



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE MESTRADO**

PERCY MARQUES BATISTA

**“QUEM CANTA REZA DUAS VEZES”:
uma análise de canções marianas de Lindbergh Pires, SJ**

RECIFE/2018

PERCY MARQUES BATISTA

**“QUEM CANTA REZA DUAS VEZES:
uma análise de canções marianas de Lindbergh Pires, SJ**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco.

Linha de pesquisa: Tradições e experiências religiosas, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral

RECIFE/2018

B333q Batista, Percy Marques
 “Quem canta reza duas vezes”: uma análise de canções
Marianas de Lindbergh Pires / Percy Marques Batista, 2018.
 143 f. : il.

 Orientador: Newton Darwin de Andrade Cabral
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião. Mestrado em
Ciências da Religião, 2018.

 1. Maria, Virgem, Santa - Canções e músicas. 2. Igreja Católica.
I. Pires, Lindbergh, 1941-2013. II. Título.

CDU 232.931

Ficha catalográfica elaborada por Mércia Maria R. do Nascimento – CRB-4/788

PERCY MARQUES BATISTA

**“QUEM CANTA, REZA DUAS VEZES:
uma análise de canções marianas de Lindbergh Pires, SJ.**

Dissertação **aprovada** como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, na Universidade Católica de Pernambuco, pela seguinte Banca Examinadora:

Profª Drª Emanuela Sousa Ribeiro – UFPE
Avaliadora externa

Prof. Dr. João Luiz Correia Júnior – UNICAP
Avaliador interno

Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral – UNICAP
Orientador

RECIFE/2018

A Deus, regente perfeito da mais bela de todas as sinfonias: a vida.

À minha linda família, Ana D'arc, Pedro e Gabriel, pelo apoio preciso nas horas mais difíceis.

Ao meu querido pai, Manoel Antonio Batista (in memoriam), exemplo de ser humano honesto, honrado e amoroso.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Católica de Pernambuco, nas pessoas do magnífico reitor, Padre Pedro Rubens Ferreira Oliveira, SJ, pelo respaldo institucional e do Pró-reitor Comunitário, Padre Lúcio Flávio Ribeiro Cirne, SJ, pelo apoio, compreensão e incentivo aos estudos.

Ao Prof. José Tadeu Souza, grande amigo e filósofo, por ter sido o primeiro a me apresentar as ideias de Platão, tendo despertado em mim o gosto pela pesquisa.

Ao Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral, orientador, amigo, companheiro de palco e exemplo de docente, pela paciência, pelos conselhos e pelas correções. Sem dúvidas, esta Dissertação somente foi possível graças à suas generosidade, experiência e orientação.

Ao Prof. Prof. Luiz Carlos Luz Marques, pelas dicas no mundo da pesquisa, sobretudo na produção de textos científicos.

À Coordenação do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião (PPGCR), da Universidade Católica de Pernambuco, nas pessoas do Prof. Dr. Newton Cabral e da Prof^a Dr^a Zuleica Dantas, pelos apoio acadêmico e gestão do curso.

A todos os professores do PPGCR, especialmente àqueles de cujas aulas participamos, dentre eles Prof. Gilbraz Aragão, Prof. Drance Elias, Prof. Luiz Alencar Libório, Prof. João Luiz e Prof. Afonso Chaves.

A cada um dos entrevistados que, gentilmente, dispuseram de seu tempo para nos atender, dando-nos a oportunidade de ilustrar este trabalho com maestria. Agradeço, nominalmente, ao Prof. Afonso Murad, por nos ter recebido em Goiânia (GO), por ocasião do Congresso da ANPTECRE, em 2017. À irmã Priscila Daniele da Silva, que nos recebeu na sua comunidade, no Colégio Imaculada Conceição, no Barro, Recife. Ao padre compositor Reginaldo Veloso, por sua disponibilidade, humildade e conhecimento acerca dos temas “mariologia” e “liturgia”. À amiga Gilvânia Silva, pelo rico depoimento acerca do homem Lindbergh Pires.

Aos musicistas Alisson Queiroz e Jadson Oliveira, integrantes do Madrigal Lindbergh Pires, pela generosidade com que disponibilizaram preciosidades de seu acervo particular.

Aos amigos da Companhia de Jesus que também nos trouxeram informações que contribuíra de forma direta ou indireta para a conclusão deste trabalho, a exemplo dos padres Clóvis Cabral, Antônio Mota e Sérgio Mendonça.

Aos colegas/amigos da Universidade Católica de Pernambuco, Paulo Airton, Carlos Vieira, José Maria, Valter Avelar e Artur Peregrino.

Aos colegas discentes do PPG em Ciências da Religião, pelas partilhas. Aqui destaco Cícero Williams, com quem estabelecemos eficientes e agradáveis parcerias em grande parte da produção científica exigida como integrante da nossa formação de mestres.

Aos amigos do grupo MPB Unicap, pelo carinho, respeito e compreensão, em especial, àqueles que participaram da gravação do Cd “Maria, mãe da Igreja”.

*Senhora, mensageira da vida,
Coração sem medida
Que acolhe sem nada exigir.
Transforma minha vida egoísta
Numa casa sem portas
Em feliz comunhão.*

- Lindbergh Pires

LISTA DE TABELAS

TABELA	ASSUNTO	PÁG
01	Correspondência entre tonalidades e afetos: modo maior	46
02	Correspondência entre tonalidades e afetos: modo menor	46
03	Tabela informativa	95
04	Tabela de síntese dos resultados	114

RESUMO

Com a retomada da devoção à Maria, a partir da década de 70 do século vinte, através do apoio dos papas Paulo VI e João Paulo II, houve a imperiosa necessidade de elaboração de canções em louvor à mãe de Jesus. Diante desse panorama, a Igreja Católica teve que oportunizar o aparecimento de canções religiosas, para que houvesse uma participação mais ativa dos fiéis nas celebrações, em contraponto ao repertório sacro utilizado num passado pré-conciliar. É nesse contexto que surgem as primeiras composições litúrgicas do Ir Pires, SJ, dentre as quais, as de temas marianos, somente aparecerão a partir dos anos 90 até os anos 2010, período em que viveu e trabalhou no Recife, à frente do coro erudito chamado Madrigal Unicap. Nesse sentido, para se fazer análises dessas canções especificamente marianas, foi necessário percorrer um longo caminho, iniciando-se as pesquisas a partir dos primórdios do cristianismo primitivo até desaguar na música religiosa de caráter litúrgico, respaldada nas regras conciliares atuais do Vaticano II. O trabalho contribui assim para as Ciências da Religião, no momento em que traz, no campo da sua investigação, informações importantes acerca de música, sobretudo, acerca do gênero música religiosa. Foram utilizados como referenciais teóricos, no campo da História da Música, autores renomados, a exemplo de Candé (2003), Grout/Palisca (2005) e Palen ([1958]); já dentro do campo “mariologia”, trabalhou-se com doutrinadores do quilate de Larentin (1965), Boff (2006), Lacoste (2004), Murad (2012) e Bauer (2000). No mesmo caminho, a Doutrina dos Afetos e harmonia funcional (musical) foram utilizados como ferramentas metodológicas das análises destas canções.

Palavras-chave: Igreja; Mariologia; Ciências da Religião; música litúrgica; música cristã; doutrina dos afetos.

ABSTRACT

With the renewal of devotion to Mary, from the 70s of the twentieth century, through the support of the popes Paul VI and John Paul II, there was an urgent need to write songs in praise of the mother of Jesus. In view of this panorama, the Catholic Church had to opportunize the appearance of religious songs, so that there was a more active participation of the faithful in the celebrations, as opposed to the sacred repertoire used in the pre-conciliar past. It is in this context that the first liturgical compositions of the Ir Pires, SJ appear, of which, those of Marian themes, will only appear from the 90s until the years 2010, during which time he lived and worked in Recife, in front of the learned choir called Madrigal Unicap. In this sense, in order to make analyzes of these specifically Marian songs, it was necessary to go a long way, beginning the researches from the beginnings of the primitive Christianity until pouring into the religious music of liturgical character, backed in the current conciliar rules of Vatican II. The work thus contributes to the Sciences of Religion, when it brings, in the field of his research, important information about music, especially about the genre religious music. In the field of History of Music, renowned authors such as Candé (2003), Grout / Palisca (2005) and Palen ([1958]) were used as theoretical references in the field of Music History; already in the field of "mariology", we worked with renowned indoctrinators like Larentin (1965), Boff (2006), Lacoste (2004), Murad (2012) and Bauer (2000). In the same way, *Doctrina dos Afetos* and functional harmony (musical), were used as methodological tools of the analysis of these songs.

Keywords: Church; Mariologia; Sciences of Religion; liturgical music; Christian music; doctrine of affections.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A MÚSICA CRISTÃ OCIDENTAL	15
1.1 DA MÚSICA DO MUNDO PRIMITIVO AO SURGIMENTO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	15
1.2 DA COMPOSIÇÃO MUSICAL À POLIFONIA.....	31
1.3 DOCTRINA DOS AFETOS.....	43
1.4 A MÚSICA CRISTÃ: DO SÉCULO XIX ATÉ OS DIAS ATUAIS.....	47
2. MARIOLOGIA: UMA PEQUENA ABORDAGEM.....	52
2.1 CONCEITO DE MARIOLOGIA	52
2.2 A PRESENÇA DE MARIA: DO ORIENTE AO OCIDENTE CRISTÃO	58
2.3 O MAGNIFICAT	68
2.4 MARIA NA PIEDADE POPULAR: DEVOÇÕES E PRÁTICAS	80
3. CANÇÕES MARIANAS DO IRMÃO LINDBERGH PIRES, SJ	84
3.1 BIOGRAFIA DO COMPOSITOR	85
3.2 CONCEITOS IMPORTANTES NA ÁREA DA MÚSICA LITÚRGICA MARIANA.....	88
3.3 ANÁLISES DE CANÇÕES MARIANAS	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS.....	118
APÊNDICE.....	122
ANEXOS	124
A: FOTOGRAFIAS	124
B: CARTAZ	126
C: PARTITURAS DAS CANÇÕES ANALISADAS	127

INTRODUÇÃO

A primeira coisa que chama a atenção do leitor é justamente o título: “Quem canta reza duas vezes: canções marianas do Ir. Lindbergh Pires, SJ”. Será que a frase prenuncia uma dissertação com temas agostinianos? Ou seria um trabalho meramente teológico?

Não é de se espantar que a dissertação verse sobre temas abordados pelas Ciências da Religião, pelo simples fato de a pesquisa contemplar assuntos que ligam o homem ao sagrado. Até onde se tem notícia, a música sempre esteve presente nos rituais religiosos e, por isso, é importante estudar um pouco mais sobre esse fenômeno humano.

Mas, e quanto ao título desse trabalho? Divergindo da maioria das opiniões acerca do verdadeiro autor dessa frase tantas vezes atribuída a Santo Agostinho, vale esclarecer que esse texto consta do Catecismo Católico Romano, posto no capítulo intitulado “Canto e Música”. Diz o artigo 1.156:

A composição e o canto dos salmos inspirados, muitas vezes acompanhados por instrumentos musicais, estavam já estreitamente ligados às celebrações litúrgicas da Antiga Aliança. A Igreja continua e desenvolve esta tradição: “Recitai entre vós salmos, hinos e cânticos inspirados, cantai e louvai ao Senhor no vosso coração” (*Ef* 5,19) (25). **Quem canta, reza duas vezes** (26). Grifo do mestrando.

É preciso então esclarecer o que diz a nota de rodapé número 26 para se compreender o sentido da regra posta no Catecismo. Textualmente, a nota nº 26 está descrita da seguinte maneira: “Cf. Santo Agostinho, *Enarratio in Psalmum*, 72, 1: CCL 39, 986 (PL 36, 914)”. Portanto, deve o leitor mais atento “conferir com” a obra de Santo Agostinho, intitulada de “Comentários sobre os Salmos”, voltando a atenção para o Salmo 72. Lá, Agostinho comenta que:

Quem canta o louvor, não apenas canta, mas louva com alegria; quem canta o louvor, não somente canta, mas ainda ama aquele a quem canta. Constitui uma pregação o louvor de quem confessa, e o cântico de quem ama desperta a afeição (AGOSTINHO, 1997, p. 315).

Nesse sentido, cantar é louvar com alegria e cantar o louvor, é amar a quem se canta (louva). Assim, pela beleza de sua mensagem, foi escolhida esta frase como título da presente dissertação, pois todas as músicas aqui analisadas

são litúrgicas e podem perfeitamente ser utilizadas nos serviços católicos (missa, ofício e sacramentos).

Visando a alcançar o objetivo dessa pesquisa – analisar canções marianas do Ir. Pires – fez-se necessário trafegar por um longo caminho. Primeiro, pelo fato de o texto tratar de análises de canções religiosas. Nesse sentido, buscou-se conhecer um pouco sobre a origem do canto religioso cristão e sua evolução até os dias atuais.

Já a metodologia empregada para esse trabalho concentrou-se em pesquisas bibliográficas acerca dos temas tratados em cada capítulo, no uso de depoimentos orais, nos conceitos trazidos pela Doutrina dos Afetos, nas análises de partituras e das letras das canções do Ir Lindbergh Pires, SJ, além de informações publicadas em matérias jornalísticas.

No primeiro capítulo, cujo título é “A música cristã ocidental”, os estudos concentraram-se muito na área da história da música, com foco nas expressões da cultura ocidental. Vale salientar que, nesse campo, há uma enorme carência de fontes, por isso muitas delas são repetidas ao longo do texto. Essa foi, sem dúvidas, uma das maiores dificuldades encontradas para se redigir o primeiro capítulo, entretanto, os poucos autores citados são os mais importantes da área, a exemplo de Candé (2003), Pahlen ([1958]), Grout e Palisca (2005).

Outro tema bastante relevante tratado no primeiro capítulo foi a Doutrina dos Afetos, teoria surgida em meados do século XV que ainda hoje é pesquisada. Para esse assunto, foram colhidas as opiniões de alguns pesquisadores que trabalham estes conceitos, com destaque para Páscoa (2011), Higuchi e Leite (2007) Ramos e Santos (2010). Vale ressaltar que essa teoria foi utilizada como ferramenta metodológica nas análises das canções marianas, postas no último capítulo.

Quanto ao segundo capítulo, intitulado “Mariologia: uma pequena abordagem”, o trabalho procurou trazer ao leitor informações básicas sobre o culto a Maria, mãe de Jesus, essenciais para se dialogar com as canções analisadas, sem incorrer em erros conceituais. Assuntos importantes da Mariologia foram tratados nesse capítulo, através de teóricos como Lautentin (1965), Murad (2012), Bauer (2000), Leonardo Boff (2012) e Clodovis Boff (2006). Temas como o culto a Maria no oriente cristão, a presença de Maria nos Evangelhos, aspectos sobre o *Magnificat*, dogmas marianos e a presença de

Maria na piedade popular foram contextualizados. Tais conceitos foram essenciais para a compreensão das letras do Ir. Pires que, além de graduado em Música, também tinha formação em Teologia e Filosofia. Foi colhido também depoimento oral do mariologista Afonso Murad (2017) que ajudou bastante na compreensão do assunto.

Por fim, no terceiro capítulo, a que demos o título “Canções marianas do Irmão Lindbergh Pires, SJ”, além da biografia resumida do compositor, foram utilizados conceitos na área da música litúrgica mariana, através de teóricos como Fonseca e Weber (2015), além de informações sobre estética composicional, colecionadas através de autores como Chediack (1986) e Kostka e Payne (2017), a fim de tornar a leitura mais acessível àqueles que não tem formação em música, especificamente. Importante aqui destacar mais uma vez, as informações trazidas pela Doutrina dos Afetos, teorizadas no primeiro capítulo, mas que foram utilizados no terceiro, como ferramenta metodológica das análises das canções. Depoimentos orais também foram emprestados para ilustrar melhor a biografia do compositor analisado, além de ajudar na compreensão de conceitos na área de música religiosa, litúrgica e de louvor.

Em seguida, passou-se às análises das canções marianas propriamente ditas, cuja ordem corresponde exatamente à do disco do Ir. Pires intitulado “Maria, mãe da Igreja”, lançado em 2011, por ocasião das comemorações dos 60 anos da Universidade Católica de Pernambuco.

Sobre o compositor vislumbra-se haver muita pesquisa pela frente em razão da quantidade e qualidade de suas composições, sobretudo pelo ineditismo da maior parte de suas músicas litúrgicas.

1. A MÚSICA CRISTÃ OCIDENTAL

O que se pretende com esse primeiro capítulo é dissertar, de forma resumida, sobre os aspectos principais e necessários à compreensão da música litúrgica católica atual, sobretudo por se tratar de um trabalho no qual serão analisadas algumas canções marianas do Irmão Lindbergh Pires, SJ. Para isso, necessário se faz “viajar” pelos períodos históricos da música ocidental, cujo ponto referencial, neste trabalho, remonta às práticas dos primeiros cristãos (313 d.C), até os dias atuais, pontuando as principais características musicais de cada período, com o foco na música sacra (religiosa).

Porém, discorrer sobre a música da antiguidade é sempre uma tarefa desafiadora e até um tanto imaginativa, porque falta exatamente o principal: o som. Milhares de anos se passaram, desde o aparecimento do homem até as primeiras formas de notação musical, sem que a música fosse, de alguma maneira, “guardada” com fidelidade. Mas, por outro lado, pode-se afirmar que a música sempre acompanhou o homem, pois este nasceu em um ambiente repleto de sonoridades, em um mundo onde os sons eclodem de todos os lugares, sobretudo das forças da natureza, como os trovões, os ventos, os sons das águas, dos pássaros, ou mesmo do próprio organismo humano, como o choro, o riso, o canto etc. Por isso, são encontrados em museus e em livros de história, filosofia, religião, matemática e astronomia muitas referências que comprovam essa estreita ligação entre o homem e a música. Ao se deparar com gravuras antigas, desenhos, esculturas, resquícios arqueológicos e, até mesmo, com instrumentos antigos deixados por antepassados, tem-se a consciência de que havia uma prática musical, todavia, sem seja possível saber como era, verdadeiramente, a música daqueles tempos.

1.1 DA MÚSICA DO MUNDO PRIMITIVO AO SURGIMENTO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Consoante Pahlen ([1958], p. 17), nenhuma sonoridade brota de culturas mortas e os primeiros manuscritos musicais primitivos, decifrados com um maior entendimento, são muito recentes na nossa história (veja-se, por exemplo, partituras colecionadas a partir do período medieval, séc. XIII), é pertinente dizer

que há um universo de produção musical perdido no tempo. Mas, como seria aquela música do passado? Testemunhos antigos, esculpidos em pedra, revelam evidências acerca da música primitiva, como monumentos, monólitos, figuras, relevos, vasos, travessas, urnas, nos quais são encontradas, muitas vezes, cenas musicais com reproduções de instrumentos e até mesmo de orquestras inteiras.

Pesquisadores fizeram medições para buscar conhecer a consonância desses instrumentos antigos (contaram as cordas das liras e harpas, fizeram os orifícios dos instrumentos de sopro, precursores das nossas flautas, oboés e trompetes, além de reconstituírem instrumentos de percussão) e estudaram os seus efeitos, comparando-os com instrumentos de hoje; todavia, a curiosidade ainda persiste, pois não se tem como saber, exatamente, como era o som daquela música (PAHLEN, [1958], p. 18-19)

O homem sempre foi influenciado pelo som. Assim, para exprimir seus sentimentos, utilizava notas musicais e criava música para situações específicas, como, por exemplo, para o júbilo, as guerras, o amor, a tristeza, a crença em seres superiores, para dançar etc. Facilmente são encontrados em textos históricos referências aos poderes atribuídos à música.

Davi toca a harpa para afugentar os maus pensamentos do Rei Saul; Farinelli, com o auxílio da música, cura a terrível melancolia de Felipe V. Timóteo provoca, por meio de certa melodia, a fúria de Alexandre, o grande, e acalma-o por meio de outra. Os sacerdotes celtas educam o povo com a música; somente eles conseguem abrandar os costumes selvagens. Diz-se que Terpandro, tocando flauta, abafou a revolta dos lacedemônios. Santo Agostinho conta que um pastor foi, em virtude de suas melodias, eleito imperador. [...] nenhuma outra obra de arte originou semelhante onda de melancolia e suicídio como o “Tristão”, de Wagner (PAHLEN, [1958], p. 14).

Diferentemente da pintura ou poesia, a música aparece em determinado tempo, vive um momento e sucumbe. Uma vez desaparecida ninguém mais poderá concretizá-la sem o auxílio de um registro mais real, como uma gravação, por exemplo. Por isso, para falar um pouco da música do passado só restam dois caminhos: analisar a herdada pela tradição oral (pois ainda há povos cujas melodias sobrevivem, às vezes, por muito tempo, como o canto sagrado dos judeus) ou analisar a música através de algum tipo de notação musical (música

escrita). Esse último caminho, embora pareça bem natural, está cheio de dificuldades, pois não é fácil transcrever sons através de caracteres como o é, no caso da fala. Nuances de interpretação como altura, intensidade, duração, força, expressão de uma frase musical ou de uma melodia, sofrem influências diretas da cultura local e sua padronização poderá desvirtuar a verdade musical. Ademais, qualquer partitura, por mais informação que traga, ou seja, por mais bem escrita que esteja, é apenas um esboço aproximado daquilo que de fato é (ou foi) a música, porque não há símbolos que expressem absolutamente todos os sentimentos musicais (sotaques).

Entretanto, para se chegar até as canções marianas do Irmão Pires, SJ, faz-se necessário volver o olhar para a música, a partir do século primeiro, ou seja, a música da era cristã. Assim, para discorrer um pouco sobre os primórdios dessa música, é preciso refletir como surgiu esse som, uma vez que os primeiros seguidores de Cristo tiveram direito às suas práticas religiosas apenas no ano 313 d.C., quando o imperador romano Constantino se converteu ao cristianismo. Todo esse processo, evidentemente, deu-se através de uma mudança muito lenta e constante, através dos anos.

Com o fim das perseguições aos cristãos, a partir do governo do imperador Constantino, foram erguidas numerosas basílicas onde o culto se desenvolvia livremente na alegria de certa paz, ainda que momentânea. Santo Atanásio de Alexandria (296-373 d.C.), no século IV, conta que em Mileto eram ouvidos, na igreja, cantos alegres acompanhados por palmas ritmadas. Mas, na sua própria diocese, ele mandava executar os salmos de uma forma bela e simples que provocava a admiração de Santo Agostinho (354-430 d.C.). Aliás, já fazia bom tempo que a igreja pregava a simplicidade como uma das principais virtudes musicais: Clemente de Alexandria (150-217 d.C.), por volta do ano 200 d.C., protestava contra o gênero cromático¹ que, muito utilizado pela música profana, era uma herança do sistema musical grego, vigente à época (CANDÉ, 2003, p. 190).

Ainda, continua a dizer Candé (2003, p. 188) que, a música cristã primitiva é produto da síntese de três elementos: da civilização greco-romana, da influência das tradições célticas e das tradições orientais judaico-cristãs.

¹ De acordo com o Dicionário Grove de Música, cromatismo (do gr. *Chroma*, “cor”) o uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que está escrita.

Partindo da influência musical grega, é de se desconfiar que a música do mundo helênico tenha sido tão esplêndida quanto a arquitetura, a escultura e a poesia das quais possuímos muitos exemplos que ainda hoje são admirados. A partir dos séculos VI, V, IV a.C., Atenas transformou-se no centro espiritual da Grécia, onde viviam grandes autores de tragédias como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, cujas obras foram acompanhadas de música. O teatro de Dionísio, por exemplo, localizado sob o templo de Partenon da Acrópole, tinha capacidade para abrigar 30.000 espectadores, que podiam assistir aos espetáculos musicais, com a presença do coro falado ou cantado durante os dramas gregos (PAHLEN, [1958], p. 27).

Além disso, é importante destacar que, desde os tempos mais remotos, há uma ligação entre a música e as práticas religiosas, fenômeno também observado nesta civilização. No culto de Apolo, por exemplo, era a *lira* o instrumento característico, enquanto no de Dionísio, usava-se o *aulo*. Ambos instrumentos foram trazidos para a Grécia, da Ásia Menor. A *lira* e a *cítara* (variante de maior dimensão), eram instrumentos de cinco a sete cordas, ambas tocadas, quer a solo, quer acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos. O *aulo* era um instrumento de palheta simples ou dupla, muitas vezes composto de dois tubos, com timbre estridente, penetrante, frequentemente associado ao canto de um tipo de poema (o ditrambo) no culto de Dionísio, ligado à origem do teatro grego.

Há registros acerca de uma teorização musical grega na pessoa do matemático Pitágoras, que estudou no Egito e viveu no século V antes de Cristo. Para ele, havia uma estreita ligação entre a música e a filosofia e, nesse diapasão, vemos que a música era tratada com extrema importância e cuidados nos cultos sagrados. Nos seus ensinamentos e dos seus seguidores, a música e a aritmética não eram disciplinas separadas. Os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico. Eles regiam o sistema dos sons e ritmos musicais (GROUT; PALISCA, 2005, p. 19).

Já para Cláudio Ptolomeu (168-90 a.C.) a música estava intimamente ligada à Astronomia, na qual as leis matemáticas estavam na base, tanto do sistema de intervalos musicais, quanto do sistema dos corpos celestes, acreditando que certos modos e até certas notas musicais correspondiam a um

ou outro planeta. Essas conotações e extensões misteriosas da música eram comuns a todos os povos orientais.

Platão deu a essa ideia uma forma poética no belo mito da - música das esferas -, a música produzida pela revolução dos planetas, mas que os homens não conseguiam ouvir. Tal concepção foi evocada por diversos autores que escreveram sobre música ao longo de toda a Idade Média e, mais tarde, entre outros, como Sheakespeare e Milton (GROUT; PALISCA, 2005, p. 20).

Grout e Palisca (2005, p. 20) trazem uma narrativa bastante interessante acerca dos efeitos morais da música. Lembram que foram Platão e Aristóteles que discorreram sobre a Doutrina do Etos, segundo a qual era possível produzir pessoas “boas” mediante um sistema público de educação cujos dois elementos fundamentais eram a ginástica e a música, visando, a primeira, à disciplina do corpo, e a segunda, à do espírito. Por essa doutrina grega, a música afeta o caráter humano e, por sua vez, os diversificados tipos de música o afetam de forma diferente. Nesse sentido, havia uma divisão genérica em duas categorias de música: a que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, e a que tendia a suscitar excitação e entusiasmo. A primeira categoria era associada ao culto de Apolo e a segunda, ao culto de Dionísio.

Também foram os gregos os primeiros povos a se preocuparem com uma notação musical, ou seja, com uma forma de registrar a música. Quando havia o desejo de anotar música, percorriam dois caminhos: símbolos semelhantes à escrita ou desenhos. Na primeira opção, por exemplo, as notas dó, mi e sol podiam indicar uma melodia de três sons, mas não se sabe se a melodia subia, ou se o mi estava acima ou abaixo do dó, nem, tampouco, a relação da nota sol com as outras duas notas. Acredita-se que essas dúvidas foram esclarecidas pelo uso de setas indicadoras de direção. No caso da altura sonora, esta estaria bem indicada, porém desprovida de sinais acerca de sua duração e intensidade sonoras. Já na reprodução por meio de desenhos, os traços neumáticos² obedecem à lógica da melodia, ou seja: uma linha que sobe uniformemente

² Para Roland de Candé (2003, p. 210), no tratado História da Música Ocidental, volume 1, os neumas têm uma etimologia incerta. Derivada do grego, significa sinal de cabeça (neuma); já no século IX, referia-se aos longos vocalizes sobre a vogal final de uma frase ou de certas palavras, como alleluia (pneumo: sopro); alguns estudiosos entendem que deriva da palavra siríaca “neimo” (som, voz, canto), utilizada por Santo Efraim no século IV. A palavra “nota” (ou nótula) aparecerá como sinônimo de neuma somente no século XI.

corresponde a uma melodia que também sobe e assim por diante. O que esse método lucra em clareza perde em significação.

Essa maneira de escrever usada em algumas culturas antigas e da qual lentamente se originou a nossa escrita nasceu provavelmente dos sinais feitos pela mão do regente do coro que, para guiar os seus cantores, traçava a linha melódica no ar, em seguida, para dela lembrar-se, transcrevi-a num material qualquer, que não era ainda o papel. Por isso é que tal espécie de escrita, cujos estranhos hieróglifos foram encontrados nas vizinhanças do Mediterrâneo, recebeu o nome grego de *neuma*, que significa gesto ou aceno (PAHLEN, [1958], p. 23).

Já no campo da teorização musical propriamente dita, além do matemático Pitágoras, já citado, merecem destaques os teóricos, Aristides Quintiliano (século II) e Boécio (480-526 a.C.) (CANDÉ, 2003, p. 200-201).

Partindo para as tradições célticas, estas têm como maiores representantes os Bardos, povo influente, guardião de vasta obra musical e literária, que conservaram a sua arte através da *cantilação* de longos poemas épicos, com acompanhamento de liras, de *crwth* ou de harpas. Encontramos vestígios dessa civilização entre os contadores ou cantores de *gwerziou* bretões, no país de Gales, na Escandinávia, entre os *cantastorie* na Córsega e na Itália meridional (CANDÉ, 2003, p. 189).

Em contrapartida, existe um povo asiático, contemporâneo do apogeu do mundo helênico, onde a música floresceu e que a sua presença, de certa maneira, permeia a antiguidade e a primitiva música cristã: os judeus. Com pouca tendência às artes plásticas, como escultura e pintura, sobretudo pela proibição de representar Deus por imagens, os judeus concentraram toda a sua força criadora na poesia e na música que serviam, por excelência, à religião.

Dois reis se tornaram símbolo de povo amante de música: Davi (1000-960 a.C.), sempre reproduzido de harpa na mão, e o seu sucessor, Salomão, cujo conhecimento da arte era tão admirado em todo o Oriente a ponto de ilustres visitantes – como a rainha de Sabá – acorrerem de longe à sua corte, para conhecer-lhe as obras (PAHLEN, [1958], p. 25).

A história do povo judeu está ilustrada por vários acontecimentos nos quais é facilmente detectada a presença da música, como o episódio do cerco dos muros de Jericó, narrado na Bíblia, que caíram ao toque das trombetas, até o cuidado dispensado à música no grande templo de Jerusalém. Dessa maneira, para discorrer um pouco sobre a influência judaica na música cristã primitiva, é

necessário estabelecer uma distinção entre as funções religiosas da música praticada no templo e na sinagoga.

Grout e Palisca (2005, p. 35) fazem bem essa distinção, ao relatarem que, no templo, ou melhor, o segundo templo de Jerusalém, que existiu no primeiro lugar do primeiro templo, o de Salomão, entre os anos de 539 a.C. até a sua destruição pelos romanos em 70 d.C, era um local de culto público. Esse culto consistia principalmente no sacrifício de animais, geralmente um cordeiro, realizado por um sacerdote, assistido por levitas entre os quais se contavam vários músicos e na presença de leigos israelitas.

Enquanto decorria o sacrifício – um coro de levitas – com doze elementos, pelo menos, cantava um salmo, diferente para cada dia da semana, acompanhado por instrumentos de cordas. Nas festas mais importantes, como a véspera da Páscoa, cantavam-se os salmos 113 a 118, que têm refrãos em aleluia, enquanto os crentes faziam os sacrifícios pessoais, e em seguida um instrumento de sopro semelhante ao aulo vinha associar-se ao acompanhamento das cordas (GROUT; PALISCA, 2005, p. 35).

Já a sinagoga era um centro de leituras e homilias, bem mais do que de sacrifícios ou orações. Lá, reunidos em assembleias ou serviços, as escrituras eram lidas e comentadas. Havia leituras específicas para cada momento, como por exemplo, nas manhãs do *sabbath* e nos dias de mercado (segundas e quartas feiras), além de leituras para os dias de festividades das peregrinações, para os dias de jejum e para os de lua nova. Assim, com a destruição do templo pelos romanos, as sinagogas passaram a incorporar também algumas práticas adotadas no templo, que carregavam consigo práticas musicais.

Quanto aos primeiros cristãos, estes começaram a espalhar suas práticas de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, atingindo a África e a Europa. Durante o processo de expansão, elementos musicais provenientes de outros lugares foram acumulados. Os mosteiros e igrejas da Síria tiveram um papel importante no desenvolvimento do canto dos salmos e dos hinos.

Estes dois tipos de canto religioso parecem ter-se difundido a partir da Síria, via Bizâncio, até Milão e outros centros ocidentais. O canto dos hinos é a primeira atividade musical documentada da igreja cristã (Mat., 26, 30; Mar., 14, 26). Por volta do ano 112 Plínio, o jovem, faz referência ao costume cristão de cantar – uma canção a Cristo como se ele fosse um deus – na província de que era governador, a Bitínia, na Ásia Menor. O canto dos cristãos era associado ao ato de se comprometerem através de um juramento (GROUT; PALISCA, 2005, p. 36).

É importante lembrar que, com a supremacia e dominação do Império Romano, todas as culturas dos povos conquistados foram incorporadas pelo conquistador. O domínio romano espalhava-se pelo globo em duas frentes: o Império Romano do Oriente, cuja capital era Bizâncio (ou Constantinopla, hoje Istambul) e o Império Romano do Ocidente, sediado em Roma. Historiadores da música, a exemplo de Pahlen ([1958]), dizem, todavia, que os romanos não inventaram nenhum instrumento musical, limitando-se a adotar aqueles com os quais, durante as conquistas, os seus exércitos se deparavam.

Para Pahlen ([1958], p. 31), que traz toda uma narrativa acerca deste assunto, os romanos “tinham especial preferência pelas flautas usadas nos solenes ritos divinos bem como nos bacanais – longínquos percussores do carnaval. Introduziram-se, também, as representações teatrais; em 336 a.C., apareceram, pela primeira vez em Roma, pantomimas³ etruscas⁴, sucessoras do teatro grego, nas quais a música era comum. Pouco a pouco criou-se um teatro romano próprio, marcado, principalmente, por uma natureza satírica e por ser muito popular”. Assim, Pahlen considera que música se degradara ao acompanhar festas sensuais e representações cruéis. Por isso, a recusa, por parte dos primeiros cristãos, quanto ao uso de instrumentos musicais associados a práticas pagãs.

É bom lembrar que Bizâncio foi a capital do Império do Oriente por mais de 1000 anos, de 330 a 1453 d.C., quando foi conquistada pelos turcos. Durante boa parte desse tempo foi sede do governo mais poderoso da Europa e centro de uma cultura florescente, na qual se combinavam elementos helenísticos e orientais. Afirmam Grout e Palisca (2005) que a prática musical bizantina deixou marcas no cantochão⁵ ocidental, particularmente na classificação do repertório

³ Pantomima, conforme o Minidicionário Aurélio é uma peça em que os atores se manifestam apenas por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música; mímica.

⁴ De acordo com o Dicionário In Formal, os etruscos eram um aglomerado de povos que viveram na Península Itálica na região a sul do Rio Arno e a norte do Tibre, mais ou menos equivalente à atual Toscana, com partes no Lácio e a Úmbria.

⁵ Na opinião de Kurt Pahlen ([1958], p. 36-37), o cantochão é uma música pura, vocal, sem*-cooperação instrumental, monofônica, sem contraponto, sem acompanhamento e sem compasso.

em oito modos⁶ e em certo número de cantos importados pelo Ocidente em momentos diversos, entre o século VI e IX. Essa forma antiga de conceber a música foi, mais tarde, descrita pelos estudiosos como *Ars Antiqua* ou arte antiga, cuja base composicional fundava-se na monodia, desacompanhada de instrumentos musicais (basicamente vocal), que era executada de forma muito improvisada.

As igrejas locais, tanto no Ocidente quanto no Oriente, eram relativamente independentes, embora partilhassem práticas comuns.

É provável que cada região do Ocidente tenha recebido a herança oriental sob uma forma ligeiramente diferente. Estas diferenças originais combinaram-se com as condições locais particulares, dando origem a várias liturgias e corpos de cânticos distintos entre os séculos V e VIII. Com o passar do tempo, a maioria das versões locais (a ambrosiana é uma das exceções) desapareceram ou foram absorvidas pela prática uniforme que tinha em Roma a autoridade central. Entre o século IX e o século XVI, na teoria e na prática, a liturgia da igreja ocidental foi-se romanizando cada vez mais (GROUT; PALISCA, 2005, p. 38).

Vale ressaltar que existem judeus que conservam suas raízes mais puras, a exemplo dos que vivem no lêmén, em local bastante isolado, em uma comunidade que resistiu às influências árabes. Ainda hoje praticam uma forma de salmodia na qual são notadas várias semelhanças com a salmodia cristã, uma vez que os primeiros cristãos foram sobretudo judeus e que o novo culto não deveria distinguir-se muito, na sua forma, do das sinagogas. Aliás, era nas sinagogas rurais que os cristãos da Palestina, da Síria e da Ásia Menor se reuniam para cantar os salmos. Já a dança e os instrumentos (aulos eram utilizados), durante algum tempo estiveram associados ao culto, porém com as perseguições às comunidades cristãs, a Igreja passou a condenar qualquer tipo de imitação de práticas pagãs, como afirmado anteriormente (CANDÉ, 2003p).

Por outro lado, na capital do Império Romano do Ocidente, nas suas ruas, nas praças, palácios, quartéis, locais de diversão e bairros pobres, quase que imperceptivelmente foi desaparecendo, paulatinamente, o mundo antigo, ao mesmo tempo em que surgiam nos subterrâneos da cidade, em corredores secretos e nas catacumbas, os seguidores de Jesus de Nazaré. Inicialmente,

⁶ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 612), esses modos gregos correspondem à forma antiga de compor música, obedecendo a certos intervalos (distância entres sons) dentro da escala musical medieval.

detestavam a música da época, que conheciam apenas como fanfarra de guerra – o rufar de tambores –, com os quais se abafavam os gemidos de morte dos irmãos nas arenas; conheciam-na também como música sensual de dança ou de acompanhamento dos ritos pagãos.

Mas toda verdadeira revolução necessita de música. Também o cristianismo, a mais profunda revolução da humanidade, em milhares de anos, não podia dispensá-la. Os primeiros crentes, reunidos nas sombrias catacumbas, procuraram erguer o coração a Deus por meio de cânticos de louvor; mas não conheciam melodia que pudesse exprimir a pureza dos seus pensamentos, nem som que se prestasse às suas preces (PAHLEN, [1958], p. 32).

O apóstolo Pedro chegou a Roma no ano de 54 d.C, tendo ensinado à jovem comunidade cristã a rezar e a alegrar suas reuniões com cantos repletos de estranhas melodias de triste beleza e pouco entusiasmo. Essas melodias eram oriundas do Oriente, da cidade de Antioquia, onde Pedro vivera por longo período, e estavam ligadas aos cânticos sagrados dos judeus. A multidão das catacumbas finalmente encontrara aquilo que procurara. Os missionários serviram-se delas para converter os pagãos e, assim, disseminar nova religião, através de uma nova música (PAHLEN, [1958], p. 32).

Em 313 d.C., com a promulgação do Édito de Milão, por Constantino, o cristianismo transformou-se em religião oficial do Estado e a sua música pôde abandonar as catacumbas para entrar nas igrejas. Com isso, iniciaram-se lutas no clero que se ocupavam de questões musicais. O canto da comunidade foi violentamente atacado, pois a música deveria ser privilégio exclusivo do clero. O Concílio de Châlons, por exemplo, proibiu, em 650 d.C, o canto das mulheres na igreja. Havia uma luta entre a tendência oriental, que defendia as melodias complicadas e o canto melismaticamente⁷ florido e a tendência ocidental, que pretendia impor cantos mais simples e modestos.

Nos primeiros séculos, o papel da música na Igreja Católica foi muito maior que o de hoje e um dos pontos de ataque da reforma protestante foi precisamente a questão musical não satisfatoriamente resolvida, pois o protestantismo deu livre

⁷ Segundo o Dicionário Grove de Música, melisma corresponde a um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto litúrgico. É uma característica de graduais, tratos, responsórios e aleluias no repertório gregoriano. No antigo canto medieval, um melisma podia ser inserido ou removido de um cântico, adquirindo com isso características melódicas estereotipadas. Os melismas gregorianos eram usados como *cantus firmus* na polifonia, do séc. XII ao XV; o estilo melismático foi usado com regularidade na música vocal polifônica a partir do séc. XIV.

acesso ao povo no exercício da música. Ocorreu também uma luta em torno do uso de instrumentos musicais na igreja, pois só depois de muito tempo se permitiu o uso do órgão (PAHLEN, [1958], p. 33).

Por outro lado, existiram em Roma e nas principais cidades da época, escolas chamadas *Scholae Cantorum*, onde os missionários aprendiam música. Mais tarde, ao se espalharem pela Europa inteira, construíram eles mosteiros em que as aulas de música desempenhavam importante papel. Muitos destes mosteiros tornaram-se famosos, como o que Santo Agostinho fundou em Kent, na Inglaterra, em 597 d.C (PAHLEN, [1958], p. 34).

Naquela época imperava apenas o cantochão, melodia simples, cantada em uníssono, sem qualquer acompanhamento musical, que era empregado na liturgia cristã. Imperava o tempo da *Ars Antiqua*.

A palavra cantochão refere-se particularmente aos repertórios com textos latinos, das principais liturgias cristãs ocidentais (Ambrosiano, Galicano, Moçárabe e Gregoriano), e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficial da Igreja Católica Romana (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 166).

Acredita-se que o auge do chamado “cantochão”, deu-se no início do século VII, pela grande quantidade de repertório escrito, com suas redações posteriores ao ano de 850.

Os primeiros textos decifráveis e completos datam de meados do século X e uma grande parte das melodias que conhecemos foram transcritas de manuscritos ainda posteriores (nomeadamente dos séculos XII e XIII). Todavia, há que considerar que muitas dessas peças deviam existir já há muito tempo quando foram escritas. Foi muito provavelmente uma tradição estabelecida nos séculos VIII e IX, fortalecida pela autoridade imperial e pontifícia, que a notação nos transmitiu: os redatores dos manuscritos de *neumas* só podiam referir-se ao estilo imposto pela Igreja, uma vez que o gosto que o imperador achava “corrompido” fora certamente extirpado por todos os meios. Esse repertório carolíngio ou romano-galicano representa já sem dúvida uma certa decadência em relação às melodias da “idade do ouro” (CANDÉ, 2003, p. 218).

Uma das espécies de cantochão mais conhecidas é o gregoriano. O seu cultivo, até hoje, não cessou na Igreja Católica e o seu nome eterniza o de um papa, Gregório I (590-604 d.C.) que colecionou todas as melodias do culto divino naquele tempo, as anotou e ordenou.

Assim, é necessário esclarecer alguns pontos sobre a reforma gregoriana. Candé (2003, p. 195), ilustra bem esse tema quando diz que o Papa Gregório – Magno – (540-604 d.C.) foi o promotor de uma reforma da liturgia baseada no canto romano, mas não compôs ele próprio nenhuma das melodias que lhe foram muitas vezes atribuídas a partir da época carolíngia; Carlos Magno (742-814 d.C.), imperador romano, dois séculos mais tarde, crendo regressar às fontes de São Gregório, impôs nos seus estados um repertório que julgava ser o canto gregoriano autêntico, sem referência precisa. Realmente, esse repertório estabeleceu-se nas igrejas francas sob o modelo de um canto romano que somente é conhecido por uma tradição oral irregular e incerta. As antigas notações alfabéticas estavam, então, ultrapassadas desde muito tempo e os primeiros *neumas* apenas apareceram cinquenta anos depois da morte do próprio Carlos Magno. Foi justamente este repertório que originou o canto gregoriano.

Inicialmente, a reforma gregoriana é um compromisso entre uma teoria herdada da Antiguidade clássica e um conjunto de hábitos em perpétua contradição com a teoria. O Papa Gregório é autoritário, mas prudente: aconselha os seus missionários a serem tolerantes com os novos convertidos e mesmo a fazer certas concessões aos hábitos ancestrais, quando não se prendem com nenhum ponto essencial. Não se devia comprometer uma ação em que o que estava em jogo era considerável. A transferência para Constantinopla da capital do Império fazia, de fato, do papado, a mais alta autoridade no Oriente. Os poderes político e religioso tendiam a confundir-se numa Roma abandonada pela administração imperial, e a unidade da liturgia sobre bases romanas tornava-se assim um fator importante da autoridade pontifícia. A música já não é a alma da civilização, como na Antiguidade; deixou de ser um divertimento. Tornou-se o monopólio de Roma e dos mosteiros, que são os únicos possuidores da ciência da música e a conduzem a um novo classicismo. Ela pode tornar-se um meio de governo: daí a ambiciosa decisão de impor a toda a Cristandade ocidental, *sem recorrer à notação*, o canto que se pratica em Roma (CANDÉ, 2003, p. 195).

Acerca da teorização da música em si, merece ser destacada a figura do músico e clérigo Guido d'Arezzo (995-1050 d.C.) que trouxe inúmeras inovações na escrita das notas musicais. Sua principal obra, intitulada *Micrologus*, cuidava da polifonia e do ritmo, tendo sido considerada o mais importante tratado musical até o século XIV. Guido criou, ainda, uma série de exercícios práticos de entoação conhecidos como “mãos de Guido”, além de ter inventado o alfabeto

musical, no qual as letras são associadas a notas musicais (CANDÉ, 2003, p. 207).

Ainda acerca do tema, é curioso assinalar que vestígios do canto litúrgico primitivo ainda podem ser encontrados nas práticas das sinagogas judaicas e na música pagã dos antigos núcleos cristãos da Igreja (Jerusalém, Antioquia, Roma e Constantinopla). No século IV já havia gêneros distintos de ritos orientais e ocidentais (latinos), cada qual com liturgia e música próprias. À medida que a unificação política e litúrgica começou sob o domínio carolíngio (período após a coroação de Carlos Magno – 774-814 d.C., como chefe do sacro Império Romano), em meados do século VIII, todos os ritos musicais latinos locais, exceto o ambrosiano, foram sobrepujados pelo canto gregoriano. A escrita musical apenas apareceu no século IX e uma representação precisa de altura das notas musicais só viria a ser encontrada um ou dois séculos depois. Dentre os ritos latinos, somente sobreviveram o gregoriano e o ambrosiano.

A Europa ocidental, durante o século VII e início do século VIII, era controlada politicamente pelos lombardos, francos e godos, ainda que cada um desses povos adotasse o seu repertório de cânticos. Na Gália (que correspondia ao território francês atual), havia o canto galicano. Já no sul da Itália, predominava o benaventino; em Roma, o canto romano antigo; na Espanha, o visigótico ou moçárabe; na região de Milão, o ambrosiano. Posteriormente, a Inglaterra desenvolveu um dialeto do canto gregoriano que se chamou *sarum* (GROUT; PALISCA, 2005, p. 38).

Havia na liturgia galicana, elementos célticos e bizantinos que perduraram até o final do século VIII, quando foram suprimidos por Pepino, o breve, e pelo seu filho Carlos Magno, que impuseram o canto gregoriano nos seus domínios. Já os textos hispânicos e suas melodias foram conservados, porém as notações musicais permanecem desconhecidas, porque não foram decifradas antes de serem postas em pauta musical. Os usos hispânicos tomaram forma definida no Concílio de Toledo (663 d.C.), tendo esta liturgia adotado o nome de moçárabe, após a conquista muçulmana do século VIII. Este rito, somente em 1071 foi oficialmente substituído pelo romano e, ainda hoje, dele subsistem alguns vestígios em certas igrejas de Toledo, Salamanca e Valladolid. Foram descobertas relações diretas entre os ofertórios ambrosianos e gregorianos na Espanha, com o nome de *sacrificia* (GROUT; PALISCA, 2005, p. 38).

Depois de Roma, o centro da igreja ocidental mais importante era a cidade de Milão, ligada a Bizâncio e ao Oriente, através de traços culturais muito fortes. Foi residência de imperadores do Ocidente no século IV e, mais tarde, veio a ser a capital do reino lombardo, no norte da Itália, cuja época de florescimento permeou os anos 568 a 744 d.C.

De 374 a 397 d.C., Santo Ambrósio foi o bispo de Milão, e ele se deve a introdução da salmodia em responsório no Oriente. Mais tarde, em Roma, o Papa Celestino I incorporou-a na missa. Dadas a importância de Milão e a energia e grande reputação pessoal de Santo Ambrósio, a liturgia e a música milanesas exerceram uma forte influência não só na França e na Espanha, mas, também, em Roma. Os cânticos do rito milanês vieram, mais tarde, a ser reconhecidos por *canto ambrosiano*, embora subsistam dúvidas de que alguma música que chegou até os dias atuais, seja daquele tempo. A liturgia ambrosiana, de certa maneira, conservou-se em Milão até os dias de hoje, apesar de ter havido várias tentativas de suprimi-la.

Contextualmente, surge uma pergunta inquietante: como a igreja cristã católica primitiva organizava a sua música? Grout e Palisca (2005) destacam que as duas principais categorias de serviços religiosos católicos são os ofícios e a *missa*. Os ofícios, ou horas canônicas, são celebrados diariamente, em horas determinadas, sempre na mesma ordem. Dividem-se em *matinas* (antes do nascer do sol), *laudas* (ao alvorecer), *prima*, *terça*, *sexta nonas* (às 6h da manhã, 9h da manhã, meio dia e 3 da tarde), as *vésperas* (ao pôr do sol) e *completas* (logo depois das vésperas).

O ofício, celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas, compõe-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado *Antiphonale*, ou *Antifonário*. Os principais momentos musicais dos ofícios são o canto dos salmos, com as respectivas antífonas, o canto dos hinos e dos cânticos e a entoação das lições (passagens das Escrituras), com os respectivos responsórios (GROUT, PALISCA, 2005, p. 51).

Sob o aspecto musical, para Grout e Palisca, os ofícios mais importantes são as matinas, as laudas e as vésperas, pois contêm alguns dos mais antigos cantos da Igreja, como, por exemplo, o *Magnificat anima mea Dominum* (A minha alma glorifica o Senhor, Lc, 1, 46-55).

Já a missa é o serviço religioso mais importante da Igreja Católica, inclusive com práticas bastante similares noutras igrejas cristãs, que adotaram esse ritual ou parte dele, com outras denominações, a exemplo de eucaristia, liturgia, sagrada comunhão e ceia do Senhor. É interessante saber que a palavra *missa* deriva da expressão latina utilizada ao final do ritual católico, onde o celebrante diz *It, missa est* (Ide-vos, a congregação pode dispersar) (GROUT; PALISCA, 2005, p. 52).

No entanto, na Igreja Católica, esta cerimônia (missa) está dividida em duas partes: a primeira, denominada liturgia da palavra e a segunda, liturgia eucarística, na qual se encontra o momento mais importante, que é o da representação da última ceia de Cristo, através da oferta, consagração e partilha do pão e do vinho entre os fiéis. Ensinam Grout e Palisca (2005, p. 52) que

o ordo romanus primus, um conjunto de instruções do final do século VII para a celebração da liturgia, promulgado pelo bispo de Roma, menciona o *Intróito*, o *Kyrie*, o *Gloria* e a *Coleta* como devendo preceder as leituras da Bíblia, nomeadamente dos Evangelhos, e as orações dos fiéis reunidos para a eucaristia. Os primeiros cristãos foram incitados a reuniram-se para darem graças e louvarem a Deus. As orações de graças, a dádiva de oferendas e a partilha do pão acabaram por se combinar na liturgia da eucaristia, em que eram lembrados o sacrifício de Cristo e a última ceia, recebendo os fiéis, em comunhão, o pão e o vinho que os Padres da Igreja consideravam como sendo o corpo e o sangue de Cristo.

Segundo Candé (2003, p. 219), com bem poucas exceções, os manuscritos anteriores ao século XII só conservam a música de igreja. Ela está no centro da cultura musical e, durante séculos, foi a fonte de toda a inspiração melódica. Classificou, portanto, os cantos da missa em *recitativos* (reservados aos padres), *cânticos do ordinário*, (executados pelo coro dos fiéis ou pela *schola*, compreendendo o *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Anus Dei* e *Ite missa est*), e as *aclamações*, também executadas pelo coro de fiéis. Estas últimas eram espontâneas e simples na sua origem.

Data do final do século VI uma organização da estrutura da missa, cuja cerimônia começava com um diálogo em que o celebrante pedia às pessoas para se alegrarem nos seus corações e terminava com a comunhão e uma oração depois dela. Porém, foi no ano de 1570, que o Papa Pio V publicou um missal (livro com os textos da missa) no qual foram fixados os textos e os ritos,

reflexos do Concílio de Trento (Contrarreforma) Grout e Palisca (2005, p. 53-54) resumem bem o esquema da missa solene:

Na sua forma tridentina, a liturgia da missa começa com o *introito*: tratava-se originalmente, de um salmo completo com a sua antífona, cantado durante a entrada do padre, mas ficou mais tarde reduzido a um só versículo do salmo com a respectiva antífona. Imediatamente a seguir ao *introito*, o coro canta o *Kyrie*, com as palavras gregas, *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós), *Christie eleison* (Cristo, tendo piedade de nós) e *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós), sendo cada invocação cantada três vezes. Segue-se depois, (exceto nas épocas penitenciais do Advento e da Quaresma) o *Gloria*, iniciado pelo padre com as palavras *Gloria in excelsis Deo* (Glória a Deus nas alturas) e continuado pelo coro a partir de *Et in terra pax* (e paz na Terra). Vêm então as orações (*coleta*) e a leitura da *epístola* do dia, seguida do *gradual* e do *aleluia*, ambos cantados por um solista, com resposos pelo coro. Em certas festividades, por exemplo na Páscoa, o *aleluia* é seguido de uma sequência. Nas épocas penitenciais o *aleluia* é substituído pelo *tracto*, mais solene. Após a leitura do evangelho, vem o *Credo*, iniciado pelo padre com *Credo in unum Deum* (Creio em um só Deus) e continuado pelo coro a partir de *patrem omnipotentem* (pai onipotente). O *credo*, juntamente com o sermão, quando o haja, assinala o fim da primeira grande divisão da missa; segue-se depois o próprio da eucaristia. Durante a preparação do pão e do vinho canta-se o *ofertório*. Seguem-se-lhe várias orações e o *prefácio*, que conduz ao *Sanctus* (Santo, santo, santo) e ao *Benedictus* (Bendito seja o que vem), ambos cantados pelo coro. Vem depois o *cânon*, ou prece da consagração, seguido do *Pater Noster* (a oração do Senhor) e do *Agnus Dei* (Cordeiro de Deus). Depois de consumidos o pão e o vinho, o coro canta o *Communio*, após o que o padre entoia orações do *Post-communio*. O serviço termina então com a fórmula de despedida *It, missa est*, ou, *Benedicamus Domino* (Bendigamos ao Senhor), cantada em forma responsorial pelo padre e pelo coro.

Na missa, há textos que são invariáveis (ordinário) e outros que mudam conforme a época do ano ou segundo as datas de determinadas festividades ou comemorações. Essas partes variáveis compõem o *próprio* da missa. São a coleta (ou ofertório), as epístolas, o evangelho, o prefácio, as orações do pós-comunhão e outras orações. As músicas que acompanham o *próprio* aparecem no introito, no ofertório, no gradual, no aleluia, no trato e na comunhão. Essas músicas acompanham esses ritos.

Já as partes invariáveis da missa, denominadas *ordinário*, são compostas pelo *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei*. Diferentemente do que ocorre no *próprio* da missa, as músicas aqui não acompanham o rito, pois os textos são invariáveis.

Como estilo musical, a missa cantada esteve associada aos compositores napolitanos do início do século XVIII, a exemplo da missa em si menor de Bach.

Os primeiros compositores do classicismo vienense introduziram uma estrutura mais integrada, geralmente sobre linhas sinfônicas. As missas de Haydn e Mozart serviram a uma função litúrgica, e até mesmo a missa solene de Beethoven era destinada a um serviço eclesiástico. Porém, a partir daí, a maior parte das missas musicalmente significativas foi escrita para salas de concerto, ou para alguma ocasião muito especial. A de Liszt, para a coroação do imperador Francisco José como rei da Hungria (1867), e a missa em fá menor de Bruckner (1867-8), encomendada pela capela real de Viena, são exemplos notáveis de partituras em grande escala; e é significativo que, no séc. XX, a grandiosa missa de Stravinsky (1948) tenha sido executada com maior frequência em salas de concerto (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 609-610).

Embora não seja objeto de análise neste trabalho, vale destacar, a título de informação, que o Ir. Pires, além de canções marianas, compôs uma grande variedade de missas completas, a exemplo das intituladas Missa de Natal e Missa de Consagração à Vida Religiosa.

1.2 DA COMPOSIÇÃO MUSICAL À POLIFONIA

Ainda continuando a tratar do período medieval da música, é mister lembrar que a história do ocidente foi marcada por grandes acontecimentos surgidos entre os séculos XI e XII que contribuíram tanto para um aumento populacional quanto para o surgimento de modernas cidades. Fatos como a primeira cruzada, a conquista da Inglaterra pelos normandos, a reconquista da Espanha pelos mulçumanos, o aparecimento das primeiras universidades, a difusão da arquitetura românica e o desenvolvimento da literatura em língua vernácula são exemplo típicos dessa época. Porém o acontecimento mais impactante deste tempo foi “o cisma” entre as igrejas do Oriente e Ocidente, acontecido no ano de 1054. Todas essas questões trouxeram grandes mudanças para o mundo ocidental refletindo, assim, diretamente na sua música os ares destas mudanças.

Destaca-se, oportunamente, alguns pontos importantes sobre a mudança na estética musical, vislumbrada a partir do século XI: em primeiro lugar, ocorreu uma transformação significativa na forma de criar a própria música que antes utilizava apenas o recurso da improvisação como forma originária da criação

musical. A mudança desse processo deu-se com o advento da composição, onde o compositor anotava de alguma maneira suas ideias melódicas. Essa mudança de hábito deveu-se principalmente pelo advento da escrita musical, mesmo que ainda de forma rudimentar (neumática), porém muito mais eficaz e segura que a tradição oral. Assim sendo, podia-se registrar e também transmitir a obra musical para outras pessoas (CANDÉ, 2003, p. 257).

Tornou-se, assim, possível anotar a música de forma definitiva, o que implicava ela poder, posteriormente, ser aprendida através de um manuscrito. Com isso, a composição e a execução musicais passaram a ser atos distintos e independentes, cabendo ao intérprete fazer a ponte entre o compositor e o público. A música passou a ser mais conscientemente estruturada e sujeita a certos princípios ordenadores, surgindo, assim, como consequência, as primeiras teorias e regras, estas organizadas em sistemas e apresentadas em tratados musicais. Surgiram, também, as primeiras composições com vozes diferentes (polifonia), em detrimento do modelo monofônico vigente à época.

O aparecimento do conceito de obra favorece sem dúvida esta evolução, estimulando a investigação; mas só a escrita permitia ultrapassar os estádios rudimentares. Ela fez da polifonia um processo de composição; depois enriqueceu-se por sua vez para responder às necessidades da arte nova. A notação é verdadeiramente o fator decisivo de toda a evolução posterior da música ocidental (CANDÉ, 2003, p. 257).

No entanto, é prudente dizer que essas mudanças ocorreram através de um processo lento e não de forma abrupta. Também é falacioso afirmar que os outros modelos musicais do passado simplesmente deixaram de ser praticados durante esse período, pois há registros composicionais, dessa época, de obras monofônicas, como antífonas, hinos e sequências, produzidos entre os séculos XII e XIII. A improvisação ainda continuou a ser praticada, todavia de uma forma estilística e virtuosa, diferentemente da de antes, cujo subterfúgio servia como forma originária de criação musical. Grout e Palisca (2005, p. 97) dissertam as características da música nos primeiros mil anos da era cristã e afirmam que, até nos dias atuais, ainda são encontrados traços peculiares da música cristã primitiva:

Nos primeiros mil anos da era cristã a igreja do Ocidente absorvera e adaptara para o uso próprio tudo o que pudera ir buscar à música da antiguidade e do Oriente. Por volta de 600

d.C. este processo de absorção e conversão estava praticamente concluído e ao longo dos quatrocentos anos que se seguiram o material foi sistematizado, codificado e disseminado por toda a Europa ocidental. Esta herança não foi abandonada. As composições sacras polifônicas até ao final do século XVI e mesmo depois incorporaram o cantochão juntamente com outros materiais musicais de origens diversas. Entretanto, a polifonia começara a desenvolver-se independentemente de tais contributos e independentemente da Igreja. Por alturas do século XVI os compositores descobriram novos domínios de expressão e inventaram novas técnicas para os dominar; e é nesse novo período da história da música que ainda hoje vivemos.

O tipo mais comum de polifonia dessa época foi denominado, pelos musicólogos, *organum primitivo*; nele, a voz principal (*vox principalis*), harmonizava-se com outras vozes acrescidas, chamadas *vox organalis*, geralmente escritas a intervalos de quinta ou quartas inferiores (distância entre quatro ou cinco notas musicais da escala). É importante dizer que qualquer uma dessas vozes secundárias poderia ser dobrada a intervalos de oitava. Dos teóricos da época, apenas o Guido d'Arezzo (995-1050 d.C.) no século XI menciona, nos seus escritos, a importância desse tipo de composição polifônica. Grout e Palisca (2005, p. 100) destacam que

a mais antiga das grandes compilações de peças em estilo *organum* está contida em dois manuscritos do século XI conhecidos, no seu conjunto, pelo nome de *Winchester Troper*, que consistiam num repertório de cantos tropados usados na catedral de Winchester.

De forma bem sintética, esse período da música foi caracterizado pela consolidação da polifonia e pelo nascimento, além da missa – referida anteriormente – de mais quatro tipos principais de composição: o *organum*, (já citado) o *conductus*, o *motete* e a *canção*. Todas essas formas foram mais representadas e dominadas pelos franceses, por mais de cento e cinquenta anos, devido à influência direta da escola de Notre Dame, até o ano de 1250.

Segundo o Dicionário Grove de Música (1994), o *conductus* é uma canção medieval com um texto sério, habitualmente sacro, em versos latinos. O gênero teve origem no sul da França e foi adotado por compositores da escola de Notre Dame (1160 - 1240), quando floresceu com grande brilho. Diferentemente de outras formas da época, não se baseava no *cantus firmus* do cantochão. A maioria dos exemplos é em estilo silábico, apesar de alguns terminarem com

uma coda⁸ melismática. Foi suplantado no final do século XIII pelo *moteto* (p. 213).

Já o *moteto* ou *motete*, considerado uma das mais importantes formas de música polifônica de todos os tempos, apareceu em um período compreendido entre os anos de 1250 até 1740 (fim do período barroco da música). Surgiu no século XIII, da prática do compositor francês *Pérotin* e seus contemporâneos em *Notre Dame* de Paris e consistia em acrescentar palavras à voz ou vozes superiores de uma *clausula*⁹, com um tenor em cantochão (“moteto” deriva do francês *mot*, “palavra”). Reza o dicionário de música Grove que “às vezes duas vozes superiores tinham textos diferentes. A princípio, foram usados textos latinos, na maior parte dizendo respeito à Virgem, mas os textos seculares franceses tornaram-se comuns à medida que o moteto foi-se distanciando da igreja e da liturgia. Com as reformas de notação do final do séc. XIII, tornaram-se possíveis os motetos com tenores (*cantus firmus*) ritmicamente semelhantes às vozes superiores, ou citando canções e danças seculares.

Para Candé (2003, p. 285) as canções, sob forma de *baladas*, *rondós* e *verelais*, que encontraram seu apogeu no período da *Ars Nova*, originaram-se dos arranjos polifônicos de peças monódicas do período medieval da música. Diferenciam-se dos *conductos* e dos *motetes* por três particularidades: pela estrutura melódica precisa, caracterizada pelo reaparecimento periódico do refrão; por conter um texto único impondo geralmente o mesmo ritmo a todas as vozes; pela preponderância melódica que as outras vozes acompanham.

No entanto, observam Grout e Palisca (2005) que, no princípio do século XIII, quase toda a música polifônica era sacra (religiosa e erudita), se bem que ainda não houvesse uma distinção precisa acerca desses conceitos. As composições dessa época eram escritas tanto para textos sagrados quanto para os profanos. Veja-se, como exemplo, a estrutura do *motete* que combinava canções de amor, com músicas de dança, refrãos populares e hinos sagrados, tudo isto vertido em um rígido molde formal baseado no cantochão, análoga à estrutura da *Divina Comédia* de Dante que, do mesmo modo, abrange e organiza

⁸ De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 205), trata-se da última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo, ou forma padrão.

⁹ Para o Dicionário Grove de Música (1994, p. 201), é um termo medieval, significando a conclusão de uma passagem, ou a própria passagem assim.

um universo de ideias sagradas e profanas no quadro de uma rígida estrutura teológica.

Por alturas do final do século XIII, porém este universo medieval perfeitamente fechado começava a desagregar-se, a perder tanto a sua coerência interna como o seu poder de dominar os acontecimentos. E surgem no motete, como num espelho, os sinais dessa desagregação: o enfraquecimento gradual da autoridade dos modos rítmicos, relegação do tenor de cantochão para uma função puramente formal, promoção do *triplum* ao estatuto de solista, contrapondo-se ao acompanhamento das vozes mais graves. Estava aberto o caminho a um novo estilo musical, a uma nova forma de compor, numa época que iria encarar a música da segunda metade do século XIII como um conjunto de formar velhas, antiquadas, ultrapassadas (GROUT; PALISCA, 2005, p. 127).

Traçando um paralelo entre os séculos XIII e XIV, pode-se dizer que o primeiro buscava conciliar a revelação com a razão, o divino com o humano, as exigências do reino de Deus com as dos países do globo. No entanto, a mentalidade moderna do século XIV, tendia a conceber a razão humana e a revelação divina como domínios separados, limitando-se a autoridade de cada uma à esfera que lhe competia:

A igreja cuidava das almas dos homens e o Estado das suas preocupações terrenas, mas nenhuma destas autoridades estava sujeita à outra. Assim, estavam lançadas as bases para a separação da religião e da ciência, da Igreja e do Estado, doutrinas que começaram a impor-se a partir do final da Idade Média (GROUT; PALISCA, 2005, p. 130).

A música do passado (até o século XIII), em um primeiro momento intitulada *Ars Antiqua*, era composta, na sua base, pelo *cantochão*, canto livre, sem acompanhamento, sem um ritmo definido, com letras religiosas e em latim. Depois, com o advento de uma notação musical mais precisa, a despeito dos *neumas* já existentes, passou por um processo de abandono do improvisado para o uso da composição, como forma de criação musical, possibilitando, assim, o aparecimento de outras “contra melodias” (contrapontos) acostadas à melodia principal. Surgiram, então, novas formas de fazer música, como o *motete*, o *conductus* e o *organum*, os três basicamente acerca de temas religiosos. São

dessa época, ou seja, do auge da polifonia, os jogos e dramas medievais¹⁰ (litúrgicos) (GROUT; PALISCA, 2005, p.126-127)

Segundo Candé (2003, p. 293), a mudança começou a acontecer com a morte de São Luís (1270), através de uma reação anti-idealista nos costumes e nas artes. A época que então se abriu, foi a das rupturas decisivas: econômica, social, política e religiosa. Ao declínio da organização feudal, do espírito da cruzada, da autoridade da Igreja, corresponde a ascensão de uma burguesia comerciante. Ocorreu uma crise econômica sem precedentes na história provocando revoltas nas cidades europeias, sobretudo em Paris, no ano de 1306. Juntou-se a isso a Guerra dos cem anos, entre a França e a Inglaterra que originou novas situações políticas e culturais.

A sociedade viveu um grande avanço, pois as artes tornaram-se mais realistas e eruditas, as línguas vernáculas afirmaram a sua preponderância e originalidade, o profano invadiu o sagrado e o artista descobriu sua vocação subversiva.

O espírito novo manifesta-se na música por um gosto pela complexidade, uma busca de modernismo, uma aspiração à autonomia da composição, cujo processo se torna intelectual (CANDE, 2003, p. 293).

O surgimento do termo *Ars Nova*, ou arte nova, veio do título de um tratado, escrito em 1322, pelo compositor e poeta Philippe de Vitry, Bispo de Meaux (1291-1361). Segundo Grout e Palisca (2005, p. 131), a designação era tão feliz que veio a ser usada para definir aquele novo estilo de fazer arte, sobretudo, a música. O estilo musical imperou, na França, na primeira metade do século XIV.

Com o espírito da nova arte, os compositores do século XIV produziram muito mais música profana do que sacra. O *motete* que originalmente era uma peça sacra, já se encontrava secularizado antes do final do século XIII. A partir de então, muitos dos textos são denúncias do clero, e surgem muitas alusões aos acontecimentos políticos contemporâneos. Tais alusões são características desse mesmo *motete* deste século.

¹⁰ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 278), o vasto *corpus* do drama medieval compreende essencialmente dois tipos de dramas religiosos: o drama litúrgico, em que um texto latino é cantado monofonicamente, e a peça vernácula, na qual vários tipos de música são introduzidos no diálogo declamado. Algumas peças seculares com música incidental também existem desde a Idade Média, mas foi a liturgia a principal fonte do drama medieval, apesar de vários tipos de canção lírica (especialmente as canções de danças), a *lauda spirituale*, o *planctus* e o *Merienklage* também terem sido importantes.

Não bastasse isso, neste mesmo período, o *motete* tornou-se forma típica de composição para a celebração musical de solenidades importantes, tanto eclesiásticas como seculares, função que conservou durante a primeira metade do século XV (GROUT; PALISCA, 2005, p. 133).

O interesse na composição de obras profanas gerou uma variedade de recursos musicais também no século XIV. A crescente diversidade rítmica e certa organização harmônica em torno de áreas tonais tornaram-se muito mais notáveis, diferentemente da música do século anterior. No século XIII não se pensava em harmonia tal qual se concebe nos dias de hoje, como, por exemplo, as definições de intervalos entre as notas musicais e os acordes (reunião de notas musicais organizada a intervalos de terças) colocados na música em detrimento de suas funções (harmonia funcional). Naquele tempo, ou seja, na era da polifonia medieval, o compositor preocupava-se apenas na escrita horizontal de vozes (contraponto) e não na escrita vertical das notas musicais.

Entretanto, a partir da *Ars Nova*, os compositores começaram a experimentar intervalos (distância entre as notas musicais) mais ousados, como terças e sextas, escritos em vários tempos no compasso da música (tempos fortes e fracos). Há também a presença da *musica ficta*, ou seja, alterações nas notas musicais nas quais se elevavam ou abaixavam os sons (acréscimo de sustenidos e bemóis na nota musical), através de acidentes escritos ou apenas durante a interpretação. Isso tornou a melodia mais flexível. Além dos *motetes*, que então se prestavam à criação de obras profanas, sugeriram outros tipos de composição como a *caccia* e o *madrigal*, a *ballata* e outras canções com refrão, herdadas do século XIII. Os tipos mais sofisticados, as formas fixas que prolongavam igualmente uma tradição anterior eram, não apenas gêneros musicais, mas também literários, a exemplo do *virelai*, da *balada* e do *rondel* (GROUT; PALISCA, 2005, p. 147).

Na era renascentista, os intelectuais europeus dos séculos XV e XVI procuraram redescobrir a antiga cultura greco-latina. É bem verdade que não se poderia ter um contato direto com a música da antiguidade, ao contrário do que sucedera com a literatura, a escultura, a poesia e a pintura, mas era possível recorrer às obras de antigos filósofos, poetas, ensaístas e até teóricos musicais. Veja-se o que dizem Grout e Palisca (2005, p. 183) acerca das críticas desse

tempo, através de um dos seus protagonistas, o Bispo Bernardino Cirillo, que criticou a polifonia de sua época, em carta datada de 1549:

Assim, os músicos de hoje deveriam procurar fazer no seu ofício aquilo que fizeram os escultores, pintores e arquitetos do nosso tempo, recuperando a arte dos antigos, e o que fizeram os escritores, arrancando a literatura ao inferno para onde fora banida em toda a sua pureza, tal como aconteceu com as ciências.

O movimento da época, que criticava a música então vigente, foi chamado de *humanismo*. Consistia em um reavivar da sabedoria da antiguidade, em particular nos domínios da gramática, da retórica, da poesia, da história e da filosofia moral.

Para Grout e Palisca (2005, p. 185), o humanismo foi o movimento intelectual mais característico do Renascimento, porém ele influenciou a música de forma mais tardia do que a poesia e a crítica textual literária. Citam, como exemplo, o tratado de Boécio, que foi considerado um marco do início dos novos estudos acerca dos primórdios gregos da teoria musical. Logo depois, os mais importantes tratados musicais gregos foram redescobertos em manuscritos trazidos para o Ocidente por gregos emigrados ou por caçadores italianos de manuscritos como um fruto do seu saque em Bizâncio. Entre estes, contavam-se os tratados de Bacchius Senior, Aristides Quililiano, Cláudio Ptolomeu, Cleónides, Euclides e um outro então atribuído a Plutarco. Também conhecidos na época eram o capítulo sobre a música dos *problemas* do pseudo-Aristóteles, os *deipnosophistas* de Ateneu, obra que contém longa passagem sobre a música, os oito livros da *política* de Aristóteles e passagens relativas à música dos diálogos de Platão no *A República* e em *Das Leis*. No fim do século XV, todos esses textos encontravam-se traduzidos para o latim, embora ainda com pouca circulação.

Ao chegar no século XVI, é importante discorrer um pouco sobre a música da reforma protestante. Quanto Martinho Lutero afixou as noventa e cinco teses na porta de Schlosskirche, em Vitemberga, em 1517, não era sua intenção criar igrejas novas protestantes, organizadas e independentes de Roma, tanto assim que a igreja luterana conservou boa parte da liturgia católica tradicional, com um considerável uso do latim nos serviços religiosos, e uma grande parte da música católica, tanto de cantochoão como polifônica, às vezes com texto original latino,

outras com o texto original traduzido para o alemão, ou com novos textos adaptados às antigas melodias. Lutero, que era cantor, compositor e admirador da polifonia franco-flamenga, em particular das obras de *Josquin des Prez*, acreditava também no poder educativo e ético da música e desejava que toda a congregação participasse, de alguma forma, na música dos serviços religiosos (GROUT; PALISCA, 2005, p. 277).

Outro aspecto relevante e contributivo da reforma luterana foi a criação do coral. Esse tipo de canto a quatro vozes, realizado pela congregação sobre um hino de louvor, foi chamado em alemão de *Choral* ou *Kirchenlied* (canção da igreja), ou simplesmente coral, em português. Esse tipo de composição compõe-se exclusivamente de uma melodia e de um texto; porém, ele é enriquecido através de uma harmonia e de um contraponto, suscetível de ser ampliado, dando origem a grandes formas musicais. Vale a pena ressaltar a presença de tipos composicionais dessa época, intitulados *contrafacta*, espécie de corais que realizavam paródias de canções profanas nas quais a melodia se conservava, mas o texto era substituído por uma letra nova, conferindo-lhe um sentido espiritual (GROUT; PALISCA, 2005, p. 278).

Em resposta à reforma luterana, entre os anos de 1545 e 1563 aconteceu em Trento, norte da Itália, um concílio com o intuito de formular e sancionar oficialmente um certo número de medidas destinadas a expurgar a Igreja Católica de abusos. No que se refere à música sacra, as principais queixas colocadas no concílio diziam respeito ao seu espírito frequentemente profano, evidenciado nas missas baseadas em *cantus firmus* profanos ou na imitação de *chansons*, e à complexa polifonia que impossibilitava a compreensão das palavras da liturgia. Além disso, houve quem criticasse o uso excessivo de instrumentos ruidosos na igreja e a pronúncia incorreta, a negligência e a atitude geralmente irreverente dos cantores, tanto que, no ano de 1555, o papa dirigiu ao coro de São Pedro uma reprimenda memorável a esse respeito (GROUT; PALISCA, 2005, p. 284). As definições do Concílio de Trento foram muito vagas, podendo ser resumidas com o seguinte cânone:

Todas as coisas deverão, na verdade, ser ordenadas por forma que as missas, quer celebradas com canto, quer sem canto, cheguem tranquilamente aos ouvidos e aos corações dos que as escutam, quando tudo é executado com clareza e ao ritmo certo. No caso das missas que são celebradas com canto e com

órgão, não deverá permitir-se a presença de qualquer elemento profano, mas apenas hinos e louvores a Deus. Qualquer concepção do canto em modos musicais deverá destinar-se, não a dar ao ouvido um vão prazer, mas a permitir que as palavras sejam claramente entendidas por todos e, assim, os corações dos ouvintes sejam tomados pelo desejo das harmonias celestiais, na contemplação da beatitude dos eleitos [...] Deverá também banir-se da igreja qualquer música que contenha, quer no canto, quer no órgão, coisas que sejam lascivas ou impuras (GROUT; PALISCA, 2005, p. 285).

É importantíssimo lembrar o nome de um grande compositor dessa época, Giovanni da Palestrina, que desempenhou um grande trabalho de revisão da música nos livros litúrgicos oficiais para que estes concordassem com as alterações trazidas pelo Concílio de Trento e para expurgar os cantos de “barbarismos, obscuridades, contrariedades e superfluidades” que neles se haviam infiltrado, segundo o papa Gregório XIII, “em consequência da inabilidade, negligência ou mesmo perversidade dos compositores, escribas ou impressores”. Esta tarefa não ficou completa em vida de Palestrina, mas foi continuada por outros, até 1614, ano em que foi publicado a edição do *Gradual de Médicis*.

Na sua esmagadora maioria, as obras de Palestrina são sacras: escreveu 104 missas, cerca de 250 motetes, muitas outras composições litúrgicas e cerca de 50 madrigais espirituais com textos italianos. Os seus cento e poucos madrigais profanos são tecnicamente perfeitos, mas conservadores no estilo; ainda assim, Palestrina veio mais tarde a confessar que “corava e se recriminava” por ter composto sobre poemas de amor (GROUT; PALISCA, 2005, p. 286).

Palestrina recebeu o título de “príncipe da música” e as suas obras são consideradas como a perfeição absoluta do estilo sacro. Quase todos os autores são unânimes em afirmar que ele captou, melhor que qualquer outro compositor, a essência e o caráter conservadores da contrarreforma.

Já o período barroco foi convencionado, pelos musicólogos, como o compreendido entre os anos de 1600 a 1750. A palavra “barroco” tem origem na designação que, em português, se dava às pérolas de forma irregular, tendo sido usada por muito tempo para designar algo anormal, bizarro, exagerado, de mau gosto e grotesco. Durante esse período, no qual foram colonizadas as Américas, reinavam, na Europa, governos absolutos. Muitas cortes europeias foram importantes centros da cultural musical, a exemplo da corte do rei da França,

Luis XIV (reinado entre os anos de 1643 a 1715) (GROUT; PALISCA, 2005, p. 308).

Entre os restantes patronos da música contaram-se papas, imperadores, reis da Inglaterra e da Espanha e governantes de estados mais pequenos, na Itália e na Alemanha. As cidades-estados, como Veneza e muitas cidades do norte da Alemanha, também mantinham e regulamentavam as suas instituições musicais, quer eclesiásticas, quer seculares. **A igreja propriamente dita, como é evidente, continuou a promover a música, mas o seu papel foi comparativamente menos importante no período barroco do que o havia sido em épocas anteriores** (GROUT; PALISCA, 2005, p. 309). Grifo do mestrando.

A música sacra desse período também sofreu influências, sobretudo pelas inovações trazidas no final do século XVI e início do século XVII. A monodia, o baixo contínuo (melodia grave que acompanhava a melodia principal, geralmente duplicada por um instrumento musical como a sacabucha – trombone primitivo) e o estilo *concertato* também se aplicaram aos textos sagrados. Sabe-se que a igreja católica romana nunca abandonou por completo a polifonia à maneira de Palestrina, cujo modelo composicional tornou-se um estilo chamado *stile antico* também denominado de *estrito*. Por isso, ao longo de todo o século XVII havia duas abordagens em relação à música sacra, uma voltada para o passado (*stile antico*) e outra atual (*stile moderno - livre*). Vale salientar que alguns compositores agregavam em uma mesma composição os dois estilos, a exemplo de Cláudio Monteverdi (GROUT; PALISCA, 2005, p. 375).

Um dos centros mais ativos da música sacra, tanto no estilo antigo como no *concertato*, foi Bolonha e a sua Basílica de S. Petronio. O seu diretor musical de 1657 a 1678, Maurizio Cazzati publicou quase cinquenta coletâneas de música vocal sacra entre 1641 e 1678 (GROUT; PALISCA, 2005, p. 375).

Com o passar do tempo o estilo antigo foi-se modernizando, com o acréscimo do baixo contínuo, o uso de ritmos mais regulares e com a substituição dos antigos modos musicais pelo sistema maior-menor (esboço da harmonia tonal).

No século XVIII, a música sacra aproximou-se ainda mais do estilo da música profana e do teatro, embora raros compositores, sobretudo dos países

católicos, ainda conservassem a maneira palestriniana de compor, ou o estilo policoral de Benevoli¹¹.

Mas a tendência dominante consistiu em transferir para a igreja as formas da ópera, com acompanhamento orquestral, árias *da capo*¹² e recitativos¹³ acompanhados (GROUT; PALISCA, 2005, p. 506).

Já a música sacra luterana sofreu um grande declínio, rápido e acentuado, após a morte de J. S. Bach, ocorrida em 1750, data que também delimita o fim do período barroco. Bach foi um dos maiores gênios da música ocidental de todos os tempos e isto também se deve à grande quantidade e variedade de suas composições que são, até hoje, estudadas, analisadas e executadas pelos músicos de todo o mundo. Grout e Palisca (2005, p. 457) comentam que tentaram definir a grandeza deste compositor, quando evidenciaram que

não é fácil explicar em poucas palavras a vitalidade perene da sua música, mas entre as qualidades que nela mais se destacam podemos apontar os temas concentrados e individualizados, a copiosa inventividade musical, o equilíbrio entre as forças harmônicas e as contrapontísticas, a força do ritmo, a clareza da forma, a imponência das proporções, o uso imaginativo das figurações descritivas e simbólicas, a intensidade da expressão, sempre controlada por uma ideia arquitetônica dominante, e a perfeição técnica de todos os pormenores.

Verdadeiramente, Bach foi o maior dos compositores representantes do período denominado barroco tardio, a cujas qualidades anteriormente citadas, soma-se a composição intitulada “O cravo bem temperado”, que revolucionou todo o sistema musical harmônico vigente (aquele baseado nos modos musicais gregos), evoluindo para a harmonia funcional (usada com muita frequência na atualidade), na qual a música desenvolve-se através de um conjunto de acordes,

¹¹ Conforme o Dicionário Grove de Música (1994, p. 09), Orazio Benevoli (1605-1672), foi um compositor italiano que ocupou cargos de *maestro di cappella* em várias igrejas de Roma, dantes de tornar-se *Kapellmeister*, em Viena (1644). Sua produção consiste inteiramente de música sacra, parte dela na tradição de Palestrina, mais a maioria no moderno idioma policoral, com uma tendência para as tonalidades maior-menor.

¹² De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 39), ária é um termo que designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior. A palavra italiana pode ser entendida como “estilo” ou “maneira” e no séc. XVI *ária* designava composição simples sobre poesia ligeira, a exemplo da *ária napoletana*. As *árias* do final do século XVII, cuja forma obedecia ao esquema ABA receberam a designação de *ária da capo*, ou seja, quando a primeira estrofe, ou copla, é repetida no final.

¹³ O Dicionário Grove de música (1994, p. 769) afirma que o recitativo é um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também os seus contornos em termos de altura.

com papéis (funções) bem específicos. Essa “estética” continua sendo utilizada nos dias de hoje, sobretudo nas músicas religiosas, a exemplo das canções marianas do Ir. Pires, objeto de análise no terceiro capítulo deste trabalho.

1.3 DOCTRINA DOS AFETOS

Presente também no período barroco da música ocidental, embora tenha surgido no período renascentista, merece ser destacada a corrente denominada de *Doutrina dos Afetos*. Esse tema foi definido no Dicionário Grove de Música (1994, p. 09), como sendo

um termo usado para descrever um conceito teórico da era barroca, derivado das ideias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os “afetos” (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionava determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos, etc) a estados emocionais específicos.

Vale destacar que, é muito importante para este trabalho discorrer um pouco sobre este assunto, pois, como dito na introdução, a Doutrina dos Afetos será utilizada, no terceiro capítulo, como ferramenta metodológica de análise das canções marianas do Ir. Pires, SJ.

Esta ideia de relacionar música aos sentimentos humanos remonta à antiguidade, a exemplo da doutrina do *ethos* e do mito da música das esferas, ambos de Platão. Aristóteles, por sua vez, tratou deste tema na obra *Retórica*. Para ele, a música possuía capacidade para transmitir impressões e criar diversos estados de ânimo.

A partir do período barroco, alguns compositores começaram a se preocupar com a representação do texto na música. Esse fenômeno recebeu a denominação de *musica reservata*. Grout e Palisca (2005) trazem um comentário de um erudito e médico holandês, chamado Samuel Quicquelberg, acerca de uma composição de Orlando di Lasso, intitulada *salmos penitenciais*.

Adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as coisas do texto tão vivas que julgamos tê-las deveras diante dos olhos, a este tipo de música chama-se *musica reservata*. Este termo começou, aparentemente, a ser usado pouco depois de meados do século XVI para designar o novo estilo dos compositores que, impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, introduziram na música e num grau até então inédito o cromatismo, a variedade modal, os ornamentos e os

contrastes de ritmo. Subtende-se ainda que esta música estaria, possivelmente, “reservada” aos aposentos de um determinado mecenas (GROUT; PALISCA, 2005, p. 209-210).

Grout e Palisca (2005) ainda lembram que os compositores barrocos moviam esforços no sentido de exprimirem, ou mesmo, de representarem suas ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência possíveis na música.

Esse esforço constituía, de certo modo, uma extensão da *musica reservata* renascentista. Os compositores, prolongando certas tendências já evidentes no madrigal dos finais do século XVI, procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem *afectos* ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística (p. 312).

Outro grande nome exemplificador desta prática é o do compositor *Josquin des Prez*. Nascido em 1440, “provavelmente na França”, segundo Grout e Palisca (2005, p. 205), ele foi cantor na catedral de Milão e membro da capela ducal de *Galeazzo Maria Sforza*. Entre os anos de 1486 e 1494, trabalhou na capela papal de Roma e serviu, entre os anos de 1501 e 1503, na corte de Luis XII. Já em 1503 foi nomeado *maestro di cappella* da corte de Ferrara. Sua obra inclui 18 missas, 100 motetes e 70 *chansons*, além de outras obras vocais profanas.

Não se pode esquecer, ainda dentro dessa temática, do *René Descartes* (1596-1650), importante pensador e influenciador do período barroco. O professor Márcio Páscoa¹⁴ certa vez publicou, no seu blog, um artigo ligado à temática que trazia uma citação acerca da importância de Descartes para a teoria dos afetos. Disse ele:

René Descartes (1596-1650) foi um pensador que influenciou profundamente o pensamento do Período Barroco. Em 1638, compôs sua primeira obra teórica, intitulada *Compendium Musicae*, com base na obra *Institutione Armoniche* do teórico Gioseffo Zarlino (1517-1590), ele trata da música pela razão,

¹⁴ Doutor em Ciências Musicais Históricas, pela Universidade de Coimbra, fez Mestrado em Musicologia, no Instituto de Artes, da UNESP (1997), mesmo lugar onde se graduou em Instrumentos Antigos (1994). Possui, ainda, graduação em Direito pela Universidade Federal do Amazonas (1989.) Atualmente é professor do Curso de Música, da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural. Tem desenvolvido projetos de pesquisa sob o estipêndio da ELETROBRÁS, PETROBRÁS, Secretaria de Cultura do Pará, Secretaria de Cultura do Amazonas, Associação Amigos do Teatro da Paz e FAPEAM. Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/6739436/marcio-leonel-farias-reis-pascoa>>. Acesso: 04 jun. 2018.

pela mensuração matemática da afinação dos modos, procura situar o intérprete e seu público como "almas sentindo música". Na sua última obra, o tratado *As Paixões da Alma*, que foi publicado em 1649 na Holanda e na França, para responder as perguntas da princesa Palatina, Descartes descreve vários estados emocionais e seu processo no corpo humano. (TEORIA..., 2011).

No entanto, foi a escola alemã que se preocupou em estudar a influência da música na natureza humana. Para Bukofzer (*apud* TEORIA..., 2011) a discussão da doutrina (ou teoria) dos afetos começou com os trabalhos de *Nucius, Cruger, Schonsleder e Herbst*, e tornou-se mais explícita com *Bernhard*, finalmente se cristalizando de forma definitiva com *Vogot, Mattheson, e Scheibe*.

Foram, em particular, os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica. O próprio processo de composição musical era concebido, por analogia com as regras da retórica, como consistindo em três passos: *invento*, a “descoberta” de um tema, ou ideia musical de base; *dispositivo*, a planificação ou exposição das divisões ou “subtítulos” da obra; *elaboratio*, a elaboração do material (GROUT; PALISCA, 2005, p. 312).

Há um trabalho acadêmico bem atual, assinado por Higuchi e Leite (2007), no qual citam a Doutrina dos Afetos e a correlacionam com a performance musical. Reforçam que tal doutrina ainda é bastante utilizada e muito estudada no campo da Psicologia Cognitiva Musical e da Neurociência.

Muitas ideias desta doutrina perduram até hoje, por exemplo, alguns estudos sugerem que as características musicais que mais influenciam nas respostas emocionais são os modos e o andamento (DALLA BELLA et al., 2001 *apud* HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 198).

Recentemente, porém, estudos a respeito da capacidade expressiva de performances musicais têm aumentando e, atualmente, a Psicologia Cognitiva Musical e a Neurociência já têm algumas explicações a respeito do processamento das expressões através da interpretação musical (HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 199).

Ramos e Santos (2010) no trabalho intitulado “A comunicação musical na performance pianística”, utilizaram conceitos trazidos pela Doutrina dos Afetos. Disseram que o conceito de “emoção musical” mudou muito ao longo da história, mas citaram vários teóricos atuais que trabalham o assunto.

As teorias modernas sobre as emoções musicais incluem as de Langer (1942), Meyer (1956), Cook (1959) e Clynes (1977). A

pesquisa empírica sobre a expressão das emoções em música tem sido conduzida durante um século, incluindo os primeiros estudos de Hevner (1936), cujo trabalho explorou as propriedades expressivas de parâmetros musicais como altura, modo, timbre, entre outros. A partir de então, foi possível definir aspectos da composição musical que podem influenciar a expressão das emoções (RAMOS; SANTOS, 2010, p. 35).

A título de informação, Páscoa (2010) oportunamente junta, ao seu artigo, uma tabela com as correspondências entre as tonalidades e os afetos, segundo alguns teóricos alemães, que servirá como ferramenta metodológica nas análises das canções marianas do Ir. Pires, no terceiro capítulo:

Tabela 01:
Correspondência entre tonalidades e afetos: modo maior

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
Dó maior	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
Ré maior	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
Mi maior	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
Fa maior	Generoso	Prazeroso	Majestoso	-
Sol maior	Amoroso	Prazeroso	Afetoso	Doce ,alegre
Lá maior	Brilhante	Alegre	Brilhante	-
Sib maior	Magnífico	Alegre	Intempestivo	-
Mib maior	Choroso	Cantábile	-	-

Fonte: Blog prof. Márcio Páscoa. Disponível em
<<http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>>.
Acesso: 6 jan. 2018.

Tabela 02
Correspondência entre tonalidades e afetos: modo menor

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
Dó menor	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
Ré menor	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
Mi menor	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
Fa menor	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	-
Sol menor	Encanto	Terno	Afetoso	Magnífico
Lá menor	Honroso	Melancólico	-	-
Si menor	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico

Fonte: Blog prof. Márcio Páscoa. Disponível em
<<http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>>.
Acesso: 6 jan. 2018.

Essa relação entre os afetos e as tonalidades foram também discutidos pelos autores *Marc Antonie Chapentier*, mestre de capela da Sainte Chapelle de Paris, na obra *Règles de Composition*, e *Jean Phillipe Rameau* (1683-1764), compositor e teórico francês no seu *Traité de l'Harmonie*, de 1772 (GROUT; PALISCA, 2005, p. 434).

No mais, não há entre os teóricos uma definição exata das tonalidades e seus respectivos sentimentos humanos, de sorte que cada pesquisador elaborou seu próprio teorema. Contudo, pode-se afirmar que a música influencia, sobremaneira, o homem.

1.4 A MÚSICA CRISTÃ: DO SÉCULO XIX ATÉ OS DIAS ATUAIS

É oportuno mencionar um movimento acontecido em meados do século XIX, dentro da Igreja Católica intitulado *ceciliano*, em homenagem a Santa Cecília, padroeira dos músicos. Esse movimento, em parte estimulado pelo interesse romântico pela música do passado, contribuiu para um ressurgimento do estilo *a cappella* do século XIX e para a volta do canto gregoriano à sua forma primitiva; entretanto, a nova música escrita pelos compositores que se devotaram a estes ideais não foi muito significativa.

Naquele século houve uma gama de composições grandiosas de música sacra, dentro e fora da Igreja Católica, que marcaram expressivamente a música religiosa mundial.

A melhor música sacra católica composta na primeira parte do século foi a de Luigi Cherubini, em Paris, e a de Franz Schubert, em Viena. As missas de Schubert em Lá e Mi (D. 678, 950) contam-se entre as melhores composições sobre este texto escritas em todo o século XIX. Do lado protestante e anglicano podemos citar os salmos de Mendelssohn e os hinos de Samuel Sebastian Wesley (1810-1976). Na Rússia Dimitri Bortniansky (1751-1825), diretor de capela imperial de Sampetersburgo a partir de 1796, foi o primeiro de uma longa linhagem de compositores que ao longo do século XIX desenvolveram um novo estilo de música sacra (GROUT; PALISCA, 2005, p. 586).

Grandes obras compostas naquele período, frutos da energia romântica do estilo teatral, ainda que ligadas a temas sacros foram proibidas, em 1903, pela encíclica *Motu próprio*, do Papa Pio X, a exemplo da obra *Satubet Mater*, do compositor Gioacchino Rossini (1792-1868). As missas dos compositores Haydin, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Berlioz, Liszt e Verdi também foram igualmente censuradas.

Do ponto de vista estético, acerca da execução da música na Igreja Católica, no início do século XX, antes do Concílio Vaticano II, a missa, celebrada em latim, era composta por cantos entoados por um coro oficial – erudito –, que executava um repertório específico. Assistindo pacificamente, com participação mínima, figurava a assembleia, o povo que, em sua grande maioria, desconhecia o latim.

As músicas religiosas populares não faziam parte da missa, mas, sim, de atos religiosos, como procissões, bênçãos, romarias, novenas etc. Segundo os estudiosos Fonseca e Weber (2015, p. 17),

o canto do povo em língua vernácula era considerado oficialmente, como música religiosa e não litúrgica: era muito pouco usado na liturgia oficial, e sim em procissões, nas bênçãos do Santíssimo e nos ‘pios exercícios’. A única língua litúrgica era o latim e os únicos cantos litúrgicos eram o gregoriano e a polifonia renascentista e moderna também em latim. Na liturgia oficial, o povo não cantava, o povo era mero espectador; dominava o coral, que cantava as partes fixas da Missa em latim: *Kirye, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*.

Com a abertura trazida pelo Concílio Vaticano II, através da Constituição *Sacrosanctum Concilium*, o povo passou a desempenhar um papel ativo nas celebrações eucarísticas, sobretudo com a adoção do vernáculo como língua litúrgica. Nesse sentido, máximas como “o canto harmonioso da assembleia é sinal sacramental da Igreja, corpo de Cristo” jamais poderão ser reduzidas ao aspecto meramente formal, decorativo ou acessório. A partir do final da década de sessenta, surgiram os Encontros Nacionais de Música Sacra, com a finalidade de adequar os aspectos culturais brasileiros à nova música litúrgica, promovendo uma participação ativa do povo nas missas (FONSECA; WEBER, 2015, p. 25).

Para uma melhor compreensão acerca do conceito de música litúrgica, é mister recorrer à sua definição, conforme ela é posta na própria constituição *Sacrosanctum Concilium*. Ali estão definidos o rito e o papel da participação da assembleia na celebração eucarística. Por música litúrgica ou ritual, entende-se aquela que acompanha o rito, ou seja, que está em função da celebração. Segundo depoimento oral da Irmã Priscila Daniele da Silva¹⁵,

as músicas litúrgicas têm duas estruturas básicas: as músicas que são o rito e aquelas que acompanham o rito. As que são o

¹⁵ Professora de música, licenciada pela UFPE. É membro da comissão de música litúrgica da CNBB e religiosa da Congregação das irmãs Franciscanas de Nossa Senhora do Bom Conselho

rito têm texto próprio no missal romano, a exemplo das seguintes partes da missa: o Glória, o Santo e o Cordeiro. Esses textos são invariáveis. Já as músicas que acompanham o rito, estas variam de acordo com o tema da celebração, a exemplo da aclamação ao Evangelho, e de acordo com o tempo litúrgico. Para outro exemplo temos o canto de comunhão, escolhido em sintonia com o Evangelho. Já o termo música religiosa, refere-se a uma música mais livre, na qual os compositores podem fazê-la inspirados nos salmos, na sagrada escritura, ou até em uma experiência mística, espiritual. Essa música, especificamente, tem, dentro da Igreja, outros espaços para ser executada. Fora da liturgia não há o rigor do esquema propriamente dito, como se tem na ação litúrgica. Então, ela pode ser executada em um momento de louvor, em um momento de adoração ou em outros momentos específicos, fora da liturgia. Assim, a música religiosa tem amplo espaço para ser executada, não dentro da liturgia. Às vezes há essa confusão, porque as pessoas querem colocar uma música religiosa em qualquer espaço dentro da missa e essa não é a música litúrgica. Já a música sacra é uma música mais erudita. Então, muitas vezes, ela pode não ser litúrgica porque ela é uma música mais trabalhada e acaba tendo o seu espaço maior em concertos [...]. A música religiosa está ao alcance da piedade mais popular, daquilo que as pessoas têm como expressão de sua fé, sem nenhum tipo de conhecimento prévio de música; eles assimilam isso e o colocam na sua experiência de fé.

O Concílio Vaticano II resgatou a função ministerial da música na ação litúrgica. Porém, depois de 50 anos, observamos que várias regras conciliares ainda não são seguidas em diversas paróquias espalhadas pelo país, a exemplo da escolha do repertório da missa, que deveria contemplar apenas músicas litúrgicas, contudo, muitas vezes, contempla somente cantos de louvor.

Fonseca e Weber (2015, p. 59) traçaram três “desafios” a serem superados pela Igreja Católica, com o intuito de se chegar à música litúrgica por excelência. São eles: a música de matriz neopentecostal e sua veiculação na mídia católica; a permanente busca da inculturação da música litúrgica no Brasil; a permanente formação dos agentes litúrgico-musicais.

O primeiro desafio faz uma crítica ao uso inadequado de cantos de louvor nas celebrações, com letras carregadas de discursos individualistas, sentimentalistas, relativistas e com baixa qualidade melódica.

O segundo desafio tem como fundamento o artigo 112, da *Sacrosanctum Concilium* (SC), segundo o qual “música litúrgica inculturada é aquela que, como parte integrante da liturgia, expressa o mistério através da linguagem musical típica do povo”.

Já o terceiro desafio repousa na permanente formação dos agentes litúrgico-musicais. A SC trata, especificamente, da formação musical no artigo 115:

Tenha-se em grande consideração nos seminários, nos noviciados dos religiosos e nas casas de estudos de ambos os sexos, e nos demais institutos e escolas católicas a formação e a prática musical. Para adquirir tal formação, os mestres indicados para ensinar música sacra sejam cuidadosamente preparados.

Como se vê, a Igreja Católica tem preocupações com a sistematização da música religiosa, sobretudo, a litúrgica. Há mais de cinquenta anos existem as regras postas pelo concílio Vaticano II, e isto, promoveu, a partir da década de 60 do século XX, uma verdadeira corrida para a composição de novas canções litúrgicas, com o objetivo de fazer cumprir a premissa maior do Concílio: a participação ativa dos fiéis nos serviços religiosos. É exatamente nesse contexto que vão surgir, no Brasil, compositores de música religiosa católica, a exemplo de Valdeci Farias, Zé Vicente, Pe. Zezinho, Reginaldo Veloso, Pe Jonas Abib, Ir. Miria T. Kolling, Pe. Sílvio Milanês, Pe. José Freitas Campos e o Ir Lindbergh Pires, SJ.

É mister lembrar, todavia, que há uma diferença entre os compositores surgidos logo após o Vaticano II e os atuais compositores de música católica. Os anteriormente citados, incluindo o Ir. Pires, tiveram a preocupação imediata de logo produzirem música litúrgica para atender aos apelos da *Sacrosantum Concilium*¹⁶.

Note-se que a expressão “música religiosa”, refere-se ao grande gênero que contempla as espécies “música litúrgica”, “música sacra” e “música de louvor”. Veja-se que a maioria das composições atuais que mais fazem sucesso, sobretudo as produzidas por grupos católicos, a exemplo da Renovação Carismática, não servem à liturgia em si, mas, sim, ao louvor dos fiéis. São exemplos desta nova estética composicional as músicas de louvor interpretadas por padres como Fábio de Melo, Marcelo Rossi e Reginaldo Manzotti, entre outros.

Também é necessário perceber que há uma diferença entre os compositores e os intérpretes destas canções religiosas, pois essas figuras nem

¹⁶ Doravante citada abreviada – SC.

sempre estão associadas à mesma pessoa. Às vezes, o compositor (leigo ou religioso) também é o próprio cantor, a exemplo do Pe. Zezinho e do Pe. João Carlos, mas nem sempre isso acontece. Já as canções interpretadas pelos padres Marcelo Rossi e Fábio de Melo, são, na sua maioria, composições de outros autores.

Como neste trabalho o foco incidirá sobre as canções marianas do Ir. Pires, faz-se necessário conhecer, um pouco, sobre como se dá o culto a Maria, mãe de Jesus, dentro de uma perspectiva histórica, religiosa e social.

Há toda uma corrente de pesquisadores, teólogos e leigos, empenhada em estudar a figura de Maria, desde o cristianismo primitivo até os dias atuais, presentes tanto no mundo oriental quanto no ocidental, que influenciou diretamente o processo de inculturação prescrito na SC, refletido nas músicas do Ir. Lindbergh Pires, SJ.

2. MARIOLOGIA: UMA PEQUENA ABORDAGEM

A incursão na Teologia sobre Maria é importante para melhor compreender o discurso das composições do Ir. Lindbergh Pires, SJ, que serão analisadas no terceiro capítulo desta dissertação.

Por isso, é preciso conhecer um pouco sobre o universo dos estudos acerca da mãe de Jesus, sem querer, entretanto, realizar uma pesquisa especificamente teológica.

A Teologia faz parte do campo epistemológico das Ciências da Religião, enquanto ciência auxiliar (não se entendendo, aqui, o estabelecimento de uma relação hierárquica), tal qual a História, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia etc. Todas essas ciências tratam do tema “religião” ou do “fenômeno religioso”. Por isso, este capítulo tem vital importância na pesquisa empreendida, que analisa canções sobre Maria, mãe de Jesus.

No entanto, antes de mergulhar no objeto desta pesquisa, é necessário procurar compreender um pouco sobre a disciplina teológica mariologia (ou marialogia).

É válido lembrar que Maria, mãe de Jesus, aparece em todas as igrejas cristãs. Em algumas lhe é creditada a autoridade de mãe, rainha ou outros títulos grandiosos que a tornam a maior entre todas as outras mulheres (mãe de Deus - *Theotókos*); em outras denominações, Maria ocupa um lugar especial, porém na qualidade de mulher, humana, escolhida para gerar o salvador, não apenas pelos seus próprios méritos, mas, também e principalmente, pela graça e obra de Deus (BATISTA; SANTOS; SILVA, 2017).

A presença de Maria é marcante no cristianismo, desde os primórdios e, por isso, os estudos acerca do mistério mariano remontam aos primeiros séculos da era cristã e ainda hoje não cessaram. Maria aparece na história, nos dogmas, nas sagradas escrituras, nos evangelhos apócrifos, nos depoimentos de videntes e na piedade popular.

2.1 CONCEITO DE MARIOLOGIA

O termo “mariologia” foi cunhado pelo siciliano Plácido Nígido, que usando o nome de seu irmão Nicolau publicou, em Palermo, no ano de 1602, a sua obra mariana. “Mariologia” é um termo grego, que significa “discurso” ou “estudo” de

Maria. O primeiro tratado mariano foi elaborado por Francisco Suarez, em 1584 (MURAD, 2012, p. 18).

Segundo Bauer (2000, p. 465), é importante distinguir, mas não separar, a dimensão humana do aspecto divino de Maria de Nazaré:

Esta é a reflexão teológica sobre a pessoa e sobre a missão de Maria afirmadas pela fé. Maria, em contrapartida, é a pessoa com sua vicissitude histórica, que obviamente tem importância fundamental para uma mariologia que queira basear-se na história real da mulher de Nazaré e não ser uma simples elaboração doutrinal apriorística e teórica/ideológica sobre ela e por causa dela.

Já para Murad (2012, p. 23), a Marialogia “é a disciplina teológica que estuda o lugar de Maria no projeto salvífico da Trindade e sua relação com a comunidade eclesial. Enquanto saber teológico, é uma reflexão sistemática, crítica e sapiencial que parte da fé e à fé retorna”.

Desde os primórdios, a fé cristã considerou a pessoa e a vida de Maria em uma perspectiva que, mesmo baseando-se em sua verdade histórica, à luz da confissão e da identidade transcendentais de seu Filho, conferem-lhe uma profundidade e uma dimensão que ultrapassam o que pode ser revelado por uma mera constatação empírica.

Aos olhos da comunidade cristã, a jovem mulher de Nazaré revela-se como a Virgem que acolheu, livremente, o convite de Deus visando a que seu Filho salvador se tornasse membro do gênero humano, e para isso foi preparada com singular eleição divina de graça; assim, ela cooperou efetivamente no mistério de salvação realizado por seu filho Jesus Cristo, com seu serviço obediente, sua disponibilidade sem reservas, sua sólida fé e seu amor até o sacrifício, especialmente aos pés da cruz (LEXICON, 2003, p. 465).

Os que acreditam em Maria, vêem-na como mãe do Senhor Glorioso (mais uma vez em alusão ao termo *Theotókos*), que foi exaltada por ele, com toda a sua realidade humana na glória divina; a que assiste maternalmente os irmãos do seu Filho (a relação de parentesco aqui deve ser compreendida dentro do contexto histórico e geográfico da época) no decorrer do tempo; e como aquela que estimula os discípulos a esperarem pela libertação e salvação plenas.

Sobre os primórdios, não existe uma unanimidade entre os estudiosos acerca da origem do antropônimo Maria. Segundo o próprio Dicionário Lexicon (2003, p. 466), duas indicações são consideradas plausíveis: uma que o faz

derivar do composto egípcio-hebraico *Myr-ya/yam*, que significa a *amada de lhwh*; a outra que o faz derivar do ugarítico *mrym*, que significa alteza, portanto, a excelsa, a sublime, a senhora. Este nome ficou muito conhecido em muitas regiões do mundo e é muito corriqueiro, no Brasil, ser usado como sinônimo de mulher, de forma não específica.

Sob a égide da História, vê-se que todos os escritos (Bíblia, homilias antigas, evangelhos apócrifos) atestam que Maria foi, de fato, a mãe de Jesus. Os evangelhos apresentam Maria como aquela que acompanha com atenção os passos do seu Filho, guiada por um espírito de fé que, gradualmente, conduz a uma compreensão cada vez mais profunda da missão e da identidade do Cristo. Como gente, acentua-se sua verdadeira e autêntica humanidade que comporta a experiência de vários tipos de limitações, do sofrimento, das provações, do amadurecimento espiritual na fé e nas outras virtudes.

Na consciência cristã, Maria voltou a ser um ser humano feminino inserido realmente na trama das vicissitudes terrenas com todas as limitações a que estão sujeitas. *Maria nossa irmã* é a expressão que revela de modo mais verdadeiro essa sensibilidade cristã que resistiu a sua e a nossa humanidade (LEXICON, 2003, p. 465).

Poder-se-ia, neste momento, a título de organização dos fatos históricos, traçar um pequeno resumo cronológico acerca do tema. A mariologia elaborada a partir das sagradas escrituras teve um início muito modesto antes do século IV, quando começou a ganhar forma. No entanto, apenas desenvolveu-se, sob o prisma sistemático, a partir na Idade Moderna, no período da Contrarreforma – século XVI – como resposta à Reforma Protestante que, dentre outras coisas, pregou a doutrina da salvação pela graça de Deus, firmada na centralidade da pessoa de Jesus, promovendo, assim, um corte radical na devoção aos santos e a Maria. Em decorrência, qualquer culto à mãe de Jesus deveria ocorrer em separado, e isso fortaleceu, de certo modo, esta prática. A partir do final do século XVI, criou-se uma mariologia posteriormente chamada “mariologia dos privilégios”.

Tratava-se de mostrar tudo que Deus concedeu à Maria, que a faz ser melhor do que os outros seres humanos. De acordo com a escolástica, faz-se uso do método dedutivo e do silogismo, acrescidos de argumentos de conveniência (MURAD, 2012, p. 18).

Porém, foi somente a partir do século XVIII que apareceu um tipo de mariologia chamada “devocional”, de cunho afetivo, em contraponto ao grande crescimento da razão moderna, autônoma, antirreligiosa e antieclesiástica. sintonizada com a mentalidade da época. Trata-se de uma mariologia triunfalista, exagerada, maximalista a partir da qual foi pregado que, “para Maria, não há limites e nunca é demais exaltá-la”. Esta “euforia mariana” aumentou, ainda mais, com a proclamação dos dogmas da Imaculada Conceição (1854) e da Assunção (1950).

Na contemporaneidade (século XX), o Concílio Vaticano II “freou”, de certo modo, os exageros em relação ao culto à Maria. O documento conciliar *Lumen Gentium* (LG) situou a mãe de Jesus no mistério de Cristo e da Igreja, valorizando o núcleo comum das igrejas cristãs, colocando em segundo lugar as respectivas devoções. Essas questões fazem parte de uma reflexão que será apresentada na sequência deste trabalho.

Para a elaboração de várias linhas de pesquisa sobre Maria, são necessárias as fontes que, no dizer de Murad (2012, p. 24-27), podem ser divididas em essenciais, complementares e suplementares.

As fontes essenciais são imprescindíveis para o estudo acerca de Maria. Compreendem a sagrada escritura, os escritos patrísticos, os documentos do magistério da igreja sobre Maria, os textos ecumênicos acerca da mãe de Jesus e os dicionários e livros contemporâneos de mariologia; já as fontes complementares, abarcam os escritos de teólogos, místicos e missionários no correr dos séculos, os estudos de natureza antropológica e histórico-cultural, as pinturas, esculturas, músicas, poemas e outras obras artísticas e as manifestações devocionais atuais; por fim as fontes suplementares são constituídas pelos evangelhos apócrifos, as narrações da vida de Jesus e de Maria e as mensagens de videntes de aparições marianas.

A primeira fonte teológica são as sagradas escrituras, ou seja, os textos bíblicos e as produções científicas realizadas pelos biblistas, sobretudo, os estudos baseados nos evangelhos de Lucas e João. Já os escritos patrísticos (derivado do termo patrística¹⁷) trazem várias referências a Maria, do início do cristianismo, em forma de homilias, hinos, comentários bíblicos e orações.

¹⁷ O termo se refere aos estudos literários cristãos dos primeiros séculos. O termo *teologia patrística* ou *patrística* foi empregado, pela primeira vez, em 1730, pelo protestante J. F. Budde (LEXICON, 2003, p 576).

Quanto aos documentos do magistério da igreja, neles são encontradas as principais afirmações sobre a mãe de Jesus, formuladas em concílios ecumênicos, documentos papais e conclusões das conferências do episcopado latino-americano, sobretudo Puebla e Aparecida. Neles encontram-se tanto as formulações para os dogmas marianos, quanto as orientações pastorais para o seu culto. Quanto aos textos ecumênicos sobre Maria, estes são importantes para a compreensão cristã da mãe de Jesus, e são também fundamentais no auxílio à superação da intolerância religiosa entre as mais diversas igrejas cristãs. Os livros e dicionários são também frutos de pesquisas científicas de mariologia (MURAD, 2012, p. 25).

Os escritos de teólogos trazem informações importantes sobre Maria, porém, estão classificados no grupo das fontes complementares. Devem ser analisados de forma contextualizada, não literal, de acordo com o panorama da época em que foi escrito. Como recurso de pesquisa, os estudos de natureza antropológica e histórico-cultural, devem ser levados em consideração pelo simples fato de Maria ter sido uma figura cuja devoção ficou impregnada na cultura ocidental por mais de dois mil anos de cristianismo.

Influenciaram e foram influenciadas pelas diferentes percepções de etnias, subculturas e grupos sociais. No correr dos séculos, a figura cultural de Maria apresentou simultaneamente elementos de resistência à dominação aos poderes opressores e de legitimação desses poderes. Por isso as pesquisas das ciências da religião, da história, da antropologia, da sociologia, da história da arte contribuem para compreender a ambiguidade das manifestações culturais sobre Maria e podem ajudar a purificar a fé cristã (MURAD, 2012, p. 26).

Obras artísticas como pinturas, esculturas, músicas, poemas e iconografia oriental também constituem um vasto material de pesquisa dentro das fontes complementares. Afonso Murad (2012), no entanto, adverte aos pesquisadores que recorrem a essas fontes, que estes devem se orientar de acordo com a seguinte questão: “o que o autor artístico quis comunicar sobre Deus, o ser humano Maria, que é significativo para nós hoje?” (p. 26). Isto porque o trabalho intelectual e artístico possui uma linguagem própria, não conceitual e que traz abordagens ricas e diversificadas acerca de Maria, levando as pessoas a várias interpretações. Sobre as manifestações devocionais contemporâneas, o próprio Murad (2012), destaca a importância das produções acadêmicas, no campo das

Ciências da Religião, ao tempo em que esclarece o fator evolutivo da cultura humana.

A cultura é produção de significados, algo vivo e dinâmico que transmite valores e visão de mundo. Assim, estudar as manifestações da religiosidade mariana, ou servir-se do resultado das pesquisas de outros, fornece elementos para o discernimento pastoral e a reflexão teológica. As ciências da religião são grandes parceiras nessa tarefa (p. 26).

No campo das fontes suplementares, são encontrados os evangelhos apócrifos¹⁸, elaborados em grande parte entre os séculos II e VIII. Não foram reconhecidos pela Igreja devido aos exageros e desvios de pensamento teológico. Ensina Laurentin (1965, p. 185-186), que,

sobre o valor dos apócrifos, tem-se discutido muito. Está bem claro que não são o veículo de uma tradição apostólica explícita. Que serão, então? Fábulas gratuitas ou tomada de consciência, por via intuitiva e sob forma mítica, postulados implícitos da Revelação? [...] Há dois grupos bem distintos de apócrifos marianos: apócrifos da infância, cujo principal é o Protoevangelho de Tiago, e apócrifos da morte. Nos primeiros, são encontradas expressões da santidade de Maria, de sua virgindade *post partum*, de sua virgindade *in partum* e, talvez mesmo, da Imaculada Conceição, mas sob uma forma mítica [...]. Os apócrifos representam coisa diferente: são uma primeira tomada da consciência da Revelação não explícita no nível da imaginação).

Quanto às narrações sobre a vida de Jesus e de Maria, elaboradas por videntes e místicos medievais, estas também não foram reconhecidas pelos concílios e outros documentos oficiais da Igreja como fontes de informações históricas.

O grande problema é que esses relatos são divulgados hoje com a pretensão de serem revelações diretas de Deus, a serem aceitas sem nenhuma discussão. Mas eles estão fortemente influenciados pelo contexto cultural, as estruturas psíquicas e a imaginação criativa de seus autores (MURAD, 2012, p. 27).

Já as mensagens de aparições marianas, narradas por videntes, nos dois últimos séculos, são compreendidas pela Igreja apenas como revelações privadas, dignas da fé humana, no entanto, sem força de obrigação para os cristãos.

¹⁸ Segundo o Dicionário Crítico de Teologia, apócrifo significa “secreto”, “oculto”. Aplicado a textos, conheceu no curso da história significações variadas e parece ainda hoje, permanecer rebelde a toda definição precisa, estável e amplamente admitida.

2.2 A PRESENÇA DE MARIA: DO ORIENTE AO OCIDENTE CRISTÃO

Quanto à organização da mariologia como disciplina, os estudiosos abordaram a mãe de Jesus segundo vários aspectos, dividindo-a de acordo com as fontes de pesquisa utilizadas. Para tanto, recorreram ao estudo da Bíblia, do culto mariano (eclesiástico e devocional) e dos dogmas: no contexto bíblico, procura-se mostrar quem é a senhora de Nazaré enquanto pessoa, como figura histórica e simbólica da comunidade cristã primitiva; dentro da eclesiologia, compreende o culto mariano na liturgia e nas devoções; e, por fim, analisa-se os dogmas marianos (maternidade divina, virgindade, Imaculada e Assunção).

Vale destacar, no entanto, a existência de outra corrente mariológica a partir da qual alguns teóricos, como Clodovis Boff (2006), concentram o olhar para a mãe de Jesus em uma perspectiva social, (mariologia social), justificando que a luta pela justiça e pela transformação da sociedade é parte integrante da missão de cada cristão, sobretudo da Igreja Católica, enquanto compromisso ético de fé. Para ele, é extremamente importante refletir sobre a significação social da figura de Maria, trazendo essas ideias para os dias atuais (p. 22).

Entendido o conceito de mariologia e suas abordagens, a primeira discussão realizada, na sequência, será sobre o aspecto histórico/humano de Maria de Nazaré, a partir do olhar da Bíblia, isto porque há uma grande dificuldade na coleta de dados históricos sobre a mãe de Jesus, simplesmente por não existir qualquer biografia acerca dela. O que se encontra são fatos, relacionados à teologia, ligados a acontecimentos históricos de fé.

No princípio da era Cristã, os estudos sobre Maria não tinham grande importância, pois, a partir da conversão do imperador Constantino (313, d.C), todos os esforços centravam-se na experiência e história de Jesus Cristo:

O processo referente à pessoa de Maria percorreu a direção oposta; no início, encontramos a reflexão cristológica, que permitiu estabelecer a posição teológica de Maria. Daqui surgiu, posteriormente, o culto mariano, que encontrou eco poderoso na Igreja logo que se começou a pregá-lo. Assim foram surgindo continuamente novas festas, novas formas de piedosa meditação dos mistérios marianos, novos lugares de culto e de peregrinação, dando impressão de que tal movimento devocional teria diante de si confins ilimitados (BALTHASAR, 1979, p. 30).

Como nos primórdios do cristianismo a preocupação central da teologia estava exclusivamente em Cristo, no seu exemplo de humanidade e divindade, restaram a Maria apenas algumas referências nas homilias daquela época. Surgiram, também do início da era cristã, alguns dogmas marianos, como os da maternidade e virgindade, sobretudo mencionados através de evangelhos apócrifos (já referidos) a exemplo do *Protoevangelho de Tiago* e *Vida de Maria*, do monge Epifânio (século VIII)

Os evangelhos apócrifos, que não respeitam a centralidade de Jesus e abusam de narrações mitológicas sem fundo histórico, embora não tenham sido aceitos pela Igreja oficial na época, serviram de base para o crescimento da devoção mariana (MURAD, 2012, p. 17).

Ensina Balthasar (1979) que a igreja Ocidental reconheceu a riqueza do culto a Maria existente nas igrejas orientais cristãs. Os documentos católicos resultantes do Concílio Vaticano II atestam esse reconhecimento, notadamente através do Decreto nº 17, sobre o ecumenismo, no qual se afirmou que todo o patrimônio espiritual e litúrgico das igrejas orientais faz parte da plena catolicidade e apostolicidade da Igreja de Roma. Junto a esse documento há, também, o Decreto de número 15, que reconhece a existência, nas igrejas orientais, do carisma de uma autêntica veneração a Maria.

Nesse culto litúrgico os orientais engrandecem com belíssimos hinos à Maria sempre Virgem, que o Concílio Ecumênico de Éfeso solenemente proclamou Mãe Santíssima de Deus, para que se reconhecesse verdadeira e propriamente a Cristo como filho de Deus e filho do homem (BALTHASAR, 1979, p. 51).

No oriente cristão, a presença da figura de Maria aparece mais intensamente na iconografia, na hinologia e na liturgia ortodoxas; por isso mesmo, faz-se necessário, nesta Dissertação, um pequeno apontamento visando a que se faça um contraponto entre as culturas oriental e ocidental, acerca do tema abordado.

Outro detalhe importante reside na diferença entre as práticas devocionais marianas presentes nesses dois mundos: ocidental e oriental. Veja-se, por exemplo, que a proclamação de dogmas é uma prática muito mais presente no mundo ocidental que no oriental. Sobre isso, reforça Balthasar (1979), que todos os dogmas marianos orientais poderiam ser sintetizados numa única expressão: “a Santíssima Mãe de Deus e sempre Virgem Maria” (p. 52). Esse dogma, que

seria a junção dos dogmas ocidentais da Mãe de Deus e da Virgem Maria, foi proclamado no Concílio de Éfeso, em 431 d.C., e representaria toda a questão dogmática oriental.

Não obstante a quase inexistência de dogmas orientais, vale mencionar que aquela civilização se utiliza de práticas festivas marianas, a exemplo da maior festa ortodoxa conhecida por “Dormição de Maria”, celebrada no dia 15 de agosto.

Quando se parte para uma análise da iconografia oriental, é mister relembrar a polêmica acerca da permissão do uso de imagens sagradas. A vasta e rica iconografia mariana ortodoxa, presente nos templos e lares orientais, não são nenhuma novidade; porém, por longo período da história, teve sua prática proibida. Somente no Sétimo Concílio Ecumênico (que mais uma vez reuniu as igrejas do Império Romano do Ocidente e Oriente – o de Nicéia II, realizado em 787 d.C.) houve a proclamação, de maneira definitiva, da validade do uso das imagens. De maneira mais exata, ensina ainda Balthasar (1979), que a questão das imagens foi resolvida no dia 11 de março de 843 d.C., no Primeiro Domingo da Quaresma, que ficou conhecido por “Domingo da Ortodoxia”, pois foi neste dia que a imperatriz Teodora¹⁹ restabeleceu, com ato solene, o culto das imagens.

Entre os textos litúrgicos deste domingo é digno de nota este hino dedicado à Mãe de Deus (Kondakion²⁰): “A palavra do Pai que não pode ser escrita assumiu a carne de ti, Mãe de Deus, e tornou-se escrita: ela reformou a cópia obscurecida em conformidade com a imagem original e a adornou de divina beleza. Nós confessamos a salvação com a obra e com a palavra, representando-a na imagem” (BALTHASAR, 1979, p. 53-54).

Em relação aos hinos ortodoxos, vale destacar que a liturgia oriental ortodoxa se pautava muito mais na sua hinologia do que propriamente nas chamadas leituras escriturísticas, ou seja, no seu ritual, a presença da música é muito mais evidente do que propriamente as leituras das escrituras em si. Há registros de uma grande riqueza acerca da hinologia bizantina, sobretudo em

¹⁹ Segundo informações da wikipedia, foi a esposa do imperador bizantino Justiniano. Viveu entre os anos 527 e 548.

²⁰ Segundo Hans Urs von Balthasar, o *Kondakion* é um sermão em versos que consta de 18 a 24 estrofes, tendo uma igual estrutura métrica, e de um proêmio de metro diferente. O estribilho final do proêmio é repetido no fim de cada estrofe. A correspondência das estrofes refere-se não somente ao número das sílabas no verso e ao acento tônica, mas também às pausas do sentido.

língua grega. Balthasar (1979) relaciona três períodos de desenvolvimento da hinologia bizantina, sendo o primeiro denominado de hinologia carismática (dos primeiros séculos cristãos até o Concílio de Laodiceia, 363-364, na segunda metade do século IV), o segundo, chamado de poesia litúrgica bizantina, com uso de pequenos hinos estróficos chamados de *Troparion*²¹, ilustrando os livros litúrgicos ortodoxos e o terceiro, de poesia canônica.

A rica hinologia dos primeiros séculos cristãos era constituída essencialmente de hinos em prosa ou hinos de ritmo livre. A liturgia bizantina só conservou duas passagens provenientes deste período: o hino “Luz amiga” e a grande doxologia, cujo núcleo aparece também na liturgia romana do Gloria in excelsis Deo. O patrimônio hínico da Igreja primitiva movia-se em sintonia com os salmos e os cânticos da antiga aliança, dos quais encontramos um eco no Magnificat de Maria e no cântico de Zacarias (BALTHASAR, 1979, p. 55).

O Concílio de Laodiceia (363-364) foi considerado o marco do encerramento da hinologia cristã primitiva. Através daquele concílio, algumas diretrizes, como, por exemplo, a proibição do uso de hinos por parte de pessoas heréticas, foi recebida com hostilidade pela sociedade da época. Essa é uma das razões sustentadas por alguns pesquisadores, dentre eles o próprio Balthasar (1979), que limitaram a hinologia ocidental, cuja constituição resumia-se apenas a 150 salmos, aos cânticos do Antigo Testamento e, posteriormente, hinos e sequências para cada hora do dia ou do tempo festivo, sintetizados no Missal e *Breviarium Romanos*.

Em contrapartida, no Oriente, sobretudo por influência de outras línguas, como a língua síria, surgiu uma nova poesia eclesial grega, com características bem diferentes da poesia romana: o chamado *Tropari*.

Consiste num cântico intermediário em resposta à salmodia e às leituras escriturísticas – confere-lhe uma fisionomia característica tanto sob o perfil formal quanto sob o perfil de conteúdo. Um influxo ulterior – de forma e conteúdo – deriva da união da hinografia com a retórica cultual, isto é, com a pregação. Isso é particularmente claro na forma artística do

²¹ De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 965), *tropo ou tropari*, é uma peça musical, da Idade Média, complementar ao cantochão. Pode assumir a forma de uma introdução a um canto gregoriano, ou de uma série dessas introduções, uma para o canto como um todo e outras para as suas secções. Podia também ser uma série de interpolações num canto, consistindo de música com ou sem palavras; além disso, podia significar um substituto de um canto, transmitindo o mesmo significado do canto e ocupando a mesma posição litúrgica.

Kondakion, frequentemente definido como uma pregação em versos (BALTHASAR, 1979, p. 56).

O ápice da poesia mariana bizantina é o hino *Akathistos*, cuja autoria é atribuída, não pacificamente, a Romano, o Melodioso, citado por Balthasar (1979), como um dos maiores poetas da igreja bizantina (século VI). O grande período da hinologia bizantina termina por volta do século XI com a formação dos livros litúrgicos do *Oktoichos* e do *Triodon*.

Para falar sobre a presença de Maria na liturgia oriental, primeiro é preciso compreender que o conceito de liturgia ganha dimensões diferentes quando se trata das práticas cristãs ocidental e oriental ortodoxas.

No mundo bizantino a liturgia compreende somente a celebração da eucaristia, por isso se diz “liturgia segundo o rito do nosso santo pai João Crisóstomo (ou do nosso santo pai Basílio) (BALTHASAR, 1979, p. 60). No entanto, para este trabalho, o termo será utilizado em uma única acepção, aquele utilizado para os dois mundos, oriental e ocidental, e que indica o culto público oficial das igrejas cristãs.

Também há, na prática bizantina, além da celebração eucarística, a liturgia das horas e a presença de Maria se faz logo após o final das orações, através de uma estrofe hínica, consagrada à memória da Mãe de Deus. Além disso, várias orações de súplica terminam sempre com a seguinte fórmula:

Recordando a nossa santíssima, pura, excelsa e gloriosíssima Senhora, a Mãe de Deus e sempre Virgem Maria, juntamente com todos os santos, consagramos a nós mesmos, consagramo-nos mutuamente e consagramos toda a nossa vida a Cristo nosso Deus (BALTHASAR, 1979, p. 60).

Já na liturgia eucarística, o sacerdote utiliza vários *Tropari* marianos.

Na preparação dos dons sacrificiais, a *Proskomeida*, o padre, depois de ter partido o “Cordeiro”, rompe uma pequena partícula do pão com as palavras: “Em honra e em memória da nossa excelsa e gloriosa Senhora, a Mãe de Deus e sempre Virgem Maria. Por suas orações, acolhe este sacrifício sobre o teu altar nas alturas do céu”. Depois, coloca-a à direita do “Cordeiro” dizendo: “A rainha manteve-se à tua direita, ornada de um manto bordado de ouro”. As partículas dos outros santos são menores e são colocadas à esquerda da de Cristo (o “Cordeiro”) Tudo o que vem depois representa como que um desenvolvimento dessa expressão sensível da posição única de Maria no ministério sacrificial de Cristo (BALTRAHSAR, 1979, p. 61).

Ainda dentro da liturgia bizantina, Balthasar (1979, p. 61) destaca a existência de duas antífonas de liturgia: a primeira, possui como estribilho o texto “por intercessão da Mãe de Deus, livra-nos ó Salvador” e, a segunda, na oração de despedida, no cântico do “Ó unigênito Filho e Verbo de Deus”. Partindo-se para o ano litúrgico bizantino, merecem ser mencionadas, segundo o mesmo autor, as festas em honra a Maria, mãe de Jesus. Três de suas doze solenidades maiores são marianas: Natividade de Maria (8 de setembro), Apresentação de Maria (21 de novembro) e Dormição de Maria (15 de agosto). Outras duas festas são atribuídas a Cristo e a Maria, simultaneamente: 25 de março e 02 de fevereiro. Junta-se a estas, o Natal e a festa do dia 26 de dezembro, consagrada à veneração de Maria, intitulada “Festa colateral da Mãe de Deus”.

Além de todas as festas citadas anteriormente, lembra Balthasar (1979, p. 62), que existem outras festas menores, como a do Patrocínio de Maria (a deposição do véu da Mãe de Deus), de 1º de outubro, a Festa da concepção da mãe Ana, no dia 09 de dezembro e, por fim, as festas dos ícones de Maria, como, por exemplo, a de Vladimir, do dia 21 de maio, e a de Smolensk, de 28 de julho (Rússia).

No mundo ocidental, Maria aparece nas escrituras, incidentalmente na *Epístola aos Gálatas*, talvez como o mais antigo testemunho que alcançou a contemporaneidade. De certo modo, essa passagem prenuncia a mensagem do Novo Testamento: “Quando chegou a plenitude dos tempos, Deus enviou seu Filho. Ele nascido de uma mulher, submetido à Lei, para resgatar aqueles que estavam submetidos à Lei, a fim de que fôssemos adotados como filhos” (Gál 4,4-5).

Vê-se que, na Bíblia, Maria ocupa relativamente pouco lugar, sobretudo no Novo Testamento. Não fossem a teologia e a piedade popular a darem um peso considerável aos textos que lhe fazem menção, Maria seria quase uma desconhecida da história. Leonardo Boff (2012, p. 150) sustenta que o Novo Testamento “apresenta-se magro” em informações acerca de Maria. Lá ela é citada apenas em oito passagens.

Ela somente entra na história por causa da história de Jesus e da irrupção do Espírito Santo na Anunciação em Pentecostes. Caso contrário, nada saberíamos dela. Nela não se nota nenhuma idealização. É uma mulher do povo simples e pobre.

Vive na Galiléia e participa em tudo da situação social, política e religiosa do seu povo.

No evangelho de Marcos, que não relata o nascimento de Jesus, transparece a oposição aos judeu-cristãos. Maria aparece apenas em dois textos (Mc 3, 1-35; 6,1-6), de forma ocasional, com uma feição um pouco negativa. Há um contraponto da família carnal de Jesus com sua família espiritual.

Havia uma multidão sentada em redor de Jesus e alguém lhe disse: “olha, aí fora estão tua mãe e teus irmãos que te procuram”. Ele lhes respondeu: “Que é minha mãe e quem são meus irmãos?” E deixando cair seu olhar sobre os que o rodeavam: “vede”, disse ele, “minha mãe e meus irmãos; pois aquele que faz a vontade de Deus é para mim meu irmão, irmã e mãe” (Mc 3,31-35; Mt 12,46-50; Lc 8,19-21).

Nessa passagem, o evangelista, de certo modo, cria uma polêmica acerca da “parentela”, insinuando uma família biológica de Jesus, dentro de uma interpretação literal, restritiva e descontextualizada.

Segundo o Dicionário Crítico de Teologia (2004), o termo “irmão” é uma expressão com uma ampla conotação. Da forma como é empregado no Antigo Testamento e do mundo oriental, “irmão aplica-se aos próximos, seja qual for o grau de parentesco”. Aparece apenas uma vez, todavia, no Novo testamento a palavra *anepsios* (que significa primo). O próprio Jesus chamou os discípulos de irmãos (por exemplo em 1Cor 15,6) e, no entanto, estes jamais foram referenciados pela Bíblia como filhos de Maria (Mc 6,3). “Inicialmente incrédulos (Mc 3,21; Jo 7,3ss), eles figuram entre os discípulos depois da Páscoa (At 1,14). O mais destacado é ‘Tiago, o irmão do Senhor’. Ele é o chefe da comunidade judeu-cristã de Jerusalém (Gl 1,19)”.

Toda essa questão levanta, de certo modo, uma polêmica em saber se realmente a conotação “irmão” versava sobre um sentido biológico, porque está em jogo o dogma da *virgindade post partum* (depois do parto) de Maria, afirmação que o título de primogênito (Lc 2,7) conferido a Jesus não é suficiente para questionar.

O exame dos textos do Novo Testamento comporta numerosas dificuldades. Assim, Tiago e Joset, “irmãos de Jesus” em Mc 6,3, aparecem como filhos de uma outra Maria (Mc 10,40.47; 16,1). “Irmão do Senhor” é um título honorífico, decalque de um original aramaico. Por conseguinte, não se pode dizer que o Novo Testamento impõe que se tome em sentido estrito a expressão “irmãos do Senhor”.

Desde o fim do século II, o *Protoevangelho de Tiago* defende, contra os judeus, a virgindade perpétua de Maria e apresenta os irmãos de Jesus como nascidos de um primeiro casamento de José. Sem valor histórico, como já anteriormente dito, esse apócrifo nem por isso deixou de receber uma extraordinária difusão, surgindo diante da gente como a primeira testemunha de uma crença que se tornaria o bem comum da Igreja, até a atualidade (COTHENET, 2004, p. 1090).

No outro texto (Mc 6,1-6), os contemporâneos de Jesus recusam-se a crer nele pelo simples fato de ser “o carpinteiro, filho de Maria”. Laurentin (1965, p. 21), faz uma reflexão acerca desse trecho das escrituras:

Devemos estes desdobramentos aos outros três evangelistas. Entre 50 e 70, Mateus e, em seguida, Lucas, nos falam do papel de Maria no mistério da Encarnação. Por volta do ano 90, João, ao fim de suas meditações, abre uma perspectiva sobre a atuação da Virgem no mistério da Redenção. Esta primeira explicitação está concretamente ligada à presença viva de Maria na Igreja primitiva. Lucas bem parece ter recebido dele aquilo que ele dizia no evangelho da infância: refere-se por duas vezes às recordações que ele guardava em seu coração (Lc 2,19 e 51). Quanto a João, o Senhor, ao morrer, confia-lhe sua mãe (19,27). Ele aprendeu, por experiência filial, aquilo que nos deixa entrever do mistério de Maria.

Partindo para Mateus, percebe-se que ele foi o primeiro evangelista a “ventilar” a profecia de Isaías: “Eis que a jovem (*hã'almãh*) concebe, dá à luz um Filho e lhe dá o nome Emmanuel (Is 7,14)”.

Segundo Laurentin (1965), alguns estudiosos descobriram nesta passagem a origem da concepção virginal de Maria; porém, no texto, não aparece a palavra hebraica *betûlâh*, que significa formalmente *virgem*, e sim *almãh*, que quer dizer *moça núbil*. Pode-se questionar também: será então esta jovem que colocará o nome do seu filho? Exercerá ela um direito que pertence, preferencialmente, ao pai? Será que não existe um pai? Ao contrário, há algumas passagens bíblicas com outras mães que exerceram este papel, a exemplo das mães de Ismael (Gn 16,8) e de Sanção (Jz 13,24). Mateus cita esta versão e não deixa de reconhecer em Maria “a Virgem” misteriosa. A realidade dos fatos permite-lhe precisar: trata-se de uma concepção virginal que tem por origem o Espírito Santo (Mt 1,18 e 21; cf Is 11,2), com exclusão de qualquer intervenção carnal (Mt 1,18-25). Assim, a criança que nasce na família de David é o Salvador de Israel.

Foi assim o nascimento de Jesus Cristo: Maria, sua mãe, casada com José, ficou grávida por obra do Espírito Santo, antes de coabitar com seu marido. José, seu esposo, homem justo, não desejando difamá-la, resolveu repudiá-la secretamente. Já havia tomado tal deliberação quando o anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos e disse: “José, filho de David, não temas conservar contigo Maria, tua esposa, pois o ser que nela foi gerado veio do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho e tu lhe darás o nome de Jesus, porque será ele quem salvará seu povo dos pecados”. Tudo isto ocorreu para que se cumprisse o que o Senhor disse pelo profeta: “Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho e se lhe dará o nome de Emmanuel”, o qual significa – Deus conosco (LAURENTIN, 1965, p. 22).

Chegando ao evangelho de Lucas, merece ser destacada a seguinte passagem: “o que caiu em terra boa são aqueles que, ouvindo com um coração bom e generoso, conservam a palavra e dão fruto pela perseverança” (Lc 8,15). Murad (2012, p. 54) observa que as palavras-chave “ouvir, acolher e frutificar” são as condições exigidas para seguir Jesus na sua missão. Sustenta que, por isso, Maria foi a discípula perfeita, pois ouviu a palavra de Deus com fé, guardou-a no coração e a pôs em prática. O próprio Jesus, na narrativa de Lucas disse:

E uma mulher, elevando a voz no meio da multidão, lhe disse: “feliz o ventre que te carregou e os seios que te amamentaram”. Mas ele respondeu: “felizes, antes, os que escutam a palavra de Deus e a guardam” (Lc 11,27-28).

Para Laurentin (1965, p. 28), Jesus não se faz detrator de sua mãe, tal qual Marcos que afasta uma concepção material de sua glória (Mc 3,31-35) e põe em evidência o seu fundamento religioso: a fé de Maria e, mais profundamente, o desígnio de Deus que colocou nela toda a sua complacência (Lc 1,28-30) e realizou nela grandes coisas (Lc 1,49). Traça, oportunamente, um paralelo muito interessante ao comparar as narrativas de Mateus e Lucas, nas quais o primeiro apresenta o nascimento de Jesus sob o ponto de vista de José, chefe da Sagrada Família e testemunha do nascimento virginal. É ele quem age, reflete e questiona Deus. Maria aqui, está em segundo plano. Já Lucas, ao contrário, coloca a mãe de Jesus no centro da narrativa (Lc 2, 19 e 51). Aqui, a origem do primeiro mistério é revelada, através da Anunciação do anjo Gabriel, juntamente com as reações de Maria (Lc 1,29 e 34), suas atividades (Lc 1,39-56), sua súplica (Lc 1,38 e Lc 46-54) e sua atitude em relação a Deus. O evangelista insiste sobre sua fé, igual à nossa, por sua condição obscura (Lc 1,

29; 2, 50). Laurentin (1965, p. 26) acaba por resumir, na inspiração dos textos de Lucas, o perfil de Maria, ao afirmar que

a fisionomia espiritual de Maria se resume no contraste de sua humilde situação humana e sua grandeza segundo a graça, contraste que é, em realidade, harmoniosa aliança, da qual ela própria tem consciência muito lúcida. Situa-se no término da linhagem dos “pobres”, dos “humildes”, que são, segundo a Escritura, a porção escolhida de Israel. O Senhor a contemplou na pobreza (1,48), ela é o protótipo desses pobres que o Senhor se compraz em exaltar (1,52). É esse o tema de todo o *Magnificat*.

Ainda acerca desse aspecto humilde e humano de Maria, lembra Leonardo Boff (2012) que Maria é pobre, pois várias narrativas fazem lembrar que ela é uma pessoa do povo (Lc 2,7).

Os termos gregos usados (*tapéinosis* em Lc 1, 48 e *tapéinosis* em 1,52) significam indigência material, fruto da exploração por parte dos ricos, aos quais a legislação do Antigo Testamento impunha um freio (Ex 22,20-24; Dt 24,12-17; Lv 19,20; 23,22). Essa situação, lentamente, ganhou uma conotação espiritual. Deus se compraz com os pobres e oprimidos e os considera primeiros no restabelecimento da justiça quando seu Reino chegar. Por isso, estes indigentes materiais se tornam o símbolo dos piedosos, dos portadores da espera e da esperança (p. 160).

A exaltação de Maria, realizada através do anjo Gabriel, é uma expressão da vontade gratuita de Deus, na narrativa de Lucas. O anjo a saúda com o nome de *kecharitōméne* (1,28). Esta palavra sem tradução, iguala-se à expressão “aquela que é objeto do favor de Deus”.

Por que não traduzir simplesmente: cheia de graça? É por preocupação de exatidão filológica. Sem dúvida, o texto inspirado sugere a ideia de plenitude, mas de maneira discreta e não explícita. Por outro lado, ele toma a graça, não pelo lado de seu efeito (o que tende a significar a expressão *cheia de graça*), mas pelo lado da causa: “Achaste graça (*chárin*) diante de Deus”. Dizendo “*gratia plena*”, a Vulgata representa, pois, uma interpretação dogmaticamente válida, mas é mais uma transposição que uma tradução (LAURENTIN, 1965, p. 27).

Maria, embora pouco citada nos evangelhos, neste de Lucas é uma das personagens bíblicas mais exaltadas. O elogio do anjo Gabriel repercute ao longo de toda a narrativa da Anunciação e da Visitação: o Senhor está com ela (Lc 1,28); o Espírito Santo virá sobre ela (Lc 1,35); grandes coisas são realizadas nela (Lc 1,49), graças à sua fé (Lc 1,45), e por isso todas as gerações a chamarão de bem-aventurada (Lc 1,48); o Espírito Santo virá sobre ti, e virtude

do Altíssimo te cobrirá. Ainda, em Lc 1,42, Isabel proclama a bênção de Maria, antes que a de seu filho, e acrescenta: “De onde me vem a honra que a mãe do meu Senhor me visite? Pois desde o momento em que tua saudação chegou aos meus ouvidos, a criança saltou de alegria...”

2.3 O MAGNIFICAT

O que se quer com esta subsecção de capítulo é chamar a atenção para a importância do *Magnificat* dentro da marialogia, pois há inúmeros temas trazidos por esta passagem bíblica que serviram de inspiração ao compositor Irmão Lindbergh Pires, SJ. Não se pretende aqui fazer uma compilação teológica profunda acerca dos textos que tratam desse tema, mas, sim, levantar algumas chaves de interpretação que serão bastante úteis no terceiro capítulo desta, quando das análises das canções marianas.

Assim, merece ser lembrada a passagem, também do evangelho de Lucas, que trata do cântico de Maria (Lc 1, 46-55): o *Magnificat*. Eis a passagem bíblica:

A minha alma engrandece o Senhor, e meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador, porque ele olhou para a humildade de sua serva. Todas as gerações, de agora em diante, me chamarão feliz, porque o Poderoso fez para mim coisas grandiosas. O seu nome é santo e sua misericórdia se estende de geração em geração sobre aqueles que o temem. Ele mostrou a força de seu braço: dispersou os que tem planos orgulhosos no coração. Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes. Encheu de bens os famintos e mandou embora os ricos de mãos vazias. Acolheu Israel, seu servo, lembrando-se de sua misericórdia, conforme prometera a nossos pais, em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre.

Etimologicamente, *Magnificat* significa “engrandecer” ou “exaltar”, embora a maioria dos estudiosos não entendam que esta passagem bíblica trata de uma composição de Maria.

Ela não proclamou o *Magnificat* daquela forma e naquele momento. Trata-se de uma construção literária de Lucas, que coloca na boca de Maria expressões que traduzem a visão do evangelista a respeito da mãe de Jesus. Em Lucas, os relatos da infância de Jesus estão costurados com vários hinos, que retratam o perfil dos personagens e de suas esperanças. Assim se apresentam o cântico de Maria (Lc 1,46-55), de Zacarias (Lc 1,67-79) e de Simeão (Lc 2,29-32). Os hinos têm em comum a presença do Espírito Santo, o anúncio da salvação acontecendo

em Jesus, a promessa que se estenderá para toda a humanidade, um clima de esperança, a certeza da vitória do bem [...]. Supõe-se que o cântico de Maria foi tecido a partir de um ou mais cantos de louvor judaico-cristãos (MURAD, 2012, p. 72).

Destaca ainda Balthasar (1979) que o mais importante elemento textual mariano de todo o ofício ferial das horas – tanto no rito romano quanto no bizantino – é o *Magnificat*.

No *rito romano* ele encontra a própria colocação nas vésperas a partir do século V, ao passo que no *rito bizantino* conserva o seu vínculo original com os cânticos veterotestamentários e com o *Benedictus* (Lc, 1,68-79) no interior do *Orthros*, vínculo que também as *Laudes* romanas ainda apresentam entre um cântico e um *Benedictus* (p. 101).

Teólogos como Clodovis Boff (2006), Leonardo Boff (2012) e Hans Urs von Balthasar (1979) trazem à tona uma discussão mariológica social totalmente fundamentada no cântico messiânico de Maria. Para eles, o princípio da teologia libertadora encontra suas raízes no *Magnificat*. Inclusive, Clodovis Boff (2006, p. 312-315) destaca várias opiniões de algumas personalidades acerca da importância deste cântico, que vão de teólogos a pastores da igreja, passando por homens e mulheres importantes da atualidade. Merecem destaque algumas destas:

“É um dos textos de maior conteúdo libertador e político do Novo Testamento” (Gustavo Gutiérrez).

“Este hino ressoa como a Marselhesa da frente cristã de libertação nas lutas entre pessoas e os oprimidos deste mundo” (Jürgen Motmann).

“O canto de Maria... é um canto de guerra, canto do combate de Deus, travado na história humana, combate pela instauração de um mundo de reações igualitárias, de respeito profundo por cada ser, no qual habita a divindade” (Ivone Gebara e M. Clara L. Bingemer).

“O *Magnificat* é o canto mais sublime que foi um dia cantado à Divindade. [...] Nele é ela (Maria) e, através d’Ela, a causa do pobre e do humilde que venceram no universo. Por isso, seu canto de trinfo, o *Magnificat*, é o canto libertador do humilde contra o soberbo, do pequeno contra o grande, do pobre contra o rico” (Auguste Nicolas).

“No *Magnificat*, a verdade sobre a justiça de Deus não ressoa contemporaneamente à adoração de Deus? [...] Estas palavras dizem que o mundo querido por Deus não pode ser um mundo no qual alguns – poucos – acumulam em suas mãos bens em excesso e os outros – em número nitidamente superior – sofrem de indigências, de miséria e morrem de fome” (João Paulo II).

“Não lembro nada das Escrituras que sirva melhor para este caso (governar) do que o cântico sagrado da bendita Mãe de Deus. Sem dúvida, todos os que quiserem governar bem e serem boas autoridades devem aprender bem a guardar na memória aquele cântico. [...] Que outro escute sua amada que canta uma canção mundana. Um príncipe, porém, dá ouvidos a esta Virgem pura, que lhe canta hino espiritual, puro, edificante” (Martinho Lutero).

Conforme Clodovis Boff (2006, p. 311), o cântico de Maria é uma espécie de automariologia, porque seria um primeiro resultado da meditação da mãe de Cristo em torno dos eventos que a envolveram intimamente (Lc 2,19.51b). Nesses eventos, Maria prevê a chegada da libertação messiânica. Nesse mesmo sentido, Balthasar (apud BOFF, 2006, p. 312), também declara que “Maria é a autêntica teologia da libertação em pessoa”.

Estudado o tema *Magnificat*, vale acrescentar que os principais textos trazidos pelo evangelho de João são os que narram as bodas de Caná (2,1-12) e o relato da crucificação (19,25-27). Esse primeiro episódio, segundo Laurentin (1965), pode desconcertar: “Estando o vinho prestes a faltar, a mãe de Jesus lhe diz: ‘eles não têm mais vinho’. Jesus lhe diz: ‘mulher, que tenho eu contigo? Minha hora ainda não é chegada’ (Jo 2,1-2).

Paralelamente a este episódio narrado por João, há o outro episódio sobre a narrativa da infância de Jesus, através de Lucas, quando ele se perde de seus “pais biológicos”. Maria, ao reencontrá-lo questiona seu sumiço e ele responde: “Por que me procurais? Não sabeis que me é necessário cuidar dos negócios de meu Pai?” (Lc 2,49).

Para Laurentin (2012), essas passagens significam a separação do Filho e da Mãe durante o ministério do Salvador. Separação sem rigidez: Maria acompanhará o Filho com os discípulos a Cafarnaum (Jo 2,12). Separação provisória: Maria, que esteve com Jesus nos mistérios da infância, o reencontrará no mistério do sofrimento, quando a hora for chegada (Jo 19,25-27). Separação frutuosa, de que Jesus dará a sua mãe um penhor: ele realiza a seu pedido o milagre inaugural da carreira messiânica (p. 39).

Mais adiante, separada de seu Filho na vida pública, Maria o reencontrará no calvário e Jesus, ao morrer, lhe confia mais explicitamente sua missão:

Perto da cruz de Jesus, estavam sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Cléofas, e Maria Madalena. Vendo sua mãe e de perto dela o discípulo que ele amava, Jesus disse a sua mãe:

“Mulher, eis aí teu filho”. Em seguida disse ao discípulo: “Eis tua mãe”. E, desde esse momento, o discípulo a recebeu em sua casa (Jo 19,25-27).

João é primeiro confiado à Maria, algo curioso pois sua mãe também está na mesma cena, aos pés da cruz de Jesus. A interpretação aceita pela maioria dos teólogos é a de que, na pessoa do discípulo amado, Maria torna-se mãe de todos os discípulos do Salvador e esta nova maternidade aparece na forma de uma troca, na hora da morte de Jesus.

A narrativa mariana no evangelho de João esclarece retrospectivamente o texto misterioso do Apocalipse 12, que é uma encruzilhada de todos os caminhos bíblicos que conduzem à Virgem:

1. Um sinal grandioso apareceu no céu: é uma mulher; o sol a envolve; a lua está sob seus pés e doze estrelas coroam-lhe a cabeça. 2. Ela está grávida e grita em dores do parto. 3. Em seguida, um segundo sinal apareceu no céu: um enorme dragão, vermelho como o fogo, com sete cabeças e dez chifres... 4. Parando diante da mulher prestes a dar à luz, estava pronto para devorar seu filho assim que nascesse. 5. A mulher deu ao mundo um filho varão, aquele que deve conduzir todas as Nações com um cetro de ferro (Sl 2,9). 6. E o menino foi levado para perto de Deus e seu trono, enquanto a mulher fugia para o deserto, onde Deus lhe preparou um lugar para que ela aí fosse alimentada durante mil e duzentos dias, etc.

As interpretações acerca dessa passagem foram realizadas pelos estudiosos Le Frois, Cerfaux e Durbale, através dos estudos de Braun (1953, p. 133-176) e publicadas em uma das obras de Laurentin (1965):

Concluíram os mestres que o Apocalipse 12 visa, ao mesmo tempo, Maria e a Igreja. João descreve uma sob os traços que convêm à outra. O processo é usual e assinala uma relação tipológica entre as duas realidades (por exemplo, em João 6: O pão da vida é ao mesmo tempo o maná, a fé e o sacramento da Eucaristia). Aqui João se reencontra uma vez mais com Lucas: ele designa a Virgem como a realização escatológica de Israel: a Filha de Sião dando nascimento ao Salvador (LAURENTIN, 1965, p. 42).

Também em Apocalipse 5, 6, Cristo aparece no céu sob a forma de *cordeiro imolado* (Jo 19,36). As dores da mulher, que aparece igualmente no céu, no Apocalipse 12,2 se assemelham à imolação do Cordeiro celeste. Há uma tendência em se ligar à passagem do nascimento em Belém, mas às palavras de Cristo na cruz (“filho, eis aí a tua mãe”) revelam uma maternidade espiritual e co-sofrimento na cruz de Maria.

João 19 e Apocalipse 12 correspondem-se, pois, estreitamente. Nos dois textos, a maternidade de Maria com relação aos discípulos é colocada num contexto doloroso (Jo 19,25; Apoc 12,17). No evangelho, a cena se passa na Terra. No Apocalipse, no céu. Pois João, que vê a Glória na Paixão, continua a ver a Paixão na Glória (LAURENTIN, 1965, p. 43).

Maria também participa do plano divino de salvação e, por isso, a igreja faz uma orientação mariológica dentro da sua liturgia. Balthasar (1979, p. 94) resume bem o papel da mãe de Jesus nesta missão:

Maria merece ser louvada em razão de seu lugar no evento salvífico único e definitivo da encarnação, da cruz e da ressurreição; simultaneamente, ela é vista e honrada como o exemplar original da fé – que deve ser atualizado cada vez de maneira nova – e da realização da Igreja.

Como já enunciado, a mãe de Jesus aparece na liturgia das igrejas cristãs do Oriente e do Ocidente. Todavia, é importante destacar que, antes das festas marianas mais antigas de que se têm notícias, durante os séculos V e VI, há documentos que comprovam a realização de festas anteriores a esta época, que já traziam Maria como tema. Verifica-se, no início do século II, no interior da confissão batismal (Carta aos Efésios, de Inácio de Antioquia), havia a citação expressa à mãe de Jesus:

A passagem soa desta forma: “Visto que o nosso Deus Jesus Cristo foi carregado no seio por Maria, vindo sem dúvida da semente de Davi, mas por obra do Espírito Santo, ele nasceu e foi batizado a fim de purificar a água com a sua paixão” (BALTHASAR, 1979, p. 95).

Balthasar (1979, p. 95-96) ainda diz que fenômeno similar é verificado na oração eucarística em que, na primeira parte do seu texto, originalmente do século III, corresponde aos conteúdos cristológico-soteriológicos da confissão batismal e, por isso, contém as palavras “nascido da Virgem Maria”, ao tempo em que, na oração de súplica da segunda parte, fala da edificação da Igreja no Espírito Santo e, assim, coloca o nome de Maria que, a partir do século IV, geralmente se encontra neste ponto, à cabeça da “comunhão dos santos”, composta pela Igreja terrena e pela Igreja celeste. Acrescenta também que, em relação à menção e ao louvor a Maria dentro da oração de ação de graças e de louvor pela encarnação e nascimento do Senhor, presente também na primitiva eucaristia de Hipólito (cerca de 215), há, na segunda oração eucarística do rito

romano, formulada segundo o modelo de Hipólito, a seguinte assertiva: “feito homem por obra do Espírito Santo e nascido da Virgem Maria”.

As orações eucarísticas primeira e terceira são unidas a um prefácio que se relaciona com o tempo do ano litúrgico, prefácio que canta o louvor de Maria não só nas festas marianas, mas também nos domingos (prefácio II e IV), no advento (prefácio do advento II) e no Natal.

As três novas orações eucarísticas do rito romano conservam o ponto de partida eclesiológico para mencionar Maria e os santos, mas formula o pensamento da comunhão com eles mais sob o perfil escatológico do que no sentido de uma *communio* supratemporal. É claro que este último sentido está presente também na moderna liturgia romana através de várias expressões de passagem ao *Sanctus*; estas dizem literalmente que a Igreja terrena *canta* o hino de louvor da glória divina “com todos os anjos e santos” (BALTHASAR, 1979, p. 98).

Maria ocupa o lugar de maior destaque na comunhão dos santos e, por isso, também aparece na liturgia batismal. Balthasar (1979, p. 99) ensina que

no rito batismal romano a parte cristológica da confissão batismal reestruturou o anúncio da palavra de Deus, a invocação dos santos e a oração sobre a água segundo o modelo da antiga liturgia batismal da noite da Páscoa. Assim, agora, a invocação dos santos, que invoca Maria antes dos outros santos como intercessora para aqueles que são batizados, faz ressoar ao mesmo tempo os pensamentos fundamentais das ladainhas de todos os santos do rito batismal da igreja romana antiga. Também a oração e a invocação sobre a água, que pedem para que a Igreja se torne “mãe de muitos filhos” pela virtude do Espírito Santo levam a ver o evento litúrgico à luz do anúncio de Lc 1 e, portanto, de conformidade com a tipologia mariológica do próprio evento. Tal visão é ulteriormente confirmada quando a celebração do batismo é concluída diante de uma imagem de Maria e se canta o *Magnificat* como expressão de agradecimento por parte do neobatizado, como se prevê no ritual de algumas conferências episcopais.

Quanto à liturgia das horas, é importante destacar a presença de Maria através das antífonas marianas finais que, compostas nos séculos XI e XII como antífonas em sentido estrito, se impuseram durante o século XIII como conclusão fixa de todas as horas do dia celebradas em coro. No curso do século XVI foram subdivididas entre os vários tempos do ano litúrgico.

Trata-se das antífonas *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina Coelorum*, *Renia coeli*, *Salve Regina*. A *Liturgia horarum*, de 1972, prevê sempre uma destas antífonas (ou a escolha do *Sub tuum praesidium*) como conclusão de todo o ofício do dia, mas

assinala de maneira especial o *Regina coeli* apenas durante um tempo do ano, isto é, o tempo pascal. A intensão do Vaticano II (Constituição sobre a Liturgia, n. 84 e 100) de aproximar novamente a comunidade dos fiéis de cada uma das horas litúrgicas do dia, consoante à tradição mais antiga, torna desejável a prática do cântico das antífonas marianas finais também para o povo cristão (BALTHASAR, 1979, p. 102).

A liturgia católica, durante o ano, apresenta três tipos de celebrações marianas: as solenidades, as festas e as memórias.

Sem pretender adentrar em aspectos histórico-litúrgicos ou até mesmo, em fundamentos dogmáticos acerca deste tema, até porque este trabalho não visa a transformar-se em um ensaio teológico-mariano, mas, sim, a analisar canções sobre a mãe de Jesus, poder-se-ia dizer que as solenidades constituem as celebrações mais importantes. Estas são quatro são: Maria, Mãe de Deus (1º de janeiro), Anunciação (25 de março), Assunção (15 de agosto) e Imaculada Conceição (8 de dezembro).

Nas solenidades, festas e memórias de Maria, os padres e as equipes de liturgia devem ajudar a comunidade eclesial a conhecer mais e melhor a mãe de Jesus. Essas ocasiões servem também para purificar os exageros da devoção mariana e relacionar Maria com Jesus e a comunidade cristã (MURAD, 2012, p. 212).

Já as festas marianas foram definidas como tal em 1969. São elas: festa da Natividade da Bem-aventurada Virgem Maria, comemorada no dia 08 de setembro e a festa da Visitação da Bem-aventurada Virgem Maria, realizada todo dia 31 de maio.

Quanto às memórias, pode-se citar 08 memórias: Nossa Senhora de Lourdes (11 de fevereiro), Nossa Senhora do Carmo (16 de julho), Dedicação da Basílica de Santa Maria Maior (05 de agosto), Nossa Senhora Rainha (22 de agosto), Nossa Senhora das Dores (15 de setembro), Nossa Senhora do Rosário (07 de outubro), Apresentação de Nossa Senhora (21 de novembro) e Imaculado Coração de Maria (sábado, após o II domingo de Pentecostes).

No estudo acerca de Maria, faz-se necessário falar um pouco acerca dos dogmas marianos. É mister lembrar que a tradição dos dogmas opera-se com maior frequência na tradição cristã ocidental, conforme já dito anteriormente.

Segundo Murad (2012, p. 127), os dogmas “são como placas que indicam o caminho de nossa fé. Foram criados para ajudar a comunidade eclesial a se

manter no rumo do Santuário vivo, que é Jesus. Funcionam como balizas sinalizadores, arrimos e proteção”.

A Igreja Católica reconhece quatro dogmas marianos: o da maternidade divina, da virgindade, da Imaculada Conceição e da Assunção. É preciso percorrer um pouco acerca de cada um desses dogmas, para que sirvam também de alicerces para as interpretações de algumas canções do Irmão Lindberg Pires, SJ.

A maternidade divina é um tema teológico que está ligado ao Concílio de Éfeso (431). Leonardo Boff (2012, p. 213-214) disserta sobre esse assunto e levanta algumas dúvidas, dentre as quais, merece ser destacada uma: se Maria é a mãe de Deus e Deus é o princípio de tudo, como pode Maria ser genitora de quem a gerou? Boff, para responder essa questão, começa primeiramente explicando o dogma, ressaltando que a maternidade divina de Maria se assenta sobre dois polos: o primeiro, reside no fato de o Espírito Santo vim ao encontro de Maria no momento da Anunciação. Ele habitou nela, assumindo-a, elevando-a, assim, à categoria de divindade. Sendo assim, tudo o que dela nascer será Santo e Filho de Deus (Lc 1,35). Portanto, a maternidade de Maria é divina porque ela se tornou divina. O outro polo reside em Jesus verdadeiro Deus encarnado. A maternidade humana – o fato de ter gerado o homem Jesus – constitui fundamento para a maternidade divina porque este homem gerado por ela também é Deus. Por isso, a fé cristã sempre proclamou Maria Mãe de Deus.

A partir de Éfeso, o termo *Theotókos* é enaltecido e torna-se frequente na homilética (a exemplo de Proclo de Constantinopla e Hesíquio de Jerusalém). Ele assume um lugar no patrimônio comum mesmo entre os orientais favoráveis a Nestório (havia uma divergência do emprego do termo entre os partidários de Cirilo de Alexandria e os adeptos ao nestorianismo). Teodoreto de Cyr não só aceitou o termo como acrescentando-lhe *anthropotokos*, mãe do homem (PG 75, 1477 A). Foi em Éfeso que se canonizou o termo (COD 44, 2): Calcedônia retomou-o em sua definição de fé (COD 44, 2), como Constantinopla II em seu 6º anatematismo (que se refere a Calcedônia e não a Éfeso, COD 116, 29). A maternidade divina permanece versar sobre uma questão cristológica antes de ser tida como um privilégio para Maria. Ela foi explicada depois do aparecimento de outros temas como, por exemplo, o da virgindade perpétua, por isso, não pode, historicamente, ser considerada como um ponto de partida para a explicação de outros dogmas (LACOSTE, 2004, p. 1095).

Mas, falar sobre a virgindade de Maria é sempre uma questão polêmica, pois não existe uma corrente de pensamento unificada entre os teólogos. Neste dogma, estão contidos outros valores, como a concepção de Jesus sem relação sexual ou qualquer outra forma de intervenção humana, a virgindade de Maria *post partum* (virgindade perpétua) e a virgindade durante o parto.

Controvérsias à parte, este tema está contido muito mais no campo da *crisologia* do que na própria *mariologia*, pelo simples fato de Maria ter gerado e dado à luz ao Salvador do mundo.

Teólogos como Leonardo Boff (2012), Afonso Murad (2012), Barth (2000) e Laurentin (1965), sustentam que a virgindade mariana deve ser abordada dentro de um sentido teológico, de forma mais originária. “A concepção virginal é a porta de entrada da sua humanidade, como a ressurreição é a porta de saída para, ao encontro com o Pai” (BARTH *apud* MURAD, 2012, p. 154).

O caminho de Deus para entrar no mundo não passou pelo matrimônio, mas pelo da virgindade. Foi um caminho de amor, mas sem passar pela mediação do amor matrimonial. [...] A virgindade simboliza o frescor da vida, a energia acumulada e densidade que, associada ao estado de inocência, possui um especial valor salvífico. A virgindade possui aqui um sentido cútico (BOFF, 2012, p. 185-186).

Afonso Murad sustenta, atualmente, que existem três correntes de pensamento teológico acerca da concepção virginal de Maria. A primeira, considera que a concepção virginal é um acontecimento inegável, porque consta das narrações dos evangelistas Mateus e Lucas. Os católicos tradicionais, bem como os evangélicos se encontram aqui nesta corrente, mas com pensamentos um pouco diferentes: os primeiros defendem a concepção virginal pelo simples fato de ela estar ligada a outras características de Maria, como a pureza, a Imaculada Conceição e Assunção; já os evangélicos, um pouco mais fundamentalistas, defendem a concepção virginal mariana unicamente como um fato extraordinário, concedido pela graça de Deus a Maria, por ter gerado Jesus. Já a segunda corrente teológica defende que a virgindade de Maria não é um fato histórico, mas somente uma metáfora, uma figura de linguagem. Para essa corrente, este fenômeno da virgindade carece de provas históricas, devendo-se dele apenas reter a mensagem teológica. Por fim, a terceira posição sustenta que a concepção virginal é um acontecimento histórico-salvífico relacionado à encarnação do Filho de Deus. Portanto, a concepção virginal significa que a

encarnação de Jesus é uma nova criação de Deus, um presente divino para a humanidade (2012, p. 152-153).

Mateus e Lucas, que, com suas diferenças, trazem relatos sobre a infância de Jesus, convergem para o mesmo pensamento teológico no tema da concepção virginal de Maria. Para eles, Maria engravidou por obra e graça do Espírito Santo de Deus, sem a participação humana (Mt, 1,16. 18-25; Lc 1,35). Aqui não há correspondência com mitologias de outras culturas, a exemplo da grega e da egípcia, nas quais humanos têm relações com divindades, originando semideuses. Ao contrário, a única parcela genética humana de Jesus vem de Maria, virgem-mãe. Sustenta Leonardo Boff (2012, p. 185) que “aqui, não se trata como nos mitos e sem qualquer pudor, de relações sexuais. O Espírito Santo não aparece como pai, mas como força geradora.

Do ponto de vista canônico, a concepção acerca da virgindade de Maria (concepção virginal do próprio Cristo, por isso este tema está mais ligado à cristologia do que à mariologia), pode-se resumidamente relatar que o dogma da virgindade de Maria foi formulado no II Concílio de Constantinopla, em 553, que no credo afirma: “O Filho [...] desceu do céu e encarnou-se da (na) santa, altamente celebrada, Mão de Deus (*theotókos*) e sempre Virgem Maria. Estão contidas, portanto, na mensagem instituidora do dogma que Maria virgem concebeu Jesus por ação do Espírito Santo, sem relações sexuais com José, que fez opção pelo celibato por toda a vida (virgindade perpétua) e que, extraordinariamente, também se manteve virgem no momento do parto (MURAD, 2012, p. 152).

No dia 08 de dezembro de 1854 houve uma definição dogmática da Igreja acerca do dogma da Imaculada Conceição, através da instituição da bula *Ineffabilis Deus*, pelo Papa Pio IX:

No primeiro instante de sua concepção, pela graça e privilégio de Deus todo-poderoso e em consideração aos méritos de Jesus Cristo, Salvador do gênero humano, a virgem Maria foi preservada e isenta de toda mancha do pecado original (BOFF, 2012, p. 176).

Vê-se, assim, que o dogma da Imaculada Conceição foi instituído em uma época em que vigia uma teologia da Graça e do Pecado Original, visão já bem modificada na atualidade. Outrossim, os dogmas da Imaculada Conceição e Assunção de Maria foram instituídos em uma época de mariologia triunfalista,

desprovidos de bases bíblicas concretas, sem, portanto, partir de uma revelação divina e sim da razão humana, porém embasados em argumentos de conveniência, cuja lógica pode ser resumida na seguinte frase: “Deus podia fazer algo especial em Maria. Convinha a Deus que o fizesse. Logo fez!” (MURAD, 2012, p. 161).

É interessante lembrar que esse dogma traz à tona questões acerca do pecado original; Leonardo Boff (2012) refletiu sobre o seu sentido mais humano:

Por pecado original entendemos aquela situação originária que gera incapacidade de amar, fechamento do homem sobre si mesmo, impossibilidade de se relacionar adequadamente com os três grandes eixos sobre os quais assenta a existência humana com o mundo, com o outro e com Deus. Esta perversão na raiz da vida responde, em última instância, pelas dimensões inumanas dentro da vida humana, pela injustiça pessoal e social, pela iniquidade histórica das formas de convívio humano, numa palavra, pela situação de pecado original. Todos nascemos dentro do pecado do mundo e somos sinistramente solidários em nosso trágico destino, bem como solidários em nossas parcas vitórias (p. 177).

Toda questão doutrinária atual acerca do pecado original, aponta para uma interpretação mitológica, acerca dos personagens trazidos pelo Gênesis. É consenso que Gn 1,11 não trata de fatos históricos constatáveis e sim de uma reflexão poética e simbólica sobre o lugar do ser humano neste planeta e a origem do mal, à luz da fé, utilizando elementos literários do seu contexto cultural. A interpretação atual deste dogma leva em conta a reflexão sobre “quem é o ser humano à luz da revelação divina”. A mariologia se alinha com a antropologia teológica, a teologia da Graça e a reflexão sobre a salvação cristã (soteriologia), articulando-se em relação ao conjunto da visão cristã sobre Deus e o mundo (MURAD, 2012, p. 167).

O último dos dogmas marianos repousa na teoria da assunção de Maria. O antropônimo que quer dizer, “ser assumido por alguém”, distingue-se, teologicamente, da expressão ascensão de Cristo.

O Cristo glorificado, ao terminar sua missão na terra, volta para o Pai que está no céu. Embora o texto de Lucas diga que Jesus é levado para o céu (Lc 24,51; At 1,9) atribuiu-se ao filho de Deus encarnado e glorificado uma função ativa, pois ele retorna para a condição de onde veio. Já para Maria, como criatura, atribuiu-se uma função passiva: ela é assumida por Deus na sua Glória. Maria não entra no âmbito da eternidade por sua própria conta,

mas sim devido à ação salvífica de Deus (MURAD, 2012, p. 184).

Pela importância da personagem Maria, a partir dos séculos V e VI, os teólogos e religiosos começaram a estudar as questões sobre a finitude da mãe de Jesus. Que fim poderia conhecer aquela que é venerada como o melhor fruto da criação, a obra perfeita do Espírito, a mãe de Deus? (BOFF, 2012, p. 224).

Segundo o Dicionário Crítico de Teologia (2004), no fim do século IV, Epifânio declara sua ignorância acerca desse tema. Somente a partir do século seguinte é que são encontrados na homilética alusões ao destino do seu corpo, sobretudo depois da descoberta dos escritos apócrifos sobre a transferência de Maria. Os textos oscilam entre as noções de *dormição*²² e de *assunção*, com ou sem ressurreição, pois, em certos textos Maria foi considerada imortal. A crença na dormição parece ser a mais antiga, com frequência suplantada em seguida pela assunção (certos textos trazem a dormição seguida da assunção). A assunção parece voltar a ser questionada a partir do século IX, no Oriente a exemplo de João, o Geômetra, e outros, e, no Ocidente, a exemplo de Pascácio Radberto. Na época moderna, mesmo no Oriente, a maioria dos teólogos parece admitir a assunção, mas só o catolicismo faz dela um dogma.

Em 1950, o Papa Pio XII declarou e definiu como dogma infalível que “a Imaculada Mãe de Deus, a sempre virgem Maria, terminado o curso de sua vida terrestre, foi assumta em corpo e alma à glória celeste” (DS 3903). Trata-se da Constituição Apostólica *Munificentissimus Deus*. Argumenta-se a partir da maternidade divina, da união da Virgem com Cristo que é vida, do lugar de Maria na economia da salvação, de seu título de nova Eva e de sua Imaculada Conceição. Menciona-se, ainda, a antiguidade da festa da dormição ou da Assunção da Virgem.

Para a humanidade, segundo Leonardo Boff (2012), esse dogma “concretiza de modo eminente nosso próprio destino na glória especialmente da dimensão feminina da existência” (p. 230).

Reza o Vaticano II que “a mãe de Deus, já glorificada no céu em corpo e alma, é imagem e primícias da Igreja que há de atingir a sua própria perfeição no mundo futuro” (LG 68). Isto significa

²² Segundo o Dicionário Crítico de Teologia (2004, p. 1097), é um fenômeno segundo o qual, o corpo de Maria, separado da alma e transportado a um lugar oculto, espera, na incorrupção, a ressurreição final.

que: “Maria vive já agora, em corpo e alma, aquilo que nós também iremos viver quando atingirmos o céu. Enquanto peregrinos, ela atua como uma imagem que recorda e concretiza o nosso futuro. Ela é o fruto mais precioso (primícia) de toda a seara humana, chamada também à transfiguração, e já agora ressuscitada no céu. Todos os que serão no Senhor (2Cor 5,6) são já ressuscitados com Ele no céu (p. 213).

Vale destacar, nesse momento, como Maria aparece no cotidiano da vida dos fiéis, ou seja, como a mãe de Jesus é tratada fora dos limites do templo (da igreja). Essas informações são importantes para se perceber qual o tipo de canção mariana: se litúrgica ou de louvor. No caso das canções do Ir. Pires que serão analisadas neste trabalho, todas as escolhidas são litúrgicas.

2.4 MARIA NA PIEDADE POPULAR: DEVOÇÕES E PRÁTICAS

Balthasar (1979, p. 262) resume bem o papel de Maria na piedade popular e, nesse contexto, traz como exemplos as práticas da oração *Angelus Domini* e da oração do rosário.

A oração intitulada de *Angelus Domini* é um exercício de piedade popular em voga por três séculos e recomendado pelas autoridades da igreja para ser praticado, tanto em comunidade quanto de forma individual.

Esta oração originou-se na primeira metade do século XIV, quando o Papa João XXII, que tinha sua residência na cidade de Avinhão, ordenou que, ao som vespertino dos sinos para a cessação do trabalho, se saudasse a Virgem com três “Ave Marias”. Não demorou muito e, ao som dos sinos da tarde, juntaram-se as matinas, ao passo que o som de meio-dia só é atestado pelo fim do século XIV. A forma que está em vigor atualmente, aparece pela primeira vez num livro latino de orações marianas publicado sob Pio V, na segunda metade do século XVI.

A oração do *Angelus Domini* consiste em três “Ave Marias”, cada uma delas acompanhada por um versículo tirado da alegre mensagem da encarnação de Deus, de um versículo (“rogai por nós, santa Mãe de Deus”) e de uma oração final (“infundi, Senhor, em nosso espírito a vossa graça”).

Poderíamos definir o “*Angelus Domini*” como um breviário popular. Como fazem as comunidades monásticas, os cônegos das igrejas catedrais e colegiados e em geral todo o clero, que todo o dia celebram a liturgia das horas, assim todos os fiéis devem santificar e consagrar o curso do dia recordando os mistérios da salvação com o olhar voltado para Maria. No século

XVII, um sínodo de Praga sublinhou que o som matutino dos sinos traz ao pensamento a ressurreição; o meridiano, o pensamento da crucificação, o vespertino, o pensamento da encarnação. Anda hoje, os três mistérios são compendiados na oração do “Angelus Domini” (BALTHASAR, 1979, p. 263).

Quanto à oração do rosário, esta é uma prática existente há muitos séculos e incentivada pela igreja, sobretudo nos momentos mais difíceis. O terço se tornou um dos elementos constitutivos da vida religiosa e pode ser rezado, tanto de forma individual (íntima), quanto em família, em comunidade, associações católicas etc. Não há uma data precisa acerca de quando a oração do rosário foi instituída, no entanto, segundo Balthasar (1979), a forma atual da oração teria se desenvolvido na segunda metade do século XV, conforme união de várias formas precedentes:

A primeira tradição foi o uso muito antigo, atestado já a propósito dos monges egípcios dos primeiros séculos cristãos, de contar as orações orais com a ajuda de grãos ou pedrinhas. Posteriormente, lançou-se mão de uma cordinha munida de pérolas ou grãos, enquanto na maioria das vezes a oração repetida ao ritmo desta cadeia era o “Pai Nosso”. A partir do século XII, a “Ave-Maria” difundiu-se sempre mais. Começou-se a repetir também esta oração através das cordinhas munidas de nós, etc., e por fim foi unida ao “Pai-Nosso”. Alguns usos particulares, praticados no início, sobretudo na ordem dominicana, aos poucos introduziram o hábito geral de unir a um número fixo de “Pai-nossos” e “Ave-Marias” a contemplação de determinada verdade. [...] As primeiras recomendações e confirmações pontifícias da oração do rosário são de Sixto IV (1478) e Pio V (1569 e 1571) (BALTHASAR, 1979, p. 267).

Ainda dentro do tema de piedade mariana, devoções e práticas, faz-se necessário mencionar que existe, ainda, a celebração da palavra no culto mariano, também regido pela exortação apostólica *Marialis cultus*, de 02 de fevereiro de 1974. Segundo este documento canônico, “a finalidade última do culto a Nossa Senhora é glorificar a Deus e empenhar os cristãos numa vida totalmente conforme à sua vontade” (artigo 39).

Devido à importância de Maria na história da salvação, outros títulos que habitam a piedade popular, foram e ainda estão sendo bastante difundidos no catolicismo. Pode-se citar, os temas da maternidade espiritual, mediação universal e co-redenção.

Pode-se dizer que há um paralelo entre Maria e a Igreja, que foi reforçado por Santo Agostinho, quando afirmou ser a Igreja virgem e mãe e Maria, como

ela, é mãe segundo o espírito de todos os membros do corpo de Cristo (Da santa virgindade II, 2).

A tradição católica exaltou o papel de Maria como auxiliar da obra de seu filho, insistindo ora na recepção da salvação (Maria mediadora de toda graça), ora na própria salvação (cooperação de Maria na salvação, co-redenção). Em relação ao papel de mediação da mãe de Jesus, o Concílio Vaticano II mencionou essa expressão uma única vez (LG 62), de maneira simples, no quadro de uma série de termos que exprimem a intercessão de Maria. O próprio Concílio prudentemente esclarece que Maria tem um posto especial na comunhão dos santos e ocupa, depois de Cristo, o lugar mais elevado e também mais próximo de nós (LG 54) (LACOSTE, 2004, p. 1096)

Por isso, podemos rezar a ela, contar com sua intercessão, pedir sua proteção e auxílio, e entregarmo-nos em suas mãos. Maria é o mais límpido e belo riacho dos santos, em cujas águas podemos nos banhar. A graça, comunicada por Maria, não surge dela e ela nada retém para si. Tudo vem de Deus e para Deus retorna. A oração a Maria deve nos colocar em sintonia com o Deus Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo (MURAD, 2012, p. 206).

Nos anos seguintes ao Vaticano II, houve uma crise acerca da devoção mariana. Por isso, o Papa Paulo VI, em 1974, escreveu a exortação apostólica, *O culto da Virgem Maria (Marialis Cultus)*, que ainda hoje permanece atual. Este documento ressalta o lugar de Maria na liturgia, renovada com o Concílio.

Anos mais tarde, o Papa João Paulo II fez desse fato um importante acontecimento presente na encíclica *Redemptoris Mater*, mas tratando a mediação como maternal, como referência à Maria, enquanto mãe de Deus.

Mas, para se continuar a discussão acerca de temas como oração e culto à mãe de Jesus, convém lembrar que, teologicamente, o culto cristão está alicerçado em três dimensões básicas: ética, mística e ritual.

A primeira dimensão significa que o culto verdadeiro consiste no serviço a Deus na vida, através do amor solidário, da prática do bem e da luta pela justiça. [...] A segunda dimensão, a mística, quer dizer que o culto explicita uma espiritualidade, determinada forma de relação explícita com o sagrado. [...] Por fim, o culto se manifesta em ritos, gestos simbólicos e palavras que sofrem forte influência das culturas onde nascem e se desenvolvem. A liturgia, por sua vez é a expressão cultural oficial da Igreja (MURAD, 2012, p. 202-203).

Após breve exposição acerca de temas como história da música cristã ocidental, doutrina do *ethos*, doutrina dos afetos, “mariologia”, passará este

trabalho à análise de algumas canções marianas do Irmão Lindbergh Pires, SJ. O estudo das canções tomará como matéria-prima as canções postas no disco intitulado “Maria, mãe da Igreja”, gravado no ano de 2011, no Recife.

3. CANÇÕES MARIANAS DO IRMÃO LINDBERGH PIRES, SJ

Este capítulo procurará analisar canções marianas do compositor Lindbergh Pires, SJ. O caminho a ser trilhado contará com alguns conceitos musicais já definidos no capítulo 1 e com referenciais da mariologia trazidos através do capítulo 2.

Todas as canções marianas que serão analisadas possuem letra e música do Irmão Lindbergh Pires, SJ, com exceção de uma única – a intitulada “Ave Maria” – cuja letra (oração) foi extraída da fonte bíblica. Essas músicas também são consideradas litúrgicas, pois tiveram seus textos extraídos de fontes oficiais da Igreja.

Sobre a característica necessária para que uma canção seja considerada litúrgica, é oportuno destacar a opinião do padre e compositor católico Reginaldo Veloso²³, em depoimento concedido aos 22 de novembro de 2017. Para ele o principal é saber se a obra mariana do Ir. Pires contempla textos oficiais da igreja:

Os textos marianos oferecidos pela Igreja, presentes no missal e no lecionário romanos, que fazem também parte dos ofícios, da liturgia das horas, das festas, das solenidades e das memórias marianas são a peça-chave, o primeiro referencial. Se entre os cantos do Irmão Pires você encontra letras que estão em consonância com aqueles textos, para mim, já é litúrgico.

Concorda-se com o Pe. Reginaldo Veloso, uma vez que as canções marianas aqui analisadas apresentam consonância com os textos da Igreja Católica.

Nos anexos, ao final desta Dissertação, seguem as partituras com as respectivas letras e cifras, tudo de acordo com as gravações originais, para que sirvam como material de apoio para músicos, em geral, e outras pessoas que se interessem pela temática.

²³ Segundo informações contidas no Portal Luteranos, Reginaldo Veloso é Mestre em Teologia e História, escritor, compositor e participante da equipe de reflexão sobre música litúrgica da CNBB.

3.1 BIOGRAFIA DO COMPOSITOR

Antes de tudo, seria interessante conhecer um pouco sobre o compositor Irmão Lindbergh Pires, SJ, para que se possa compreender sua grandeza enquanto compositor. Para tanto, foram colhidas informações de sua biografia (muitas delas presentes nos panfletos dos concertos do grupo Madrigal da Unicap), através de depoimentos orais gravados pelo mestrando, bem como dos dados constates em uma entrevista²⁴ concedida pelo padre jesuíta Eliomar Ribeiro de Souza, à Assessoria de Comunicação, da Universidade Católica de Pernambuco.

Irmão Lindbergh Pires nasceu em Teresina-PI, aos 10 de fevereiro de 1941. Desde sua juventude esteve em sintonia com a música. Iniciou-se nela pelo antigo coral Nossa Senhora do Amparo, através da maestrina Clóris de Carvalho. Recebeu aulas de canto com a soprano Tereza Caddah e iniciou seus estudos de piano com a pianista Yeda Caddad.

Entrou no Noviciado da Companhia de Jesus aos 10 de fevereiro de 1963, juntamente com o futuro reitor da Universidade Católica de Pernambuco, Pe Theodoro Paulo Severino Peters, na cidade de Itaici-SP, tendo como Mestre o Pe. João Bosco Burnier. Fez os últimos votos em Salvador, no ano de 1980. Na capital baiana, esteve como colaborador no Colégio Antônio Vieira e foi Ministro da Residência entre os anos de 1971 a 1988. Neste período, ele também estudou composição e regência na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Teve como professores Ernest Widmer, Lindembergue Cardoso, Jamarly de Oliveira, Francisco de Paula Gondim, Pierre Klose, Manoel Veiga etc. Durante este período cantou profissionalmente no Madrigal da UFBA.

Em 1988, foi enviado a Teresina para ajudar no Colégio São Francisco de Sales e ser também o Ministro da Residência. Na capital piauiense ele criou o Madrigal *Vox Populi*.

Na arte do canto teve, entre 1989 e 1999, como seu orientador, o cantor e professor o baixo Zuinglio Faustini, falecido no final do ano de 1999. Sob a orientação dele, Lindbergh Pires fez recitais cantando o ciclo “*Dichterliebe*, de Robert Schumann”, o ciclo “*Winterreise*, de Franz Schubert”, árias de várias

²⁴ Jesuíta, provincial à época do falecimento do Ir. Pires. Entrevista concedida por ele e publicada pela ASSECOM UNICAP, em 02 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.unicap.br/assecom1/morre-o-irmao-lindbergh-pires/>>. Acesso: 8 mai. 2018.

óperas e canções brasileiras no Teatro da Paz, em Belém, no Teatro 4 de setembro, em Teresina, e em diversas salas de concerto.

Em 1993, após ter aceito o convite do então reitor da Universidade Católica de Pernambuco, Pe. Theodoro Peters, SJ, que conhecia o seu potencial de artista, compositor e regente, foi destinado ao Recife, para fundar um coral erudito. Assim, atuou à frente do Madrigal da UNICAP, até pouco antes de sua morte, ocorrida aos 02 de dezembro de 2013.

Segundo depoimento oral prestado pela madrigalista e amiga do Irmão Pires, Gilvânia Nascimento Silva (2018),

o Pe. Peters, algum tempo depois de ter assumido a reitoria da universidade, fez um convite de trabalho ao Ir. Pires e ele aceitou. Ao chegar aqui, disse-me que a proposta do Pe. Peters era a de formar um Madrigal, dentro da Universidade, que a representasse. O Ir. Pires tinha esse calibre, potencial para trabalhar tanto músicas eruditas, clássicas, quanto músicas clássicas brasileiras.

Ainda como parte de sua constante formação musical, nos anos de 1994 e 1995, teve como professor o barítono Inácio de Nonno e, no ano de 1996, teve como professor o baixo Amin Ferez, durante o Curso Internacional de Brasília.

Em julho de 1998, no Curso Internacional de Verão, em Salvador, teve aulas com a soprano italiana Patricia Morandini e, nos meses de julho dos anos de 1999 e 2000, teve aulas com o baixo-barítono Martin Krasnenko, no I Curso de Extensão em Canto, da UNICAP.

Ao longo do período em que viveu no Recife – entre os anos de 1993 até 2013 – o Irmão Pires compôs mais de 20 canções marianas, tendo selecionado 17 delas para a gravação de um CD em comemoração dos 60 anos da fundação da Universidade Católica de Pernambuco. No segundo semestre de 2011, o Ir. Pires ministrou um curso de canto pastoral acerca desse tema que contou com a ajuda do Ir. Afonso Murad, no qual foi contextualizada a parcela teológica das canções.

Estas canções serão abordadas também com um olhar mais técnico, sob a égide da música e das mariologias empregadas. Para isso, necessário se faz trabalhar, ainda que brevemente, alguns conceitos, como o de tonalidade e harmonia já que tudo se passa no universo da música tonal.

Com a mudança proposta pelo Concílio Vaticano II, através das orientações postas na *Sacrosantum Concilium* (SC), no que diz respeito à

música cantada dentro dos serviços eclesiais, o irmão Pires começou a compor e a fazer parte de cursos de cantos litúrgico (pastorais). Foi exatamente na época pós-conciliar que teve contato com compositores litúrgicos do Brasil inteiro. O Pe. Reginaldo Veloso (2017), que residia também no Recife e conviveu com o Ir. Pires, lembra muito desse tempo:

Eu conheci o Irmão Pires na Bahia. Creio que nos anos 70 ainda. No tempo dos cursos diocesanos de música, que havia lá, que havia aqui. Eram cursos com centenas de participantes: quatrocentos, quinhentos participantes. Havia toda uma busca de renovação da música. Os primeiros cantos litúrgicos, propriamente litúrgicos e brasileiros foram feitos naquele tempo. Um esforço da primavera musical litúrgica que brotou da Reforma do Concílio Vaticano II. [...] Retornando, eu conheci o Irmão Pires na Bahia, inclusive me hospedei nos Jesuítas, lá no Anchieta. E estivemos juntos, tanto na Bahia quanto aqui no Recife, em semanas de canto litúrgico, de canto pastoral. [...] Em todo caso, certa vez eu estava fazendo a versão do Salmo 2, que é um salmo do repertório natalino litúrgico oficial, e eu imediatamente imaginei a letra para uma melodia que era do Irmão Pires. Me lembro que quando foi para gravar, eu telefonei para ele, pedindo autorização e gravei. Já nem me lembro mais qual era a letra original dele, dessa música. Eu sei que na melodia do Salmo 2 era aquela que diz "Reis e nações se amotinam e tramam porque são contra o Messias... Glória ao Senhor nas alturas, sem cessar".

Vale destacar que as citações do Pe. Reginaldo Veloso foram utilizadas pelo fato de ele ter sido contemporâneo do Ir. Pires, além de terem morado na mesma cidade. Não se quer, aqui, traçar um comparativo entre os dois compositores, no entanto, constatamos que as obras de ambos possuem características comuns, particularmente no que se refere à inculturação, proposta pela SC.

Os traços nordestinos presentes nas melodias e harmonias de Veloso (2017), por exemplo, também estão presentes em várias canções do Ir. Pires; no entanto, o segundo compunha de forma mais rebuscada, em decorrência de sua formação musical extensa e erudita. Aliás, é oportuno ressaltar que o Irmão Pires era, além de cantor lírico, regente e compositor por formação.

Mas, para atender às principais mudanças propostas pela *Sacrosanctum Concilium* (SC), como a necessidade de propiciar ao povo uma participação ativa nos serviços da Igreja, principalmente através de uma música de fácil entendimento e composta em vernáculo, o Ir. Pires compôs uma série de missas, dentre as quais pode-se citar uma, dedicada aos jesuítas, intitulada

“Companheiros de Jesus”, a missa da “Ressurreição do Senhor”, a missa de Natal, a do “Sagrado Coração de Jesus” e a denominada “Vinde Senhor Jesus”. Todas as canções destas obras são consideradas litúrgica, pois as letras foram extraídas de fontes oficiais da igreja católica.

3.2 CONCEITOS IMPORTANTES NA ÁREA DA MÚSICA LITÚRGICA MARIANA

Para quem não é da área de música, é necessário conhecer alguns conceitos que ajudarão na compreensão das análises das canções marianas. O primeiro deles é o de tonalidade.

A unidade fundamental da música é o som, ou seja, a nota musical. Na música temos sete notas principais e mais cinco notas que estão entre estas sete. Assim temos: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. No entanto, dentro do sistema musical ocidental, ou seja, de acordo com o modelo de música praticado no Ocidente (música tonal), que é diferente do modelo oriental, descobriu-se que existe um som diferente entre as notas dó e ré, que soa numa frequência mais alta que a nota dó, porém mais baixa que a nota ré. A esta nota intermediária os músicos chamaram de dó sustenido (se o referencial for a nota dó) ou ré bemol (se o referencial for a nota ré). Este mesmo fenômeno acontece entre os sons ré e mi, fá e sol, sol e lá e entre lá e si.

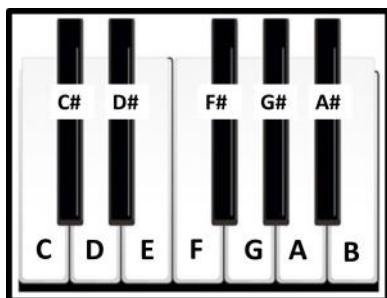
Para facilitar a escrita fora da pauta, os músicos associaram os nomes das notas musicais a letras do alfabeto. Convencionaram que a associação se daria a partir da nota lá, que é a nota-chave para a afinação da orquestra, pois está presente em todos os instrumentos que emitem sons definidos. Assim, a partir desta nota, continuando a escala e associando-se ao alfabeto, convencionou-se que o lá seria representado pela letra “A”; a nota si (que vem depois do lá) seria representada pela letra “B” (que sucede a letra “A”) e assim em diante. A associação, portanto, restou da seguinte maneira:

A = Lá; B = Si;

C = Dó; D = Ré;

E = Mi; F = Fá; G = Sol

Mais fácil ainda é a visualização dessas notas musicais em qualquer instrumento de teclas, pois obedecem a uma convecção na qual as notas musicais estão dispostas em sequência natural da escala, da esquerda para a direita, como na ilustração abaixo:



Fonte: Imagem disponível em
<https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjclKf3puDbAhVIFpAKHd2fDiIQjRx6BAgBEAU&url=http%3A%2F%2Fwww.descomplicandoamusica.com%2Fnotas-violao-notas-teclado%2F&psig=AOvVaw0yuOmXjpcov3RaKnyG0wTH&ust=1529517524084861>. Acesso: 19 jun. 2018.

Por isso, se forem considerados todos os sons diferentes da escala, a totalidade de notas musicais totaliza doze, ao invés de apenas sete, porque entram nessa conta os sons intermediários. A presença das teclas pretas surgiu para que o músico pudesse executar esses sons intermediários.

No entanto, tais sons são organizados através de sequências de notas musicais chamadas de escalas. Na música existem vários tipos de escalas, que são definidas de acordo com as distâncias entre esses sons (intervalos). Como exemplo, pode-se citar uma escala, cuja nota principal é dó. Esta sequência seria composta das seguintes notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. No caso da escala, o último som deve finalizar com a mesma nota inicial.

O exemplo de sequência de notas musicais do parágrafo anterior recebeu o nome de escala natural de dó maior. No entanto, se ocorrerem pequenas mudanças nessa sequência de notas, como, por exemplo, abaixando-se em um semitom na terceira, na sexta e na sétima notas, colocando-se um símbolo chamado “bemoI²⁵”, teríamos uma escala de dó menor ou invés de dó maior. A

²⁵ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 92), trata-se de um sinal de notação (*b*), normalmente colocado à esquerda de uma nota e indicando que a nota deve ter sua altura abaixada em um semitom.

escala seria assim: do, ré, mi bemol, fá, sol, lá bemol, si bemol e dó. As duas tonalidades (dó maior e dó menor), embora repousem sobre o mesmo som (dó) são diferentes, em detrimento destas mudanças na estrutura da escala (CHEDIACK, 1986, p. 71).

O Dicionário Grove de Música, traz uma definição de tonalidade como sendo

um termo que designa a série de relações entre as notas, em que uma em particular, a “tônica”, é central [...] Nesse sistema, diz-se que a música tem uma determinada tonalidade quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor; a tonalidade é a da tônica, ou nota final dessa escala, e é maior ou menor segundo as alturas das notas que a escala abrange (1994, p. 953).

Sabe-se que os sons se propagam no meio ambiente e influenciam (afetam) todo os seres vivos, sobretudo o homem. São, antes de mais nada, comprimentos de onda que vibram em certas frequências e que também interagem entre si, quer se atraindo ou se repelindo. Por isso, há notas musicais consideradas consonantes e outras, dissonantes.

Chediack (1986) utiliza-se dessa constatação para definir tonalidade como sendo

um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural. Ao ouvir uma escala observe que os sentidos das notas repousam em certos graus, **devido às atrações que uns exercem sobre os outros**. O repouso absoluto é feito no I grau (função tônica), centro de todos os movimentos (destaque do mestrando) (p. 84).

Esse primeiro grau a que Chediack se referiu é, justamente, a nota principal da escala, que começa e termina a sequência de notas musicais, e que dará nome à tonalidade. Por exemplo, a tonalidade de ré maior começará com uma sequência de sons partindo-se da nota ré: “ré, mi, fá sustenido²⁶, sol, lá, si, dó sustenido e ré”.

O próximo conceito é o de acorde. Acorde é uma reunião de notas musicais, a partir de três sons, que são tocados, simultânea ou arpejadamente, ou seja, sons executados, um após o outro, dentro de uma sequência de sons.

²⁶ Conforme o Dicionário Grove de Música (1994, p. 918), trata-se de um sinal de notação (#), normalmente colocado à esquerda de uma nota indicando que a altura da nota deve ser elevada em um semitom.

Os acordes mais simples são chamados de tríades porque possuem apenas três notas musicais diferentes. Há também acordes formados por quatro, cinco, seis, sete ou mais notas diferentes, porém a montagem dessas notas somente é possível em alguns tipos de instrumentos musicais²⁷. Essas notas, devem, entretanto, ser escolhidas a uma distância de três sons (terças), colocadas a partir do primeiro e em sobreposição, ou seja, de um som mais grave para um som mais agudo. Por exemplo: a partir da nota “dó”, se a pretensão for a de construir um acorde, deve-se pegar o próximo som a um intervalo de terça acima deste, que será a nota “mi”. A próxima nota escolhida também estará a um intervalo de terça acima, em relação ao último som (mi). Portanto, será a nota “sol”. Surge, assim, um acorde composto de três notas, “dó, mi e sol”, que foi denominado de “dó maior” pelos músicos.

O professor Carlos Almada (2009, p. 35) em seu tratado “Harmonia Funcional”, definiu bem o acorde quando disse que,

embora qualquer agrupamento de três ou mais sons simultâneos possa ser considerado um acorde, convencionou-se, na prática, aceitá-lo com tal apenas nos casos em que os sons que o compõem se apresentem superpostos em intervalos de terça.

Frequentemente, as pessoas misturam os conceitos de acorde com o de harmonia, até porque ambos estão intimamente ligados. Harmonia seria algo muito mais amplo, pois englobaria tanto os acordes – criados a partir daquelas doze notas musicais – quanto as relações que estes estabelecem entre si e a partir da própria música. Por exemplo: uma música pode ter sido composta com acordes simples, porque foi pensada para ser executada apenas com dois instrumentos (voz e violão); no entanto, se esta música for adaptada para ser executada por uma orquestra sinfônica, poderá conter mais acordes, de forma bem mais elaborada, a depender do “arranjo²⁸” musical.

As canções marianas aqui analisadas, foram arranjadas para a gravação do disco “Maria, mãe da Igreja”. As tonalidades originais sofreram mudanças em

²⁷ No violão comum, de seis cordas, por exemplo, somente é possível a montagem de um acorde com seis sons diferentes. Já no piano, ou na harpa, é possível montar acordes com até 10 notas musicais diferentes, pela possibilidade de se digitar ou dedilhar com todos os dedos das duas mãos; porém, algumas notas destes acordes estariam sendo duplicadas, à distância de oitavas musicais. Exemplo: acorde formado com as notas: dó₂, mi₂, sol₂, si₂, ré₃, fá₃, lá₃, dó₄, mi₄, sol₄.

²⁸ Para o Dicionário Grove de Música (1994, p.43), arranjo é a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente da original.

detrimento das extensões vocais dos intérpretes. Além disso, vários acordes foram colocados em muitas das canções em virtude da diversidade de instrumentos utilizados, da variedade rítmica e do andamento musical (velocidade de execução).

Entendido o conceito de acorde, é necessário compreender o conceito de harmonia. Esse tema é bastante rico, pois pode referir-se apenas à unidade do acorde em si, ou à sequência que esses acordes realizam em determinada música, ou mesmo, pode-se atribuir sua definição à função que determinados acordes desempenham na música.

Por isso alguns teóricos, como Kostka e Payne (2015, p. 05), entendem a harmonia musical como algo mais extenso, complexo, e por isso, a definem como “o som que resulta quando duas ou mais notas são executadas simultaneamente. Este é o aspecto vertical da música, produzido pela combinação de componentes do aspecto horizontal”.

Esta nomenclatura “aspecto vertical” da música é dada porque, quando os sons são tocados simultaneamente, há uma ordem nestas notas, ou seja, existem notas com posições diferentes na escala (com alturas distintas). Por exemplo, o acorde de dó maior é composto pelas notas musicais dó, mi e sol; todavia, esses sons estão em alturas diferentes na escala, na qual o dó é o som mais grave (mais abaixo) que o mi, que está mais grave (mais abaixo na escala) que a nota sol. Veja-se a figura do teclado anteriormente citada.

Por outro lado, é bastante oportuno citar novamente Kostka e Payne (2015) acerca dos conceitos de harmonia tonal e funcional:

Muita da música popular de hoje é baseada na harmonia tonal, assim como a música de Bach foi, o que significa que ambas têm bastante em comum. Primeiro, ambas fazem uso de um centro tonal, uma classe de nota que dá o centro de gravidade. Segundo, ambos tipos de música fazem uso quase que exclusivamente de escalas maiores e menores. Terceiro, ambas usam acordes com estrutura em terças sobrepostas. Isso significa que ele é construído pela sobreposição de terças, tal como dó-mi-sol, diferentemente de dó-fá-si. Quarto, e muito importante, é que os acordes construídos sobre os diversos graus da escala relacionam entre si e em relação ao centro tonal de uma forma mais ou menos complexa. Como cada acorde tem mais ou menos uma função padrão dentro de uma tonalidade, esta característica é por vezes referida como harmonia funcional (p. 06).

Reforçam esses mesmos teóricos que

a harmonia tonal faz uso de acordes construídos em terças sobrepostas. A sonoridade básica desse tipo de acorde é a tríade, um acorde de três notas que consiste num intervalo de quinta dividido em duas terças sobrepostas (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 51).

A harmonia funcional, portanto, diz respeito a acordes, nos quais estes desempenham funções bem específicas na música. Sendo assim, a título de exemplo, há um tipo de acorde responsável por iniciar a canção, e outros para o desenvolvimento, para a preparação do final da canção e para o término da música.

Durante as análises das canções compostas pelo Irmão Pires, serão levados em consideração esses conceitos, sobretudo as tonalidades em que originalmente foram compostas as músicas, para que se possa comparar com as informações trazidas pela corrente da Doutrina dos Afetos, objetivando descobrir um pouco as intensões estético-musicais do compositor.

No mais, é bom frisar que, em se tratando de um trabalho na área de Ciências da Religião e não de música em si, não cabe aqui um maior aprofundamento sobre outros conceitos de música, como o de intervalos, harmonia modal, progressão harmônica, ciclo das quintas e empréstimo modal. É necessário apenas dizer que as notas musicais principais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e as intermediárias (dó#, ré#, fá#, sol# e lá#) possuem suas respectivas escalas, com seus acordes correlatos que dão origem a tonalidades próprias, dentro de um complexo sonoro chamado de harmonia.

3.3 ANÁLISES DE CANÇÕES MARIANAS

As canções marianas de Lindbergh Pires foram compostas, no Recife, a partir do ano de 1993 e até 2010. Em 2011 foi gravado um Cd com 17 dessas canções, como já afirmado, em comemoração aos 60 anos da Universidade Católica de Pernambuco.

Em depoimento gravado no mês de agosto de 2011, o Irmão Pires declarou:

Nesses 16 anos que estou aqui trabalhando com música, como regente do Madrigal da Católica, ia compondo esporadicamente alguma canção sobre Maria. E agora com a proximidade dos

sessenta anos de fundação da Unicap, o padre Pedro perguntou se não seria interessante a gente gravar esse material dentro do contexto dessa grande festa [...]. Eu concordei, porém discuti de que forma a gente faria isso, pois interessante seria fazer um curso de canto pastoral em cima das canções marianas. O objetivo disso seria uma coisa especificamente com vistas a aprofundar a dimensão da figura de Maria na história da salvação.

E assim aconteceram o lançamento do Cd intitulado “Maria, mãe da Igreja”, e o curso de canto pastoral, com a participação do professor Afonso Murad. São exatamente essas músicas que serão analisadas, seguindo a ordem de gravação do CD, e em consonância com todos conceitos anteriormente referenciados como tonalidade, harmonia, acorde, *musica reservata*, mariologia empregada e doutrina dos afetos. Ao final do trabalho, seguirão, como anexos, todas as partituras em suas tonalidades originais de composição.

Para um melhor entendimento, junta-se uma tabela informativa inicial, com a ordem, os nomes e as tonalidades (original e de gravação) das canções marianas.

Tabela nº 03:
Tabela informativa

Nº	Título	Tons originais	Tons da gravação
01	VIRGEM MÃE	MI MAIOR	SOL MAIOR
02	MARIA, MARIA	MI MAIOR	MI MAIOR
03	MARIA, MÃE DA IGREJA	MI MAIOR	MI MAIOR
04	MARIA, PRESENÇA DE PAZ	DÓ MAIOR	MI BEMIL MAIOR
05	SANTA MARIA	DÓ MAIOR	LÁ MAIOR
06	AVE, MARIA	RÉ MAIOR	RÉ MAIOR
07	Ó MÃE, MARIA	SI BEMOL MAIOR	RÉ MAIOR
08	CANTO E BENDIGO O TEU AMOR DE MÃE	RÉ MAIOR	DÓ MAIOR
09	MARIA DAS GRAÇAS	MI menor MI MAIOR	MI menor e MI MAIOR
10	AVE, SEMPRE BELA	DÓ MAIOR	MI BEMOL MAIOR
11	SENHORA, ÉS NOSSA MÃE	SOL MAIOR	RÉ MAIOR
12	MÃE	RÉ menor	RÉ menor
13	CANÇÃO PARA MARIA	MI MAIOR	SOL MAIOR
14	EU QUERO DIZER SIM	DÓ MAIOR	LÁ MAIOR
15	MÃE BEM AVENTURADA	RÉ menor	FÁ SUSTENIDO menor
16	LINDA SENHORA	RÉ menor e RÉ MAIOR	RÉ menor e RÉ MAIOR
17	MARIA DA PAZ	MI MAIOR	RÉ MAIOR

- “Virgem Mãe”:

Virgem mãe,
 Vem nos ensinar
 A dizer sim ao senhor.
 Teu viver
 Foi só responder
 Ao amor
 Que te escolheu
 Ser mãe de deus (refrão).
 Tua vida nos mostrou
 Que amar é se entregar
 Ao irmão e partilhar
 Todo o bem e o saber,
 Ser o cristo, salvação (refrão)
 Tua vida nos mostrou,
 Humildade em oração
 Só transforma o coração
 Numa fonte sem igual
 De amor,
 De perdão.

Veja-se, como lembrou Murad (2012), que Maria é a discípula perfeita, pois acolheu a palavra de Deus com fé, guardou e meditou no coração e a pôs em prática, produzindo bons frutos (p. 65). Esta atitude de confiança, humildade e amor está presente na letra desta canção. De cara, vê-se referência aos dogmas da virgindade e do *Theotókos* (mãe de Deus) logo no início da letra. “Virgem mãe... teu viver foi só responder ao amor que te escolheu ser mãe de Deus”. Com isso, o Ir. Pires lembra a aceitação de Maria no projeto da salvação messiânica da humanidade. Maria disse “sim” a Deus, sem hesitar.

Ao continuar a análise da letra, é possível verificar a presença de um discurso social mariológico, cuja origem remonta ao *Magnificat*. O compositor se refere à humildade e ao gesto de partilha total da mãe de Jesus, quando diz “ao irmão compartilhar todo bem e o viver”. Maria, segundo opiniões dos mariologistas consultados para este trabalho, é tida como exemplo da primeira cristã autêntica.

Por fim, é necessário dizer que esta canção foi criada dentro de uma tonalidade maior. Traçando, assim, um paralelo com alguns sentimentos associados, conforme prega a “doutrina dos afetos”, explicada no primeiro capítulo desta dissertação, vê-se que a canção foi originalmente composta na

tonalidade de mi maior (vide partitura posta nos anexos deste trabalho). Depois, por questões técnicas, a música foi transportada para o tom de sol maior, para que pudesse melhor adequar-se ao intérprete da gravação. Mesmo assim, a música não perdeu sua essência, qual seja a de permanecer no modo maior. A doutrina dos afetos relaciona essa tonalidade com sentimentos de atitude “penetrante”, “alegre”, “grandiosa” e “questionadora”, tal qual a música oportunamente sugere.

- Maria, Maria

Maria,
 Tu és a beleza dum céu feito estrelas que a noite desfaz.
 Teu canto espalha a certeza
 Que a dor dos humildes terá seu final (refrão).
 Transforma, ó Mãe dos aflitos, o grito sofrido de tantos irmãos,
 Num canto de fé, esperança, num dia de dança, feliz caminhar.
 Acolhe em teu seio materno crianças famintas jogadas ao chão.
 Qual chuva que fecunda a terra
 Faz que a semente do amor brote em nós.
 Maria, mulher escolhida,
 De todos querida,
 Amada do Pai.
 Recebe o clamor de teus filhos que juntos suplicam a libertação.

Mais uma vez o compositor traz à tona o caráter libertador de Maria, que se mostrou evidente no seu cântico messiânico, o *Magnificat*. Clodovis Boff (2006, p. 312) faz lembrar que o “Cântico da Virgem” é uma espécie de automariologia, ou melhor, é um paradigma de toda a teologia da libertação”. A própria instrução romana *Libertatis conscentiae* (1986) afirma que “uma teologia da libertação exigida pelo nosso tempo deve ser um eco fiel do *Magnificat* de Maria, conservado na memória da Igreja” (n. 98). Note-se que o Irmão Pires, já na primeira estrofe da canção diz “teu canto (*Magnificat*) espalha a certeza que a dor dos humildes terá seu final”. E continua: “transforma, ó mãe dos aflitos, o grito sofrido de tantos irmãos, num canto de fé, esperança, num dia de dança, feliz caminhar”. Esse apelo à mãe de Jesus, que era pobre e humilde, encontra força dentro do contraste com a sua condição de “poderosa”, de ter sido “a escolhida” entre todas as mulheres da terra, de ter sido eleita a “mãe do salvador” e, portanto, “mãe de Deus”. Sendo assim, Maria, torna-se mãe de todos nós, mãe que acolhe e que ouve o clamor de seus filhos, principalmente, os

excluídos da sociedade (os pobres, as crianças famintas jogadas ao chão), que através dela buscam a salvação (libertação) dos seus sofrimentos.

Atente-se, também, mais uma vez, para a virtude mariana da frutificação, novamente lembrada nesta canção, onde se lê “qual chuva que fecunda a terra faz que a semente do amor brote em nós”.

Outro detalhe importante diz respeito à estética musical. Originalmente composta numa tonalidade de mi maior, esta música sugere os mesmos sentimentos que a canção anterior, quais sejam o de ter um caráter “penetrante”, “alegre”, “grandioso” e “questionador”. Nota-se que é uma tonalidade que deixa a música feliz.

- Maria, mãe da Igreja

Esta canção vem justificar, de certo modo, a presença de Maria na liturgia católica. Traça, também, um paralelo entre a mãe de Jesus e a Igreja. Eis a letra:

Toda Igreja feliz
Canta o teu nome, ó Maria.
Rosto materno és do Pai
Que em Jesus nos convida à união (refrão).
És a imagem ideal da Igreja, pro mundo és sinal redentor.
Qual Igreja no Evangelizar,
Desperta em cada irmão
Cristo Jesus,
Amigo fiel,
Presente nos corações.
És o modelo perfeito do homem que quer ser na vida cristão.
Nos faz semelhantes, ó Mãe
Ao Cristo teu filho Jesus,
Amigo fiel,
Presença de paz,
Presente nos corações.
És tu, Maria, o ponto de união entre a terra, o céu e o mar.
Em ti encontramos, ó Mãe
A luz de nosso acreditar.
Sem ti não há motivo algum
Do nosso existir cristão.

Ao observar a primeira frase da canção, nota-se a menção ao dogma de Maria, mãe de Deus (*Theotókos*). O Ir. Pires escreveu: “rosto materno és do Pai que em Jesus nos convida à união”. Maria aparece, aqui, como rosto materno de Deus, tal qual o título da obra do teólogo Leonardo Boff (2012).

Depois aparece, mais uma vez, como a discípula perfeita, aquela que ouviu atentamente a palavra de Deus, guardou-a no coração e fez com que ela frutificasse, dando à luz o seu filho Jesus, o messias: “és o modelo perfeito do homem que quer ser na vida cristão”. Murad (2012, p. 54) cita assim um trecho do Evangelho de Lucas para ilustrar essa passagem:

E uma mulher, elevando a voz no meio da multidão, lhe disse: “feliz o ventre que te carregou e os seios que te amamentaram”. Mas ele respondeu: “felizes, antes, os que escutam a palavra de Deus e a guardam” (Lc 11,27-28).

O Ir. Pires ainda acrescenta o caráter mariano da interseção entre os homens e Deus. Maria funciona como uma verdadeira advogada, fazendo a ligação perfeita entre o cristão e o Pai, entre o céu e a terra: “És tu, Maria, o ponto de união entre a terra, o céu e o mar. Em ti encontramos, ó Mãe, a luz de nosso acreditar”. Vale também lembrar que Jesus sempre atendeu a um pedido de sua mãe, a exemplo do acontecido nas bodas de Caná (Jo 2,1-12).

Em relação ao aspecto musical, mais uma vez, o compositor repete a tonalidade de mi maior, que coincide com o discurso suplicante, porém cheio de esperança e confiança na mãe de Jesus. A música teria, assim, características de ser algo “penetrante”, “alegre”, “grandioso” e “questionador”.

- Maria, presença de paz

Veja-se a letra desta canção:

Mãe,
 Numa só voz cantamos
 A beleza suave
 Do teu meigo olhar.
 Mesmo
 Nos momentos sombrios
 Tua presença nos dava
 Segurança e paz (refrão).
 Hoje,
 Nosso corpo atesta,
 Nossa vida revela
 Tua presença em nós.
 Nossa
 Homenagem sincera
 É tentar nesta vida
 Ser amor, doação.
 Nada
 De mais belo existe
 Manter viva a vida,

Doação de amor.
 Tu és
 Para todas mulheres
 Um sinal que aponta
 Para um novo amanhã.

O discurso mariológico desta canção volta-se para o caráter humano de Maria, exemplo de mulher e mãe. A primeira frase da música já revela essa virtude, quando diz: “mãe, numa só voz cantamos **a beleza suave do teu meigo olhar**” (grifo do mestrando).

O olhar meigo de uma mãe é, antes de tudo, uma característica humana. Depois, o compositor lembra da mensagem de exemplo e esperança deixada por Maria, mais uma vez prescrita no seu canto messiânico, o *Magnificat*, quando escreve: “tu és para todas as mulheres um sinal que aponta para um novo amanhã”.

Sob a égide da música propriamente dita, esta foi originalmente concebida no tom de Dó Maior, tonalidade que, segundo parte dos doutrinadores da teoria dos afetos, sugere sentimentos de alegria, atrevimento, guerrilha e aspereza.

- Santa Maria

O título desta canção já indica uma noção do discurso acerca da mãe de Jesus, enquanto colocada em primeiro lugar na comunhão dos santos. Eis a letra:

Santa,
 Virgem Maria,
 Por teu querer
 Jesus se fez
 Nosso irmão
 E Salvador (refrão).
 Sim,
 Por primeiro fizeste
 Com Deus Pai aliança
 Infinita de amor.
 És
 Em tua alma e corpo
 O lugar do encontro
 Dos teus filhos com Deus.
 Do teu ventre bendito
 Nasceu a salvação.
 Sim,
 Nós queremos que haja
 A justiça e o trabalho
 Para todos irmãos.

Vem
 E nos dá tua coragem
 Para testemunharmos
 Toda a força do amor
 Que nos pode levar a morrer pelo irmão.

O dogma da virgindade e o projeto da nova aliança entre Deus e os homens estão presentes nesta canção. Maria ratifica esse projeto messiânico de salvação da humanidade através do seu “sim”, quando da Anunciação trazida através do anjo Gabriel: “Santa, Virgem Maria, por teu querer Jesus se fez nosso irmão e Salvador”. O evangelista Lucas (Lc 1,38) narra bem essa passagem, no momento em que Maria diz “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”.

Já, na segunda parte da canção, vê-se claramente o clamor à Maria pela justiça e pela igualdade entre os irmãos. Esse tema é amplamente estudado dentro de uma perspectiva mariológica social, cuja fundamentação principal encontra-se no *Magnificat*:

Ele mostrou a força de seu braço: dispersou os que têm planos orgulhosos no coração. Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes. Encheu de bens os famintos e mandou embora os ricos de mãos vazias (Lc 1,51-53)

Quanto à tonalidade, a canção foi composta e gravada em Dó Maior, tonalidade sugestiva de sentimentos alegria, atrevimento, guerrilha e aspereza.

- Ave Maria

Esta é a única música do disco “Maria, mãe da Igreja”, cuja letra não é do irmão Pires. Trata-se da oração da “Ave Maria”, extraída de passagens bíblicas.

Ave maria
 Cheia de graça,
 O senhor é convosco.
 Bendita sois vós entre as mulheres,
 Bendito é o fruto
 Do vosso ventre Jesus.
 Santa maria,
 Mãe de deus,
 Rogai por nós pecadores,
 Agora e na hora de nossa morte amém

Esta oração é composta, preliminarmente, pela passagem da Anunciação, realizada através da saudação do anjo Gabriel “Ave Maria” (Lc 1,18). Logo em seguida, o anjo prossegue com a expressão “cheia de graça, o Senhor é

convosco”. Aqui há o encontro de duas frases que se autoexplicam: Maria é cheia de graça justamente porque Deus está com ela (Lc 1,28). Mais adiante, segue-se a saudação de Isabel, quando da visitação de sua prima Maria: “Bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre Jesus”. (Lc 1,41).

Continuando, a letra esboça, mais uma vez, o dogma *Theotókos* (mãe de Deus), reforçando, ainda, o fato de Maria ocupar o lugar mais privilegiado na comunhão dos santos (por isso, Santa Maria...). A prece que se segue, dirigida à mãe de Jesus no final da oração (rogai por nós pecadores) ratifica o seu caráter de mãe intercessora junto ao próprio Deus encarnado, Jesus.

Sob a égide da estética musical, esta oração foi musicalizada na tonalidade de ré maior, que é representativa de alegria, segundo a maioria dos teóricos da doutrina dos afetos.

- Ó mãe Maria

Eis a letra da canção:

Ó mãe Maria o vosso manto enxuga o pranto
 Dos olhos tristes das mulheres nordestinas.
Ó mãe erguei o vosso olhar profundo e belo
E o céu em lágrimas fecundará o sertão (BIS)
 Qual ouro espigas brotarão, das matas verdes o feijão,
 De mãos erguidas para o céu:
 Obrigado Senhor Jesus (refrão).
 Ó Mãe, Maria nos ensina a abraçar
 Com fé e coragem a missão e profetizar:
Por sermos todos filhos e irmãos do mesmo Pai,
Os bens da terra partilhemos com Justiça. (BIS)

Mais uma vez, o Irmão Pires levanta a bandeira de uma mariologia social, com elementos de inculturação bem presentes, de acordo com a orientação da *Sacrosanctum Concilium*. Note-se que o compositor era nordestino e vivia no Recife quando compôs uma coletânea de canções marianas. Como nordestino, religioso e regente de coral, teve oportunidade de viver e de visitar alguns lugares áridos do Nordeste, como os sertões dos estados da Bahia, Pernambuco, Piauí e Paraíba. Ele viveu no Piauí (era piauiense), estudou composição, canto e regência em Salvador (UFBA) e morou no Recife por mais de 19 anos. Chegou a viajar com o coral Madrigal da Unicap pelo sertão de Pernambuco até a cidade de Teresina, capital piauiense, onde realizou algumas apresentações. Essa

experiência de vida aparece de forma clara em várias letras de suas canções marianas.

Veja-se que o trecho inicial da canção, ao se referir “à mãe que enxuga o pranto dos olhos tristes das mulheres nordestinas”, simboliza o carinho de Maria para com seus filhos na resolução dos problemas cotidianos, na cessação do sofrimento e da dor. Mas, não são quaisquer filhos os que serão acalentados por esta mãe: na letra se trata, principalmente, das mulheres nordestinas, o que revela a presença do caráter da inculturação.

“O céu em lágrimas que fecundará o sertão”, ou seja, as chuvas que irrigarão a terra e da qual brotarão o alimento e as riquezas do povo nordestino, são a concretização do atendimento das preces dirigidas à mãe de Jesus.

Por fim, na última parte da canção, o compositor faz referência à justiça, quando fala da partilha das riquezas entre todas as pessoas que são irmãs, filhas do mesmo Pai. Essa mariologia social encontra justificativa, antes de tudo, no *Magnificat*, conforme antes analisado.

Em relação ao contraponto das emoções humanas com a tonalidade, vê-se que a canção foi originalmente composta na tonalidade de si bemol maior, o que, de acordo com a teoria dos afetos, sugere sensações de algo magnífico, alegre e intempestivo.

Fato importante também e que merece ser dito é que na gravação, o arranjo musical procurou manter essa ideia da inculturação, utilizando o acordeom e violão com cordas de aço, imitando as violas dos cantadores nordestinos.

- Canto e bendigo o teu amor de mãe

Eis a letra da canção:

Quero
Neste dia cantar com amor.
Quero
Bendizer teu amor de mãe.
Sinto
No meu rosto teus beijos,
O calor de teus braços
Me embalando a cantar.
Dorme
Meu querido neném,
Protegido da chuva

E do vento a soprar.
 Reza
 Junto com a mamãe
 Pelas pobres crianças
 Que hoje vivem sem lar (refrão).
 Nunca
 Poderei me esquecer de ti.
 Foste
 Minha estrela no caminhar.
 Sempre
 Guardarei dentro em mim,
 As lições de amor
 Que contigo aprendi.
 Virgem,
 Tu que és cheia de graça e bem.
 Com força
 E abraça nossa mãe com calor.
 Pede
 Ao Senhor da bondade
 Pelas mães que partiram
 Ao encontro do Pai.

Nesta canção, Maria aparece em uma perspectiva histórica, notadamente desempenhando o seu papel de mãe. Na primeira parte da letra, a narrativa é a do próprio menino Jesus que descreve sensações humanas, como o sentir no seu rosto os beijos e o calor dos braços de sua mãe que o acalenta. O refrão, mostra uma mãe que reza, junto com o seu filho, pelas outras crianças que vivem em condições desumanas (na pobreza e sem lar). Aqui, mais uma vez, encontra-se presente o discurso mariológico social, cuja inspiração encontra-se no cântico de Maria, o *Magnificat*.

Na segunda estrofe onde se diz, “nunca poderei me esquecer de ti. Foste minha estrela no caminhar. Sempre guardarei dentro em mim, as lições de amor que contigo aprendi”, tanto pode ser atribuída ao próprio Jesus quanto aos fiéis de Maria, mulher que foi a discípula perfeita do Cristo, porque “ouviu a palavra, meditou-a no coração e frutificou”.

Na terceira estrofe, Pires faz uma prece à Maria, pela alma de todas as mães que deixaram esta vida terrena. A mãe de Jesus jamais deixou de ser ouvida pelo seu filho, tal qual aconteceu na passagem narrativa das bodas de Caná (Jo 2, 1-12).

Composta originalmente na tonalidade de dó maior, a canção é sugestiva, segundo a Doutrina dos Afetos, de sentimentos de alegria.

- Maria das Graças

Nesta canção, o irmão Pires utilizou mais abertamente características da *musica reservata*, além de, curiosamente, ter utilizado instrumentos, na gravação, mais comuns à cultura local, como acordeom e violão com cordas de aço, fazendo lembrar uma viola caipira (inculturação). Eis a letra:

Santa Maria ouve o grito de tantas Marias do nosso sertão.
 Nos seus olhares tão tristes, lamento sofrido,
 Os filhos morrendo
 Sem água e em pão.
 Santa Maria,
 Mãe de Jesus,
 Rogai por nós,
 Agora e na morte amém!
 Santa Maria,
 Mãe de Jesus,
 Rogai por nós,
 Agora e na morte amém (refrão).
 Santa Maria da Graças, marias suplicam as chuvas do céu.
 Como em Caná pede ao Cristo transforma este choro em água
 corrente que fecunda o chão.
 Santa Maria, mãe forte da dor vencedora e da morte também.
 Estas marias não percam a fé a esperança que deste lutar em
 manhã nascerá.

O irmão Pires compôs essa música, originalmente, em duas tonalidades: usou, para os estribilhos, a tonalidade de mi menor e, para o refrão, a de mi maior. No primeiro estribilho, o discurso direto faz referência a uma prece endereçada à Maria, com uma melodia que expressa um tom de tristeza. Esse mesmo sentimento se repetirá nos estribilhos seguintes, nos quais o discurso faz referência a preces por chuvas e por esperança em dias melhores, reforçando a luta cotidiana pela sobrevivência.

Vale notar que no segundo estribilho, o Ir. Pires lembra a importância do papel de Maria no primeiro milagre de Jesus, realizado durante o episódio acontecido nas bodas de Caná (como em Caná, pede ao Cristo transforma esse choro em água corrente que fecunda o chão). Nessa passagem bíblica, descrita pelo evangelista João, capítulo 2, versículos de 1 a 12, Cristo atende ao pedido de sua mãe, mesmo quando realizado de forma inadequada, ou “antes da hora”. O próprio Jesus adverte a sua mãe dizendo-lhe que “ainda não era chegada a hora”.

Por fim, sob o ponto de vista musical, fazendo-se a correspondência com a doutrina dos afetos, essa primeira tonalidade, a de mi menor, é bastante pertinente, pois representaria sentimentos de aborrecimento, ternura e lamento. O compositor, mais uma vez, chama a atenção para os dramas do povo sertanejo sofrido, trazendo uma mariologia de cunho social, que olha para a realidade dos que estão no sertão pernambucano ou à sua volta, próximos à capital (Recife).

Depois, vem o refrão, no qual ocorre uma mudança de tonalidade para mi maior, que remete a algo penetrante, alegre, grandioso e questionador. No refrão é usada parte da letra da oração da Ave Maria, quando invoca a Santa Maria, “mãe de Jesus” e, portanto, mãe de Deus e de todos nós, segundo o que preconiza o dogma *Theotókos*. O sentimento aqui é de esperança e otimismo, na certeza de que Maria ouvirá o clamor de seus filhos.

- Ave sempre bela

Esta canção bem singela foi composta na tonalidade de dó maior. Mais uma vez o Ir. Pires começa a canção pelo seu refrão. Eis a letra:

Ave sempre bela,
 Jorrai sobre nós
 Tua luz suave
 Sol do entardecer (refrão).
 Sempre, ó mãe, disseste sim
 Aos desejos do Senhor.
 É também nosso querer
 Ao Pai responder.
 Sob teu olhar de amor
 Confiantes vamos nós,
 Anunciando sem temer
 O amor de Deus.
 Ô Maria, quanto é bom
 O Senhor viver em nós.
 Nossos lábios cantarão,
 Maravilhas.

Esse “Ave” posto logo no início da letra faz referência à saudação do anjo Gabriel, no momento da anunciação (Lc 1,28). Segundo Murad (2012), essa é uma saudação muito antiga e que significa “alegrar-se”. As traduções bíblicas modernas retiraram essa saudação e puseram a expressão “Alegre-se cheia de graça, o Senhor está contigo”.

O discurso da canção faz, portanto, referência direta à narrativa ao momento da anunciação, pois depois da saudação do anjo, Maria dá o seu “sim”, passaporte inicial ao projeto salvífico divino (Lc 1,38): “Eis a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo tua palavra”.

Sob o ponto de vista estético-musical, a canção foi composta originalmente na tonalidade de dó maior. A doutrina dos afetos sugere que essa tonalidade está associada a sentimentos de alegria e luta, consoante representando pela letra da canção.

- Senhora, és nossa mãe

“Senhora, és nossa mãe” é uma canção que, inicialmente, já apresenta os dogmas da virgindade perpétua de Maria (Virgem Maria, amável mãe, luz do amanhã) e o dogma da Mãe de Deus (*Theotókos*) e, conseqüentemente, mãe de todos nós (Senhora, **nossa mãe**, pedi junto ao Senhor).

Em seguida, traz à tona a questão da intercessão da mãe de Jesus, como mediadora e exemplo de seguidora do Cristo. Faz lembrar que Jesus nunca negou um pedido de Maria, tal qual nas bodas de Caná (Senhora, nossa mãe, pedi junto ao Senhor).

O discurso também está eivado de temas sociais, como a morte de tantos irmãos pela fome. Mais uma vez – e nunca é demais lembrar – esses pilares refletem uma mariologia social, como disse Clodovis Boff (2006, p. 311), cujos fundamentos estão contidos no cântico de Maria, o *Magnificat*.

Quanto à relação com os sentimentos humanos, a música foi composta em uma tonalidade de sol maior, que remete a sentimentos amorosos, doces e afetuosos, características presentes tanto na letra, quanto na própria música. Eis a letra:

Virgem maria,
Amável mãe,
Luz da manhã.
Junto ao senhor
Pedi a paz
Por todos nós (refrão).
No mundo,
Há tanta dor,
Crianças morrem sem pão.
Senhora nossa mãe,
Pedi junto ao senhor,

Que os homens
 Não percam fé
 No amanhã (bis).
 Queremos viver o amor
 Que cristo todo nos deu.
 Senhora nossa mãe,
 Pedi junto ao senhor
 Que o nosso viver maior seja jesus (bis).

- Mãe

Inicialmente, esta canção faz referência à Maria enquanto mulher e mãe, pois as atitudes de “voltar o olhar”, “tomar as nossas mãos”, “ensinar a caminhar” e “proteger nossos filhos”, são comportamentos humanos.

Em seguida, a letra da canção lembra que Maria foi a pessoa escolhida entre todas as mulheres da Terra para gerar e dar à luz ao filho de Deus, Jesus (“foste a escolhida do Pai para receber no teu seio o amor que fez renascer a esperança no nosso viver”). Mais uma vez, o Ir. Pires faz menção ao dogma *Theotókos*. Eis a letra:

Mãe,
 Volve o teu olhar,
 Toma as nossas mãos,
 Nos protege no caminhar.
 Mãe,
 Sol do entardecer,
 Brisa da manhã,
 Tua presença nos traz a paz (refrão).
 Foste a escolhida do Pai
 Para receber
 No teu seio o amor
 Que fez renascer a esperança no nosso viver.
 Senhora faz ressurgir
 Em todos cristãos
 O querer servir
 E o decidir libertar os irmãos do sofrer.

Na segunda parte do discurso onde se diz “Senhora faz ressurgir em todos cristãos o querer servir e o decidir libertar os irmãos do sofrer”, vê-se o compositor suplicando à Maria um desejo de servir ao próximo, com o objetivo maior de que seja alcançada a justiça entre os irmãos.

Tratando da estética musical em si, a canção foi composta em uma tonalidade menor (ré menor), na qual sentimentos de devoção, ternura e compaixão são característicos, consoante teóricos alemães da doutrina dos afetos.

- Canção para Maria

Eis a letra da canção:

Canto
 Esta simples canção
 Pra dizer-te Maria
 Qual criança feliz
 Que tu és minha Mãe.
 Quero neste vale de dor
 Perceber-te ao meu lado
 E sentir teu abraço
 Maternal protetor (refrão).
 Senhora
 Mensageira da vida
 Coração sem medida
 Que acolhe sem nada exigir.
 Transforma minha vida egoísta
 Numa casa sem portas,
 Em feliz comunhão.
 Senhora,
 Fonte plena de graça
 Que verteu toda a taça
 Do sangue Redentor, por amor.
 Qual ave
 Que anuncia a aurora
 Me faz ser mensageiro
 De teu filho Jesus.

O início da canção traz a narrativa de uma relação humana, entre uma mãe e seu filho. Aqui, Maria é vista, antes de tudo, como mãe que protege seu filho e que cuidou de sua criança com muito amor. A letra segue invocando a mãe de Jesus como “Senhora”, em uma perspectiva diferente da Maria humana, mas, sim, da mãe de Jesus, mãe do nosso Senhor e, portanto, mãe de Deus, segundo o dogma *Theotókos*. Esta “Senhora” não somente foi a discípula perfeita (que ouviu a palavra, meditou e frutificou), como também foi aquela que sentiu as dores do seu filho Jesus durante toda sua vida aqui na terra (Senhora, fonte plena de graça que verteu toda a taça do sangue Redentor, por amor).

Sob o aspecto mais musical, traçando-se um paralelo com a doutrina dos afetos, a canção foi originalmente composta na tonalidade de mi maior que traz traços de uma música mais penetrante, alegre, grandiosa e questionadora.

- Eu quero dizer sim

Essa música faz uma comparação entre o “sim” da mãe de Jesus e o sim que todos os cristãos devem também dar a Deus, seguindo o exemplo da “discípula perfeita”. Os textos bíblicos relatados por Lucas (1, 26-38 e 1, 46-56) retratam bem a ligação com a sua letra.

Maria aceitou, de pronto, participar do projeto salvífico divino, ao aceitar conceber um filho pela graça do Espírito Santo. Veja-se a letra:

Eu quero dizer sim ao Deus meu criador.
 Meu coração se alegra ouvindo a vossa voz (refrão).
 Eis a minha vida, tomai meu coração.
 As minhas mãos usai para acolher tantos irmãos.
 Eis minha liberdade e o meu entendimento:
 sejais Senhor a única razão do meu viver.
 Fazei da minha vida um apelo à união
 aos homens que se agriem e promovem a divisão.
 A morte foi vencida e o amor triunfará:
 o negro, o branco e o índio se abraçando como irmãos.
 Não mais quero pedir senão a vossa graça,
 que todo o meu servir seja pra vossa imensa glória.
 E a terra cantará e os homens louvarão:
 a vós Senhor o único Deus vivo e Criador.

O trecho da letra que diz “fazei da minha vida um apelo à união aos homens que se agriem e promovem a divisão” tem como fundamento mais uma vez o *Magnificat*, o cântico de Maria, pois o texto bíblico é claro quando diz: “Ele realiza proezas com o seu braço: dispersa os soberbos de coração, derruba do trono os poderosos e eleva os humildes” (Lc 1, 51-53).

Na outra parte do discurso teológico, quando diz “a morte foi vencida e o amor triunfará: o negro, o branco e o índio se abraçando como irmãos”, o Ir. Pires se refere à ressurreição de Cristo, descrita em vários trechos bíblicos, como em Mateus, capítulo 28, versículos de 6 a 7 e também contempla o ideal humano de fraternidade. Veja-se que a letra segue anunciando a igualdade entre as pessoas, entre as raças, contemplando, onde os homens possam conviver em paz e se abraçar como irmãos.

Sob o aspecto musical, a canção foi composta em dó maior, que, segundo a doutrina dos afetos, expressa sentimentos de luta (guerra) e de alegria.

- Mãe bem-aventurada

Veja-se o que diz a letra da canção:

És Mãe bem-aventurada,
Glória de Jerusalém.
De Israel és a alegria,
Tu és a porta do céu (refrão).
Como acolheste Maria em teu seio mais puro o Cristo Jesus.
Queremos ouvir, receber, com coragem e carinho a palavra de Deus.
Queremos ouvir, receber, com coragem e carinho a palavra de Deus.
Tu és, Maria, o modelo perfeito de união com o Cristo Jesus.
No nosso caminho sofrido nos concede a graça
Do Cristo imitar (bis).

A letra começa dizendo que Maria é mãe bem-aventurada, ou seja, teve a graça de gerar o filho de Deus, ou melhor, o próprio criador que se fez homem e habitou entre nós. Por isso, a igreja proclamou o dogma *Theotókos*. O trecho da canção que diz “de Israel és a alegria, tu és a porta do céu”, refere-se às origens de Maria, que era uma pessoa especial, importante, honrada e judia. A referência à Maria como “porta do céu” significa que a mãe de Jesus também representa a entrada para o caminho da salvação, sobretudo enquanto intercessora junto a Deus.

Já a parte da letra que diz “como acolheste Maria em teu seio mais puro o Cristo Jesus, queremos ouvir, receber, com coragem e carinho a palavra de Deus” pode ser analisada como um pedido à mãe de Jesus, para que ela interceda junto ao seu filho, no sentido de que todos os cristãos possam acolher a palavra de Deus no coração, meditar sobre ela e fazê-la frutificar, de acordo com o seu exemplo (Lc 11, 28).

Em seguida, o Ir. Pires reforça que Maria “é o modelo perfeito de união com o Cristo Jesus”. Essa ligação entre mãe e filho é muito evidente na vida de Maria. Um dos exemplos mais significativos encontra-se na passagem bíblica trazida pelo Evangelho de Lucas, capítulo 11, versículos de 27 a 28, que diz: “Bem-aventurada aquela que te deu à luz, e os seios que te amamentaram!” Ele, porém, afirmou: “Antes disso, mais felizes são todos aqueles que ouvem a Palavra de Deus e lhe obedecem”. Há também a passagem das bodas de Caná, narrada pelo evangelista João, capítulo 2, versículos de 1 a 11, na qual Maria pede ao seu filho que resolva o problema da falta de vinho durante a festa de

casamento. Jesus, mesmo advertindo que não havia chegado a sua hora de atuar, atende ao pedido de sua mãe e realiza o seu primeiro milagre.

Quanto à música, ela foi composta originalmente em ré menor, tonalidade a que se encaixa perfeitamente no discurso da letra da canção, pois, segundo a doutrina dos afetos, ela estabelece correspondência com sentimentos de devoção, ternura e compaixão.

- Linda Senhora

Eis a letra da canção:

Tu te enfeitaste
Com a luz dos astros do céu.
Qual borboleta a voar
Feliz em busca da flor,
Pousastes com muito amor
Nos braços do teu Senhor.
Linda, Senhora,
Radiante qual sol nas manhãs,
Queremos ser luz nas nações.
Nos ensina, ó Mãe,
A vida ao Senhor doar (refrão).
Ao Pai queremos
Por ti, Maria, ofertar:
O suor que a terra regou,
O trigo que germinou,
As mãos do artista que faz
A massa tornar-se pão.

Novamente o Irmão Pires trata do “sim” de Maria ao projeto de salvação divina. O trecho “queremos ser luz nas nações. Nos ensina, ó Mãe, a vida ao Senhor doar” é uma verdadeira prece à mãe de Jesus para que os outros aprendam com o seu exemplo a serem verdadeiramente discípulos do Cristo. Por isso, o discurso da música tem continuidade no sentido de ser doado, a Deus, tudo o que se tem, “o suor que a terra regou, o trigo que germinou, as mãos do artista que faz a massa tornar-se pão”.

Sob a égide da estética musical empregada, a canção possui também duas tonalidades: a primeira, utilizada para os estribilhos, está em ré menor e a segunda, escolhida para o refrão, foi de ré maior. Ré menor possui ligação com sentimentos de devoção, ternura e compaixão, ao passo que ré maior transmite alegria.

- Maria da paz

Eis a letra da canção:

Ó Maria, virgem Mãe,
És a luz sempre a guiar.
És dos homens a esperança
Na procura pela paz.
Nos ensina nesta vida
Como construir a paz:
É preciso que os homens queiram repartir o pão.
Nos ensina nesta vida como construir a paz:
"é preciso a cada instante a liberdade respeitar".
Nos ensina nesta vida como construir a paz:
"É preciso que os homens vejam o Cristo em cada irmão".

O discurso inicial da letra da canção preconiza dois pontos importantes para a mariologia: o dogma da virgindade perpétua de Maria e o modelo perfeito de cristão a ser seguido. Os valores de partilha, do respeito à liberdade do outro e a prática de colocar-se no lugar do semelhante, são ensinamentos deixados por Jesus durante sua missão na terra.

Com ritmo envolvente e tonalidade maior, a canção foi originalmente composta em mi maior, sugestiva para algo penetrante, alegre, grandioso e questionador.

Após as análises, junta-se, por ser oportuno, uma tabela de síntese dos resultados.

Tabela nº 04:
Síntese dos resultados

Nº	Título	Tons originais	Tons de gravação	Mariologia empregada	Afeto
01	VIRGEM MÃE	MI MAIOR	SOL MAIOR	Social/histórica e dogmática	Penetrante/alegre/ grandioso e questionador
02	MARIA, MARIA	MI MAIOR	MI MAIOR	Social/histórica (humana)	Penetrante/alegre/ grandioso e questionador
03	MARIA, MÃE DA IGREJA	MI MAIOR	MI MAIOR	Divina e dogmática	Penetrante/alegre/ grandioso e questionador
04	MARIA, PRESENÇA DE PAZ	DÓ MAIOR	MI BEMIL MAIOR	Histórica (humana) e social	Alegria, atrevimento, guerrilha e aspereza
05	SANTA MARIA	DÓ MAIOR	LÁ MAIOR	Dogmática, divina e social	Alegria, atrevimento, guerrilha e aspereza
06	AVE, MARIA	RÉ MAIOR	RÉ MAIOR	Bíblica	Alegria
07	Ó MÃE, MARIA	SI BEMOL MAIOR	RÉ MAIOR	Social	Magnífico, alegre e intempestivo
08	CANTO E BENDIGO O TEU AMOR DE MÃE	RÉ MAIOR	DÓ MAIOR	Humana, dogmática e social	Alegria
09	MARIA DAS GRAÇAS	MI menor	MI menor e MI MAIOR	Dogmática, social e histórica	1ª. parte: aborrecimento e ternura; refrão: esperança e otimismo
10	AVE, SEMPRE BELA	DÓ MAIOR	MI BEMOL MAIOR	Bíblica (Histórica), dogmática	Alegria e luta
11	SENHORA, ÉS NOSSA MÃE	SOL MAIOR	RÉ MAIOR	Dogmática e social	Amor e doçura
12	MÃE	RÉ menor	RÉ menor	Humana, histórica (Bíblica)	Devoção, ternura e compaixão
13	CANÇÃO PARA MARIA	MI MAIOR	SOL MAIOR	Humana e Bíblica (Histórica)	Penetrante, alegre, grandiosa e questionadora
14	EU QUERO DIZER SIM	DÓ MAIOR	LÁ MAIOR	Bíblica e social	Luta e alegria
15	MÃE BEM AVENTURADA	RÉ menor	FÁ SUSTENIDO menor	Humana, bíblica e dogmática	Devoção, ternura e compaixão
16	LINDA SENHORA	RÉ menor e RÉ MAIOR	RÉ menor e RÉ MAIOR	Dogmática e bíblica	1ª. Parte: devoção, ternura e compaixão; refrão: alegria
17	MARIA DA PAZ	MI MAIOR	RÉ MAIOR	Dogmática e social	Penetrante, alegre, grandioso e questionador

Diante da publicação da tabela anterior é possível notar a riqueza estética e musical das obras marianas do Ir. Pires. Observa-se claramente que o artista trazia consigo, não apenas conceitos teológicos, mas também, informações acerca das emoções musicais, pois usava conscientemente tonalidades específicas com o propósito de despertar no ouvinte, sentimentos condizentes com os nos discursos de suas canções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso referenciar mais uma vez a importância do compositor Irmão Lindbergh Pires, SJ, para a música litúrgica católica, quer pela qualidade musical de sua obra, quer pelo extremo cuidado em seguir as regras conciliares da SC. O religioso possuía, além do conhecimento teológico, conhecimento técnico suficiente para dotar suas canções de uma estética musical adequada à mensagem que queria transmitir.

Além de Filosofia e Teologia, disciplinas básicas da formação religiosa, era também graduado em Música pela Universidade Federal da Bahia. Ir Pires não construía suas músicas apenas com intuição, mas também, através do uso da técnica. Somados a tudo isso, era dotado de larga experiência nas áreas de composição, regência de coro e orquestra e canto erudito.

Assim, buscou-se com esse trabalho, analisar as canções marianas do repertório do álbum comemorativo dos 60 anos da Universidade Católica de Pernambuco, “Maria, mãe da Igreja”, cujas partituras, editoradas por Fernando Nascimento²⁹, encontram-se postas nos anexos deste.

Como ferramentas metodológicas, foram utilizados conceitos da história da música, da mariologia e da Doutrina dos Afetos, sobretudo para ressaltar a íntima correspondência entre os sons e os sentimentos humanos e a importância da música nos cultos religiosos. No entanto, por falta de dados, não foi possível colocar nas tabelas informativas, os anos das composições analisadas.

Muitas dificuldades foram enfrentadas ao longo dessa pesquisa, sobretudo no que diz respeito ao referencial teórico sobre a história da música ocidental, onde são poucos os doutrinadores especializados no tema. Ainda sobre este assunto, tratado no primeiro capítulo, a tarefa de tentar resumir vinte séculos de música cristã foi extremamente árdua.

Sobre o culto mariano, assunto do segundo capítulo, outras dificuldades foram observadas, por se tratar de um campo pouco conhecido deste pesquisador, que possui apenas formação em música e em direito. Entretanto, como havia vasta literatura acerca do assunto, não foi impossível trabalhar alguns conceitos emprestados da teologia.

²⁹ Lamentamos, porém não temos dados adicionais acerca da pessoa mencionada.

Quanto ao Ir Pires, SJ, vale destacar que o mesmo deixou um belo exemplo de como é possível fazer música religiosa de forma leve, atual, inculturada e que se presta aos serviços religiosos de maneira coerente com os sentimentos humanos, ainda mais, dentro das regras conciliares, sem, no entanto, desviar-se da beleza. Afinal, para que serve a música se não tocar os corações de quem as ouve?

REFERÊNCIAS

Obras citadas

- AGOSTINHO. **Comentário aos salmos (*Enarrationes in psalmos*)**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 1997. V. -- (Coleção Patrística ; 9/2). 686p.
- ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009. 284 p.
- BATISTA, Percy Marques; SANTOS, Crisóstomos dos; SILVA, Eunaide Monteiro de Almeida. A presença de Maria na MPB. In: SEMANA DE TEOLOGIA, 23; SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MARIOLOGIA. MARIA NO MISTÉRIO DE CRISTO E DA IGREJA, 2017. Anais eletrônicos... Recife: Unicap, 2017. Disponível em <file:///C:/Users/aluno.UNICAP/Desktop/628-781-1-PB.pdf>. Acesso: 08 dez. 2017.
- BAUER, Johannes Baptist. **Dicionário bíblico-teológico**. São Paulo: Loyola, 2000. 455p.
- BOFF, Clodovis. **Mariologia social: o significado da Virgem para a sociedade**. São Paulo: Paulus, 2006. 728p.
- BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus**. Petrópolis: Vozes, 2012. 343p.
- CANDÉ, Roland. **História Universal da Música I**. Tradução de Manuel Dias da Fonseca e Teresa Siza. Porto: Edições Afrontamento, 2003. 664p.
- CATECISMO da Igreja Católica. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s1cap2_1135-1209_po.html> Acesso: jan. 2018.
- CHEDIACK, Almir. **Harmonia & Improvisação I**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. 355p.
- COMPÊNDIO DO VATICANO II: constituições, decretos e declarações. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 743.
- COTHENET, Édouard. Os irmãos de Jesus. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. p. 1090.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Traduzido em português por Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. 1018 p.
- ETRUSCO. In: Dicionário informal. Disponível em <<https://www.dicionarioinformal.com.br/paqui%C3%BAro-etrusco/>>. Acesso: 31 mai. 2017.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário Aurélio de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 506p.
- FONSECA, Joaquim. **Quem canta? O que cantar na liturgia?** São Paulo: Paulus, 2008. 94p.
- FONSECA, Joaquim; WEBER, José. **A música litúrgica no Brasil: 50 anos depois do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015. 88p.

HIGUCHI, Marcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. **Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica**. OPUS, v. 13, n. 2, p. 197-207, 2007.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. Lisboa: Gradiva, 2005. 759p.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Harmonia tonal**. Traduzido por Hugo L. Ribeiro, Jamary Oliveira e Ricardo Bordini. Disponível em <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/kostka_Payne-Harmonia_Tonal-Capa.pdf>. Acesso: 14 abr. 2017.

LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). **Dicionário crítico de Teologia**. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2004. 1967p.

LAUTENTIN, René. **Breve tratado de teologia mariana**. Petrópolis: Vozes, 1965. 222p.

LEXICON: Dicionário Teológico Enciclopédico. São Paulo: Loyola, 2003. 823p.

MORRE o Ir. Pires. Boletim Unicap, Recife, 2 dez. 2013. Disponível em <<http://www.unicap.br/assecom1/morre-o-irmao-lindbergh-pires/>>. Acesso: 06 jan. 2018.

MURAD, Afonso Tadeu. **Maria, toda de Deus e tão humana: compêndio de mariologia**. São Paulo: Paulinas: Santuário, 2012. 260p.

PALEN, Kurt. **História Universal da Música**. 2. ed. Traduzido por A. Della Nina. São Paulo: Melhoramentos, [1958]. 346p.

PEREIRA, Humberto Santos. Religião e música no Brasil: a apropriação religiosa da música profana no conflito religioso brasileiro. **Revista FSA**, Teresina, v. 11, n. 3, p. 405-416, set. 2014.

REIMER, Ivoni Richter. **Trabalhos acadêmicos: modelos, normas e conteúdos**. São Leopoldo: Oikos, 2012. 111p.

TEODORA (esposa de Justiniano). Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Teodora_\(esposa_de_Justiniano\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teodora_(esposa_de_Justiniano))>. Acesso: 21 mai. 2018.

TEORIA dos afetos. Disponível em <<http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>>. Acesso: 6 jan. 2018.

Obras de apoio

ALBUQUERQUE, Amaro C.; LACERDA, Osvaldo C. de; SOUZA, José Geraldo de; SOUZA José Alves de; VALE, Nicola. **Música brasileira na liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005. 144p.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 252p.

AZZI, Riolando. **A Igreja Católica na formação da sociedade brasileira**. Aparecida: Editora Santuário, 2008. (Coleção Cultura & Religião). 165p.

_____; GRIJP, Klaus van der. **História da Igreja no Brasil**: ensaio de interpretação a partir do povo. Tomo 2/3-2: terceira época: 1930-1964. Petrópolis: Vozes, 1979. 686p.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011. 229p.

BERGER, Peter Ludwing. **O dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulinas, 1985. 194p.

BUYST, Ione; FONSECA, Joaquim. **Música ritual e mistagogia**. São Paulo: Paulus, 2008. 103p.

CABRAL, Newton Darwin de Andrade. **Entre falas e silêncios: o trabalho com depoimentos orais em estudos sobre o campo religioso**. In: BRANDÃO, Sylvana; MARQUES, Luiz Carlos Luz; CABRAL, Newton Darwin de Andrade; MORAES, Alfredo (Orgs.). **História das religiões no Brasil, v. 5**. Recife: Edições Bagaço; Ed. da UFPE, 2010. p. 267-288.

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola, 1998. 278p.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 499p.

FLORÊNCIO, André. **Música, chamado e serviço**. São Paulo: Ed. Caçã Nova, 2014. 143p.

FONSECA, Joaquim. **Cantando a missa e o ofício divino**. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005. 95p.

GELINEAU, Joseph. **Os cantos da missa no seu enraizamento ritual**. Traduzido por Marta Lúcia Ribeiro. São Paulo: Paulus, 2013. 112p.

HERZFELD, Friedrich. **Nós e a música**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1992. 272p.

MESLIN, Michel. **Fundamentos de antropologia religiosa: a experiência humana do divino**. Petrópolis: Vozes, 2014. 462p.

MOLINARI, Paula (org.) **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009; 104p.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza. **Religião como texto: contribuições da semiótica da cultura**. In: _____. (Org.). **Linguagens da religião: desafios, métodos e conceitos centrais**. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 13-30.

_____. (Org.). **Religião e linguagem: abordagens teóricas interdisciplinares**. São Paulo: Paulus, 2015. 446p.

PADEN, William E. **Interpretando o sagrado: modos de conceber a religião**. São Paulo: Paulinas, 2001. (Coleção Religião e Cultura). 234p.

PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank (Org.). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas; Paulus, 2013. 703p.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 352p.

RAMOS, Danilo; DOS SANTOS, Rafael. **A comunicação emocional na performance pianística**. *Música em perspectiva*, v. 3, n. 2, 2010.

RIDLEY, Aaron. **A filosofia da música**. São Paulo: Loyola, 2008. 260p.

STEWART, R. J. **Música e psique**: as formas musicais e os estados alterados de consciência. São Paulo: Editora Cultrix, 1987. 179p.

TATI, Luiz. **Semiótica da canção**. Traduzido por Carlos Afonso Malferari. São Paulo: Editora Escuta, 1994. 287p.

Entrevistas

ARAÚJO, José Reginaldo Velloso. **José Reginaldo Velloso de Araújo**: depoimento [nov 2017]. Entrevistador: Percy Marques Batista. Recife. Gravação mp3 (18 min). Entrevista concedida ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco.

MURAD, Afonso Tadeu. **Afonso Tadeu Murad**: depoimento [set 2017]. Entrevistador: Percy Marques Batista. Goiânia. Gravação mp3 (8min, 41s). Entrevista concedida ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco.

SILVA, Gilvânia Nascimento. **Gilvânia Nascimento Silva**: depoimento [mar. 2018]. Entrevistador: Percy Marques Batista. Recife. Gravação mp3 (17min, 18s). Entrevista concedida ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco.

SILVA, Priscila Danielle. **Priscila Danielle da Silva**: depoimento [junho 2016]. Entrevistador: Percy Marques Batista. Recife. Gravação mp3 (15min). Entrevista concedida ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco.

APÊNDICE

Termo de consentimento livre e esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(A) Senhor(a) está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), na pesquisa intitulada “*Quem canta reza duas vezes*”: *canções marianas de Lindbergh Pires, SJ*, cujo principal objetivo é analisar o fenômeno religioso chamado “mariologia”, através das canções marianas do compositor católico Ir. Lindenbergh Pires SJ.

O estudo é realizado pelo Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral do Mestrado em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco.

Como a presente pesquisa pretende analisar canções marianas do compositor Lindenbergh Pires SJ será necessário o uso de conceitos acerca da mariologia, segundo os conceitos de Murad, Boff e Meunier.

Quanto às análises de partituras de algumas canções (análises musicais), recorreremos às teorias de KOSTKA e PAYNE (teóricos essencialmente musicais), por falta de teóricos musicais diretamente ligados à ciência da religião.

A metodologia para obtenção de dados para a pesquisa consistirá em ouvir, gravar e transcrever fielmente, para posterior análise, os relatos dos voluntários sobre os seguintes temas: música litúrgica, música católica, mariologia, música religiosa e de louvor.

O pesquisador garante que os riscos são apenas de desconforto subjetivo para os participantes da pesquisa; assim, afirma pretender, com ela, apenas e tão somente obter subsídios acadêmicos, os quais poderão servir de apoio para estudiosos de fenômenos religiosos semelhantes aos analisados.

O pesquisador solicita autorização para que o(a) Sr.(Sr^a) seja identificado(a), bem como que lhe conceda o direito de uso da sua imagem.

Cada participante tem a garantia de que, em qualquer etapa do estudo, terá acesso ao pesquisador responsável, para esclarecimentos de eventuais dúvidas, tanto diretamente, pelo fone 81 2119 4022, quanto através do Comitê

de Ética em Pesquisa da UNICAP, pelo telefone da Coordenação Geral de Pesquisa (81 2119 4375 ou 81 2119 4376). É possível apresentar recursos ou reclamações através dos telefones supracitados, ou dirigindo-se ao Comitê de Ética em Pesquisa – Coordenação Geral de Pesquisa – Universidade Católica de Pernambuco – Rua do Príncipe, 526 – Boa Vista – CEP 50050-900 – Recife – PE. Também se pode recorrer à correspondência eletrônica, através do e-mail pesquisa@unicap.br. As instâncias acima citadas encaminharão quaisquer procedimentos julgados necessários.

É garantida, a qualquer momento, a liberdade da retirada do presente consentimento e a consequente exclusão do estudo. Não há nenhum tipo de compensação financeira relacionada à participação dos depoentes.

Assim sendo, declaro que obtive todas as informações necessárias para poder decidir, de forma livre e esclarecida, sobre a minha participação na referida pesquisa.

Recife, ____ de junho 201__.

Assinatura do Participante

RG:

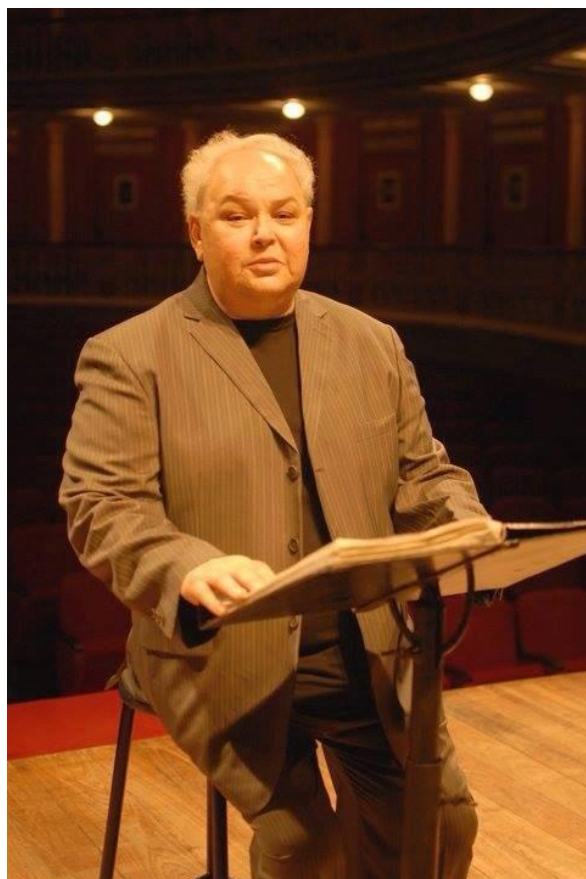
Assinatura do Pesquisador

RG: 335 752 SSP RN

ANEXOS**A: FOTOGRAFIAS****Foto 1:**

Ir Pires regendo o Madrigal Unicap – Teatro de Santa Isabel

Fonte: acervo pessoal do musicista Alisson Queiroz

**Foto 2:**

Curso de canto pastoral e lançamento do Cd de canções marianas

Fonte: Acervo do Madrigal Lindbergh Pires, sob a responsabilidade do Regente Jadson Oliveira



Foto 3: Ir Pires no seu gabinete de trabalho

Fonte: Acervo do Madrigal Lindbergh Pires, sob a responsabilidade do Regente Jadson Oliveira



B: CARTAZ**Imagem 3:**

Cartaz sobre o curso de canto pastoral e o lançamento do Cd das canções marianas

Fonte: Assessoria de Comunicação da Unicap

**curso de
canto
pastoral**
músicas marianas

Lançamento do CD
«Maria, Mãe da Igreja»
Lindbergh Pires, SJ

03 a 06 de agosto de 2011

Local: Auditório G2
(1º andar do bloco G)
Vagas limitadas

Inscrições -
Pró-reitoria Comunitária -
(Térreo do bloco B)
2119-4146

valor do curso: R\$20
com direito ao CD

19h às 21h30
(quarta, quinta e sexta-feira)
e das 9h às 12h
(Sábado)

Coordenação do Curso:
Ir. Lindbergh Pires, SJ
Palestrante:
Ir. Afonso Murad

UNICAP 60 ANOS

INSTITUTO
HUMANITAS
UNICAP

C: PARTITURAS DAS CANÇÕES ANALISADAS

VIRGEM, MÃE

*Letra e Música:***Lindbergh Pires SJ.**

Rf. Vir - gem Mãe, vem nos en - si - nar a di - zer sim ao Se-
 7 nhor Teu vi - ver foi só res - pon - der ao a -
 13 mor que te es-co - lheu ser Mãe de Deus.
 19 1. Tu - a vi - da nos mos - trou que a - mor é se en - tre -
 25 gar ao ir - mão e par - ti - lhar to - do
 31 bem e o sa - ber ser o Cris-to sal-va - ção.

Rf. Virgem Mãe, vem nos ensinar a dizer sim ao
 Senhor. Teu viver foi só responder ao amor que te
 escolheu ser mãe de Deus.

2. Tua vida nos mostrou, humildade em oração só transforma o
 coração numa fonte sem igual de amor, de perdão.

MARIA, MARIA

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

Rf. Ma - ri-a, tu és a be - le-za dum céu fei-to es - tre-las que a noi-te des - faz.____Teu

5 can-to es-pa-lha a cer - te-za que a dor dos hu - mil-des te-rá seu fi - nal. **1.** Trans-

9 for-ma o Mãe dos a - fli-tos, o gri-to so - fri-do de tan-tos ir - mãos____ num

13 can-to de fê, es - pe - ran-ça, num di - a de dan-ça, fe-liz ca - mi - nhar.____

Rf. Maria, tu és a beleza dum céu feito estrelas que a noite desfaz.
Teu canto espalha a certeza que a dor dos humildes terá seu final.

2. Acolhe em teu seio materno crianças famintas jogadas ao chão.
Qual chuva que fecunda a terra faz que a semente do amor brote em nós.

3. Maria, mulher escolhida, de todos querida, amada do Pai.
Recebe a clamor de teus filhos que juntos suplicam a libertação.

MARIA, MÃE DA IGREJA

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

Rf. To - da a I - gre - ja fe - liz _____ can - tão teu no - me, Ma -

7 ri - a! _____ ros - to ma - ter - no és do Pai _____ que em Je - sus nos con -

14 vi - da a u - ni - ão. _____ 1. És a i - ma - gem i - de - al da I - gre - ja, pro

21 mun - do és si - nal re - den - tor. _____ Qual I - gre - ja no e - van - ge - li - zar, _____

28 _____ des - per - ta em ca - da ir - mão _____ Cris - to Je - sus, a -

35 mi - go fi - el, _____ pre - sen - te nos co - ra - ções. _____

Rf. Toda a igreja feliz canta o teu nome,
Maria! Rosto materno do Pai que em Jesus
nos convida a união.

2. És o modelo perfeito do homem que quer ser na vida cristão.
Nos faz semelhantes, ó Mãe, ao Cristo teu Filho Jesus, Amigo fiel,
presença de paz, presente nos corações.

3. És tu, Maria, o ponto de união entre a terra, o céu e o mar. em ti
encontramos, ó Mãe, a luz de nosso acreditar. Sem ti não há motivo
algum do nosso existir cristão.

MARIA, PRESENÇA DE PAZ

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

Rf. Mãe, nu-ma só voz can-ta-mos a be-le-za su-a-ve
Mesmo nos mo-men-tos som-bri-os tua pre-sen-ça nos da-va

do teu mei-go o-lhar. 1. Ho-je nos-so cor-po a-tes-ta, nos-sa vi-da re-ve-la tua pre-sen-ça em nós. Nos-sa ho-me-na-gem sin-ce-ra é ten-tar nes-ta vi-da ser a-mor do-a-ção.

Rf. Mãe, numa só voz cantamos a beleza suave do teu
meigo olhar. Mesmo nos momentos sombrios tua presença
nos dava segurança e paz

2. Nada de mais belo existe manter vida a vida doação de amor.
Tu és para as todas as mulheres um sinal que aponta para um
novo amanhã.

SANTA MARIA

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

Rf. San - ta, _____ Vir-gem Ma - ri - a _____ por-teu que - rer _____ Je-sus se

7 fez _____ nos-so ir - mão _____ e Sal-va - dor. _____ 1. Sim, _____ por pri-mei-ro fi-
És _____ em tua al-ma e

15 zes - te _____ com-Deus Pai a - li - an - ça _____ in-fĩ-ni-ta de a - mor.
cor - po _____ o lu - gar do en - con - tro _____ dos teus fi - lhos com

21 Deus, _____ do teu ven - tre ben - di - to _____ nas-ceu a Sal - va - ção.

Rf. Santa, Virgem Maria por teu querer Jesus se fez nosso
irmão e Salvador.

2. Sim, nós queremos que haja a justiça e o trabalho para todos os irmãos.
Vem e nos dá tua coragem para testemunharmos toda a força do amor que
nos pode levar a morrer pelo irmão.

AVE MARIA

Música: Lindbergh Pires SJ.

D F#m G F# Em

A - ve Ma - ri - a, chei - a de gra - ça o Se-nhor é con - vos - co ben-

7 A D F# Bm Em A A7

di-ta sois vós en - tre as mu-lhe - res. Ben - di-ta é o fru - to do vos - so ven-tre Je-

13 D Bm G A D F#

sus. San - ta Ma - ri - a, Mãe de Deus, ro - gai por

19 Em A A7 D F# Em A7 D

nós pe-ca-do-res a - go - ra e na ho - ra _____ de nos-sa mor - te A - mém.

25 G Gm D

A - - - mém.

Ó MÃE, MARIA

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

1. Ó Mãe, Ma - ri - a vos-so man-to en xu - ga o pran - to dos o - lhos tris - tes das mu -

lhe - res nor - des - ti - nas. Ó Mãe er - guei o vos - so o - lhar fe - cun - do e be - lo

e o céu em lá - gri - mas fe - cun - da - rá o ser - tão be - lo e o céu - em

lá - gri - mas fe - cun - da - rá o ser - tão. **Rf.** Qual ou - ro es - pi - gas bro - ta -

rão, das ma - tas ver - des o fei - jão, De mãos er - gui - das pa - ra o céu: O - bri -

ga - do Se - nhor Je - sus. nhor Je - sus.

Rf. Qual ouro espigas brotarão, das matas verdes o
feijão, De mãos erguidas para o céu: Obrigado
Senhor Jesus. (bis)

2. Ó Mãe, Maria nos ensina a abraçar com fé e coragem a
missão e profetizar:
por sermos todos filhos e irmãos do mesmo Pai os bens da
terra partilhemos com Justiça.

CANTO E BENDIGO O TEU AMOR DE MÃE

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

1. Que - ro _____ nes-te di-a can - tar com a - mor, _____ que - ro _____ ben-di-zer teu a -
 mor de Mãe. _____ Sin - to _____ no meu ros - to teus bei - jos _____ o ca-lor-de teus
 bra - ços _____ me en-ba - lan-do a can - tar. _____ **Rf.** Dor - me _____ meu que - ri - do ne -
 Re - za _____ jun - to com a Ma -
 ném, _____ pro - te - gi - do da chu - va _____ e do ven-to a so - prar, _____
 mãe _____ pe - las po - bres cri - - - - -
 an - ças _____ que ho je vi - vem sem lar! _____

Rf. Dorme meu querido neném, protegido da chuva e do vento a soprar, Reza junto com a Mamãe pelas pobres crianças que hoje vivem sem lar!

2. Nunca poderei me esquecer de ti, foste minha estrela no caminhar.
Sempre guardarei dentro em mim as lições de amor que contigo aprendi.

3. Virgem, tu que és cheia de graça bem com força e abraça nossa mãe com calor. Pede ao Senhor da Bondade pelas mães que partiram ao encontro do Pai.

MARIA DAS GRAÇAS

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

Em Am Em

1. San - ta Ma - ri - a, ou - ve o gri - to de tan - tas Ma - ri - as do nos - so ser -
Nos seus - o - lha - res tão tris - tes la - men - to so - fri - do os fi - lhos mo -

7 B7 1. 2. Em B7 E

- tão. - ren - do sem á - gua e sem pão. **Rf.** San - ta Ma -

14 C#m A B7 G# A

ri - a, Mãe de Je - sus. ro - gai por nós

23 B7 1. 2. B7 E

a - go - ra e na mo - te Amém. mor - te A - mém.

Rf. Santa Maria, Mãe de Jesus. rogai por
nós agora e na morte Amém. (bis)

2. Santa Maria da Graças, Marias suplicam as chuvas do céu. como em caná
pede ao Cristo transforma este choro em água corrente que fecunda o chão.

3. Santa Maria, Mãe forte da dor vencedora e da morte também. Estas Marias
não percam a fé a esperança que deste lutar em manhã nascerá.

AVE, SEMPRE BELA

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

Rf. A - ve sem-pre be - la jor - rai so - bre nós tu - a luz su - a - ve
sol do en-tar - de - cer. 1. Sem-pre ó Mãe di - ses - te sim aos de-se - jos do se-nhor.
É tam - bém nos - so que - rer ao Pai res - pon - der.

Rf. Ave sempre bela jorrai sobre nós tua
luz suave sol do entardecer.

2. Sob teu olhar de amor confiantes vamos nós,
anunciando sem temer o amor de Deus.

3. Ô Maria quanto é bom o Senhor viver em nós
nossos lábios cantarão, maravilhas.

SENHORA, ÉS NOSSA MÃE

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

Rf. Vir - gem Ma - ri - a, a - má - vel Mãe, luz da ma - nhã _____

9 jun - ta ao Se - nhor pe - dí a paz _____ por to - dos nós. _____ **1.** No

17 mun - do _____ há tan - ta dor, _____ cri - an - ças _____ mor - rem sem pão. _____ Se -

25 nho - ra nos - sa Mãe, pe - dí jun - to ao Se - nhor que os ho - mens _____ não per - cam

31 fê _____ no a - ma - nhã. _____ Se - nho - ra nos - sa Mãe, pe - dí jun - to ao Se -

38 nhor que os ho - mens _____ não per - cam a fê _____ no a - ma - nhã. _____

Rf. Virgem Maria, amável Mãe, luz da manhã,
junto ao Senhor pedi a paz por todos nós.

2. Queremos viver o amor que Cristo nos deu. Senhora
nossa Mãe, pedi junto ao Senhor que o nosso viver
maior seja Jesus.

MÃE

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

Rf. Mãe, _____ vol-ve o teu o - lhar, _____ to-ma as nos-sas mãos, _____
 Mãe, _____ sol do en-tar-de - cer, _____ bri - sa da ma - nhã, _____

6. _____ nos pro-te-ge no ca - mi - nhar. _____ 1. Fos-te a es-co - lhi - da do
 tua pre-sen-ça nos traz a paz. _____

13. Pai, _____ pa-ra re-ce - ber _____ no teu sei-o A - mor _____ que fez re-nas-
 19. cer a es - pe - ra - ça no nos - so vi - ver. _____

Rf. Mãe, volve o teu olhar, toma as nossas mãos, nos
 protege no caminhar.

Mãe, sol do entardecer, brisa da manhã, tua presença
 nos traz a paz.

2. Senhora faz ressurgir em todos cristãos o querer servir e o
 decidir liberta os irmãos do sofrer.

CANÇÃO PARA MARIA

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ

Rf. Can - to es - ta sim - ples can - ção pra di - zer - te Ma -
Que - ro nes - te va - le de dor per - ce - ber - te ao meu

ri - a qual cri - an - ça fe - liz que tu és mi - nha Mãe,
la - do e sen - tir teu a - braço ma - ter - nal pro - te -

tor. **1.** Se - nho - ra men - sa - gei - ra da vi - da co - ra - ção sem me -

di - da que a - co - lhe sem nada e - xi - gir. Trans - for - ma mi - nha vi - da e - go -

is - ta nu - ma ca - sa sem por - tas, em fe - liz co - mu - nhão.

Rf. Canto esta simples canção pra ti dizer Maria
qual criança feliz que tu és minha Mãe. quero
neste vale de dor perceber-te ao meu lado e sentir
teu abraço maternal protetor.

2. Senhora fonte plena de graça que verteu toda a taça
do sangue redentor, por amor.
Qual ave que anuncia a aurora me faz ser mensageiro
de teu filho Jesus.

EU QUERO DIZER SIM

Letra e Música:
Lindbergh Pires SJ.

C F C Dm

Rf. Eu que-ro-di-zer sim ao Deus meu Cri-a-dor; meu co-ra-ção se a-

6 C G G7 F C

le-gra ou-vin-do a vos-sa voz. Eu dor; meu co-ra-ção se a-le-gra ou-

12 G7 C F G C G

vin-do a vos-sa voz. **1.** Eis a mi-nha vi-da, to-mai meu co-ra-ção. As mi-nhas mãos u-

19 C G G7 C F

sai pa-ra a-co-lher tan-tos ir-mãos; eis mi-nha li-ber-da-de e o

24 G C G7 C G F C

meu en-den-di-men-to: se-jais Se-nhor a ú-ni-ca ra-ção do meu vi-ver.

Rf. Eu quero dizer sim ao Deus meu Criador
Meu coração se alegra ouvindo a vossa voz (bis).

2. Fazei da minha vida um apêlo à união
aos homens que se agriem e promovem a divisão.
A morte foi vencida e o amor triunfará:
O negro, o branco e o índio se abraçando como irmãos.

3. Não mais quero pedir senão a vossa graça
Que todo o meu servir seja pra vossa imensa glória.
E a terra cantará e os homens louvarão
A vós Senhor o único Deus-Vivo e Criador.

MÃE BEM-AVENTURADA

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

Rf. És Mãe bem - a - ven - tu - ra - da, Gló - ria de Je - ru - sa - lém, —

— De Is - ra - el és a a - le - gri - a, Tu és a por - ta do céu. —

— **1.** Co - mo a - co - lhes - te, Ma - ri - a em teu sei - o mais pu - ro o Cris - to Je - sus, —

— que - re - mos ou - vir, re - ce - ber com co - ra - gem e ca - ri - nho a pa - la - vra de

Deus. — que la - vra de Deus. —

2.

Rf. És Mãe bem-aventurada, glória de Jerusalém,
de Israel és a alegria, tu és a porta do céu.

2. Tu és, Maria, o modelo perfeito de união com o Cristo Jesus,
no nosso caminho sofrido nos concede a graça do Cristo imitar.

LINDA, SENHORA!

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

1. Tu te en - fei - tas - te com a luz dos as - tros do
céu! Qual bor - bo - le - ta a vo - ar fe - liz em
bus - ca da flor, pou - sas - te com - mui - to a - mor nos bra - ços do
teu Se - nhor. **Rf.** Lin - da, Se - nho - ra, ra -
dian - te qual sol nas ma - nhãs, que - re - mos ser luz nas - na - ções.
— Nos en - si - na, ó Mãe, a vi - da ao Se - nhor do - ar.

Rf. Linda, Senhora, radiante qual sol nas manhãs,
queremos ser luz nas nações. Nos ensina, ó Mãe,
a vida ao Senhor do ar.

2. Ao Pai queremos por ti, Maria, ofertar: o suor que a terra regou, o
trigo que germinou, as mãos do artista que faz a massa tornar-se pão.

MARIA DA PAZ

Letra e Música:

Lindbergh Pires SJ.

Rf. Ó Ma-ri-a Vir-gem Mãe. És a luz sem-pre a gui - ar. És dos ho-mens a es-pe-

ran - ça na pro-cu-ra pe-la paz. paz. 1. Nos en - si-na nes-ta vi-da co-mo

cons-tru - ir a paz: "É pre - ci - so que os ho - mens quei - ram re-par-tir o pão".

Rf. Ó Maria virgem Mãe. És a luz sempre a guiar. És dos homens a esperança na procura pela paz.(bis)

2. Nos ensina nesta vida como construir a paz: "É preciso a cada instante a liberdade respeita".

3. Nos ensina nesta vida como construir a paz: "É preciso que os homens vejam o Cristo em cada irmão".