativas de reorganização da vida eclesiástica, onde se inclui a sua música. Do lado católico romano já foi tratado o cecilianismo na primeira parte deste capítulo. Do lado protestante percebe-se esta reação com a reforma litúrgica promovida pelo Imperador da Prússia, com o propósito de reordenar a vida eclesiástica e dar uniformidade geopolítica aos seus territórios. Frederico Guilherme III sancionou uma ordem de culto, a Agenda Eclesiástica para a Igreja da Corte e da Catedral de Berlim, em 1922, mais conhecida como Agenda Prussiana.

A agenda tinha finalidade de unificar o rito das Igrejas calvinista e reformada prussianas. Musicalmente, “a encomenda real deveria pautar-se segundo a harmonia do canto ortodoxo russo”⁹⁷. A agenda foi “composta de modo a propiciar um clima de calculada solenidade, (...) ao mesmo tempo em que conseguisse contemplar de maneira marcante, porém demarcada, a questão do sentimento”⁹⁸. A unificação do Estado via religião ficou também visível na obrigação do uso da veste talar preta. Os clérigos passaram a ser vistos como funcionários do Império.

No Brasil, a liturgia desta agenda esteve em uso ao longo de todos estes anos na Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, e ainda é possível participar desta liturgia em alguma comunidade. O movimento de renovação litúrgica nesta Igreja vem alargando o horizonte litúrgico das comunidades e propondo reformas. Porém, este é um processo lento, por tal liturgia ter se solidificado no referencial ritual dos membros da Igreja. Transformar os é um processo, em última análise, da própria comunidade.

⁹⁶ Idem, p. 189.

⁹⁷ Silvio TESCHE, *Vestes Litúrgicas: elementos de prodigalidade ou dominação?*, p. 117.

⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 93 e 106.

III. MÚSICA TEOLÓGICA NA IECLB (IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL)

Este capítulo aborda o surgimento do protestantismo de confissão luterana no Brasil, surgido a partir da imigração de famílias germânicas. A realidade que essa gente encontrou no Império do Brasil era totalmente diferente do que eles conheciam e do que imaginaram que encontrariam. As primeiras décadas foram marcadas pelo abandono das estruturas eclesiásticas oficiais e pela organização autônoma. A confissão luterana só gozou de liberdade religiosa com a Proclamação de República, em 1889. Então aparecem os organismos oficiais de organização regional, os Sínodos e, posteriormente a Federação Sinodal - Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. A partir da estrutura eclesiástica de abrangência nacional surgem atividades musicais para este âmbito. Inicialmente com o Departamento de Música Sacra – DMS, e posteriormente com o Conselho Nacional de Música. Para finalizar, esboçam-se alguns aspectos relevantes para o processo de reconhecimento e organização do ministério da música na IECLB.

3.1 - Gênese da IECLB

O Reino Unido, depois de ter lucrado por décadas com o comércio escravista – legitimando-o teologicamente inclusive, ao dar-se conta de que uma mão de obra sem algum poder econômico é menos interessante que um proletariado pobre, mas com algum poder de consumo, investiu duramente contra a importação de escravos no Brasil. Havia a intenção de expandir o hoje tão conhecido mercado econômico. Imigrantes europeus foram convidados a se aventurar no Novo Mundo:

Provavelmente por influência da imperatriz Leopoldina (de origem austríaca), foram abertas as portas para imigrantes de língua alemã. Estes aceitaram o convite, principalmente em épocas de crises políticas e econômicas nas suas pátrias⁹⁹.

As promessas de fácil enriquecimento seduziram a milhares de descontentes que viviam nos diferentes países, reinos, ducados, condados e cidades livres da Europa.

Os imigrantes vieram de todas as regiões da Europa Central em que se falava alemão. No início eram, em sua grande maioria, pessoas que pertenciam a camadas inferiores da população, viviam em situação difícil e não enxergavam perspectivas de um futuro melhor em sua velha pátria. (...) Após a derrota das revoluções européias liberais, na metade do séc. XIX vieram também, em número mais expressivo, intelectuais e profissionais liberais, representantes do liberalismo burguês.¹⁰⁰

Um dos fatores que se fez sentir no Novo Mundo foi a fragilidade do Estado. A noção do papel do Estado na mentalidade germânica foi mais cedo amadurecida que na lusitana, extremamente monárquico-católica. O espírito liberal se expande em grande parte por causa do protestantismo. Atribuições antes entendidas como da esfera pública precisam passar a ser vistas como responsabilidades individuais. O maior exemplo é a educação. Conscientes da importância do papel da escola na vida do indivíduo, os imigrantes logo providenciaram como educar suas crianças. A escola foi uma preocupação que apareceu antes da Igreja! Muitos foram os professores investidos em função pastoral nas comunidades evangélicas e muitas as escolas que serviram de espaço litúrgico. Entre os imigrantes de origem cultural germânica vindo ao Brasil havia dois grupos distintos e, porque não, até mesmo antagônicos. É público e notório que o casamento entre imigrantes protestantes e católicos foi exceção até poucas décadas atrás. A Guerra dos Trinta Anos respingou no além-mar, ao que parece.

No Brasil do Imperador Católico, os imigrantes da sua confissão tinham ainda mais direitos iminentes a partir da sua chegada do que os protestantes, aos quais não eram dadas as mínimas condições necessárias para o exercício da legalidade, tais como certidão de nascimento, matrimônio e óbito.

As Igrejas alemãs demoraram décadas para iniciar seu trabalho com os imigrantes alemães no Brasil. É provável que aqui também houvesse uma promessa não cumprida. Sem a

⁹⁹ Leonhard F. CREUTZBERG, *Estou pronto para cantar*, p. 15.

¹⁰⁰ Joachim FISCHER, *Comunidades, Sínodos, Igreja Nacional: O povo evangélico de 1824 a 1986*, in: Simpósio de História da Igreja. p. 12.

promessa de liberdade religiosa, os imigrantes “luteranos, reformados e unionistas (da união de 1817 entre luteranos e reformados), além de materialistas e nihilistas (sic)”¹⁰¹, iriam pensar melhor antes de embarcar para o império “tupiniquim”. Nestas condições tornou-se comum que pessoas da própria comunidade fossem eleitas para exercer o ofício pastoral; estes ficaram conhecidos como “pastor-colono”¹⁰². Fischer traz uma frase do P.Dr. Wilhelm Rotermund, que atesta esta realidade:

A esses homens, as primeiras comunidades evangélicas do país (sic) devem sua fundação e continuidade. Nos lugares em que nós hoje [1876] trabalhamos, quase sempre eles prepararam o campo. Esse mérito eles têm; ninguém deve tirá-lo deles.¹⁰³

Neste contexto, a música sobreviveu graças aos hinários que, além de manter viva a identidade musical desta gente, serviram como literatura teológica em momentos de luta e desamparo. A mortalidade infantil era uma fatalidade que atingiu boa parte das famílias dos imigrantes. Aos poucos surgem hinários para alemães no exterior que incluem temáticas mais específicas como esta, mas também a navegação é um assunto que aparece mais fortemente nos hinários por influência do processo migratório.

3.1.1 - Os Sínodos

No início do séc. XX, as comunidades evangélico-luteranas se esforçavam na constituição de organismos regionais, os Sínodos, que serviam como *entidade religiosa* que vinculava as comunidades em seu testemunho confessional, produzindo, importando e distribuindo material, mas também como órgão de representação civil, defendendo os direitos desses grupos de imigrantes no que tange às questões de cunho público e jurídico:

Na primeira etapa da nossa história existiam comunidades isoladas umas das outras, sem vínculos institucionais. Mas conforme a tradição cristã, as comunidades locais constituem um organismo, o corpo espiritual de Cristo. Quando se começou a dar expressão visível a

¹⁰¹ L. F. CREUTZBERG, op. cit., p. 15.

¹⁰² Pouco a pouco os pastores-colonos desapareceram, quando entidades eclesiásticas da Europa enviaram um número maior de pastores formados para o Brasil. Destacaram-se a Igreja Evangélica da Prússia, a Sociedade Missionária de Basileia (Suíça), a Sociedade Evangélica para os Alemães Protestantes na América, de Barmen (Alemanha), e uma organização conhecida hoje como Federação Martin Lutero, também da Alemanha e acentuadamente luterana. J. FISCHER, op. cit., p. 14.

¹⁰³ Id., ibid., p. 14.

essa comunhão, iniciou-se a segunda etapa de nossa história. As comunidades agruparam-se em Igrejas regionais, chamados sínodos¹⁰⁴.

Com o surgimento dos Sínodos¹⁰⁵ foi possível tratar das questões musicais e litúrgicas a partir de um novo horizonte. A adoção de um hinário comum para as comunidades filiadas foi um dos sinais mais claros de unidade entre as comunidades que constituíram os sínodos.¹⁰⁶ A cultura hinariológica dos imigrantes possibilitou a manutenção e o desenvolvimento da música sacra protestante no Brasil. Com isso se manteve viva a confessionalidade nos tempos de carência de atendimento eclesial¹⁰⁷. O aspecto da preservação da história¹⁰⁸ merece ser mencionado quando se trata de hinários; neste sentido, o P. Creutzberg afirma que “os hinários usados no âmbito da IECLB refletem nitidamente o desenvolvimento histórico de nossa Igreja”¹⁰⁹.

O Sínodo Riograndense é que deu o maior passo na organização da música sacra, criando, em 1934, o Departamento de Música Sacra, que tinha o objetivo de “auxiliar as comunidades e coros no cultivo da boa música, treinando coros e dirigentes e fornecendo músi-

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ *Sínodo Riograndense*: fundado em 20 de maio de 1886, em São Leopoldo, sob a presidência do Pastor Dr. Wilhelm Rotermund. Comunidades: São Leopoldo/Lomba Grande, São Sebastião do Caí, Santa Cruz do Sul, Mundo Novo (Igrejinha), Santa Maria (da Boca do Monte), Baumschneis (Dois Irmãos) e Teutônia. *Sínodo Evangélico Luterano de Santa Catarina, Paraná e Outros Estados*: fundado em 9 de outubro de 1905, em Estrada da Ilha SC, sob a presidência do Pastor Otto Kuhr. Comunidades: Castro PR, Cupim PR, Curitiba PR, Pedreira SC e Quilômetro 21. *Associação de Comunidades Evangélicas* (mais tarde denominada Sínodo Evangélico) *de Santa Catarina*: fundado em 6 de agosto de 1911, em Blumenau, sob a presidência do Pastor Walther Mummelthey. Comunidades: Badenfurt, Blumenau, Brusque, Florianópolis, Itoupava, Pomerode, Santa Teresa, São Bento do Sul, Teresópolis e Timbó. *Sínodo Evangélico do Brasil Central*: fundado em 28 de Junho de 1912, no Rio de Janeiro, sob a presidência do Pastor Ludwig Hoepffner. Comunidades: Rio de Janeiro, Petrópolis, Campinas, Rio Claro, São Paulo, Juiz de Fora, Califórnia ES, Campinho e Santa Leopoldina I. J. FISCHER, op. cit., p. 15-16.

¹⁰⁶ Em 1892, o Sínodo Riograndense resolveu adotar como hinário oficial o Hinário Evangélico para a Renânia e Vestfália. (...) Nos anos de 1932 foi introduzido oficialmente no Sínodo Riograndense o *Deutsches Evangelisches Gesangbuch* (Hinário Evangélico Alemão), após ter sido usado e até impresso em São Leopoldo já na década de 1920. (...) Por volta de 1926 que o Sínodo Luterano adotou o *Hinário para a Igreja Evangélico-Luterana* na Baviera como hinário comum. Esse hinário foi o livro de canto oficial do Sínodo Luterano somente por poucos anos, pois o Sínodo, necessitando de apoio financeiro e não encontrando esse apoio na Igreja Luterana da Baviera, ligou-se à Federação Evangélica Alemã de Igrejas em 1933. E essa sugeriu o uso do Hinário Evangélico Alemão. (...) O Sínodo Evangélico de Santa Catarina e Paraná adotou o Livro do Lar Evangélico (*Evangelisches Hausbuch*), produzido pela firma Koehler de Blumenau. Tudo indica que esse livro se tornou o hinário oficial do novo Sínodo. (...) A partir da década de 30 o Sínodo das Comunidades Teuto-Evangélicas do Brasil Central começou a usar o Hinário Evangélico Alemão (*Deutsches Evangelisches Gesangbuch*). L. CREUTZBERG, op. cit., p. 42-50.

¹⁰⁷ Os apêndices dos hinários, muitas vezes chamados de *Hausbuch* (Livro do Lar), cumpriram especial função neste sentido. Neles são encontradas coletâneas de orações matutinas e vespertinas para uma ou mais semanas, coletas para os domingos e dias festivos bem como orações para diversas situações e oportunidades.

¹⁰⁸ Um amplo espectro histórico sobre a música à época da formação da Federação Sinodal é encontrado na obra de Henriqueta Rosa Fernandes BRAGA, *Música Sacra Evangélica no Brasil*, cap. 6.

¹⁰⁹ L. CREUTZBERG, op. cit., p. 11.

cas”.¹¹⁰ O departamento começou a publicação e a distribuição regular da coletânea de partituras *Cantate Domino*, a partir de 1960, atividade ainda presente na IECLB.

Os Sínodos mantinham estreitas ligações com a Alemanha, onde os pastores eram formados e de onde eram oriundas boas partes dos recursos financeiros para a manutenção dos mesmos. “Comunidades e sínodos inteiros filiaram-se a Igrejas alemãs”¹¹¹. Estas ligações colocaram os Sínodos sob suspeita na época das guerras, “duas incisões que deixaram marcas profundas na história de nossa Igreja”¹¹². Entre as imposições que o Brasil levantou nos anos das guerras estava a proibição do uso da língua alemã, o que atingiu em cheio os evangélico-luteranos, inclusive no aspecto litúrgico e musical.

Atualmente a IECLB é uma Igreja sinodal. O exemplo do Sínodo Riograndense continua atual. Ao organizar um departamento de música no Sínodo, foi possível alcançar um número grande de grupos musicais. Na atual estrutura, os Sínodos são as células onde a organização musical deve acontecer, ao menos ao nível de grupos, na promoção do intercâmbio entre eles, produção de material e conagração.

3.1.2 - A Federação Sinodal – IECLB

Com o fim da II Grande Guerra, Fischer apresenta a *terceira etapa da história da IECLB*, a da Igreja nacional autônoma. Ele cita a abertura da Escola de Teologia, em 26 de março de 1946 como “primeiro sinal concreto da união do povo luterano”¹¹³, seguido pela constituição da Federação Sinodal.

Outra conseqüência importantíssima da crise dos anos de 1939 a 1945 foi a transformação das 4 Igrejas regionais, os sínodos, numa Igreja de abrangência nacional. Em 26 de outubro de 1949 os sínodos constituíram a Federação Sinodal, a qual recebeu, mais tarde, o nome de Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil – IECLB.¹¹⁴

¹¹⁰ Leonhard CREUTZBERG, *Aspectos da Música Sacra Evangélica no Âmbito da IECLB*, p. 188.

¹¹¹ J. FISCHER, op. cit., p. 16.

¹¹² L. CREUTZBERG, *Estou pronto...*, p. 11.

¹¹³ J. FISCHER, op. cit., p. 17.

¹¹⁴ Id., *ibid.*

A Federação Sinodal – IECLB¹¹⁵ se diferencia da estrutura sinodal especialmente no tocante à maneira de se relacionar com as Igrejas Alemãs, as quais passam a ser encaradas, ao lado de outras Igrejas como parceiras ecumênicas e não étnicas¹¹⁶. Musicalmente, a busca por uma Igreja nacional se refletiu na iniciativa de confecção de um hinário oficial em português¹¹⁷. Até então as iniciativas de publicação de hinos no vernáculo havia se dado em caráter particular e provisório, num trabalho assumido por comunidades e pastores que se esforçaram em traduzir e publicar hinos em português.¹¹⁸ Tanto os sínodos expressaram sua unidade através da adoção de um hinário comum, quanto, posteriormente, a Federação Sinodal e finalmente a IECLB o fez.

A investida em um hinário em português se deu bastante tardiamente, se comparada a outras denominações protestantes no Brasil. O primeiro hinário evangélico brasileiro surgiu já em 1861, no contexto do congregacionalismo, chamado “Salmos e Hinos”, fruto do trabalho do casal Robert e Sarah Poulton Kalley¹¹⁹. Voltando ao contexto da Federação Sinodal – IECLB, o hinário pôde ser usado a partir de 1965. Em 1976 constituiu-se uma nova comissão do hinário; do seu trabalho resultou o HPD (Hinos do Povo de Deus)¹²⁰, o qual é o Hinário O-

¹¹⁵ Em 1962, a designação Federação Sinodal foi suprimida e, desde então, permanece o nome Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Martin N. DREHER, *Igreja e Germanidade*, p. 253.

¹¹⁶ Além do desejo de colaborar com todo o protestantismo brasileiro, surgiu a disposição de, em diálogo, discutir também com a Igreja Católica. (...) Em 1950 a Federação Sinodal foi aceita no Conselho Mundial de Igrejas e na Federação Luterana Mundial e, desde 1958, ela também faz parte da Confederação Evangélica do Brasil. Veja mais em M. N. DREHER, op. cit., p. 254.

¹¹⁷ Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Trata-se de um hinário praticamente todo de traduções do *Deutsches Evangelisches Gesangbuch*. Objetiva substituir as edições provisórias usadas até então.

¹¹⁸ Nesta atividade destacou-se o P. Hans Müller, que nasceu em Frankfurt, Alemanha, no dia 15 de Agosto de 1892. Estudou Teologia no seminário da cidade de Kropp, no norte da Alemanha (Schleswig). Foi ordenado pastor na Igreja de São Tomé em Leipzig em 29 de outubro de 1913. Recém formado, chegou ao Brasil em dezembro de 1913. Conta-se que, como bom pianista e organista, chegou a apresentar vários concertos solo na Igreja. Na época já havia muitos jovens evangélicos que não mais dominavam a língua alemã. Müller logo se convenceu de que a mudança para o português se fazia necessária. Em junho de 1931 ele oficiou um culto em português, para o qual traduziu a liturgia e os hinos do culto. Isso foi provavelmente o início de seu trabalho no hinário, pois outros cultos em português se seguiram, e Müller continuou a traduzir hinos, tomando por base os corais conhecidos no hinário alemão (DEG). Os primeiros quatro hinos da tradução do P. Hans Müller foram publicados em 1932 no CANTATE de Wilhelm Fugmann, em Ponta Grossa. Ele continuou a traduzir tanto corais para os cultos, como também hinos para o culto infantil. Na 3ª edição do CANTATE, em 1938, já encontramos 15 hinos traduzidos por Müller. Provavelmente nessa época ele já estava compilando seu primeiro hinário. Em 26 de dezembro de 1939, não resistindo a uma forte pneumonia, o P. Hans Müller veio a falecer com somente 47 anos de idade. Pouco dia antes do falecimento, estando hospitalizado, ele teve ainda a felicidade de ver impresso o primeiro exemplar de seu hinário com 132 hinos em português. L. CREUTZBERG, *Estou pronto...*, p. 100-101.

¹¹⁹ Mauro A. SCHWALM, *Hinos do Povo de Deus (HPD) – Espiritualidade Cantada*, p. 7-8.

¹²⁰ Para informações detalhadas sobre o HPD veja em M. A. SCHWALM, op. cit., id., ibid.

ficial da IECLB desde 1981. Atualmente, temos à disposição um hinário em dois volumes¹²¹ e uma série de outros¹²², que são produzidos pelos diferentes movimentos que compõem a IECLB.

3.1.3 - O Departamento de Música Sacra da IECLB

Outro passo importante foi dado no ano de 1964, quando foi organizado o Departamento de Música Sacra da IECLB e, com subvenção do Dep. do Exterior da Igreja Evangélica da Alemanha, a professora Barbara Friedburg iniciou em 1965 o seu trabalho como *chantre* da (sic) IECLB. Inicialmente ela deu uma preleção sobre Música Sacra na Faculdade de Teologia e dirigiu cursos de preparação de regentes para corais. Mais tarde participou da nova Comissão do Hinário, em maio de 1968 editou o cancionário “Louvai cantando” para jovens, e em 1971 a “Introdução à Prática de Harmônio” com 55 arranjos fáceis a duas ou três vozes, para principiantes no acompanhamento do canto da comunidade. Ela continuou a editar as folhas “Cantate Domino”, e no mais ficou totalmente absorvida pela educação musical nas escolas em São Leopoldo e vizinhança.¹²³

A fixação de residência da *chantre* Barbara no Brasil seguiu a visitas de alguns músicos alemães que estiveram no Brasil depois da criação da Federação. Creutzberg lembra de dois nomes: “Fritz Joede em 1955 e o *chantre* Friedrich Meyer em 1960, os quais dirigiram encontros de regentes de corais em várias comunidades dos então 4 Sínodos”¹²⁴. Genthner cita também o cantor Sonnenschmidt¹²⁵. Para acompanhar o trabalho da *chantre* foi criada uma Comissão Coordenadora de Música Sacra¹²⁶, a qual manteve-se ativa após o regresso da musicista.

Apesar da edição do material (como hinário, cancionário para Juventude Evangélica, Cantate Domino para corais e o manual para aprendizes de harmônio) que serviria para toda a IECLB, membros das Regiões Eclesiásticas I e II ficaram insatisfeitos com a atuação do Departamento da Música Sacra da IECLB. Isto porque a *chantre* Barbara estava presa nas escolas em São Leopoldo e Ivoti. Assim ela conseguiu participar de alguns encontros de corais no rio Grande do Sul, e para outras comunidades fora do Rio Grande não lhe sobrou mais fôlego, como ela mesma confessa no relatório do Departamento de Música Sacra. (...) Foram cerca de 8 anos de dedicação à Música Sacra na nossa Igreja que não podemos subestimar.¹²⁷

¹²¹ HINOS DO POVO DE DEUS, *Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil*. Volumes 1 e 2. São Leopoldo: Sinodal, 2002.

¹²² Como por exemplo: O Povo Canta, Cantarei ao Senhor.

¹²³ L. CREUTZBERG, *Aspectos da Música Sacra Evangélica no Âmbito da IECLB*, p. 190.

¹²⁴ Id., *ibid.*, p. 189.

¹²⁵ Johann Friedrich GENTHNER, *Os 10 anos do Conselho de Música da IECLB*. 03/10/1995, p. 1.

¹²⁶ A comissão foi constituída por: Hans Günther Naumann (presidente), P. L. Weingartner, P. G. Strelbel, P. Joh. Roth, Isolde M. Frank, P. A. Creutzberg e P. G. Bertlein. L. CREUTZBERG, *op. cit.*, p. 190.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 191-192.

Para substituí-la ofereceu-se o P. Frank Graf, o qual primeiramente foi enviado à Alemanha a fim de aprimorar seus conhecimentos musicais. A partir de 1974 ele passa a coordenar o DMS em Blumenau. Lá criou, em 1976, a União de Corais Evangélicos,

[...] uma entidade cultural, sem fins lucrativos, orientada pelo Dep. de Música Sacra da IECLB. A UCE contou em 1983 com 130 corais inscritos agregando 2.774 cantores, que recebiam regularmente as folhas CANTATE DOMINO com arranjos de hinos e corais¹²⁸.

Também ministrou um curso de música sacra em parceria com a Escola Superior de Música de Blumenau, o qual ocorria em finais de semana.

Em 1984 o P. Frank Graf entregou o cargo de diretor do Dep. de Música Sacra e no ano seguinte voltou a ser pastor de uma paróquia. O Dep. de Música Sacra ficou acéfalo. (...) O P. Frank Graf havia notado que, (apesar de todo o esforço de atender a Igreja toda como vinha fazendo), o trabalho de uma só pessoa de tempo integral no Dep. de Música Sacra era insuficiente¹²⁹.

Surgiram então as Comissões Regionais de Música Sacra, e a IECLB deixou de ter um órgão executivo para a área da música sacra.

3.1.4 - O Conselho Nacional de Música da IECLB

Após o vácuo surgido com o fim do DMS, a orientação musical na IECLB foi assumida pelas regiões eclesiais. O Conselho Nacional de Música – CNM se reúne desde 02 de maio de 1985. O CNM continuou a publicação da coletânea de partituras para coro, *Cantate Domino* e inovou com a criação do festival *Musisacra*, o qual teve cinco edições nacionais¹³⁰. A partir da reestruturação da IECLB, o CNM passou a ser composto pelos coordenadores dos conselhos sinodais de música e representantes de organizações convidadas. O CNM é um órgão voluntário de caráter essencialmente consultor. O reconhecimento do ministério da música deveria, *a priori*, ser encaminhado por este fórum, que tem legitimidade para tratar dos assuntos de ordem musical na IECLB.

¹²⁸ L. CREUTZBERG, op. cit., p. 192.

¹²⁹ Id., ibid., p. 193-194.

¹³⁰ A primeira edição foi em 1986, em Porto Alegre; seguiram-se: 1991 em Curitiba; 1993 em Marechal Cândido Rondon; 1995 em Joinville e 1997 em Campinas.

3.2 - *Música Teológica e o Ministério Eclesiástico*

Se ocupar com um tema como o deste subtítulo significa pensar a prática musical sob um aspecto específico, dentro de um determinado contexto e com determinada função. Tal função tem implicações de posturas, éticas. Os filósofos gregos já haviam se debruçado sobre a questão da relação entre ética e música muito antes de a religião cristã existir.

Platão foi o primeiro a estabelecer uma relação filosófica entre os componentes éticos da música e sua execução prática. Em seus escritos *Politéia* e *Nomoi* ele colocou em discussão o relacionamento da ordem geral do estado com a cultura da música.(...) Baseada nesta pano de fundo dos pensamentos música-matemática e música-ética, surgiu então (como maneira mais moderna de lidar com o fenômeno), a música estética, praticamente definida por Aristóteles. A obra de arte provoca um sentimento psicológico sobre o expectador, respectivamente, sobre o ouvinte, como resultado da força nela contida. Por isso esta reação não pode simplesmente ser atribuída à composição religiosa, ou ao contexto político do Estado, formador de opiniões. Assim mesmo, Aristóteles reforça largamente a ética da música, de Platão. Para ele seria impensável apreciar a arte meramente sob o ponto de vista estético, esquecendo o lado ético¹³¹.

Mesmo que tenha sido objeto de especulação filosófica, esta arte nunca deixou de ser compreendida por completo, e todas as tentativas de estabelecimento conceitual levantam inúmeras questões¹³². Móvel como o horizonte é a arte; nós a buscamos, mas ela, apesar de aparentemente ser visível, é sempre inatingível em sua totalidade. Arte é mistério. Ao tratar da música e o ministério eclesial as questões éticas também são de suma importância.

Música Teológica é aquela que transporta o Espírito Santo, que se sabe dependente da graça divina, do sopro do Espírito. A música presente no ritual transforma a realidade. O cotidiano adquire sacralidade. A Música Teológica que existe na Igreja só existe porque alguém a executa. Logo, este executante passa a presidir, a liderar o ritual. A prática da música teológica é o ministério da música. O qual produz música evangélica – que acompanha o Evangelho, evocando o Eterno no humano, como um instinto de eternidade, localizando-o nesta dialética entre temporal e eterno, relativo e absoluto, agora e ainda não, como uma irrupção momentânea da realidade futura. Ouvir música teologicamente significa reconhecer nela a revelação do Sagrado, do Eterno.

¹³¹ J. KEMPF, op. cit., p. 512.

¹³² Veja mais em E.H. GOMBRICH, *História da Arte*, cap. V.

A teologia impede a música de servir de adorno litúrgico; a música impede a teologia de tornar-se uma questão puramente mental. A música é uma das maneiras mais práticas de a teologia se comunicar.

O único ministério que há, a rigor, na Igreja, é o de testemunhar o Evangelho de Cristo, e está confiado à comunidade! Todos os outros ministérios específicos, criados pela comunidade ou Igreja, devem estar a serviço deste¹³³. O/a obreiro/a ordenado/a compartilha do único ministério que há com a comunidade. “O assunto ministério/ministérios é uma questão controversa entre as Igrejas e, muitas vezes, dentro do próprio grupo confessional. No entanto, ele é fundamental para a Igreja: sem ministério não há Igreja.”¹³⁴

Na IECLB existem quatro ministérios ordenados: pastoral, diaconal, catequético e missionário. “São desdobramentos do único ministério de testemunhar o evangelho. São oriundos dele e para ele estão voltados.”¹³⁵ As funções, segundo o Guia de Vida Comunitária, são entre eles divididas, “compartilhando do objetivo último, denominado “Ministério Eclesiástico.”¹³⁶

A Igreja necessita de pessoas que se responsabilizem publicamente e de maneira contínua pela tarefa de enfatizar a sua dependência fundamental em relação a Jesus Cristo. Quem assume o ministério da música está assumindo também o zelo pela vida comunitária.

Na atual realidade das paróquias da IECLB, um obreiro pastor não tem como dar conta de todos os serviços assumidos ao longo dos anos pela comunidade. Assim, há espaço nas comunidades para que uma pessoa formada na área assuma a responsabilidade pelo bom andamento deste setor vital da Igreja. “Ao Pastor cabe a tarefa, fundamentalmente, da pregação da Palavra, a administração dos Sacramentos e o aconselhamento.”¹³⁷

Não há dúvida de que a música em princípio não precisa de organização ou de pessoas profissionais para ser realizada. Neste sentido podemos falar de uma musicalidade inerente de toda pessoa batizada. A partir do batismo, esta música teológica se potencializa no ser humano através do recebimento de dons e carismas. As potencialidades do ser humano só podem ser caracterizadas como dons a partir do momento que são colocadas a serviço daquele que

¹³³ Martin VOLKMANN, *Nossa fé, nossa vida*, p. 10.

¹³⁴ M. VOLKMANN, in: C. S. HARPRECHT, *Teologia Prática no Contexto da América Latina*, p. 79.

¹³⁵ M. VOLKMANN, *Nossa fé, nossa vida*, p. 10.

¹³⁶ Id., *ibid.*, p. 11.

¹³⁷ Regulamento do Exercício Público do Ministério Pastoral. Boletim Informativo nº 165, 04/11/1998, p. 6.

não sou eu. Os dons não são definitivos. Necessitam de aperfeiçoamento derivado do uso, da prática. Importante é o caráter focal desta postura.

Na tradição luterana é comum falar do sacerdócio geral de todos os crentes. Significa que o batismo credencia todos os cristãos a serem mediadores entre o Criador e a criação. Todos temos acesso a Deus como querido Pai e Mãe. Todos somos colaboradores dele neste mundo para realizar o seu projeto de salvação e libertação, de justiça e paz.¹³⁸

A comunidade que se mobiliza para ter um/a obreiro/a musicista em seu meio, dá com isso mostra de sua consciência cristã. Em uma Igreja marcada pelo clericalismo pastorcêntrico, sediar uma celebração onde obreiros ordenados trabalham lado a lado, cada um com suas especificidades, implica evidenciar a seus membros a importância do trabalho em equipe, exigência da contemporaneidade.

3.3 - Música Teológica e Liturgia

A música teológica, como já vimos, é um elemento litúrgico. No culto ela se faz presente especialmente no canto comunitário e no seu acompanhamento¹³⁹. O acompanhamento não deveria ser compreendido como algo de segunda categoria. Acompanhar o canto da comunidade é tarefa mui digna e merecedora de total atenção e preparo.

Do final do século XVII até a metade do século XVIII, durante o período do baixo contínuo, a arte de acompanhar era uma questão altamente especializada. Esperava-se do instrumentista de teclado a realização de acompanhamentos elaborados com baixo cifrado. No período barroco, com o baixo contínuo, no período clássico, com o acompanhamento adicional (partes suplementares acrescentadas à partitura para adequá-las ao gosto por texturas mais ricas, então em vigor), e no romantismo, com a sua mais alta expressão através dos “*Lieder*”¹⁴⁰, o acompanhamento deixa de ser subsidiário e passa a ser considerado um parceiro em igualdade de condições com o solista.¹⁴¹

¹³⁸ Id., *ibid.*, p.10.

¹³⁹ O lugar teológico do acompanhar acontece no espaço do culto cristão. São momentos privilegiados onde as possibilidades se repartem no apoio instrumental para a condução das vozes e na execução solista, antecipando o cantar, separando as estrofes do hino e finalizando o canto litúrgico. Propicia a interiorização e a intensificação dos sentimentos vivenciados, apontando para uma dimensão transcendente da realidade. Maria Luiza de MORAES COELHO, *O músico tecladista na função de acompanhador dos cantos litúrgicos*, p. 17.

¹⁴⁰ *Lied*: É o tipo de canção germânica por excelência. É a fusão da poesia lírica com a música. É uma música de grande complexidade harmônica e bastante elaborada, devendo combinar-se estreitamente ao texto, cuja dicção (por parte do intérprete) é fundamental. É caracterizado pela singela divisão A-B-A (duas partes diferentes com repetição da primeira parte, conhecida na musicologia como FORMA LIED). O *Lied* instrumental, baseado naturalmente em dois temas, tem esta forma: A-B-A, C-D-C, A-B-A. O *Lied* encontrou seu apogeu em obras de Schubert, Schumann, Brahms, Mahler, Hugo Wolf e Richard Strauss.

¹⁴¹ M. L. de MORAES COELHO, *op. cit.*, p. 7.

Toda música que acontece no desenrolar de uma celebração é teológica porque toda a liturgia é teológica em si. A música litúrgica nos cultos da IECLB esteve por muito tempo associada àquelas melodias entoadas pela comunidade após a senha dita pelo celebrante. Por exemplo:

P.: Cantemos louvores ao Trino Deus
C.: *Glória seja ao Pai, e ao Filho e ao Espírito Santo*
ou
P.: O Senhor seja convosco
C.: *E com teu espírito*

Estas se caracterizavam pela repetição. Com isso elas foram revestidas de valores ritualísticos. A repetição faz parte do rito e não é algo negativo de *per si*. A repetição dá segurança ao participante da liturgia, localiza-o e cria identidade comunitária.

Faz parte da identidade confessional luterana também o canto coral. Esta modalidade musical absorve boa parte das atenções musicais na IECLB. Os coros comunitários são grupos de grande expressão musical, desempenham um papel litúrgico na vida comunitária. O ensaio e a apresentação ocorrem em tempos e espaços específicos dentro da vida da comunidade cristã e dentro do culto cristão¹⁴². O canto coral contribui com beleza à pregação musical.

A música adquire significados litúrgicos também nas orações. A oração de intercessão é um elemento litúrgico que, quando associado à música, o torna mais próximo das pessoas e cria a atmosfera orante que convém a este momento. Por outro lado, dá a esta oração mais proximidade com seu caráter histórico, de ser uma oração dos fiéis, comunitária. O recolhimento das ofertas também pode ser mais significativo ao se preparar bem a música para tal. Evidentemente todas as partes da liturgia poderiam ser musicadas.

A liturgia mantém uma relação intrínseca com a música. A condução de uma e de outra é feita por pessoas designadas, chamadas, preparadas e instaladas para esta função na comunidade. Assim, o ministério da música é um serviço específico na vida da Igreja. O ministério da música está ligado direta e primeiramente ao culto, assim também se liga à edificação de comunidade, ao serviço e à missão. Pensar o ministério da música na IECLB fica mais fácil quando se nota a transversalidade que este ministério tem com os outros. Há música em

¹⁴² Veja mais em André D. LICHTLER, *O Canto Coral no Sínodo Rio dos Sinos*, p. 5.

todos os ministérios! A relação com estes precisa então de ampla sintonia e reciprocidade. Trata-se de um novo modelo de exercício do ministério ordenado.

O Ministério da Música é um ministério específico! As funções assumidas pelos musicistas nas liturgias são o melhor testemunho da sua especificidade, que lembra a comunidade cristã dos carismas e dons advindos do batismo. Tanto a Bíblia quanto a História da Igreja nos atestam a especificidade do ministério da música. O embasamento teológico não deveria ser tarefa apenas dos aspirantes ao ministério, mas de interesse dos teólogos. O que falta ao ministério da música, ou seja, o que lhe falta, é legislação por parte da IECLB, que possui órgãos e pessoas que poderiam impulsionar esse processo.

3.4 - Ordenação ao Ministério da Música

A ordenação dos/das musicistas que, após possuírem um nível de formação teológica mínimo para o exercício do ministério eclesiástico e serem avaliados pela IECLB, não deveria servir de pedra de tropeço para o reconhecimento do Ministério da Música na IECLB. Ordenação significa reconhecer o chamado da comunidade, aceitá-lo e assumi-lo publicamente. Portanto, reconhecimento do ministério da música implica em formação teológica, a qual inevitavelmente vai conduzir à ordenação. Ou do contrário, não está se reconhecendo o caráter teológico que há no ministério da música.

A formação dos/das musicistas é disforme. A capacitação musical dos/das musicistas que atuam na comunidade interessa à mesma. A capacitação teológica mereceria ser assumida pela igreja através dos seus centros de formação ou setores de trabalho. Aliás, acrescentar conteúdos que abordem a herança bíblica do ministério da música e o desenvolvimento da música nas distintas fases do cristianismo nos currículos dos cursos de teologia reconhecidos pela IECLB, é uma forma de levar mais pessoas a refletirem sobre este ministério. A hinologia¹⁴³ é, por exemplo, uma área do conhecimento teológico que não precisa ser alargada para abordar o ministério da música, ele lhe é intrínseco.

O incentivo à música é algo que todos os membros da Igreja desejam. As comunidades são uma rede organizada que juntas desenvolvem ações de grande porte. Delas podem vir in-

¹⁴³ A hinologia compreende o estudo dos hinos ou cânticos litúrgicos. Dirige-se, basicamente, ao estudo dos textos desses cânticos, mas também volta sua atenção à forma, ao estilo e à sua história. Selecionar os hinos adequados para os diferentes momentos celebrativos do culto faz parte da função do músico eclesial. M. L. de MORAES COELHO, op. cit., p. 16.

centivos concretos também. Mas há que se trabalhar com obreiros/as e membros das comunidades s potenciais mudanças que podem implicar o reconhecimento pela IECLB.

Ordenação e ministério eclesial são dois lados de uma mesma moeda. Porém, receber a ordenação não é prerrogativa óbvia para se receber ordenado. A conexão entre vínculo empregatício remunerado e ordenação não faz com que o salário seja *conditio sine qua non* para que possa haver ordenação. Além do que, boa música sempre ultrapassa o que o dinheiro é capaz de pagar.

No exercício do ministério da música há uma grande soma de pessoas que esporadicamente colaboram com a música na comunidade, exercendo o ministério da música ao lado de outros ofícios, são pessoas colaboradoras leigas, como designa o “nossa fé, nossa vida”. Porém, para os musicistas formados por instituições reconhecidas pela Igreja a ordenação marca o caráter permanente do serviço/ministério a ser exercido. Evidencia o chamado da comunidade e reconhece o caráter vocacional do serviço do ordenando.

CONCLUSÃO

Os escritos bíblicos nos aproximaram da música daqueles tempos e revelaram o status que esta havia adquirido em Israel. O ministério da música desenvolvido pelos levitas é absorvido pela Igreja cristã, na qual eles servem hoje de parâmetro ministerial, no mínimo para evidenciar a antiquíssima tradição bíblica que o ministério da música apresenta. Além da tradição musical do Antigo Testamento, temos no ministério de Jesus, seus apóstolos e sua Igreja a presença desta arte desde os primórdios. O ministério da música está arraigado na Bíblia. *Sola Scriptura.*

Jesus, como vimos, usou a música no exercício do seu ministério salvífico. Dele próprio emana a fundamentação cristológica do ministério da música. A imitação de Cristo inclui a prática musical e litúrgica. Ao cantar, a comunidade de Jesus acessa a Palavra de Deus, paradoxalmente a prega e acolhe. Ao cantar, é a voz do próprio Cristo que ecoa na Igreja. Toda música na Igreja deve apontar para, e somente para, Cristo. *Solus Christus.*

A partir da justificação por graça e fé, a música na Igreja, enquanto conceito eclesiológico, é chamada a dar testemunho praxiológico da solicitude providente de Deus para com o Mundo. O fato de haver implicações práticas a partir da justificação faz com que existam implicações éticas. Talvez o maior destaque seja a máxima de que, em última análise, não nos pertencemos, mas podemos nos doar. Doação que se torna recepção à medida que consegue emitir reflexos de um novo tempo, do eon vindouro, já inaugurado, proclamado em sons e ações. Colocar-se a serviço do ministério é optar pela porta estreita. Não com tristeza, afinal de contas não é uma imposição, mas com alegria, pois é uma escolha, motivada pela fé e pela compreensão de que a própria vida só tem sentido quando se doa. *Sola Fides.*

A consequência ampla da justificação por graça e fé é que a vida corporal passa a estar em conexão com a espiritual. Assim, a teologia adquire caráter prático, de teologia aplicada. O agir quenótico de Cristo é o referencial de atuação da pessoa justificada. Para a pessoa justificada é oportunidade de testemunhar o amor de Deus, que, ao aceitar o ser humano tal qual ele é, expressa sua diaconia pela humanidade. Faz do ruim, bom. Da pessoa pecadora, justa. Não definitivamente, pois a condição humana continua sendo pecadora, ainda que a pessoa seja justificada, ou seja, tenha sido atingida pela solidariedade de Deus. A doutrina da justificação libertou muitas consciências. Mas, por outro lado, aliviou erroneamente a consciência de muitos que ao ouvirem tal mensagem se acomodaram numa ilusão de que, por não haver mais prerrogativas para a salvação nada que me envolvesse para além de mim seria necessário. Para superar este individualismo a vinculação de justificação com a postura de serviço - diaconia - novamente inclui o externo no horizonte da pessoa justificada, que por tomada de consciência expressa sua gratidão louvando. *Sola Gratia*.

Organizar o ministério da música na Igreja é um assunto sério e urgente. Numa época de alta velocidade, tudo indica que vamos continuar acelerando até não sabemos onde, clama-se por uma Igreja rápida, comunicativa e eficiente. A IECLB enquanto instituição não assume nenhum compromisso efetivo com os/as musicistas que atuam nas comunidades. Os vínculos se dão diretamente com os campos de trabalho, o que dá certa liberdade profissional, mas por outro lado permite práticas intoleráveis, como a não concessão dos direitos trabalhistas e propicia a ação de profissionais mal preparados, o que atinge toda a classe. Ao não reconhecer o ministério da música e conceder a ordenação aos musicistas, a IECLB coloca este ministério abaixo dos outros. Nisso há falta de valorização da música e da própria história da Igreja.

Falta à IECLB, desde o início da década de 80, um órgão executivo para a área. O que a história mostra já agora é que uma pessoa não consegue sozinha dar conta da demanda musical a nível nacional. O fortalecimento das estruturas sinodais significa aumento da demanda em diversas áreas, inclusive musical. Como envolver os sínodos neste processo de reconhecimento do ministério da música na IECLB é uma pergunta ainda não respondida. Certo é que o Conselho Nacional de Música, onde todos os sínodos deveriam estar representados é, potencialmente, o espaço mais adequado para alavancar este processo.

O reconhecimento que o musicista eclesial recebe da Igreja não é o que deveria animar, mas a convicção de que maior é aquele que serve. Jesus serviu e nos deu a mesma incumbência. A doação e o sacrifício estão ao lado do amor em qualquer ministério. A música teológica dá vida à Igreja, que necessita mais da música que a música da Igreja!

Evidenciamos nossos questionamentos e por vezes nosso descontentamento com a realidade. Muitas mudanças são necessárias para uma nova realidade musical na IECLB. Os fóruns deliberativos da Igreja já podem reconhecer que o ministério da música é um ministério específico dentro da Igreja. O ministério da música jamais deve ser excludente. Os membros são distintos entre si, numa comunidade de muitos membros todos devem ter espaço musical. O que não deveria acontecer é deixarmos tudo nas mãos do serviço voluntário. Antes, deveríamos criar políticas musicais claras e planejadas. Com objetivos práticos e o envolvimento de pessoas dispostas e capacitadas a servir.

Servir é diaconia. Diaconia é o *cantus firmus* da justificação. Este foi um dos maiores *insights* de minhas espionagens teológicas. Sinto-me, sim, um espião teológico. A música apresentou-me a teologia. Situo-me como um músico em contato com a teologia, mais que um teólogo em contato com a música. Daí, concluo que música na Igreja é sempre diaconal.

A música é um atrativo eclesiológico que tem trazido o povo à Igreja, especialmente em países secularizados. Em concertos as pessoas ainda estão lotando os bancos dos templos. O grande desafio do ministério da música é conseguir comunicar bem a mensagem do Evangelho, através de celebrações que demonstrem o calor da espiritualidade cristã, a profundidade de sua liturgia, o real valor de seus sacramentos e o conteúdo de sua confissão de fé. Mas, acima de tudo, é necessário amar o próximo. A música embala este amor na Igreja comunicando o amor de Deus e transformando o sujeito anônimo em filho/a de Deus.

REFERÊNCIAS

- ALCALDE, Antonio. *Canto e Música Litúrgica – reflexões e sugestões*. São Paulo: Paulinas, 1998.
- ALLMEN, J. J. von. *O culto cristão*. Teologia e Prática. São Paulo: ASTE, 1968.
- ALTMANN, Walter. *Lutero e Libertação*. São Paulo/São Leopoldo: Ática/Sinodal, 1994.
- BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988
- BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Christiane. *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher, 1987
- BLANKENBURG, Walter. *Kirche und Musik*. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
- BLUME, Friedrich. *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter, 1965.
- BODENSIECK, Julius (Ed). *Encyclopedia of the lutheran church*. Minneapolis: Augsburg Publishing House, v. II, 1965.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música Sacra Evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos.
- BUYST, Ione. *Pesquisa em Liturgia*. Relato e análise de uma experiência. São Paulo: Paulus, 1994.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- CHAIM, Ibrahim Abrahão. *A música erudita*. São Paulo: Letras e Letras, 1998.
- CHUPUNGCO, Anscar. *Diálogo entre Culto y Cultura*. Federação Luterana Mundial: Genebra, 1994.
- COELHO, Maria Luiza de Moraes. *O músico tecladista na função de acompanhador dos cantos litúrgicos*. São Leopoldo: IEPG, 2000.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999. (Estudos da CNBB, 79)

CREUTZBERG, Leonhard F. Aspectos da Música Sacra Evangélica no Âmbito da IECLB. In: *Simpósio de História da Igreja*. São Leopoldo: Rotermund/Sinodal, 1996.

_____. *Estou pronto para cantar: subsídios para a hinariologia da IECLB*. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

DREHER Martin N. *Igreja e Germanidade*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

_____. *A Crise e a Renovação da Igreja no Período da Reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

_____. *A Igreja no Império Romano*. São Leopoldo: Sinodal, 1993.

EBELING, Gerhard. *O pensamento de Lutero*. São Leopoldo: Sinodal, 1988.

ETÉRIA. Peregrinação. In NOVAK, Maria da Glória (trad., intr., notas) *Peregrinação de Etéria: liturgia e catequese em Jerusalém no séc. IV*. Petrópolis: Vozes, 1971.

FISCHER, Joachim. Comunidades, Sínodos, Igreja Nacional: O povo evangélico de 1824 a 1986. In: *Simpósio de História da Igreja*. São Leopoldo: Rotermund/Sinodal, 1986.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *Cantos para o culto cristão*. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

GAEDE NETO, Rodolfo. *Servir à Mesa*. Série Ensaio e Monografias, nº 22. São Leopoldo: IEPG, 1999.

GENTHNER, Johann Friedrich (Org.). *Os 10 anos do Conselho de Música da IECLB*. Conselho de Música da IECLB. 03/10/1995.

_____. *Participação no Dia Acadêmico do Instituto de Música da EST*. São Leopoldo-RS, 30-09-1996.

GEORG RIEFF, Sissi. *Diaconia e Culto Cristão: o resgate de uma unidade essencial e suas conseqüências para a vida das comunidades cristãs*. São Leopoldo: IEPG, 2003.

_____. *Diaconia e culto cristão nos primeiros séculos*. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 1999.

GOMBRICH, E. H. *História da arte*. São Paulo: LTC, 1999.

HINOS DO POVO DE DEUS, *Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil*. 15ª Ed. – São Leopoldo: Sinodal, 1998.

HOORNAERT, Eduardo. *As comunidades cristãs dos primeiros séculos*. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanez (orgs.). *História da cidadania*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 81-95.

HIPÓLITO. Tradição Apostólica. In: NOVAK, Maria da Glória (trad. e notas); GIBIN, Maucyr (intr.). *Tradição Apostólica de Hipólito de Roma: liturgia e catequese em Roma no século III*. Petrópolis: Vozes, 1971

IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL. Nossa fé, nossa vida: guia da vida comunitária na IECLB. Nova ed., rev. e ampl. São Leopoldo: Sinodal, 2002.

KEMPF, Josef. *Handbuch der Liturgik*. 19ª ed. Paderborn: Ferdinand Schoeningh, 1950.

KUEMMEL, Georg. *Introdução ao Novo Testamento*. São Paulo: Paulinas, 1982.

LICHTLER, André Daniel. *O canto coral no Sínodo Rio dos Sinos*. São Leopoldo: IEPG, 1999.

LOPEZ, Luiz Roberto. *Sinfonias e Catedrais: representação da história na arte*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995

LOEWENICH, Walther von. *A teologia da cruz de Lutero*. São Leopoldo: Sinodal, 1988.

LUTERO, Martim. *Da Liberdade Cristã*. 5ª Ed. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

LUTERO, Martinho. *Obras Seleccionadas*. V. VII. São Leopoldo / Porto Alegre: Sinodal / Concórdia, 2000.

_____. *Obras Seleccionadas*. V. III: São Leopoldo / Porto Alegre: Sinodal / Concórdia, 1979

McCOMMON, Paul. *A música na Bíblia*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1963.

MARSILI, S. et al. (orgs.). *Panorama histórico geral da liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1986.

MAURER, Ernstpeter. *Luther*. Freiburg: Herder, 1999.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª Ed. Ver. E ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MÜLLER, Karl Ferdinand. *Der Kantor*. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1964.

MUSCH, Hans. *Musik im Gottesdienst*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975.

NORDSTOKKE, Kjell. *Diaconia: Fé e Ação*. São Leopoldo: Sinodal, 1995.

Papa Pio X. *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini*, <http://www.catolico.org.br/liturgia/motu.doc> 12 agosto 2004.

Papa Pio XII. Carta Encíclica *Mediator Dei* sobre a Sagrada Liturgia. http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html 12 agosto 2004.

SADIE, Stanley. (Ed.) *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorege Zahar, 1994.

SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

- SCHALK, Carl. *Key words in church music*. St. Louis: Concordia Publishing House, 2004.
- SCHNEIDER-HARPRECHT, Christoph (Org.) *Teologia Prática no Contexto da América Latina*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.
- SCHWALM, Mauro Alberto. *Hinos do Povo de Deus (HPD) – Espiritualidade Cantada*. Estudo histórico-teológico. São Leopoldo: IEPG, 1995.
- SOEHNGEN, Oskar. *Theologie der Musik*. Kassel: Johannes Stauda Verlag, 1967.
- TAMEZ, Elsa. *Contra toda condenação*. A justificação pela fé, partindo dos excluídos. São Paulo: Paulus, 1995.
- TESCHE, Silvio. *Vestes Litúrgicas: elementos de prodigalidade ou dominação?* São Leopoldo: Sinodal, 1995.
- TILLICH, Paul. *História do Pensamento Cristão*. 2ª Ed. São Paulo: ASTE, 2000
- VALENTIN, Erich & HOFMANN, Friedrich. *Die Evangelische Kirchenmusik*. Handbuch für Studium und Praxis. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967.
- ZIMMERMANN, Nilsa. *A música através dos tempos*. São Paulo: Paulinas, 1996.
- WANKE, Sigmund. *Questões Litúrgicas*. São Leopoldo: Sinodal, 2000.
- WHITE, James. *Introdução ao Culto Cristão*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.