

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GIULIANA PROENÇA

**Castelo Forte: uma análise contextual e musical do hinário
Cantor Cristão, contendo uma análise semiótica com
conceitos de Luiz Tatit**

**CURITIBA
2014**

**GIULIANA PROENÇA
GRR20118241**

**Castelo Forte: uma análise contextual e musical do hinário
Cantor Cristão, contendo uma análise semiótica com
conceitos de Luiz Tatit**

**Monografia apresentada à disciplina
OA023 - Trabalho de Conclusão de Curso
PS como requisito parcial à conclusão do
Curso de Bacharelado em Música,
Departamento de Artes, SACOD,
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Ribeiro
da Silva Carlini**

**CURITIBA
2014**

AGRADECIMENTOS

À todos que foram meus professores no DeArtes por ajudarem a formar meu conhecimento acadêmico.

À Faculdade Teológica Batista do Paraná, por ter me cedido espaço em sua biblioteca para minhas pesquisas, e especialmente obrigada para as bibliotecárias: Antônia Regina Campaner e Maria Aparecida da Cruz Silva pela paciência de me ajudarem a encontrar os livros de que precisava, obrigada pela imensa ajuda!

Ao meu orientador, Álvaro Carlini, pela orientação de excelência, por ter me acompanhado em todas as etapas desse trabalho desde o projeto de pesquisa. Por ter aparado as arestas e me ensinado a ver através do micro e não do macro. Sem a sua ajuda eu ainda estaria perdida no projeto, muito obrigada!

Agradeço á minha mãe, Marilena Dallagranna Proença, por nunca desistir de mim, ter sempre investido nos meus sonhos e não ter permitido que eu desistisse deles. Por ter me ensinado através de sua vida a sempre ser forte. Pelo apoio, amor, carinho, conselhos e suprema paciência. Obrigada mãe!

Ao meu cunhado Pastor Hilton Isleb, pelo empréstimo de livros, e ajuda com comentários construtivos sobre a história da igreja Batista.

Á minha irmã, Tatiana Proença Isleb, pela imensa ajuda nas correções ortográficas, pelo apoio e amor!

Ao meu namorado, André Felipe Scalco, pela paciência, amor e compreensão. Pois mesmo depois de ter sido trocado pela minha monografia em muitos domingos, ainda esteve presente me apoiando e acreditando em mim.

À minha mãe e ao meu namorado, pela imensa paciência de me escutarem por diversas vezes eu ler este trabalho e perguntar opiniões. Foi de grande valia a escuta de vocês!

À todos os meus colegas de faculdade, que nesses quatro anos de graduação me ajudaram de alguma maneira, em companheirismo e principalmente em trocas de conhecimento. Em especial: Celeste Oliveira, Maria Eduarda Guimarães, Lana Muriel, Stefany Sohn e Sarah Kreuzcher, obrigada por terem feito parte da minha vida esses quatro anos, obrigada pelo companheirismo, e por me ajudarem em diversas ocasiões tantas vezes.

E a Deus, pois sem Ele, nada disso seria possível.

A canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: nela, a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas se reconhecem.

(Monclar Valverde)

RESUMO

Castelo Forte: uma análise contextual e musical do hinário Cantor Cristão, contendo uma semiótica com conceitos de Luiz Tatit

Essa monografia apresenta a análise contextual e musical do hinário oficial da Igreja Batista brasileira: o *Cantor Cristão*, onde se apresenta uma pesquisa que ressalta a importância deste hinário dentro do universo da música e da própria história da comunidade Batista. Primeiramente foi feita uma pesquisa do seu contexto histórico social e musical. Partindo da história da Igreja Batista até a chegada de missionários batistas americanos no Brasil, onde dentre os missionários estava Salomão Ginsburg, principal responsável pela organização e publicação do hinário *Cantor Cristão*. Seguindo então para uma pesquisa contextual musical, levando em conta uma pequena história e forma dos hinários, sendo esses, livros de músicas sacras. Para ser efetuada a análise do *Cantor Cristão* foi necessária uma pesquisa sobre a forma musical Canção, ressaltando suas qualidades, aspectos e características, comentando também como se compõe uma canção por parte do Cancionista; juntamente a esses aspectos foi pesquisado sobre a semiótica da canção com conceitos de Luiz Tatit, utilizado para a análise da letra e melodia do hino escolhido: *Castelo Forte*, de Martinho Lutero, reformador protestante no século XVI. Foi analisado somente um trecho deste hino, aplicando diretamente da metodologia de Tatit. A partir desta monografia buscou-se afirmar a relevância do *Cantor Cristão* musicalmente e historicamente.

Palavras-chave: *Cantor Cristão*; Batista; Martinho Lutero; Análise Canção; Semiótica da Canção; Luiz Tatit.

ABSTRACT

Castelo Forte: A contextual and musical analysis of Cantor Cristão hymnal, containing a semiotics analysis with Luiz Tatit concepts

This study presents the contextual and musical analysis of Brazilian Baptist Church's official hymnal: *Cantor Cristão*, where a research that emphasizes this hymnal significance within the music universe and the Baptist Society's history is shown. Initially, a research had been made about the Baptist Society historical and musical context. Starting from Baptist Church's history until the arrival of American Baptist missionaries in Brazil where among them was Salomão Ginsburg, chief of the organization and publication of the *Cantor Cristão* hymnal. Following with a musical contextual research, taking into regard a small story and shape of hymnals, those being sacred song's books. For an analysis of the *Cantor Cristão* to be made, research on the musical form "Song" was needed, highlighting its qualities, aspects and features, as well as commenting on how to compose a song by the songwriter. Along with these aspects it had been researched about the semiotics of the song with Luiz Tatit's concepts that was used for analyzing the lyrics and melody of the chosen hymn: *Castelo Forte*, Martin Luther, Protestant reformer in the sixteenth century. Was analyzed only part of the song, directly applying the methodology of Tatit. From this study we attempted to affirm the relevance of the *Cantor Cristão* musically and historically.

Keywords: *Cantor Cristão*; Batista; Martin Luther; Song analysis; Semiotics Song; Luiz Tatit.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HCC – Hinário Cantor Cristão

JUERP – Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira

BWV – Bach-Werke-Verzeichnis (Catálogo de Obras de Bach)

APRESENTAÇÃO

O tema desse trabalho, desde o começo de minha pesquisa, tem-se desenvolvido em torno do assunto principal: o hinário *Cantor Cristão*. Pouco se conhece sobre essa herança musical dos Batistas, sendo um importante conhecimento musical e histórico para quem gosta e procura conhecer mais sobre o assunto. Pensando nisso, parti do princípio de um trabalho que reúna, em torno de um único segmento: o *Cantor Cristão*, a sua história, história musical, suas características e uma análise semiótica, visando uma propagação maior de seu conhecimento, para que não somente evangélicos poderão consultar, como não evangélicos, músicos e leigos.

Para poder entender em que contexto social o *Cantor Cristão* esta empregado, foi feito uma pesquisa da história dos Batistas, onde parti de sua origem até sua chegada ao Brasil, local onde o *Cantor Cristão* foi publicado. Uma pequena história de seu publicador foi comentado nesse trabalho: Salomão Ginsburg, pois devido a ele, a igreja Batista no Brasil teve seu primeiro hinário oficial. Uma pesquisa sobre hinos e hinários foi feita adiante, visando ter um conhecimento melhor do que realmente é o *Cantor Cristão*, para assim, poder entender melhor o porquê de ter sido escolhido para uma análise semiótica e também seus antecedentes históricos e sua própria história.

Uma pesquisa sobre canção foi feita, ressaltando suas características e seus atributos únicos dentro do universo da música, buscando informar o leitor brevemente, desde o seu processo de criação, até como analisar semioticamente uma canção. Deste modo, me baseando nos estudos de Luiz Tatit, analisei um dos hinos contido no *Cantor Cristão: Castelo Forte*. Concluindo assim a pesquisa, onde podemos ver amplamente sua história, seu processo musical, e a aplicação desta em uma análise semiótica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 História da Igreja Batista	2
1.1 História da Igreja Batista do Brasil	4
1.2 Salomão Luiz Ginsburg (1867– 1927).....	6
2 Hinário	8
2.1 Hinário Cantor Cristão.....	13
2.1.1 Culto Batista	15
3 A Canção e sua Semiótica	17
4 Análise Semiótica	23
4.1 Hino Castelo Forte	24
4.1.1 Contexto Histórico	25
4.1.2 Análise.....	27
CONCLUSÃO	35
REFERÊNCIAS	36
APÊNDICE	39
1 Estrutura do Cantor Cristão	40
ANEXO	43
1 Castelo Forte.....	44
1.1 Letra original em Alemão.....	44
1.2 Tradução da letra original do alemão para o Português.....	45
1.3 Diagrama completo	46
1.4 Cantor Cristão do ano de 1970	51
1.5 Partitura do acompanhamento de piano com análise harmônica....	52
1.6 Partitura Melodia	53
2 Cantata BWV 80, Ein feste Burg ist unser Gott de Bach.....	53
2.1 Primeiro Movimento.....	53
2.2 Oitavo Movimento.....	55
3 CD	56

INTRODUÇÃO

O *Cantor Cristão* é um hinário, compilado de um pouco mais de 500 hinos, criado por Salomão Ginsburg, ex-judeu, convertido ao cristianismo, considerado o pai do cantor cristão. Esse hinário é usado em grande parte das Igrejas Batistas no mundo. As igrejas Batistas no Brasil surgiram com missionários estrangeiros que implantaram igrejas visando o crescimento desta comunidade, o trabalho foi árduo, mas foi de grande valor, pois nos primeiros anos já tinham implantado várias igrejas em diferentes estados no Brasil. Salomão Ginsbrug foi um desses missionários, sendo esse o responsável pela publicação do *Cantor Cristão* no Brasil. Atualmente o uso do *Cantor Cristão* está diminuindo, e o conhecimento que temos musicalmente dele, sobre sua estrutura de letra e melodia é muito escassa. Esta monografia visa em se ter um conhecimento maior sobre os hinos do *Cantor Cristão*. Hinos são canções, canções são formadas de melodia e letra, e cada estilo musical tem sua característica particular. O Hinário *Cantor Cristão* tem suas características, e são exatamente essas características que serão analisados nesta monografia, tanto historicamente como musicalmente. A metodologia usada foi a de Luiz Tatit¹, onde serão abordados alguns elementos utilizados na semiótica da canção para essa análise. De um modo geral este trabalho visa em se ter um conhecimento sobre a herança musical batista: O *Cantor Cristão*, tanto musicalmente como historicamente. Pois, se uma pessoa quer pesquisar sobre essa comunidade em relação a suas músicas, é imprescindível que esta aprenda antes suas tradições musicais.

¹ Luiz Tatit é professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e autor dos livros *A Canção: Eficácia e Encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (Ed. Escuta, 1994), *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* (Edusp, 1996), *Musicando a Semiótica: Ensaios* (Ed. AnnaBlume, 1997) e *Análise Semiótica Através das Letras* (Ateliê Editorial, 2001). Tatit é também músico e compositor - autor de 46 das canções gravadas pelo grupo RUMO - e já lançou os CDs-solo *Felicidade*, em 1998, e *O Meio*, em 2000, ambos pelo selo Dabliú.

1 HISTÓRIA DA IGREJA BATISTA

A Igreja Batista é uma comunidade evangélica, sua tradição sempre foi bíblica, característica esta que foi herdada de seus antepassados.

Tiveram origem com o movimento Separatista. Sobre isso Hewitt (1993, p. 10) comenta que “[...] é geralmente aceito hoje que os Batistas vêm de uma infusão de idéias Anabatistas do continente Europeu no movimento separatista Inglês”. Os primeiros Batistas vieram de congregações separatistas que começaram a se formar durante a segunda metade do século XVI, constituídas por ingleses que eram contra o anglicanismo, religião oficial da Inglaterra estabelecida no reinado de Isabel (1533 – 1603) no séc. XIV. De acordo com Morgan (1963, citado por Hewitt *et al*, 1993) a grande ofensa da Igreja Romana tinha sido a de manter o povo na ignorância; a ofensa da Igreja anglicana consistia em indicar ministros ignorantes e aceitar membros ignorantes (MORGAN, 1963, apud HEWITT *et al.*, 1993), já os separatistas tinham uma idéia diferente em relação a como a igreja deveria se portar, enfatizavam a importância do conhecimento da Bíblia, que todos, tanto pastores como membros, tivessem conhecimento e compreensão da doutrina cristã. Devido a isso, os separatistas foram perseguidos no início do reinado de James I (1566 – 1625) século XV, rei da Inglaterra, que substituiu Isabel. Estes acontecimentos levaram estes grupos a migrarem para a Holanda. Oliveira explica esse acontecimento:

Deve ser lembrado que os puritanos principalmente os dissidentes foram fortemente perseguidos no final do período de Elizabete e no Governo de Tiago I (1603-1625), que iniciou a dinastia Stuart em 1601, de seu filho, Carlos I (1625-1649). Foi nesse momento difícil que algumas igreja se deslocaram para Holanda, onde havia relativa liberdade religiosa. O início dos batistas se deu com uma dessas congregações. (OLIVEIRA, 2010, p.51).

As igrejas separatistas eram um grupo não muito organizado que queriam ser independentes, foram influenciadas fortemente pela teologia calvinista, que teve mais aceitação na Inglaterra do que a doutrina luterana². De acordo com Pereira (1979 p. 67) é “dos separatistas Ingleses surgiram os primeiros Batistas ingleses” tendo como líder John Smyth (1570 – 1612) e Thomas Helwys (1575 – 1616), que deram o nome de Batista pela necessidade que tinham do ato do batismo.

Smyth, por ser um estudioso da língua original da Bíblia concluiu que o batismo infantil não era escriturístico, ou seja, não estava escrito na Bíblia, então pela lógica percebeu que o batismo que ele e sua congregação haviam recebido nas Igrejas paroquiais na Inglaterra não tinha valor. Sendo assim, em 1609, Smyth batizou a si mesmo e depois batizou os membros de sua congregação, localizada em Amsterdã. Foi a primeira Igreja Batista em língua inglesa. Oliveira (2010, p. 54)

² HEWITT, 1993, p. 10.

comenta que “o desejo era reconstruir uma igreja de acordo com os padrões do Novo Testamento através do batismo de todos os crentes professos”.

No ano de 1612 uma parte da congregação de Smyth se deslocou da Holanda e voltou para Inglaterra juntamente com Thomas Helwys e neste mesmo ano foi formada a primeira Igreja Batista da Inglaterra, na cidade Spitalfields, arredores de Londres. Mesmo com o aparecimento das Igrejas Batistas na Holanda e na Inglaterra, as turbulências políticas e intolerâncias religiosas na Inglaterra ainda ocorriam. Em 1630 foi o auge dessa turbulência quando puritanos que eram contra o governo e buscavam liberdade religiosa, de comércio e progresso econômico, decidiram migrar para os Estados Unidos, para uma colônia chamada Nova Inglaterra.

Dentre esses puritanos estava o teólogo inglês Roger Williams³ (1603 – 1683)⁴, que em 1638, juntamente com seus amigos, fundou a primeira Igreja Batista nos Estados Unidos⁵ em Providence, na colônia que ele mesmo fundou Rhode Island. E foram dessas Igrejas que se formavam, que surgiram os primeiros missionários batistas americanos. William Caray (1761 – 1834) foi quem deu início ao trabalho missionário batista dos ingleses, indo para a Índia. Mais tarde, estes missionários vieram ao Brasil, começando então a história dos Batistas⁶ no Brasil.

Routh (1977, p.46) resume dizendo que “a verdadeira sucessão que os batistas avaliam não é a sucessão histórica nem a persistência de algum nome, porém a identidade espiritual com grupos de crentes, tanto na época apostólica como através dos séculos, que aceitavam e praticavam o que o Novo Testamento ensina”.

³ Williams escreveu um livro em 1644, chamado *The bloody tenet of persecution* (Os dogmas sangrentos da perseguição), no qual ele defende a separação entre Igreja e Estado, ele acreditava que era necessário que existisse esta separação para que houvesse o principio da liberdade. Mesmo tendo problemas com sua igreja, logo após o ocorrido da Independência dos Estados Unidos, estes princípios difundidos por Willians de liberdade religiosa e separação de Igreja e Estado se espalharam pela Nova Inglaterra. Silva (2011, p. 9) comenta que “a defesa dessas doutrinas ligava-se diretamente às experiências históricas vividas pelos batistas naquele momento”.

⁴ Em 1631 por ter problemas com a igreja Anglicana ao causar opiniões separatistas se mudou para Boston, Massachusetts, também entrando em conflito com a igreja. Foi exilado em 1635, morando mais tarde na colônia Providence que ele mesmo fundou, em Rhode Island.

⁵ A igreja de Williams seguia as tradições anabatistas de separação dos poderes civil e eclesiásticos. (SILVA, 2011, p.9), e buscavam o que mais tardese tornaria uma doutrina da Igreja Batista: a liberdade religiosa sendo a Doutrina número 13: Liberdade Religiosa (Manual Identidade Batista, 2011, p. 5).

⁶ Os batistas se caracterizam por serem bíblicistas, individualistas, conversionistas e liberais, onde defendem a liberdade de consciência, o congregacionalismo e o batismo de crentes por imersão. De acordo com Teixeira (1987. Citado por Hewitt *et al.*, 1993) quando a Igreja Batista deixa de defender estes elementos, deixa de ser Batista no seu sentido histórico. (TEIXEIRA, 1987, *apud* HWEITT *et al.* 1993)

1.1 História da Igreja Batista do Brasil

As igrejas Batistas brasileiras tiveram fortes influências norte-americanas. Em 1845 foi organizada a convenção Batista do Sul dos Estados Unidos, com intuito prioritariamente missionário. Pela necessidade de sustentá-los, a convenção criou a Junta de Missões Estrangeiras. O primeiro campo missionário foi a China depois a África e três anos depois já cogitavam ir para o Rio de Janeiro no Brasil.

A primeira Igreja Batista implantada em solo brasileiro foi organizada em 10 de setembro de 1871, na cidade de Santa Bárbara do Oeste, São Paulo, por imigrantes que vieram do sul dos Estados Unidos⁷. Mas era uma igreja sem objetivos missionários, sendo exclusiva para os colonos ingleses, os cultos eram realizados somente em inglês. O pastor desta igreja, Richard Ratcliff, mandou uma carta à Junta de Missões Estrangeiras para que enviassem missionários, com o intuito de plantarem igrejas missionárias, mas a Convenção não atendeu seu pedido⁸.

O responsável para que missionários viessem para o Brasil foi Travis Hawthorne, advogado, ex-general, colonizador no Brasil, convertido ao cristianismo e tendo decidido ser missionário pediu em carta à Junta de Missões Estrangeiras uma missão batista no Brasil. De acordo com Pereira (2001, p. 71) “Hawthorne impressionou de tal maneira a Convenção, que não somente foi aceito seu parecer, mas ele mesmo foi nomeado agente da Junta de Missões Estrangeiras no Estado do Texas”. Devido a esse ocorrido vários jovens vieram ao Brasil para serem pioneiros no trabalho missionário.

Os missionários mais importantes da história foram William Buck Bagby (1855 – 1939, Texas) e sua esposa Anne Luther Bagby (1859 – 1942, Kansas), Zachary Clay Taylor (1851 – 1919) e sua esposa Katie Stevens Craw Traylor (1862 – 1892), todos foram assessorados pelo ex-padre Antônio Teixeira Albuquerque (1840 – 1887), primeiro brasileiro que se uniu as missões pioneiras no Brasil tornando-se pastor Batista. Todos eram oriundos da Igreja Santa Bárbara do Oeste, São Paulo. Estes cinco missionários decidiram implantar uma igreja missionária no Brasil, com o intuito de atingir o público brasileiro. Foi implantada em 15 de outubro de 1882 a Primeira Igreja Batista da Bahia, com cultos em português. Nos anos que se sucederam foram implantadas diversas igrejas em diversos estados do Brasil: em 24 de agosto de 1888 foi fundada a Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro; em 17 de maio de 1885 foi fundada a Primeira Igreja Batista de Maceió, etc. Assim, em quatro anos, como resultado do trabalho missionário, já haviam várias igrejas batistas em quatro capitais brasileiras: Salvador, Rio de Janeiro, Maceió e Recife.

⁷ Chamados de Sulistas, famílias americanas que em 1865, fugiram para o Brasil devido a Guerra da Secessão em 1865.

⁸ Pereira (2001, p. 69) comenta que “o pastor Ratcliff, tendo regressado aos Estados Unidos, em virtude da morte de sua esposa, escreveu uma carta eloquente a Junta, expondo as necessidades e oportunidades do Brasil [...]”.

Muitos missionários que vieram ao Brasil contribuíram para o crescimento da Igreja Batista. Pereira (2001, p. 107) fala que esses missionários pioneiros foram os grandes líderes no primeiro quarto de século da história batista brasileira⁹.

Eles lançaram as bases humanas sobre que se fundamentou o trabalho e o progresso das igrejas batistas do Brasil. E viveram bastante para terem a satisfação de ver frutificar a semente que lançaram e de que com tanta dedicação cuidaram. Puderam também zelar pela manutenção dos primitivos ideais. O que passou menos tempo foi Zacarias Taylor, 27 anos, e o que passou mais tempo foi William Bagby, 58 anos. A média [...] foi de quarenta anos, muito mais que o tempo de uma geração. Deu bem para marcarem fundamente sua passagem pela terra brasileira. (PEREIRA, 2001 p. 107).

Um dos missionários pioneiros foi Salomão Ginsburg (1867 – 1927), Pereira (1979 p. 84) fala que “entre esses pioneiros que aqui chegaram ainda no séc. XIX, merecem especial referência Salomão L. Ginsburg” considerado o pai do *Cantor Cristão*, pregava, cantava e escrevia. Chegou ao Brasil em 1890, morreu em 1927. No período em que esteve no Brasil, como missionário e pastor, foi de grande valia para o crescimento da Igreja Batista e principalmente para suas músicas.

⁹ Em 1907 foi a fundação da Convenção Batista Brasileira, que é um órgão de cooperação, formado pelas Igrejas e na qual elas enviam seus mensageiros (PEREIRA, 1979, p. 86). Na época havia quatro mil batistas no Brasil, e quarenta e cinco missionários. A convenção criou a Junta de missões estrangeiras e a Junta de missões Nacionais. Desse modo os Batistas não cresceram somente na América, mas hoje existem missionários em diversos países no mundo todo. No início do séc. XX, o número de batistas já era suficiente pelo mundo para fazer um congresso, assim foi em 1905 em Londres, realizou-se um congresso Batista internacional, e desse Congresso foi organizada a Aliança Batista Mundial.

1.2 Salomão Luiz Ginsburg (1867 – 1927)

Missionário batista, sustentado pela missão americana que trouxe essa confissão evangélica para o Brasil. (OLIVEIRA, 2002, p.19).

Conhecido como o pai do *Cantor Cristão*, Salomão Ginsburg foi autor e tradutor de 102 hinos desta coleção, sendo o principal responsável por sua publicação em 1891. Salomão foi evangelista, missionário e escritor.

Nascido na Polônia em 6 de agosto 1867, judeu de origem, filho de um rabino¹⁰. Foi enviado a Koenigsberg, Alemanha, para estudar aos seis anos de idade. Os pais de Salomão planejavam trazer o filho de volta aos 15 anos, pois quando completasse 14 anos, seria escolhido uma esposa para ele, desse modo, ao voltar para casa e não concordando com o casamento pré-arranjado, Salomão fugiu para Rússia, perto de uma cidade chamada Suwalki¹¹. Salomão queria ir aos Estados Unidos, mas por falta de dinheiro foi para Londres, Inglaterra. Trabalhou junto com seu tio materno como guarda-livros.

Tempos depois, ao escutar uma pregação do evangelho do Novo Testamento pela primeira vez, sentiu-se confuso, pois os judeus não pregam o Novo Testamento, devido a isso, por querer maior conhecimento sobre o assunto e também por curiosidade, começou a estudar mais a palavra da Bíblia. Ao começar seus estudos, Ichter (1967, p. 67) comenta que para Salomão "sendo judeu, foi muito difícil aceitar o evangelho e também as inevitáveis consequências de sua decisão – a excomunicação do judaísmo".

Após escutar outra pregação sobre o Novo Testamento, Salomão se converteu ao cristianismo, e devido a sua decisão foi expulso pelo próprio tio de casa e não foi aceito pelos judeus da Inglaterra e nem pela sua própria família. Mas os cristãos da Inglaterra o colocaram em uma casa para judeus convertidos, chamado Abrigo dos Judeus Convertidos, no qual residiu por três anos. Salomão começou seus estudos com a arte tipográfica, cursou durante três anos o Religions Beyond Missionary College para judeus convertidos e se interessando pelo estudo do Evangelho, estudou mais três anos na Religions Beyond Missionary Training School, em Londres. Salomão foi muito perseguido por judeus na época devido a sua escolha, chegou a ser agredido, terminando em uma lata de lixo com o crânio quebrado. Mas isso não o impediu de continuar a professar sua nova fé. Ichter (1967 p. 68) comenta que “fazendo referencia a este acidente, mais tarde, Ginsburg declarou: 'Oh! Mas aqueles foram tempos gloriosos e louvei ao meu Pai Celeste por me permitir sofrer por Ele!...'”.

¹⁰ Líder da Religião Judaica.

¹¹ GINSBURG, 1970, p. 23.

Foi feito um pedido por parte da fundadora do trabalho congregacional no Brasil, Sarah Poulton Kalley (1825 – 1907), para que ele fosse missionário no Brasil. Deste modo, Salomão Ginsburg se apresentou à sociedade Missionaria Interdenominacional, e em 2 de fevereiro de 1890 foi para Portugal, onde passou quatro meses estudando a língua portuguesa. Ichter (1967, p. 69) comenta que “sua meta era aprender no mínimo de cem palavras cada dia”. Nesse tempo, depois de publicar alguns textos em português como *São Pedro nunca foi Papa* e *A religião de trapos, ossos e farinha* e causar alguns protestos do clero português devido esses folhetos, Salomão foi aconselhado a sair do país. Assim ele o fez, foi então para o Rio de Janeiro em 10 de julho de 1890. Se interessou pelo batismo após ir para a região do Nordeste e encontrar o pastor Zachary Taylor que lhe apresentou a Igreja Batista. No mesmo ano entrou em uma escola missionária terminando o curso com 23 anos de idade. Em 1891 Salomão foi finalmente batizado e logo depois consagrado ao ministério¹² Batista, como pastor, por um conselho formado por vários pastores de várias denominações.

Salomão foi o fundador do seminário Teológico Batista do Norte, secretário-executivo da Junta de Missões Estrangeiras da Convenção Batista Brasileira e também secretário da Junta de Missões Nacionais, pois se interessava em evangelizar os índios brasileiros. Criou a União de Igrejas de Cristo no Sul e quando residia no Rio de Janeiro assumiu a direção da Casa Publicadora e do *Jornal Batista*¹³, sendo redator desse jornal e também dos jornais evangélicos: *A Mensagem*, *O Bandeirante*, *As Boas Novas*, e criou o pequeno jornal chamado *O Bíblia*¹⁴. Oliveira (2002, p. 36) comenta que "como escritor, jornalista e músico, tornou-se um missionário deste grupo (Batista). Uma de suas primeiras contribuições foi a organização e edição do primeiro Hinário Batista em 1891". Quando residia em Pernambuco publicou um folheto com dezesseis hinos de sua autoria, que ao se enriquecer de conteúdo deu origem ao atual Cantor Cristão¹⁵. Salomão, em quase quarenta anos esteve em vários lugares do Brasil e diversas vezes foi perseguido. Em 1921 mudou-se para São Paulo e morreu aos 60 anos de idade de um ataque cardíaco.

Ginsburg reconheceu o poder da música. Apesar do fato de ter sido um dos baluartes do trabalho batista, dando contribuições significativas a quase todos os setores do trabalho denominacional, creio que a sua contribuição que mais tempo permaneceu é a sua publicação do 'Cantor Cristão'. Disse bem o saudoso Pastor Manuel Avelino de Souza, quando declarou: assim o poeta sacro não morrerá jamais, vive para sempre, a animar e inspirar o povo de Deus. (ICHTER, 1967, p. 72).

¹² De acordo com a doutrina Cristã, especificamente Evangélica, as pessoas possuem vocações específicas, os ministérios são grupos de pessoas com a mesma vocação, por exemplo: pessoas que tem vocação para música, atuam no ministério de Louvor, no caso de Salomão Ginsburg ele foi consagrado ao ministério pastoral.

¹³ A casa Publicadora Batista foi fundada em 1900 para a publicação de um jornal, folhetos, livros e outros periódicos. O primeiro Jornal Batista foi publicado em 10 de janeiro de 1901 e tinha apenas quatro páginas. Salomão Ginsburg foi mais tarde o redator do Jornal Batista.

¹⁴ BRAGA, 1960, p. 337.

¹⁵ O primeiro hino traduzido por Salomão foi o hino de número 168 chamado *Chuvvas de Bênçãos*.

2 HINÁRIO

Consideramos quatro aspectos da natureza do hinário - um livro de música, de poesia, de teologia e de adoração particular e pública. Este livro tem grande versatilidade e um rico potencial para uso na vida dos cristãos e no trabalho da Igreja. (MCERATH 1979, p. 16).

Hinário é um livro de música, poesia, doutrina e devoção¹⁶, que reúne músicas sacras chamados de hinos, usados por membros da igreja cristã para um culto público¹⁷. Podendo expressar sentimentos de introspecção, testemunho, alegria, aclamação e até separação. Os hinários atualmente conhecidos¹⁸ normalmente foram escritos por diversos compositores e autores como alemães, franceses, russos, ingleses, americanos e também brasileiros, de diversas épocas, desde o início do cristianismo, até os dias atuais.¹⁹ O período da história mais importante para que a hinódia cristã surgisse no meio cristão foi a Reforma Protestante, quando Martinho Lutero (1483-1546) trouxe o Canto Congregacional para a adoração aos fiéis²⁰. Daniel comenta:

[...] antes da reforma, não era costume a congregação cantar hinos. De fato os que haviam eram todos cantados em latim e pelos oficiais da igreja. Lutero, porém pensava que os cristãos poderiam entender o que era dito na igreja; então, traduziu a Bíblia para a língua do povo [o alemão] e também escreveu hinos para o povo cantar em sua própria língua. (DANIEL, 2012, p. 196).

Por isso, Lutero anunciava o direito e o dever dos fiéis de participarem das cerimônias religiosas, dessa maneira, para atender a essa necessidade criou o Coral²¹, que, como comentado,

¹⁶ McElrath 1976, p. 37.

¹⁷ Utilizados também, além de serem cantados, para coral, oração, leituras responsivas (onde o pastor fala um trecho, um fiel continua e assim por diante. Somente usado em igrejas com poucos membros, atualmente não se possui mais essa prática) e usada no prelúdio.

¹⁸ Exemplo: Bendito Cordeiro HCC 123; Firme nas promessas HCC 154.

¹⁹ “Durante os primeiros séculos do cristianismo, quando a fé estava sendo propagada através de todo o Mediterrâneo oriental, os convertidos de língua grega escreveram alguns hinos imortais, que, traduzidos, chegaram até os nossos hinários. [...] Simultaneamente, nos últimos séculos da produção de hinos gregos [...] no período conhecido como ‘Idade Média’, a luz da fé cristã foi mantida acesa pelos religiosos devotos dos mosteiros, dispersos pelo centro e ocidente da Europa. Esses seguidores de Cristo, numa era conturbada e incivilizada, legaram-se alguns dos maiores hinos de louvor e devoção. As seguintes contribuições ilustram parte da nossa dívida à hinódia latina: Vos, criaturas de Deus Pai (Hinário evangélico 129), de São Francisco de Assis (1182-1226); Jesus, o só pensar em Ti (CC, 70 – 4ª estrofe), de Bernard de Clairvaux (1091-1153), Jerusalém Exelsa (CC, 50) de Bernard de Clury, do século XII [...] Martinho Lutero e outros reformadores causaram grande impacto na hinódia Cristã, revivendo cântico de hinos, o que lhes havia sido negado por séculos. Como consequência, os portais do cântico evangélicos foram abertos na Alemanha luterana [...] Nossa hinódia foi imensamente enriquecida por essas expressões germânicas de fé e devoção, tais como Castelo Forte (CC, 323), de Martinho Lutero (1483-1546); Dai Graças todos vós, de Martin Rinkart (1586-1649), e Jesus tão belo do século XVII” (MACERATH, 1979 p 21-22).

²⁰ Oliveira, 2002, p. 15. McElrath (1976, p. 69) comenta que “O cântico congregacional permite a participação de todos os membros da igreja, aproveitando e desenvolvendo os talentos existentes. Esta participação é feita em união, o que se constitui numa experiência agradável de confraternização”.

²¹ O Coral, criado por Lutero, caracterizava-se: pelo uso da língua vernacular, ao invés do latim obrigatório nos ofícios religiosos católico-romanos; pelo emprego de valores longos e lentamente escandidos decorrente da execução congregacional, geralmente por centenas de fiéis; pelo seccionamento fraseológico, verso por verso, formando cadência; pelo acompanhamento ao órgão; e, já no seu período de consolidação, por apresentar a melodia no soprano em lugar de situá-la no tenor, como fora uso até então, e pela execução silábica e articulação simultânea de todas as vozes, a fim de permitir uma nítida compreensão do texto cantado. [...] Letra e música do coral provinham das mais diversas fontes, motivo pelo qual a estrutura de ambas também era variada; entretanto, as melodias especialmente compostas para corais obedeciam a forma Lied medieval.” (BRAGA, 1958, p 22)

deveria ser cantado em vernáculo²² pela congregação, desse modo o coral veio a se tornar o centro da liturgia romana²³. Os hinos que Lutero utilizava eram criativos, e o povo levava adiante os corais e salmos.

Lutero não apenas providenciou a participação de poetas e outras pessoas experientes na composição de hinos comunitários, mas ele mesmo lançou-se à tarefa, escrevendo textos originais para hinos bem como revisando antigos textos e conformando-os às novas concepções da reforma. Da mesma forma, Lutero também se lançou à tarefa de escrever melodias para hinos [...] Com relação aos hinos, é largamente conhecido que a grande contribuição da reforma Luterana foi a restauração do canto comunitário. Menos observado é que o desejo de Lutero pela participação ativa da comunidade através dos hinos era o resultado de seu interesse em que o povo participasse ativamente no ato de cantar a liturgia. [...] Para Lutero, os hinos não eram simplesmente um meio de permitir que a comunidade participasse do culto de um modo geral. Eles eram um meio de habilitar a comunidade a participar especificamente na própria liturgia da tradição católica ocidental, uma tradição que ele continuou a sustentar e afirmar. (SCHALK, 2006, p. 32, 54-55)

Assim como Lutero fez grande utilização dos salmos, outros compositores também o usam como fonte de inspiração ou até mesmo para a reprodução original desta, que são cânticos de louvor²⁴, desse modo o livro de Salmos²⁵ da Bíblia é considerado o primeiro hinário da Igreja Cristã chamado de saltérios²⁶.

Os cristãos primitivos cantavam muito. Herdaram esse costume dos judeus. Plínio, escrevendo ao Imperador, a respeito do culto dos cristãos, acentua: “Eles estão sempre cantando...” Os salmos constituem uma antologia de louvores a Deus. Eles são como que um florilégio musical. A história israelita é a mais alta expressão de seu louvor e gratidão a Jeová. Os Salmos constituem a mais bela e fecunda coleção de hinos dos tempos antigos. Nenhuma pode se lhe comparar. Os anjos, ao introduzirem no mundo o anúncio do nascimento do salvador, o fizeram “louvando a Deus e dizendo: Gloria a Deus nas maiores alturas, e paz na terra, entre os homens de boa vontade (Lucas 2:13-14). (FERREIRA, 1981, p. 56)

A comunidade Batista não tem o costume de cantá-los, mas em seu hinário, no *Cantor Cristão*²⁷, contém alguns hinos que são baseados no livro de Salmos, como alguns versos e estrofes.

Muitos dos nossos Hinos, mesmo não seguindo integralmente um salmo, aludem a várias frases e idéias dos salmos. Por exemplo, o hino de Marthin Lutero: Castelo Forte (CC, 323), faz referência a dois salmos, principalmente ao 46 e ao 31:1-4. “Louvai ao senhor, o Deus onipotente” (CC, 120) esta inspirado tanto no salmo 103 como no salmo 150. (MCERATH 1769, p. 20).

²² Ou seja, cantado em língua nativa do país, que nesse caso é o alemão.

²³ Braga, 1958 p. 19

²⁴ A forma de se cantar o livro dos salmos se chama Salmódia: “a entoação de salmos judaicos e de cânticos e doxologia modelados a partir deles” (Liesh, 2003, p. 25)

²⁵ O livro de salmos foi escrito por diversos escritores, dentre eles esta o Rei Salomão, que foi o terceiro rei de Israel durante os anos de 917 a.C. até 931 a.C. e Rei David, que também foi rei de Israel, entre outros. Nessa época o povo de Israel era repleta de hinos de louvor e gratidão a Deus.

²⁶ Coleção de salmos metrificados, sendo o maior hinário do povo Hebreu. McElrath (1976, p. 37) explica que “a palavra em hebraico traduzida ‘salmos’ significa ‘louvores’. ‘salmos’, transliteração grega, significa cânticos que são acompanhados por instrumento de corda. Falamos dos salmos como saltério, que é a forma no grego do vocabulário designativo da harpa. Desta forma, como nos dias passados usava-se o nome de um instrumento para distinguir uma coleção de hinos como ‘Harpa Sacra’, ‘Lira Sacra’ ‘Harpa Cristã’, o termo grego ‘psaltérion’ é aplicado aos salmos.”. Assim como o Cantor Cristão, o Saltério é uma compilação final de várias outras compilações menores, onde se dividem em cinco livros, cada um desses livros tem seu próprio caráter e história.

²⁷ História Cantor Cristão, vide capítulo 2.1.

Mas existem textos no Novo Testamento, que para alguns teólogos, de acordo com Martins (2002, p. 121) “são citações de hinos antigos dos primeiros cristãos, como por exemplo Efésios 5.15, Filipenses 2 :6-11) , 2 Timóteo 2:11-13”²⁸.

Surgiram no século XVI com João Calvino²⁹ (1509 – 1564) os salmos metrificados. Calvino condenava o uso dos hinos composto por homens³⁰, dessa maneira ele começou a utilizar os salmos bíblicos que foram adaptados a métrica popular da França na época³¹. Esses salmos foram aceitos por muito tempo, em vários continentes, como Europa e América do Norte. Os salmos metrificados constituíram a maior parte da hinódia inglesa, contidos em seus antigos saltérios ingleses utilizados até o século XVIII. Estes salmos metrificados também são encontrados em vários hinários, um exemplo é o hino *Feliz é o Homem* contido no hinário *Cantor Cristão*, que é exatamente igual ao salmo 1.

O século XIX foi o período onde a maioria dos hinos realmente usados foram escritos. Foi quando os americanos começaram a criar seus próprios hinários cristãos, que tinham propósitos evangelísticos³². Os ingleses também influenciaram as hinódias cristãs nesta época com seus hinos influenciados pela poética e o movimento romântico na literatura. Atualmente, mesmo com o pouco uso que as igrejas fazem dos hinos, ainda são escritos, e ainda com caráter evangelísticos.³³

Os batistas também contribuíram muito para a hinódia Cristã. No século XVI os anabatistas eram muito conhecidos pelos seus hinos fervorosos e cem anos depois, tanto na Europa como na América, os batistas foram defensores do canto congregacional. Mas, os primeiros batistas ingleses eram contra o canto congregacional, pois para eles, os não convertidos não poderiam cantar com os convertidos. Eram também, assim como Calvino, contra os hinos compostos por homens³⁴, usavam

²⁸ “Portanto, prestem atenção na sua maneira de viver. Não vivam como os ignorantes, mas como os sábios.” (Efésios 5.15); “Ele tinha a natureza de Deus; mas não tentou ficar igual a Deus. Pelo contrário, ele abriu mão de tudo que era seu e tomou a natureza de servo tornando-se assim igual ao seres humanos. E, vivendo a vida comum de um ser humano, ele foi humilde e obedeceu a Deus até a morte – morte de cruz. Por isso Deus deu a Jesus a mais alta honra e pôs nele o nome que é o mais importante de todos os nomes, para que, em homenagem ao nome de Jesus, todas as criaturas do céu, na terra e no mundo dos mortos, caiam de joelhos e declarem abertamente que Jesus Cristo é o Senhor, para a glória de Deus, o Pai” (Filipenses 2: 6-11); “ Se nós morremos com Cristo, também vivemos com ele. Se continuarmos a suportar o sofrimento com paciência, também reinaremos com Cristo. Se nós o negarmos, ele também nos negará. Se não formos fiéis , Cristo continua sendo fiel, pois ele não pode ser falso para si mesmo” (2 Timóteo 2: 11-13).

²⁹ Teólogo cristão francês e reformador protestante, assim como Lutero, teve grande importância para a reforma protestante.

³⁰ Também chamado de composição humana, é um hino composto inspirado somente pelo compositor, sem ter vindo de qualquer outra fonte.

³¹ McElrath, 1979, p. 22.

³² Os cânticos evangelísticos são os mais conhecidos pela maioria do povo. Sendo assim, constituem a expressão poética dominante da maior parte das igrejas (McElrath 1979, p. 24)

³³ Todos esses exemplos históricos citados até então, contribuíram para se formar e influenciar o hinário Batista *Cantor Cristão*.

³⁴ Ou seja, hinos que não foram inspirados no livro de Salmos, foram hinos com , somente, a inspiração própria do compositor.

somente do livro de Salmos, ao contrário de Calvino não usavam salmos metrificadas. Devido a isso os compositores pioneiros de hinos, principalmente ingleses, sofreram uma longa e dura luta contra tantas divergências de opiniões³⁵.

Mesmo com tamanhas controvérsias, se destacaram alguns compositores de hinos batistas entre o século XVII e XVIII, dentre eles esta: Isaac Watts (1674 – 1748), considerado o pai da Hinódia Inglesa, era líder religioso, produziu hinos tanto de composição humana como salmos cristianizados. Nesta mesma época Benjamim Keach (1640 – 1704), pastor batista de Southwark, Inglaterra, estava entre os primeiros que compunham hinos próprios para serem cantados pela congregação, seu filho mais tarde ajudou a propagar o canto congregacional na América; pastores da época e seguidores de Watts e Charles Wesley (1707 – 1788), ajudaram a propagar seus hinos³⁶. Charles Wesley (1707 – 1788), também era um compositor de hinos que se destacou na época, chamado de Melodioso Cantor, escreveu mais de seis mil hinos³⁷.

No século XVIII os hinos já eram mais populares, alguns nomes batistas que ajudaram a propagar a hinódia batista foram: americanos como John Leland (1754 – 1841), Fichard Furman (1755 – 1825), Jesses Mercer (1769 – 1841), Adrew Broaddus (1770 – 1848). E nomes ingleses como John Bunyan (1628-1688), Anne Steele (1716-1778), Robert Robinson (1735 – 1790), John Fawcett (1740 – 1817), Samuel Medley (1735 – 1799) entre outros. McElrath (1979, p. 31) comenta que “os estudantes de hinologia falam desses escritores como representantes da idade áurea da hinódia batista”.

Os hinos batistas eram em sua maioria sobre batismo e ceia³⁸. A primeira coleção da hinódia popular, feita por tradição oral, da Nova Inglaterra do século XIX, foi uma antiga compilação batista chamada de Christian Harmony, publicada em 1805 por Jeremiah Ingalls (1765 – 1838). Os hinários ainda são escritos atualmente, mas não se comparam a vasta herança que nossos antepassados deixaram para a tradição da hinódia cristã.

Os hinários, na sua origem, tem um papel didático dentro da congregação. Suas letras podem conter tanto conteúdo de louvor e adoração a Deus, de ensinamento da Bíblia, ou servir como ferramenta de evangelização, sendo escolhido assim o hino apropriado para cada momento. O músico e teólogo McElrath comenta:

³⁵ McElrath, 1976, p. 29.

³⁶ Nenhum dos hinos desses pastores pioneiros subsistiu no uso moderno (McErath, 2002, p. 30).

³⁷ O *Cantor Cristão* possui três de seus hinos.

³⁸ A ceia é um momento simbólico no meio cristão, onde acontece uma lembrança da morte de Jesus na cruz, onde os fiéis comem do pão e tomam do vinho, fazendo referência assim, do corpo e do sangue de Jesus derramado na cruz para a salvação dos pecados.

Os hinos são as canções do povo de uma igreja que cultua. Eles evoluíram de reflexões e experiências cristãs através dos tempos, e foram colecionando em um volume que, depois da Bíblia, é o mais importante livro que possuímos. Assim, o hinário pode e deve ocupar um lugar significativo em toda a esfera cristã – no culto congregacional, na educação religiosa, no lar e na devoção particular. (MCEL RATH, 1976, p. 58).

Antigamente os hinos eram publicados sem partitura, para que as pessoas pudessem observá-los em forma de poesia. Pode-se até dizer que hinos são poesias, mas para os críticos, os hinos não têm uma poesia verdadeira ou um nível elevado. McElrath (1976, p. 14) afirma que “desde que escrever um bom hino é uma tarefa exigente e difícil, é bem verdade que nem todos os versos que encontramos no hinário atingem o mais elevado padrão da crítica poética”. Com o tempo os hinos foram impressos com o acompanhamento de partitura, para que instrumentistas tivessem a oportunidade de acompanhar juntamente com toda a congregação. McElrath (1976, p. 14) fala que “[...] existem alguns hinários que imprimem apenas uma estrofe do hino entre as pautas; as estrofes que se seguem são impressa abaixo da música, em forma de poesia. Este arranjo dificulta um pouco o cântico para quem não está acostumado, mas esclarece o fato de que, quanto a métrica, forma da estrofe e rima, os hinos são, enfim, um tipo de poesia.”

O objetivo principal do hinário não é ser um livro poético, mas um meio em que o cristão expressa sua fé, usado também como um livro devocional³⁹. Alguns hinos são de grande valor teológico, dando ensinamento da doutrina Cristã, por serem muitas vezes inspirado na Bíblia. Os hinários podem não ser considerados poesias verdadeiras, mas como McElrath (1976, p. 14) comenta, existem hinos que “trazem consigo elegância literária”, alguns exemplos disso são estes versos: “Oh! Vinde adorar o excelso e bom Deus” (CC, 16) “Que ave que buscando os céus” (CC, 22) “Apenas rompe a aurora” (CC, 177) “Jerusalém excelsa” (CC, 505).

Liesh nos explica como a Sociedade de Hinos da América define hino:

Um hino cristão é um poema reverentemente concebido, elaborado para ser cantado, que expressa a atitude do adorador para com Deus ou os propósitos de Deus na vida humana. Ele deve ser simples e métrico na forma, e genuinamente emocional, poético e literário no estilo, espiritual na qualidade, e suas idéias devem ser tão diretas e evidentes de forma a unificar uma congregação quando é cantado. (LIESH, 2003, p. 12).

³⁹ Expressão utilizada pelos cristãos para dar nome ao momento de leitura da bíblia, onde o fiel medita em sua palavra aplicando diretamente em sua própria vida os ensinamentos que foram recebidos durante o momento. Desse modo os hinos também podem servir como devocional, a partir do momento em que o fiel medita na letra, acreditando em sua mensagem e aplicando em sua vida, dependendo do assunto do hino.

2.1 Hinário Cantor Cristão

O *Cantor Cristão* é o hinário oficial da igreja Batista, sendo um compilado de hinos de diversas culturas, autores, compositores e adaptadores de melodia e texto. Assim como outros demais hinos que existem.⁴⁰

O nosso Cantor Cristão é o repulsório das melhores jóias literárias musicadas. Nome como os de Lutero, Carlos Wesley, Fany Crosby, Ira Sankey, Mozart, Doane, Haendel, Hyndn, R.Pitrowky, Salomão Ginsburg, Sarah Kalley, W.E. Entzminger, Manoel Avelino de Souza e centenas de outros autores de letras ou compositores de música nunca serão esquecidos por aqueles que tem manuseado o nosso hinário. (FERREIRA, 1981, p. 57)

A história do *Cantor Cristão* começou quando Salomão Ginsburg veio ao Brasil em 10 de junho de 1890, e neste mesmo ano constatou que os batistas brasileiros ainda não possuíam um hinário próprio, era somente utilizado o hinário evangélico *Salmos e Hinos*, publicado em 1861. Desse modo, no ano de 1891, Ginsbrug publicou o primeiro hinário brasileiro com o nome de *O Cantor Cristão*, que possuía apenas 16 hinos. No ano seguinte foi publicada a segunda edição do contendo 23 hinos, nas edições que se sucederam, sempre eram adicionados mais hinos, sendo publicados em vários lugares diferentes como: Pernambuco, Bahia, Salvador, Rio de Janeiro. Devido algumas complicações no ano de 1914 a 14ª edição foi impressa em Porto, em Portugal. Oliveira (2002, p. 78) comenta que Ginsburg selecionou e traduziu hinos famosos na época para inserir ao *Cantor Cristão*, hinos estes de compositores e escritores alemães, ingleses e americanos.

Sensível e intuitivo soube tirar partido do nosso passado musical na seleção que realizou. Observador da cultura brasileira, Ginsburg apostou no sucesso das traduções e na aprovação dos hinos que iriam concorrer com o canto gregoriano. (OLIVEIRA, 2002, p. 78)

Antigamente, na música ocidental, os autores das músicas eram muito reconhecidos. Os poetas eram também compositores, dessa maneira, a música não se separava da forma poética e dos ritmos. Mendes (1998, p.11) considera o Canto Gregoriano como a maior fonte da música ocidental porque o domínio da Igreja foi a grande responsável por isso, de acordo com o escritor essa manifestação musical predominou até o Renascimento. Johann Sebastian Bach, era um compositor que estava muito ligado a religião, e foi uma grande influência na história da música no ocidente; quando o cânone musical ocidental se enriqueceu, Beethoven e outros compositores também influenciaram os compositores europeus escolhidos por Ginsburg para o *Cantor Cristão*⁴¹. Oliveira comenta de o porquê isso ser tão importante para o conhecimento da história do *Cantor Cristão*:

⁴⁰ Harpa Cristã da Igreja Assembléia. Novos Cânticos, hinário Prebisteriano. Hinário Adventista, dos Adventistas, entre outros.

⁴¹ Oliveira, 2002, p. 78

O patrimônio musical do ocidente deve muito da sua qualidade à tradição cristã começada com o Canto Gregoriano que, por sua vez, é herdeiro de contribuições anteriores, como vimos. Na verdade, o canto e a música da Igreja Cristã primitiva tem suas raízes na tradição judaica do Antigo testamento. Jubal, no livro de Gênesis 4.20-21, foi chamado de pai de todos que tocam harpa e flauta. Miriã a profetiza, irmã de Abraão e Moisés, usou a música para comemorar a passagem libertadora pelo Mar Vermelho. O profeta Samuel falou sobre a influência do rei Davi, que foi músico, sobre cantores e cantoras. Os Salmos, de um modo geral, eram poesia que foi musicada para celebrações no templo de Jerusalém. No Novo Testamento, o Apostolo Paulo, judeu da tribo de Benjamim, usou música cantada e instrumental em inúmeras ocasiões, notadamente nas cidades de Corinto na Grécia e Éfeso, na Ásia Menor. Não podemos analisar a obra musical de Salomão sem relacioná-la com a inspiração que recebeu da Bíblia, Antigo e Novo Testamento. (OLIVEIRA, 2002 p. 79).

Pelo fato de o *Cantor Cristão* ter sido compilado por um estrangeiro, e muitos hinos serem traduções, desde a primeira edição até a atual, existe um esforço enorme para aprimorar seu estilo literário. Devido a isso, o *Cantor Cristão*, durante anos, sofreu constantes modificações, principalmente nas letras. A maior alteração feita foi em 1958, quando a Convenção Batista Brasileira, em uma assembléia, juntamente com alguns obreiros⁴², publicou uma edição especial do *Cantor Cristão*, em caráter experimental: foi ajustado 21 letras, o tom de 30 melodias foram transpostas, tornando-as mais acessível ao canto, 20 músicas receberam novas modalidades, foram tirados 119 hinos mas adicionados 41 hinos e a numeração sofreu modificação quase total⁴³. Na época, as pessoas que utilizavam o *Cantor Cristão* não gostaram muito da mudança, principalmente pelo fato da retirada de alguns hinos e de a numeração ter sido alterada.⁴⁴

Os primeiro exemplares do *Cantor Cristão*, assim como outros hinários, somente possuíam letra, os músicos deveriam tirar de ouvido ou decorar as melodias, ou então possuir um hinário estrangeiro, de onde foram extraídos os hinos, algo difícil de possuir na época. Mas em 1971, finalmente ganhou uma versão musicada. O *Cantor Cristão* recebeu muitas modificações, mas isso alterou pouco o hinário em si, pois suas modificações tinham somente o objetivo de deixá-lo mais aprimorado. Atualmente, no ano de 2014, o *Cantor Cristão* possui uma documentação completa, contendo datas, nomes de compositores, autores e tradutores, possuindo um cabeçalho que inclui o nome da melodia e a sua métrica⁴⁵.

Os brasileiros gostaram tanto do *Cantor Cristão*, que posteriormente, suas músicas foram inseridas também em hinários de outras denominações. Hoje, no ano de 2014, 87 anos após a morte de Salomão Ginsburg, o *Cantor Cristão* contém mais de 500 hinos, de diversos compositores,

⁴² Pessoa com o objetivo de servir a Deus, trabalhando na igreja, sendo visto como uma autoridade espiritual.

⁴³ McElrath, 1976, p. 63

⁴⁴ Normalmente um hinário é reconhecido pelo seu número, e não somente pelo seu título, por exemplo, o hino Castelo Forte é representado pelo numero 323, normalmente representado desta maneira HCC 323 (HCC: Hinário Cantor Cristão), fazendo referencia ao hino *Castelo Forte*. Por isso para as pessoas da época foi difícil essa mudança de numeração, seria o mesmo que trocar o título do hino.

⁴⁵ Vide em Apêndice, página 44, uma pequena explicação da organização do Cantor Cristão: o cabeçalho e seus índices.

autores e tradutores. Desta maneira foi escolhido um hino a ser analisado, mas para se fazer essa análise, se mostra um estudo sobre canções a partir da análise semiótica de Luiz Tatit⁴⁶.

2.1.1 Culto Batista

O culto é assaz fundamental para colocar a pessoa em relação pessoal com Deus e em comunhão com os demais cristãos; provê estímulos e desafios para a vida cristã, da oportunidade para a confissão e purificação dos pecados; fornece instrução para o viver diário; e, dá condições ao fiel para que tenha a sua fé e seu ardor aumentados. (MARTINS, 2002, p. 115)

Para poder entender como é o momento de louvor Batista, ocasião em que é utilizado o *Cantor Cristão*, será contextualizado dentro do culto, pois, além do louvor, contêm vários outros momentos. De acordo com Roberto (2006, p. 67) comenta que o “culto é ato de adoração e louvor a Deus contendo elementos de gratidão, intercessão, contrição e revelação”.

Diferente da igreja Católica as igrejas Batistas não usam liturgia⁴⁷, apenas realizam um culto bem simples, mas com ordem e reverência, preferem o termo “ordem de culto” ao termo “liturgia”. A ordem do culto das igrejas Batistas é flexível, ou seja, difere de uma igreja para outra, normalmente segue-se uma ordem padrão, que pode variar de acordo com a denominação e com a situação local.⁴⁸ Martins (2002, p. 125) nos dá um dos modelos padrão de culto oferecidos nas Igrejas Batistas, que seria em ordem de sequência: “Prelúdio, Hino congregacional, Leitura Bíblica Responsiva, Oração Invocatória, Boas Vindas aos Visitantes, Cânticos, Oração, Música Especial – Coral, Ofertório (dízimos e ofertas), Hino Congregacional, Mensagem, Música Especial, Oração, Bênção e Poslúdio”⁴⁹.

O Hinário *Cantor Cristão* esta inserido nesse contexto especificamente na parte de Hino Congregacional/ Louvor e/ou Adoração⁵⁰. Para Ferreira (1981 p. 56) este momento “dão vitalidade

⁴⁶ Estudo sobre canções página 19.

⁴⁷ “Liturgia é a coleção de formas ritualísticas prescritas visando á adoração pública [...] estão em foco os officios divinos, as litanias e as maneiras que são administradas os sacramentos” (Martins, 2002, p. 116).

⁴⁸ Martins, 2002, p. 116 -117. Cada igreja Batista possui seu próprio modelo de culto, tendo estilos diferentes, dependendo do publico alvo e também da cultura, por exemplo, uma igreja Batista tradicional, seguiria este modelo que foi dado, diferente de uma igreja Batista não tradicional, em que os cultos podem ser até temáticos, ou seja, atualmente se utilizam modelos de culto que se “moldem” no publico alvo daquela congregação. Desse modo os cultos são diferentes de cultura para cultura, pois, afinal das contas cada cultura é diferente.

⁴⁹ Este modelo é um modelo antigo, escolhido para poder se fazer uma comparação com o culto atualmente.

⁵⁰ Louvor e Adoração são termos de situações diferentes: Witt (2001, p. 67) explica dizendo que “ só podemos elogiar a pessoa amada até o ponto em que a conhecemos; nunca iremos além disso. O que sabemos sobre ela é que nos limita a apreciar suas boas qualidades e dar-lhe ‘louvor’ a respeito delas. Com o Senhor (Deus), acontece o mesmo. Se não sabemos que ele é fiel, como poderemos dizer-lhe: ‘senhor, tu es fiel’ ? Se não tivermos provado de sua misericórdia, não poderemos dizer com convicção : ‘Senhor, louvo-te pela tua misericórdia’”. Dessa maneira “nossa adoração será o resultado de o conhecermos (conhecer a Deus), pois ela é sinônimo de comunhão”. Ou seja, Louvar, é se animar, elogiar, engrandecer, na limitação em que se conhece a Deus. Já a Adoração é algo mais profundo, sendo algo intimo para cada fiel e não se restringe somente ao ato de cantar ou tocar um instrumento, mas pode-se adorar a Deus de outras formas como: dança, artes plásticas, com palavras e até em silêncio e etc, que são apenas ferramentas para que uma pessoa desenvolva e fortaleça a adoração, pois ela vai além de uma simples ação ou experiência religiosa. Resumindo, de acordo com Allen e Borrer (2002, p.17) “adorar alguém ou algo é atribuir mérito supremo ou declarar valor supremo aquela pessoa ou coisa”. Ainda há controvérsias sobre o assunto no meio evangélico, onde é difícil definir e explicar

ao culto, pois, através deles, o adorador pode, extravasar os seus sentimentos de louvor e gratidão a Deus”. Antigamente, mais especificamente nos anos 70 e 80, só se utilizava o *Cantor Cristão* neste momento do culto, do qual cada fiel possuía em mãos um exemplar deste hinário, e acompanhava juntamente com a congregação o hino cantado, sendo às vezes acompanhado por um órgão ou piano, ou um coral acompanhado de piano. Atualmente, a grande maioria dos hinos foram substituídos pelas músicas gospel⁵¹, que diferem dos hinos em relação a melodia e letra, utilizam além da voz, de instrumentos como: bateria, baixo, guitarra, teclado e qualquer outro instrumento que desejem acrescentar. Dependendo da igreja ainda é utilizado o coral⁵², que este pode até ser acompanhado por uma orquestra⁵³. Ou seja, o momento de louvor das igrejas Batistas mudaram muito, até mesmo o acompanhamento visual das letras, no qual anteriormente se fazia através do hinário, foi substituído por projetores multimídia⁵⁴. Liesh comenta sobre esse fato:

[...] algumas igrejas não tem cantado sequer um hino nos últimos anos! Outras cantam, no máximo um hino por mês. A adoração delas é destituída de hinários, coros, solos e leitura bíblica em grupo. Até mesmo as orações em comunidade têm diminuído muito. Para essas igrejas, a música representa o coração de seus cultos. Sua adoração liderada por uma “equipe de louvor”, normalmente consiste em dois guitarristas (baixo e base), dois vocalistas, um baterista, um tecladista e talvez alguém na flauta ou no sax fazendo a melodia junto com a congregação. As letras das músicas são projetadas em slides, retroprojetores ou impressas num folheto. (LIESH, 2003, p. 9).

Devido a isso se ressalta a importância de um estudo sobre o hinário *Cantor Cristão*, sendo uma importante herança batista não mais utilizada nos dias atuais com tamanha frequência como era utilizada nos anos 70 nos cultos como ferramenta de adoração por parte dos fiéis.

com palavras esses dois termos, dessa maneira esse assunto necessitaria de uma outra pesquisa, o que não é o foco do trabalho presente.

⁵¹ Termo utilizado para classificar as músicas evangélicas, usados para cultos religiosos e como produto para o mercado comercial.

⁵² A utilização do coral não está associado a utilização de hinos. Um independe do outro.

⁵³ Normalmente sendo utilizados em épocas comemorativas, como o Natal, Páscoa e etc.

⁵⁴ Aparelho eletrônico que projeta imagens (provinda de um DVD, sinal de TV, notebook) na parede, ou em um telão branco.

3 A CANÇÃO E SUA SEMIÓTICA⁵⁵

De acordo com Lima (2010, p.1) “a canção é forma musical literária das mais antigas”. Na Idade Média, cantar e declamar eram considerados parecidos, e na baixa Idade Média a música estava sempre aliada ao texto. No decorrer da história da música, muitas formas para o uso de melodia e letra apareceram, sendo esses o: Acalanto, Reza, Hino, Canção Monódica, Conductus, Canção de Trovador, Moteto, Rondó, Chanson, Lied entre outros. De acordo com Leminski (2011, p. 35) estas “são algumas formas, bastante distintas, de lidar com estes elementos plurais que são música e texto”. Para Aristóteles não havia diferença entre poesia e canto, pois as duas precisavam de uma da outra, ou seja, poesia e canção estão entrelaçados entre si. Pois quando refere-se ao termo canção estamos também nos referindo ao canto e gênero poético, pois a canção quando esta ligada ao texto, se torna mais acessível⁵⁶. A poesia em si esta ligada, de acordo com Leminski (2011, p. 32), a “jogos de palavras, figuras de linguagem e sons, a subjetividade e a criação”, sendo ricos em repetições, paralelismo, simetrias, onde o ritmo é a estrutura central de um texto poético⁵⁷. A palavra quando usada de maneira poética, aumenta sua capacidade de sentidos, sendo ela narrativa ou ilustrativa, dependendo de como é manipulado o material, assim também se aplica na canção. De acordo com Leminski (2011, p. 27 - 30):

[...] a melodia em um poema se trata das sucessões de inflexões e cadências. Os sons que se seguem sugerem uma leitura e uma fluência, uma movimentação, como uma partitura em ‘campo aberto’ [...] As noções de poético e musical partilham de possibilidades semânticas, a utilização da voz, atenção às sonoridades. Porém, como a música não compõe uma sistematização de sentido, ela extrapola as possibilidades expressivas, e até mesmo a ausência de expressividade pode se tornar, ou significar expressão.

A canção é formada basicamente da combinação de letra e melodia⁵⁸, ou mais especificamente nas palavras de Secco (2012, p. 35) “a segmentação do texto falado e a continuidade melódica”. Desse modo, para se fazer uma análise de uma canção, que no caso deste trabalho será de um hino do *Cantor Cristão*, sendo essencialmente uma canção, deve-se considerar essas características.

A canção contém alguns aspectos particulares: ela é uma peça verbo-musical, ou seja, um gênero híbrido⁵⁹, geralmente de curta duração, na qual é predominante suas rimas e formas fixas⁶⁰.

⁵⁵ Também chamada de semiologia, a semiótica é o estudo dos signos e símbolos e como eles se relacionam, sendo uma ferramenta para o estudo da comunicação e linguagem.

⁵⁶ Lima, 2010, p. 1.

⁵⁷ Três elementos constituem a poesia: a Melopeia (elemento sonoro de um poema), Fanopéia (seu elemento plástico) e Logopéia (lógica da organização das palavras). (Leminski, 2011, p. 32).

⁵⁸ Ou em outras palavras: poética e música ou texto música.

⁵⁹ Ou seja, faz uso de melodia e também de letra.

⁶⁰ Forma fixa é um sistema de estrofes que segue algumas regras. Os esquemas mais usados são: abba/ abba; abab/ abab, para quartetos. E para os tercetos: cdc/dcd; cde/ cde; ccd/ccd. Exemplo: Bailando no ar, gemia inquieto vagalume:

Lima (2010, p. 5) afirma que “essas características talvez diminuíssem grandemente a possibilidade de [...] exposição, desenvolvimento e retomada de temas, motivos numerosos, modulações, etc”, ou seja, a canção não tem muitas formalizações e não separa verbal de musical, diferente, por exemplo, da música erudita, que tem maior apego a partitura, é mais fixo e separa o verbal do musical. Devido a isso tem-se um modo próprio para se analisar canções levando em conta sua melodia e letra que se entrelaçam⁶¹. S.R Oliveira (2002, citado por Lima *et al.*, 2010) comenta “que a principal característica da canção encontra-se na fusão de letra e melodia, nenhuma das duas exercendo função subalterna” (OLIVEIRA, 2002, *apud* LIMA *et al.*, 2010), ou seja, formam um conjunto da qual uma não sobrepõe a outra, cada uma tem sua própria importância dentro da canção, e isso se dá por meio de durações, desenhos melódicos e pela tessitura da voz.

A canção e a literatura também se relacionam, pois elas emergem da oralidade. A influência que a voz que canta com a voz que fala surge o efeito enunciativo, onde o cancionista⁶² se apoia na fala e na entoação dela para compor, ou seja, ele transforma a fala em canto. Desse modo, a canção se aproxima do discurso literário, por isso as letras de algumas canções são usadas como objetos de análise de disciplinas como a literatura.⁶³ De acordo com Saraiva (2005, p.160) “esse gesto enunciativo estende a fala ao canto e busca equilibrar a fala produzida no canto com o canto produzido na fala”.

Essa junção entre a melodia, que é contínua, e a letra, que é articulada, causa uma tensão, de modo que a ação contínua da melodia de acordo com Saraiva (2005, p. 160) “se compatibiliza imediatamente com as vogais da linguagem verbal e sofre atrito das consoantes, que recortam a sonoridade”. Ou seja, a melodia da canção está muito ligada às vogais, e as consoantes dão o caráter rítmico e interpretativo, juntas constroem e enriquecem a canção, mas ao mesmo tempo causa uma certa tensão. Nas palavras de Secco:

-“Quem me dera fosse aquela loura estrela,
que arde no eterno azul, como uma eterna vela”
Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:
- “pudesse eu copiar o transparente lume,
que, da grega coluna à gótica janela,
contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!”
Mas a lua, fitando o sol, com azedume:
-“Meséra! Tivesse eu aquele enorme, aquela claridade imortal, que toda a luz resume!”
Mas o sol, inclinando a rútila capela:
- “Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por não nasci eu um simples vaga-lume?” (Machado de Assis)

⁶¹ Não somente a melodia e a letra são considerados para a análise de uma canção, são levados em conta também o arranjo, instrumentação, harmonização e performance (Lima (2010, p. 7). Tudo depende de como será feita a análise e quais os materiais que serão utilizados para tal.

⁶² Pode ser chamado também de locutor e/ou compositor.

⁶³ “[...] que procura examinar/avaliar os recursos da criação poética na canção (métrica, rima, estrofação, distribuição do texto no espaço, sentido figurativo, etc. (Saraiva, 2005, p. 4). Por outro lado existe uma imensa discussão em torno do fato de se a música é ou não linguagem, mas não seria o assunto principal desta pesquisa.

Dentro do texto, o ouvinte depara-se com as vogais, que são lineares e rapidamente se encaixam com a continuidade da melodia. As consoantes, porém, segmentam a continuidade melódica das vogais, criando um atrito na pronúncia e, conseqüentemente, tensão. (SECCO, 2012, p. 38).

Essa tensão seria a parte central da melodia caracterizando a canção. Para Tatit (2012, p. 9) “as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas, que mergulham as canções no sistema tonal. As tensões locais distinguem as canções”. As letras das canções são maleáveis, dependendo de como é entoado, para Tatit (2012, p. 9) “a melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista”.

E esse princípio entoativo como é chamado por Tatit (2004, p. 72) se dá pela afinidade existente entre melodia e letra. A entoação não tem uma ordenação definida e se comporta de acordo com o que o compositor quer passar em sua canção, por exemplo, a entoação pode ser utilizada para dar ênfase a uma frase específica que o compositor quer dar mais importância. Leva-se em conta a entoação natural que as palavras possuem, como por exemplo, ao se afirmar algo em uma conversa temos um modo de entoar as palavras, diferente de quando perguntamos algo. Ou seja, cada tipo de frase, dependendo de seu objetivo, possuem entoações diferentes. Convivemos com a entoação das palavras todos os dias em conversas diárias, por isso é algo natural nas canções essas entoações.

Seria impossível eliminarmos, no ato de composição, de interpretação ou de audição de algo que possui texto e melodia, nossa vasta experiência, acumulada durante todos os dias de toda a vida, com a linguagem que também possui texto e melodia. (TATIT, 1987, p.8)

Esse processo de entoação é analisado através dos tonemas. O tonema é sempre encontrado no final das frases, que pode ser de três tipos: ascendente, sendo uma curvatura para o agudo, exigindo um esforço fisiológico maior para o cantor, usado para expressar continuidade, prossecução/tensão, ponto de interrogação, tensão/afastamento, mas em geral é onde se expressa uma dúvida ou continuidade, por exemplo: “Você esta com fome?”; descendente, sendo uma curvatura para o grave, com um alongamento do esforço fisiológico do cantor, pode ser asseverativo, ou usado como repouso, ponto final, resolução/aproximação, expressado por uma conclusão, por exemplo: “Sim estou!”; e por fim suspensiva, caracterizado pelo sustentação da altura, dando uma manutenção do esforço fisiológico do cantor, sendo uma continuidade, prossecução/tensão, ponto de exclamação e tensão/afastamento, onde expressa uma frase que interrompe algo que será completado a diante, exemplo: “Mas...”. Tomás (1966, citado por Tatit *et al.*, 2012) explica que:

Pelos tonemas, reconhecemos não só as afirmações, as interrogações, as suspensões, mas também as hesitações, as insinuações, os apelos e outras sutilezas da linguagem oral (TOMÁS, 1966, *apud* TATIT *et al.*, 2012)

Esse processo entoativo aparece naturalmente nas canções, Tatit (2012, p. 13) comenta que “a melodia captada como entoação torna-se verdadeira”, ou seja, a canção se aproximando da fala transformando-a em voz cantada. Desse modo a acentuação das palavras ordena a melodia e a entoação, fazendo com que o texto seja melhor compreendido e contenha um ritmo.⁶⁴ Tatit (2007, citado por SECCO *et al.*, 2012) comenta:

Numa letra de canção, já contando com a inflexão melódica, dizer “eu” é encarnar alguém que se expressa no exato momento em que canta. Afinal, emitir conteúdos com modulações entoativas é a prática mais habitual de todo ser humano (TATIT, 2007, apud SECCO *et al.*, 2012).

Dessa maneira o cancionista ao compor uma canção, faz com que essa tensão, entre melodia e letra, se torne equilibrada ao ser utilizado a entoação⁶⁵, ou seja, o cancionista se apoia na fala, que de acordo com Tatit (2012, p. 12) “é pura, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade”. Dessa maneira, nas palavras de Secco (2012, p. 26) a fala recebe um “tratamento musical”, fazendo assim com que a fala se torne natural dentro da canção, criando então um efeito enunciativo que busque reunir a melodia e a letra, provocando uma realidade enunciativa, dando a sensação de alguém falando alguma coisa do aqui e do agora⁶⁶.

Dessa forma, pode-se considerar que os contornos melódicos guiam o ouvinte ao sentimento que está descrito de maneira simples o texto, intensificando-o. São as escolhas melódicas do compositor que persuadirão o ouvinte a apreender o texto da canção como a descrição de algo que foi realmente vivido. (SECCO, 2010, p. 36).

Ou seja, a canção de acordo com Saraiva (2005, p. 162) “se caracteriza exatamente por harmonizar estas duas tendências (melodia e letra) num projeto enunciativo, e que o compositor-cancionista visa a construir um dado efeito de sentido”, ou em outras palavras de acordo com Secco (2012, p. 36) “consolidar uma linha melódica à partir da sonoridade mutável da fala”.⁶⁷

A coincidência e a articulação desses tonemas fazem com que os versos isolados e a obra geral tenham sentido, que constituem as formas de estabilização melódica. A partir desses parâmetros, Tatit sugere, em seus estudos, critérios para a análise de uma canção.

Existem três formas: a primeira é a tematização, que seria uma forma concentrada ou acelerada, que se caracteriza por se repetir a melodia, que pode ou não ocorrer em conjunto com a

⁶⁴ LEMINSKI, 2011, p. 28

⁶⁵ “[...] a entoação da voz falada (que contem o gesto oral que aproxima do ouvinte) com as tensões melódicas (criada para camuflar a entoação, de modo a imprimir o tom de magia e encanto)” (Secco, 2012, p. 38)

⁶⁶ Ou seja, fazendo com que a letra da canção seja representada por uma vontade/necessidade de se dizer algo, retratando assim alguma experiência vivida, de acordo com Tatit (2012, p. 20) “deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia”.

⁶⁷ A fala não tem um modelo único, ela depende exclusivamente dos sentimentos do cancionista e o que ele quer passar para o ouvinte através da canção, por isso a entoação da canção caracteriza o cancionista, onde cada um tem seu jeito diferente de entoar, para Tatit (2012, p. 14) “a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala”, ou seja, a entoação dá identidade à obra.

melodia, essa repetição ressalta as características de um tema ou personagem onde a “reiteração da melodia e a reiteração da letra correspondem à tematização” (Tatit, 2003, p. 9). Se caracteriza também por ter ataques consonantais e acentos nas vogais, que estas por sua vez favorecem o ritmo melódico da canção. Tatit (2012, p. 23) comenta que “a tendência á tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódico) de uma idéia. Cria-se, então, uma relação motivada entre uma ideia (natureza, baiana, samba, malando) e o tema melódico erigido pela reiteração”; a segunda forma seria a passionalização ou chamada de forma expandida ou desacelerada caracterizada por conter vogais com notas longas/prolongamento das vogais, tessitura de voz ampliada e oscilada, e desenhos melódicos sinuosos, ou seja, explora as curvas da melodia, com tendência a tonemas ascendentes causando tensão na canção. Essas características são usadas para caracterizar emoção⁶⁸, que sugerem uma busca por parte do eu lírico, fazendo com que seu estado emocional se compatibilize com as tensões da música. Tatit comenta sobre:

[...] a passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e continua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício ás tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (TATIT, 2012, p. 23).

A terceira e última forma é a figurativização. A entoação também depende do tipo de canção, mas toda canção tem um tipo de entoação, isso se chama figurativização. O compositor muitas vezes faz parecer em sua canção o que se chama de persuasão figurativa, do qual o locutor⁶⁹ quer passar algo para o ouvinte, de modo que ele convença que, o que esta sendo cantado é real, sendo assim, verdade. Contém nesta persuasão o diálogo, conversas durante a canção, que são próximas a fala coloquial. Deste modo a melodia se acomoda no texto de uma forma que normalmente se coloca os acentos das palavras onde esta o acento melódico da música “onde a integibilidade melódica antecede a integibilidade linguística” (Tatit, 1987, p. 12). Existe também o caso de separação de sílaba para cada nota, chamado de segmentação ou até mesmo uma frase para apenas uma nota.

Essas acomodações dos segmentos melódicos aos movimentos de ampliação silábica do texto e ás alterações de seus acentos reproduzem o mecanismo da linguagem coloquial, onde as entoações arcam com toda a transformação textual. (Tatit, 1987, p.15).

Resumindo, a figurativização, também chamada de forma de estabilização, valoriza a fala cotidiana, se ligando muito a entoação da canção, contendo assim o efeito enunciativo passando confiança ao ouvinte por parte do cancionista. Tatit comenta que:

⁶⁸ Podendo ser: solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc.

⁶⁹ Compositor ou intérprete, também chamado de o cancionista.

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. [...] A tendência à figurativização pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbólico entre o texto e a melodia. O polo extremo desse processo é a própria linguagem oral, na qual as entoações agem sobre o sentido geral da mensagem, mas sujeitando-se inteiramente as determinações linguísticas. [...] a figurativização é utilizada com equilíbrio e parcimônia, dividindo sua atenção com recursos musicais de estabilidade melódica. (TATIT, 2012, p. 23).

Existe a possibilidade dessas formas se intercalarem em uma mesma canção, Secco explica:

Tatit descreve em suas análises que os conceitos de figurativização, passionalização e tematização se alternam na canção, num jogo de “frente e fundo”. Por diversas vezes a figurativização serve de pano de fundo para a passionalização, e essa equação coincide a momentos em que o cancionista quer falar de sentimentos mais profundos e ao mesmo tempo dar a sensação de verdade enunciativa, aparentando ao ouvinte que se trata de uma experiência que pode ter sido realmente vivida. Ao contrário também é possível, quando a figurativização vem à frente da passionalização: nesse caso, o foco principal está na declaração do que se diz, e menos em aparentar uma experiência vivida. (SECCO, 2012, p. 54.).

Algo importante a se ressaltar são as modalidades. Ou seja, todas as pessoas mantêm uma relação modal com tudo que fazem. De acordo com Tatit (1987, p. 3) existem quatro verbos que podemos nomear como modalidades: /querer/, /dever/, /saber/ e /poder/. Tatit (1987, p. 3) comenta que “não faço algo que eu não quero, não devo, não sei ou não posso”, ou seja, tudo que fazemos, tem relação com um ou todos esses verbos. Dessa maneira, em uma canção, existe dois fazeres: a do locutor, e do ouvinte, onde cada um contém sua própria modalidade.

[...] as modalidades são dispositivos que nos ajudam a analisar as emoções contidas num texto e sua conversão em figuras passionais, são elas também que permitem estabelecer a compatibilidade entre um texto de canção e sua melodia. (Tatit, 1987, p. 32).

Considerando a abordagem sobre canções juntamente com os conceitos de Luiz Tatit, será demonstrada a aplicação desta em um dos hinos do hinário *Cantor Cristão*.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA

O hinário *Cantor Cristão* esta inserido no universo da canção, deste modo, utilizando da semiótica da canção com conceitos de Luiz Tatit, foi feita uma análise de um hino. Sendo escolhido o: *Castelo Forte*, hino do século XV sendo seu autor e compositor é Matinho Lutero (1483 – 1546). Será utilizada para a análise a diagramação usada por Tatit, para poder se ter uma análise harmônica, contribuindo assim para uma melhor compreensão da melodia e texto do hino. Cada linha do diagrama é um semitom, sendo referência assim da tessitura utilizada na canção. As sílabas serão adicionadas então em sua linha correspondente de acordo com sua nota entoada.⁷⁰

Para Liesh (2002, p. 25) os hinos são “canções de louvor de um tipo silábico, isto é, cada sílaba é cantada para uma ou duas notas da melodia”. Se pegarmos nas mãos um hinário que contenha partitura e analisarmos com precisão, veremos que a maioria dos hinos são exatamente como Liesh descreve. Desse modo, tendo em conta as formas de análise de Tatit, podemos dizer que essa separação de sílaba corresponde à segmentação, característica da figurativização. No qual o concionista se expressa chegando perto da fala cotidiana, dando a impressão de verdade enunciativa. Se lembrarmos dos capítulos anteriores, vimos que os assuntos mais propostos principalmente no *Cantor Cristão* são: louvor a Deus, ensinamentos da Bíblia e evangelização. Temas muito próximos a momentos que o concionista viveu: o louvor a Deus seria algo que o concionista vive, sendo um estado de espírito, que para ele é algo totalmente verdadeiro; ensinamentos da Bíblia, também dito como verdadeiro para um fiel, pois para ele a palavra de Deus é a verdade; e por fim a evangelização, sendo um tema bem característico da figurativização pela qual o concionista realmente quer fazer com que o ouvinte receba o hino como sendo verdadeiro. A seguir veremos a análise de um dos hinos do *Cantor Cristão*, demonstrando a veracidade destas afirmações.

⁷⁰ Em Anexo, página 54, poderá ser verificada a partitura original do hino analisado nesta pesquisa, extraído diretamente do Hinário Cantor Cristão Musical: a partitura é referente ao piano que acompanha a melodia (letra do hino). Também em anexo, a melodia da canção esta demonstrado em seu respectivo diagrama completo, página 48, e sua melodia transcrita em melodia, página 55.

4.1 Hino Castelo Forte

Lutero [...] prezava a música e jamais cogitou de restringi-la em sua expressão eclesiástica. (BRAGA, 1958 p. 63).

Castelo forte é o nosso Deus,
 espada e bom escudo
 Com seu poder defende os seus
 em todo transe agudo
 Com fúria pertinaz
 persegue Satanás,
 Com artimanhas tais
 e astucias tão cruéis
 que iguais não há na terra.

A nossa força nada faz,
 estamos, sim, perdidos,
 mas nosso Deus socorro traz
 e somos protegidos
 Defende-nos Jesus,
 o que venceu na Cruz,
 Senhor dos altos céus,
 e, sendo o próprio Deus,
 Triunfa na batalha.

Se nos quisessem devorar
 demônios não contados,
 não nos podiam assustar,
 nem somos derrotados.
 O grande acusador
 dos servos do Senhor
 já condenado está,
 vencido cairá po uma só palavra.

Sim, que Palavra ficará
 sabemos com certeza,
 e nada nos assustará
 com Cristo por defesa.
 Se temos de perder
 os filhos, bens, mulher,
 em bora a vida vá,
 por nós Jesus está
 e dar nos-á seu reino.

Também chamado do hino da Reforma Protestante ou Fortaleza Poderosa, o Hino *Castelo Forte*⁷¹, foi escrito por volta do ano de 1521 pelo ex-monge agostiniano Martinho Lutero (1483-1546), que além de ser um reformador protestante é considerado o pai do canto congregacional. Era compositor, tocava alaúde e flauta e compôs mais de trinta e sete hinos. Schalk (2006, p. 27) comenta que “o interesse de Lutero em música, como uma arte essencialmente prática, fez também com que ele desse atenção e se engajasse em escrever hinos, canções e, em menor escala, peças polifônicas.” Blume (1974, citado por Schalk *et al.*, 2006) afirma que:

⁷¹ Este hino se encontra no Hinário *Cantor Cristão* de número 323. Seu título original é em alemão: *Ein' feste burg ist unser Gott*. Foi traduzido do alemão para o inglês por Frederic Hery Hedge (1805 – 1890), e do inglês para o português por Jacob Eduardo Vin Hafe (de acordo com o hinário *Cantor Cristão* sua data de nascimento e morte é incerta). Vale ressaltar que levando em conta a tradução, a análise não será totalmente fiel a letra original. Pode-se conferir a letra original, e uma tradução do alemão para o português da letra original em Anexos p. 46 e 47.

Assim como todo estudante de música da Alta Idade Média, ele [Lutero] cantava de forma aplicada e tocava o alaúde, evidentemente com aptidão superior. De acordo com seu próprio testemunho, ele não apenas improvisava acompanhamentos de alaúde para sua própria voz ou para o canto grupal mas também dominava a arte de transcrever composições polifônicas vocais para serem executadas no alaúde. (BLUME, 1974, *apud* SCHALK *et al.*, 2006)

4.1.1 Contexto Histórico

Devido as 95 teses⁷², que foram fixadas na porta da igreja em Wittenburg, Alemanha, em 31 de outubro de 1517, por Matinho Lutero, foi causada a maior revolução da história da igreja Cristã: a Reforma Protestante, que afetou o cristianismo para sempre e o Ocidente como um todo. Lutero pregava sobre erros da igreja Romana, e devido a isso o Papa e outros líderes religiosos o perseguiram, querendo sua morte. Lutero foi convocado então, em 1521, para a histórica Dieta de Worms⁷³, convocada pelo imperador Carlos V (1500-1558), onde o assunto discutido seria os ensinamentos que Lutero dava, nessa ocasião ele teria a oportunidade de se defender ou se retratar. Realizada na cidade de Worms, Alemanha, onde de acordo com Daniel (2012, p.194) seria composta do “imperador Carlos V, Johann Eck (delegado do papa, ex-colega de Lutero e agora seu grande opositor), seis eleitores do império, 25 duques, 8 margraves, 30 cardeais e bispos que estavam ansiosos para ver o fim do reformador, 7 embaixadores, os representantes de 10 cidades do império e um grande número de príncipes, condes e barões”. Após sua convocação, o próprio imperador, por segurança, deu a Lutero um salvo-conduto, uma garantia legal dada para que Lutero pudesse se defender sem medo de sair do local da assembleia para a execução. Daniel (2012, p. 192) comenta que “o problema era que nem sempre esse tipo de documento era uma perfeita garantia”, desse modo, amigos de Lutero instigaram a ele não ir à assembléia.

E foi nesse momento de indecisão que Lutero escreveu e compôs⁷⁴ o hino *Ein Feste Burg*, o chamado *Castelo Forte*, ou como os reformadores chamavam de o Hino da Batalha da Reforma. Daniel (2012, p. 192) comenta que “a inspiração para o hino surgiu durante a sua preparação espiritual para ir aquele lugar. Contava Lutero, que foi a leitura do Salmos 46 que ele estabeleceu a inspiração para compor esse hino”. Eis o Salmo 46, inspiração de Lutero:

⁷² Com o objetivo de discutir com os Teólogos Católicos sobre a penitência, indulgências e a salvação pela fé. Sobre isso ver: “As 95 Teses de Martinho Lutero” < http://www.monergismo.com/textos/credos/lutero_teses.htm >.

⁷³ “Dieta de Worms era o nome dado às assembleias políticas da época, onde assuntos de interesse do reino eram discutidos e também era, em casos especiais, dado a pessoas acusadas o direito de se defenderem perante os membros ilustres de uma assembleia especialmente convocada, uma cúpula oficial, que depois discutiria o assunto para dar o seu parecer, que valeria como lei” (DANIEL, 2012, p.192).

⁷⁴ Tanto a melodia como a letra foram compostas por Lutero, caso raro de se encontrar no *Cantor Cristão*, no qual normalmente o autor e o compositor são pessoas diferentes. “Com os hinos alemães da Reforma, encontramos pela primeira vez tanto o texto como a música do mesmo período histórico. Isto significa que em muitas ocasiões esses hinos alemães são adaptados a melodias germânicas. Por exemplo, Martin Lutero não escreveu apenas as palavras originais de Castelo Forte, mas também a melodia. Isto não acontecia comumente na hinódia grega, na latina e mesmo na bíblica da nossa tradição sacra” (MACERATH, 1979, p. 22); “ Considerando sua educação e experiência musical e o fato de Lutero viver numa época em que a tradição dos Meistersinger (Corporação de artesãos-artistas da Alemanha dos séculos XIV a XVI) prescrevia que o autor da poesia e da melodia fosse a mesma pessoa, seria estranho que ele não tentasse dar expressão musical aos seus próprios textos” (SCHALK, 2006, p. 32).

- 1 Deus é o nosso refúgio e fortaleza, socorro bem presente na angústia.
 2 Portanto não temeremos, ainda que a terra se mude, e ainda que os montes se transportem para o meio dos mares.
 3 Ainda que as águas rujam e se perturbem, ainda que os montes se abalem pela sua braveza. (Selá.)⁷⁵
 4 Há um rio cujas correntes alegram a cidade de Deus, o santuário das moradas do Altíssimo.
 5 Deus está no meio dela; não se abalará. Deus a ajudará, já ao romper da manhã.
 6 Os gentios se embraveceram; os reinos se moveram; ele levantou a sua voz e a terra se derreteu.
 7 O Senhor dos Exércitos está conosco; o Deus de Jacó é o nosso refúgio. (Selá.)
 8 Vinde, contemplai as obras do Senhor; que desolações tem feito na terra!
 9 Ele faz cessar as guerras até ao fim da terra; quebra o arco e corta a lança; queima os carros no fogo.
 10 Aquietai-vos, e sabei que eu sou Deus; serei exaltado entre os gentios; serei exaltado sobre a terra.
 11 O Senhor dos Exércitos está conosco; o Deus de Jacó é o nosso refúgio. (Selá.) (Samos 46)⁷⁶

Após compor o hino *Castelo Forte*⁷⁷, Lutero decidiu então ir à Dieta de Worms, onde se apresentaria nos dias 16 a 18 de abril de 1521. Johann Eck, já no momento da assembléia, mostrou a Lutero diversas cópias de seus manuscritos e perguntou se eram mesmo seus, Lutero então pediu tempo para pensar e, ao se apresentar no dia seguinte, não se retratou, e afirmou a veracidade dos fatos. Lutero deixou a cidade logo depois, enquanto a notícia se espalhava rapidamente, foi raptado por servos do Príncipe da Saxônia Frederico III (1463 – 1525) conhecido como Frederico o Sábio, com o intuito de esconder Lutero para o proteger, foi levado para o castelo de Wartburg, Alemanha, “período na qual Lutero traduziu a Bíblia para o alemão e escreveu a primeira gramática alemã. E o protestantismo avançou, tornando-se uma realidade e espalhando-se pela Europa e o mundo” (DANIEL, 2012, p. 195).

Deste modo o hino *Castelo Forte* foi eternizado, de acordo com Ream (1939, citado por DANIEL et al., 2012) logo após que Lutero compôs “este canto se espalhou por toda a terra e tronou-se o hino nacional da Alemanha protestante” (REAM, 1939, apud DANIEL et al., 2012). Muitos dos grandes compositores conhecidos na área musical usaram esse hino em suas obras, exemplo disso foram os compositores: Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), que fez uso do *Castelo Forte* em sua cantata sacra em homenagem a Reforma Protestante, nomeada *Ein Feste Burg ist unser Got*⁷⁸; Felix Mendelssohn (1809 – 1847), que usou o hino de Lutero no quinto movimento de sua sinfonia nomeada *Fünfte*⁷⁹, composta em homenagem ao tricentenário da Confissão de Augsburgo, em 1830; Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864) que também utilizou o hino de Lutero,

⁷⁵ Selá: é uma palavra usada frequentemente na bíblica hebraica, geralmente no livro de Salmos, registrando uma pausa ou meditação na música escrita. Pode também representar um propósito semelhante a palavra amém, afirmando o que foi dito anteriormente ou também a expressão para sempre.

⁷⁶ Bíblia tradução ACF (Almeida Corrigida e Fiel).

⁷⁷ Hino composto para a Missa Alemã. “Embora a Missa em Latim tenha sido planejada para ser usada especialmente nas circunstâncias em que recursos musicais mais incrementados estivessem disponíveis e a Missa Alemã para as ocasiões em que se dispunha de recursos musicais mais modestos, ambas eram serviços cantados. Os dois serviços preveem o canto ou a entoação para as leituras bíblicas, para a oração de coleta, para o Credo e outras partes do culto, prevendo a participação do coro das mais variadas maneiras.” (SCHALK, 2006, p. 53).

⁷⁸ Catalogada como BWV 80 (abreviatura de “Bach – Weke- Verzeichnis” – “Catálogo das Obras de Bach, em alemão”), Castelo Forte é o Nosso Deus ou Poderosa Fortaleza é nosso Deus, primeiros versos de Lutero. (DANIEL, 2012, p. 196). Em apêndice, página 55, foi feita uma pequena pesquisa sobre esta cantata, demonstrando partes que se assemelham com o hino de Lutero.

⁷⁹ A Reforma.

usando como tema central de sua ópera chamada *Les Huguenots*⁸⁰; Richard Wagner (1813 – 1883) utilizou parte do hino de Lutero para sua obra *Kaisermarsch*⁸¹ e Richard George Strauss (1864 – 1949) usou a melodia de Lutero em um trecho de sua ópera de um ato *Friedenstag*⁸². E mesmo após quinhentos anos depois de ter sido escrito e composto por Lutero, o hino *Castelo Forte* recebeu diversas versões e traduções, sendo na época de Lutero publicado em Wintternburg no livro de cânticos espirituais chamado *Geistliche Lieder*⁸³.

4.1.2 Análise

A letra do *Castelo Forte* exprime uma afirmação por parte do cancionista, que necessita de proteção, e então afirma que a sua proteção vem de Deus que seria o seu *Castelo Forte*, ou seja quem o defende e protege no momento de perseguição. A letra retrata também que, mesmo com a intervenção de Satanás, que nesse caso seria ser perseguidor, Jesus estará ao nosso lado, sendo nosso salvador, através de seu sacrifício na cruz, “um discurso típico do sistema religioso de salvação” (Oliveira, 2002, p.95). Estas certificações serão confirmadas através da análise a seguir.

Esse hino não foi escrito por completo nos diagramas⁸⁴, pois ao dividir a letra em quatro partes, ou seja, separado por estrofes, estas possuem trechos melódicos idênticos⁸⁵. Desse modo foi apenas usada a primeira estrofe do hino, onde são descritos os trechos que possuem melodias diferentes entre si, como mostrado a seguir:

1
D Castelo no-
C# te é - o
C
B - sso
A#
A for Deus
G#
G
F#
F
E
D#
D

2
D es
C# pa
C
B da e es
A#
A bom
G#
G cu-
F# -u
F
E -u
D#
D -do

⁸⁰ Os Huguenotes, em francês; huguenote era o nome dado aos primeiros protestantes franceses. (DANIEL, 2012, p. 196).

⁸¹ Marcha Imperial, em alemão.

⁸² Dia da Paz.

⁸³ Considerado o melhor hinário da reforma luterana na Alemanha, continha 89 hinos com um apêndice de 40 hinos adicionais.

⁸⁴ Para acrescentar conteúdo á análise feita, foi inserida juntamente com os diagramas analisados adiante (p.31), uma análise harmônica (encontrada por completo em Anexo p. 54). Luiz Tatit não utiliza da harmonia em suas análises, pois a semiótica da canção somente analisa a melodia e a letra. Mas, pode-se perceber que em muitas partes a harmonia se compatibiliza com os diagramas, como por exemplo em momentos de tensão e conclusão.

⁸⁵ Para verificar o hino por completo nos diagramas ver em Anexo p.48.

3

D	Com seu po	fe-
C#	de	-e
C		
B		-ende os
A#		
A	der	seus
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D		

4

D	Em	
C#	to	
C		
B	do	se a
A#		
A	tran	
G#		
G		gu-
F#		-u
F		
E		-u
D#		
D		-do

5

D		
C#		
C		
B	ria	
A#		
A	fú	per naz
G#		ti
G		
F#		
F		
E		
D#		
D	Com	

6

D		nás
C#	ta	
C		
B	Sa	
A#		
A	segue	
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D	Per	

7

D	ar	
C#	Com	ti
C		
B	manhas	
A#		
A	tais	
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D		

8

D		
C#		
C		
B	e astú	tão
A#		
A	cias	
G#		
G		cru
F#		éis
F		
E		
D#		
D		

9

D	Que i	
C#	guais	
C		
B	não	na
A#		
A	há	
G#		
G		te-
F#		-e
F		
E		-e
D#		
D		-rra

Nota-se ao analisar o diagrama, que a o hino *Castelo Forte* possui uma tessitura vocal grandemente ampliada em certas frases, utilizando-se até de uma oitava, causando tensão em vários momentos da canção devido ao fato de exigir o esforço fisiológico do intérprete. A melodia é desacelerada, com alongamento das vogais e exploração das curvas da melodia. Devido a essas características, é uma canção passional modalizado pelo /saber/ onde o cancionista afirma em vários momentos que sabe que Deus é seu protetor, visando seu poder e vitória. Nota-se pela letra da música, e também pela sua história, que o cancionista sofreu perseguições e necessita de um lugar que o proteja, característica também passional.

Um estado passional, portanto, pressupõe uma ação anterior – na qual o sujeito passional foi o sujeito passivo (que sofreu a ação) – causadora deste estado e, às vezes, constitui um ponto de efervescência desencadeador de novas ações. (TATTIT, 1987, p. 28).

Ou seja, como comentado anteriormente, Lutero sofreu perseguições anterior a composição da canção, devido a isso, escreveu essa música, demonstrando que Deus é sua proteção, porque no momento era disso que ele necessitava. Podemos dividir o trecho escolhido em duas partes, a primeira parte será os trechos 1, 2, 3,4 e a segunda parte 5, 6, 7,8 e 9. Primeiramente serão analisados os quatro primeiros trechos:

1

I - I - I6 - V - iii - VI6 - II - V

2

vi - iii - IV - I - VI - ii - V

3

I - I - I6 - V - iii - vi - II - V

4

vi - iii - IV - I - i° - ii - V - I

Contendo palavras simbólicas, este primeiro trecho se caracteriza por passar esperança e proteção a quem é perseguido, onde Deus é simbolizado por ser um castelo forte, espada e escudo, sendo assim um protetor defensor dos seus seguidores, mesmo nas piores situações: “Em todo transe agudo”.

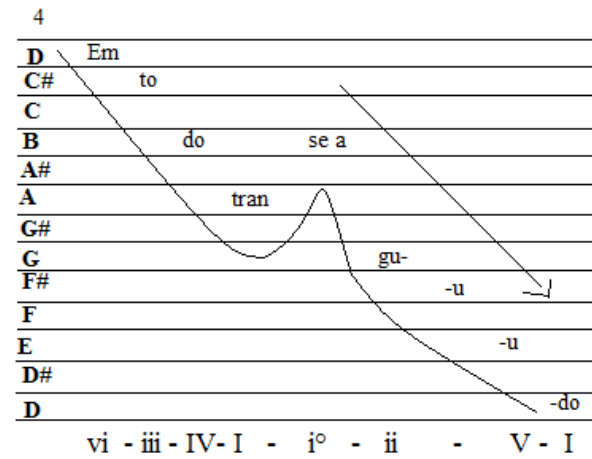
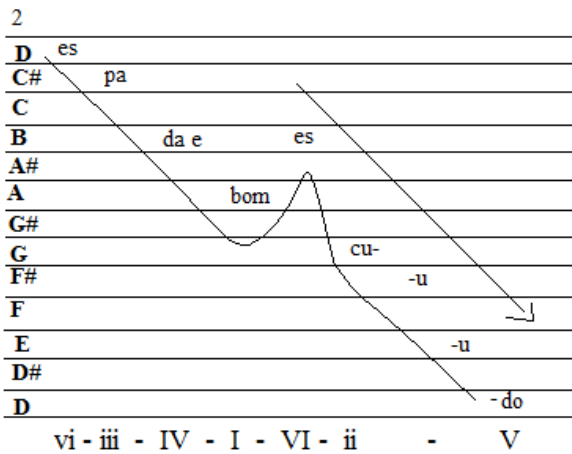
Percebe-se à primeira vista, que em todo trecho existe um alongamento das notas sobre as vogais de algumas palavras: no-osso, escu-udo, defe-ende, agu-udo, característica passional. Os finais de cada frase terminam com tonemas descendentes de afirmação, com exceção do último trecho de número 4 que se caracteriza por ser um tonema descendente de conclusão: “Em todo transe agudo”. As frases 1 e 3 terminam na 5ª nota da escala de ré maior⁸⁶ com a cadência harmônica respectivamente VI6-II-V e vi-II-V⁸⁷, dando a sensação de afirmação mais contundente e asseverativa: Castelo forte é o nosso Deus/ Com seu poder defende os seus.

Percebe-se que os diagramas 1, 2 e 3, harmonicamente terminam no V grau da escala, e também melodicamente no diagrama 1 e 3. Harmonicamente o V grau de um escala é usada para causar tensão na música, e o I grau relaxamento, o que ocorre no diagrama 4. Dessa maneira existe grande tensão nessa primeira parte da canção, pois aparecem tonemas descendentes de afirmação que causam tensão pelo fato de terminarem no V grau. Da qual essa tensão melódica se compatibiliza com a tensão emocional do cancionista, que no caso é Lutero, pois ele estava em um momento de tensão, necessitando de proteção. Concluindo assim, sendo uma característica muito marcante passional. A frase: “Espada e bom escudo”; sendo essa uma frase também de afirmação, é modalizado pelo /saber/ em que se complementa a informação da frase anterior, dizendo que Deus é sua espada e escudo. E por fim, a frase: “Em todo transe agudo”; como comentado, se caracteriza por ser um tonema descendente de conclusão, do qual harmonicamente também é uma conclusão/resolução com a cadência ii-V-I sendo uma afirmação da tonalidade.

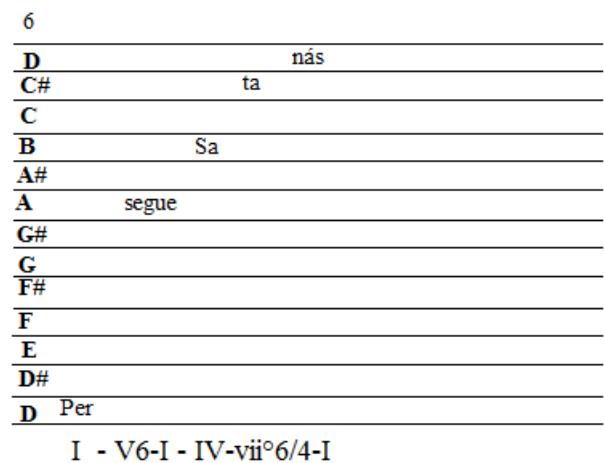
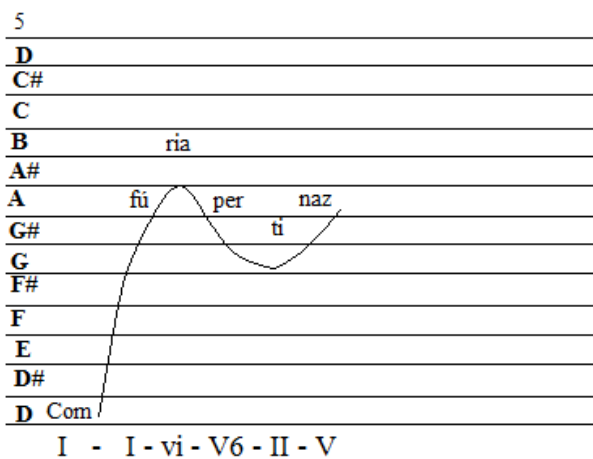
Existe uma presença simultânea da passionalização e da figurativização no hino *Castelo Forte*, como por exemplo, nos trechos a seguir:

⁸⁶ Tonalidade do Hino Castelo Forte: versão *Cantor Cristão*.

⁸⁷ Análise Harmônica completa do hino *Castelo Forte* com alguns comentários sobre está em Anexos p.54.



Estas frases utilizam uma oitava inteira em apenas uma frase, vindo de um ré agudo para o ré grave, causando uma tensão fisiológica por parte do cancionista pelo fato de a tessitura ser grandemente alongada, característica da passionalização. Tatit (1986 p. 35) explica que, “se todo contorno dirige para o grave, baixando gradativamente os poucos de elevação, então podemos ter uma asseveração”. Contém também o alongamento das vogais no final de cada frase, também característica do estado passional. Juntamente a isso, existe uma segmentação das sílabas, característica da figurativização na qual esta se comporta como a entoação, com o intuito de perseguir o que a fala está dizendo. O mesmo acontece na segunda parte, nos trechos 5, 6, 7, 8 e 9. Nos diagramas a seguir vemos que essa segunda parte muda em alguns aspectos, pela exploração das curvas da melodia, característica da passionalização. A primeira parte do hino também contém essa exploração, mas nesse trecho vemos a exploração com mais evidência:



7

D ar
C# Com ti
C
B manhas
A#
A tais
G#
G
F#
F
E
D#
D

II - vi - III6/4-vi-II - V

8

D
C#
C
B e astú tão
A#
A cias
G# cru
G éis
F#
F
E
D#
D

IV-IV6- I - i - ii - III

9

D Que i
C# guais
C
B não na
A#
A há
G#
G te-
F# -e
F
E -e
D#
D -rra

vi - iii - IV - I - VI6 -ii - V - I

Mesmo com aparecimento de notas alongadas, tanto na primeira parte⁸⁸, como na segunda⁸⁹, como comentado anteriormente, contém traços de segmentação, ou seja, as sílabas são separadas por notas diferentes, característica da figurativização, dando a impressão de verdade enunciativa. O trecho de número 5 contém ataques consonantais, favorecendo o ritmo da canção, sendo uma pequena característica de tematização:

5

D
C#
C
B ria
A#
A fú per naz
G# ti
G
F#
F
E
D#
D Com

I - I - vi - V6 - II - V

⁸⁸ Trechos 1, 2, 3 e 4.

⁸⁹ Trechos 5, 6, 7, 8 e 9.

Nesse trecho, é revelado o maior salto melódico da canção, na frase: “Com fúria”. Sendo um salto de 5ª justa, gerando uma necessidade de voltar para a tônica, o que acontecerá no decorrer das frases seguintes⁹⁰. Esse tonema ascendente caracteriza uma tensão na canção, exigindo um esforço fisiológico maior por parte do cantor, assim como no trecho seguinte:

6

D nás

C# ta

C

B Sa

A#

A segue

G#

G

F#

F

E

D#

D Per

I - V6-I - IV-vii°6/4-I

Aqui a frase se alonga em uma oitava, aumentando ainda mais a tensão, característica marcante do estado passional⁹¹. Nesse caso, essa tensão ocorre devido ao fato de o cancionista estar retratando a perseguição de seu perseguidor: Satanás. Desse modo, complementa a frase anterior, na qual Deus, com fúria pertinaz, persegue Satanás. Ou seja, a tensão acústica e fisiológica⁹² se corresponde com a tensão psíquica⁹³.

Nas frases seguintes, ocorre a mesma característica de tensão que na frase anterior, e também a caracterização do personagem comentado, que no caso é Satanás:

7

D ar

C# Com ti

C

B manhas

A#

A tais

G#

G

F#

F

E

D#

D

II - vi - III6/4-vi-II - V

8

D

C#

C

B e astú tão

A#

A (cias)

G#

G cru

F# éis

F

E

D#

D

IV-IV6- I - i - ii - III

⁹⁰ Ver página seguinte: 43.

⁹¹ Percebe-se neste diagrama, que harmonicamente contém uma cadência perfeita, dando uma sensação de repouso. O que não se compatibiliza com a análise semiótica, que no caso seria de tensão, tanto fisiologicamente, emocionalmente e melodicamente. Mesmo sendo uma tradução editada para o português, não muda o fato de ser uma tensão, pois ao traduzir ao pé da letra ficaria "o velho e mal inimigo, ou seja, mesmo o enfoque da frase ter mudado, o personagem continua o mesmo e a tensão permanece. Apenas ressaltando que a semiótica apenas analisa melodia e letra.

⁹² Ou seja, o alongamento da tessitura em direção ao agudo e a sustentação de uma vogal pelo intérprete,

⁹³ Ou seja, o sentimento de tensão ao ato de perseguir Satanás é reproduzido na canção.

Caso típico de tematização, nesse trecho existe a repetição de melodias parecidas, caracterizando tanto na melodia como na letra o personagem e gerando assim uma “necessidade geral de materialização de uma idéia” (TATIT, 2012, p. 23). Também há figurativização, contendo tonemas descendentes de afirmação que causam tensão e a demonstração por parte do cancionista de uma verdade enunciativa. Os dois trechos, como comentados anteriormente, também possuem segmentação, no qual o trecho 8 se segmenta em torno da 5ª nota da escala de ré maior, sendo um trecho de afirmação e continuação, necessitando assim de uma finalização, encerrando-se com a resolução na tônica, em uma cadência harmônica ii – V – I :

9	
D	Que i
C#	guais
C	
B	não na
A#	
A	há
G#	
G	te-
F#	-e
F	
E	-e
D#	
D	-rra

vi - iii - IV - I - VI6 -ii - V - I

Voltando aí para a passionalização, onde há aumento da tessitura, alongamentos das vogais, caracterizando um tonema descendente de conclusão para a primeira estrofe do hino.

Em todo hino *Castelo Forte*, há evidências de passionalização, figurativização e pequenos traços de tematização. Existem fortes evidências para que a passionalização esteja em primeiro plano: a melodia lenta, a ampla utilização da tessitura e o alongamento das vogais. E a figurativização em segundo plano utilizando de segmentações, onde aparecem frases demonstrativas como: “Com sua fúria pertinaz/Persegue Satanás”; sendo características que demonstram que a melodia é também uma entoação se aproximando assim do ouvinte, gerando uma verdade enunciativa, por relatar circunstâncias que são vividas em cada frase. Pode-se dizer que a melodia é mais passional e a letra é mais figurativizada.

CONCLUSÃO

Os Batistas surgiram com a ideologia espalhada por John Smyth (1570 – 1612) em 1609, depois de ele ter rebatizado a si mesmo e toda a sua igreja, os quais foram conhecidos como os Batistas: os que batizavam o povo. Chegaram ao Brasil em 1882 diversos missionários pioneiros americanos, com intuito de implantarem igrejas. Um desses missionários foi Luiz Salomão Ginsburg (1867 – 1927), ex-judeu, convertido ao cristianismo, responsável pela elaboração e publicação do hinário *Cantor Cristão* em 1891 no Brasil. O *Cantor Cristão* surgiu com a necessidade dos Batistas brasileiros de terem um hinário oficial próprio.

Por sua riqueza histórica, foi escolhido do *Cantor Cristão* o hino *Castelo Forte*, composto por Martinho Lutero (1483 – 1546) por volta de 1521, para uma análise semiótica da canção utilizando conceitos de Luiz Tatit. A análise, então, nos permitiu perceber que mesmo depois de 500 anos após ter sido escrito, o hino *Castelo Forte* pode se encaixar nos métodos de análise de Tatit, levando em conta a tradução do hino e sua antiguidade. A partir da análise feita, pode-se concluir que o hino escolhido é uma canção passional, que esta em primeiro plano, pelo fato de existir: melodia lenta, ampla utilização da tessitura, alongamento das vogais e compatibilização da tensão acústica com a tensão emocional; e em segundo plano a figurativização, pelo fato de haver segmentações.

Concluindo, o presente trabalho nos permite refletir sobre a importância do hinário *Cantor Cristão* para a denominação Batista brasileira, por sua função histórica na liturgia e na música, sendo uma herança musical muito importante para os Batistas. Pois, além de sua relevância histórica, pelo fato de que entrelaçado a cada hino existem histórias e contextos sociais que foram de grande importância, tanto para a congregação evangélica Batista e para a própria História, como para o universo da música em si, o *Cantor Cristão* também apresenta uma riqueza musical muito grande.

O *Cantor Cristão* possui um material bastante rico em conteúdo musical e histórico para estudo. Devido à limitação de tempo e objetivo do presente trabalho, foi possível analisar apenas um pequeno trecho de um dos hinos do hinário. Portanto, sugere-se que outras pesquisas sejam realizadas sobre esse compilado de canção, a fim de ressaltar seu valor histórico e qualidade de seu conteúdo.

REFERÊNCIAS

Livros:

- ALLEN, Ronald, BORROR, Gordon. **Teologia da Adoração**. 1. ed. São Paulo – SP : Vida Nova, 2002
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Música sacra Evangélica no Brasil**. 1.ed. rio de Janeiro – RJ: Livraria Kosmos Editora, 1958.
- CRABTREE, A.R. **História Dos Batistas do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro – RJ: Casa Publicadora Batista,1962.
- DANIEL, Silas. **A história dos hinos que amamos**. 1. Ed. Bangu – RJ: CPAD, 2012.
- ROBERTO, Paulo. COELHO, Isaltino Gomes. *Et. Al.* **Aperfeiçoamento dos santos na prática da celebração**. 1. Ed. Rio de Janeiro – RJ: Convicção editora, 2006.
- DREHER, Martin. N. **A crise e a Renovação da Igreja no período da Reforma**. 3. ed. São Leopoldo – RS: Sinodal, 1996.
- FERREIRA, Ebenézer Soares. **Manual da Igreja e do Obreiro**. 2 ed. Rio de Janeiro – RJ : JUERP, 1981.
- GISBURG, Salomão. **Um judeu errante no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro – RJ: JUERP, 1970.
- GISBURG, Salomão. LUTERO, Martinho. *et al.* **Cantor Cristão**. Com música. 37. ed. Versão revisada. Rio de Janeiro – RJ: JUERP.
- HAHN, Carl Joseph. **História do culto protestante no Brasil**. São Paulo – SP: Aste, 2011.
- HEWITT, Martin. D. **Raízes da tradição Batista**. São Leopoldo – RS: IEPG, 1993.
- ICHTER, Bill. H. **Vulto na música evangélica no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro – RJ: JUERP, 1967.
- LIESH, Barry. **Nova Adoração: Dos hinos tradicionais aos cânticos congregacionais**. 1 ed. São Paulo – SP: Arte Altar, 2003.
- MARTINS, Jaziel Guerreiro. **Manual do pastor e da igreja**. 7. ed. Curitiba – PR: Santos, 2002.
- McELRATH, Hugh. T. **Você e seu hinário**. Rio de Janeiro – RJ: JUERP, 1976.
- OLIVEIRA, Zaqueu Moura de. **Um povo chamado Batista: História e Principios**. 1. ed. Recife – PE: Kairos Editora, 2010.

- OLIVEIRA, Paulo de Souza. **Música evangélica: O que devemos cantar e tocar? A visão crítica, social e política de Salomão L, Ginsburg, judeu, evangélico, pai do Cantor Cristão.** 2. ed. São Paulo – SP: Sete, 2002.
- PEREIRA, J. Reis. **Breve história dos Batistas.** 2. ed. Rio de Janeiro – RJ: JUERP, 1979.
- PEREIRA, J. Reis. **História dos Batistas no Brasil.** 3. ed. Rio de Janeiro – RJ: JUERP, 2001.
- ROUTH, E.C. **Quem são eles?** 4. ed. Rio de Janeiro – RJ: JUERP, 1977.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. Como Analisar a canção popular. In: Costa, N.B. (org). **Práticas Discursivas: exercícios analíticos.** Campinas – SP: Pontes, 2005. p. 157-169.
- SCHALK, F. Carl. **Lutero e a Música.** Paradigmas. São Leopoldo – RS: Sinodal, 2006.
- SILVA, Elizete da. **William Buck Bagby: um pioneiro batista nas terras do Cruzeiro do Sul.** Rio de Janeiro – RJ: Novos Diálogos, 2011.
- TATIT, Luiz. **A canção: Eficácia e encanto.** São Paulo – SP: Atual, 1986.
- _____. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo – SP: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **O Cancionista - composição de canções no Brasil.** 2. ed. São Paulo – SP: Edusp, 2012.
- _____. **O século da Canção.** São Paulo – SP: Ateliê, 2004.
- WITT, Marcos. **Adoremos.** 1 ed. Belo Horizonte – MG: Editora Betânia, 2001.
- Teses, dissertações, revistas e artigos acadêmicos:
- LEMINSKI, Estrela Ruiz. **Ouvidos atentos: a relação texto/música na vanguarda paulista na década de 1980.** 138f. 1 CD. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- LIMA, Judson Gonçalves de Lima. **Não é música. É Canção.** Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP - Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.
- MENDES, Gilberto. Cânone na Música? E por que não? **Revista USP**, São Paulo, n.40, p. 6-17, dez./fev., 1998-99.
- SECCO, Helena Savaris. **Sei dos Caminhos: Análise das canções de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, a partir dos conceitos semióticos desenvolvidos por Luiz Tatit.** 117f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

TATIT, Luiz. (1989). **Elementos para análise da canção popular**. Cadernos de Estudo: Análise Musical I, Cadernos de semiótica aplicada. 67 São Paulo: Unesp. ULHÔA, Martha Tupinambá de (1999) Métrica Derramada: prosódia musical na Canção Brasileira Popular Brasileira 2.

VALVERDE, Monclar. **Os encantos da canção**. In: II encontro nacional da ABET, 2004, Salvador, BA. Anais... Salvador, BA: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2004, p. 951 - 960.

Fascículo de Periódico:

MANUAL DE IDENTIDADE BATISTA / GT- Curitiba: Convenção Batista Paranaense, 2. Ed. revisada e ampliada, 2011.

Sites:

A ABORDAGEM do Jornal Batista do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/1945.pdf>>. Acesso em: 18/05/2014

A NOSSA história no Brasil e no Mundo: Quem somos como Batistas. Disponível em: <http://www.batistas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=12>. Acesso em: 01/11/2013.

COM CORAÇÕES, mente e vozes. Disponível em: <<http://solascriptura-tt.org/LiturgiaMusicaLouvorCulto/ComCoracoesMentesVozes-MacArthur.htm>>. Acesso em: 6/12/2013.

EARLY GERMAN Lutheran and Reformation Hymnals. Disponível em: <http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/History/early_german_hymnals.htm>. Acesso em: 24/06/14.

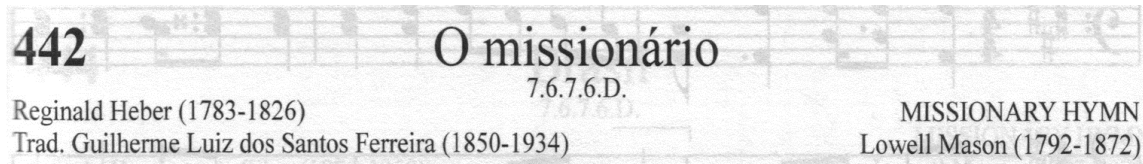
INTRODUÇÃO à história dos batistas: Conteúdo, reflexão e possibilidades teórico-metodológicas. Disponível em: <<http://www.fabat.com.br/posescrito/pdf/revista06/06-NETO,%20Joao%20Oliveira%20Ramos.pdf>>. Acesso em: 21/09/2013.

OS POEMAS de forma fixa. Conceitos e Tipos. Disponível em: <<http://clubedapoesia.com.br/V1/aprendendo/aprformacont.htm>>. Acesso em: 21/06/14.

APÊNDICE

1. Estrutura do Cantor Cristão

O *Cantor Cristão* não é apenas um hinário, mas um livro bem formulado, de maneira que seu leitor entenda seu conteúdo. Vemos na figura a seguir, um exemplo de modelo do que aparece no cabeçalho de cada hino:



O nome centralizado é referente ao título⁹⁴ da obra, este pode ser derivado da primeira linha do hino, do tema principal ou do estíbilho (refrão). Abaixo do título encontra-se a métrica, ou seja, no exemplo esta 7.6.7.6.D. Onde a letra D, representa a duplicação desses números, nesse caso seria a mesma coisa que escrever 7.6.7.6.7.6.7.6. Estes números significam que cada estrofe tem oito versos, onde cada verso representado pelo numero sete, tem sete sílabas métricas, e cada verso representado pelo numero seis, tem seis silabas métricas⁹⁵. Exemplo:

Desde um ao outro pólo, 7
 da China ao Panamá, 6
 e do africano solo 7
 até o Canadá, 6
 por mui longíquas terras 7
 nós vamos, sem pavor, 6
 por vales e por serras, 7
 pregando o Salvador. 6

Ao lado da métrica pode conter também as expressões “com estíbilho” ou “com aleluias”, o que significa que além do padrão da estrofe, existe uma parte repetida (estíbilho) para cada estrofe.

⁹⁴ A grande maioria dos hinários é de domínio público, ou seja, todos os direitos obtidos por eles já expiraram.

⁹⁵ Durante os dias em que se cantavam os salmos metrificados, a maioria das paráfrases dos salmos em inglês podia ser cantada aliada a melodia com as três seguintes métricas: 8.6.8.6.; 8.8.8.8. ; 6.6.8.6. A primeira delas era usada com mais frequência, e assim veio a se chamar métrica comum (*Common Meter*, abreviado de C.M., internacionalmente). Assim, C.M. depois do nome da melodia significará sempre que o seu conteúdo métrico é 8.6.8.6. [...] Agora se o segundo e o quarto versos da métrica comum são estendidos para oito silabas cada um, temos métrica longa (*Long Meter* ou L.M.). [...] Seguindo uma lógica semelhante, se três dos quatros padrões da métrica longa são encurtados, ficando 6.6.8.6., resultará na métrica curta (*Short Meter* ou S.M.). (MCERATH, 1976, p. 50).

Existem diversas métricas no hinário *Cantor Cristão*, caso duas músicas possuam a mesma métrica, podem ser trocadas as melodias entre elas. Voltando ao cabeçalho, o número escrito do lado esquerdo do título representa seu número, onde muitos hinos são conhecidos não só pelo seu título mas pelo seu número, ou seja, esses hinos é de numero 442, o seu antecessor, é 441, e o precessor é 443, e assim por diantes. Sendo todos representador em ordem numérica apartir do primeiro até o último hino.

O nome que esta do lado esquerdo é o autor da letra do hino, nesse caso o autor é Reginald Heber seguido de sua data de nascimento e morte. Caso o autor ainda viva, é representado dessa maneira: (1925 -), caso a data de falecimento seja desconhecida é representado dessa maneira: (1898 - ?). Existem casos onde a autoria é desconhecida, então neste espaço pode conter informações gerais mais próxima da época em que o hino foi escrito, como por exemplo o século ou até mesmo o país de origem. Abaixo do nome do autor, esta representado o tradutor desse hino, o tradutor desse hino é Guilherme Luiz dos Santos Ferreira (1850 – 1934). Do lado direito do título esta representado em letra em caixa alta o nome da melodia do hino. O nome da melodia é representado por dois motivos, primeiro, como comentado nesta monografia, muitas vezes a melodia e letra foram compostas por pessoas diferentes, e segundo, como muitos hinos possuem métricas exatamente iguais, e podendo assim compartilhar melodias, essa representação deixa seu uso mais fácil. Abaixo do nome da melodia, esta o compositor desta melodia, nesse caso é Lowell Mason (1792 - 1872), muitas vezes muitos hinos não foram compostos com o intuito de serem hinos, desse modo, em alguns casos, é representado ao lado do nome do compositor, expressões como “arranjo de” ou “arranjado por”, “adaptações de” ou “adaptador por” ou “harmonizado por” ou ainda “extraído de”. Muitos dos textos do hinário também foram adaptados à melodia da música, devido as traduções, mas isso não é representado no cabeçalho.

O hinário *Cantor Cristão* possui também vários índices, utilizados para dar mais significado ao hinário, e tornar seu manuseio mais agradável: Índice das primeiras linhas dos hinos, facilitando para uma pessoa que esta desejando encontrar certo hino, mas não lembra seu nome, nem seu respectivo número, desta maneira se ela conhece a primeira linha do hino, pode utilizar este índice. Na maioria das vezes o título e a primeira linha do hino são sinônimos. Índice dos assuntos, usado para localizar hinos de acordo com seu conteúdo textual, exemplo: Adoração, Ano novo, Amor fraternal, Casamento, Confiança, Batismo e etc. Índice das melodias, vários hinos, como comentado anteriormente, compartilham da mesma melodia, sendo estas chamadas de melodias comuns, e várias melodias são usadas para mais de um texto. Para evitar confusões, foi nomeado as melodias e reconhecidas para cada texto utilizado, sendo representadas neste índice. Índice de estribilhos, ou seja, refrão, também facilitando o encontro do hino desejado através do estribilho. Índice dos

autores, adaptadores, tradutores e fontes das letras, representado em ordem alfabética, este índice, representa o nome de todos os compositores, adaptadores e fontes de todas as letras existentes do hinário Cantor Cristão, tendo nomes como: Mário Barreto França (1909 – 1983) e Salomão Luiz Ginsburg (1867 – 1927), entre outros. E por fim, Índice dos compositores, adaptadores e fontes das melodias, representado exatamente como o índice anterior, mas com o nome de todos os compositores, adaptadores e fontes das melodias, onde aparecem nomes como: Franz Joseph Hyndn (1732 – 1809), Lowell Mason (1792 - 1872), William Howard Doane (1832 – 1915) e John Bacchus Dykes (1823 – 1876) etc.

Um hinário pode ser definido simplesmente como uma antologia de leitura devocional para ser cantada em público ou em particular pelos fiéis. Isto não significa que o hinário seja, de maneira nenhuma, um simples livro. Antes, como podemos ver, é um dos livros mais compreensivos e altamente organizados que temos. Além disso, é suprido com uma série de índices auxiliares, que tornam a sua função de louvor e devoção mais eficiente, útil e inspiradora. Um entendimento maior de sua estrutura e um emprego mais inteligente de suas seções darão maior vitalidade e sentido ao nosso culto musical. (MCEL RATH, 1976, p. 44).

ANEXO

1. Castelo Forte

1.1 Letra original em Alemão

Ein' feste Burg ist unser Gott,
 Ein' gute Wehr und Waffen;
 Er hilft uns frei aus aller Not,
 Die uns jetzt hat betroffen.
 Der alt' böse Feind,
 Mit Ernst er's jetzt meint,
 Groß' Macht und viel List
 Sein' grausam' Rüstung ist,
 Auf Erd' ist nicht seins Gleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts getan,
 Wir sind gar bald verloren;
 Es streit't für uns der rechte Mann,
 Den Gott hat selbst erkoren.
 Fragst du, wer der ist?
 Er heißt Jesus Christ,
 Der Herr Zebaoth,
 Und ist kein andrer Gott,
 Das Feld muss er behalten

Und wenn die Welt voll Teufel wär'
 Und wollt' uns gar verschlingen,
 So fürchten wir uns nicht so sehr,
 Es soll uns doch gelingen.
 Der Fürst dieser Welt,
 Wie sau'r er sich stellt,
 Tut er uns doch nicht,
 Das macht, er ist gericht't,
 Ein Wörtlein kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn
 Und kein'n Dank dazu haben;
 Er ist bei uns wohl auf dem Plan
 Mit seinem Geist und Gaben.
 Nehmen sie den Leib,
 Gut, Ehr', Kind und Weib:
 Lass fahren dahin,
 Sie haben's kein'n Gewinn,
 Das Reich muss uns doch bleiben.⁹⁶

⁹⁶ (DANIEL, 2012, p. 197 - 198)

1.2 Tradução da letra original do alemão para o Português

Uma poderosa fortaleza é o nosso Deus,
Boa defesa e armas de ataque;
Ele nos ajuda a libertar de toda a angústia
Que a nós tem agora afetado.
O velho inimigo, o mal,
Agora significa desgraça mortal,
Ele tem poder grande e é muito esperto.
Sua defesa é crucial,
Na terra não há igual.

Com o nosso poder nada pode ser feito,
Estamos muito perto de perder;
Mas há um Homem certo para essa disputa,
A quem próprio Deus elegeu.
Pergunta você: “Quem é este?”
Seu nome é Jesus Cristo,
O Senhor dos Exércitos.
E não há nenhum outro Deus,
Ele manterá o campo.

E se o mundo estiver cheio de demônios
Que nos querem devorar,
Não tenhamos, portanto, tanto medo;
Teremos sucesso ainda.
O príncioe deste mundo,
Quão terrível se faz,
Porém ele não poderá fazer nada,
Pois já está julgado,
E uma pequena palavra pode derrubá-lo.

A Palavra ainda ficará,
Permaneçamos gratos por ela;
E Ele estará à vontade sobre a situação,
Com Seus dons e o Espírito.
Que levem o nosso corpo,
Os bens, a fama, crianças e esposa;
Pois embora tudo isso se vá,
Eles não têm nada a ganhar,
Mas o Reino será nosso.⁹⁷

⁹⁷ (DANIEL, 2012, p.193).

1.3 Diagrama completo⁹⁸

1
D Castelo no-
C# te é - o
C
B - sso
A#
A for Deus
G#
G
F#
F
E
D#
D

2
D es
C# pa
C
B da e es
A#
A bom
G#
G cu-
F# -u
F
E -u
D#
D - do

3
D Com seu po fe-
C# de -e
C
B -ende os
A#
A der seus
G#
G
F#
F
E
D#
D

4
D Em
C# to
C
B do se a
A#
A tran
G#
G gu-
F# -u
F
E -u
D#
D -do

5
D
C#
C
B ria
A#
A fú per naz
G# tí
G
F#
F
E
D#
D Com

6
D nás
C# ta
C
B Sa
A#
A segue
G#
G
F#
F
E
D#
D Per

⁹⁸ A melodia se repete três vezes, desta maneira foram acrescentados, nos trechos que se repetem melodicamente, contendo apenas alteração na letra, apóstrofes (´) de acordo com o numero de repetições, feito da seguinte forma: 1´ para a segunda repetição, 1´´ para a terceira repetição, 1´´´ para a quarta repetição.

7

D	ar
C#	Com ti
C	
B	manhas
A#	
A	tais
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	

8

D	
C#	
C	
B	e astú tão
A#	
A	cias
G#	
G	cru
F#	éis
F	
E	
D#	
D	

9

D	Que i
C#	guais
C	
B	não na
A#	
A	há
G#	
G	te-
F#	-e
F	
E	-e
D#	
D	-rra

1'

D	A nossa na-
C#	ça -a
C	
B	-da
A#	
A	for faz
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	

2'

D	es
C#	ta
C	
B	mos per
A#	
A	sim
G#	
G	di-
F#	-i
F	
E	-i
D#	
D	-dos

3'

D	Mas nosso co -
C#	so -o
C	
B	-rro
A#	
A	Deus traz
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	

4'

D	E
C#	so
C	
B	mos te
A#	
A	pro
G#	
G	gi-
F#	
F	-i
E	
D#	-i
D	-dos

5'

D
C#
C
B de
A#
A fen -nos sus
G# Je
G
F#
F
E
D#
D De

6'

D cruz
C# na
C
B ceu
A#
A que ven
G#
G
F#
F
E
D#
D O

7'

D nhor
C# Se dos
C
B altos
A#
A céus
G#
G
F#
F
E
D#
D

8'

D
C#
C
B e sen pró
A#
A do o
G#
G prio
F# Deus
F
E
D#
D

9'

D tri
C# un
C
B fa ba
A#
A na
G#
G ta-
F# -a
F
E -a
D#
D -lha

1''

D Se nos qui de-
C# ssem -e
C
B vo
A#
A se rar
G#
G
F#
F
E
D#
D

2''

D de
C# mô
C
B nios con
A#
A não
G#
G ta-
F# -a
F
E -a
D#
D -dos

3"

D	não nos po	a -
C#	am	-a
C		
B		sus
A#		
A	di	tar
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D		

5"

D		
C#		
C		
B	de a	
A#		
A	gran	cu dor
G#		sa
G		
F#		
F		
E		
D#		
D	O	

7"

D	con	
C#	já	de
C		
B		nado es
A#		
A		tá
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D		

4"

D	nem	
C#	so	
C		
B	mos	rro
A#		
A	de	
G#		
G		ta-
F#		-a
F		
E		-a
D#		
D		-dos

6"

D		nhor
C#	Se	
C		
B	do	
A#		
A	servos	
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D	dos	

8"

D		
C#		
C		
B	venci	ca
A#		
A	do	
G#		
G		i
F#		rá
F		
E		
D#		
D		

9"

D	por	
C#	u	
C		
B	ma	pa
A#		
A		só
G#		
G		la-
F#		-a
F		
E		-a
D#		
D		-vra

1^{'''}

D	Sim que a Pa	fi-
C#		vra -i
C		
B		ca
A#		
A		la rá
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D		

2^{'''}

D	sa
C#	be
C	
B	mos cer
A#	
A	com
G#	
G	te-
F#	-e
F	
E	-e
D#	
D	za

3^{'''}

D	e nada	su-
C#		a -us
C		
B		ta
A#		
A	nos	rá
G#		
G		
F#		
F		
E		
D#		
D		

4^{'''}

D	com
C#	Cris
C	
B	to de
A#	
A	por
G#	
G	fe-
F#	-e
F	
E	-e
D#	
D	-sa

5^{'''}

D	
C#	
C	
B	mos
A#	
A	te de der
G#	
G	per
F#	
F	
E	
D#	
D	Se

6^{'''}

D	lher
C#	mu
C	
B	bens
A#	
A	filhos
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	Os

7^{'''}

D	bo
C#	em ra a
C	
B	vida
A#	
A	vá
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	

8^{'''}

D	
C#	
C	
B	por nós sus
A#	
A	Je
G#	
G	es
F#	tá
F	
E	
D#	
D	

9"
D e
C# dar
C
B nos seu
A#
A -á
G#
G re-
F# -e
F
E -e
D#
D -ino

1.4 Cantor Cristão do ano de 1970

<p>323 Castelo Forte</p> <p>1. Castelo forte é nosso Deus, Espada e bom escudo; Com seu poder defende os seus Em todo transe agudo. Com fúria pertinaz Persegue Satanás Com artimanhas tais E astúcias tão cruéis, Que iguais não há na terra.</p> <p>2. A nossa fôrça nada faz; Estamos, sim, perdidos; Mas nosso Deus socorro traz E somos protegidos, Defende-nos Jesus, O que venceu na cruz, Senhor dos altos céus; E, sendo o próprio Deus, Triunfa na batalha.</p> <p>3. Se nos quisessem devorar Demônios não contados, Não nos podiam assustar, Nem somos derrotados. O grande acusador Dos servos do Senhor Já condenado está; Vencido cairá Por uma só palavra.</p> <p>268</p>	<p>4. Sim, que a palavra ficará, Sabemos com certeza, E nada nos assustará Com Cristo por defesa. Se temos de perder Os filhos, bens, mulher, Embora a vida vá, Por nós Jesus está, E dar-nos-á seu reino.</p> <p>M.L. J.E.V.H.</p> <p>324 Refúgio Verdadeiro</p> <p>1. Seguro estou, não tenho temor do mal; Sim, guardado pela fé em meu Jesus, Não posso duvidar dêsse amor leal; Ele em seu caminho sempre me conduz. Não me deixará, mas me abrigará, Do pecado vil, me vem livrar. A sua graça não me recusará; Sim, Jesus é quem me pode sustentar.</p> <p>No poder de Cristo, o Mestre, Minha vida salva está! Do perigo que cercá-la Ele poderá livrá-la: Seu poder eterno sempre a susterá.</p> <p>269</p>
--	---

1.5 Partitura do acompanhamento de piano com análise harmônica⁹⁹

323

Castelo forte

Martinho Lutero (1483-1546)
Trad. Jacob Eduardo Von Hafe

8.7.8.7.6.6.6.6.7.

EIN' FESTE BURG
Martinho Lutero (1483-1546)

1. Cas - te - lo for-te é nos - so Deus, es - pa - da e bom es - cu - do. Com
 2. A nos - sa for - ça na - da faz, es - ta - mos, sim, per - di - dos, mas
 3. Se nos qui-ses-sem de - vo - rar de - mô - nios não con - ta - dos, não
 4. Sim, que a Pa - la - vra fi - ca - rá sa - be - mos com cer - te - za, e

seu po - der de - fen - de os seus em to - do tran - se a - gu - do. Com
 nos - so Deus so - cor - ro traz e so - mos pro - te - gi - dos. De -
 nos po - di - am as - sus - tar, nem so - mos der - ro - ta - dos. O
 na - da nos as - sus - ta - rá com Cris - to por de - fe - sa. Se

fû - ria per - ti - naz per - se - gue Sa - ta - nás, com ar - ti - ma - nhas
 fen - de - nos Je - sus, o que ven - ceu na cruz, Se - nhor dos al - tos
 gran - de a - cu - sa - dor dos ser - vos do Se - nhor já con - de - na - do es -
 te - mos de per - der os fi - lhos, bens, mu - lher, em - bo - ra a vi - da

tais e as - tú - cias tão cru - eís que i - guais não há na ter - ra.
 céus, e, sen - do o pró - prio Deus, tri - un - fa na ba - ta - lha.
 tá, ven - ci - do ca - i - rá por u - ma só pa - la - vra.
 vá, por nós Je - sus es - tá e dar - nos - á seu rei - no.

D maior: I I I6 V iii VI6 II V vi iii IV I VI ii V I I
 I I6 V iii vi II V vi iii IV I i° ii V I I
 I vi V6 II V I V6 I IV vii°6/4 I III vi III6/4 vi II
 V IV IV6 I i ii III vi iii IV I VI6 ii V I

⁹⁹ Algo importante a se resaltar, ao fazer a análise harmônica, foi que, na voz da clave de fá, existem acidentes que remotam a tonalidade de Si menor (a tonalidade relativa de Dé maior). Não há evidências de politonalidade, pois somente são acidentes, e não ocorrem em toda partitura.

Pode-se levar em conta também, que a canção começa com uma anacruse, desse modo, toda frase em continuidade tem seu tempo forte no meio da frase e não no começo. Por exemplo a frase: “Com seu poder defende os seus”, o resultado da anacruse no começo da partitura faz com que o tempo forte dessa frase (que se encontra já no meio do hino) esteja na palavra “seu” e não na palavra “Com”, no compasso seguinte o tempo forte aparece na sílaba segmentada “fe-e” da palavra “defende”. Desse modo, os alongamentos das vogais em todo o hino estão no tempo forte do compasso, fazendo assim com que eles tenham mais destaque, ressaltando sua característica passional.

1.6 Partitura Melodia

Castelo Forte

Martinho Lutero (1483 - 1546)

Transcrição Giuliana Proença

Adagio

Voice

8 Cas te lo for te.é no-o-ssu Deus es pa da.e bom es cu-u-u - do Com

5 seu po der de fe-e-ende.os seus em to do tran se.a gu-u-u - do Com fú ria per ti

10 nãs per ce gue Sa ta nãs Com ar ti ma nhas tais e.as tu cias tão cru éis que.i-

15 guais não há na te - e - e - rra.

2. Cantata BWV 80, *Ein feste Burg ist unser Gott* de Bach

A Cantata BWV 80, *Ein feste Burg ist unser Gott* de Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) é uma das cantatas mais conhecidas. Quatro dos seus oito¹⁰⁰ movimentos são baseados no famoso hino *Castelo Forte* de Lutero¹⁰¹. Bach compôs essa obra para a Festa da Reforma, comemorada anualmente no dia 31 de outubro. Foi separado para demonstração os primeiros compassos do 1º movimento e o 8º movimento completo¹⁰².

2.1 Primeiro Movimento

O movimento inicial¹⁰³ contém grande semelhança com o hino *Castelo Forte*. É uma fuga coral sobre a famosa melodia e letra do hino de Lutero:

¹⁰⁰ 1º Movimento: Fuga coral, com orquestra e coral juntos. 2º movimento: Ária e Dueto, contendo soprano e baixo solistas. 3º Movimento: Recitativo e Ária, solo do baixo. 4º movimento: Ária, com solo do soprano. 5º movimento: Coral, com orquestra junto. 6º movimento: Recitativo e ária, com solo de tenor. 7º movimento: Ária e dueto, alto e solistas tenor. 8º movimento: Coro e orquestra.

¹⁰¹ Movimentos que são baseados no hino de Lutero: 1º, 2º, 5º e 8º.

¹⁰² Cantata completa no CD em anexo. Movimentos exemplificados em minutos em: Anexos, 3. CD, pg.58.

¹⁰³ Sobre isso ver: "Os corais luteranos na obra de Bach" < <http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/os-corais-luteranos-na-obra-de-bach> > . E "Cantata BWV 80, Ein feste Burg ist unser Gott" < <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.bach.org/bwv80.php&prev=search> > .



Trata-se de uma fuga, pois o tema, que seria a melodia exemplificada a cima, está com o Tenor, que podemos chamar de "sujeito". O contralto então entra como um "contra-sujeito". E o mesmo tema do Tenor é exposto na entrada no Soprano e em seguida no Baixo. Eis os primeiros 14 compassos do 1º movimento:

Festo Reformationis.
„Ein' feste Burg ist unser Gott.“

319

Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violoncello }
ed Organo.

Violone }

(Manual)

Pedal (mit Posaune 16 Fuss.)

Ein' fe -

Ein' fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein'

Ein fe - - - ste Burg ist
 - - - ste Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf -
 gu - te Wehr und Waf - - - fen, ein gu - te Wehr - - - und

B. W. XVIII.

2.2 Oitavo Movimento

O oitavo e último movimento é quando o coral canta em uníssonos utilizando a melodia tradicional do hino *Castelo Forte*. Esse é um final típico de cantata coral de Bach:

CHORAL. Melodie: „Ein feste Burg.“

Das Wort sie sol-len las-sen stahn und kein'n Dank da-zu ha-ben. Neh-men sie uns den
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit sei-nem Geist und Ga-ben.

Das Wort sie sol-len las-sen stahn und kein'n Dank da-zu ha-ben. Neh-men sie uns den
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit sei-nem Geist und Ga-ben.

Das Wort sie sol-len las-sen stahn und kein'n Dank da-zu ha-ben. Neh-men sie uns den
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit sei-nem Geist und Ga-ben.

Das Wort sie sol-len las-sen stahn und kein'n Dank da-zu ha-ben. Neh-men sie uns den
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit sei-nem Geist und Ga-ben.

Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib, lass fah-ren da-hin, sie haben's kein'n Ge-winn; das Reich muss uns doch blei-ben.
Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib, lass fah-ren da-hin, sie haben's kein'n Ge-winn; das Reich muss uns doch blei-ben.

Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib, lass fah-ren da-hin, sie ha-ben's kein'n Ge-winn; das Reich muss uns doch blei-ben.
Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib, lass fah-ren da-hin, sie haben's kein'n Ge-winn; das Reich muss uns doch blei-ben.

B. W. XVIII.

3. CD

Faixa 1: Hino *Castelo Forte* – HCC 323. (Clássicos da Música Cristã vol. 4 - Cantor Cristão e Harpa Cristã. Intérpretes: Rodrigo Soeiro, Marcelli Soeiro, Tatiane Soeiro e Júlio Ribeiro). Compositor: Martinho Lutero.

Faixa 2: BWV 80 Cantata *Ein feste Burg ist unser Gott*. (Orquestra: Munchener Bach-Chor. Maestro: Karl Richter (1926 – 1981). Soprano: Edith Mathis. Contralto: Trudeliiese Schmidt. Tenor: Peter Schreier. Baixo: Dietrich Fischer-Dieskau. 1977 -78). Compositor: Johann Sebastian Bach.

- 00:00 min. 1º mov. Coral.
- 05:51 min. 2º mov. Aria e Coral.
- 09:34 min. 3º mov. Recitativo.
- 11:48 min. 4º mov. Ária.
- 15:14 min. 5º mov. Coral.
- 19:19 min. 6º mov. Recitativo.
- 20:47 min. 7º mov. Duetto.
- 24:58 min. 8º mov. Coral.