

Filipe Fontes e João Almeida

A IGREJA LOCAL E A MÚSICA NO CULTO

O canto calvinista e os desafios contemporâneos



A IGREJA LOCAL E A MÚSICA NO CULTO
O canto calvinista e os desafios contemporâneos

Filipe Costa Fontes e João Batista dos Santos Almeida

Filipe e João produziram um livro necessário. Teologia da adoração é um assunto sempre atual. Felizmente, a igreja brasileira, cada vez mais, vem considerando formas de crescer em fidelidade bíblica no ofício de adorar. Tristemente, porém, muitas discussões têm mais calor do que luz. Neste livro, ao nos mostrar de onde viemos, os autores nos ajudam a pensar para onde ir. Com pesquisa primorosa e leitura fluida, os autores nos ajudam a enxergar melhor para adorar melhor.

— Rev. Emilio Garofalo Neto

Há três razões pelas quais endosso, com grande entusiasmo, o livro dos meus amigos Filipe Fontes e João Batista. A primeira razão é bem notória: não há, até o presente momento, em português, nenhum livro que considere, de forma tão clara e precisa, os fundamentos do canto congregacional como eles fazem. A segunda razão diz respeito à problematização e atualização que nossos autores oferecem da liturgia reformada do século XVI para o contexto do século XXI. Por fim, a terceira razão deve-se ao forte comprometimento que o livro tem com as Escrituras como critério para determinação do culto. Para aqueles que, como eu, são pastores e entendem que o pastor, como diz Kevin Vanhoozer, deve ser não apenas um pregador, mas também um liturgista, este livro será extremamente útil.

— Rev. Jonas Madureira

João Batista e Filipe Fontes são duas joias preciosas. Se você quiser um bom bate-papo, desafiador e que abalará algumas de

suas conclusões já cristalizadas, eles são os amigos com quem conversar. E não se preocupe que eles não irão “fechar a questão”; ao contrário, são bons companheiros para abrir picadas e deixar que enveredemos nelas para tirarmos nossas próprias conclusões. Culto, música, liturgia... quem se meteria com assuntos que já possuem tomada de posição? Este livro tem um foco muito bem definido: como trabalhar essas questões à luz de um dos reformadores do século XVI. Os trabalhos distantes pesquisados têm o intuito de mostrar os resultados da reflexão litúrgico-musical em dado momento. Espero que vocês fiquem tão empolgados quanto eu fiquei por expandir as variáveis envolvidas em assunto vital: cultuar a Deus.

— Rev. Tarcízio Carvalho

Em tempos de grande confusão e extremos, em que a igreja evangélica parece absolutamente perdida no campo litúrgico, nada mais apropriado do que um livro como este. Para compreender de maneira adequada a nossa própria tradição, é necessário conhecer suas origens e aplicações. Os autores apresentam uma análise histórica minuciosa e procuram mostrar as razões que regem o culto calvinista e seu canto. Vale, com certeza, a leitura e o aprendizado.

— Rev. Mauro Meister

O ato de cantar tanto molda nossas compreensões teológicas mais fundamentais, quanto expõe explicitamente nossas reais convicções. Não há oposição excludente entre nossa fé e nossa verbalização externa. Compreendida como expressão confessional, a música reveste-se de importância vital para a Igreja, especialmente como instrumento de ensino e memorização da

Palavra. O estudo criterioso da música em suas mais diversas facetas é uma necessidade presente. Portanto, este é um livro que precisa ser lido na atualidade. Fruto de uma preocupação real surgida no meio da igreja, as respostas aos questionamentos foram marcadas pela pesquisa séria e pastoral. O compromisso eclesiástico está presente, bem como a honestidade acadêmica, sem, contudo, perder o vigor da temática. Também vale a pena ler, dentro do possível, a rica bibliografia utilizada. Leia comparando com a prática atual da igreja.

— Rev. Christian Brially Tavares de Medeiros

Qualquer pesquisa histórica com o intuito de servir ao meio teológico pode sofrer um de dois males opostos. Por um lado, pode ser excessivamente carregada de informações que ficam sem aplicabilidade ou com transposições mecânicas na aplicação. Por outro lado, pode ser superficial e meramente interessada em fazer pontes com a situação presente de modo artificial, com o intuito de ser “contextualizada”, sem atentar para contextos históricos distintos. Essa obra não cai em nenhum dos dois erros. Trata-se de uma pesquisa histórica de alto nível acadêmico, unida a reflexões perspicazes que buscam aplicar princípios com discernimento. Essa junção de qualidades é rara, o que torna essa obra muito importante! Recomendo-a fortemente, para que você não só aprenda a conhecer e a apreciar essa contribuição de Calvino na área litúrgica, mas utilize-a como modelo de preocupação histórica e aplicabilidade prudente.

— Rev. Heber Carlos de Campos Júnior

Considerando a relevância de Calvino e de sua obra, seria de grande utilidade para a igreja contemporânea a descoberta de como ele lidou com canto litúrgico em seu trabalho pastoral. Eis aqui uma boa contribuição neste sentido. Ela é resultado de pesquisa séria do canto executado nas igrejas pastoreadas por Calvino em Estrasburgo e em Genebra. Os autores não propõem uma transposição imediata das ações de Calvino para o nosso contexto e nem uma aplicação, em nossos dias, de maneira mecânica, dos mesmos padrões. Eles propõem uma reflexão a partir da experiência de Calvino em busca de princípios bíblico-teológicos aplicáveis também hoje. Deste modo, contribuem grandemente para um debate que tem produzido mais calor do que luz.

— Rev. Paulo Fontes

Este é um escrito bem elaborado, bem imaginado, cujo propósito é claro e proveitoso para quem o ler. O leitor de *A igreja local e a música no culto* descobrirá por si só que esta é uma obra de pesquisa ampla e intensa cujo teor será uma rica somatória em seu conhecimento. Eu, que há anos lido sem cessar com o Reformador João Calvino, sentime encantado com o que li. Os autores, Filipe Costa Fontes e João Batista dos Santos Almeida, foram felizes em planejar uma obra como esta. Minhas sinceras congratulações. Por isso, eu a recomendo a todo leitor zeloso e aguerrido que queira conhecer ainda mais o pensamento teológico do Reformador genebrino.

— Rev. Valter Graciano Martins

Copyright © 2020, de Filipe C. Fontes e João B. Almeida

Todos os direitos em língua portuguesa reservados por
Editora Monergismo
SCRN 712/713, Bloco B, Loja 28 — Ed. Francisco Morato
Brasília, DF, Brasil — CEP 70.760-620
www.editoramonergismo.com.br

1ª edição, 2020

Editor: *Felipe Sabino de Araújo Neto*
Editor assistente: *Fabrício Tavares de Moraes*
Revisão: *William Campos Cruz*
Capa: *Bárbara Lima Vasconcelos* Diagramação: *Marcos Jundurian*
Conselho editorial: *Fabrício Tavares de Moraes*, *Felipe Sabino de Araújo Neto* e *Valter Graciano Martins*
Proibida a reprodução por quaisquer meios, salvo em breves citações, com indicação da fonte.

Todas as citações bíblicas foram extraídas da
Versão *Almeida Revista e Atualizada* (ARA)*,* salvo indicação em contrário.

A tradição reformada nunca será saudável se qualquer aspecto do seu sistema for negligenciado ou isolado do conjunto.

Darryl G. Hart

Agradecimentos

Apresentação

Introdução

1. Calvino: Vida, formação e influências litúrgicas e musicais

2. Os primeiros passos do canto reformado: principais textos e ênfases

3. O modelo calvinista de liturgia

4. O canto calvinista como canto congregacional

5. O canto calvinista e os Salmos

6. O canto calvinista para além dos Salmos

7. O canto calvinista e a fluência textual

8. O canto calvinista e os afetos

9. O canto calvinista e a regulagem dos estilos

Conclusão

Apêndice 1: Como cantavam os primeiros cristãos?

Apêndice 2: Prefácio ao Saltério (1542-1543)

Apêndice 3: Indicações bibliográficas para compositores cristãos

Agradecimentos

João é um amigo que encontrei na vida ministerial. Nós nos conhecemos no início dos anos 2000, quando estudávamos no Seminário José Manoel da Conceição, em São Paulo, mas nossa amizade foi nutrida, posteriormente, ao longo dos 15 anos em que fomos membros do mesmo Presbitério, na mesma cidade. Tenho grande admiração por ele, especialmente por seu esforço de submissão integral ao Senhor, revelado, por exemplo, em seu compromisso final com a Escritura, na lealdade aos votos de ordenação e no apreço aos livros. João é o que eu costumo chamar de “rato de biblioteca”. Foi ele quem iniciou essa pesquisa e me deu o privilégio de participar dela. Também foi ele quem me apresentou à maioria das fontes que compõem este livro. Sou muito agradecido ao Senhor pela vida e pelo ministério desse irmão, por sua amizade, pelos *insights* compartilhados ao longo do tempo de escrita deste material e pela honra do trabalho conjunto.

Depois de cinco anos de vai e vem entre nós, o manuscrito deste livro foi lido por algumas pessoas, a quem devo agradecer. Entre meus colegas de ministério, os amigos Heber Carlos de Campos Junior e Jonas Madureira, e também Paulo Ribeiro Fontes (que além de colega e amigo, tenho a honra de chamar de pai), nos ofereceram dicas preciosas que foram implementadas nesta versão final e nos ajudaram muito na percepção de como o livro poderia ser recebido pelos pastores. Entre os músicos, meus amigos Guilherme

Andrade e Guilherme Iamarino (Projeto Sola) e Sergio Pereira (Baixo e Voz) também ofereceram contribuições significativas e nos ajudaram a ter uma ideia de como seríamos lidos por aqueles que não são pastores, mas estão diretamente envolvidos com a música na igreja; principalmente, os instrumentistas e cantores. A eles, a minha gratidão.

Sou grato ao Presbitério Centro Norte Paulistano, que abrigou a mim e a João nos últimos 10 anos e nos ofereceu muitas oportunidades de encontro, nas quais as ideias deste livro foram gestadas e discutidas. Ao Rev. Dario de Araújo Cardoso, presidente do PRCN durante boa parte desse tempo, agradeço por dispor-se a escrever a apresentação deste livro. Semelhantemente, agradeço ao Rev. Hermisten Maia Pereira da Costa, autor do prefácio. Foi, principalmente, através de suas aulas no Seminário JMC e de seus muitos escritos, que fomos introduzidos ao pensamento de João Calvino e estimulados ao reconhecimento da riqueza da tradição reformada. A participação do Rev. Hermisten neste livro, além de nos honrar muito, nos tranquiliza quanto à apropriação que fizemos do reformador.

Agradeço ao Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper pela oportunidade de me dedicar à pesquisa, reflexão e ensino teológico. A confiança e o estímulo oferecidos pelo Dr. Mauro Fernando Meister (diretor de nossa escola), e por todos os meus colegas, têm sido fundamentais para mim. A Felipe Sabino e à Editora Monergismo, que acreditaram neste projeto e nos permitiram trazer a público essas ideias, e à irmã Samara Geske, pela revisão dos trechos traduzidos do francês. Finalmente, agradeço à Lenice, à Ana Lívia e ao Daniel (minha esposa e filhos), que sempre me

encorajam, inclusive quando unimos nossas vozes para louvar ao Senhor, no culto e na vida.

Faço todas essas menções de gratidão debaixo da convicção de que tudo procede do Senhor, aquele que é fonte de todo som e palavra, para quem devem retornar essas coisas, unidas em forma de canção.

— Filipe Costa Fontes

Certa vez, um presbítero de alma próspera, e finanças que seguiam de perto a sua alma, convidou-me, do nada, a ir a uma livraria famosa e comprar, por sua conta, o que eu precisasse para uma pesquisa sobre canto que pretendia fazer. Deu R$ 120,00. “Só?”, perguntou. “Esperava uns R$ 1.200,00.”

Foi nesse ambiente generoso que este projeto começou. Com o tempo, pedi ajuda a um amigo de seminário e de presbitério, Rev. Filipe, que de pronto abraçou o projeto, mas logo propôs um método de trabalho: “Frescura zero!”. Eu aceitei. Tratando o manuscrito como um palimpsesto, passamos a escrever um por cima do que o outro escrevia, e durante alguns anos fomos ampliando o nosso trabalho. Assim, visando o bem da Igreja e a glória de Deus, prosseguimos. Agradeço a Deus por este meu irmão querido, por sua rara capacidade de equilibrar reflexão e expressão, por sua sabedoria e atenção generosa que tanto me ensinaram e que foram decisivas para a concepção e a afirmação da presente obra.

Agradeço, de coração, aos pastores do Presbitério Centro Norte Paulistano (PRCN), pelo convívio e pelos ensinos ao longo desses dezesseis anos. De modo especial, agradeço aos pastores Luthero de Aguiar (*in memoriam*), Marcelo Rocha, Samuel Bezerra, Addy Jr., César Paiva, e aos presbíteros Alexandre Silva, Arnaldo Borja, Arnaldo Vinícius, Divonzir Gomes, Isaías Souza, Joel Reis, José Carlos Dantas, Luiz Carlos Capasso e Wilson Ruas, que, com os demais membros da Igreja Betel em Vila Amália, São Paulo, foram usados por Deus para moldar meu coração, meu culto, meu canto e meus escritos. No campo acadêmico, agradeço ao professor Hermisten Costa, por despertar em mim o amor à tradição

reformada; ao professor Christian Medeiros, que, com atenção generosa e auxílios bibliográficos, estabeleceu o contorno de toda a minha contribuição nesta obra; ao Rev. Alberto Lima, pelo envio de obras importantíssimas; aos irmãos da Biblioteca do Centro Andrew Jumper e do Arquivo Histórico Presbiteriano, pela disponibilidade de sempre.

Agradeço ao meu pai, João Gonçalves de Almeida (in memorian), pelo incentivo musical e a inspiração literária, e à Filarmônica Lyra Popular de Belmonte, Bahia, onde aprendi a arte musical.

Agradeço à minha querida família: Valéria Maria, por seu amor que renunciou tanto e me incentivou sempre. Você é o vento sob minhas asas, queridinha. Também aos tesouros da caixinha de joias do nosso coração, João Neto, Cecília, Isabel e Mateus, pelos beijos e abraços. Isso faz qualquer vivente crescer.

— João Batista Almeida

Apresentação

É com grande alegria que apresento esta obra de Filipe Fontes e João Batista, amigos queridos e valorosos companheiros de ministério. Tenho esse privilégio em virtude do contexto eclesiástico em que este livro foi produzido. Há vários anos sou presidente do Presbitério Centro-Norte Paulistano, ambiente que permitiu que nos conhecêssemos, desenvolvêssemos amizade e aprendêssemos a compartilhar nossos dons e talentos no reino de Cristo.

Assim surgiu *A igreja local e a música no culto: o canto calvinista e os desafios contemporâneos*. No anseio de melhor pastorear as igrejas que o Senhor nos confiou, a mente precisa e organizada de Filipe Fontes juntou-se à profunda capacidade de pesquisa de João Batista para orientar o povo de Deus na adoração que deve ser prestada a seu Redentor. No começo, eram apenas discussões acaloradas durante os cafés e as refeições de nossos encontros. Com o passar do tempo, as conversas ficaram mais sérias, porque homens de Deus têm prazer na verdade e não na mera discussão. Com isso, aos poucos surgiam informações que iluminavam o debate e que, depois, compuseram o texto que está em suas mãos.

Você encontrará neste livro uma análise abrangente do sistema teológico que produziu a liturgia e a forma de canto proposta e praticada por João Calvino e pelas igrejas que seguiram o seu modelo. Perceberá que teologia e liturgia estão intrinsecamente ligadas, e que as formas de nossa adoração são fruto e manifestação do que cremos acerca de Deus e da igreja.

Encontrará também informações advindas de fontes primárias que embasam essa discussão. Além do fundamento teológico, as

condições históricas e culturais tiveram papel importante nas propostas e decisões que estabeleceram a liturgia e a hinologia reformada. Desse modo, é preciso ir além das informações gerais que temos sobre a Reforma e sobre Calvino. Por isso, a presente obra reúne grande quantidade de dados e informações a que normalmente não temos acesso, mas que são fundamentais para entender o canto calvinista e seus desdobramentos.

Por fim, e mais importante, você será levado a refletir sobre como essas coisas podem orientar sua prática litúrgica e musical. Não vivemos no século XVI e tampouco nos movemos por curiosidade histórica. Por isso, ao final de cada capítulo, à luz do que foi exposto, nossos autores propõem uma reflexão sobre aspectos da nossa prática litúrgica atual, ajudando-nos a tirar melhor proveito do que lemos e a enxergar aplicações práticas.

Minha satisfação está em perceber em *A igreja local e a música no culto* a junção dos ambientes organizacional, acadêmico e pastoral da igreja. Está em ver como o trabalho coordenado que eles fizeram produz instrução e orientação de qualidade para a vida. Minha oração é que esta obra nos abençoe de duas maneiras: primeiro no que ela se propõe diretamente, isto é, dar-nos instrução sobre a liturgia e o canto procedentes da Reforma; segundo, no exemplo que nos oferece — a junção de nossos esforços, responsabilidades e habilidades para a instrução e edificação da igreja contemporânea em seus mais diversos desafios.

— Rev. Dario de Araújo Cardoso

Pastor da Igreja Presbiteriana de Vila Maria (São Paulo)

Presidente do Presbitério Centro-Norte Paulistano / Sínodo Norte Paulistano

Professor Assistente de Teologia Pastoral do CPAJ
Professor de Teologia Exegética do Seminário Teológico Presbiteriano Rev.
José Manoel da Conceição

Introdução

Em nossos dias, a fé reformada tem-se tornado cada vez mais popular em nosso país. É crescente o número de congressos, publicações, pastores e igrejas que se identificam publicamente com a tradição reformada nos diferentes estados do Brasil. Isso, porém, está longe de significar que todos os aspectos da tradição reformada têm sido igualmente valorizados por aqui. Nossa suspeita é que essa aproximação da tradição reformada tem acontecido ora pela percepção das contribuições teológicas deste movimento — geralmente aquelas mais relacionadas à doutrina da salvação (soteriologia) —, ora pela percepção de suas contribuições para o engajamento cultural. No entanto, as contribuições da Reforma para a vida eclesiástica, de modo especial aquelas relacionadas à liturgia, parecem ainda não ter sido descobertas pelo nosso povo ou, pelo menos, parecem não nos interessar como as demais.

Uma evidência disso é que a música litúrgica é uma questão que parece longe de estar resolvida, mesmo entre os representantes mais históricos da tradição reformada em nosso país. Sempre que este assunto é discutido, seja em igrejas locais, seja em concílios denominacionais, é comum observarmos polarizações, especialmente entre pessoas de diferentes faixas etárias, que costumam ter preferência por estilos musicais diferentes.

Um exemplo de polarização é a rivalidade entre o canto tradicional e o canto contemporâneo. De um lado do conflito costumam estar os defensores do coral, visto como um grupo que exige preparo musical mais rigoroso (leitura de partitura, técnica vocal), executa música mais “histórica”, “transcendente”, com letras mais longas e

com maior profundidade teológica e cuja execução enfatiza a harmonia. Do outro lado, os defensores da “equipe de louvor”, vista como um grupo mais informal, que possui uma abordagem musical mais contemporânea, “imanente”, com letras mais curtas e que tendem a menor profundidade teológica e execução mais rítmica e melódica. O interessante é que ambos costumam apelar ao Antigo Testamento como fundamentação de sua defesa; o primeiro, à salmodia, aos corais davídicos e suas cameratas; o segundo, às danças, palmas e listas de instrumentos com toda a sua diversidade.

Pastores e líderes eclesiásticos frequentemente se veem em meio a discussões como essa, tendo que lidar com as tensões que elas costumam causar. Na maioria das vezes, nem eles conseguem escapar da polarização. Alguns optam por responder ao problema com a elaboração de uma liturgia mais “contemporânea”, deixando completamente de lado o elemento histórico em nome de uma contextualização melhor. Outros se apegam exageradamente aos padrões históricos e procuram aplicá-los *ipsis literis* aos dias atuais.

Foi isso que deu origem a este livro. Seu público-alvo são principalmente os pastores, mas todos os envolvidos com o canto litúrgico — músicos, poetas, regentes, cantores e interessados no assunto de modo geral — também poderão se beneficiar dele. Seu objetivo é apresentar algumas reflexões sobre a música cantada no culto, tendo como ponto de partida a experiência pastoral do reformador francês João Calvino nas cidades de Estrasburgo e Genebra.[1]

É importante dizer que não nos valemos aqui da experiência de Calvino de modo mecânico e normativo, como se uma transposição

imediata das ações do reformador francês para o contexto atual fosse desejável e possível. Fazer isso seria desconsiderar a distância temporal e cultural que existe entre a Genebra do século XVI e o Brasil do século XXI, além de ignorar que, num sentido mais preciso, somos *reformados*, não *calvinistas*.

O termo “calvinista” surgiu, provavelmente, entre 1540 e 1550, em meio a polêmicas com zuinglianos ou luteranos, como expressão negativa cunhada por pessoas contrárias ao ensino de Calvino.[2] Como afirma Bernard Cottret: “Calvino mesmo nunca quis ser calvinista”.[3] Ele “não procurou fundar um tipo novo e distintivo de reforma religiosa — na verdade, a ideia provavelmente o teria horrorizado”.[4] E, mesmo aqueles que, nos séculos XVI e XVII, concordaram com Calvino em seus pontos teológicos, resistiram à associação de sua fé a um único indivíduo.[5]

O renomado teólogo Herman Bavinck afirma que, em certo sentido, [...] *calvinista* é mais amplo do que *reformado*. Reformado indica somente uma convicção nas áreas de religião, igreja e teologia, mas *calvinista* também inclui certa visão de estado, sociedade e ciência e, portanto, pode também ser usado como nome de um partido político [...] secundariamente, no entanto, há também uma diferença teológica entre reformado e calvinista. Neste sentido, *reformado* é mais amplo do que calvinista. São reformados todos os que concordam com uma das muitas confissões que geralmente são reconhecidas como reformadas e quem pertence a uma das muitas igrejas geralmente reconhecidas como reformadas. Mas o nome calvinista indica uma visão específica e uma representação da verdade reformada.[6]

Obviamente, não é à toa que nos valeremos da experiência de Calvino. Faremos isso porque, embora a tradição reformada não

tenha sido obra de uma pessoa só, o trabalho de Calvino em Genebra “foi de fundamental importância para a formação dessa tradição religiosa”, e isso “é particularmente verdade em relação ao ensino e à prática do culto”.[7] “É apropriado reconhecer que Calvino e Genebra forneceram a chave mais importante para a tradição reformada clássica do culto.”[8]

Também é importante esclarecer que, durante os seus 54 anos de vida, Calvino não desenvolveu uma estética completa e explícita para além daquela que se afirmou no plano musical e que pode ser encontrada em seu *Prefácio* ao Saltério de Genebra e em alguns outros pontos de sua obra mencionados no capítulo 2. Além disso, ele não abordou esse assunto como músico, mas como pastor.[9] A maioria dos seus comentários sobre o assunto surge de preocupações práticas, como a de assegurar uma provisão adequada para o culto das igrejas sob seu cuidado. É exatamente nesse sentido que consideramos a obra de Calvino neste livro: como *exemplo de um exercício responsável do ministério pastoral em relação ao canto litúrgico.*

Apesar de suas limitações e imperfeições, Calvino foi alguém que levou muito a sério a importância da música cantada no culto para a vida da sua igreja local e se esforçou para fundamentar o seu entendimento e ação, neste particular, em princípios bíblico-teológicos, valendo-se também da história da igreja. Uma vez que os princípios assumidos por ele sejam, de fato, procedentes da Revelação, eles permanecerão aplicáveis ainda hoje, num tempo e cultura diferentes.

1. Calvino: Vida, formação e influências litúrgicas e musicais

As contribuições de um homem jamais podem ser compreendidas à parte de sua vida, formação e influências. O fato de existirem muitos livros a respeito da vida e da obra de Calvino poderia levantar questionamentos quanto à necessidade deste capítulo. Se já temos uma profusão de textos, por que não recomendar um e seguir em frente? A razão é que este livro tem um interesse específico: o entendimento que Calvino tinha do canto litúrgico. Reunir as informações biográficas importantes para a compreensão desta questão num único lugar pode ser útil.

Os primeiros anos na França (1509-1534)

Calvino nasceu em 1509 na cidade de Noyon, França, a cerca de 80 km de Paris. Era o segundo filho de Geraldo Cauvin, um administrador que trabalhava para a Igreja, e Joana Lefranc, uma cristã devota.[10] Calvino perdeu a mãe muito cedo, em 1521, mesmo ano em que recebeu um benefício eclesiástico que o encaminhou a Paris, onde começaria os seus estudos entre 1523 e 1524.[11]

Ali na capital, Calvino foi para a Faculdade de Artes do Colégio de La Marche, para seguir o caminho regular dos estudantes da época, que era cumprir o "currículo básico das três faculdades superiores: Direito, Medicina e Teologia".[12] Por razões ignoradas, ainda em 1523 ele se transferiu para um colégio mais conhecido, o de Montaigu, onde estudaram Erasmo e Rabelais, e onde ele teve contato com a *devotio moderna*, um movimento que exerceu grande influência sobre as suas ideias musicais.[13]

A devotio moderna

Devotio moderna foi um movimento que surgiu entre os cristãos europeus no final do século XIV[14] e que perdurou pelo menos nos dois séculos seguintes. Em certo sentido, representou uma reação à teologia mais especulativa daquele período, apresentando-se como uma "nova concepção do pensamento cristão e um ideal alternativo de vida cristã dotado de seu próprio vigor e inventividade na descoberta de novas dimensões na experiência humana, intuição e afetos".[15] A inspiração da *devotio* era o Cristianismo primitivo, mas, ao mesmo tempo que olhava para trás, ela "envolvia a busca de um

aggiornamento [atualização] da vida intelectual e espiritual, e neste sentido merece o epíteto de 'moderna'".[16]

As reflexões a respeito da influência deste movimento sobre o pensamento musical dos reformadores e, mais especificamente, o de Calvino, ainda são incipientes.[17] No entanto, as semelhanças entre ambos os movimentos vêm sendo estudadas. Na *devotio,* a música servia para suscitar na pessoa que meditava o afeto (*affectio*) apropriado, um sentimento que, com base no texto ou na leitura (*lectio)*, devia resultar na meditação (*meditatio*) e fluir até uma oração efetiva a Deus (*oratio*).[18] Ao mesmo tempo, os adeptos da *devotio* reconheceram os perigos da música sobre os afetos, dentre os quais o principal talvez seja o do desvio do sentido do texto pela sedução da melodia.

> A *devotio moderna* compartilhou a inquietação de Agostinho e procurou combater o uso potencialmente inadequado da música como ele sugeriu, ao enfatizar o texto de um cântico e não a parte melódica por si mesma. Esta ênfase levou, por exemplo, à proibição de órgãos nas igrejas e dormitórios dos mosteiros pertencentes à Congregação de Windesheim [a associação monástica mais influente da *devotio*, de linha agostiniana] em 1464, com base na ideia de que cantar acompanhado de órgão levava a uma excitação demasiada.[19]

Como resultado disso, "a polifonia em manuscritos da *devotio moderna* era bastante simples".[20]

Devido ao impulso inclusivo, a *devotio* teve que enfrentar a barreira linguística, já que a língua litúrgica oficial da Igreja continuava sendo o Latim, e ela defendeu com vigor o direito de acesso à literatura religiosa em vernáculo.[21]

Todos esses elementos encontram paralelos no pensamento litúrgico de boa parte dos reformadores mais conhecidos, especialmente no de Calvino.

As artes liberais

Em Montaigu, Calvino completou seus estudos filosóficos preparatórios, recebeu o grau de mestre em Humanidades e preparou-se para os cursos superiores.[22] Ele tinha interesse em estudar teologia, mas, entre 1527 e 1529, seu pai o aconselhou a trocar os estudos teológicos pelos jurídicos, o que o levou à faculdade de Orleáns.[23] Décadas mais tarde, Calvino testemunhou:

> Quando era ainda bem pequeno, meu pai me destinou aos estudos de teologia. Mais tarde, porém, ao ponderar que a profissão jurídica comumente promovia aqueles que saíam em busca de riquezas, tal prospecto o induziu a subitamente mudar seu propósito. E assim aconteceu de eu ser afastado do estudo de filosofia e encaminhado aos estudos do direito.[24]

Durante esses primeiros anos de formação, Calvino dedicou-se ao estudo das artes liberais. É bem provável que tenha estudado música neste período.[25] Embora, nesta época, o *quadrivium* já não exercesse a mesma influência pedagógica que havia exercido durante o período medieval, em Paris a música ainda figurava entre as disciplinas obrigatórias, juntamente com as disciplinas que compunham o *trivium*.[26]

Em 1529, na companhia de alguns amigos, Calvino foi para a cidade de Bourges aprender com o famoso jurista Andrea Alciate. Chegou a licenciar-se em direito no ano seguinte (1530), mas em 1531, depois de sepultar o pai, falecido em 26 de maio daquele ano, sentiu-se liberado da obrigação de dedicar-se à carreira jurídica e

voltou a Paris,[27] onde começou a estudar com os *Regii Interpreters*. Os “interpretes do rei” era um grupo de estudiosos que havia sido criado por Francisco I e alocado na Universidade de Paris[28] com o propósito de “neutralizar o espírito intolerante que dominava a Faculdade de Teologia (da Sorbonne) e, por meio dessa forte faculdade, o do restante da Universidade”.[29] Como respondiam diretamente à coroa, esses mestres desfrutavam de maior liberdade e “encarnavam o espírito de ensino acadêmico independente e de livre pesquisa científica, livre dos decretos arbitrários de uma faculdade teológica todo-poderosa”.[30] Por essa razão, atraíam jovens estudantes de diferentes regiões que tinham o objetivo de estudar o que era visto como algo perigoso e até revolucionário pelos teólogos de Paris – o grego e hebraico, por exemplo.

Calvino passou cerca de dois anos aprendendo com esse grupo e com outros professores, e foi em algum momento deste período (entre o fim de 1533 e o início de 1534), meio subitamente, que ocorreu sua conversão ao movimento evangélico em sua vertente pública.[31] Ao final desse período, em 1 de novembro de 1533 (o Dia de todos os santos), ele foi associado a um discurso com tons luteranos, feito pelo novo reitor da Universidade de Paris, Nicolau Cop.[32]

No fim de 1534, depois de Calvino ter passado por vários lugares (Santonge, Angoulême, Nérac, Paris, Noyon, e outra vez Paris),[33] uma série de ataques dos “Placardos” à missa romana aconteceu em toda a capital, despertando a fúria de Francisco I. Isso o levou a uma vigorosa arremetida contra os seguidores do movimento

evangélico, que passaram a ser identificados como rebeldes.[34] Muitos deles foram, inclusive, executados. Nesse ano, Calvino viajou por Orleáns e Poitiers até, finalmente, deixar seu próprio país. Inicialmente, dirigiu-se a Estrasburgo, mas sua primeira residência foi a Suíça de fala alemã, mais especificamente a Basileia, onde habitou em segurança.[35]

Entre os alemães, na Basileia (1535-1536)

"Desde que protegera Erasmo, que, aliás, ali deveria morrer e ser sepultado", a Basileia havia ficado conhecida como uma espécie de "Cidade Santa dos Humanistas".[36] Quando chegou à cidade, Calvino[37] tinha a esperança de encontrar, simplesmente, um lugar seguro para continuar a estudar e a escrever. Mas encontrou muito mais; na Basileia, conviveu com grandes humanistas favoráveis à Reforma e pôde conhecer uma cidade verdadeiramente impactada por ela. João Ecolampádio (1482-1531), o reformador local, havia falecido quatro anos antes, mas a cidade ainda refletia a doutrina, a prática e a estrutura estabelecidas por ele.[38]

A influência indireta de João Ecolampádio

Ecolampádio pertencia a um círculo de pregadores alemães influenciados por Zuínglio. Aliás, eles trabalharam juntos.[39] Foi ordenado sacerdote em sua cidade natal, Weinsberg, por volta de 1510, de onde foi rapidamente a Tubingen, estudar grego e teologia, por volta de 1513. Em Tubingen, não apenas tornou-se amigo de Melanchton, como também estudou hebraico com o renomado tio humanista dele: João Reuchlin.[40] Em 1514, Ecolampádio foi estudar grego e hebraico em Heidelberg, de onde retornou à Basileia no ano de 1515. Em Basileia, dentre outras atividades, tornou-se assistente de Erasmo na preparação de sua edição do Novo Testamento.[41]

> Erasmo não tinha capacidade para checar, em hebraico, referências do Antigo Testamento, e então contratou Ecolampádio para verificar as referências, escrever anotações teológicas, revisar as páginas impressas,

> descartar quaisquer opiniões heréticas e escrever o posfácio para o *Novum Testamentum*, o novo testamento grego impresso que mais tarde foi a base para a versão da Bíblia King James.[42]

Durante esses primeiros anos na Basileia, Ecolampádio fez doutorado em teologia. Recebeu o título de Doutor no ano de 1518 e, depois disso, mudou-se para Augsburgo, onde atuou como pregador da catedral local por aproximadamente dois anos. Em Augsburgo ele experimentou uma crise de fé causada pela leitura dos escritos de Lutero. Para resolvê-la, passou pouco mais de um ano num mosteiro próximo, em Altomunster, e saiu de lá como um adepto das ideias reformistas, passando a pregar na igreja de St. Martin e a ensinar na Universidade da Basileia.[43]

A história de Ecolampádio guarda muitas semelhanças com a de Calvino. Além de terem se convertido meio subitamente, tanto Calvino quanto Ecolampádio eram entusiastas da obra de João Crisóstomo.[44] Ambos foram amigos de Bucero e de Farel[45] e passaram, em poucos meses, de figuras quase anônimas a personagens dominantes nas reformas na Basileia e em Genebra, respectivamente. Finalmente, além de pastores, os dois eram acadêmicos e dominavam as línguas bíblicas, o latim e o francês (no caso de Ecolampádio, também o alemão e o italiano).[46] Assemelhavam-se também no contraste entre a aparência frágil e a formidável estatura espiritual.[47]

Pelo menos desde 1526 (cerca de nove anos antes da chegada de Calvino à Basileia), Ecolampádio promovera, junto a seus associados, uma renovação litúrgica nos cultos da Basileia.[48] Durante os anos de 1523 a 1529, os sacerdotes que defendiam

ideias evangélicas estavam liberados para pregar, mas não tinham autorização do Conselho da cidade para “reformar as palavras do ofício nem as celebrações regulares da missa”.[49] Como era comum, “a música sacra local estava a cargo do sacerdote, do côro da igreja e do organista”,[50] com um coral dando respostas curtas em latim em determinados momentos do culto.[51] Bem no meio deste período (em 1526): [...] no domingo de páscoa, a congregação de San Martin irrompeu espontaneamente cantando salmos em alemão durante o serviço. Nada do tipo havia acontecido em lugar algum. O Conselho proibiu imediatamente tal canto. A resposta da congregação foi a de continuar a cantar.[52]

A reação do Conselho pode ser explicada, não apenas pela completa novidade da prática, mas também pela associação dela com a mensagem de Lutero, que, a essa altura, havia se tornado sinônimo de subversão e instabilidade.[53] O clima tenso da famosa Revolta dos Camponeses (1524-1525) ainda estava no ar “e qualquer ação que parecesse incitar o povo comum nunca parecia boa aos magistrados”.[54] Ecolampádio, que estava completando um ciclo de pregações sobre os salmos (entre 1525 e 1526), defendeu a prática do canto congregacional para todas as igrejas, apontando o entendimento por parte do povo como benefício da prática.[55] Ao final, sua posição prevaleceu.

Mesmo que tenha sido uma vitória parcial — apenas as igrejas onde a salmodia congregacional já estava implantada foram autorizadas a mantê-la —, esse episódio é importante por se constituir no primeiro estabelecimento oficial do canto congregacional na Suíça.[56]

Durante seus dois anos na Basileia (1535-1536), Calvino viveu a atmosfera criada pelo ministério de Ecolampádio e teve contato com seus pensamentos sobre a organização da igreja e do canto litúrgico. Os tópicos principais dos *Artigos concernentes à organização da Igreja e do culto em Genebra*, um documento entregue ao Conselho local no início da primeira estadia de Calvino na cidade (1537), evidenciam isso.[57] Neste documento, Calvino e Farel defendiam práticas muito parecidas com aquelas da Basileia de Ecolampádio: a ministração mais frequente da Ceia (semanal); a excomunhão; o canto congregacional de salmos; estudos catequéticos para a juventude; o estabelecimento de uma corte secular para ajuizamento de dificuldades conjugais; o requerimento para que todos os cidadãos de Genebra assinassem uma confissão de fé; tudo isso reverberava as observações de Calvino em Basileia. [58]

Entre os alemães, em Estrasburgo (1539-1541)

Uma das simplificações musicais mais conhecidas e duradouras que a música litúrgica já viu foi a paráfrase de salmos e versos rimados ajustada ao canto congregacional. Entre os protestantes, esse modelo teve origem na Reforma alemã.

> Por volta de 1523, Lutero se propôs a criar uma forma de hino vernacular que pudesse ser cantado por todas as pessoas em conjunto e, antes do ano findar, ele havia introduzido a prática nos serviços de culto de Wittenberg. [59]

Em 1524, Lutero publicou uma versão de dois salmos (67 e 117), juntamente com outros 32 hinos para coros luteranos. Um ano depois, uma publicação semelhante foi feita para o canto das congregações, incluindo já nove versões de salmos. Daí em diante os hinos luteranos (compostos ou não por Lutero), [...] multiplicaram-se rapidamente — aproximadamente 100 deles haviam sido compostos à época da morte de Lutero em 1546 — e continuaram a abarcar tanto paráfrase bíblica (salmos, cânticos de ambos os testamentos e passagens do Novo Testamento) como verso devocional original.[60]

Na cidade de Estrasburgo — cidade imperial livre, de fala alemã — a Reforma se desdobrou a partir dos anos de 1520, “com pregadores como Matias Zell, Gaspar Hedio, Wolfgang Capito e principalmente Martinho Bucero, que rapidamente se tornará o líder da Reforma estrasburguense”.[61] Bucero foi de importância fundamental para Calvino, especialmente na consolidação de suas concepções ministeriais e litúrgicas.

A influência de Bucer o

Martinho Bucero (1491-1551) não é tão conhecido quanto outros reformadores. Talvez isso se explique pelo fato de que nenhum movimento ligado ao seu nome tenha surgido, ao contrário do que aconteceu com Lutero e Calvino; e, também, porque ele foi um pensador minucioso, que produziu uma teologia de difícil acompanhamento, em virtude de sua reconhecida falta de brevidade.[62]

Apesar disso, ele foi uma das figuras mais influentes da Europa no período inicial da Reforma e teve grande importância como porta-voz dos protestantes moderados, num tempo de grande conflito e tensão confessional.[63] Há quem chegue a dizer que, por causa dos múltiplos relacionamentos estabelecidos por Bucero, uma história da Reforma poderia ser escrita em torno de sua vida.

> Convertido por Lutero, embora também zuingliano em sua teologia, ele debateu com líderes anabatistas, manteve frequente correspondência com Erasmo, participou dos jogos políticos com os magistrados de Estrasburgo e com os príncipes do território germânico, tornou-se mentor de Calvino, serviu como principal negociador protestante com católicos nos anos de 1530 e 1540, e passou os últimos anos de sua vida (1548-1551) na Inglaterra assistindo Thomas Cranmer com a Reforma inglesa. Sua última obra, *De regno Christi,* foi dedicada ao Rei Edward VI.[64]

Bucero era, inicialmente, um frei dominicano. Em abril de 1518, Lutero esteve em Heidelberg para presidir uma disputa, e Bucero foi ouvi-lo por curiosidade. Ele ficou profundamente impressionado com a teologia de Lutero e seu contraste com o pensamento escolástico. Conversaram, a primeira impressão de Bucero foi fortalecida, e, desde então, ele se tornou um defensor do pensamento luterano.[65]

Três anos depois (1521), ele se retirou da Ordem Dominicana e assumiu a função de pároco em Landstuhl. Perseguido, foi para Weiszenburg e, de lá, foi refugiar-se em Estrasburgo, depois de ter sido excomungado por sua pregação. Em Estrasburgo, ele demonstrou grande competência como pregador e professor e, quando a cidade aceitou as doutrinas reformadas, “as autoridades confiaram a liderança a Bucero, junto com [Wolfgang] Capito”.[66]

Antes de Bucero, a igreja de Estrasburgo já havia adotado o costume de cantar paráfrases bíblicas e cânticos luteranos.[67] Com sua chegada, maior ênfase foi colocada sobre a necessidade de cantar, tão diretamente quanto possível, apenas textos das Escrituras. Em 1525, ele publicou um manual de culto em alemão, com salmos metrificados adaptados ao canto litúrgico, e produziu um comentário sobre o texto hebraico dos salmos, cuja pesquisa bíblica “deu substância teológica para o avivamento da salmodia na igreja de Estrasburgo”.[68] Além do fundamento bíblico, a salmodia resgatada em Estrasburgo tinha um forte fundamento histórico, referente à celebração do Ofício diário.[69]

Mais tarde, os hinários de Estrasburgo voltariam a assumir uma característica mais luterana, privilegiando os hinos de Wittenberg. Entretanto, a fase intermediária, em que predominou a salmodia métrica, “corresponde parcialmente à da presença de Calvino na cidade e provavelmente influenciou o pensamento dele sobre sua importância, mesmo antes de ele haver chegado ali”.[70]

Em 1538, quando soube que Calvino havia sido expulso de Genebra, em virtude de “uma querela sobre os poderes respectivos da igreja e do estado”,[71] Bucero, que já o conhecia por cartas

desde 1532[72] pelo menos, convidou Calvino para pastorear uma igreja de refugiados franceses em Estrasburgo, que à época contava “quatro ou cinco centenas de membros. Depois de alguma hesitação inicial, Calvino aceitou”.[73]

Calvino e Bucero se respeitavam mutuamente, mas em virtude da diferença de idade e de experiência, Bucero funcionou para Calvino como uma espécie de mentor. Calvino “dezoito anos mais jovem, era um tição volátil que oscilava entre uma autoconfiança arrogante e uma dúvida interior incapacitante”;[74] e Bucero viu nele potencial e grandeza. Quando o jovem Calvino chegou a Estrasburgo, Bucero, inicialmente, hospedou-o em sua própria casa; depois, eles encontraram “uma casa com um jardim partilhado, onde podiam facilmente se encontrar e conversar”.[75]

Calvino nutria profunda admiração por Bucero como exegeta e também reconhecia a sua autoridade espiritual. Em outubro de 1541, pouco mais de um mês depois de seu retorno a Genebra, ele escreveu uma carta na qual confessa: “se de algum modo eu não corresponder à sua expectativa, o senhor sabe que estou sob seu poder, sujeito à sua autoridade. Admoeste, castigue e exerça todos os poderes de um pai sobre seu filho”.[76] Bruce Gordon resumiu as principais relações ministeriais de Calvino, durante sua vida como pastor, com as seguintes palavras: “Farel foi um amável, e talvez frustrante, tio; Bullinger foi um primo chegado; Melanchton, o bom colega de escola; Beza, o filho. Bucero era realmente a figura do pai”.[77]

A influência da experiência na cidade

Quando Calvino chegou a Estrasburgo nos primeiros dias de 1538, Bucero e os demais líderes daquela igreja o receberam de braços abertos.[78] Mais do que um refúgio temporal, a cidade provaria ser um verdadeiro laboratório onde Calvino, à época com 29 anos, refinaria muito do seu pensamento ministerial. Por quase três anos, enquanto morou na capital alsaciana, ele conheceu "reformadores, poetas, teólogos, músicos, humanistas e eruditos locais".[79] Do início de setembro de 1538 a 2 de setembro de 1541, seu convívio estreito com Bucero e a rica atmosfera humanista de Estrasburgo, formada por homens do porte de Wolfgang Capito,[80] João Sturm[81] e outros, todos mais experientes do que ele, contribuíram significativamente para o seu amadurecimento.

Logo nos primeiros dias na cidade, Calvino conheceu as catedrais locais e o canto dos salmos em alemão, e isso parece tê-lo impressionado muito. Rapidamente, tratou de fazer adaptações daquelas melodias e compor um saltério em francês, que foi publicado em 1539.[82]

Muitas das ideias musicais de Calvino emergiram nesse ambiente que, à época, executava o canto litúrgico numa posição bastante peculiar, embora inicialmente devesse muito de sua abordagem musical à Wittenberg luterana.[83]

> [...] Martinho Bucero e outros pregadores de Estrasburgo reconheceram o imenso valor do canto comunitário na igreja e observaram o precedente histórico para isso na Bíblia e na igreja primitiva. Eles fizeram objeções ao fato de que o canto da igreja fosse apenas em latim e que o povo comum não tivesse autorização para dele participar. A solução que propuseram foi banir o canto coral e a instituição do coral e substituí-la por salmos germânicos e cânticos espirituais designados para o laicato. Essa

> abordagem diferiu consideravelmente daquela de Martinho Lutero, que também introduziu o canto congregacional em vernáculo, mas manteve o papel do coral, e daquela de Ulrico Zuínglio, que removeu inteiramente a música das igrejas de Zurique.[84]

Sobre a relação entre a proposta musical de Calvino e a de Lutero é possível afirmar que ambas são distintas em pelo menos dois pontos importantes.[85] O primeiro é que o canto dos salmos se tornou a coluna dorsal da hinódia calvinista, enquanto na tradição luterana os salmos constituem uma pequena parte de um repertório estendido de hinos. O segundo é que, em sua forma definitiva, o saltério calvinista exibiu um elemento realmente inovador: todas as melodias eram originais. Em contraste com Lutero, Calvino evitou o uso de “paródias piedosas”, ou *contrafactura,*[86] não vendo lugar para melodias populares (seculares ou religiosas) no culto. “Algumas das novas melodias eram baseadas em melodias do cantochão, e todas eram escolhidas pelo ‘peso e majestade’ de seu estilo. Tudo tinha de ser simples, digno, modal e livre de conotações seculares”.[87]

Calvino: conservador ou revolucionário?

O debate litúrgico está encharcado de filosofia da história. Não é à toa que termos como “conservador” ou “contemporâneo” são frequentemente utilizados para designar aqueles que se alinham aos polos extremos do debate. O que pode ser dito de Calvino, neste particular?

Primeiro, que ele parece ter sido, majoritariamente, um conservador, “um restaurador que trabalha para reedificar as ruínas da Igreja sobre a fundação antiga”.[88] Seu esforço maior, também em nas reflexões litúrgicas, foi o de, guiado pela Escritura e pelos melhores leitores dela, repensar a tradição cristã, lutando com ela “até que os muros que separavam o século XVI do século I se tornassem transparentes”.[89]

Neste aspecto, Calvino não se diferenciava de outros reformadores, mesmo porque naqueles dias, ao contrário do que acontece hoje, a ideia de originalidade não estava em alta. Na verdade, aqueles eram dias em que fazer teologia *ex nihilo,* com o objetivo de tornar célebre o nome, poderia resultar em algo muito mais grave do que um rótulo de *herege*. Em Genebra, por exemplo, Jerônimo Bolsec e Miguel de Serveto — teólogos “originais” — acabaram, respectivamente, banido[90] e executado.[91] Ao longo de sua vida, portanto, Calvino revelou um espírito muito mais sistematizador do que criativo.

Devemos reconhecer, porém, que ele

> [...] fez muito mais do que simplesmente repetir o que disseram seus predecessores. Ele recolheu os tijolos espalhados da edificação, organizou-os e os adicionou a ela. Ele arredondou as ideias da Reforma, preencheu-lhe as lacunas, moderou seus excessos, aparou declarações hiperbólicas, tudo com agudeza e claridade francesas,

> criando uma síntese na confissão de fé. Assim, graças a seus labores, um novo tipo de piedade cristã e de teologia passou a existir.[92]

O que se costuma dizer a respeito do pensamento de Calvino de uma forma geral pode ser dito também a respeito de seu entendimento do canto litúrgico: ele possui as suas peculiaridades, mas estava em sintonia com o pensamento de outros líderes da Reforma, sob a influência da tradição católica antiga, e também do movimento humanista do seu tempo.[93]

Gramática, retórica, fonologia, edição de textos antigos, combinação entre poesia e música (numa harmonia controlada pelo verbo), a busca de clareza e do bom entendimento das palavras, foram, todos esses, tópicos importantes para os reformadores e também para alguns católicos humanistas. Todos se queixavam de que o estilo musical observado nas missas impedia a participação e o aprendizado dos fiéis com seu entendimento e "argumentaram em favor de um estilo mais simples de culto, onde a palavra da Escritura pudesse ser mais claramente declamada".[94]

Obviamente, evangélicos e católicos não concordavam em tudo. Principalmente, porque a cultura ritual dos primeiros reformados foi elaborada a partir de dois princípios-base: [...] por um lado, o retorno das formas cultuais a uma sobriedade e a uma "pureza", que seria consistente com sua instituição divina e as práticas da Igreja primitiva. Este retorno implica rejeição das tradições acumuladas desde as origens. Por outro lado, a Reforma foi baseada sobre o capítulo 14, versículos de 14 a 16, da primeira epístola de São Paulo aos Coríntios ("se eu orar em outra língua, o meu espírito ora de fato, mas a minha mente fica infrutífera"), condenando o uso

litúrgico do latim e adotando o vernáculo como veículo de uma instrução e de uma oração verdadeiramente comunitária.[95]

Muitos católicos estavam de acordo quanto à necessidade de reforma nesta área. No entanto, eles: [...] diferiam grandemente em relação ao contorno que entendiam que a reforma devia tomar. A Contrarreforma católica pediu apenas que a música fosse mais simples e as palavras inteligíveis; a linguagem devia ser ainda o latim e a música de domínio exclusivo do coral.[96]

Além disso, os protestantes caminharam na contramão do catolicismo do século 16 ao enfatizar muito mais os ouvidos do que os olhos dos fiéis. Eles destacaram a pregação e a audição comunitária da palavra de Deus, ao invés da descrição visual do sagrado, como meio supremo de educação. “A voz, em vez de estátuas ou pinturas, portanto, tornou-se o principal meio de louvor.”[97] E, na esteira da doutrina da salvação pela graça, o sentido do culto foi alterado, de algo feito para agradar a Deus e obter seu favor, “para o culto como uma resposta ao dom de Deus e como ato de obediência à Palavra de Deus”.[98] À medida que isso foi assumido, “o culto tornou-se menos mecânico e individualista para os protestantes, e mais exigente; ele requeria entendimento, atenção ativa e alguns atos específicos de participação num serviço comum”.[99] Para isso, todo o serviço religioso devia ser conduzido em linguagem inteligível, além de ser, também, profundamente comunitário.

> [O] sacerdote não podia mais comungar sozinho na Santa Ceia, mas a congregação devia compartilhar tanto o pão como o vinho. O povo devia também ter uma voz no louvor a Deus e na oração pública, normalmente por

> meio do canto, e isto significou uma simplificação enorme da música.[100]

O projeto de Calvino para o canto não era diferente. Para ele, o só regressar às práticas antigas do canto bíblico desacompanhado e em uníssono parecia-lhe algo bem melhor do que os excessos musicais observados nos cultos católicos do seu tempo. E os primeiros Pais da Igreja que escreveram sobre o assunto certamente não teriam encontrado razão para discordar dele em qualquer ponto; “sem dúvida, teriam saudado Calvino com aprovação entusiástica”.[101]

Uma das práticas observadas no Calvinismo do século XVI (em sintonia com os modelos de Basileia e Estrasburgo), foi a de não permitir em seus cultos o que vinha ocorrendo nas missas: “a posição privilegiada de um coro de músicos profissionais, executando obras complicadas às quais os outros fiéis só poderiam assistir passivamente, a título de edificação estética”.[102] Partindo do princípio de que prestar culto é dever de todos, o calvinismo pôs sobre cada membro da congregação a obrigação de cantar. Assim,

> [...] os salmos deviam retornar ao povo, a quem uma vez pertenceram, ser cantados por ele em sua própria língua, como outrora acontecia, com entendimento, na forma de “verdadeiros cânticos espirituais”. Junto com essa afirmação explícita da salmodia, Calvino também considera implicitamente um veredito de desprezo: o canto dos sacerdotes em latim, nos arredores do altar, devia ser totalmente eliminado do culto público, e esse, de fato, seria o caso na liturgia calvinista.[103]

No entanto, isso não foi tudo o que Calvino fez. Para que uma reforma musical acontecesse, ele promoveu, ainda em 1539, a título de experiência, a elaboração de uma pequena coletânea musical

em francês. Implicadas nisso estavam preocupações pastorais com sua comunidade de refugiados, seus sofridos compatriotas que haviam deixado seu país e ali se reuniam, há seis anos pelo menos. Eles sofriam, não apenas com as saudades da pátria e com o difícil trato com a língua alemã, mas também com as constantes mudanças em seus locais de culto.[104] O canto dos salmos, com as mesmas melodias alemãs locais e conteúdos semelhantes, mas agora em língua francesa, favorecia a edificação daqueles fiéis refugiados e lhes conferia, num momento muito delicado de suas vidas, o senso de pertencimento a um corpo eclesiástico mais amplo.[105]

Desse modo, embora o canto reformado francês e o canto luterano alemão tivessem tomado, desde cedo, direções completamente diferentes, [...] por um concurso extraordinário de circunstâncias, o saltério huguenote do século XVI nasceu em Estrasburgo. Em contato com duas culturas, latina e germânica, e no cruzamento de duas reformas, a francesa e a alemã, João Calvino une de modo feliz a clareza elegante da jovem língua francesa e a interioridade profunda do canto religioso alemão.[106]

Situar a proposta de Calvino em seu contexto mais amplo, além de mostrar que Calvino não realizou suas atividades num vácuo temporal e existencial, esclarece que os tópicos abordados mais à frente em relação ao saltério calvinista não foram preocupações exclusivas nem originais de Calvino, mas ocuparam a mente da maioria dos primeiros reformadores, com a notável exceção de Zuínglio.

Zuínglio: uma exceção influente

Antes de Calvino, Ecolampádio e Bucero, é Zuínglio quem responde pelas fundações da tradição reformada, principalmente no que diz respeito à pregação e ao ensino da Palavra. Ele foi o primeiro a retomar o costume patrístico da *lectio continua* — a exposição sequencial de documentos bíblicos — substituindo "o costume de pregar usando porções selecionadas do calendário litúrgico".[107] E foi também o fundador das *Prophezei,* reuniões entre ministros e o povo, visando o aprendizado mútuo, que serviram de modelo para instituições similares em Estrasburgo, Berna, Lausane e Genebra, onde Calvino fundou as *Congrégations.*[108]

Humanista da Suíça de fala alemã, Zuínglio dominava as línguas da cruz e o alemão e possuía grande conhecimento patrístico. Entre os grandes reformadores ele foi, de longe, o mais habilidoso musicalmente. Era multi-instrumentista (tocava alaúde, flauta, harpa, violino, címbalo, cítara de cordas e diversas classes de trombeta, incluindo a de chifres) e também compositor.[109] Zuínglio poderia, sem dificuldade, ter elaborado uma defesa do canto congregacional.[110] Contudo, além de não ter feito isso, ele defendeu que a igreja deveria ser purificada da música congregacional, instrumental e coral.[111] Ele entendeu que as práticas musicais do Antigo Testamento derivavam dos judeus, mas não de Deus; destacou personagens que oraram em silêncio, como Moisés e Ana (Êxodo 14.15; 1 Samuel 1.13); enfatizou as instruções de Cristo para que seus seguidores orassem em particular (Mateus 6.5-13); e interpretou o ensino de Paulo (salmodiando ao Senhor *em vosso coração*, Efésios 5.19) do modo mais estrito possível, ordenando

que os fiéis cantassem, no culto, apenas *dentro do próprio coração.* [112] Comentando Efésios 5.19, Zuínglio escreveu: Aqui, Paulo não nos ensina a rugir e murmurar na igreja, mas nos mostra o verdadeiro canto que agrada a Deus, de modo que cantamos os louvores e a glória de Deus não com nossas vozes, como os cantores judeus, mas com nossos corações.[113]

Ao que parece, Zuínglio considerava a música audível uma força desviante do propósito do culto. Daí ter eliminado não só os instrumentos musicais e o coro, mas a própria possibilidade do canto na igreja, permitindo apenas a recitação bíblica.[114]

Comumente, ouvimos que Zuínglio aboliu o canto congregacional da igreja em Zurique, mas essa é uma afirmação imprecisa, uma vez que não havia canto congregacional nos cultos de seu tempo. O que ele aboliu, de fato, foi o canto *coral* em latim, assim como fizeram todos os outros reformadores.

> Mesmo se Zuínglio desejasse que a congregação cantasse, ele teria encontrado pouco material aceitável para oferecê-la. A música na igreja pré-reformada havia se tornado de domínio exclusivo dos corais e era complicada demais para ser cantada por qualquer congregação. A música religiosa popular, por outro lado, empregava com frequência melodias de cânticos de rua contemporâneos, que Zuínglio considerava inapropriadas para o culto cristão.[115]

O que diferenciou Zuínglio dos demais reformadores foi não ter substituído o canto coral em latim pelo canto vernacular da congregação, mas pela "recitação congregacional em língua alemã suíça dos salmos de Davi e o *Gloria in excelsis"* .[116] Ele parece ter-se avizinhado mais do pensamento de Atanásio e dos pais do deserto, que, como disse Agostinho — o pensador do qual se

avizinharam os outros reformadores, adeptos do canto audível — fazia ler os salmos com modulação de voz tão discreta, “que mais parecia uma recitação que um canto”.[117]

> Se entendermos a prática do canto nos termos do modo antigo de canto contemplativo, seria incorreto dizer que Zuínglio removeu toda música do culto. Nem os pais da igreja nem os reformadores nos deixaram qualquer instrução detalhada sobre como cantar em forma de oração, de um ponto de vista técnico. No entanto, é preciso ter consciência dos diferentes tipos de canto na antiguidade, sendo um deles uma recitação melodiosa, regulada, cuja meta principal reside na contemplação das Escrituras — verso ou prosa.[118]

Essa precisão histórica é importante, primeiramente, para que não consideremos a postura zuingliana como absurda, ilegítima ou sem precedentes. E depois, para que o papel de Zuínglio, em relação ao canto reformado, seja adequadamente compreendido. Num sentido mais amplo, a postura de Zuínglio se insere numa tensão cúltica histórica, constituída pelo lugar do coração e da voz no culto cristão. Na trajetória litúrgica da Igreja cristã, essa tensão consiste “numa oposição hierárquica, em que o coração é sempre dominante ou pode, no caso extremo, ser autossuficiente, enquanto a voz é sempre subserviente e pode, no caso extremo, ser silenciada”,[119] que é o caso da postura de Zuínglio.[120] No ponto central, porém, que é o predomínio da voz do coração sobre a voz propriamente dita, todos os reformadores se alinharam a Zuínglio, razão pela qual ele talvez possa ser considerado como aquele que lançou as bases espirituais do canto reformado, embora, do ponto de vista de Calvino e dos demais reformadores, houvesse necessidade de dar continuidade e construir um edifício sonoro sobre essas bases.

2. Os primeiros passos do canto reformado: principais textos e ênfases

A teologia do culto de Calvino é um empreendimento complexo. Ela é constituída de assuntos diversos, que vão desde o local apropriado para o culto até o modelo de pregação e o papel dos sacramentos. Este livro não tem como objetivo inspecionar todo este empreendimento. Ele se interessa, exclusivamente, pelo entendimento calvinista do canto congregacional.

Neste capítulo pretendemos traçar um esboço do itinerário inicial percorrido por Calvino em suas reflexões sobre o assunto. Ao fazer isso, nosso objetivo é apresentar os textos de Calvino que são mais importantes na reflexão sobre a música litúrgica e mencionar suas ênfases gerais. Desejamos que o leitor esteja mais bem preparado para os capítulos seguintes, em que diferentes princípios da visão de Calvino a respeito do canto congregacional serão apresentados, separadamente.

Escritos iniciais: a relação entre a oração e o canto

Quando publicou a primeira edição das *Institutas*, em 1536, Calvino era um jovem erudito recém-convertido ao movimento evangélico. A publicação tinha dois propósitos principais. O primeiro, mais apologético, era defender os evangélicos perseguidos na França. O segundo, mais catequético ou pedagógico, era expor os principais pontos da doutrina reformada.[121]

Essa primeira versão das *Institutas* não tem uma tratativa específica sobre o canto eclesiástico. A essa altura, Calvino ainda se sentia tímido em relação ao ministério pastoral, para o qual havia sido chamado de forma dramática por uma constrangedora imprecação de Guilherme Farel.[122] Apesar disso, ela é um documento importante, em virtude da apresentação de um princípio que, aqui, aparece relacionado à oração, mas que, posteriormente, será aplicado por Calvino ao canto congregacioal: *o papel das afeições na invocação a Deus*.[123]

Nessa obra, Calvino definiu a oração como "uma emoção do coração, derramada perante Deus", a quem ele se refere como: "o buscador de corações".[124] Definição semelhante é encontrada no primeiro catecismo, escrito para Genebra no ano seguinte (1537), em que ele define a oração como "uma comunicação entre Deus e nós, através da qual colocamos diante dele nossos anseios, alegrias e aspirações; em resumo, todos os pensamentos do nosso coração".[125]

Calvino tinha os afetos na oração em tão alta conta, que afirmava não ter valor a oração que não fosse expressão do coração. Ele entendia que, sem o coração, "a língua é muito desagradável a

Deus” e que “o ardor e a veemência do querer deve ser tão grande que ultrapasse tudo quanto a língua possa exprimir”.[126] Nessas recomendações, o primeiro Catecismo também segue a primeira versão das *Institutas*. Nele, depois de definir a oração como um derramamento dos afetos perante Deus, Calvino recomendou que, por ocasião de nossas orações, descêssemos às profundezas do nosso coração e dali o buscássemos, sem fazê-lo apenas com a língua.[127]

Como esperamos mostrar mais à frente, esse princípio da importância dos afetos, originado no entendimento calvinista da oração, foi aplicado posteriormente por Calvino ao seu entendimento do canto congregacional.

Escritos pastorais: a oração, o canto e a centralidade das Escrituras

Em janeiro de 1537, o Conselho de Genebra recebeu um documento chamado *Artigos concernentes à organização da Igreja,* assinado por Farel em acordo com Calvino, agora já ordenado pastor.[128] Esse documento abordava a questão musical de um modo pastoral e solicitava que os salmos passassem a ser cantados nos cultos.[129]

Algo que pode ser facilmente percebido neste documento é que ele promove uma relação entre a salmodia e a dimensão dos afetos, tão comum no pensamento de Calvino. Entre outras razões, a sugestão da inclusão do canto dos salmos na liturgia se fundamentava na convicção de que estes (os salmos) seriam instrumentos diretivos dos afetos humanos a Deus.

> Não somos capazes de calcular o proveito e a edificação que se dará, senão depois de os termos experimentado. Certamente, como temos feito, as orações dos fiéis são tão frias, que devemos sentir grande vergonha e confusão. Os salmos nos podem incitar a elevar nossos corações a Deus e nos levar a um ardor tanto em invocar como em exaltar com louvores a glória do Seu nome.[130]

Em 1538, devido a problemas litúrgicos (eucarísticos) com as autoridades de Genebra, Calvino passou a viver em Estrasburgo. Lá, onde o canto congregacional dos salmos acontecia desde 1520,[131] sua convicção sobre a importância deste canto e de sua relação com os afetos foi fortalecida. Isso aconteceu, provavelmente, devido a dois fatores. Primeiro, ao trabalho exegético de Calvino; mais especificamente, o estudo da carta aos Romanos, em contato com

as obras de João Crisóstomo.[132] E depois, às suas experiências pastorais junto aos refugiados franceses.

Nos lugares em que o culto protestante era ilegal e a igreja vivia sob perseguição, a experiência musical dos salmos costumava ser impactante. A intensidade afetiva dessa experiência foi expressa, por exemplo, por um morador da Antuérpia que se refugiou em Estrasburgo, em 1545, durante a semana da Páscoa, e, escreveu, posteriormente, a seus primos, em Lille, narrando o seguinte testemunho: Aos domingos [...] cantamos algum salmo de Davi ou outra oração extraída do Novo Testamento, aquele salmo ou oração se canta por toda a assembleia, tanto homens quanto mulheres com um belo acordo, algo bonito de presenciar. Você deve imaginar cada um tendo um hinário em sua mão, daí por que eles não perdem contato entre si. Nunca pensei que pudesse ser tão agradável e delicioso como é. Inicialmente, por cinco ou seis dias, enquanto olhava para este pequeno grupo, daqueles expulsos de seu país por haverem defendido a honra de Deus e seu evangelho, eu comecei a chorar, não ao ponto da tristeza, mas de alegria por ouvi-los cantar de bom grado e, enquanto cantavam, rendiam graças ao Senhor, que se agradou em colocá-los num lugar onde Seu nome é honrado e glorificado. Jamais uma criatura poderia crer na alegria experimentada por alguém em cantar os louvores e maravilhas do Senhor em língua materna, como alguém os canta aqui.[133]

A experiência de Calvino deve ter sido parecida. Afinal, como vimos no capítulo anterior, com poucos meses morando em Estrasburgo[134] ele decidiu começar a versificação dos salmos para o canto congregacional e produziu um pequeno saltério em língua francesa. Esse pequeno saltério foi publicado em 1539 e continha

19 salmos, além de cânticos com temas bíblicos e teológicos. Por isso, foi chamado de *Alguns Salmos e Cânticos adaptados para o canto*.

A maioria das versões de salmos deste pequeno saltério foi composta por Clemente Marot (1496-1544), um poeta da corte do Rei Francisco I, conhecido por sua poesia de amor leve e espirituosa, e por suas visões religiosas pouco católicas. Marot escreveu seus primeiros salmos metrificados para membros da corte, "pretendendo que eles fossem como que diversões poéticas para a nobreza".[135] Posteriormente, forçado a deixar a França como suspeito de heresia, "refugiou-se na corte da piedosa Duquesa de Ferrara; lá encontrou Calvino que, sem dúvida, não deixou de influenciá-lo e ajudou-o a levar mais a sério a austera doutrina da Reforma, da qual havia sido apenas defensor, em vez de discípulo".[136]

Quando Calvino retornou a Genebra, no final de 1541, as suas preocupações pastorais e eclesiásticas estavam claras, e ficariam ainda mais nos dois anos seguintes. Num documento que visava a melhora da ordem civil e eclesiástica da cidade intitulado *Ordenanças Eclesiásticas,* ele apresentou um modelo para os quatro ofícios da igreja (pastores, presbíteros, doutores e diáconos). Este documento abordava os sacramentos (batismo e santa ceia) e o dia a dia pastoral (casamentos, funerais, visitação a enfermos e detentos, etc.), e mencionava o canto apenas de passagem: "será bom introduzir cânticos eclesiásticos para melhor motivar o povo à oração e ao louvor a Deus".[137]

No mesmo ano, Calvino propôs ao Conselho a adoção de um manual litúrgico intitulado "A forma das orações e cantos

eclesiásticos, com o modo de administrar os sacramentos e consagrar o casamento: segundo o costume da Igreja antiga" (*La Forme des Prieres et Chantz Ecclesiastiques avec la Maniere d'administrer lês Sacrements et Consacrer Le Mariage, selon la Coustume de l'Eglise Ancienne*[138]). Ele continha "os formulários litúrgicos para o culto dominical, o serviço das orações públicas, dos sacramentos do batismo e da Ceia, da celebração dos casamentos e da visita aos enfermos"[139] e também um saltério, composto por algumas versões do primeiro, publicado em 1539, e outras versões novas.[140] No total, eram 39; 35 salmos e 4 cânticos: o Cântico de Simeão, o Pai-nosso, o Credo e o Decálogo. De todas elas, 32 (trinta salmos e dois cânticos) haviam sido compostas por Marot.[141] Tão importante quanto os salmos e hinos publicados no saltério, é um texto que foi impresso em suas páginas iniciais sob o título de "Epístola ao leitor" (*Epistre au lecteur*). Esse texto, que posteriormente foi ampliado e ficou conhecido como *Prèface*, é o lugar em que Calvino justifica de modo mais detido suas concepções litúrgicas e musicais.

Entre os anos de 1542 e 1552, dez edições de *La Forme* foram publicadas. Em cada edição posterior Calvino fazia correções, procurando simplificar o vocabulário, obter maior concisão e incorporar, nas orações, as experiências dos evangélicos perseguidos e refugiados, particularmente, os franceses.[142]

> Em 1552, ela foi tida como finalizada, e passou por uma espécie de "canonização". Posta na mão de cada fiel capaz de ler, ela também foi massivamente difundida junto com o Saltério em sua edição definitiva, publicado a partir de 1562, estando sistematicamente integrada com ele.[143]

No mesmo ano da primeira edição de *La Forme* (1542), Calvino publicou o *Catecismo da Igreja de Genebra, que é o formulário de instrução das crianças na fé cristã.*[144] Basicamente, esse catecismo era "uma explicação do Credo, do Decálogo e do Pai-nosso, acompanhada por uma explicação dos sacramentos",[145] organizada por perguntas e respostas.

À semelhança da primeira versão das *Institutas*, o *Catechisme* enfatizou aquele princípio inicialmente relacionado à oração, que depois Calvino estendeu para o canto eclesiástico: o da *relação entre as palavras e os afetos*. Enfatizou também que a oração deve ser "uma atividade dirigida pela Palavra divina (especialmente pelo Pai-nosso e pelos salmos) e não pode, consequentemente, ser abandonada à imaginação de cada fiel".[146] Esse princípio, o da *condução da Palavra*, também seria, posteriormente, extrapolado para o canto litúrgico. Os dois princípios podem ser percebidos nos trechos a seguir: **MINISTRO**: Falemos agora sobre a forma de orar a Deus. É suficiente fazer uso da língua, ou a mente e o coração são requeridos? **CRIANÇA**: A língua nem sempre é necessária: mas é preciso que haja entendimento e afeição.

> **MINISTRO**: Como tu podes provar isto? **CRIANÇA**: Considerando que Deus é Espírito, ele exige sempre o coração: especialmente na oração, na qual nos comunicamos com ele. No entanto, Ele promete estar próximo somente daquele que o invoca em verdade: por outro lado, amaldiçoa a todos aqueles que o fazem por hipocrisia e sem afeição (Salmo 145.18; 29.13).
>
> **MINISTRO**: Todas as orações feitas unicamente com a boca são supérfluas? **CRIANÇA**: Não apenas supérfluas, mas também desagradáveis a Deus.

> **MINISTRO**: Que afeição deve estar presente na oração? **CRIANÇA**: Primeiramente, que sintamos nossa miséria e pobreza, e que tal sentimento produza em nós inconformismo e angústia. Então, que tenhamos um desejo veemente de obter graça perante Deus, que deseja inflamar nossos corações e gerar em nós um ardor para orar.
>
> **MINISTRO**: Isso procede de nossa natureza ou da graça de Deus? **CRIANÇA**: Deus deve operar isso, porque somos demasiado insensíveis, mas o Espírito de Deus nos incita a gemidos inexprimíveis, e forma em nossos corações essa afeição e esse zelo requeridos por Deus, como diz S. Paulo **(**Rm 8.20; Gl 4.6).
>
> **MINISTRO**: Isso significa que não devemos encorajar a nós mesmos e aos outros a buscar a Deus em oração? **CRIANÇA**: Não. Pelo contrário, quando não sentirmos em nós mesmos tal disposição, supliquemos ao Senhor para que ele a implante em nós, para que sejamos capazes e idôneos para orar devidamente.
>
> **MINISTRO**: Tu não entendes, contudo, que a língua seja de todo inútil nas orações? **CRIANÇA**: De modo algum. Porque, às vezes, ela ajuda o espírito, o retém, o fortifica, para que ele não se afaste de Deus. Além disso, como ela é feita acima de todos os outros membros para glorificar a Deus, é justo que seja empregada de tantos modos na oração: e também o zelo do coração, por seu ardor e veemência, muitas vezes obriga a língua a falar sem que penses intencionalmente.
>
> **MINISTRO**: Então, o que dizer da oração feita em língua estranha? **CRIANÇA**: Trata-se de uma zombaria para com Deus e uma hipocrisia perversa (1Co 14).[147]

O *Catechisme* sofreu correções pontuais nas edições de 1549 e 1553. Fora isso, foi "reproduzido de modo idêntico em todos os saltérios do séculos XVI e do século XVII.[148]

Outra edição do saltério foi publicada por Calvino em 1543. Essa edição continha 50 salmos, além do *Nunc Dimittis* (Cântico de

Simeão)[149] e dos 10 mandamentos, todos traduzidos e adaptados por Marot. Nesse mesmo ano, ele fez um acréscimo substancial ao *Prèface,* escrito em 1542 como texto de abertura de *La Forme*;[150] adicionou uma meditação sobre o papel desempenhado pela música em geral e, de modo particular, pelo canto litúrgico (e extralitúrgico) dos "Salmos de Davi".[151] Esse documento provavelmente foi um fruto amadurecido de suas palestras como professor e do seu trabalho como pastor em Estrasburgo, e desempenhou um papel essencial na perpetuação da devoção reformada. Ele consta na abertura de todos os saltérios reformados publicados em francês até ao século XVI[152] e se tornou, nesse formato definitivo, "o modelo para liturgias calvinistas ou reformadas por toda a Europa [...]".[153]

A produção de Calvino é vastíssima. Além das *Institutas* — sua obra magna de teologia que teve algumas diferentes versões —, ele produziu tratados menores, comentou quase todos os documentos da Escritura e escreveu inúmeras cartas. De certa forma, todos os textos de Calvino podem ser úteis na compreensão de sua visão litúrgica e musical, mas os que foram mencionados neste capítulo, em especial, o *La Forme* e o *Chatecisme*, são, simplesmente, essenciais. Nós nos valeremos muito deles neste livro, assumindo que eles estabeleceram os "fundamentos da piedade reformada calvinista".[154]

3. O MODELO CALVINISTA DE LITURGIA

Calvino tinha um modelo de liturgia. Para compreendê-lo, no entanto, é necessário abordá-lo no contexto mais amplo de suas concepções sobre a fé: a obra da Trindade operada na mente e no coração dos fiéis. Em 1541, por exemplo, Calvino definiu a fé como "um conhecimento firme e certo da boa vontade de *Deus* para conosco, fundamentada na promessa gratuita em *Jesus Cristo*, revelada ao nosso entendimento e selada em nosso coração pelo *Espírito Santo*".[155]

Na verdade, toda a teologia calvinista deve ser entendida "nos termos de sua base, padrão e dinâmica trinitários abrangentes, que caracterizam seu entendimento global do relacionamento divino-humano".[156] Não é diferente com o culto e a liturgia. Calvino não trata frequente e explicitamente disso, mas "um movimento trinitário está pervasivamente implícito em seu entendimento do culto como a ordenança visível da graça".[157]

> Correspondendo à primeira marca reformada da igreja visível, o movimento inicial "para baixo" do culto cristão começa com a revelação da natureza divina, graciosa e livre, do Pai à igreja através do Filho, por meio do Espírito. Concretamente isso é promulgado na proclamação da Palavra de acordo com a Escritura, pela capacitação e iluminação do Espírito. Num sentido plenamente trinitário, o movimento para cima como resposta humana, promulgado na celebração dos sacramentos (conf. a segunda marca reformada) e na oração, é também fundamentalmente motivado por Deus. Neste ponto, a ênfase está sobre o Espírito Santo, que possibilita uma resposta humana autêntica à graça de Deus.[158]

A ordem do culto adotada por Calvino permaneceu “fora da grande corrente ecumênica”[159] — talvez porque pouco atentava para o calendário eclesiástico tradicional e depositava pouca ou nenhuma ênfase nas grandes festas cristãs. Apesar disso, ela se tornou a base para a tradição reformada na França e em outros países durante os três séculos seguintes.

A inspiração da ordem de culto proposta por Calvino era a da Estrasburgo de Bucero, o que não significa que Calvino a tenha copiado integralmente. Além da inclusão de dois elementos diferentes nos cultos regulares — a *invocatio* de abertura e o canto do decálogo — “Calvino depende apenas indiretamente da liturgia de Estrasburgo”[160] em questões como o ritual do batismo e do casamento. O quadro[161] a seguir pode nos ajudar na comparação:

A Liturgia da Palavra		
Liturgia de Estrasburgo, Alemã, Bucero; 1537, 1539.	*Liturgia de Estrasburgo, Francesa, Calvino, 1540, 1542, 1545.*	*Liturgia de Genebra, Francesa, Calvino, 1542, 1547 ss.*
	Sentença da Escritura: Sl 124.8	Sentença da Escritura: Sl 124.8
Confissão de Pecados	Confissão de Pecados	Confissão de Pecados
Palavras de perdão das Escrituras.	Palavras de perdão das Escrituras	Palavras de perdão das Escrituras
Absolvição	Absolvição	
Salmo, hino ou *Kyries* e *glória in excelsis*	Decálogo metrificado cantado com *Kyrie eleison* após cada Lei	Salmo metrificado

Coleta por iluminação	Coleta por iluminação	Coleta por iluminação
Salmo metrificado		
Leitura do Evangelho	Leitura da Palavra	Leitura da Palavra
Sermão	Sermão	Sermão

A primeira diferença entre a ordem litúrgica proposta por Calvino e a proposta por Bucero é a inclusão da *invocatio* de abertura: *Nosso socorro está em o nome do SENHOR, criador do céu e da terra* (Salmo 124.8).[162] Este movimento inicial, chamado entre os liturgistas de *epiclese* (do grego *epiklesis*, invocação),[163] funciona como uma espécie de moldura. Ele marca o início do culto e indica o momento a partir do qual os crentes devem fazer uso, não de sua própria voz, mas da voz Deus, reverberando a sua Palavra.

A inclusão deste movimento inicial aponta para aquelas que serão as marcas principais da ordem do culto proposta por Calvino: a exaltação ao Senhor, a fé nEle e a renúncia dependente por parte do fiel.[164] Em *Instrução na fé* (1536), ele escreveu que a verdadeira invocação não deve ser nada mais que “uma pura afeição do nosso coração quando, por ela, nos aproximamos de Deus” e orientou, por consequência, que “é preciso que abandonemos todo pensamento de glória própria, toda fantasia quanto à nossa dignidade e toda a confiança em nós mesmos”.[165] A *epiclese* sinalizava isso; que nossos atos litúrgicos “sejam cheios do Espírito, (...) inspirados e capacitados por um ato divino em nós”.[166] O uso do salmo 124.8,

além de ser bem apropriado, por exaltar o domínio divino através de um dos títulos bíblicos mais conhecidos para se referir à sua onipotência (*criador do céu e da terra*), tinha, provavelmente, razões contextuais. Essas palavras se ajustavam perfeitamente à situação dramática de muitos convertidos, tanto na congregação pastoreada por Calvino em Estrasburgo, como na igreja de Genebra, que contava com um número ainda maior de cristãos refugiados.[167]

O segundo e o terceiro atos da liturgia calvinista [a de Genebra] também eram atos de glorificação a Deus e de renúncia humana. Neles, a congregação expunha ao Senhor as suas faltas e recebia o perdão, em Cristo Jesus. Se, no primeiro ato, Deus é glorificado pelo reconhecimento de sua grandeza, no segundo e no terceiro, Ele é glorificado pelo reconhecimento da necessidade que o fiel tem dEle para o perdão e a purificação dos pecados.

> O profundo senso que Calvino tinha da fraqueza humana é muitas vezes enfatizado até ao ponto da caricatura, por admiradores e detratores; mas esquecemos com frequência que, na visão de Calvino, até a monstruosidade da depravação humana era facilmente eclipsada pela graça inultrapassável de Deus. Contudo, um saudável respeito pela diferença e distância entre divindade e humanidade, junto com uma preocupação consistente a respeito do poder corruptor do pecado, continuam sendo uma marca do culto reformado.[168]

Na liturgia calvinista de Estrasburgo, o canto dos Dez Mandamentos (a lei a ser obedecida) junto com o *Kyrie eleison* (a oração do pecador, "*Tem misericórdia, Senhor",* inspirado na versão grega do salmo 51.1)[169] expressam a total dependência que os crentes possuem do Senhor para obedecer à sua vontade. Na liturgia de Genebra, a declaração de perdão passou a ser seguida pelo canto

de um salmo bíblico, mantendo o princípio geral da renúncia da voz humana perante a voz divina.

A *coleta por iluminação*, presente nas três ordens de culto, sofreu uma sensível mudança de direção na liturgia calvinista. Antes da Reforma, esse era um tipo de oração que visava ensinar ao fiel a respeito da unidade cúltica. Geralmente, ela era composta de três partes, embora em certas ocasiões "algumas dessas partes pudessem ser omitidas ou alternadas":[170] *a invocação do nome de Deus* ("Ouve, Senhor")*, a cláusula relativa* ("que estás mais pronto a ouvir do que nós a pedir")*, a petição especial* e *declaração de propósito* ("para que possamos sempre servir a ti em pureza e em verdade").[171] Na liturgia calvinista, esse tipo de oração passou a apontar mais diretamente "para o que se segue, isto é, a leitura da Escritura e o sermão".[172] Tornou-se, assim, uma *súplica por iluminação* (ainda hoje presente na maioria dos cultos reformados) para que o Espírito continuasse a operar por meio da leitura e da pregação da Palavra.[173] Nela, "[o]s ministros suplicam a Deus por graça e orientação do Espírito Santo, de modo que a Palavra de Deus seja fielmente lida e ouvida pela congregação".[174]

> A Coleta por iluminação de Calvino é um ato preparatório para a audição de textos bíblicos em particular, num dia particular, por uma congregação em particular. Essa abordagem é baseada numa alta reverência pela Escritura como fundamental para a vida da assembleia e torna possível que a linguagem da oração seja moldada e influenciada por textos lidos nessa ocasião.[175]

Essa preparação para a audição da Palavra trazia implícita também a ideia de que a vida cristã se estende para além dos limites do culto estrito. A mudança de sentido ocorrida na *Coleta por*

iluminação (de um incentivo à percepção da unidade do culto para uma preparação dos ouvidos e corações dos fiéis), “sugere uma prática que pode ser facilmente transportada da assembleia dominical para as devoções domésticas particulares”.[176]

O último ato da ordem litúrgica calvinista era a leitura da Palavra e a pregação. Este momento também era visto como parte do movimento gracioso do Senhor, já que o pregador fiel era visto como a boca do próprio Deus, que fala ao povo por Seu Logos e Espírito.[177]

Esta ordem, que tanto moldou o pensamento reformado posterior, é caracterizada pela centralidade do Deus Triúno e indica que Ele está constantemente ativo no culto, dispondo, instruindo e comovendo os corações dos fiéis, que são chamados a uma submissão aos Seus princípios e instruções.

> [...] cada pessoa divina é descrita como tendo um papel particular no movimento interior ou na natureza do culto. Deus Pai é o agente, o doador, o iniciador. Deus Filho é o mediador, particularmente no ofício de sacerdote. Deus Espírito é aquele que dispõe, o capacitador e o efetuador.[178]

Reflexões e desafios

Todo pastor que se vê como responsável por seu rebanho deve preocupar-se com a maneira como este cultua.[179] Calvino agiu assim. Ele foi expulso de Genebra por motivos litúrgicos; o que mostra a impiedade dos governantes da época, mas também o seu zelo pelo culto público. Calvino entendia que, como pastor, era seu papel refletir sobre a adoração pública em sua igreja, e foi com essa preocupação — a do teólogo e não a do esteta — que ele enveredou pelos caminhos de pensar e produzir uma estética musical.[180]

Ele sabia que um de seus principais desafios, neste particular, era promover a compreensão da natureza vertical do culto público por parte dos fiéis.[181] Ajudá-los a compreender que o culto "não é tanto uma tentativa de buscar comunhão com Deus, mas pressupõe comunhão com Ele";[182] e que "o verdadeiro conhecimento de Deus é essencial para a verdadeira adoração".[183] Este conhecimento, dirigido às mentes e selado no coração, é essencial para que o fiel entenda que tudo no culto não só visa a glória de Deus, como também é feito por seu Espírito e começa com o próprio Deus.

A implicação disso para a atividade pastoral é a de que a preocupação com o culto deve anteceder à sua realização propriamente dita. Cabe ao pastor encontrar momentos apropriados na vida eclesiástica para instruir a igreja a respeito do culto; relembrá-la de sua natureza vertical, da relação necessária entre o culto e a vida como um todo, e ajudá-la a perceber os movimentos implícitos na liturgia, para que os fiéis desfrutem de um

entendimento mais cristalino do que acontece nesta reunião e de como convém participar dela.

Quanto à realização do culto, Calvino entendeu que era seu papel, como pastor, supervisionar o que se cantava. Inicialmente, ele se propôs a fazer música (metrificar salmos), mas, rapidamente, achou por bem substituir suas poucas versões pelas de Marot. Ainda assim, ele jamais se afastou do desafio de pensar a música cantada por sua comunidade.

> Uma característica notável da música do Saltério genebrino é o modo como ela incorpora as ideias teológicas de Calvino. Os editores musicais do Saltério encontraram uma forma puramente musical de expressar as ideias de Calvino: a construção rítmica, em sua independência do texto e em sua variada simplicidade, demonstra musicalmente os princípios de Calvino para a oração congregacional. Não se trata de música meramente restrita por exigências extramusicais (como por exemplo, quando confinada a uma palavra por nota, um requerimento frequente para música na igreja); é música moldada dentro de suas próprias normas para expressar um ideal.[184]

Algo que devemos notar é que Calvino parecia ter habilidade para o convívio e o diálogo com os músicos. Luis Bourgeous (1510-1561), um dos mais notáveis compositores musicais da Europa, “viveu e trabalhou em Genebra, debaixo dos próprios olhos de Calvino e em parte até mesmo sob a sua direção”.[185] A mesma coisa pode ser dita a respeito de Marot, Beza, Goudimel e de todos os melodistas, harmonistas e poetas que se envolveram no projeto musical do Saltério. Ao contrário de Lutero e Zuínglio, Calvino não era músico, mas tinha, além de algum conhecimento musical, uma considerável sensibilidade para pensar a presença da música na vida da igreja.

Este é o desafio do pastor. Para cumpri-lo, acima de tudo, ele deve conhecer com profundidade a Escritura; deve ser capaz de articular o ensino bíblico de forma sistematizada, aplicando-o às diferentes áreas do ensino teológico, como a antropologia e a teologia do culto por exemplo, e também à vida cultural. Deve possuir sensibilidade e habilidade relacional para orientar aqueles que trabalham sob a sua supervisão, tanto em encontros pontuais, como talvez, a partir da formação de uma equipe na igreja local que se dedique a auxiliá-lo, teórica e praticamente, nesta importante área da vida eclesiástica. E, embora ele não precise ser um cantor ou instrumentista virtuoso, não precise conhecer com extrema profundidade a linguagem musical, nem ser doutor em história da arte, com toda certeza, deve ter algum conhecimento em todas essas áreas (a proposta mais prática apresentada no capítulo 9 deste livro, por exemplo, exige isso).

Tão importante quanto refletir sobre *o que* devemos fazer é refletir sobre *por que* devemos fazer algo. Nisto Calvino nos serve de inspiração, por ter enfatizado a dimensão vertical do culto e impresso como marca principal de sua liturgia a exaltação ao Senhor.[186] No exercício do ministério pastoral com suas atividades multifacetadas, corremos sempre o risco de perder de vista essa dimensão e reduzir o culto a aspectos horizontais, como o pedagógico ou o estético por exemplo. Isso tem a ver com a música. Na piedade reformada, ela "não se enquadra num caráter decorativo e secundário, nem entra como um elemento entre outros num componente simbólico plural de uma liturgia".[187] Calvino entendeu isso. Para ele, o canto litúrgico: [...] não está de modo algum dependente da pregação ou secundário em relação à pregação. Não deve ser entendido

como a estrutura na qual a ação litúrgica é estabelecida de modo apropriado. Louvar é uma ação essencial da liturgia. O louvor tem sua própria função peculiar na liturgia, assim como tem a pregação ou a comunhão. Não é, naturalmente, que qualquer dos elementos do serviço de culto seja independente dos outros. Todos eles estão, naturalmente, inter-relacionados. Antes, o ponto é que o canto de hinos e salmos de louvor e ação de graças é, e sempre foi, um elemento central no culto bíblico. Isso era verdade sobre o culto do Antigo Testamento e era certamente verdade para o culto da igreja antiga. Salmodia não é primariamente temática, decorativa ou didática, mas doxológica. A grande atenção prestada ao desenvolvimento da salmodia pela igreja reformada em seus primórdios foi motivada por um desejo de reenfatizar a natureza doxológica da liturgia.[188]

4. O CANTO CALVINISTA COMO CANTO CONGREGACIONAL

A partir dos editos de Milão (313 d.C) e Tessalônica (380 d.C) e, principalmente, da construção das grandes basílicas no início do período medieval, o canto litúrgico tornou-se aos poucos uma tarefa especializada que silenciou a congregação. Algumas tentativas de valorizar a participação do povo na música cantada durante a liturgia até ocorreram entre o século IV e o século XV. Mas a liturgia majoritariamente estabelecida no período medieval criou um abismo entre o clero e o povo, tanto pelo idioma, quanto pela complexidade musical adotada pela música litúrgica.[189]

A língua latina, que desde o período carolíngio estava restrita a eruditos, diplomatas e a algumas pessoas do alto clero, até tinha alguns efeitos positivos sobre os fiéis — como a manutenção de um senso de universalidade, de tradição e de pertença a uma comunidade que incluía uma multidão de mortos e de vivos —, mas já não era entendida pelos cristãos de modo geral.[190] Por isso, Erasmo chegou a afirmar, ironicamente, que a música religiosa de seu tempo era composta de maneira que a congregação não entendesse uma só palavra.[191] Na verdade, muitas vezes "nem mesmo os sacerdotes entendiam o que estavam cantando",[192] e essa barreira linguística ainda persistiria por séculos, como mostram os registros dos concílios de Trento (século XVI)[193] e do Vaticano II (século XX).[194]

Além do problema idiomático, os arranjos polifônicos do texto completo da Missa Ordinária em latim "haviam se tornado lugar-

comum”,[195] e essas reuniões haviam se tornado um espetáculo elaborado. A maior parte das grandes igrejas urbanas, catedrais e capelas aristocráticas mantinha seus corais “profissionais”. Os paroquianos eram autorizados a cantar em festivais, procissões e observâncias especiais. Havia, inclusive, um amplo repertório de cânticos religiosos para essas comemorações que costumavam ocorrer fora das edificações da Igreja. “Mas o canto congregacional não desempenhava nenhuma parte necessária na missa regular”. [196]

Foi com esse cenário que Calvino deparou no exercício do seu ministério pastoral, e seu programa musical caminhou na direção oposta. O princípio fundamental deste programa foi o de que “toda a igreja tem o dever de cantar, não apenas um indivíduo ou grupo”. [197] Como era necessário superar aquela condição historicamente estabelecida, ele propôs que os diretores facilitassem a inclusão do povo, por meio de músicas que pudessem ser “entendidas e cantadas por todos”.[198]

Melisma e métrica

Naquela época, dois modelos de canto estavam envolvidos no debate litúrgico e distingui-los é de grande importância para o entendimento das realizações de Calvino.

O primeiro é o canto melismático; um tipo de canto mais vocálico, que tem como base o melisma: o "prolongamento de uma única sílaba sobre muitas notas numa melodia".[199] A expressão cristã mais conhecida dessa tendência era, sem dúvida, o Canto Gregoriano, cuja ascensão e permanência deveram-se, especialmente, ao efeito gerado por sua aparente suspensão rítmica: a criação de uma atmosfera de atemporalidade.

> As qualidades inerentes ao canto gregoriano estão particularmente em seu ritmo. Quanto mais fortemente métrica for a música, mais intimamente ela estará ligada à passagem do tempo. As qualidades não métricas do canto gregoriano o deixam livre de amarras temporais e lhe permitem evocar o eterno. Essa evocação do eterno responde pelo fato de o canto gregoriano raramente ser usado para qualquer outra coisa; ele não é empregado com sucesso nem mesmo em concertos, a despeito da sua alta posição artística.[200]

O musicólogo Eric Werner afirma que existem duas categorias de melismas: os *autônomos* e os *funcionais*. A primeira "compreende todos os cânticos ou formas em que partes inteiras são cantadas sem palavras, ou onde o melisma assume a soberania absoluta sobre elas".[201] É o caso dos *Aleluias,* por exemplo. A segunda, compreende o prolongamento do canto vocálico nos trechos finais de uma música, sinalizando o fim de uma melodia, e "é de importância capital em toda música litúrgica e até mesmo secular".

[202] Essas duas categorias já estavam presentes entre sírios, gregos, armênios e, mesmo antes deles, entre os judeus dos primeiros séculos, (a) nas salmodia em forma de solo, ou em seus tipos cognatos; e (b) em orações laudatórias e suplicatórias, não se fazendo presente nas partes proclamatórias, dogmáticas, didáticas ou narrativas da liturgia.[203]

O segundo é o modelo métrico, um tipo de canto mais silábico, que está mais relacionado ao ritmo e aos movimentos do mundo.

> Com melodia e harmonia, o ritmo constitui a trindade de elementos básicos que são fundidos na unidade da obra de arte musical. Porém, enquanto melodia e harmonia são fenômenos essencialmente musicais, nativos ao mundo do tom e não sendo encontrados em outra parte [...] o ritmo é um fenômeno verdadeiramente universal. Nós percebemos ritmo na gaita de um homem, em seu modo de escrever, na feitura de um vaso, num verso como numa pincelada, nos movimentos de um dançarino [...] no esboço do domo de Michelangelo, não menos que no curso de uma melodia.[204]

No sentido musical, ritmo pode ser definido como “um padrão recorrente de sons”;[205] como o “tum-ti-ti — tum-ti-ti” da valsa, ou o “bum-bára — bum-bára” da marcha, por exemplo.

> Note que o ouvinte tende a agrupar sons juntos em feixes padronizados, mesmo quando nenhum padrão está em evidência. A sequência dum dumdumdumdumdum será ouvida (ou lida) como, digamos, *dumdum etc., ou mesmo dumdumdum, dumdumdum e assim por diante. Em outras palavras, a mente insiste em agrupar e destacar o que seria de outro modo a repetição de sons idênticos.*[206]

Isso é o que chamamos de *metrificação*: a expressão formal dessa insistência da mente humana em agrupar e destacar, de modo

regular, alguns segmentos de tempo.[207] A métrica é o que poderíamos definir como “a divisão do fluxo de tempo em pequenas porções de igual tamanho”, ou ainda como a “repetição do idêntico”. [208]

Ao que tudo indica, ambos os modelos — o melismático e o métrico — estavam presentes no canto da igreja primitiva.[209] Ao longo do período medieval, a igreja romana passou a utilizar com maior intensidade o modelo melismático, o que foi contraposto pelos reformadores. Calvino foi um dos mais ardorosos defensores do modelo métrico, como veremos a seguir.[210]

Inclusividade e simplicidade

Calvino entendeu que os fiéis deveriam ser incluídos no canto litúrgico e defendeu que uma condição para que isso acontecesse era que a música executada no culto fosse regida pelo princípio da simplicidade. Por isso, além da adoção do modelo métrico,[211] que tinha uma função didática,[212] ele trabalhou para que as letras de seus hinários fossem vernaculares e simples, executadas, preferencialmente, sem acompanhamento instrumental (*a capella*). Ele se valeu de rimas e da repetição como auxílio para a memorização, e limitou a apenas uma linha melódica em cada hino a versão do hinário utilizada no culto. Durante toda a sua vida Calvino se opôs ao uso da polifonia no culto solene, provavelmente por dois motivos: "primeiro, porque cultuadores sem treino musical seriam excluídos da participação em composições difíceis; e depois, porque as complexidades musicais provavelmente obscureceriam o texto".[213]

Outro dado importante é que, embora fossem mais variadas do que nas antigas cantilenas,[214] a altura de cada hino raramente ultrapassava uma oitava de extensão, restringindo, assim, o âmbito melódico.[215] Isso servia para assegurar a moderação no canto e incluir, tanto quanto possível, a maioria das vozes dos fiéis. Considerando que nem todos tinham facilidade para cantar, antes de concluir a edição completa do seu saltério, Calvino chegou a recomendar a publicação e o uso do tratado musical de um de seus melodistas, Luis Borgeois, intitulado *O caminho certo para a música* (*Le Droict Chemin de Musique,*1559), para "ajudar as pessoas a cantar as novas melodias dos salmos".[216]

Desde o primeiro hinário, o de Estrasburgo em 1539, havia duas figuras rítmicas predominantes: uma de menor duração (*semibreve*) e outra com o dobro do tempo da primeira (*breve*).[217] Mas havia também uma figura com o dobro da *breve,* chamada *longa,* normalmente posta ao final de cada hino, sob um sinal de prolongamento ou suspensão (fermata).[218]

Essas figuras regulavam a simplicidade das melodias, favorecendo a participação do maior número possível de fiéis. Nas edições do saltério publicadas em Genebra, as duas figuras, *breve* e *semibreve*, passaram a ser escritas como *semibreve* e *mínima* (que têm, respectivamente, metade do valor das duas anteriores), com espaços ao final das frases ou fragmentos, para permitir que a assembleia tomasse fôlego.[219] Provavelmente existiam duas combinações rítmicas básicas para o Saltério inteiro, com poucas exceções.

> Num modelo, notas longas ocorrem no início e no fim das linhas, com notas curtas entre cada uma [...] O segundo modelo tem notas curtas interrompidas por uma ou mais longas (ver, como exemplo, os salmos 25 e 47). Dentro desses dois modelos, a maior variedade possível foi buscada, especialmente sob o trabalho editorial de Borgeois.[220]

Talvez, a maior prova da simplicidade do Saltério seja que os seus hinos eram ensinados por um conjunto infantil. Desde que a Reforma criou a sua própria liturgia em vernáculo, o treino musical apropriado das crianças nas escolas passou a ser indispensável para o estabelecimento seguro dessa liturgia.[221] Os artigos adotados pelo Conselho de Genebra em 1537 para reger a vida eclesiástica na cidade propunha quanto ao canto litúrgico: A maneira de proceder que

nos parece boa [para cantar os salmos na igreja] é que algumas crianças, que tenham previamente praticado um canto eclesiástico simples, os cantem com voz alta e distinta, e que o povo escute com toda a atenção e acompanhe de coração o que é cantado com a boca, até que, pouco a pouco, cada um se acostume a cantar comunitariamente.[222]

Provavelmente, Calvino foi um dos redatores deste documento. No entanto, não há provas de que tenha presenciado a execução dessa proposta durante a sua primeira fase em Genebra (1536-1538). Contudo, após o seu retorno à cidade, ele fez a mesma proposta nas *Ordenanças Eclesiásticas* de 1541: "Será bom introduzir cânticos eclesiásticos para melhor motivar o povo à oração e ao louvor a Deus. No começo, as criancinhas devem ser ensinadas e, oportunamente, toda a Igreja estará em condições de acompanhar".[223] E para que esta se tornasse uma prática tradicional, [...] inicialmente, os genebrinos precisavam de instrução nesse novo elemento de seus serviços religiosos. Era um dos deveres dos diretores ensiná-los a cantar. A maioria desses diretores começava com grupos de crianças, e os organizavam em classes de canto. Nisso eles estavam seguindo uma tradição católica local de indicar um dos sacerdotes da catedral para ensinar grupos de meninos a cantar. Mas ele treinava o coro de meninos que, esperava-se, seriam destinados ao sacerdócio. As crianças treinadas pelos cantores protestantes permaneciam entre os leigos e esperava-se delas que ensinassem aos seus próprios pais.[224]

Inteligibilidade textual, acessibilidade tonal e simplicidade melódica: essas características fizeram do saltério, com sua "estética funcional",[225] um produto único, o primeiro grande fruto do canto reformado (como distinto do luterano). Antes de Calvino já havia o canto de salmos bíblicos, de um lado, e o dos hinos métricos, de

outro. No entanto, a metrificação do saltério bíblico inteiro, do modo como o reformador a realizou, sinalizou a criação de um novo gênero: “paráfrases estróficas, rimadas e tão fiéis quanto possível ao original veterotestamentário, cantáveis em melodias de caráter bastante popular e fáceis de decorar”.[226]

Essas qualidades, que revelavam o cuidado pastoral de Calvino com a igreja, fizeram do Saltério de Genebra um fenômeno de popularidade. A prova disso foi que ele se tornou, rapidamente, um dos pilares de sustentação da imprensa genebrina (juntamente com as edições da *Institutas* e da Bíblia de Genebra). Em 1561, após o término de sua elaboração, os ministros da cidade organizaram aquele que seria um dos mais ambiciosos projetos de publicação experimentados até então no século 16. “Ao publicador e vendedor de livros Antônio Vincent foi dada a responsabilidade pela organização de uma única edição do Saltério, dividida entre grande número de impressores, de algo em torno de 30.000 cópias”.[227] Para a época, essa tiragem era “astronômica”.[228] Vincent teve que contar com a ajuda de uma série de impressores em Lyon, onde havia sido vendedor, e firmou parcerias com impressores em Metz, Poitiers e Saint-Lô, além de Paris, onde assinou contrato com 19 importantes impressores e publicadores.[229]

O hinário teve profunda ressonância, “tanto na igreja comunitária de Genebra, como entre as congregações embrionárias em volta da França”.[230]

> Ele se tornou a fonte padrão para o canto dos salmos no mundo francófono, e as versões polifônicas compostas por Cláudio Goudimel de 1551 a 1564 e por Cláudio Le Jeune, publicadas postumamente em 1601, foram amplamente disseminadas para uso doméstico.[231]

Em 1565, quatro anos depois de sua edição final, 62 reimpressões já haviam sido feitas. E, até os dias atuais, este é o “único saltério dos tempos da Reforma ainda publicado em sua inteireza e usado em vários países”.[232]

Reflexões e desafios

Em nossos dias, a formação dos “grupos de louvor” é bastante apropriada para a prática do princípio da *inclusividade,* observado no pensamento calvinista. De modo geral, esses grupos possuem poucos vocais, contam com amplificação sonora individual por meio de microfone direcional e executam música com melodias simples e letras que costumam ser acessíveis a todos por meio de projeção visual. Tudo isso convida a congregação à maior participação; e essa é, sem dúvida, uma das principais razões de sua popularidade.

Isto não significa que o princípio da *inclusividade* seja considerado, natural e conscientemente, por todos eles. Frequentemente os “grupos de louvor” caem no exclusivismo combatido por Calvino. Nem todos parecem buscar uma adequação da tonalidade musical à extensão vocal média das congregações que dirigem. Pelo contrário, muitas vezes essa tonalidade é ajustada levando-se em conta *apenas* os cantores do grupo e sua performance. Algumas vezes, esses grupos executam uma divisão de vozes tão complexa que confunde a congregação e inibe a participação dela. Também vale mencionar as vezes em que tentam impor estilos musicais que até poderão ser aprovados unanimemente na próxima geração de cristãos, mas que, hoje, servem apenas para dividir as igrejas, principalmente pelo critério da faixa etária.[233] Quando agem desta maneira, os “grupos de louvor” se colocam na contramão do princípio da *inclusividade.* É urgente que eles reflitam sobre essas questões, para que esse princípio se torne um alvo intencional e prático em sua atividade.

Algo semelhante pode ser dito em relação ao coral. Obviamente, reconhecer que o coral pode se distanciar dos princípios defendidos neste trabalho é algo mais difícil, em virtude da duração histórica e

da maior associação deste grupo com a tradição protestante (luterana e em grande parte reformada). No entanto, apesar do seu caráter histórico e de sua indiscutível importância para a vida das igrejas, os corais frequentemente têm deixado de lado sua função pedagógica original para assumir uma função performática. Além disso, seja pela falta de treino técnico dos cantores, seja pela acústica ruim dos templos em que cantam, muitos deles podem se tornar *funcionalmente idênticos* aos corais católicos do tempo de Calvino, que cantavam em latim e não eram entendidos pelo povo em geral.[234]

Como herdeiros da tradição reformada, precisamos repensar o papel dos corais em nossas igrejas. Não estamos entre aqueles que entendem que devemos suprimi-los. Essa foi a decisão de Calvino em Genebra, mas cremos que ele o fez como uma aplicação circunstancial do princípio da inclusividade. No tempo presente — em que uma reação ao modelo musical católico não necessita ser tão radical como foi no século XVI, podemos imaginar que o próprio Calvino talvez permitisse o canto coral em algumas circunstâncias litúrgicas. Na verdade, ele propôs algo do tipo em duas ocasiões, ambas ligadas ao ensino de novos cânticos, em virtude das constantes edições do Saltério.[235]

Nossa proposta é que os líderes e regentes de corais se preocupem em incluir a congregação, lembrando-se de que o povo deve participar do canto, periodicamente, com a voz, e em todas as ocasiões com o *entendimento.* Para isso, devem se preocupar com a audição clara do texto cantado, podendo valer-se, inclusive, da visualização das letras por parte da congregação. Devem também expandir (ou simplesmente recobrar) sua função pedagógica (ensinar hinos à igreja) e simplificar

parte do seu repertório, por mais difícil que isso seja, para que a congregação possa, em alguns momentos, cantar juntamente com eles.

A questão central é que todos os grupos musicais da igreja se esforcem para estabelecer o caráter inclusivo e abrangente do canto litúrgico. Para além das questões já discutidas, isso poderá requerer que os líderes das igrejas passem a considerar a dimensão acústica dos templos em suas construções e reformas, lembrando-se que tais ambientes servem à mensagem bíblica, falada ou cantada.

> O espaço determina muitas coisas no culto, porém uma das mais fácil e tragicamente esquecidas é como ele afeta o som. Cada prédio de igreja forma um ambiente acústico. Cada qual é único. E poucas coisas afetam o culto mais profundamente do que a forma como o som se comporta no espaço.[236]

Eles também podem promover cursos de técnica vocal, para que coralistas e outros cantores proclamem a mensagem cantada com clareza verbal cada vez maior.

5. O canto calvinista e os Salmos

No capítulo anterior vimos que, segundo Calvino, *quem* deve cantar no culto público é a congregação. Mas *o que* ela deve cantar? Quanto a isso, o princípio central da reforma musical proposta por Calvino foi a *centralidade das Escrituras Sagradas.* Por implicação deste princípio, na maior parte do tempo os calvinistas usaram nos cânticos litúrgicos o texto inspirado.[237] Como consequência disso, os cânticos bíblicos, mais especificamente os Salmos, tornaram-se a matriz do canto calvinista.

Para Calvino, assumir os cânticos bíblicos como matriz nunca foi meramente uma questão de dever, mas, sobretudo, uma questão de benefício. Ele entendia que, por causa de sua origem divina, os cânticos bíblicos poderiam emprestar palavras inspiradas ao coração e aos lábios dos fiéis, levando-os a cantar sobre os mais variados temas e possibilitando a expressão de diversas condições pessoais. Calvino via os salmos como uma espécie de "anatomia de todas as partes da alma"[238] humana e acreditava que eram capazes de revelar e tratar a diversidade de nossos assuntos mais íntimos.[239]

Calvino não foi um defensor do que se convencionou chamar de salmodia exclusiva. No próximo capítulo, veremos que ele incluiu outros hinos bíblicos e até mesmo hinos autorais (extrabíblicos) nos hinários que produziu. Entretanto, ele demonstrou forte apego à salmodia, de modo que não é demais dizer que, desde a primeira publicação do saltério, em 1539, "o canto congregacional de salmos metrificados tem estado no coração da música litúrgica reformada".[240]

O canto dos salmos como disciplina espiritual

A motivação de Calvino ao adotar o canto litúrgico dos salmos foi o retorno à simplicidade da adoração primitiva. Essa adoção, no entanto, não se deu mediante um salto temporal milenar, como algumas pessoas costumam imaginar. Calvino não foi monge como Lutero, Zuínglio e Bucero, mas a maneira como ele adotou o canto dos salmos em Genebra carrega traços muito semelhantes à prática das ordens monásticas, principalmente a dos beneditinos.[241]

Na verdade, não foi apenas no canto dos salmos que os reformados genebrinos se aproximaram do antigo ideal da regra monástica de São Bento, conhecida pelo lema *Ora et Labora* (Ora e Trabalha). Os beneditinos "também santificaram o trabalho em si, como uma santa vocação, e praticaram a disciplina e a exclusão".[242] Essa prática foi bastante vivenciada em Genebra. Como um mosteiro bem administrado, a cidade, definitivamente, "não era um refúgio acolhedor para pecadores ou indolentes".[243] Seus rituais, os mandamentos para o culto público e particular, e a exigência de disciplina por parte de todos, concorriam para converter a conduta dos fiéis "num verdadeiro *habitus,* entendido neste caso como uma maneira interiorizada de se posicionar mentalmente e de se comportar concretamente na relação com o divino".[244]

As semelhanças, contudo, param aí.

> Os calvinistas estavam empenhados em transformar o mundo vivendo nele, não se estabelecendo à parte, e havia um mundo de diferença entre esses dois modos de vida. Os calvinistas viam a si próprios como uma continuidade não do monasticismo, mas de Israel, como o povo escolhido de Deus. Nessa autoconcepção, uma diferença muito importante distinguia os calvinistas dos

> israelitas antigos: a Terra Prometida dos calvinistas era o mundo inteiro, não apenas um pedaço minúsculo de terra árida encravada entre o Rio Jordão e o Mar Mediterrâneo.[245]

A visão de expandir a atuação espiritual na cidade de tal maneira que esta se tornasse um grande mosteiro, embora abraçada por alguns reformadores urbanos como ideal, não foi adotada por Calvino e seus associados.[246] Calvino se via como um soldado cujo posto era Genebra e, ao mesmo tempo, como "um oficial direcionando uma armada europeia".[247] Mesmo não endossando o conceito da cidade como um mosteiro civil, Calvino certamente via a igreja de Genebra como uma comunidade sacra, o *corpus Christi* em oposição a um *corpus politicum.*[248]

Quanto ao canto dos salmos, as maiores semelhanças entre a prática beneditina e a prática calvinista são duas. A primeira é que os beneditinos costumavam cantar todos os 150 salmos bíblicos, regularmente, no período de uma semana. Isso era impossível para os crentes de Genebra. Eles "eram leigos com ocupações 'seculares'; e não podiam se reunir para orar muitas vezes a cada dia".[249] Mas o costume de cantar a totalidade dos salmos durante um espaço regular de tempo foi estabelecido na cidade e observado a partir de 1549, quando os 150 salmos bíblicos passaram a ser cantados semestralmente. "Ao final do século 16, não eram apenas os monges que cantavam regularmente todo o saltério como uma disciplina definida, formativa; agora, os genebrinos comuns também o faziam".[250]

A segunda é que os beneditinos faziam uso dos salmos em ordem não canônica. Essa também foi a prática de Calvino, como mostram

as tabelas a seguir.

> Propostas por Bougeois e autorizadas pelo Conselho genebrino em 1546, essas tabelas, que foram estruturadas e afixadas nas três igrejas genebrinas, especificavam que salmos seriam cantados em cada domingo de manhã, domingo à noite e no serviço de quarta-feira.[251]

Tabela 1: Os salmos, na ordem em que são cantados na igreja de Genebra (1549)[252]

Semana	Domingo de manhã	Domingo à noite	Quarta-feira
1	Salmos 3 e 11	1 e 15	6
2	5	2	9.1-10
3	7	4 e 137	9.11-20
4	14	5	38.1-11
5	25	19	38.12-22
6	36 e 43	24 e 128	51
7	130 e 138	45	143
8	50	72	18.1-7
9	115	101	22.1-7
10	12 e 113	110	22.1-7
11	91	114 e 23	22. 8-16
12	103.1-6	103.7-11	10
13	118.1-7	118.8-14	32
14	33.1-6	33.7-11	79
15	37.1-10	37.11-20	86
16	104.1-7	104.8-14	104.15-18 e salmo 13
17	107.1-8	107.9-17	107.18-23 e salmo 64

A ordem apresentada nesta tabela foi elaborada em 1549, treze anos antes da publicação da edição completa do Saltério genebrino. Inicialmente, os salmos foram distribuídos por 17 semanas, ao fim das quais a sequência recomeçava. Os salmos mais longos eram divididos em partes, e os mais curtos eram cantados integralmente.

[253] O salmo 9, por exemplo, possui 20 estrofes no saltério.[254] Elas eram cantadas em duas quartas-feiras (nas semanas 2 e 3). Na primeira eram executadas as dez primeiras estrofes; na segunda, as dez últimas. Já o salmo 1, por sua vez, tinha apenas duas estrofes. Era cantado na primeira semana, no domingo à noite, junto com o salmo 15, que tem cinco estrofes.

Tabela 2: Os salmos, na ordem em que se canta na igreja de Genebra (a partir de 1552)[255]

Semana	Domingo de manhã	Domingo à noite	Quarta-feira
1	Salmo 11 e 14	Salmo 1 e 15	Salmo 3 e 4
2	21	2	5
3	36 e 16	8	6
4	17	19	7
5	113 e 20	23 e 24	9.1-10
6	26	29 e 110	9.11-20
7	26	29 e 110	10
8	30	114 e 47	13 e 124
9	31	72	18.1-7
10	73.1-9	73.10-14 e salmo 101	18.8-15
11	133 e 138	33.7-11	22.7-15
12	33.1-6	33.7-11	22.7-15
13	39	119.1-8	25
14	40	119.9-16	28 e 129
15	44	119.17-24	32
16	50	119.25-32	35
17	90	119.33-40	38.1-11
18	91	119.41-48	38.12-22
19	103	119.49-56	41
20	115	119.57-64	42
21	34	119.65-72	43 e 137
22	121 e 122	119.73-80	46
23	123 e 134	119.81-88	51
24	130 e 127	125 e 126	79

25	37.1-10	37.11-20	86
26	104.1-9	104.10-18	120 e 12
27	107.1-11	107.12-21	132
28	118.1-7	118.8-14	143

Tabela 3: Tabela definitiva (150 salmos cantados a cada 25 semanas)[256]

Semanas	Domingo de manhã		Domingo à noite		Quarta-feira, dia de oração	
	Após o segundo soar do sino	Antes e depois do sermão	Após o segundo soar do sino	Antes e depois do sermão	Após o segundo soar do sino	Antes e depois do sermão
1	Salmo 6	7	18.1-8	1 e 15	18.9-16	3 e 4
2	21	11 e 12	22.1-7	2	22.8-16	5
3	29 e 31.1-8	16	31.9-19	8	35.1-8	9.1-10
4	35.9-13 e 37.1-5	17	37.6-14	19	37.15-20 e 38.1-5	9.11-20
5	38.6-16	25	38.17-22 e 44.1-4	14 e 24	44.5-14	10
6	45	26	48	23 e 47	52 e 53	13 e 43
7	55	27	57	49	58	32
8	60	28 e 36	63	46	66	42
9	67 e 68.1-3	30	68.4-10	50	68.11-17	51
10	69.1-7	33.1-6	69.8-14	33.7-11	70 e 71.1-9	41
11	71.10-18	34.1-7	72	34.8-11 e 61	74	56
12	75 e 78.1-8	39	78.9-20	62	78.21-33	59
13	78.34-36 e 80.1-5	40	80.6-11 e 81.1-11	84	81.12-18 e 82	64
14	83 e 89.1-4	73.1-9	89.5-12	73.10-14 e salmo 98	89.13-20	77
15	96	90	99 e 100	91	104.1-9	79

16	104.10-18	102.1-9	105.1-12	102.10-16	105.13-24	86
17	106.1-7	103	106.8-15	92	106.16-26	88
18	107.1-11	118.1-7	107.12-22	118.8-14	108 e 109.1-6	94
19	109.7-18	116	111	115	112, 114 e 117	85 e 120
20	119.1-8	145	119.9-16	97	119.17-24	123 e 124
21	119.25-32	101 e 54	119.33-40	87 e 110	119.41-48	125 e 129
22	119.49-56	20 e 126	119.57-64	113 e 137	119.65-72	142 e 95
23	119.73-80	127 e 128	119.81-88	146	131 e 132	143
24	133 e 134	130 e 138	135	147	136	144
25	139 e 140	121 e 122	141 e 148	76 e 93	149 e 150	65

Como podemos perceber, em Genebra, a totalidade dos salmos era cantada semestralmente. Os salmos favoritos não eram cantados à exclusão de outros, e mesmo aqueles que, mais tarde, seriam considerados liturgicamente questionáveis, como o Salmo 137 por exemplo, eram cantados regularmente.[257] O objetivo desta prática era duplo: valorizar os salmos em sua individualidade e possibilitar a memorização deles. No entendimento de Calvino, isso contribuía para moldar o caráter e as ações dos participantes do culto.[258]

A adição ao *Prefácio*, em 1543 : "*Nas casas e nos campos*..."

Como já afirmamos, a liturgia calvinista desconhecia o canto polifônico, aquele com diferentes vozes sobrepostas, comum ao canto coral contemporâneo. Esse foi um de seus distintivos em relação à canção profana da Renascença.[259] Em 1543, porém, Calvino fez uma importante adição ao *Prefácio* que havia sido escrito originalmente em 1542 como introdução ao Saltério. Se não promoveu uma mudança radical, essa adição redirecionou, em alguma medida, o entendimento calvinista do canto no contexto eclesiástico e fora dele.

A parte final do *Prefácio* original afirmava haver "uma grande diferença entre a música feita para distrair os homens à mesa e em sua casa e os Salmos que se cantam na igreja, na presença de Deus e de seus anjos".[260] Com essa declaração, Calvino estabelecia uma separação entre o uso profano e o uso sagrado da arte musical. Para ele, os salmos entoados no culto deviam ter "peso e majestade",[261] já que os fiéis estavam diante de Deus e de seus anjos, e a promoção dessa atmosfera era exatamente o motivo de o saltério litúrgico ser monofônico, estimulando o canto em uníssono.[262]

No *Prefácio* de 1543 ele fez novas considerações. Talvez inspirado nas práticas musicais da *Devotio Moderna*, Calvino propôs que o canto dos salmos se estendesse para além da igreja e dos cultos solenes, atingindo casas e campos.[263] A tensão sagrado/profano deu lugar ao "par público/privado",[264] e, a partir de então, o estilo melódico do Saltério, originalmente destinado apenas à liturgia, passou a ser adaptado às necessidades do canto fora do culto.

> Para isso, não foi preciso mudar nem as palavras nem a melodia de base, já que Calvino recomenda, pelo contrário, que se cante a mesma coisa, ou seja, os cânticos cristãos e bíblicos. A solução, conforme a cultura do canto profano da Renascença, foi encontrada pelos músicos reformados: eles produziram e editaram numerosas versões musicais do saltério huguenote para várias vozes (entre três e cinco vozes) sobrepostas. Algumas dessas composições incluem obras-primas.[265]

Para que essa grande mudança fosse possível, um cantor, teórico e melodista parisiense chamado Luiz Borgeois elaborou, juntamente com Calvino, as ordenanças do culto e publicou, em 1547, os Salmos para quatro vozes. Com essa nova postura, Calvino obteve uma solução satisfatória para necessidades que poderiam ser conflitantes em seu projeto musical. O adendo: 1º) estendeu à vida "profana" o espírito e o conteúdo da fé cristã, assim como o canto dos salmos os exprime no culto público; 2º) distinguiu a esfera privada da esfera pública, sem abandonar a primeira à vulgaridade; 3º) abriu espaço, na esfera privada, ao princípio estético do prazer, assim legitimado.[266]

> O mesmo impulso que levou os reformadores a questionar o monasticismo medieval [...] e levou Calvino a estender a influência do Evangelho a cada canto e recanto da vida de Genebra, espelhava-se no próprio modo desses saltérios métricos serem usados.[267]

Calvino incentivou sua igreja a cantar os salmos no culto público ou na vida comum. Amparado pela Escritura, pela história da Igreja e pelo testemunho comum daqueles que cantavam os salmos de coração, ele entendia não haver cânticos mais dignos de serem entoados diante do Senhor do que aqueles recebidos diretamente

do Espírito Santo. Quando os cantamos, escreve ele: “estamos certos de que Deus nos põe na boca as palavras, como se ele próprio cantasse em nós, para exaltar a sua glória”.[268] Para Calvino, portanto, quando os salmos são cantados, “é como se Deus cantasse através do homem. Não há questionamento possível, ou dúvida, de que Deus aprova suas palavras, pois elas são suas próprias, embora sejam pronunciadas por meio de uma boca humana”.[269] Aqui, ele provavelmente está reverberando o comentário de Agostinho ao salmo 34.1: A ele [Deus], portanto, cante o salmo; a ele cante nosso coração, a ele cante dignamente a nossa língua; se, contudo, ele se dignar a dar-nos a possibilidade de cantá-lo. Ninguém pode cantar-lhe dignamente se dele mesmo não receber os cânticos. Finalmente, o cântico que acabamos de cantar foi composto por seu profeta, sob a inspiração do Espírito.[270]

Grandes mudança s

Apesar de sua importância histórico-teológica, atualmente o canto dos salmos está em baixa nas igrejas reformadas. Nicholas Wolterstorff lamenta, dizendo: “[é] doloroso ver que o povo das igrejas reformadas hoje não conhece quase nada dessa joia de sua tradição”.[271] Tal lamento pode parecer estranho, tendo em vista o grande número de saltérios publicados atualmente no exterior. Mas a verdade é que existe um descompasso entre a publicação e o uso deles por parte das igrejas. Temos a impressão de que “o canto dos salmos tem sido mais um ideal dos comitês publicadores do que uma prática forte nas congregações”.[272] Como isso aconteceu? Por que um aspecto tão central da tradição litúrgica reformada está sendo tão negligenciado?

Uma explicação possível tem a ver com uma *modificação nas letras do Saltério*. Para compreendê-la, é importante lembrar que o segredo do sucesso do Saltério calvinista foi a sua capacidade de unir duas coisas: riqueza poética e fidelidade ao texto sagrado.

> Não se trata de uma salmodia que segue a letra e a prosódia do texto bíblico (como é o caso dos ofícios monacais da igreja latina), nem de uma poesia mais ou menos livremente inspirada na Escritura (como no caso dos hinos de Lutero). O canto dos salmos, na tradição calvinista ou reformada, é uma paráfrase do texto bíblico em língua vernácula, em verso e em rima. Sua hermenêutica responde por sua originalidade e é a chave para o seu sucesso: o canto dos salmos é tanto bíblico — tendo a Bíblia como sua única fonte (*sola scriptura*) — como atual, por sua linguagem e por sua forma poética.[273]

Ao longo da história, muitas adaptações do Saltério de Genebra foram feitas para outras línguas, inclusive para a língua inglesa. Isso pode encobrir um fato importante: o de que o canto dos salmos em verso e rima, entre povos de língua inglesa, é contemporâneo ou até mesmo anterior à prática em francês. Pelo menos desde 1530, já havia um saltério inglês completo em prosa, composto por George Joye (1495-1533), que havia sido traduzido de um saltério latino publicado por Bucero em 1529. Durante as décadas de 1530 e 1540, um intelectual agostiniano influenciado pelas ideias de Lutero, chamado Miles Coverdale (1488-1568), viajou por Alemanha, Dinamarca e Suécia, observando igrejas que cantavam hinos em vernáculo, e publicou, ainda por volta de 1536, um Saltério intitulado *Goostly Psalmes and Spirituall Songes Drrawen out of the Holy Scripture*, que passou a ser utilizado em diversas igrejas do continente. Tudo isso mostra que as primeiras paráfrases de salmos em inglês "apareceram antes daquelas em francês, já que Calvino publicou sua primeira coletânea em Estrasburgo apenas em 1539". [274]

O primeiro saltério inglês contendo paráfrases de todos os 150 salmos com acompanhamento musical foi publicado em 1549, por Robert Crowley (1518-1588), em Londres, quando Genebra "contava com apenas 50 salmos vertidos ao francês".[275] As paráfrases de Crowley seguiam de perto versões bíblicas antigas. Mas o número reduzido de esquemas métricos acabava por estereotipar os arranjos, diferentemente do Saltério genebrino, que contava com mais de setenta modelos métricos.[276]

No mesmo ano da primeira edição completa do Saltério de Genebra (1562), a Igreja Anglicana recebeu o seu saltério completo *(The*

Whole Booke of Psalmes), contendo paráfrases versificadas e rimadas dos 150 salmos, com melodias. Ele ficou conhecido como “Sternhold and Hopkins”, por causa de seus autores principais (Thomas Sternhold e John Hopkins), ou, ainda, como a *Antiga Versão* (Old Version). Ele foi amplamente difundido; alcançou quase 150 edições apenas no reinado de Elisabete I (1558-1603) e exerceu grande influência sobre a língua inglesa.[277]

Nesse tempo, o canto congregacional nos países de língua inglesa “estava quase exclusivamente restrito aos salmos metrificados, com exceção de raras ocasiões e em poucas igrejas”.[278] Contudo, um número maior de congregações foi aos poucos se separando dessa tradição, sob o argumento de que “era muito difícil, às vezes impossível, celebrar plenamente as estações cristãs do ano, bem como o ministério e os ensinos de Jesus Cristo, somente através do canto desses salmos do Antigo Testamento”.[279] Com o passar dos anos, a Antiga versão do saltério (Sternhold & Hopkins) foi substituída por outra, de Nahum Tate e Nicholas Brady, intitulada *A New Version of the Psalms of David, Fitted to the Tunes Used in Churches* (1696), que tinha paráfrases consideradas linguística e poeticamente mais elegantes do que as da versão antiga.[280] Apesar das diferenças, o princípio hermenêutico ainda era mais ou menos o mesmo: “reproduzir tão próximo quando possível, em métrica e rima, o vocabulário e o significado da Escritura”.[281]

A “Nova Versão” de Tate e Brady desfrutou de certa longevidade, mas:

> [...] a importância do canto dos salmos e o lugar que possuía no culto e na piedade privada diminuíram formidavelmente ao final do século XVI, em favor das

> práticas mais amplas de canto. As mentalidades religiosas evoluíram durante o século XVI. O homem procura agora um deus que seja um pai carinhoso, que não repreende com severidade, mas que corrige em tom suave e paterno. Os salmos que muitas vezes evocam sentimentos violentos, como raiva e vingança, foram suplantados por cânticos espirituais para expressão pessoal. Além disso, a evolução do idioma considerou ultrapassada a expressão e as formas poéticas das paráfrases dos salmos do século XVI.[282]

Foi nesse cenário que um pastor congregacional, compositor e poeta de considerável produtividade e talento, se destacou. Isaque Watts (1674-1748), oriundo de uma família não conformista, foi educado no classicismo, aprendeu latim, grego e hebraico, estudou por conta própria filosofia e teologia e compôs mais de 750 hinos, que lhe renderam o título de “Pai do hino inglês”.[283]

O projeto de Watts era modernizar os salmos e cristianizá-los, reagindo à alegada insuficiência teológica e expressiva do que era cantado em sua igreja.[284] “Ele omitiu alguns, considerando-os inapropriados para o uso cristão, abreviou e dividiu outros e apresentou inúmeras versões métricas diferentes de certos salmos”.[285] Fez isso publicando sua própria versão do Saltério bíblico, intitulada *Hymns and Spiritual Songs* (*Hinos e Cânticos Espirituais*), em 1707. O seu ponto de partida parecia ser o de que nossos cânticos são, fundamentalmente, um oferecimento a Deus, o que era uma inovação em relação ao ponto de partida, não apenas do Saltério Genebrino, mas de quase todos os saltérios até a sua época.[286]

O prefácio de Watts ao seu hinário propõe uma abordagem hermenêutica diferente para os salmos. Ele começa pela afirmação

de que se encontrava numa posição vantajosa em relação aos salmistas, na história da Redenção, e que, portanto, poderia criticar e atualizar o saltério bíblico: [...] deve-se reconhecer, também, que existem nele [no saltério bíblico] mil linhas que não foram feitas para uma igreja em nossos dias assumir como suas. Existem também muitas deficiências da luz e da glória que nosso Senhor Jesus e seus apóstolos supriram nos escritos do Novo Testamento: e com essa vantagem eu compus estes Cânticos Espirituais, que são agora apresentados ao mundo.[287]

Mais à frente, afirma:

> Também vocês sempre encontrarão nestas paráfrases expressões obscuras sendo aclaradas, e cerimônias levíticas e formas hebraicas de falar tornadas em culto do Evangelho, e explicadas na linguagem do nosso tempo e nação; e aquilo que não suportar tal alteração será omitido e posto de lado. Sendo assim, devo me alegrar em ver boa parte do livro dos Salmos ajustada ao uso de nossas igrejas, e Davi convertido num cristão.[288]

Em um artigo considerado um marco na justificação das paráfrases dos salmos,[289] Watts expõe com mais detalhes seu método de adaptar os salmos bíblicos ao culto cristão:

1. Salmos puramente doutrinários, ou meramente históricos, são sujeitos à nossa meditação e podem ser traduzidos para nosso presente uso sem nenhuma variação, se isso for possível; o mesmo é válido para outros hinos bíblicos, que os santos de todas as eras assumem como seus. Ex: Salmo 1, 8, 19, *etc.*
2. Alguns salmos podem ser adaptados simplesmente alterando-se pronomes, pondo-se, por exemplo, *eles* em lugar de *nós,* e mudando algumas expressões que hoje não são ajustáveis ao nosso caso.

3. Outros simplesmente não podem ser acomodados ao nosso uso e muito menos ser assumidos como nossos, sem consideráveis alterações, como aqueles que tratam de inimigos ou problemas muito particulares, alguns lugares de jornada ou residência, algumas circunstâncias incomuns, para os quais os paralelos em nossos dias são escassos ou inexistentes. É o caso de algumas perseguições e libertações extraordinárias de Davi ou referências ao culto prestado a Deus por meio de ordenanças carnais e utensílios do tabernáculo e do templo.
4. Que, ao serem convertidos em cantos cristãos, para a nação inglesa, nomes como Amon e Moabe, "possam ser mudados apropriadamente para os nomes dos principais inimigos do Evangelho, até onde isso não cause ofensa pública: Judá e Israel podem ser chamados Inglaterra e Escócia, e a terra de Canaã pode ser traduzida como Grã-Bretanha: as expressões nebulosas, típicas da dispensação legal devem ser transpostas em linguagem evangélica, de acordo com as explicações do Novo Testamento [...]".[290]
5. Havendo expressões obscuras, difíceis de entender nos cantos hebraicos, elas devem ser deixadas lá, ou simplificadas por paráfrase. Onde houver sentenças, ou salmos inteiros, que muito dificilmente se acomodem aos nossos tempos, "eles podem ser inteiramente omitidos".[291]

Como percebemos até aqui, a razão pela qual a versão musicada do livro dos Salmos, feita por Watts, não seguiu o padrão tradicional, foi teológica. Na base desse seu procedimento estava o entendimento de que a Bíblia deveria ser dividida em períodos pactuais ou dispensações estanques, sendo que cada dispensação

anterior seria inferior à mais recente. Por isso ele cristianizou os salmos, omitiu vários deles (por não servirem a um propósito cristão) e substituiu nomes de lugares bíblicos por outros mais familiares. A estrofe IV da versão de Watts para o salmo 145, ficou assim: Tuas obras brilham com glória soberana:

> E falam de tua majestade divina;
> Que por toda a costa da Bretanha ressoe
> O som e a honra do teu Nome.[292]

E a primeira do salmo 67:

> Brilha, poderoso Deus, brilha sobre a Bretanha
> Com raios da graça celeste;
> Revela teu poder por todas as suas costas
> E mostra tua face sorridente.[293]

Watts não era alguém tão alinhado à Igreja oficial da Inglaterra e, além disso, estava promovendo uma verdadeira inovação. Por isso, seus hinos não foram imediatamente recebidos senão por comunidades independentes, como algumas Congregacionais.[294] Mas, com o tempo, tornaram-se populares e muitos hinários passaram a seguir seus princípios hermenêutico-composicionais. Aos poucos, a tradicional linha divisória entre salmos e hinos começou a se tornar nebulosa, a ponto de a identificação de alguns deles depender unicamente do título.

No início, esses hinários — geralmente chamados de *Salmos e Hinos*[295] — ainda traziam salmos antigos. Mas estes foram, gradualmente, reduzidos em número. Após a morte de Watts, ainda se passariam quase 100 anos até que o canto de hinos fosse predominante e estivesse bem estabelecido na Inglaterra e na América. “De qualquer maneira, até ao final do século XVIII, os salmos [bíblicos] estavam fora do caminho como peça central do

canto no culto".[296] O conjunto dos hinos de Watts, publicados em 1707, foi aos poucos se estabelecendo como o novo saltério em muitas igrejas na Inglaterra e, mais tarde, na América.[297]

> O sucesso dos salmos e hinos de Watts enfim trouxe a desintegração da tradição quase monolítica da salmodia métrica inglesa que, embora continuasse por umas poucas gerações, foi quase finalmente sufocada pelo volume crescente de hinos e produção de hinários do século XIX.[298]

Watts publicou apenas um volume de hinos para adultos e um para crianças, mesmo assim "ele instantaneamente tornou-se o mais influente de todos os escritores de hinos do século, estimulando uma verdadeira escola de imitadores wattsianos".[299]

> Não é exagero dizer que todos os escritores posteriores são, até certo ponto, seus devedores, já que os hinos que compunham se encaixavam no mesmo tipo geral. Em seu próprio tempo, foram seus amigos e contemporâneos imediatos pessoas como Philip Dodderidge, os Wesley, Whitefield e Edwards. A igreja escocesa foi diretamente influenciada por ele. Seus salmos e hinos não somente foram amplamente utilizados, mas criaram um desejo de melhora da salmodia que levou, enfim, às notáveis paráfrases escocesas, que pertenciam à escola de Watts.[300]

Se, com justiça, Watts pode ser chamado de *pai do hino inglês,* "pode também ser visto como o assassino do salmo metrificado inglês".[301] Isso não elimina as qualidades de Watts como compositor cristão nem suas contribuições positivas. A obra deste irmão foi parte importante da piedade cristã e exerceu forte impacto não apenas na Europa de seu tempo, mas para além dele, no culto dos escravos cristãos norte-americanos e de seus descendentes,

nos Estados Unidos da América.[302] O problema em Watts não é que os seus hinos, valendo-se das palavras e estruturas dos salmos, falavam também de Cristo, sua pessoa e obra. Do ponto de vista reformado, não há nenhum problema, e pode ser até mesmo desejável compor hinos valendo-se de esquemas interpretativos clássicos, como a tipologia (sombra e figura, promessa e cumprimento, etc.). O problema é sua hermenêutica dispensacionalista, que terminou promovendo o deslocamento dos salmos inspirados como eixo conceitual e prático do que se cantava nas igrejas reformadas até então — e pondo composições humanas em seu lugar.

Outra explicação para o abandono do canto dos Salmos no culto cristão é oferecida por Walter Brueggemann e tem a ver com *uma mudança na espiritualidade moderna*.

> De acordo com Brueggemann, a espiritualidade convencional não é uma base adequada para ler os salmos porque estes lutam primeiramente com a questão da justiça de Deus. A espiritualidade convencional busca a presença de Deus. Os salmos lutam com a ausência de Deus. A espiritualidade autêntica não é experiência mística, mas genuína comunhão pactual com Deus, que lida com os altos e baixos da vida.[303]

Para compreendermos bem o argumento de Brueggemann, devemos nos lembrar de que a maior parte do saltério bíblico (cerca de um terço) é composta por lamentos, e os lamentos ameaçam a visão teológica moderna de que, ao longo de sua vida com Deus, os fiéis deveriam experimentar, exclusivamente, “vitória” e “prosperidade”.[304]

> Muito da piedade e espiritualidade cristã é romântica em seu otimismo. Como filhos do Iluminismo, temos

censurado e feito seleções acerca da voz de trevas e desorientação, procurando ir de força em força, de vitória em vitória. Mas tal caminho não apenas ignora os Salmos; é uma mentira à luz de nossa experiência.[305]

Reflexões e desafio s

O desafio proposto por este capítulo é: cantar os salmos! Para esclarecer de que tipo de canto estamos falando, é necessário lembrar que Calvino não sugeriu uma espécie de cantilena de uma determinada versão bíblica dos salmos em língua vernácula. O que ele sugeriu foi um envolvimento teológico-exegético e poético-musical com o texto bíblico que resultasse em novos cânticos e hinos baseados na Escritura e que restabelecesse o lugar que o Saltério ocupou, historicamente, no culto reformado. É isso que sugerimos.

As denominações reformadas brasileiras, mesmo as mais históricas e representativas como a Igreja Presbiteriana do Brasil, jamais adotaram um Saltério, embora a orientação para o canto dos salmos sempre tenha estado em seus documentos. Quando o primeiro sínodo da Igreja Presbiteriana do Brasil foi organizado em 1888, além de três dos seis documentos da Assembleia de Westminster (a Confissão e os Catecismos Maior e Breve), ela assumiu como símbolo o chamado *Livro de Ordem*, um documento que havia sido publicado no jornal *A Imprensa Evangélica*[306] durante todo o ano de 1881. Na citação abaixo, o 2º parágrafo do "Ato Constitutivo" da primeira sessão do sínodo traz a seguinte redação, sobre os documentos oficiais desta igreja:[307]

> Os symbolos da igreja assim constituida serão a Confissão de Fé e os Catechismos da Assembléa de Westminster, recebidos actualmente pelas igrejas presbyterianas dos Estados Unidos, e o Livro de Ordem publicado na *Imprensa Evangelica de 1881*, com as emendas já adoptadas pelos presbyterios.

O *Livro de Ordem* era constituído de três partes, sendo uma delas um Diretório de Culto,[308] como menciona o capítulo 7 do referido livro: A Constituição da Igreja Presbyteriana do Brazil consiste de seus Symbolos Doutrinaes comprehendidos na Confissão de Fé, nos Catechismos Maior e Breve, juntamente com o Livro de Ordem Ecclesiastica, que abrange a Forma de Governo, as Regras de Disciplina, e o Directorio do Culto (Cap. VII.1).

O *Diretório* registra a seguinte orientação para o canto na igreja: CAPÍTULO IV — Do Cantico de Psalmos e hymnos. I. Os christãos tem o dever de louvar a Deus pelo cantico de psalmos e hymnos, tanto no seio de suas familias em particular, como na Igreja em publico. II. No cantico de louvores a Deus, dever-se-há cantar com a mente, fazendo-se melodia em nossos corações para o Senhor. Também é próprio que se estude de alguma maneira as regras da musica, a fim de que Deus seja louvado docemente tanto com a voz como com o coração. III. Todos os membros da congregação deverão estar providos de livros de canticos a fim de unir-se nesta parte do culto divino. IV. A proporção do tempo do culto que deve ser empregado no cantico de psalmos e hymnos, é deixado à prudencia de cada ministro.[309]

Seguindo a tradição musical fundada por Calvino,[310] o Diretório recomenda: 1. Que se cantem Salmos e, de modo distinto, hinos;

2. Que o canto seja entoado com entendimento;
3. Que o canto verbal seja expressão das motivações do coração;
4. Que os fiéis participem do canto, tendo cada um seu livro de cânticos como auxílio à memória.

Esse breve resgate histórico mostra que a recomendação de cantar os Salmos está presente na igreja brasileira desde os primeiros anos da presença presbiteriana no Brasil. Apesar disso, a prática dessa tradição jamais se estabeleceu em nosso país. Ao contrário

das igrejas de língua inglesa, nós jamais promovemos a elaboração de um Saltério. E, recentemente, substituímos o que possuíamos de mais próximo disso, o importante e providencial hinário *Salmos e Hinos,*[311] da Igreja Evangélica Fluminense, pelo hinário *Novo Cântico* (1977), cuja maioria dos salmos metrificados, não fosse por sua identificação nos títulos, seria confundida, em grande parte, com os outros hinos. Num universo de pouco mais de 400 hinos, o *Novo Cântico* possui 11 salmos. Dentre eles, um parece, de fato, uma paráfrase completa (o hino 76); seis estão cristianizados ao estilo de Watts (os hinos 77, 139, 142, 143, 175, 182); e quatro possuem apenas um ou poucos versos do Saltério (os hinos 1, 22, 29 e 152).

Não levantamos essas informações para desmerecer o trabalho piedoso de importantes irmãos do passado que empregaram tanto esforço para que a igreja protestante brasileira fosse abençoada por meio do canto congregacional, produzindo hinários como o *Novo Cântico*. Nosso objetivo é dizer apenas que, no intento de ser fiéis às nossas raízes bíblicas e históricas, podemos ter *mais do que temos hoje*. Sem necessidade de substituir os hinários que já temos, cremos que a saúde espiritual do rebanho de Cristo poderia ser beneficiada com a elaboração de um *Saltério Brasileiro*. Um empreendimento como esse, levado à frente não apenas por teólogos, mas também pelos músicos e poetas reformados, devolveria à igreja muitas das suas fibras perdidas e contribuiria com o seu amadurecimento, ao levá-la a cantar, além de “louvor e adoração”, todo tipo de assunto ligado ao pacto, como os temores, a desorientação, as queixas e os questionamentos que foram vivenciados pelos salmistas como parte do povo de Deus e lembram

aos fiéis o fato de que, embora não pertençamos ao mundo, estamos nele.

Um empreendimento dessa magnitude não precisaria começar “do nada”. Pelo contrário, quem se dispusesse a ele poderia considerar com humildade e atenção nossa produção (histórica e contemporânea) e valer-se do método de *seleção rigorosa* e *compilação*. Foi assim que Calvino elaborou o seu saltério, valendo-se de material prévio dos compositores de Estrasburgo e de Clemente Marot, e de material inspirado em hinos antigos.[312] E foi também assim que Sarah Kalley elaborou o *Salmos e Hinos,* nosso hinário mais bem-sucedido, que serviu de base para todos os grandes hinários evangélicos nacionais.[313]

Há inúmeras versões de salmos já consagradas pela Igreja contemporânea. Mencionamos como exemplo a bela versão do salmo 121 para o canto coral, composta originalmente por Allen Pote, ou a versão do salmo 142, do Hinário *Cantor Cristão*. Há também versões mais contemporâneas, como aquelas que compoem o terceiro disco da série *Louvor*, do grupo Vencedores por Cristo (VPC), lançado em 1981. O disco contém 12 salmos: 96, 150, 131, 40, 23, 103, 115, 98, 106, 100, 118 e 103. Desses, três são cantados em sua integralidade (150, 131, 100); outros (103, 115, 98) são cantados parcialmente, mas talvez pudessem incluir as estrofes restantes do texto bíblico, apenas pela repetição da melodia; outros (106 e 118), também cantados parcialmente, talvez precisem de um trabalho maior de adaptação: dos 48 versos do texto bíblico, a versão cantada do salmo 106 faz uso apenas dos versos 1-4, além dos versos 47-48; e a versão do salmo 118 faz uso de apenas 3 versos (1, 14, 17) nas estrofes e no refrão.

Em nosso entendimento, o ideal seria a musicalização dos salmos por completo. Mas precisamos nos lembrar de que as tabelas estabelecidas para o canto dos salmos em Genebra mostram que, na igreja pastoreada por Calvino, os fiéis não cantavam os salmos maiores de uma só vez; às vezes, uma parte do salmo era entoada num culto, tendo outra parte entoada no culto do domingo seguinte ou no de quarta-feira. Certamente existem nos salmos perícopes que indicam certa independência temática, o que significa que não podemos desprezar, por princípio, essa musicalização parcial.

O grupo VPC musicou outros salmos em outros álbuns, mas *Louvor III* foi um marco. E ele guarda semelhanças com a proposta calvinista, pois é o cântico do Saltério em ordem não canônica, que segue de perto a versão bíblica mais conhecida no país (ARA) e contêm considerável liberdade poética e arranjos que ressaltam as letras, valendo-se por vezes de estilos musicais contemporâneos. Como veremos mais à frente, o conjunto de salmos musicados por Calvino combinava de modo tão dinâmico letra e melodia que foi chamado de *Ginga de Genebra.*[314]

É importante lembrar que um empreendimento como esse não deve ser feito às pressas e que, historicamente, as primeiras edições dos Saltérios publicados em ambiente reformado não costumavam conter a totalidade dos salmos musicada. Lembramos também o alerta feito por Morgan, de que o processo de transformar textos bíblicos em paráfrases adaptadas ao canto deve levar em conta uma distinção fundamental: aquela entre simples rima e poesia, no sentido técnico do termo.

> As paráfrases devem buscar tornar o imaginário original do texto-fonte tão fiel quanto criativo em seus esforços. A limitação a um texto determinado e sua conversão em

> palavras e ritmo adequados às restrições de uma melodia sacra provavelmente são as razões pelas quais os poetas mais notáveis nunca tentaram uma paráfrase do livro inteiro dos Salmos. A maioria delas foi composta por pastores locais, fidalgos e organistas de paróquias humildes cujo intento normalmente ultrapassava suas habilidades. Nenhum dos grandes poetas jamais tentou versificar o livro inteiro dos Salmos, com a possível exceção de George Wither, Christopher Smart e James Merrick (embora alguém se pergunte, com razão, se eles podem ser considerados "grandes poetas"). Milton, Donne, Crashaw, Cowper e Herbert compuseram uns poucos arranjos — mais como exercícios na disciplina de parafrasear — e então seguiram para esforços criativos mais livres.[315]

É uma proposta. O ponto central é que, historicamente, os salmos foram a principal fonte temática e a principal matriz expressiva do canto reformado, como consequência do entendimento de que o canto congregacional deve ser dirigido pela Escritura. Redescobrir esse princípio é importante se desejarmos que o nosso canto extrapole os temas contidos em nossos hinários, que, conquanto importantes e multitemáticos, não são "uma anatomia de todas as partes da alma humana".

6. O canto calvinista para além dos Salmos

Poucas pessoas foram tão entusiastas dos Salmos quanto Calvino. Ele fez do saltério bíblico a espinha dorsal de sua proposta musical, promoveu a musicalização de cada um dos salmos e incentivou o canto deles por parte de toda a congregação. Isso não significa, entretanto, que tenha sido um exclusivista. Comentando o texto bíblico de Colossenses 3.16, mais especificamente a tríade "salmos, hinos e cânticos espirituais", ele escreveu que esses três termos: [...] incluem todos os tipos de cânticos. Eles são comumente distinguidos desta maneira: *salmo* é aquele em que, ao ser entoado, se faz uso de algum instrumento musical juntamente com a língua; *hino* é propriamente um cântico de louvor, seja entoado simplesmente com a voz ou de outra forma; enquanto que uma *ode* não contém meros louvores, mas também exortações e outras matérias. No entanto, ele quer que os cânticos dos cristãos sejam *espirituais,* não formados de frivolidades e palavreados sem valor.[316]

No comentário à passagem paralela, Efésios 5.19, afirmou:

> Não é fácil de determinar a diferença entre hinos e salmos, ou entre salmos e cânticos. Mas falo sobre isso em meu comentário a Colossenses 3. O adjetivo *espiritual* se ajusta bem ao argumento; pois a maioria dos cânticos frequentemente usados é quase sempre sobre temas frívolos, e estão longe da pureza.[317]

Esses dois comentários sugerem que Calvino seguiu a interpretação mais clássica[318] da expressão "salmos, hinos e cânticos espirituais", distinguindo as palavras e definindo-as em referência a coisas distintas.

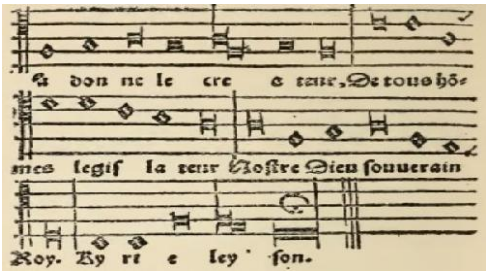
Quanto à possibilidade do canto para além dos salmos, porém, há bem mais do que sugestões na produção de Calvino. Ao longo de

sua história, o saltério calvinista sempre incluiu outras peças além dos salmos. Como vimos anteriormente, durante o tempo em que pastoreou a congregação de refugiados franceses na cidade de Estrasburgo, Calvino elaborou um hinário (1539), e seu título trazia explicitamente a ideia de pelo menos dois tipos de canto sacro: *Alcuns pseaumes et cantiques mys en chant* (*Alguns Salmos e Cânticos adaptados para o canto*).[319] Esse hinário foi considerado "o primeiro elo da longa cadeia dos saltérios huguenotes do século 16".[320] Era um livreto, com sessenta e três páginas e vinte e dois textos, que incluía arranjos de Marot para os salmos 1, 2, 3, 15, 19, 32, 51, 103, 104, 114, 130, 137 e 143, e do próprio Calvino, para os salmos 25, 36, 41, 138 e 113, provavelmente a partir de melodias extraídas dos primeiros saltérios alemães.[321] O dado que nos interessa aqui é que, além dos dezoito salmos traduzidos, o hinário continha três cânticos com melodias correspondentes: O *Nunc Dimmittis* (*Cântico de Simeão*), Os Dez Mandamentos (com o *Kyrie*) e o *Credo Apostólico*.[322]



Trecho do Cântico de Simeão, do primeiro saltério reformado (1539)[323]





Trecho dos Dez Mandamentos/Kyrie, do primeiro saltério reformado (1539)[324]



Trecho do Credo Apostólico, do primeiro saltério reformado (1539) [325]

A edição do Saltério de 1542 continuava a trazer o Credo Apostólico adaptado por Calvino:



Trecho inicial do *Credo Apostólico* (*Symbole des Apôtres*), Saltério de 1542. [326]

Alguns anos depois (1545), uma ordem de culto genebrina registra, ao lado de nove salmos, “o *Nunc Dimittis* de Simeão, os Dez Mandamentos versificados e um hino livre de ‘Saudação a Cristo’”. [327] Além disso, aquele que é considerado o melhor poema de

Calvino, *Je Te salue, mon certain Redempteur*, um pronunciamento de fé caloroso e pessoal, apareceu musicado na edição de 1545 do Saltério.[328]

A primeira edição completa do Saltério (1562) também inclui *Os Dez Mandamentos* e o *Cântico de Simeão*, embora não contenha mais o *Credo Apostólico*.[329]



Edição final do saltério (1562): Trecho de *Os mandamentos de Deus*.[330]



Edição final do saltério (1562): Trecho de *O Cântico de Simeão*.[331]

Após o ano de 1562, de acordo com as edições, o Saltério de Genebra também incluirá gradativamente, além das paráfrases dos 150 salmos, as seguintes peças:

1. Commandements;

2. Cantique de Siméon (*Nunc dimittis*);
3. Prière avant Le repas;
4. Prière après Le repas;
5. Oraison dominicale;
6. Symbole dês Apôtres/Articles de La Foy (Credo) ;
7. Salutation Angélique;
8. *Magnificat*;
9. *Te Deum* / Cantique de S. Ambroise et S. Augustin ;
10. *Veni creator Spiritus* (Invocação do Espírito Santo);
11. Salutation à Jésus-Christ;
12. Oraison à Dieu Le Père, Fils et St. Esprit;
13. *Cantique de Moise* (Deuteronômio 32);
14. Cantique de Zacharie (Lc 1);
15. Seigneur entens mon oraison (Sl 102).[332]

É difícil responder se a inclusão desses novos hinos seria o sinal de um novo projeto ou da permissão de Calvino para que mais textos bíblicos e outros textos ortodoxos fossem musicados e unidos aos 150 salmos. Contudo, não há indicação documental de que ele tenha sido contrariado ou que não soubesse dessas inclusões.

Também é importante esclarecer que os salmos musicados sob a supervisão de Calvino não eram textos "exatos" da Bíblia, mas "versificações rimadas baseadas em textos bíblicos".[333] A salmodia *métrica* calvinista consistia na "colocação do texto do salmo em métrica poética, com dadas estrofes consistindo num número de sílabas por linha, frequentemente num esquema rimado".[334] Mesmo antes de musicados, os salmos genebrinos "já tinham sido moldados de acordo com as exigências do verso poético",[335] como aquelas ligadas à rima e à métrica. Isso quer dizer que, no modelo

calvinista, os salmos bíblicos fornecem a *matéria-prima,* não a letra exata a ser cantada. O produto final "é o resultado do engajamento imaginativo do poeta com os textos que encontramos na Escritura".[336] E os poetas tinham considerável liberdade em seu trabalho, como podemos ver na versificação do Salmo 1 (versos 1 e 2) feita por Marot. Embora ela capte a substância da versão bíblica utilizada por ele, a de Olivetan,[337] o produto final revela considerável licença poética.[338]

BÍBLIA DE GENEBRA (1562) [339]	**SALTÉRIO DE GENEBRA (1562)**[340]
Bien-heureux est l'homme qui n'a point cheminé au [Bem-aventurado é o homem que não caminhou no]	***Q Qui au conseil des malings n'a esté*** [Quem no conselho dos malignos não permaneceu]
conseil des meschans: et ne s'est point arreste en la [conselho dos ímpios; e que não se deteve na]	***Qui n'est au trac des pécheurs arresté:*** [Quem na trilha dos pecadores não se deteve]
voye des pecheurs, et ne s'est point assis au banc des [via dos pecadores, e nem se assentou no banco dos]	***Qui des mocqueurs au banc place n'a prise:*** [Quem no assento dos zombadores não tomou lugar]
mocqueurs. Ains son affectin est en La Loy du [escarnecedores. Mas sua afeição está na Lei do]	***Mais nuict, et jour, la Loy contemple, et prise*** [Mas noite e dia a Lei contempla, a recebe]
Seigneur, et en icelle medite iour et nuict. [Senhor e nela medita dia e noite].	***De l'Eternel, et en est désireux:*** [a Lei] do Eterno e dela é desejoso

	Certainement cest lui là est heureux. [Certamente este é feliz].

Este exemplo chama a nossa atenção para outro fato: nenhum dos dois poetas — Marot e Beza — fez seus versos em francês partindo diretamente do texto hebraico; ambos estavam com o olhar nas versões bíblicas francesas que, traduzidas diretamente do hebraico, estariam afirmando a verdade veiculada pelo texto original. A fidelidade dos poetas calvinistas ao texto bíblico, portanto, era, de fato, uma *fidelidade de segundo grau*.[341]

O que vimos até aqui nos leva à conclusão de que, embora Calvino tenha enfatizado o papel dos salmos como espinha dorsal do canto congregacional, ele não foi um adepto do que se convencionou chamar, historicamente, de salmodia exclusiva. A restrição tardia do canto eclesiástico às palavras da Bíblia, mormente entre alguns puritanos ingleses, "não partiu, evidentemente, de Calvino".[342] A posição dele, conforme se observa desde a primeira edição do Saltério: [...] foi uma aceitação de todas as passagens bíblicas apropriadas como veículos do louvor cantado (incluindo o *Nunc dimittis,* os Dez Mandamentos e a Oração Dominical) e mesmo o Credo Apostólico, embora nesta estrutura ele sancionasse os Salmos de Davi como a joia da coroa litúrgica.[343]

Reflexões e desafios

Uma das coisas interessantes que vimos ao longo deste capítulo é que o conteúdo dos saltérios mudou com o tempo. Isso é interessante porque não é incomum que admiradores de Calvino o abordem como se: [...] desde o início da sua carreira, ele conhecesse intimamente e em detalhes todo o corpo da doutrina cristã, como se tivesse dominado (antes de rejeitá-la) a tradição escolástica medieval na filosofia bem como na teologia, como se ele começasse escrevendo com um profundo conhecimento dos pais da igreja antiga, como se seu pensamento não fosse de modo algum dependente da obra de predecessores e contemporâneos — e, sem dúvida, como se ele transcendesse completamente o seu tempo.[344]

Essas alterações no saltério calvinista apontam para o fato de que a teologia de Calvino, incluindo as suas implicações para a liturgia e para a música, foi algo que se desenvolveu ao longo dos anos.[345] Como todos os seres humanos, incluindo os mais geniais, Calvino progrediu no conhecimento, aprendendo enquanto estudava e estudando enquanto aprendia, como ele próprio assumiu. A partir da edição de 1543 das *Institutas*, até a última, em 1559, ele adotou uma divisa de Agostinho, que dizia: “proclamo estar entre o número dos que escrevem se desenvolvendo e se desenvolvem escrevendo”.[346] Isso também credencia Calvino como um exemplo para todos aqueles que foram chamados para dirigir pastoralmente o povo de Deus e conduzi-lo na adoração pública. Quem assume esta tarefa jamais pode se sentir pronto e acabado. Em vez disso, deve ser caracterizado por um senso de insuficiência que o estimula a caminhar constantemente pelas estradas do conhecimento.

Outra informação importante que recebemos neste capítulo é a de que Calvino não limitou o canto congregacional ao canto dos salmos.[347] Pelo contrário, ele incluiu no Saltério outros textos bíblicos, material teológico tradicional e, provavelmente, algum material não bíblico.[348]

Semelhantemente, devemos considerar que há muitos textos bíblicos, além dos salmos, que podem ser adaptados para o canto. Textos que possuem *estruturas salmódicas:* um estilo hínico (com sugestão de estrofes e refrões), certa independência do seu contexto literário, e linhas relativamente curtas e, muitas vezes, paralelas.[349] Esses textos podem ser explorados com muito proveito por compositores cristãos. Além dos salmos fora do saltério (Is 38.10-20; Jn 2.3-10 e 2Sm 22.2-67, que é virtualmente o mesmo que o Salmo 18),[350] temos: Êx 15.1-18 (Cântico do mar); Êx 15.21 (Cântico de Miriam); Nm 21.17-18 (Cântico do Poço); Dt 32.1-43 (Cântico de Moisés); Jz 5.2-31 (Cântico de Débora, ou de Débora e Baraque); 2Sm 1.19-27 (Lamento de Davi sobre Saul e Jônatas); 2Sm 22.2-51 (Canto de ação de graças, de Davi); 1 Cr 16.8-36 (salmo de ação de graças); Is 12.1b-6 (Ação de graças e louvor); Is 26.1b-6 (Cântico de vitória); Is 42.10-27 (Hino de louvor, de Isaías); Ez 19.2-14 (Lamento de Ezequiel pelos príncipes de Israel); Hc 3.2-19 (Oração de Habacuque).[351]

No Novo Testamento, a lista continua com os hinos Cristológicos de Fp 2.6-11; Cl 1.15-20; Ef 2.14-16; 1Tm 3.16; 1Pe 3.18-22; Hb 1.3; o prólogo do Evangelho de João;[352] e também as estruturas de Efésios 5.14 e dos vários cânticos no livro do Apocalipse (4.11; 5.9-10,12-13; 11.17-18; 12.10-12; 15.3-4; 16.5-7; e 19.1-2, 5, 6-8).[353]

Também pode ser interessante perceber que parece haver certa relação intertextual entre os cânticos do Antigo e do Novo Testamentos. O Cântico de Ana (1Sm 2.1-10) parece servir de base para o *Magnificat* de Maria (Lc 1.46-55, especialmente os versos 46-47 e 55) e também para o *Benedictus* de Zacarias, pai de João Batista (Lc 1.68-79, especialmente o v. 69). O cântico de Habacuque (Hc 3.1-19) também incide sobre o *Magnificat* em Lucas 1.47. O cântico de Isaías 26.9-20 parece ser ecoado em Hebreus 10.27,37, 2 Timóteo 2.13 e Mateus 6.5. Embora o maior repositório de hinos bíblicos seja, naturalmente, o Saltério, é certo que o conteúdo bíblico ajustável ao canto litúrgico ultrapassa 150 textos.

Para além do texto literal da Escritura, textos teológicos tradicionais, como credos, catecismos e orações também podem ser musicados visando ao canto congregacional. E, por que não, cânticos autorais também podem ser compostos. A proposta musical de Calvino, sob a qual apresentamos nossas sugestões, longe de restringir o trabalho de músicos e compositores, estimula e possibilita um aprofundamento que certamente resultará, para além dos números, numa melhora da qualidade do que tem sido cantado atualmente nas igrejas. Os capítulos finais deste livro trabalharão melhor essa questão. Aquilo de que Calvino não abriu mão, e que para nós constitui o grande desafio apontado neste capítulo, é manter a letra de todos os cânticos dentro dos limites da Escritura e da teologia confirmada pela igreja ao longo dos tempos.

7. O canto calvinista e a fluência textual

Até aqui, vimos o entendimento de Calvino a respeito de *quem* deve cantar no culto público — a congregação — e consideramos também o seu entendimento sobre *o que* a congregação deve cantar: a Escritura. A partir de agora, discutiremos *como* a Escritura deve ser cantada pela congregação. Algo a respeito disso já foi enunciado nos capítulos anteriores, mas é neste, e nos próximos, que a forma do canto reformado será tratada mais detalhadamente.

Calvino e o poder da música

O cuidado de Calvino com a música cantada no culto foi motivado por uma dupla consciência a respeito da música. De um lado, a consciência de sua utilidade. Calvino tinha convicção de que a arte musical é uma das muitas provas da bondade de Deus e de que, por essa razão, ela pode ser usada para um fim proveitoso.[354] No *Prefácio* ao saltério, por exemplo, ele relacionou o propósito da música ao bem do homem, ao dizer que: "entre as outras coisas que são propostas para recrear o homem e lhe dar prazer, a música é ou a primeira ou uma das principais".[355] De outro lado, seu cuidado foi motivado pela consciência dos perigos da música. A aplicação feita neste mesmo trecho do *Prefácio* é a seguinte: "devemos, portanto, ter mais cuidado para não abusar dela, corrompê-la e contaminá-la, tornando instrumento de nossa condenação o que se destina a ser usado em nosso benefício e para nossa salvação".[356]

Essa preocupação de Calvino estava ligada à crença milenar — compartilhada por seus contemporâneos humanistas — quanto ao grande potencial da arte musical.[357] Seguindo a tradição platônica, humanista e em certo grau cristã, Calvino entendeu que as palavras, acompanhadas por uma melodia apropriada, poderiam ser mais facilmente assimiladas. A arte musical, portanto, tinha força para "dobrar aqui e ali os costumes dos homens […]".[358] Na versão do *Prefácio* publicada em 1543, ecoando uma discussão que opunha Zuínglio e Bucero, Calvino afirmou que todo o problema residia "no caráter perigosamente ambivalente dos efeitos da música sobre a sensibilidade humana".[359]

Seguindo alguns dos pais da igreja, Calvino entendia que palavras perversas e corruptas, ao serem unidas a uma melodia expressiva, poderiam “envenenar” o ouvinte.[360]

> É verdade que todas as palavras torpes (como diz São Paulo) corrompem os bons costumes. Mas, quando a melodia está junto, elas correm para o coração muito mais poderosamente, de modo que, assim como por um funil o vinho é vertido num barril, na mesma medida o são o veneno e a corrupção destilados até ao profundo do coração, pela melodia.[361]

Diante dessa consciência, Calvino poderia ter proposto, para o canto congregacional, a simples cantilação[362] de Atanásio, cuja técnica não lhe era desconhecida. Mas ele preferiu encarar, como fez Agostinho, os riscos sedutores da música. A razão é que ele também sabia que a mensagem divina poderia deslizar suavemente até as profundezas dos corações se as palavras de Deus fossem destacadas, do modo correto, pelas melodias.[363] Calvino defendeu, portanto, que o papel da música litúrgica é intensificar o texto; conferir à paráfrase bíblica “uma dimensão mais intensa do que a que ela possui por si mesma”.[364] E propôs como método principal para isso a regulagem das melodias. Para Calvino, o valor do texto e o benefício trazido por ele ao coração do adorador deveriam promover a diminuição das saliências melódicas. Essa espécie de *funil sônico* chamada melodia “deveria ter suas protuberâncias ornamentais removidas para facilitar a fluência do texto”.[365]

A relação música/texto no Saltério de Genebra

No Saltério de Genebra, a *regulagem* ocorreu por meio do ajustamento das melodias às estruturas silábicas dos textos metrificados.[366] Cada sílaba, longa ou breve, era *afunilada* ou *canalizada* por figuras musicais de tamanho correspondente, conforme a necessidade de expressão de cada texto. Isso significa que os acentos musicais do hinário calvinista "foram determinados por acentos poéticos".[367] Foi o preço do controle da letra sobre a melodia no saltério genebrino.[368]

Inicialmente, três melodistas participaram do projeto: Guilherme Franc,[369] Luis Bourgeois[370] e Pedro Devantès.[371] Posteriormente, Cláudio Goudimel, outro músico envolvido no projeto, harmonizou o saltério, visando o canto nos lares.[372] As paráfrases francesas de uma das edições do Saltério, intitulada *Salmos de Davi*, foram feitas por etapas (primeiro 18, depois 83 e, finalmente, os 150 salmos), e coube aos músicos encarregados dessa tarefa suprir esses textos estróficos e versificados com melodias funcionais, que fossem apropriadas ao canto dos fiéis e favorecessem a percepção, a inteligibilidade e a memorização do texto.[373]

O trabalho dos melodistas não foi simples. Eles trabalhavam sobre textos com ritmos preexistentes (com sílabas longas e breves), fazendo com que a fluência de cada texto condicionasse o produto melódico final. Idealmente, a melodia deveria corresponder à

poesia, tanto no nível da estrutura verbal e musical quanto no nível do significado.[374]

Embora as melodias tenham diminuído bastante a sua saliência, em comparação com a música executada pela igreja romana daquele tempo, como qualquer projeto musical bem elaborado, elas ainda carregavam um sentido intrínseco. Como eram rimadas, as adaptações dos salmos contribuíam para essa valorização da melodia e facilitavam o aprendizado e a recordação. A melodia do saltério genebrino era um meio, mas um meio "com seus próprios poderes distintos (não possuídos pela linguagem) para apresentar à congregação dimensões particulares dos sentidos do texto (explícitos ou implícitos) e para capacitar a um engajamento sincero e apropriado".[375] "Apesar de ser melodia simples, ela ainda pode nos 'falar' com sua própria voz e revelar um sentido independente do texto ao qual está unida",[376] o que provavelmente foi percebido e visto por Calvino como algo natural.

Essa observação também se aplica ao aspecto rítmico das melodias do Saltério, que também revela certa autonomia. As melodias genebrinas possuíam uma relação sutil e interessante com os textos que portavam. "Em vez de se adequar servilmente ao ritmo das falas, as melodias se movem em contraponto rítmico, produzindo um tipo de 'polimetria' dentro da aparente simplicidade do esquema rítmico silábico".[377] Foi, possivelmente, devido a esse efeito, digamos, suingado, resultante do uso de tantos acentos métricos, que o hinário calvinista foi apelidado, pela Rainha Elisabeth I, de "gingas de Genebra".[378] Essa variedade, que reflete uma sensibilidade para com a estrutura dos textos bíblicos, deve ter

mesmo dado a impressão de que o hinário era muito ritmado, quando o repertório era considerado em seu conjunto: Os padrões líricos usados pelos dois poetas [Marot e depois, Beza] tiveram uma relação direta sobre a música. Eles representam uma tradição cujas raízes remontam ao passado, talvez antes mesmo do século 12. Essa tradição tendia à grande liberdade na versificação. Assim, na poesia do Saltério, encontramos não somente iâmbicos, mas trocaicos e até anefrásticos, uma copiosa intermistura de linhas com finais femininos bem como masculinos, linhas de todo tamanho de quatro a treze sílabas, estrofes de quatro a doze linhas e grande variedade no agrupamento de linhas por meio de rima. Cada um desses recursos necessariamente se reflete na estrutura das músicas. Por conseguinte, entre as 125 músicas, existem não menos do que 110 "métricas" distintas. Essa diversidade de formas excede a que aparece na hinódia germânica do período e está em contraste gritante com a monotonia do Saltério Inglês, embora seja de algum modo imitada pelo Escocês.[379]

Considerando a melodia como um funil, o objetivo de Calvino com a sua regulagem foi utilizá-la com o máximo de proveito para que a letra concentrasse sua força, e "o pensamento do texto dominasse a mente do cultuador".[380] As melodias do saltério tinham como função servir e apoiar o texto, "nunca chamando atenção para si mesmas, nunca interferindo no propósito litúrgico da oração cantada. As melodias [do saltério] não são anônimas, mas são humildes, disciplinadas e distintas".[381]

A figura do poeta

Calvino parecia estar convencido de que, para que o canto na igreja cumprisse seu propósito, não bastava que ele compusesse algumas quadras poéticas simples, baseadas na Bíblia e depois ordenasse a sua execução. Para que a mensagem cantada cumprisse seu papel, era preciso que as paráfrases bíblicas *soassem bem* e que seu conteúdo se expressasse de modo desimpedido. O caminho que ele escolheu para tornar isso efetivo foi o uso de uma profusão de métricas que se ajustassem às várias estruturas dos textos e que refletissem, tão plenamente quanto possível, a "anatomia de todas as partes da alma", como ele mesmo descrevia o Saltério bíblico. As pessoas contatadas por Calvino para realizar essa importante tarefa foram os artistas da palavra: os poetas.

Calvino foi, sem dúvida, um grande editor e o mentor do Saltério de Genebra. Foi também um dos maiores prosadores da língua francesa no século 16, e tinha os poemas, bíblicos ou não, no coração. Sua limitação como poeta, no entanto, é um fato[382] que pode ser percebido por seu tipo de produção literária e pelo seu próprio testemunho quanto a opção pela prosa.[383]

Reconhecendo isso, Calvino se valeu, desde o início, do talento de um dos maiores poetas do seu tempo, Clemente Marot.[384] Refugiado em Genebra após ser acusado de herético em Paris, Marot foi recebido por Calvino, que lhe conseguiu sustento, mesmo diante da recusa do Conselho da cidade. "Reconhecendo a consciência teológica de Marot, bem como o seu dom poético", Calvino "o deixou livre para fazer a obra da qual ele era um mestre".

[385] Quando ele faleceu, em 1544, apenas um terço dos salmos metrificados estava pronto (letra e melodia). Calvino então encomendou a continuidade da tarefa a Teodoro de Beza, que se tornaria seu biógrafo e sucessor.[386]

Marot e Beza foram os responsáveis por escolher as melhores ideias e palavras na metrificação dos salmos para o saltério de Genebra, promovendo assim o serviço que o funil presta ao vinho; o mesmo que, no entendimento de Calvino, a melodia deveria prestar ao texto no canto litúrgico.

Reflexões e desafios

Segundo o musicólogo Eric Werner, a relação entre nota musical e palavra é um fator incontornável nas principais formas de música sacra. Werner está consciente da variedade e das nuanças dessa relação; mesmo assim, concebe, nela, a existência de dois pólos extremos: Um encontra-se numa estrutura salmódica estritamente ligada à palavra, onde a composição musical é apenas uma serva da sentença e de seus acentos sintáticos. O outro extremo é representado pela composição musical autônoma, que ignora as palavras totalmente ou trata-as como mero pretexto para música.[387]

Tomando esse esquema polar como critério, e desconhecendo a existência de estudos atuais que precisem o grau de cuidado dos compositores cristãos brasileiros para com as letras das canções que escrevem — o que faz com que qualquer juízo seja muito dependente de percepção subjetiva —, parece-nos que a ideia de que o canto congregacional é uma arte e, como tal, deve ser aprendida, é bem reduzida em nosso país. Uma evidência disso é a completa ausência de boas discussões a respeito das especificidades do canto congregacional no cenário evangélico brasileiro.

Na prática, a maioria das composições brasileiras para o canto congregacional pende mais para uma perspectiva de autonomia melódica do que para uma perspectiva da melodia como serva da sentença textual. A grande evidência disso é a enormidade de estilos musicais utilizada pelos chamados “grupos de louvor e adoração”, para dar conta de um número reduzidíssimo de temas

em suas canções. “Eu te louvo”, “Te exaltamos”, “Quero te adorar para sempre”, “Para sempre te louvarei”, “Eu te amo, Senhor”, “Graças te damos”, “Te agradeço”, etc., são trechos típicos de cânticos contemporâneos, veiculados por dezenas de estilos musicais diferentes.

Procure o leitor se lembrar de cânticos congregacionais, ou mesmo de hinos, cujo tema seja uma queixa, um lamento, a luta humana contra o sentimento de ausência divina em meio a circunstâncias adversas, ou outros sentimentos obscuros que possuímos e que estão mapeados pela Escritura (como o desprezo, a inveja, a ira e a vergonha, por exemplo). Ou então procure trazer à memória cânticos em que verdades bíblicas como a manifestação do juízo de Deus sobre os ímpios estejam presentes. É bem provável que você se lembre de bem poucos até aqui. Agora procure se lembrar de cânticos cuja temática seja *louvor e adoração*. É provável que uma profusão deles venha à sua mente.

O que este exercício sugere é que há uma inclinação monotemática no canto congregacional brasileiro e que existe um descompasso entre o progresso que fizemos no aprendizado de técnicas musicais nos últimos anos (com todas as suas variações de estilo e recursos resultantes) e o pouco interesse em incursões teológicas e poéticas demonstrado por nossos compositores que, com raras exceções, insistem em não explorar a multiplicidade de temas bíblicos possíveis para o canto congregacional. O resultado disso é o que poderíamos chamar de *melismatismo global,* ou *macromelismatismo*: uma grande quantidade de estilos musicais que serve de modo quase exclusivo a dois temas quase gêmeos:

louvor e adoração. Há música demais para temas de menos em nosso país!

Se reconhecida, essa constatação impõe aos líderes eclesiásticos brasileiros, principalmente os de matriz reformada, dois desafios. O primeiro é o de amadurecer a compreensão de que o canto congregacional é uma arte e, com essa consciência, procurar estabelecer seus princípios. O segundo é combater esse *macromelismatismo*, fazendo circular a variedade dos temas bíblicos no canto de suas igrejas.

Para vencê-los, os responsáveis pelo canto na igreja precisarão, em seus grupos musicais e comissões de hinologia, não apenas de teólogos (que conheçam algo sobre música) e músicos (que conheçam teologia), mas também de *poetas,* um grupo intermediário historicamente tão importante quanto esquecido (ou ignorado) nos dias atuais. Por poetas, não nos referimos, necessariamente, a indivíduos com formação universitária em Letras ou Literatura (embora isso tenha seu valor), mas a indivíduos dotados de senso de ritmo e de estrutura poética,[388] que podem muito bem ser (ou não) teólogos e/ou músicos; que tenham ouvido capaz de detectar as palavras que soam e as que não soam bem, as que se encaixam e as que não se encaixam como expressões melódicas do texto, e que façam isso sobre os inúmeros temas bíblicos, para além dos estreitos limites temáticos do “louvor e adoração”.

A igreja contemporânea não tem necessidade apenas de músicos e de supervisores teológicos, mas também de homens que saibam quais as melhores palavras a serem entoadas. Obviamente, quanto mais instruídos em doutrina e música, mais aqueles que dominam o

ritmo poético e a estrutura da sua própria língua contribuirão para o bem da igreja.[389] Com essas pessoas envolvidas em um projeto musical, os textos bíblicos ou teológicos serão, sem dúvida, mais valorizados do que estão sendo hoje. Essa deve ser uma preocupação urgente das comissões de música, por um lado, e dos pastores e conselhos das igrejas locais, por outro. Tradicionalmente, a igreja sustenta seus pastores e às vezes alguns de seus músicos. Por que não pensar em algum tipo de investimento naqueles que constroem pontes entre essas duas importantes áreas? Descobrir esses talentos, treiná-los e promover seu reconhecimento perante as igrejas não é tarefa fácil. Mas se estivermos certos no diagnóstico e no prognóstico, é nosso dever.

`

8. O canto calvinista e os afetos

Como vimos nos capítulos anteriores, nos primeiros textos de Calvino encontramos alguns princípios aplicados à oração, que, posteriormente, foram aplicados à música litúrgica. Um desses princípios é o da natureza fundamental dos afetos em nossa relação com Deus.

Pode parecer inimaginável falar de afeições num culto reformado do século XVI, ainda mais dirigido por Calvino. Afinal, os reformadores costumam ser descritos como pessoas que promoveram a extinção de tudo o que estimula a sensibilidade, reduzindo o culto à dimensão racional. Esta visão, porém, está profundamente equivocada. Os elementos da estética litúrgica reformada se desenvolveram no interior da tensão entre a cognição e a sensibilidade — entre a palavra dirigida à inteligência e os dispositivos direcionados aos sentidos.[390] É verdade que Calvino desenvolveu sua estética religiosa no embate com a estética católico-romana, que é muito dirigida pela dimensão sensorial. Mas nem isso sustenta o esteriótipo. Ele conhecia as práticas devocionais da igreja medieval e tardia — muitas delas relacionadas à dimensão afetiva — e jamais se afastou de algumas delas.[391]

Nas primeiras décadas do século 16, as discussões sobre a temática dos afetos estavam situadas sob temas mais amplos, ligados à filosofia e à teologia.[392] E a visão predominante dos reformadores parece ter tido como grande referência o pensamento católico-romano, cuja versão oficial era constituída, basicamente, pelo pensamento de Tomás de Aquino.[393] O seu tratado sobre as

Paixões[394] (*Suma Teológica*, Ia, e IIae, questões 22-48), escrito no século XIII, baseado no pensamento de Aristóteles, foi não apenas o documento mais extenso sobre o assunto, mas também aquele que o tratou com maior profundidade. Por isso é compreensível, não somente que os tratados católico-romanos posteriores o tenham popularizado, mas também que a maioria dos primeiros estudiosos reformados tenha trabalhado a partir dele.[395]

Calvino optou por um caminho diferente; preferiu fazer uso direto dos filósofos pagãos e de alguns dos seus comentaristas. Provavelmente, essa opção se deu porque ele percebeu que a Escritura: [...] fornece apenas alguns dados essenciais para uma teoria cristã da vontade e do intelecto, não a teoria em si. Para tal teoria, o próprio Calvino parece ter achado que precisava depender, ao menos em parte, precisamente da tradição filosófica grega que desejava evitar. Pois o vemos repetindo não apenas as concepções medievais da vontade e do intelecto, mas também as concepções de Platão e Aristóteles sobre a alma, das quais as teorias medievais se originaram.[396]

Calvino, portanto, estava ciente da dificuldade de elaborar uma psicologia unicamente a partir das Escrituras. Foi, então, unindo ao conhecimento da Escritura o seu conhecimento da patrística e de alguns filósofos pagãos que ele elaborou a “psicologia” tacitamente presente no *Prefácio* ao Saltério de Genebra.[397]

É importante dizer que Calvino tinha seu modo particular de lidar com os pagãos e jamais se tornou normativamente dependente deles. Ao mesmo tempo que estava consciente de que as verdades descobertas por eles eram aplicáveis à fé cristã — tanto que esteve disposto a encontrar “nos autores clássicos luzes em relação às

funções da alma (Aristóteles), sua relação com o corpo (Platão) e com a ética social (Stoa)”[398] —, ele não tentou estabelecer uma continuidade de valores e virtudes, progredindo por todo o mundo pagão até encontrar sua plena expressão no Evangelho. Calvino “empregou a tradição clássica somente à medida que esta correspondeu à experiência e aparentemente forneceu uma base razoável para um senso comum, sempre testado criticamente pelas Escrituras”.[399] “Uma das características mais impressionantes do seu apelo ao pensamento pagão é sua adaptação da terminologia filosófica à estrutura conceitual cristã”.[400] Ela mostra que o propósito de Calvino parece ter sido o de cruzar a lacuna linguística entre o mundo bíblico e o seu próprio mundo, por meio do uso de terminologias e conceitos tradicionais que servissem de ponto de contato com os seus leitores.[401]

Calvino estudou os filósofos. Mas, para além deles, desde cedo aprofundou-se no estudo da Bíblia e da teologia mais antiga, e foi principalmente com esses recursos que ele estabeleceu o que se deve fazer no culto. “Assumidamente, ele lê os filósofos por meio da Bíblia [...]”.[402]

Mente e coração

A maneira como Calvino entendeu o ensino bíblico sobre a *mente* e o *coração* progrediu à medida que seus estudos avançaram do Novo para o Antigo Testamento. Esses estudos permitiram que ele começasse a justapor o seu conhecimento da terminologia e do universo grego com o seu conhecimento da terminologia e do universo hebraico.[403] Aos poucos ele tomou consciência da extensão do significado do termo "coração" na Bíblia, por exemplo. Passou a entender que, no Antigo Testamento, o termo com frequência incluía a mente, principalmente quando usado juntamente com "alma". E sua sensibilidade para com as dificuldades de tradução apagou, em grande parte de sua obra, as linhas nítidas da psicologia tradicional das faculdades.[404]

Como vimos em capítulos anteriores, a concepção litúrgica de Calvino está relacionada ao seu entendimento de fé e de vida cristã. Fé, que foi definida por ele como "uma luz do Espírito Santo", "pela qual nossas mentes são esclarecidas e nossos corações confirmados na *persuasão* segura de que a verdade de Deus é tão certa que ele não pode senão cumprir aquilo que, pela sua santa Palavra, prometeu que fará".[405]

Esse termo, *persuasão* [persuasio], utilizado por Calvino em sua definição de fé, é um termo importante na retórica humanista do seu tempo. No século XV, a partir do trabalho do filólogo e retórico italiano Lorenzo Valla (1407-1457), o termo latino *fides* (fé) foi associado a termos retóricos, como *persuadere* (o esforço em vista de um resultado) e *persuadire* (a ação em seu resultado efetivo), e,

aos poucos, passou a ser ora substituído por *persuasão*, ora considerado um tipo de persuasão específica.[406]

Por influência de Valla, outros importantes pensadores do tempo de Calvino, por exemplo Bucero e Budé, também concluíram que a fé (*fides*) cristã é uma persuasão *(persuasio)* que consiste no ensino doutrinal transmitido à mente (*docere*) e também da disposição operada pelo Espírito, no coração (*movere*).[407]

> Ao descrever o processo de fé nascido da pregação como um processo de persuasão plenária onde o *docere* deve ser imperativamente repassado ao *movere*, e recorrendo para isso às noções ou esquemas utilizados para descrever a verdadeira eloquência, aquela que persuade verdadeiramente, Calvino não simplesmente manifesta sua cultura humanista. Ele convida, à maneira de Budé e Bucero, a encontrar no *Verbum Dei* [Palavra de Deus] uma verdade que é também um poder. Este motivo bíblico, singularmente paulino, é expresso numa linguagem que faz constante alusão à cultura retórico-humanista, aquela que exalta o poder humanizante da palavra cultivada, palavra plenária por ser aquela que aborda a totalidade do homem como inteligência, como ser social, como ser sensível, afetivo e imaginativo.[408]

A questão importante aqui é o uso dessa terminologia humanista para "descrever a obra da fé como um conhecimento complexo e dinâmico do relacionamento entre o homem e Deus",[409] e o fato de que ela se refere à fé como algo que "afeta e envolve a pessoa humana por inteiro".[410] Para Calvino, conhecer a Deus significa não apenas entender proposições verdadeiras, mas depositar nele a confiança e a esperança do coração.

> [A] sede da fé não está na cabeça, e, sim, no coração. Não me proponho a argumentar sobre a parte do corpo na qual a fé se acha localizada; mas, visto que a palavra

> coração geralmente significa um afeto sério e sincero, mantenho a tese de que a fé é uma confiança firme e eficaz, e não uma mera ideia [oriunda da razão].[411]

Vinte anos depois desse comentário à carta aos Romanos, na última edição das *Institutas* (1559), ele escreveu: Se precisássemos apenas de uma única razão, esta, sobre a qual já tratei em parte e que repetirei ainda mais profundamente, deveria prevalecer para pôr fim a esse debate; saber que o próprio assentimento pertence ao coração, mais do que ao cérebro, e ao afeto, mais do que à inteligência.[412]

A partir dessa compreensão, Calvino, em seu pensamento musical, asseverará, no *Prefácio,* que "os cânticos espirituais não podem ser bem cantados, se não for de coração".[413] Cantar de coração é cantar com os afetos. Ao longo de todo o *Prefácio*, nas expressões associadas ao canto em que a ideia de *coração* aparece*,* um amplo número de qualificativos é utilizado como incentivo a que os fiéis cantem de modo apropriado. Para Calvino, o canto *enternece*, *inflama*, desperta *zelo veemente e ardente*, *eleva* a alma do fiel, promove *consolo*, *meditação* sobre a *virtude,* a *bondade*, a *sabedoria* e a *justiça* do Senhor.[414] Essa variedade de qualificativos é evidência da ênfase calvinista na integralidade psicológica do indivíduo e mostra que ela não exclui os afetos. O canto litúrgico bem executado depende, de modo crucial, do engajamento dessa raiz espiritual que deve, entre outras coisas, envolver-se emocionalmente com ele.

Esse envolvimento contempla até mesmo a nossa dimensão física. Na primeira edição de suas *Institutas (1536)*, Calvino, que ainda não era pastor, discute esse assunto. Na ocasião, de posse do exemplo das orações de Moisés (Êxodo 14) e de Ana (1 Samuel 1.13), ele

afirma que “a língua nem mesmo é necessária para a oração particular: o sentimento interior devia ser suficiente para surgir por si mesmo, de modo que, às vezes, as melhores orações são aquelas feitas em silêncio”.[415]

No entanto, três anos depois, na segunda edição das *Institutas* (1539), traduzida para o francês em 1541, e já em pleno exercício de suas funções pastorais em Estrasburgo, Calvino reescreveu o ensino acima, admitindo que o que fazemos afeta o que sabemos, e vice-versa. Logo, embora na oração particular a língua não seja absolutamente necessária, a fala dos lábios, muitas vezes, é de grande ajuda para o fervor do coração. Quando desprovido de palavras, o entendimento de quem ora “nem sempre é suficiente para induzir piedade”.[416] Na mesma edição, ele defendeu a prática de elevar as mãos aos céus, “em todo e qualquer lugar, sempre que houver motivo e ocasião para isso”.[417] Como ele explicaria anos mais tarde, esse gesto é um símbolo de que “estamos muito longe de Deus se não alçamos nossos sentimentos ao céu”.[418] Sete anos depois, comentando 1 Timóteo, ele afirmaria que esse gesto estava “em harmonia com a genuína piedade”.[419] Ele também defendeu a genuflexão, como um recurso bíblico para a demonstração de reverência durante a oração: Quanto às atitudes e aos modos exteriores do corpo que é costume observar (como o hábito de ajoelhar-se e de descobrir a cabeça), estas maneiras de agir são práticas pelas quais nos esforçamos para nos preparar para prestar maior reverência a Deus.[420]

Como temos visto, em sua compreensão da fé, da vida cristã e do canto congregacional, Calvino atenta enfaticamente às afeições. Contudo, é importante dizer que em nenhum ponto da compreensão

calvinista as afeições suplantam o intelecto.[421] A primeira parte do *Prefácio* (1542) aborda a dimensão cognitiva do culto. Ali, a necessidade de entendimento aparece, não apenas como um tópico introdutório, mas como um *princípio*. Numa passagem específica, Calvino afirma ser "oportuno e razoável que todos conheçam e compreendam aquilo que se diz e se faz no templo, para que recebam fruto e edificação".[422] Posteriormente, seguindo os argumentos do Apóstolo Paulo em 1 Coríntios 14, ele defende que

> [...] dizer que podemos ter devoção, seja na oração, seja nas cerimônias, sem nada compreender, é uma grande zombaria, como normalmente se diz. E não se trata de uma coisa morta ou típica de animais e sim de boa afeição para com Deus: mas este é um movimento vivo, procedente do Espírito Santo, quando o coração é corretamente tocado e o entendimento, iluminado.[423]

A importância essencial do intelecto no culto pode ser percebida de maneira prática na "condenação do uso litúrgico do latim [que] constitui um dos lugares comuns da literatura polêmica reformada".[424] Antes de Calvino, Farel já havia escrito sobre este assunto, valendo-se de 1 Coríntios 14.14-16, para defender a necessidade do uso de idiomas conhecidos no culto cristão.[425] Esse ensino estava na mente de Calvino quando produziu sua argumentação no *Prefácio*, em que afirmou que não se pode responder "amém", de modo legítimo, a uma oração feita em língua desconhecida, pois, como a oração pública (falada ou cantada) é feita em nome e na pessoa de todos, em algum sentido, "cada um precisa participar".[426]

O princípio da necessidade de entendimento também foi aplicado no *Prefácio* à ministração dos sacramentos. Calvino concebia a

ministração romana dos sacramentos como uma perversão, e a razão disso era, exatamente, o fato de que ela não se preocupava com o entendimento dos fiéis. “Se eles [os sacramentos] são palavras visíveis (como Santo Agostinho os nomeia), não deve haver apenas um espetáculo exterior, mas a doutrina deve estar unida a eles, para lhes dar a compreensão”.[427] Sem a devida explicação do ensino, a ministração dos sacramentos abre a porta para a superstição e para o cultivo de sentimentos desprovidos de conteúdo bíblico.

Embora o entendimento calvinista da fé, da vida cristã e do culto enfatizem os afetos, ela está longe de ignorar a dimensão intelectual. Pelo contrário, no entendimento calvinista as afeições envolvem mente e coração. Pode-se dizer que, para Calvino, [...] as atividades racional e afetiva no coração estão longe de ser competências separadas; somente nosso entendimento apropriado do texto na oração ou no canto pode colocar nosso afeto na direção certa (i.e., em direção a Deus) [...]. [428]

A linguagem utilizada por Calvino no tratamento deste assunto frequentemente é bastante complexa. Mas é possível notar que ela sugere a relação mútua entre intelecto e vontade, tão comum na psicologia cristã tradicional.

> A alma é entendida como “racional” em ambas as suas faculdades. Este “selo” da fé sobre o coração não deveria, portanto, ser interpretado como experiencial, excluindo a cognição. Calvino não nos obriga a nenhuma dicotomia fácil, do tipo mente/coração, intelectivo/afetivo, racional/experiencial; o que é “selado em nossos corações” é o “conhecimento firme e certo” ou a “cognição”. Tampouco pode existir “persuasão” genuína, “sentimento sincero” ou “confiança efetiva” a menos que

o coração, bem como a mente, esteja envolvido no ato cognitivo.[429]

A memória

Mencionada na sequência da argumentação de Calvino no *Prefácio*, a memória — uma das funções mais importantes associadas ao coração humano — exerceu um lugar de destaque em seu pensamento musical. Calvino não via a memória como mero depósito cognitivo. Ao invés disso, ele a via como uma força ativa e um instrumento de unificação da vida. Por isso, embora se esforçasse para que os fiéis genebrinos tivessem exemplares impressos do saltério, seu ideal era que todos tivessem os salmos "impressos" na memória, "para nunca cessar de cantar".[430] O Saltério deveria exercer "o papel de condutor entre a experiência pública e a experiência privada de devoção".[431]

Essa ênfase na memória mostra que, para Calvino, o canto cristão também tem um propósito pedagógico.

> Ele esperava que a comunidade cristã memorizasse esses textos de tal maneira que essas palavras do Espírito pudessem ser um recurso para a oração no culto ou em qualquer circunstância. O processo de internalização tornava-se mais fácil porque cada salmo trazia sua própria melodia.[432]

Apesar de seus esforços, Calvino não alcançou a meta de uma melodia para cada salmo, o que certamente ajudaria ainda mais na memorização. A última edição do Saltério de Genebra (1552) continha 125 melodias diferentes para 152 textos (150 salmos, e 2 cânticos). E dessas 125 melodias, 15 foram usadas 2 vezes, 4 foram usadas 3 vezes, e uma melodia foi usada 4 vezes.[433]

As letras do Saltério foram preparadas para apelar à inteligência ou convidar a processos cognitivos; suas melodias, compostas para

tocar o coração, apelando a uma experiência no plano emocional. [434] No entanto, os sentimentos requeridos não eram estimulados por uma boa música de acompanhamento ou pelas habilidades comunicativas dos dirigentes da congregação. Ao invés disso, eram dispostos pela Palavra de Deus que, ao ser entoada, tocava a mente e, concentrada pela melodia, impressionava a memória e estimulava as afeições. Para Calvino, cantar um salmo sem fervor era um sinal vergonhoso e confuso que indicava ignorância bíblica e falta de apego ao ensino, revelando no indivíduo uma resistência ao modo dinâmico e profundo como a Palavra operava em seu coração. Por outro lado, o canto inteligente, memorizado e fervoroso revelava o culminar de um longo processo de aprendizado. Assim, quando um fiel genebrino cantava hinos com suas afeições, esses sentimentos nunca estavam sozinhos, mas expressavam conteúdos internalizados pelo entendimento, aprofundados pela instrução e disponíveis a todo o tempo em virtude da memorização.

Reflexões e desafios

Calvino e os demais reformadores nunca conceberam a vida cristã como algo que se desenrola à parte do intelecto.[435] Ao mesmo tempo, jamais reduziram a vida cristã à dimensão racional. Escrevendo sobre os reformadores, Bavinck afirmou que: Suas emoções não regiam sua razão, embora a razão e a vontade não negassem os direitos de suas emoções. Ora, suas mãos jamais ficaram ociosas. Coração, cabeça e mãos trabalharam conjuntamente numa excepcional harmonia. Eles não eram pietistas com o olhar e o coração voltados apenas para a vida religiosa, nem místicos que se recolhiam em isolamento, abandonando o mundo a seu próprio destino. Também não eram intelectuais e moralistas que falharam em fazer justiça à riqueza da vida emocional.[436]

No que diz respeito ao culto, era consenso entre os reformadores que o entendimento é a porta de entrada para a edificação e, portanto, uma necessidade fundamental. Neste ponto, temos um desafio. Por razões histórico-culturais, o evangelicalismo brasileiro foi forjado e tem se desenvolvido num cenário que enfatiza os afetos em detrimento da racionalidade. Percebemos isso, por exemplo, no fato de que não é incomum encontrarmos, no Brasil de hoje, cultos desprovidos de um movimento litúrgico coerente; ou, então, no fato de que boa parte dos cânticos que cantamos são escolhidos mais pelo impacto emocional que podem causar, do que, propriamente, pelo que comunicam. Descobrir a dimensão racional do culto é um grande desafio para nós, e isso inclui aquilo que cantamos.

Ao mesmo tempo, os reformadores concordavam que o culto não consistia somente de informação para o entendimento, mas também

de estímulos para o coração. Neste ponto, há outra reflexão importante a ser feita pelas igrejas brasileiras, principalmente as de matriz tradicional. Quando consideramos o ensino de Calvino sobre o canto congregacional no contexto da oração (como é correto fazê-lo), percebemos que ele recomenda, como meio de estímulo aos afetos, algumas posturas interiores, tais como reverência e contrição, além de outras exteriores. Calvino entendeu que práticas como o uso dos lábios na oração, a genuflexão e o estender das mãos eram estímulos externos orientados pela Escritura, para que o homem fosse auxiliado a buscar a Deus não apenas com seu entendimento, mas também com sua alma e força. Apesar disso, tanto a genuflexão quanto a elevação das mãos são práticas incomuns e, na maioria das vezes, soariam estranhas ao culto reformado em nosso país, onde elas práticas costumam ser, frequentemente, relacionadas à tradição católica e carismática, respectivamente.

Concordamos que a batalha pela pureza do culto é muito importante. Mas é preciso questionar o quanto suprimimos do culto na tentativa de evitar a associação com o clima emocionalista idólatra dos cultos atuais, manifestações físicas e afetivas perfeitamente bíblicas, que foram reconhecidas e utilizadas pela nossa tradição. Como reformados, precisamos recobrar uma inteligência cristã, capaz de sentir e desejar, após entender o que Deus diz.

Precisamos também refletir sobre o aspecto pedagógico do culto e seu espraiamento para a vida de um modo geral. Foi pensando nisso que Calvino recomendou que os crentes, além de entender e sentir o que cantavam, também decorassem os hinos, para os

entoarem em outros momentos e lugares. Em nossa geração, entretanto, a memória tem sido uma faculdade amplamente desvalorizada. Sob o pretexto de que hoje contamos com inúmeros meios de registro eletrônico, frequentemente abordamos este assunto por essa ótica *tecnicista,*[437] esquecendo-nos de que, na Escritura, para além de um instrumento técnico, a memória é uma dimensão existencial. Já há algum tempo, decorar a Escritura não é algo incentivado pelas igrejas. Por consequência, tem se tornado cada vez mais comum encontrarmos pessoas incapazes de mencionar de cor passagens bíblicas importantes como os Dez mandamentos, o salmo 23 ou o Pai-nosso.

> Embora em nenhuma parte da Escritura esteja explicitamente declarado que ela deve ser memorizada palavra por palavra, é completamente impossível crer que os israelitas piedosos e os cristãos primitivos não conhecessem grande parte das Escrituras de cor. O entendimento comum das passagens frequentes a respeito de guardar coisas no coração e escondê-las no coração, é o de que elas eram memorizadas (cf. Dt 30.14; Sl 119.11; 37.31).[438]

Nesse sentido positivo e profundo, decorar significa conferir ao texto bíblico “uma claridade e força viva duradouras e íntimas. [...] Aquilo que sabemos de cor torna-se uma instância ativa da nossa consciência”.[439] Quando memorizamos o texto sagrado, com o auxílio do Espírito Santo, passamos a possuí-lo de forma especial. Ele adentra o tecido de nossa vida intelectual e emocional “de uma forma que faz reivindicações profundas sobre esta vida, reivindicações que só podem ser ignoradas com esforço e deliberação”.[440] É provável que Calvino tenha tido essa intuição. [441]

Nós, reformados brasileiros, também possuímos certa aversão a fórmulas pré-escritas de oração e costumamos associá-las a tradições como a Romana, a Luterana ou a Anglicana. Apenas como exemplo, no antigo jornal *Imprensa Evangélica*, que circulou por anos como o canal oficial de comunicação da Igreja Presbiteriana do Brasil, na edição de agosto de 1881 encontramos o registro de uma decisão oficial sobre este assunto, que confirma nosso distanciamento das fórmulas prontas de oração. Ela diz o seguinte: É importante observar aqui que, embora a Igreja Presbyteriana não approve que os seus ministros se cinjam a fórmas fixas e determinadas de orações para o culto publico, com tudo recommenda que todos os ministros, antes de entrar no desempenho de seu officio, se preparem e qualifiquem, tanto para exercer esta parte de seus deveres, como para prégar o Evangelho.[442]

No século XVI, na pequena Genebra, Calvino utilizava nos cultos dominicais, desde 1542, um conjunto de orações pré-escritas (extraídos do seu manual litúrgico, *La Forme*), embora permitisse alguma liberdade às quartas-feiras e também na oração por iluminação aos domingos.[443] Mais de um século depois, num contexto inteiramente diferente e mais amplo, os *Divines* de Westminster, em seu Manual de Culto, valeram-se de um método litúrgico diferente. Em vez de um ritual fixo como o de Genebra, válido para o ministro e o povo em geral, eles fizeram uso da chamada *rubrica,* que consistia em "direções sem exemplos, indicando os assuntos, mas omitindo a linguagem da oração".[444]

A denominação reformada mais antiga do nosso país (a Igreja Presbiteriana do Brasil) aceitou inicialmente, como vimos, o Diretório

de Culto de Westminster, adaptando-o à realidade nacional. Os reformados brasileiros do fim do século XIX viviam num contexto litúrgico parecido com o dos reformados ingleses do século XVII, em que predominava a liturgia católica como modelo mais conhecido. Isso pode explicar o desconforto dos cristãos brasileiros com fórmulas pré-escritas, semelhante ao da maioria puritana do século XVII.

As decisões de Calvino em Genebra e a dos puritanos ingleses devem ser entendidas em seu contexto. Elas levaram em conta questões diversas, ligadas ao governo civil, à maturidade de cada igreja, à extensão de cada uma, a oposição enfrentada e o número de teólogos disponíveis para discussão. O que nos importa perceber é que havia um ponto comum entre eles: ambos tinham como escola de oração os textos pré-escritos inspirados do Saltério bíblico.

O ato de memorizar orações não é meramente questão de escolha; é antes de tudo uma necessidade espiritual, que vai muito além da discussão a respeito de suas formas apropriadas. Quando uma igreja reformada é impedida ou se recusa a memorizar seus melhores modelos de oração (como os dos salmos, por exemplo), ela acaba tendo forçosamente que memorizar (como de fato ocorre em nosso país) modelos oriundos de grupos musicais de outras tradições, mormente as carismáticas, com elementos estranhos à Bíblia e à tradição reformada (que talvez nunca fossem aprovados sem o seu disfarce musical) e que vão se tornando, aos poucos, parte de nossa prática cotidiana.

Precisamos repensar e reformar nosso ensino e prática de oração, guardando sempre essa relação profunda e vinculada pela memória,

entre a oração e o canto na vida do povo de Deus. A boa notícia é que o próprio Deus supriu desde sempre sua Igreja com modelos pré-escritos inspirados que, estando no coração do fiel, o ajudam a fazer e a regular suas orações espontâneas.

9. O CANTO CALVINISTA E A REGULAGEM DOS EST ILOS

Calvino não foi nem músico, nem poeta brilhante. Ele até tentou produzir algumas peças, mas desistiu rapidamente e atribuiu essa tarefa a poetas e músicos profissionais. Mesmo assim, Calvino exerceu enorme influência sob a vida musical de suas congregações e de muitas outras. A pergunta que não quer calar é: por que isso aconteceu?

Nossa suposição é que isso aconteceu por que, além de possuir virtudes como a boa teologia e a habilidade relacional já mencionadas anteriormente, em suas reflexões litúrgicas Calvino esteve atento a algo que está para além da música, que constitui, na verdade, a sua dimensão estrutural: o *som.* Neste capítulo, em que procuramos apresentar o esboço de algumas propostas mais práticas destinadas às igrejas locais, pretendemos mostrar de que modo levar em conta o som, sua natureza e suas relações, pode ser útil no enfrentamento dos desafios relacionados ao canto congregacional.

Um estilo reformado?

O que há de mais próximo a um estilo, nos escritos musicais de Calvino, é aquela expressão já mencionada do *Prefácio* de 1542, quando, citando Agostinho, ele afirma que o modo apropriado de cantar na igreja é com “peso” e “majestade”.[445] Dizemos “mais próximo” porque é bem provável que essa expressão não se refira, propriamente, a um estilo musical específico, e sim a uma postura com a qual os salmos deveriam ser cantados no culto. A bem da verdade, “nem as palavras ‘peso’ e ‘majestade’ nem seus equivalentes são encontrados na passagem [de Agostinho, citada por Calvino]”.[446] Elas representam categorias “dificilmente definíveis em termos musicais”.[447] Na tentativa de estabelecer uma relação entre elas e a prática genebrina, podemos relacioná-las aos dois valores rítmicos básicos do saltério, à *teoria dos modos musicais* — que segundo alguns estudiosos teria sido adotada na produção do saltério de Genebra;[448] ou, então, a uma tentativa de constraste com a música católica da época. Tais tentativas, porém, não passam de suposição. O que temos de substancial é que, valendo-se do que estava disponível em seu tempo, Calvino entendeu que um estilo já existente, o métrico, era o mais apropriado para o canto congregacional, sem se preocupar em justificar, em qualquer lugar de seus escritos, essa escolha.[449]

Para dificultar qualquer tentativa de apontamento de um estilo reformado, a partir do século XVII o campo musical começou a contemplar uma espécie de “desintegração da unidade estilística”.[450] Neste período, surgiram algumas distinções — entre *stile antico*

e *moderno* e entre *musica ecclesiastica, cubicularis e theatralis* (música de igreja, de câmara e de teatro) — que, em vez de descrever os estilos considerando a estrutura ou a técnica musical, descrevem-nos por épocas ou a partir de sua função sociológica. [451]

Em nossos dias, a influência mútua entre estilos musicais é enorme. Talvez só o canto gregoriano possua, ao mesmo tempo, uma estrutura musical e uma função sociológica distintas, imediatamente identificáveis. Todos os outros estilos costumam ser executados por diferentes grupos sociais (cristãos ou não) e escutados nos mais diversos ambientes (eclesiásticos ou não). Eles se diferenciam nas letras e locais de execução, mas não na disposição particular do arranjo sonoro.

Diante disso, precisamos nos perguntar: seria necessário criar um estilo musical reformado que fosse totalmente diferenciado, cuja peculiaridade residisse para além das letras cantadas? Essa não foi a solução proposta por Calvino. Ele não criou, e nem parece ter desejado criar, um novo estilo musical. A nosso ver, ele simplesmente procurou regular aquele que lhe parecia ser o estilo mais adequado ao canto congregacional em sua época[452] a fim de que servisse a propósitos litúrgicos e eclesiásticos.

Como ele fez isso? A seguir, pretendemos responder a essa pergunta, apresentando algumas reflexões e propostas práticas, extraídas da aplicação de princípios que, acreditamos, foram intuídos por Calvino em sua atividade pastoral. Reconhecemos que essas reflexões e propostas são limitadas, mas cremos que podem funcionar como ponto de partida para desenvolvimentos futuros.

A questão acústica

Toda música tem como base algum tipo de relação ou intercâmbio entre sons. O som é a matriz da música, e a música é “o som modelado”.[453]

José Miguel Wisnik — músico e estudioso brasileiro — define o som como “o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsos* e *repousos,* de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração”;[454] ou, então, como: “um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo”.[455] Ele possui pelo menos quatro elementos identificáveis: *timbre* (uma espécie de “impressão digital”, uma cor peculiar do som tal como percebida pelo indivíduo); *altura* (ou frequência); *intensidade* (popularmente chamada de “volume”); e *duração*.

> Todos concordam com os fatos sobre o assunto. Sons são produzidos quando os objetos colidem, raspam ou tocam juntos, ou são de outro modo levados a vibrar. Sua vibração perturba o ar circundante (ou outro meio), produzindo uma onda de pressão que se propaga por todo o meio. Essa onda de pressão, quando alcança nossos ouvidos, foca-se nos tímpanos, que vibram: alguns ossos pequenos se movem, pelos sensíveis são perturbados, algo psicológico acontece e experimentamos os sons. Juntos, esses fatos constituem o “processo de produção do som”.[456]

Essa explicação comum sobre a natureza do som, que é fornecida pela física (acústica) e se vale de figuras explicativas como *ondas* e *impulsos*, costuma ser aceita naturalmente, sem a observação de

que, para fins de esclarecimentos metafísicos ou ontológicos,[457] essas figuras são obscuras e parecem pressupor e promover o entendimento de que a realidade se reduz ao mundo concreto, em seu sentido visiocêntrico. Alguém pode imaginar que basta substituir metáforas como *ondas* e *impulsos* por outras mais familiares, como aquelas encontradas na música, para que o problema seja resolvido. No entanto, um exame das metáforas musicais também revela problemas e associações que são, enfim, visiocêntricas ou visual-espaciais.

> Pode-se falar de uma nota mais alta ou mais baixa que outra; a música pode ser brilhante ou suave; há também uma distância entre notas e assim por diante. Existe uma intensidade do som, mas intensidade é também um termo relacionado à luz. Esse empréstimo de aproximações existentes, no entanto, leva vantagem em seu uso silencioso de uma conceituação clara, sedimentada no visualismo.[458]

Deparamo-nos, aqui, com uma questão antiga: a da centralidade do olho na cultura ocidental. Por razões que remontam à filosofia clássica,[459] o mundo em que vivemos e que, de certo modo, criamos — aquele da experiência ordinária — é um mundo de coisas visíveis. Ele foi construído majoritariamente pelo sentido da visão, e o olho costuma ser o nosso guia nele. No olho, [...] integramos as impressões dos outros sentidos; nossa fala, nossas ações, nosso pensamento são largamente formados e orientados segundo seu padrão. Quase se pode supor, e muitos supõem, que o mundo visível é nosso ambiente total. Nós integramos até mesmo o audível à estrutura do visível — com uma exceção: a música.[460]

O som, modelado musicalmente ou não, rompe essa estrutura visiocêntrica de conceitos tradicionais. O estudo do som como um ente real revela que ele pertence não apenas ao espaço, mas também ao tempo, visto que tem começo, meio e fim, tal como normalmente se observa nos seres visíveis. Entretanto, mesmo possuindo limites espaciais razoavelmente definidos, como uma energia elástica cheia de oscilações e pressões, os sons persistem através de deformações e são capazes de passar por dentro de si mesmos, diferentemente de outros objetos físicos. Embora os descrevamos como oriundos de suas fontes, as qualidades produzidas por eles não são facilmente explicadas pela natureza dessas mesmas fontes; por exemplo, uma crina de cavalo não fornece pistas sobre sua potência sonora até ser friccionada pelo arco nas cordas de um violino. Além disso, os sons também podem ser reproduzidos sem suas fontes originais, como demonstram os modernos gravadores. Sem falar nos diversos efeitos dos sons sobre a vida e a subjetividade humanas, especialmente por meio da fala e do canto.[461] Sons são coisas muitíssimo estranhas e complexas quando pensamos seriamente em seu estatuto ontológico.[462] Eles parecem nos dar, de modo intrincado e fascinante, a prova física da existência de um mundo invisível.

Toda essa discussão filosófica tem como objetivo afirmar que, embora o aspecto físico do som seja importantíssimo, nós preciamos de uma teoria da realidade que seja mais rica do que aquela que normalmente é assumida como ponto de partida ao estudo deste assunto.

Realidade e música: uma proposta para a igreja local

Vivemos numa realidade criada por Deus, que é, ao mesmo tempo, uma grande diversidade e um todo coerente. Ao mesmo tempo que possuem estrutura individual, as criaturas mantêm, por fios mais ou menos visíveis, uma complexa relação entre si. São, portanto, menos entes autônomos, e mais entes funcionais, de tal modo que o significado de cada criatura é idêntico à sua própria estrutura e funções. Essa identidade transcendente somente é possível por causa da participação de todos esses seres em Cristo, aquele que reconcilia consigo todas as coisas, para a glória de Deus. Na riqueza de relações entre as criaturas, transparecem momentos significativos, que tanto antecipam aspectos mais sutis e elevados da criação, como também pressupõem aspectos mais elementares e básicos. Toda essa complexa e rica coerência culmina numa totalidade de significado que aponta para a origem suprema de tudo e de todos; assim, a criação, com sua estrutura e relações, dá glória ao seu criador.[463]

A sonoridade é uma das possibilidades da criação divina. Suas condições de existência estão presentes nas estruturas criadas, como acontece com os objetos do mundo material. Por sua duração, ela está ligada à passagem do tempo; por sua propagação, ao espaço. Não a consideramos criatura do mesmo modo que a madeira, a crina de um cavalo, ou as cordas vocais de alguém. Mas a consideramos como uma misteriosa potencialidade de boa parte dos seres criados; potencialidade que alcança seu grau máximo de atualização na arte musical.

O som está relacionado a diversos aspectos da realidade. Quando alguém fala da duração sonora, por exemplo, está percebendo sua relação com o tema mais básico do número, relação que vem sendo explorada desde Pitágoras.[464] Se alguém fala da propagação sonora, é a relação com a dimensão espacial que está em questão. Quando mencionamos anteriormente que sons são ondas, estávamos nos referindo à sua relação com o aspecto físico. A partir deste ponto, na teoria da realidade que adotamos, com suas antecipações, é que definimos a música *como a expressão estética do som.*

Muitas outras coisas poderiam ser ditas a partir desta teoria, mas como pretendemos nos manter nos limites da reflexão pastoral, mais especificamente da atuação litúrgica dos líderes, abordaremos apenas alguns aspectos que podem ser observados no culto, enfatizando, principalmente, aqueles relacionados à percepção dos sons por parte da igreja. Discutiremos, inicialmente, a questão da duração sonora, tal como manifesta nos modelos métricos dos hinos e cânticos mais populares em nosso país. Em seguida, refletiremos sobre o aspecto da formação cultural de uma igreja e a relação entre essa formação e o timbre de instrumentos e vozes. Depois, trataremos da relação entre o aspecto doutrinário e a intensidade sonora nas igrejas. E, finalmente, da relação entre a frequência sonora (altura) e o cuidado para com as vozes dos fiéis.

Consciente ou inconscientemente, Calvino teve que lidar com os aspectos sonoros de um estilo musical existente para regular o canto congregacional de suas igrejas e conduzir a produção dos Saltérios. O que ele fez foi, basicamente, isto: regular a *duração* dos sons, valendo-se de um número reduzido de figuras musicais; limitar

os *tímbres*, permitindo somente vozes humanas no canto litúrgico, sem quaisquer instrumentos musicais; controlar a *intensidade*, num volume que respeitasse o ambiente acústico; regular a *altura*, propondo hinos que raramente ultrapassassem uma oitava de extensão.

Essa abordagem, que parte do som e não da música, pode nos ser útil, primeiramente, por possibilitar que líderes que não entendam muito de partituras musicais promovam a regulagem legítima daquilo que se canta na igreja local; e depois porque as propriedades do som (timbre, intensidade, altura e duração) não estão presentes apenas no canto, mas também na fala,[465] uma parte importantíssima da atividade pastoral.

Duração e fórmulas: o padrão métrico

No século 16, Calvino foi convencido de que o estilo de canto métrico era o mais apropriado para o canto congregacional. No entanto, muitas coisas mudaram com o passar dos séculos e, pelo menos desde o final do século XX, os reformados estão descobrindo que é possível experimentar outros modos de cantar os hinos bíblicos. Seus hinários mais recentes mostram que eles têm buscado certo equilíbrio entre os modos antigos e os mais novos. Um saltério suíço, por exemplo, *Psaumes, Cantiques et Textes pour le Culte* (1990) "inclui setenta e um salmos genebrinos, junto com muitos salmos responsivos".[466] O norte-americano *Rejoice in the Lord* (1985) inclui uma seção de sessenta e dois salmos métricos, seguindo a ordem bíblica, mas apenas nove são cantados com melodias genebrinas ou anglo-genebrinas. O *Presbyterian Hymnal* (1990) inclui uma seção de cem salmos que conta com grande

variedade estilística; e o *The Psalter* (1993), publicado pela Igreja Presbiteriana dos EUA, é um saltério inteiro em estilo responsorial.[467] A Igreja Presbiteriana do Canadá também publicou um saltério responsorial completo, chamado *The Book of Psalms* (1995).[468]

Mais recentemente ainda, o *The People's Psalter*, de Hal Hopson, publicado em 2008, traz uma riqueza de melodias populares e familiares que combinam salmos responsivos e métricos de um modo muito peculiar. Em vez de alternar uma resposta congregacional com textos cantados em prosa (nem sempre fáceis de serem interpretados por amadores), "esses arranjos envolvem solistas, crianças ou corais jovens, e outras possibilidades criativas no canto das versões métricas dos salmos, com a resposta sendo cantada por todos juntos".[469] Em 2012 foi publicado O *Psalms for All Seasons,* sem dúvida o maior recurso já publicado para o canto dos salmos. Trata-se de uma antologia volumosa, que cobre num único tomo (cerca de 1.200 páginas) "a história, a recepção e a prática do canto dos salmos no culto cristão, contendo os 150 salmos, todos em múltiplos formatos, e utilizando ampla variedade de arranjos musicais e falados".[470]

Longe de nos afastar da tradição mais antiga, essa diversidade estilística pode, na verdade, nos aproximar dela. Um estudioso chamado Allen Cabaniss defende que, muito provavelmente, havia um alto grau de complexidade estilística no modo primitivo de salmodiar. Ele enxerga, por exemplo, salmos cujas estruturas sugerem canto "em prosa", isto é, não metrificado. É o caso do salmo 136, em que uma voz solo do Israel antigo pode ter feito uma melodia intrincada, enquanto um coral simples repetia o refrão

intervalar: “*porque a sua misericórdia dura para sempre*”;[471] ou, então, um coral antigo pode ter sido treinado para cantar em prosa, elaborando cenários musicais, procedimento que “é insinuado por referências do Antigo Testamento a esses corais (Ex., em 1Cr 25.1 e 2Cr 29.30 e 33.15)”.[472]

> Estamos familiarizados com todas essas formas de tratar os salmos em prosa e todas elas têm sido empregadas na igreja cristã. Se a melodia for simples o suficiente, todas as congregações podem, afinal, aprender a cantar em prosa, por exemplo, com o cantochão gregoriano e o saltério anglicano. Nos Estados Unidos, a música negra ainda faz uso de todos esses métodos, bem como também o faz boa parte da música da contracultura.[473]

Numa tradição que se reforma, aos poucos a insuficiência do modelo métrico parece estar ficando clara. E isso contribui para deixar claro, também, que existem estilos musicais não contemplados nos saltérios reformados, que em nada contrariam as estruturas observadas nos próprios salmos bíblicos. A salmodia responsorial, por exemplo — que envolve a congregação cantando um refrão curto que capta um tema particular — pode ser naturalmente projetada em nossa leitura de diversos salmos, aqueles cujas letras fazem mudanças da primeira pessoa do singular para a segunda do plural (salmo 32) e outros que possuem estrutura que sugere perguntas e respostas (salmos 15 e 121).

> Ironicamente, a frequência do canto de salmos em muitas igrejas reformadas provavelmente tem crescido como resultado de fontes *de fora* da tradição reformada, especialmente os estilos responsoriais na tradição litúrgica recuperada da prática da igreja primitiva, e os coros com letras da Escritura, das fontes carismáticas. Em quaisquer futuras edições da maioria dos hinários reformados, seria completamente seguro presumir que a

> seção do Saltério não deveria ser inteiramente métrica em estilo.[474]

Duração e fórmulas: o padrão radiofônico

No tópico anterior consideramos padrões de canto mais relacionados à “música clássica”, como o padrão métrico. No entanto, o canto da maioria das igrejas brasileiras está mais próximo da “música popular”, e algo também deve ser dito a respeito deste tipo de música, especificamente com respeito à sua brevidade.

O tamanho médio das músicas populares nos dias atuais é bem pequeno, e uma explicação possível para isso relaciona este fato a dois fatores históricos determinantes. O primeiro foi o advento dos discos de vinil, que até a década de 1960, limitava as canções, por questão de espaço, a 2’30’’ ou 3 minutos de duração.[475] O segundo foram as programações de rádio que, independentemente do formato, “abraçaram o breve e o dinâmico, e evitaram o longo e o estático”.[476]

Isso pode parecer algo sem importância para a música que é cantada nas igrejas, mas não é. A aceitação irrefletida deste modelo pode interferir negativamente na abordagem composicional de porções bíblicas, especialmente aquelas encontradas nos salmos e nos textos cuja extensão não se encaixe no formato convencional. Não estamos sugerindo que seja necessariamente um erro compor música sobre um verso ou uma porção breve da Escritura. Um único verso ou uma passagem breve podem e devem ser musicados quando possuírem sentido completo em seu contexto (é o caso do salmo 19, com seu trecho sobre a excelência da Lei divina, nos versos 7-11). O que desejamos é chamar a atenção para o risco de impor ao texto da Escritura um padrão que pode comprometer o seu

sentido. Os compositores de cânticos congregacionais, especialmente os reformados, devem ter como ponto de partida as estruturas dos textos bíblicos. Eles devem se esforçar, com sabedoria, para que estes determinem o tamanho de cada composição, deixando em segundo plano a questão fonográfica e comercial. Para tanto, precisarão de auxílio, já que fazer uma boa delimitação do texto para a musicalização requer a consideração de critérios que estão para além dos musicais, como os exegéticos, os teológicos e os poéticos.[477]

É importante dizer que a fidelidade à estrutura do texto bíblico e o ajuste ao formato musical contemporâneo não são necessariamente excludentes em uma composição. Eventualmente, um compositor poderá conseguir ambos. No entanto, com frequência a fidelidade ao texto também poderá custar a publicidade mais ampla da música, já que hoje em dia, além do tamanho ainda ser controlado pela indústria fonográfica, a predominância da temática *Louvor e Adoração* pode implicar a recusa de hinos que ressaltem outros temas bíblicos. É preciso estar preparado para isso.

Timbre e história : o desenvolvimento cultural de uma igreja

Cada instrumento musical e cada voz (incluindo a voz humana) cria, em termos acústicos, feixes de ondas sonoras, mais densos ou mais esgarçados, mais concentrados em seus registros grave, médio ou agudo, que, na complexidade de suas relações, compõe uma riqueza particular, um colorido singular a que chamamos *timbre.*[478]

> A palavra *timbre* costuma ser utilizada para exprimir a qualidade do som, a sua coloração. Em outras palavras, o timbre é aquilo que permite distinguir dois sons produzidos de fontes diferentes, mesmo que tenham o

> mesmo tempo de crescimento, a mesma altura, a mesma intensidade e a mesma duração.[479]

Costumamos classificar os timbres de vários modos, normalmente valendo-nos de figuras espaço-visuais ou espaciais, e levando em conta as suas gradações. Eles podem ir de opacos a brilhantes, de frios a quentes, de compactos a difusos, de vazios a cheios, de neutros a coloridos. Dos sons emitidos pela voz infantil, ou por instrumentos como a flauta ou o oboé por exemplo, dizemos que possuem “cores” mais suaves e doces. Dos mais agudos, especialmente aqueles mais intensos produzidos pelos violinos, dizemos que são mais “riscados”, e assim por diante.[480]

Embora seja um desafio definir com exatidão o timbre,[481] uma coisa é certa: essa “cor” do som possui um impacto importante no que diz respeito à recepção subjetiva da música. Uma melodia nunca é exatamente a mesma ao ser executada por instrumentos diferentes.[482]

Quem trabalha com música litúrgica precisa considerar o poder de comunicação do timbre, ou seja, considerar que a sonoridade produzida por determinado instrumento costuma despertar, na subjetividade dos membros da igreja, associações de tipo histórico, tanto em escala individual como institucional. No Brasil, por exemplo, instrumentos como o órgão e o pandeiro podem facilmente despertar associações que são opostas entre si. Por razões históricas e culturais, o sopro de um órgão tende a suscitar evocações ligadas ao ambiente sacro, enquanto a percussão de um pandeiro pode trazer incômodo ao suscitar evocações relacionadas à vida pecaminosa pregressa. Essas associações, tipicamente individuais, também podem ocorrer em escala coletiva. Uma

comunidade cristã pode rejeitar determinado instrumento e apegar-se a outro, em virtude de conexões históricas, relacionadas à sua trajetória como igreja local.[483] É simplesmente inevitável que alguns instrumentos e formas de cantar soem estranhos e gerem incômodo a determinados grupos, pelo menos em sua própria geração. Existem igrejas — e músicos e pastores devem estar prontos para entender isso — que, ao menos nos limites de sua geração, *jamais* aceitarão determinados timbres musicais.

Isso também pode ser dito, ao menos do ponto de vista da subjetividade, de estilos musicais inteiros. Todo estilo musical, tomado em seu conjunto, pode despertar as mesmas associações provocadas pelos timbres individuais (vocal, instrumental), visto que as cores de cada timbre, sendo misturadas às de outros instrumentos e vozes, produzem novas combinações e, com elas, novas associações de tipo histórico. Essas novas "cores", nesse sentido amplo, podem ser identificadas nos primeiros compassos musicais de uma execução polifônica, pelos seus instrumentos e movimentos sonoros típicos, ou mesmo pela célula rítmica mais característica de dado estilo (o compasso inicial de uma canção com o "tchaca, tchaca" da guitarra é suficiente para sabermos que estamos diante de um reggae). Isso deve estar sob a atenção dos líderes.

A postura de resistência a certos timbres e estilos deve ser considerada, já que foi com certos tipos de sons e combinações sonoras (instrumentais e vocais) e não com outros, que os fiéis de uma comunidade receberam ou estabeleceram uma forma específica de cultuar ao longo dos anos. Contudo, à medida que caminha historicamente, uma igreja local poderá decidir e se

manifestar (abertamente ou não) sobre a aceitação de determinado timbre (individual ou estilístico) em seus cultos.

Dificilmente haverá unanimidade em questões desta natureza. Elas sempre precisarão ser discutidas. E é neste ponto que a virtude cristã da hospitalidade, por parte de certa igreja local, e a do respeito pelo aspecto formativo dessa mesma igreja, por parte dos músicos, serão exigidos. Os que têm apego a timbres mais experimentais ou que apreciam os timbres de estilos mais recentes, deverão levar em conta a tradição consolidada pelos modelos antigos. Por outro lado, os fiéis mais experimentados deverão se esforçar para considerar a possibilidade de novas associações tímbricas em seus cultos, já que vivem num mundo que passa por mudanças consideráveis em muitos aspectos e no qual existem novas sonoridades e estilos que podem surpreendê-los, mostrando-se apropriados à expressão litúrgica.

Intensidade e doutrina: som, pausa e efeito

Assim como a duração e o timbre, a intensidade é um componente importante na matização do som.[484] Ela é produzida pela maior ou menor amplitude da onda sonora, representando o som em seu sentido mais substantivo. A intensidade é o dado, conforme exposto pela física.

Em nossa subjetividade, no entanto, percebemos as ondas sonoras e suas variações de modo mais complexo e refinado.[485] Isso indica que falar de intensidade é falar sobre algo mais do que os graus de energia de uma fonte sonora. Os sons “fortes”, “fortíssimos”, “fracos” ou “fraquíssimos”, para além de avaliações estritamente científicas, apontam para a inscrição de sentido em música.

Por essa razão, a intensidade sonora é fundamental para a música litúrgica, principalmente no contexto de um culto que contempla e valoriza o princípio do entendimento. A falta e o excesso de intensidade só podem ser avaliados no contexto em que aparecem, a partir de estratégias específicas adotadas pelo compositor, mas são sempre índices de medidas humanas perante os movimentos do mundo. Uma emissão sonora que decresce em intensidade pode remeter à fraqueza ou à debilitação, por exemplo; e uma pausa, ou uma fermata, pode ser um símbolo de morte.[486] Essa arte de regular a energia sonora com o fim de produzir efeitos deve estar bem clara e consciente na mente daqueles que compõem ou escolhem hinos ou cânticos nas igrejas.

Para além do canto, essa arte possui implicações para os sons *falados.* No período da Reforma, o volume vocal na proclamação e ensino da Palavra foi uma questão de grande importância. Na reconcepção do espaço cúltico — os reformadores, inicialmente, mais adaptaram do que construíram novos templos —, "eles normalmente estabeleciam púlpitos no meio do caminho de um dos lados da nave [de templos anteriormente católicos], transformando espaços longos em espaços amplos".[487]

Um exemplo típico desse giro arquitetônico é o que ocorreu na catedral de Basileia (Figura 1):

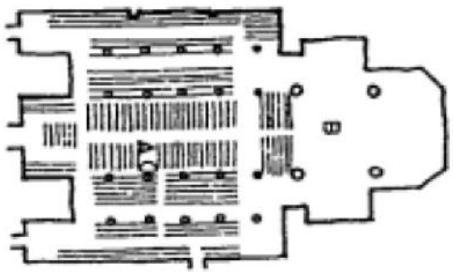


Figura 1. Catedral de Basileia após a Reforma, com um púlpito (A) no meio da nave e um coro abandonado (B)[488]

Em Genebra, os primeiros lugares utilizados para a realização de cultos protestantes (entre 1532 e 1535, antes da chegada de Calvino) eram “profanos”: residências particulares, jardins fora da cidade e, excepcionalmente, um espaço público.[489] Com o desenvolvimento do espírito reformado na cidade, as igrejas passaram a ser utilizadas. Elas “foram sistematicamente esvaziadas de sua mobília litúrgica; em particular os altares e as imagens, mas os utensílios, vestimentas e decorações litúrgicas também foram removidos”.[490]

Mesmo antes da chegada de Calvino e Farel à cidade, as autoridades locais decidiram fazer mudanças em alguns templos. No de Santa Madeleine, por exemplo, foi instalado um púlpito de pedra, no meio de um dos muros longitudinais do edifício. Na Catedral de São Pedro, durante o verão de 1541, foi removida a tela que separava a nave do coro e instalado um novo púlpito,[491] e o arranjo antigo foi considerado inadequado por perturbar a inteligibilidade das palavras.[492] Quando Calvino retornou a Genebra (1541), as mudanças foram notáveis e tornaram clara a nova identidade dos cultuadores em sua relação com o sagrado (Figura 2).[493]

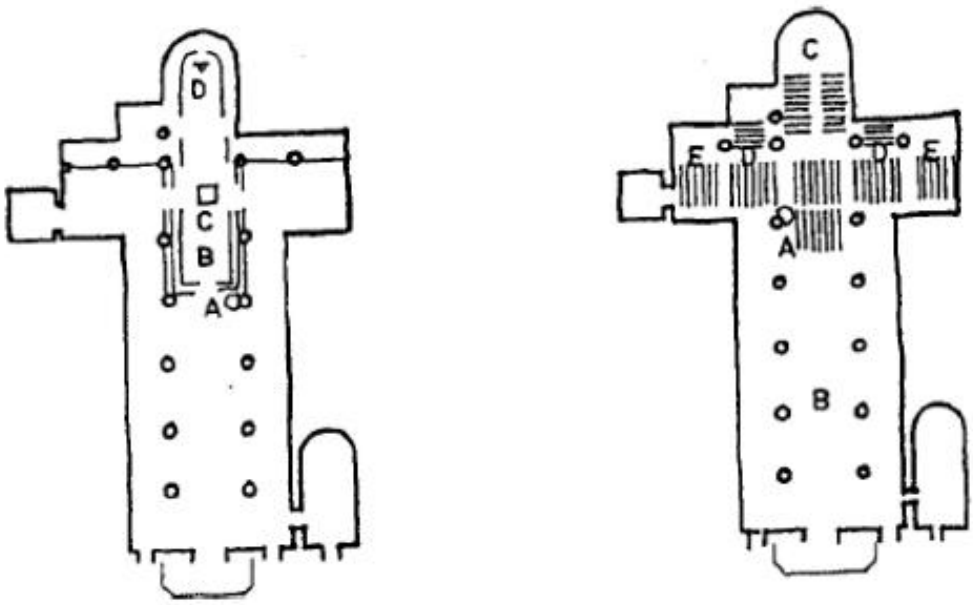


Figura 2. Catedral de Genebra antes e depois da Reforma. O púlpito (A) passa da galeria para um pilar da nave. O coro (B) é removido e substituído por bancos em fileiras para a assembleia[494]

Como a maior parte do culto genebrino era ocupada pelo ensino da Palavra, os novos arranjos visavam, por um lado, assegurar uma boa audição para a maioria dos participantes e, por outro, estimular a vigilância mútua para impor o silêncio, a fim de que a instrução acontecesse de forma desimpedida. A superioridade do púlpito genebrino em relação à mesa da comunhão e aos assentos dos fiéis era visível. Geralmente, um púlpito alto para o pregador no melhor local acústico em cada igreja era estabelecido, alto o suficiente para que todos pudessem vê-lo, com uma placa acústica acima de sua cabeça para que fosse fácil ouvi-lo. [...] Este é o arranjo que pode ser encontrado na catedral de St. Pierre hoje [igreja onde Calvino pregava], e pode remontar ao tempo da Reforma.[495]

Inicialmente, na parte de trás do púlpito ficavam alguns assentos reservados para ministros e anciãos. Em 1542, outros assentos foram adicionados a esses, “destinados a indivíduos que o Consistório obrigava a vir aos cultos para que se beneficiassem da pregação ou como penitência por seus pecados”.[496]

A disposição dos assentos em formato semelhante ao de um anfiteatro e a *galeria*, um espaço até hoje utilizado pelas igrejas, tinha como propósito trazer “os cultuadores para mais perto dos dois centros litúrgicos, o púlpito e a mesa [da comunhão]”,[497] embora esta última tenha sido algumas vezes sido utilizada para destacar posições sociais (diferentes fileiras reservadas para diferentes níveis sociais, como nos teatros). Em algumas igrejas, a remoção dos antigos ornamentos visuais (pintura em tela, cortinas, etc.), cuja composição não era insignificante na absorção e difusão do som, prejudicava as condições na sonoridade da fala, influenciada negativamente por um tempo muito longo de reverberação. Nesses casos, as cortinas eram “substituídas por lençóis simples e cortinas sem imagens para não prejudicar a acústica”.[498] Som, pausa e efeito encontravam, desse modo, um equilíbrio perfeito.[499]

Outro exemplo da intervenção arquitetônica calvinista pode ser observado na imagem a seguir:



Figura 3. Quadro *Temple de Lyon,* de Jean Perrisin (1566).[500]

Essa pintura de Jean Perrisin, datada de 1566, apenas dois anos depois da morte de Calvino, é uma fonte de informação importante a respeito das primeiras igrejas calvinistas francesas.[501] Embora a casa retratada não tenha sido construída para ser um templo, “ela foi obtida por Calvinistas em 1564 e remodelada para o culto”. Lamentavelmente, “foi destruída apenas quatro anos mais tarde”. [502]

Por seu plano centralizado, a obra conduz o olhar do observador para o púlpito e a mesa da comunhão, no centro da pintura (Figura 4).



Figura 4: *Temple de Lyon*, com o púlpito (A) e a mesa da comunhão (B)[503]

> O ambiente é redondo, com um telhado cônico apoiado por uma estrutura de madeira montada sobre quatro postes. Claraboias de vidro com chumbo perfuram o teto, lançando a luz do dia no ambiente. Uma galeria apoiada por corbéis [estruturas em forma de degraus] circunda o local, e algumas janelas ovais também perfuram as paredes nesse nível. O piso principal é arranjado com um grande púlpito em forma de taça (uma taça grande sobre um pedestal estreito) ocupando um lado. Acima dele, há uma placa que reflete o som para a audiência, instalada na galeria. Abaixo do púlpito, duas fileiras de bancos em cada lado dão assento a crianças e a alguns homens, talvez membros do Consistório, e um semicírculo de bancos simples, colocado ao redor do restante da sala e horizontalmente em relação ao púlpito no centro da sala, fornece assento para mais homens (ao redor do anel) e mulheres (no centro).[504]

A disposição dos bancos forma um círculo em torno do púlpito, indicando a importância da proclamação na arquitetura reformada. Esse arranjo facilitava a audição e desestimulava comportamentos inconvenientes, por meio da vigilância mútua.[505]

Há modelos semelhantes ao desse templo de Lyon em Caen, Rouen, Bergerac e Charenton. Ao mesmo tempo que expressaram a postura reformada, eles também a influenciaram profundamente, fazendo surgir uma arquitetura religiosa relativamente funcional, visando promover, sobretudo, a inteligibilidade no culto.[506] A liberdade arquitetônica possibilitou a criação de diversos planos quadrados, retangulares, octogonais e ovais nas igrejas, mas o ponto comum, que caracterizou as construções dos novos templos protestantes, foi um trabalho particular sobre o volume acústico, com o objetivo de manter a sobriedade e a inteligibilidade das vozes.[507] Por causa disso, observa-se como tendência principal nos novos templos, mais por razões funcionais do que por simbolismo, [...] um arranjo tipicamente orientado para o centro e os bancos dispostos em camadas concêntricas em torno do púlpito que é elevado e projetado em direção ao centro. Essas características de ocupação do espaço, que levam os novos templos a se parecerem com anfiteatros […], proporcionam excelentes condições tanto para a compreensão da fala quanto para o canto próximo ao púlpito, enquanto este permanece em contato imediato com o restante da assembleia que, por causa das arquibancadas, já não enfraquece mais as palavras do pregador.[508]

Foi desse modo, intuitivo e prático, que os primeiros reformados lidaram com a questão da intensidade acústica nos espaços onde cultuaram.

Nossa condição atualmente é bem diferente. Hoje, é possível instalar caixas de som ao longo do templo, e até mesmo telões em berçários e cozinhas, nos prédios onde ficam nossos locais de reunião. Com o simples girar de um botão, podemos tornar mais do

que audível a voz fraca de um pregador. Mas isso não é suficiente para considerarmos vencidos todos os desafios ligados à intensidade sonora nos cultos, pois essa intensidade ocorre num contexto que requer uma dinâmica que, para ser eficaz, precisa atentar ao espaço acústico onde ocorre a comunicação.

Suspeitamos que alguns cantores, pregadores e instrumentistas, mesmo sendo vocacionados e bem-intencionados, não sejam benquistos por suas congregações, simplesmente por sua falta de cuidado para com o espaço acústico onde exercitam seus dons; por acharem que farão tanto melhor o seu trabalho quanto maior seja o volume sonoro daquilo que falam, cantam ou tocam. Esse assunto torna-se ainda mais delicado ao considerarmos a existência de variação na capacidade auditiva dos membros em nossas congregações.[509] Por outro lado, pessoas que furtam a glória de Deus por meio de um ensino não autorizado ou de hinos de conteúdo ruim podem conquistar a boa vontade de muitos, exatamente por fazerem bom uso da intensidade sonora do espaço acústico, com emissões e efeitos significativos. Acústica é um assunto que deve ser alvo de profunda reflexão por todos os interessados no princípio reformado da inteligibilidade. É certo que nenhum ser humano consegue obter o controle absoluto desse processo dinâmico, mas a regulagem mínima dessas forças será praticamente impossível para aqueles que ignorarem ou desprezarem a sua importância.

Altura e cuidado: a importância da acomodação

Assim como os outros componentes do som, a altura possui uma natureza misteriosa, não coberta inteiramente pela metáfora que utilizamos para nos referir a ela. Afirmamos que um som é mais alto

do que outro. Mas que coisa há mais “alta” num som do que em outro? Estaria a altura na pauta musical ou na laringe do cantor? A mão do violinista desliza para os lados, e a do pianista também vai de um lado para o outro; e, mais uma vez, estamos diante de representações metafóricas visiocêntricas, que podem inclusive variar de um lugar para outro.[510]

De fato, as alturas sonoras, tais como as experimentamos, proporcionam uma percepção única que, por seu caráter singular e misterioso, só pode ser descrita figuradamente, e não exatamente por meio de conceitos.[511] Com isso, não queremos dizer que essas descrições sejam inúteis, nem, muito menos, que a altura seja um traço ilusório do som, mas observar que a linguagem figurada por vezes encobre e até nega a *espacialidade verdadeira* da característica, aquela intuição natural de que a *altura*, em sua concretude sonora, “é algo mais do que uma metáfora”.[512] Existe, claramente, uma lacuna conceitual neste ponto. Mas essa lacuna é incapaz de bloquear nossa inteligência quando o fenômeno se mostra presente. Todo líder cristão comprometido seria capaz de reconhecer em sua vivência eclesiástica problemas bastante concretos ligados à altura daquilo que se canta na igreja. O mais comum é aquele relacionado aos limites vocais da média dos membros de uma comunidade, um problema que deve ser resolvido à luz do princípio da inclusividade.

Atualmente, no mundo evangélico, muitas composições são arranjadas para um único cantor, normalmente com extensão vocal acima da média. Quando essas músicas são adaptadas ao canto congregacional, não é difícil que sejam descaracterizadas, já que

seus tons precisam ser modulados duas, três ou quatro vezes, para que um grupo de voz mediana e sem muito treino consiga cantá-las. Quando elas são mantidas em seu tom original (aquele do cantor solista com extensão vocal estratosférica), a performance da congregação tende a se tornar sofrível, não apenas pelo efeito sonoro, mas pela frustração de muitos que tentam alcançar certas alturas e não conseguem, e de outros que, desanimados de início, não chegam sequer a tentar. O problema pode se tornar maior quando a insistência com cânticos e hinos compostos em tons acima da média vocal de uma congregação se une a problemas relacionados à intensidade. O resultado é que o canto, além de soar "gritado", pode prejudicar fisicamente os que se submetem a cantar, semana após semana, fora da sua tessitura.[513] Isso pode levar muitos cultuadores a reduzir sua participação no canto congregacional à mímica ou a uma espécie de oração cantarolada monotonamente (algo semelhante à cantilação), isso quando eles simplesmente não se calam e esperam a música "passar".

Existem muitos fatores que podem inibir o canto na igreja, e um deles é a falta de cuidado dos responsáveis pelo canto congregacional. É uma expressão de cuidado cristão regular a altura de uma música, adaptando-a à média de uma congregação que, de outra sorte, terá seu louvor a Deus prejudicado. O princípio das oitavas como limite para as vozes, utilizado no hinário calvinista, parece-nos um bom ponto de partida. Mas ele não será suficiente, sobretudo se os compositores contemplarem o arranjo de hinos com outros formatos além do metrificado. Isso levará os executores musicais a serem sensíveis para com as tessituras vocais das

diversas faixas etárias da igreja, de modo a não anular o princípio maior da inclusividade, nem o da clareza da mensagem.

Conclusão

Como afirmou Darryl Hart na citação utilizada como epígrafe deste livro, “a tradição reformada nunca será saudável se qualquer aspecto do seu sistema for negligenciado ou isolado do conjunto”.[514] Baseados nessa afirmação, podemos dizer que o Brasil que está descobrindo as doutrinas da Reforma, bem como o seu impulso ao engajamento cultural responsável, precisa também descobrir as contribuições deste movimento para a vida devocional e eclesiástica, especialmente aquelas relacionadas ao culto e, de forma mais específica, ao canto litúrgico. Afinal, este aspecto tão ignorado da espiritualidade reformada nada mais é do que um desdobramento da teologia da Reforma e o resultado da interação responsável entre esta teologia com reflexões outras a respeito de diferentes dimensões do mundo criado, da acústica à estética filosófica, passando pela psicologia.[515]

Neste livro, abordamos as contribuições de um único reformador: João Calvino. Procuramos mostrar que ele defendeu que toda a congregação deve cantar cânticos que brotem da Escritura — especialmente dos Salmos, embora não apenas deles — com entendimento e como expressão de seus afetos a Deus. Também procuramos mostrar, que, para que isso fosse possível, ele promoveu algumas atividades regulatórias do canto em suas congregações: a) ele manteve as letras das músicas o mais próximo possível da Bíblia e da teologia historicamente estabelecida; b) levou em consideração o estilo musical mais apropriado ao seu tempo; c) discerniu os timbres mais edificantes à sua congregação; d) interveio no espaço acústico dos locais de reunião; e) acomodou

seu projeto musical às limitações vocais da média da sua congregação.

Ao final desta exposição, desejamos reforçar o que dissemos anteriormente sobre a utilidade da proposta calvinista e lembrar que, para valer-nos dela de forma adequada, precisaremos de disposição reflexiva, habilidade aplicativa e ousadia prática, pois o desafio que se nos apresenta não é, simplesmente, o da transposição imediata das fórmulas calvinistas utilizadas no século 16 para a realidade atual, mas o da apropriação e aplicação contextualizada dos princípios subjacentes a elas. Se tiver provocado o leitor na direção deste desafio, este livro terá cumprido o seu papel.

Apêndice 1: Como cantavam os primeiros cristãos?

Os primeiros desenvolvimentos do canto cristão ocorreram no Oriente, particularmente em Jerusalém e Antioquia, nas línguas grega e siríaca.[516] No entanto, descrever o canto litúrgico deste período não é fácil, por três razões principais.

A primeira é que, na ausência de uma autoridade centralizada e forte, as igrejas orientais "desenvolveram liturgias diferentes nas diversas regiões".[517] Nós costumamos pensar que o cristianismo primitivo era liturgicamente uniforme, mas isso não é bem verdade.

> Irineu (início do segundo século ao fim do segundo ou início do terceiro), bispo de Lyon, e Hipólito de Roma (170–236 d.C.) escreveram, respectivamente, sobre mais ou menos 24 e 50 formas de Cristianismo existentes em seus dias. é impossível saber com certeza exatamente o que tudo isso pode ter significado em termos de música, mas é altamente provável que algo dessa diversidade se refletisse em tipos e estilos musicais.[518]

A segunda razão é que a documentação desse período é bastante escassa.[519] A história do canto cristão primitivo precisa ser reconstruída a partir de fontes *literárias* posteriores, como os escritos de Inácio de Antioquia, Clemente de Alexandria, Tertuliano e Crisóstomo,[520] pois nenhum documento musical cristão dos primeiros séculos chegou até nós, exceto o fragmento mutilado de um hino com notação alfabética grega, atribuído à segunda metade do século III.[521] E talvez este fragmento tenha mais atrapalhado do que ajudado. Justamente por ser uma preciosidade, o *Hino Oxyrhynchus* foi alvo de especulações excessivas ao longo da

história, o que pode ter servido para “distorcer a historiografia da música cristã antiga”.[522]

A terceira razão pela qual descrever o canto litúrgico deste período é difícil é que, nos escritos dos antigos Pais da Igreja, essa questão ocupa apenas um lugar periférico. Nos escritos patrísticos, são raros aqueles em que o canto litúrgico é a temática principal.

> A típica referência cristã antiga à música é uma anotação incidental feita por um pai da igreja em alguma obra extensa sobre um assunto inteiramente diverso. Essa circunstância contextual não musical tem criado dificuldades interpretativas para o historiador da música, embora seja igualmente sério o problema da inacessibilidade resultante do modo como essas anotações se encontram espalhadas por um corpo tão vasto de literatura.[523]

A questão central do debate em torno do canto cristão primitivo é: qual teria sido a sua influência fundamental? A hipótese defendida pelo estudioso Egon Wellesz é a de que, em sua primeira fase, o canto cristão tenha sido determinado pela orientação paulina de cantar “salmos, e hinos e cânticos espirituais” (Cl 3.16).[524] Longe de resolver a questão, essa hipótese levanta outros problemas: estaria o Apóstolo Paulo se referindo a três estilos diferentes? Caso a resposta seja positiva: qual seria a diferença entre eles? E como eram executados nas igrejas dos primeiros séculos?

Comentando Efésios 5.19 e Colossenses 3.16, Holladay[525] confessa ter dúvidas sobre se tais passagens se referem aos salmos do Antigo Testamento ou a “salmos” improvisados pelos cristãos, posição esta seguida por Alikin Valeriy.[526] McGowan, por sua vez, sustenta que a frase de Paulo designa mais propriamente

uma ideia complexa, em vez de três tipos específicos de canto. Contudo, ele não resiste e sugere uma divisão tríplice, ao afirmar que os primeiros cantos cristãos poderiam "ter incluído textos escriturísticos, hinos tradicionais e composições originais".[527] McGowan afirma também que a palavra *salmos,* usada em Colossenses e Efésios, [...] não precisa se referir exclusivamente ao Saltério; ela literalmente significa execução de canto acompanhado por um instrumento de cordas. No entanto, ela já havia assumido um sentido mais técnico para os judeus de fala grega (cf. Lc 20.42); a falta de outra evidência para tal execução nos contextos cristãos apoia a possibilidade de que, aqui, essa tenha sido uma forma de referir-se aos salmos bíblicos.[528]

Considerando a falta de documentação, John Arthur Smith afirma que, na literatura cristã dos dois primeiros séculos, os termos *salmos, hinos e cânticos espirituais* "aparecem tipicamente sem explicação e sem contextos informativos. Nessas circunstâncias, eludem definição individual e, portanto, não podem ser diferenciados".[529] Ao que parece, o entendimento que prevaleceu nas igrejas protestantes foi aquele mais ligado aos luteranos: *salmos* se refere às paráfrases dos salmos; *hinos* se refere a traduções de hinos da Igreja antiga, e *cânticos* a composições livres. [530]

Outra hipótese, defendida por Eric Werner, é a de que o saltério bíblico, com seu paralelismo de ideias, também chamado de *dicotomia escriturística*, teria sido a grande matriz do canto cristão primitivo e, posteriormente, do canto medieval. De acordo com esta hipótese, o saltério bíblico teria sido, [...] o elemento criativo e distintivo que, no desenvolvimento da liturgia judaica e cristã, levou a inúmeras formas

de expressão, tais como o Responso, a Antífona, o Salmo com refrão, o Gradual, a Litania, e muitas outras. Sem esse paralelismo de dicção, nossas expressões musicais e litúrgicas provavelmente seriam tão pobres e provavelmente tão monótonas como só o canto constante de hinos poderia ser. A abundância de formas variadas, o escopo do imaginário artístico, tudo isso só pode ser compreensível à luz do conceito fundamental de dicotomia escriturística.[531]

Embora sejam dignas de consideração, essas são apenas hipóteses e, por tudo o que afirmamos inicialmente sobre a dificuldade de estudar o período, expressam muito das opiniões pessoais de seus expoentes, reverberando ecos de sua própria formação religiosa. [532]

A questão se torna ainda mais difícil quando investigamos o modo primitivo de cantar. Para começar, até por volta do século VI, não se tem notícia de registros musicais elaborados, tais como aqueles encontrados a partir do segundo milênio, nas partituras modernas. [533]

Além disso, a oração e o canto parecem não ter sido práticas cúlticas muito distintas neste período. Ao que tudo indica, essas eram práticas fronteiriças, como resultado de uma herança judaica. [534] De acordo com Werner, havia, entre os judeus, três tipos de louvor: a recitação falada, a semimusical (*ecfonética*)[535] e a cantada (*cantilação*).[536] Possivelmente, os primeiros cristãos se apropriaram dessa ambivalência a partir da interpretação de textos do Novo Testamento, tais como: Lucas 2.13-14, onde *légo* [dizer] e *ainéo* [louvar] são associados ao canto dos anjos; Atos 2.47; 3.8,9, onde o louvor dos crentes é denominado *ainéo*; Atos 4.24-31, onde o que parece ser louvor

musical é denominado *déomai*; Efésios 5.19, onde *laléo* [falar] manifesta-se em *psalmois kai hymnois kai hodais pneumatikais* [salmos e hinos e cantos espirituais] e está aparentemente coordenado com *ádontes kai psállontes* [cantando e salmodiando]; Colossenses 3.16, onde *didásko* [ensinar] e *nouthetéo* [admoestar] estão coordenados com *ado* [cantar]; Apocalipse 5.9; 15.3, onde *légo* [dizer] e *ado* são ambos usados em conexão com a execução de uma *ode.* Em Romanos 15.9-11, seis verbos diferentes, incluindo *psallo*, são usados em íntima ligação um com o outro para expressar a atividade de alguém louvando.[537]

Parece seguro afirmar que, pelo menos até o século IV, o canto cristão foi praticado, de modo geral, como uma forma mais próxima da "leitura" do que da "música", no sentido moderno; "era um meio para proclamação de um texto, fosse louvor, oração ou edificação".[538] Tratando de música, Agostinho menciona, nas *Confissões*, um exemplo disso no costume do arcebispo egípcio Atanásio (296-373 d.C.), que fazia ler os salmos "com modulação de voz tão discreta, que mais parecia uma recitação que um canto".[539] Este ponto é reforçado pela tese de que o Cristianismo primitivo, aparentemente, não desenvolveu um gosto por música instrumental na liturgia. Alguns estudiosos sustentam que todos os Pais da Igreja assumiram a música vocal (sem acompanhamento), entendendo que ela seria mais agradável a Deus e mais apropriada ao culto, e um deles assevera que as fontes litúrgicas antigas não contêm "qualquer referência concreta à execução de instrumentos musicais por cristãos até ao início da Idade Média".[540]

Até aqui, procuramos descrever o estado da discussão sobre o canto litúrgico nos anos iniciais da igreja cristã. A nossa hipótese é a

seguinte: partindo do pressuposto de que o cristianismo não era nem uma religião nova, nem uma simples continuidade possível do judaísmo, mas uma continuidade necessária e exclusiva da religião veterotestamentária (conf. Mt 1.1),[541] cremos ser possível supor que os primeiros cristãos tenham mantido aspectos do serviço de culto judaico e adicionado a eles a celebração dos principais momentos da vida de Jesus.[542] O Novo Testamento deixa claro que os primeiros cristãos, principalmente os de origem judaica, frequentavam regularmente o templo de Jerusalém. Logo, é provável que o canto dos salmos tenha continuado na igreja cristã. Também é provável que sua execução fosse simples e, possivelmente, sem acompanhamento instrumental. Além disso, parece-nos acertado supor que os salmos não compunham a totalidade do canto litúrgico do cristianismo primitivo, que era formado também pela cantilação coletiva da Escritura, orações e, possivelmente, de algum tipo de canto melismático.[543] No entanto, continua indeterminado o modo exato como eram entoados, com que frequência e quanto tempo durou essa situação.[544]

Apêndice 2: Prefácio ao Saltério (1542-1543)

Uma das coisas mais necessárias na cristandade, e mesmo indispensável, é que cada fiel cuide e mantenha a comunhão da Igreja, frequentando as assembleias que se reúnem tanto aos domingos como em outros dias para honrar e servir a Deus; é também oportuno e razoável que todos conheçam e entendam o que se diz e se faz no templo, para que disso recebam frutos e edificação. Pois nosso Senhor instituiu a ordem que devemos manter, ao nos reunimos em seu nome, não apenas para entreter o mundo oferecendo-lhe um espetáculo para assistir: mais do que isso, ele quis que a reunião beneficiasse todo o seu povo, como São Paulo testifica, ordenando que tudo o que se fizer na Igreja esteja ligado à edificação comum de todos. Esse servo não daria tal ordem se esta não fosse a intenção do Mestre. Mas isso só pode ser feito se formos instruídos a ter o entendimento de tudo o que foi ordenado para o nosso proveito. Pois dizer que podemos ter devoção, seja em oração, seja nas cerimônias, sem nada entender, é um grande escárnio, como se diz normalmente. A afeição para com Deus não é algo inerte ou bruto, mas é um movimento vivo, procedente do Espírito Santo, quando o coração é tocado corretamente e o entendimento, iluminado. E, de fato, se alguém pudesse ser edificado pelas coisas que vê, sem saber o que significam, São Paulo não proibiria tão rigorosamente que se falasse em línguas estranhas, e não empregaria tal argumento, de que não há edificação, exceto onde haja doutrina. Dessa forma, se quisermos honrar as santas ordenanças de nosso Senhor, as quais empregamos na Igreja, o principal é saber o que elas contêm, o que querem dizer e a que propósito tendem, a fim de que seu uso seja

útil e salutar, e, por consequência, regulado corretamente. Ora, existem três coisas que nosso Senhor nos ordenou observar em nossas assembleias espirituais, a saber, a pregação da sua Palavra, as orações públicas e solenes e a administração dos seus Sacramentos. Por hora, vou me abster de falar sobre pregação, especialmente por não ser ela o tópico em questão. No tocante às duas outras partes restantes, temos o mandamento expresso do Espírito Santo de que as orações sejam feitas em língua comum e conhecida do povo. E o Apóstolo afirma que o povo não pode responder “Amém” à oração feita em língua estranha. Como ela é feita em nome de todos, cada um deve ser dela participante. Por esta razão, consideramos uma grande impudência introduzir a língua latina nas igrejas, onde poucas pessoas a compreendiam. E não há sutileza ou preciosismo que possa lhes desculpar ou fazer com que essa forma não seja perversa e desagradável a Deus. Pois não se deve presumir que seja agradável a ele aquilo que se faz diretamente contra a sua vontade, para de alguma forma desafiá-lo. Mas nada poderia contrariá-lo mais do que ir assim de encontro ao que ele proibiu, e gloriar-se nessa rebelião como se fosse coisa santa e muito louvável. Quanto aos Sacramentos, se considerarmos bem a sua natureza, perceberemos ser um costume perverso celebrá-los de tal maneira que as pessoas não tenham nada dele a não ser a visão, sem a exposição dos mistérios neles contidos. Porque, se eles são palavras visíveis, como Santo Agostinho os nomeia, não deve haver apenas um espetáculo exterior, mas que a doutrina seja conjugada a eles, para oferecer o entendimento. E também nosso Senhor, ao instituí-los, demonstrou isso claramente. Pois ele diz serem esses os testemunhos da aliança feita conosco,

que ele confirmou com sua morte. É necessário, portanto, para que possam ocorrer, que saibamos e conheçamos o que ali está dito. De outro modo, seria vão que nosso Senhor abrisse a boca para falar se não tivéssemos ouvidos para ouvir. No entanto, não é necessário discutir longamente este ponto, pois, quando a questão é julgada de forma ponderada, não haverá quem não confesse tratar-se de puro charlatanismo quando as pessoas são entretidas com sinais, cujo significado não é explicado. Assim, fica claro que os Sacramentos de Jesus Cristo são profanados quando administrados sem que o povo entenda as palavras que lhe são ditas. E, de fato, vemos as superstições que decorreram disso. Pois é comum pensar que a consagração, tanto da água do Batismo como do pão e do vinho da Ceia de nosso Senhor, são como uma espécie de encantamento. Isto é, que quando alguém sopra e pronuncia as palavras, as criaturas insensíveis delas recebem virtude, ainda que os homens não entendam como isso se deu. Assim, a verdadeira consagração é aquela que se faz pela palavra da Fé, quando ela é declarada e recebida, como diz Santo Agostinho. Isso é claramente entendido nas palavras de Jesus Cristo. Porque ele não diz ao pão que se torne seu corpo, mas dirige sua palavra à companhia dos fiéis, dizendo: Tomai e comei, *etc.* Se, portanto, quisermos celebrar bem o Sacramento, devemos possuir a doutrina pela qual aquilo que é significado nos seja declarado. Eu bem sei que isso soa muito estranho àqueles que não estão acostumados, como acontece com todas as coisas novas. Mas, de fato, se somos discípulos de Jesus Cristo, que prefiramos sua instituição ao nosso costume. E não devemos considerar como algo novo aquilo que ele instituiu desde o princípio.

Se isso não pode ainda entrar no entendimento de cada um, devemos orar a Deus, para que ilumine os ignorantes, para fazê-los entender o quanto ele é mais sábio que todos os homens da terra, a fim de aprenderem a não mais se ater aos seus próprios sentidos, nem à sabedoria louca e enfurecida dos seus guias, que são cegos. No entanto, para o uso de nossa Igreja, pareceu-nos aconselhável publicar uma espécie de formulário das orações e dos Sacramentos, a fim de que cada um reconheça o que dizer e fazer na assembleia cristã. Quanto a este livro, ele não só beneficiará às pessoas desta igreja, mas também a todos aqueles que desejam saber qual deve ser a forma da oração dos fiéis quando se reúnem em nome de Jesus Cristo.

Nós reunimos, de modo resumido, o modo de celebrar os Sacramentos e santificar o casamento, bem como as orações e os louvores de que nos servimos. Falaremos mais tarde a respeito dos sacramentos. Quanto às orações públicas, elas são de duas espécies. Umas são feitas com simples palavras; outras, com canto. E esta não é uma invenção recente. Porque desde a origem da Igreja tem sido este o caso, como a história nos mostra. E mesmo São Paulo não fala somente de orar com os lábios, mas também de cantar. E, de fato, sabemos por experiência que o canto tem grande força e vigor para mover e inflamar o coração dos homens, para invocar e louvar a Deus com um zelo mais veemente e ardente. Devemos sempre cuidar para que o canto não seja nem leviano, nem frívolo, mas que tenha peso e majestade, como diz Santo Agostinho. E, assim, que haja grande diferença entre a música feita para alegrar os homens à mesa e em sua casa e entre os salmos que se cantam na Igreja, na presença de Deus e de seus anjos.

Assim, se alguém se dispõe a julgar a forma aqui exposta, esperamos que ela seja encontrada santa e pura, posto estar simplesmente destinada para a edificação sobre a qual falamos,[545] embora o uso do canto se estenda para além disso. É que, mesmo nas casas e nos campos, ele nos seria um incentivo e um instrumento para louvar a Deus e elevar a Ele nossos corações, para nos consolar na meditação sobre a sua virtude, bondade, sabedoria e justiça, o que é mais necessário do que se possa dizer. Primeiramente, não é sem motivo que o Espírito Santo nos exorta tão cuidadosamente pelas Sagradas Escrituras a nos regozijarmos em Deus e que toda a nossa alegria esteja nele reduzida ao seu verdadeiro fim, pois Ele sabe o quanto estamos inclinados a nos deleitar de modo fútil. Enquanto nossa natureza nos atrai e nos induz a buscar todos os meios de prazer insensato e vicioso, nosso Senhor, pelo contrário, para nos afastar-nos e desviar-nos das seduções da carne e do mundo, apresenta-nos todos os meios possíveis, a fim de ocupar-nos nessa alegria espiritual que tanto nos recomenda. Ora, entre as as coisas que são próprias para recrear o homem e lhe proporcionar prazer, a música é ou a primeira ou uma das principais, e temos de estimá-la como um dom de Deus destinado a esse uso. Portanto, mais ainda devemos nos guardar para não abusar dela, corrompê-la e contaminá-la, fazendo com que se converta em instrumento de nossa condenação aquela que está destinada a ser utilizada em nosso benefício e salvação. E isso deveria bastar para incitar-nos a fazer bom uso da música, para fazê-la servir a toda honestidade e para não dar ocasião de nos levar à dissolução ou de nos afeminar em suas delícias ilícitas, e para que não seja instrumento de licenciosidade ou de qualquer

impudicícia. Mas ainda há mais, pois mui dificilmente há neste mundo algo mais capaz de mudar ou distorcer os costumes dos homens, como Platão prudentemente considerou. E, de fato, nós experimentamos que ela tem um poder secreto e quase inacreditável de mover os corações de um modo ou de outro.

Por esta razão, devemos ser ainda mais diligentes para regulá-la, de tal modo que nos seja útil, nunca perniciosa. Por esta causa, os antigos Doutores da Igreja, muitas vezes queixavam-se de que as pessoas de seu tempo eram dadas a canções impuras e impudicas, as quais, não sem razão, consideraram e chamaram de veneno mortal e satânico para corromper o mundo. Ora, falando agora sobre a música, eu a entendo em duas partes: em primeiro lugar, a letra, ou assunto e matéria. Em segundo lugar, o canto ou a melodia. É verdade que todas as palavras torpes (como afirma São Paulo) corrompem os bons costumes, mas quando a melodia as acompanha, elas penetram com muito mais força o coração e atingem seu interior de modo que, assim como por um funil o vinho é vertido num recipiente, assim o veneno e a corrupção são destilados até as profundezas do coração pela melodia. Então, o que devemos fazer? A resposta é que tenhamos canções não apenas honestas, mas também santas, as quais sejam como aguilhões para nos incitar a orar e louvar a Deus, a meditar em suas obras, a fim de amá-lo, temê-lo, honrá-lo e glorificá-lo. Mas o que Santo Agostinho diz é verdade: ninguém pode cantar coisas dignas de Deus, senão aquele que as tenha recebido do próprio Deus. Porque, ao procurarmos por toda parte, buscando aqui e acolá, nós não encontraremos melhores cânticos, nem mais adequados a esse propósito, do que os Salmos de Davi, os quais o Espírito Santo lhe

ditou e fez. Por este motivo, quando os cantamos, temos certeza de que Deus nos põe na boca as palavras, como se ele próprio cantasse em nós, para exaltar a sua glória. Assim, Crisóstomo exorta tanto a homens como a mulheres e criancinhas a que se acostumem a cantá-los, de modo que isso seja como uma meditação, associando-os à companhia dos anjos. Quanto ao restante, devemos lembrar do que diz São Paulo, que os cânticos espirituais não podem ser bem cantados se não o forem de coração. Ora, o coração requer inteligência. E nisso (diz Santo Agostinho) está a diferença entre o canto dos homens e o dos pássaros. Pois um pintarroxo, um rouxinol ou um papagaio cantam bem, mas farão isso sem entendimento. No entanto, o dom próprio do homem é o de cantar sabendo o que diz. Depois da inteligência, deve seguir-se o coração e a afeição, o que não pode existir a menos que tenhamos o cântico impresso em nossa memória, para que nunca paremos de cantar.

Por estas razões, o presente livro, seja por esta causa, ou pelo restante do que foi dito, deveria ser uma recomendação singular a todos os que desejam desfrutar honestamente e segundo Deus, para seu próprio bem-estar e proveito do seu próximo. E, assim, não necessita absolutamente de minhas recomendações, já que em si mesmo carrega seu valor e sua glória. Simplesmente que o mundo esteja bem advertido e, em vez de canções em parte fúteis e frívolas, em parte tolas e pesadas, em parte sujas e rebeldes e, por consequência, más e nocivas, das quais faz uso até agora, acostume-se a cantar esses cânticos divinos e celestiais com o bom Rei Davi. No tocante à melodia, pareceu-nos aconselhável que fosse sóbria, como é o caso desta coletânea, para comportar o peso

e a majestade adequados ao assunto, e também para ser apropriada para cantar na Igreja, conforme aquilo que foi dito.

De Genebra, 10 de junho de 1543.

Apêndice 3: Indicações bibliográficas para compositores cristãos

Calvino prezava um canto congregacional bíblico e belo. As letras elaboradas ou utilizadas por ele refletiam poeticamente a Escritura e a teologia consagrada ao longo dos séculos de tradição cristã. Com o objetivo de auxiliar compositores que assumam o desafio de produzir cânticos congregacionais ao mesmo tempo belos e verdadeiros, e partindo do princípio de que a aquisição de repertório literário é uma das condições para essas composições, neste capítulo queremos sugerir algumas leituras, tanto teológicas quanto poéticas que lhes sejam úteis. Desde já, damos ciência de que a relação apresentada não é exaustiva, informamos que não endossamos, em tudo, o entendimento doutrinário ou a cosmovisão de todos os autores e textos recomendados.

Inicialmente, recomendamos aos compositores a leitura dos *Pais da Igreja* — os latinos e os gregos. É importante que nós, reformados, entendamos, de uma vez por todas, que o estudo dos Pais da Igreja não é, nem deve ser, monopólio dos católicos romanos. Desde a sua primeira geração, os fundadores da tradição Reformada procuraram evitar a tendência observada — embora jamais consumada — em Lutero.

> Enquanto Lutero tentava distinguir agudamente entre a autoridade dos Pais e a autoridade da Bíblia, Ulrico Zuínglio e Martinho Bucero adotavam a abordagem da "normatividade implícita". Eles tendiam a interpretar a Bíblia por meio de escritos institucionais e individuais da Igreja antiga, aos quais, por sua vez, interpretavam através da Bíblia. Esta abordagem contribuiu para uma coexistência íntima da autoridade bíblica e patrística em

> suas obras. No entanto, tinham tanta consciência das limitações dos Pais quanto Lutero e não hesitavam em criticar a doutrina deles ou seu método exegético quando entendiam ser necessário; isto é, quando divergiam demais de suas próprias convicções.[546]

Os homens que primeiro forjaram a tradição Reformada jamais conceberam a tarefa de interpretar a Escritura como obra de um erudito isolado. Eles entendiam [...] a tarefa interpretativa como uma conversa interpretativa no contexto da comunidade histórica da fé. O moderno entendimento protestante do *sola Scriptura* tem com frequência obscurecido e caricaturado esse traço da exegese antiga, individualizando a exegese em nome da liberdade de consciência.[547]

Calvino, reconhecidamente, tinha grande conhecimento dos escritores patrísticos. A edição final da *Institutas*, por exemplo, escrita em 1559, apresenta uma documentação patrística riquíssima. Dentre os mais citados nesta obra estão: “Agostinho, Crisóstomo, Gregório Magno, Jerônimo, Tertuliano, Cipriano, Ambrósio e Irineu”.[548] De todos, sem dúvida, o teólogo preferido de Calvino era Agostinho, de quem recomendamos, especialmente, *Confissões*; uma obra que possui um caráter multifacetado e convida o leitor a um verdadeiro exercício imaginativo. Ao contrário do que se possa pensar, *Confissões* não é simplesmente um livro de memórias, mas [...] uma mistura inimitável de fato e ficção, texto e exegese, emoção, invocação e reflexão crítica. Não é uma autobiografia, embora tenha muitas passagens autobiográficas; não é um texto de comentário bíblico, embora as passagens de comentário provavelmente prevaleçam sobre as de autobiografia. Nem é um tratado teológico, embora uma crescente apreciação da natureza e de Deus seja uma vertente fundamental na narrativa; nem é

uma oração, embora certamente comece com uma. Ler as *Confissões* através das lentes de gênero — qualquer gênero — é um erro.[549]

Além disso, a semelhança estrutural das *Confissões* com os salmos é algo reconhecido.

> Às vezes se diz que Agostinho de Hipona escreveu não em latim, mas em Salmos, e há alguma verdade nisso: assim como com tantos dos primeiros cristãos, foi o saltério que primeiro moldou sua imaginação cristã e foi por meio da linguagem do saltério que ele encontrou uma voz para expressar sua fé e dirigir-se ao seu Deus. Se alguém lê uma edição de suas *Confissões* em que o editor registra alusões aos Salmos ou citações deles, então é possível encontrá-los em quase toda linha: os salmos permitiram a Agostinho expressar os movimentos de sua alma. Ele não estava sozinho de maneira alguma. [550]

Para além das *Confissões,* toda a obra do bispo africano é [...] estruturada e pontuada por invocações a Deus, cujas palavras ele ponderou enquanto mobilizava suas habilidades afetivas e intelectuais para ouvir e responder ao apelo que tocou a ambas. Seus pensamentos eram entrelaçados com oração: um “ouvir” e “responder” que afinava sua “alma” a uma intimação divina.[551]

Dentre os Pais, além das obras de Agostinho, o teólogo preferido de Calvino, recomendamos as obras de João Crisóstomo, o seu exegeta preferido. Atualmente, já estão disponíveis em língua portuguesa alguns volumes de seus sermões.

Do período medieval, um escritor importante é Bernardo de Claraval (1090-1153), um católico francês muito apreciado por Calvino.[552] Sua obra tem sido traduzida para o inglês e já existe pelo menos uma tradução para o português: a da sua famosa *De Diligendo Deo*,

intitulada *Um tratado sobre o amor de Deus.* Na língua de Shakespeare existem coletâneas deste abade, que tinha uma veia poética típica dos de sua ordem, o que torna sua leitura algo profundamente agradável.

Do século XIII, destacamos o poeta italiano Dante Alighieri e sua famosa *Divina Comédia,* disponível entre nós até em edições bilíngues. Para compositores reformados, esse texto pode ensinar muito sobre a imaginação como faculdade cativa a uma doutrina; Dante é perfeitamente aristotélico e católico-romano nesta sua obra. Além disso, sua invenção de um esquema poético — a *terça rima* — pode ser inspiradora para os que querem criar articulações que representem o efeito de unidade, não apenas nos conteúdos, mas também na apresentação.[553]

Do século XVI, sugerimos a leitura do próprio Calvino. Como já afirmamos, ele foi um dos grandes prosadores da língua francesa do seu tempo, e suas *Institutas*, que atualmente contam com algumas edições em língua portuguesa (nas editoras Cultura Cristã, UNESP e, recentemente, Fiel), possui um pronunciado aspecto estético, especialmente a primeira versão francesa, de 1541, que visou leitores de camadas mais populares.[554] Além disso, todas as edições desta obra, desde a primeira, possuem grande número de referências aos tesouros teológicos anteriores da fé cristã (a patrística, os concílios, os credos, etc.) e do mundo clássico (os moralistas romanos em especial), o que a enriquece ainda mais e aumenta seu potencial como objeto de estudo para compositores. Entre os portugueses deste mesmo século, recomendamos toda a obra do nosso poeta maior, Luís Vaz de Camões.

Do século XVII, destacamos os poetas ingleses chamados de *Metafísicos,* especialmente John Donne e George Herbert.[555] Eles devem chamar a atenção de compositores cristãos tanto por seus temas como por seu estilo. Ficaram conhecidos pela capacidade de amalgamar experiências disparatadas, formando em seus poemas combinações surpreendentes.[556] De Donne, recomendamos *Meditações,* publicado em nosso país em versão bilíngue.[557] De Herbert, um poeta verdadeiramente reformado, infelizmente, ainda não temos nada em língua portuguesa além de traduções isoladas em alguns sites. Ele precisará ser lido no original. Entre os portugueses do século XVII, destacamos o Padre Antônio Vieira e seus famosos sermões, amplamente publicados em nosso país.

Entre os católicos do século XVIII, destacamos, em português, os sonetos religiosos de Bocage, e a obra religiosa do brasileiro Gregório de Matos, cujos poemas conjugam conteúdos profundos com belas formas, servindo de exemplo para aqueles que desejam se expressar bem em nossa língua. Mais recentemente, indicamos a mineira Adélia Prado. Sua simplicidade nas formas e sua abordagem sacramental a diversos assuntos podem ser muito inspiradores.

---

[1] Nesta obra, *canto calvinista* significa simplesmente o canto executado nas igrejas pastoreadas por Calvino (em Estrasburgo e em Genebra). O que ficou conhecido posteriormente como canto reformado (como distinto do canto luterano) teve seu início nessas duas igrejas. Adotaremos também outras convenções terminológicas: *evangélico* designa os elementos comuns — especialmente na França — ao movimento protestante e ao humanismo cristão reformador não dogmático (por exemplo, de um Rabelais, de um Marot ou de uma Margarida de Navarra), cujos representantes não puderam ser classificados confessionalmente; *reforma* designa aquilo que é próprio do ramo confessional do protestantismo com o mesmo nome, herdado de

Zuínglio, de Bucero e de Calvino, e notadamente distinto do protestantismo luterano; *protestante* refere-se aos elementos reformadores elaborados ou institucionalizados de maneira duradoura para além da Reforma do século XVI, às vezes mantidos até o século XXI. Cf. Olivier Millet (Org.), "Introduction". In: J. Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne* [1541], Tome I (Genève: Librairie Droz S. A., 2008), p. 10.

[2] Para Oberman, o termo *calvinista,* em sentido depreciativo, foi primeiro cunhado na Suíça reformada (zuingliana) e não entre os luteranos alemães. Cf. Heiko A. Oberman, *John Calvin and the Reformation of the Refugees* (Geneva: Librairie Droz, 2009), p. 37-38, 45 e 54. Backus e Benedict concordam com Oberman, detectando o primeiro registro do termo "calvinismo" numa carta de Calvino a Bullinger em 1548, sobre polêmicas em torno da doutrina da Eucaristia. Cf. Irena Backus e Philip Benedict (Org.), "Introduction". In: *Calvin and His influence, 1509-2009* (Oxford: Oxford University Press, 2011), p. 3. Para McGrath, o termo teria sido cunhado por alguns seguidores de Lutero para "opor" os erros da teologia sacramental de Calvino à fé verdadeira (luterana); parece ter sido "uma tentativa de estigmatizar a teologia reformada, caracterizando-a como uma influência estrangeira na Alemanha". Cf. Alister McGrath, *Origens Intelectuais da Reforma* (São Paulo: Cultura Cristã, 2007), p. 17.

[3] Bernard Cottret, "Foi Calvino Calvinista?". In: Eduardo G. Faria (org), *João Calvino e o Calvinismo* (São Paulo: Pendão Real, 2013), p. 172.

[4] Euan Cameron, *The Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 162.

[5] Cf. I. Backus e P. Benedict (org), "Introduction", p. 4. Como afirma Richard Muller: "se focarmos no *Calvinus solus* e saltarmos uma hoste de escritores reformados que viveram entre 1564 e 1800, teremos identificado a tradição de um só, que não é tradição de modo algum". Cf. Richard. A. Muller, "Demoting Calvin". In: Amy Nelson Burnett (org.), *John Calvin, Myth and Reality* (Eugene: Cascade Books of Wipf & Stock, 2011), p. 17. E ainda, Carl Trueman: "De fato, a reificação total do 'Calvinismo' como um corpo de doutrina conectado positiva e singularmente a um indivíduo isolado é contraproducente para a análise histórica cuidadosa". Cf. Carl R. Trueman, *Histories and Fallacies — Problems Faced in the Writing of History* (Wheaton: Crossway Books, 2010), p. 241.

[6] Herman Bavinck, apud Willem-Jan de Wit, *On the Way to the Living God* (Amsterdam: VU University Press, 2011), p. 45.

[7] Elsie Ane Mckee, "Reformed Worship in the Sixteenth Century". In: Lukas Vischer (org.), *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present*

(Grand Rapids/Cambridge: William B. Eerdmans Pub. Co., 2003), p. 27.

[8] E. A. Mckee, *Reformed Worship in the Sixteenth Century*, p. 27.

[9] Cf. Jeremy Begbie, *Music, Modernity, and God – Essays in Listening* (Oxford: Oxford University Press, 2014), p. 11-12.

[10] Cf. William L. Holladay, *The Psalms through Three Thousand Years* (Minneapolis: Fortress Press, 1996), p. 196. "A mudança de *Cauvin* para Calvin se explica por duas transformações linguísticas sucessivas: a latinização de *Cauvin* em *Calvinus* e o afrancesamento de *Calvinus* em *Calvin*". Cf. Marc Vial, *Jean Calvin – Introduction à sa Pensée Théologique* (Genève: Labor et Fides, 2008), p. 15 (tradução nossa).

[11] Cf. Wulfert Greef, *The Writings of John Calvin: An Introductory Guide* (Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2008), p. 1. Há poucas certezas sobre o seu período em Paris, conforme demonstra McGrath no capítulo 2 de *A Vida de João Calvino* (São Paulo: Cultura Cristã, 2004). Para lidar com a cronologia deste período, buscaremos harmonizar os seguintes materiais (além dos já mencionados): Theodoro de Beza, *A Vida e a Morte de João Calvino* (Campinas: LPC, 2006); Rodolphe Peter, "Calvin, Jean". In: *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne* (Strasbourg, 1985), p. 446-47; O. Millet, "Chronologie (1509-1564)". In: O. Millet (org.), *Calvin – Oeuvres Choisies* (Paris: Éditions Gallimard, 1995), p. 275-78.

[12] M. Vial, *Jean Calvin*, p. 15. Nesse curso, o estudante se dedicava, inicialmente, ao *trivium* (gramática, retórica e lógica) e depois ao *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Ao final, o aluno era submetido a um exame de mestrado; quem passasse recebia o grau de Mestre em Humanidades e estava habilitado a seguir para o estudo de Teologia, Direito ou Medicina na universidade (cf. W. Greef, *The Writings of John Calvin*, p. 3).

[13] Cf. Alexandre Ganoczy, *The Young Calvin* (Philadelphia: The Westminster Press, 1987), p. 58-59; Greef, *The Writings of John Calvin,* p. 4.

[14] O movimento teve início em cidades holandesas como Deventer e Zwolle, especialmente por meio da obra de Geraldo Groote (1340-1384). Sobre a vida de Groote e sua relação com a instituição conhecida como Irmãos e Irmãs da Vida Comum, cf. Ulrike Hascher-Burger e Hermina Joldersma, "Introduction: Music and the Devotio Moderna". *Church History and Religious Culture*, v. 88, n. 3, 2008, p. 315. Ele influenciou ordens já existentes, como a Cartusiana, a Cisterciense e a Beneditina, e sua influência sobre intelectuais humanistas (como Erasmo) e reformadores (como Lutero) já tem sido objeto de estudo. Ver, por exemplo, Johan Huizinga, *Erasmus and the Age of Reformation* (New Jersey: Princeton University Press, 1984), p. 3 s; Heiko A. Oberman, *Luther:*

Man between God and the Devil (New Haven/London: Yale University Press, 1989), p. 96 s.

[15] H. A. Oberman, “Fourteenth-century Religious Thought: A Premature Profile”. *Speculum*, v. 53, n. 1, 1978, p. 92.

[16] Ibidem.

[17] Cf. U. Hascher-Burger e H. Joldersma, *Introduction: Music and the Devotio Moderna*, p. 314.

[18] Ibidem, p. 323.

[19] Ibidem, p. 324.

[20] Ibidem, p. 325. A maior parte dos cantos preservados desse movimento “é composta para uma voz, alguns para duas vozes e, raramente, para três”. Ver Dieuwke Van Der Poel, “Late-Medieval Devout Song: Repertoire, Manuscripts, Function”. In: Bernd Bastert (Org.), *Dialog mit den Nachbarn. Mittelniederlandische Literatur zwischen dem 12 und 16*. Jahrhundert, Sonderheft der Zeitschrift fur Deutsche Philologie 130 (Berlin: 2011), p. 71.

[21] Cf. Wybren Scheepsma, *Medieval Religious Women in the Low Countries* (Woodbridge: The Boydell Press, 2004), p. 228-29.

[22] Wilhelm H. B. Neuser, “Person”. In: Herman J. Selderhuis (Org.), *The Calvin Handbook* (Grand Rapids/Cambridge: William B. Eerdmans Pub. Co., 2009, p. 23-30), p. 24; John T. McNeill, *The History and Character of Calvinism* (Oxford: Oxford University Press, 1967), p. 101; R. Peter, *Calvin, Jean*, p. 446.

[23] Cf. R. Peter, *Calvin, Jean*, p. 446; François Wendel, *Calvin – The Origins and Developement of His Religious Thought* (New York: Harper & Row Publishers, 1963), p. 21-22. W. Greef, *The Writings of John Calvin*, p. 5; J. T. McNeill, *The History and Character of Calvinism*, p. 102.

[24] J. Calvino, *O Livro dos Salmos,* v. 1 (São Paulo: Edições Paracletos, 2002) p. 37-38.

[25] O. Millet, *Chronologie*, p. 275.

[26] Cf. Russel Freedman, “Paris and the French Court under François I”. In: Iain Fenlon (Org.), *The Renaissance – From the 1470s to the End of the 16th Century* (Hempshire/London: The Macmillan Press Ltd., 1989), p. 174-96. “Em parte devido à necessidade de comunicação política, diplomática e comercial, as artes verbais do *trivium* – gramática, retórica e dialética – tornaram-se dominantes no século XVI, e a dependência da música em relação a textos poéticos ou em prosa aliou-a a essas artes. A poesia e a música compartilhavam as quantidades sensíveis de métrica e de ritmo. O número

era aplicado à superfície sensual da música e da poesia, e ambas eram compartilhadas na gramática e na retórica". Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006), p. 8-9.

[27] Cf. T. de Beza, *A Vida e a Morte de João Calvino*, p. 12. Para não deixar seus estudos incompletos, Calvino terminou o doutorado em Direito em Orleáns, pouco antes do início de 1532. J. T. McNeill, *The History and Character of Calvinism*, p. 104.

[28] Ao mesmo tempo que desejava paz e ordem em seu reino, Francisco I também mostrava apreço pela cultura humanista. Por essa razão, em 1530, respondeu ao apelo de Guilherme Budé e instituiu esses intérpretes reais (*lecteurs royaux*). "Além de Budé, o Rei escolheu Pedro Danès e Jackson Toussaint para ensinar Grego, Francisco Vatable e Agathias Guidacerius para ensinar Hebraico, e Oronce Finé, matemáticas; em 1533, Bartolomeu le Maçon (Latomus) foi escolhido para ensinar Latim". Marion L. Kuntz, *Guillaume Postel: Prophet of the Restitution of All Things. His Life and Thought* (The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1981), p. 29; W. Greef, *The Writings of John Calvin*, p. 5-6.

[29] Ford Lewis Battles e Andre M. Hugo, *Calvin's Commentary on Seneca's* De Clementia (Leiden: Brill, 1969), p. 3-4.

[30] Ibidem.

[31] Sobre o "ato súbito de conversão" de Calvino ao movimento evangélico, cf. J. Calvino, *O Livro dos Salmos*, vol. 1, p. 38; F. L. Battles (Org.), "Introduction". In: J. Calvin, *Institutes of the Christian Religion – 1536* (Grand Rapids: Wm B. Eerdmans Pub. Co., 1986), p. xxii; David Steinmetz, *Calvin in Context* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 8; T. H. L. Parker, *John Calvin – An Biography* (Louisville: Westminster John Knox Press, 2007), p. 40; H. A. Oberman, *John Calvin and the Reformation of the Refugees,* p. 135 s.; Williston Walker, *John Calvin, the Organizer of Reformed Protestantism* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1906), p. 73s; F. Wendel, *Calvin*, p. 38-39.

[32] O. Millet, *Chronologie*, p. 276; Beza, *A Vida e a Morte de João Calvino*, p. 13-14. Durante seu tempo de estudos em Montaigu, "Calvino desenvolveu amizade com vários membros da família Cop. Guilherme Cop foi médico da corte do Rei Francisco I e assim tinha contato com vários humanistas e com os círculos inclinados à reforma. Seus quatro filhos eram colegas de Calvino. Como Calvino visitava com frequência a residência da família Cop, ele também foi exposto a esses contatos". W. Greef, *The Writings of John Calvin,* p. 4.

[33] T. de Beza, *A Vida e a Morte de João Calvino*, p. 14-15.

[34]"Nas primeiras horas do domingo pela manhã, em 18 de outubro de 1534, um grande número de pequenos tabloides impressos foi postado em locais bem visíveis em Paris e numa série de outras cidades do norte da França. Organizado por um grupo de protestantes franceses exilados na Suíça, os cartões deveriam ser vistos pelos católicos franceses no caminho para a missa mais tarde, naquela manhã". Cf. Mack P. Holt, *The French Wars of Religion, 1562-1629* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 17. O título dos tabloides dava o tom do assunto, um ataque à eucaristia católica: "*Verdadeiros Artigos sobre os Abusos Horríveis, Grosseiros e Insuportáveis da Missa Papal, Elaborados como Diretamente Contrários à Santa Ceia de Jesus Cristo*" (Ibidem, p. 17). O caso foi entendido pelo Rei Francisco I como um ataque a todo o corpo social, já que Igreja, Estado e sociedade estavam totalmente imbricados naquele tempo. Além disso, o catolicismo sempre teve na eucaristia seu assunto mais importante. Assim, os placardos foram vistos não apenas como heréticos, mas como rebeldes. Também toda a França se mobilizou em grandes procissões carregando a hóstia sagrada, junto com orações, missas e execução de heréticos (Ibidem, p. 20).

[35] T. de Beza, *A Vida e a Morte de João Calvino*, p. 16; O. Millet, *Chronologie,* p. 276-77.

[36] Lucien Febvre, "Calvino". In: *Revista de História de São Paulo*, n. 12, v. V, ano III, 1952, p. 259.

[37] "Calvino viveu na Basileia sob o pseudônimo de Martianus Lucianus. Seus amigos mais importantes foram Osvaldo Micônio, que havia sucedido João Ecolampádio, o reformador da Basileia, em 1531, e Wolfgang Capito, um ministro em Estrasburgo. Ele também conheceu Simão Grynaeus, que lecionou grego na Basileia; Sebastião Munster, a cujas palestras ele assistiu […] e o advogado Bonifácio Amerbach". Cf. W. Greef, *The Writings of John Calvin*, p. 8-9; Alexandre Ganoczy, *The Young Calvin* (Edimburgo: T&T Clark, 1987), p. 92 s.

[38] Cf. Diane Poythress, *Reformer of Basel – The Life, Thought, and Influence of Johannes Oecolampadius* (Grand Rapids: Reformation Heritage Books, 2011), p. 46; A. Ganoczy, *The Young Calvin*, p. 91.

[39] Cf. Willem van't Spijker, "Der kirchengeschichtliche Kontext des Genfer Psalters". In: Eckhard Grunewald, Henning P. Jurgens e Jan. R. Luth (Orgs.), *Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden* (Tübingen: Niemeyer, 2004), p. 54.

[40] Cf. James Brashler, "From Erasmus to Calvin: Exploring the Roots of Reformed Hermeneutics". In: *Interpretation*, v. 63, n. 2, abril, 2009, p. 163; D.

Poythress, *Reformer of Basel*, p. 4.

[41] Cf. D. Poythress, *Reformer of Basel*, p. 5; Hughes Oliphant Old, *The Patristic Roots of Reformed Worship* (Zurich: Theologischer Verlag, 1975), p. 111; J. Brashler, *From Erasmus to Calvin*, p. 163.

[42] D. Poythress, *Reformer of Basel*, p. 5.

[43] J. Brashler, *From Erasmus to Calvin*, p. 164; Philip Benedict, *Christ's Churches Purely Reformed – A Social History of Calvinism* (New Haven/London: Yale University Press, 2002), p. 21. Sobre esse curto e misterioso intervalo que envolveu sua conversão, cf. D. Poythress, *Reformer of Basel,* p. 8-11. Sobre a tendência ascética da sua piedade, cf. H. O. Old, *The Patristic Roots of Reformed Worship*, p. 114 s.

[44] Ecolampádio inclusive traduziu as homilias de Crisóstomo, cf. D. Poythress, *Reformer of Basel*, p. 9; H. O. Old, *The Patristic Roots of Reformed Worship*, p. 117, 146.

[45] D. Poythress, *Reformer of Basel*, p. 55.

[46] J. T. McNeill, *The History and Character of Calvinism*, p. 55.

[47] D. Poythress, *Reformer of Basel,* p. 14.

[48] Kenneth H. Marcus, "Hymnody and Hymnals in Basel, 1526-1606". *The Sixteenth Century Journal*, v. 32, n. 3, 2001, p. 740.

[49] H. O. Old, *The Patristic Roots of Reformed Worship*, p. 45.

[50] Kenneth H. Marcus, "A Veritable Break with the Past: Sacred Music in Fifteenth-Century Basel". In: Nancy Van Deusin (Org.), *Medieval Germany. Associations and Delineations* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2000), p. 163.

[51] D. Poythress, *Reformer of Basel,* p. 19.

[52] Ibidem, p. 20-21. Os primeiros hinos utilizados em Basileia originaram-se, aparentemente, dos hinários de Estrasburgo que, por sua vez, foram influenciados por hinários publicados em Wittenberg (K. H. Marcus, *A Veritable Break with the Past,* p. 166).

[53] K. H. Marcus, *A Veritable Break with the Past*, p. 169.

[54] Ibidem, p. 170.

[55] Cf. Ibidem.

[56] Glenn Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555* (Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002), p. 253.

[57] Cf. Olaf Kuhr, "Calvin and Basel: The Significance of Oecolampadius and the Basel Discipline Ordinance for the Institution of Ecclesiastical Discipline in

Geneva". *Scottish Bulletin of Evangelical Theology*, 1998, p. 22-23.

[58] Cf. D. Poythress, *Reformer of Basel*, p. 47; Kuhr, *Calvin and Basel,* p. 23.

[59] Beth Quitslund, *Calvin and Basel* (Hampshire: Ashgate Pub. Limited, 2008), p. 9.

[60] Ibidem, p. 9.

[61] B. A. Föllmi, "Création et Reconfiguration de l'Espace Sonore: les Activités Musicales à Strasbourg avant et Pendant la Réforme Protestante". In: Laure Gauthier e Mélanie Traversier (org.), *Mélodies Urbaines – La Musique dans Les Villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)* (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008), p. 113.

[62] Martinho Lutero, irritado com sua independência de pensamento, chegou a chamá-lo de "tagarela". Cf. Diarmaid Macculloch, *Reformation: Europe's House Divided, 1490-1700* (London: Penguin Books, 2004), p. 224. E Calvino, de forma respeitosa, escreveu, no prefácio de seu comentário à epístola aos Romanos, que: "Bucer é por demais prolixo para ser lido com rapidez por aqueles que têm outras questões em vista, e também muito profundo para ser facilmente compreendido pelos leitores de inteligência mediana e com mais dificuldade de introspecção. Pois tão pronto começa a tratar de alguma matéria, qualquer que seja, a incrível e vigorosa fertilidade de sua mente lhe sugere tantas outras coisas que não lhe permite concluir o que começara a escrever". J. Calvino, *Romanos* (São Paulo: Edições Parakletos, 2001), p. 20.

[63] Cf. David Steinmetz, *Reformers in the Wings* (Grand Rapids: Baker Book House, 1971), p. 121.

[64] Steven Ozment, *The Age of Reform, 1250-1550* (New Haven/London*: Yale* University Press, 1981), p. 364.

[65] Cf. H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 119.

[66] M. A. Van Den Berg, *Friends of Calvin*, p. 102.

[67] "Quase ao mesmo tempo que apareciam em Wittenberg, os primeiros hinos luteranos eram republicados em Estrasburgo, frequentemente com novas melodias compostas ou editadas por Matias Greitter e Wolfgang Dachstein — respectivamente diretor musical e organista da catedral de Estrasburgo — e depois hinos escritos em Estrasburgo, especialmente salmos metrificados, foram adicionados a eles". Robin A. Leaver, "The Reformation and Music". In: J. Haar (Org.), *European Music: 1520-1640* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), p. 388.

[68] Hughes Oliphant Old, *Worship: Reformed According to Scripture* (Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2002), p. 43. Nesse período estava em curso – pelo menos desde 1533 — o desenvolvimento de

uma notável coletânea musical reformada na igreja de Constance, que incluía hinos catequéticos para crianças, além de versões do Pai-nosso, do Credo, do Decálogo e até das Bem-aventuranças. A cópia mais antiga da primeira edição completa data de 1540, e tem mais de 150 peças, sendo metade delas salmos metrificados, compostos por músicos de Estrasburgo e Wittenberg (Ibidem, p. 44 ss; H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 252). "O primeiro saltério alemão metrificado e completo, impresso em Zurique em 1537, mas compilado a partir de versificações coletadas de uma série de comunidades germânicas reformadas, foi preparado sob influência da teologia de Bucero". Cf. Beth Quitslund, *Calvin and Basel* (Hampshire: Ashgate Pub. Limited, 2008), p. 9. Devido a circunstâncias históricas, o projeto de um saltério completo não pôde ser plenamente realizado em Estrasburgo. Cf. Marc Honegger, "La place de Strasbourg dans la musique au XVIe siècle". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 13, n. 1, 1982, p. 7.

[69] *Ofício Diário* é um dos nomes atribuídos à prática de orações matutinas e noturnas, observada pela Igreja de modo geral pelo menos desde o século III, tornada costume regular na maioria das grandes cidades a partir da paz de Constantino. Acontecia sob a presidência de um bispo e geralmente era chamada de ofício da "catedral". Cf. Paul F. Bradshaw, *Daily Prayer in the Early Church: a Study of the Origin and Early Development of the Divine Office* (New York: Oxford University Press, 1982), p. 187-88. Em Estrasburgo, "o ofício era celebrado diariamente na catedral bem como numa série de fraternidades e conventos. Os reformadores de Estrasburgo desejaram reformar os dizeres do ofício introduzindo pregação e traduzindo os salmos para versões que pudessem ser cantadas em alemão" (H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 254).

[70] Beth Quitslund, *Calvin and Basel*, p. 9.

[71] Francis Higman, "La voie calviniste". In: Eva Kushner (Org.), *L'Epoque de la Renaissance (1400-1600), tome III* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011), p. 70. Sobre as interferências do governo genebrino na liturgia da igreja local e seus resultados, cf. J. T. McNeill, *The History and Character of Calvinism*, p. 140-42; Andre Bieler, *O Pensamento Econômico e Social de Calvino* (São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1990), p. 136.

[72] Calvino escreveu uma carta para Bucero quando morava em Noyon, pedindo abrigo em Estrasburgo para um conhecido seu, refugiado francês, acusado falsamente de ser um libertino. Jules Bonet, *Letters of John Calvin*, v. 1 (Philadelphia: Presbyterian Board of Publication, 1843), p. 33-35.

[73] D. Steinmetz, *Calvin in Context,* p. 12.

[74] Bruce Gordon, *Calvin* (New Haven/London: Yale University Press*,* 2009), p. 88.

[75] Ibidem, p. 89.

[76] J. Bonet, *Letters of John Calvin*, v. 1, p. 294.

[77] B. Gordon, *Calvin*, p. 89.

[78] Cf. Richard T. Stevenson, *John Calvin: the Stateman* (Cincinnati/New York: Jennings and Graham/Eaton and Mains, 1907), p. 91-92.

[79] Édith Weber, "La Langue des Psaumes – Quelques Exemples du Problem de la Paraphrase des Psaumes en Langue Vernaculaire". *Bulletim de La Société de l'Histoire Du Protestantisme Français*, v. 158, n. 2, 2012, p. 264.

[80] Nascido Wolfgang "Köpfel", na cidade de Hagenau por volta de 1487, Capito estudou medicina, direito, doutorou-se em teologia e era especialista em hebraico. Influenciado pela pregação de Zuínglio e pelos escritos de Lutero, foi para Estrasburgo. Lá, junto com Matias Zell e Bucero, tornou-se um dos principais reformadores. Escreveu comentários bíblicos, moderou debates, elaborou confissões e participou de colóquios entre luteranos e zuinglianos. Morreu em 1541, durante uma das pragas que assolaram Estrasburgo. Cf. Robert M. Benedetto (Org.), *Historical Dictionary of the Reformed Churches* (Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2010), p. 77.

[81] Jean (ou Johann) Sturm (1507-1589), homem de grande envergadura intelectual, nasceu no estado germânico de Rhinelande, lecionou na Universidade de Paris, tendo ali abraçado a Reforma. Expulso daquele lugar pelas perseguições que ameaçavam os evangélicos, "foi chamado em 1538 para a direção da Escola Superior de Estrasburgo, onde organizou um programa de educação enciclopédica, abrangendo o estudo de todas as línguas antigas necessárias para a compreensão da Bíblia, o estudo das ciências e da música, para não falar de direito e das letras". Honegger, *La Place de Strasbourg dans la Musique au XVIe Siècle*, p. 7.

[82] Cf. Robert Weeda, "Calvin and the Church Music in Strasbourg". In: Matthieu Arnold (Org.), *John Calvin – The Strasbourg Years* (1538-1541) (Eugene: Wipf & Stock, 2016, p. 50-60), p. 52.

[83] Estrasburgo foi uma das poucas cidades imperiais a aceitar o pensamento da Reforma "num espírito de amizade evangélica entre os dois tipos de protestantismo, o luterano e o zuingliano" (R. T. Stevenson, *John Calvin: the Stateman*, p. 91). Isso se devia ao fato de a cidade possuir uma constituição verdadeiramente democrática, uma classe média humanista e liberal e uma

classe popular dinâmica, embora disciplinada, que permitiu a transição, sem violência, do catolicismo para o protestantismo durante a década de 1530. Cf. Pierre Mesnard, "The Pedagogy of Johann Sturm (1507-1589) and its Evangelical Inspiration". *Studies in the Renaissance*, v. 13, 1966, p. 203.

[84] Daniel Trocmé-Latter, *The Singing of the Strasbourg Protestants, 1523-1541* (Farnham: Ashgate, 2015), p. 3.

[85] Cf. Andrew Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 55-56.

[86] Cf. Charles Garside Jr., "The Origins of Calvin's Theology of Music: 1536-1543". *Transactions of the American Philosophical Society*, 69, 1979, p. 19. Contrafactura: "Um novo poema escrito para a melodia de uma música já existente". Cf. Kate Van Orden, *Materialities – Books, Readers and the Chanson in Sixteenth-Century Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2015), p. 274. Para uma análise do assunto, cf. Parcival Módolo, *A Música no Culto Protestante: Convergências entre as Ideias de Martinho Lutero e João Calvino*. Dissertação de mestrado (São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006), p. 115-21.

[87] A. Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion*, p. 56. A segunda afirmação desse autor, de que as fontes melódicas do saltério genebrino seriam apenas originais ou baseadas no Cantochão, é discutível. Sobre as quatro fontes possíveis das melodias genebrinas na pesquisa musicológica (repertório religioso católico existente; repertório profano existente; repertório luterano existente ou criações originais), cf. Yvonne Rokseth, "Les premiers chants de l'Église Calviniste". *Revue de Musicologie*, v. 36, 1954, (p. 7-20), p. 14-15; John D. Witvliet, *Worship Seeking Understanding: Windows into Christian Practice* (Grand Rapids: Baker Books, 2003), p. 197; P. Módolo, "As fontes do Saltério Calvinista". In: *Revista Teologia para Vida*, v. 3, jan-jun 2013, p. 98-99; Módolo, *A música no culto protestante*, p. 121-22.

[88] Heiko A. Oberman e Donald Weinstein, *The Two Reformations* (New Haven: Yale University Press, 2003), p. 136.

[89] David Brown, *Tradition and Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 66.

[90] Para informações sobre a vida de Bolsec e seu atrito com Calvino, cf. Erik A. De Boer, "The 'Consensus Genevensis' Revisited". *Acta Theologica Supplementum*, 5, 2004, p. 57-60.

[91] Para uma cobertura do caso Serveto, cf. Vicente Themudo Lessa, *Calvino (1509-1564): Sua Vida e Sua Obra*, 2ª edição (Brasília, DF: Monergismo:

2017), p. 225-66; Jean Cadier, *The Man God Mastered* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Pub. Co., 1960), p. 149-63.

[92] Herman Bavinck, “John Calvin: a Lecture on the Occasion of his 400th Birthday”. *The Bavinck Review*, n. 1, 2010, p. 66.

[93] Cf. Édith Weber, “L’Humanisme Musical au XVIe Siècle et sés Répercussions sur Le chant d’Eglise Protestant et Catholique”. In: Charles Kannengiesser e Yves Marchasson (Org.), *Humanisme et Foi Chrétienne* (Paris: Éditions Beauchesne, 1976), p. 240; E. Weber, “L’Influence de la Pédagogie et de la Musique Humanistes sur le stle du Choral Luthérien et du Psaume Huguenot”. *Bulletin de La Sociètè de l’Histoire du Protestantisme Français (1903), Actes du Colloque L’amiral de Coligny et Son Tempes* (Paris, 24-28 octobre 1972), 1974, p. 251-69.

[94] Ross. J. Miller, *Calvin’s Understanding of Psalmsinging as a Means of Grace.* In: John. H. Leith (Org.), *Calvin Studies VI – Colloquium on Calvin Studies*, 1992, p. 37.

[95] Christian Grosse, “La Réforme Face à Ses Traditions: les Controverses sur la Révision du Psautier et du Formulaire Liturgique (1646-1788)”. In: Cécile Davy-Rigaux, Bernard Dompnier e Daniel-Odon Hurel (Orgs.), *Les Cérémoniaux Catholiques en France à l’Epoque Moderne. Une Littérature de Codification des Rites Liturgiques* (Turnhout: Brepols, 2009), p. 245-46.

[96] Barbara Jo Douglas, “Prayer Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994”. In: Lambert Zuidervaart e Henry Luttikhuisen (Orgs.), *Pledges of Jubilee: Essays on the Arts and Culture, in Honor of Calvin G. Seerveld* (Grand Rapids: Eerdmans, 1995), p. 288.

[97] E. A. Mckee, “Reformed Worship in the Sixteenth Century”. In: Lukas Vischer (Org.), *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present* (Grand Rapids/Cambridge: William B. Eerdmans Pub. Co., 2003), p. 9.

[98] E. A. McKee, *Reformed Worship in the Sixteenth Century*, p. 9.

[99] Ibidem.

[100] Ibidem, p. 10.

[101] Quentin Faulkner, *Wiser than Despair – The Evolution of Ideas in the Relationship of Music and Christian Church* (Westport/London: Greenwood Press, 1996), p. 136.

[102] Otto Maria Carpeaux, *Uma Nova História da Música* (Rio de Janeiro: Ediouro, 1958), p. 17. Carpeaux refere-se à complexidade polifônica e às inovações harmônicas prevalecentes durante aquele período, representadas especialmente pelo *moteto,* um estilo musical difícil de conceituar com precisão. Para James Haar, a melhor definição foi dada por Johannes de

Grocheio, e ela diz algo sobre a razão de Calvino preferir um tipo de canto mais simples: “O moteto é música feita de várias vozes, tendo múltiplos textos ou um arranjo variado de sílabas, harmoniosamente consonante em todos os aspectos”. James Haar, “Conference Introductory Remarks”. In: Dolores Pesce (Org.), *Hearing the Motet – Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 12.

[103] C. Garside Jr., *The Origins of Calvin’s Theology of Music,* p. 10.

[104] Primeiramente, eles se reuniram na Igreja de São Nicolau de Ondes, até ao tempo da chegada de Calvino; a partir do final de 1538, na Capela dos Penitentes (atual Igreja de Santa Maria Magdalena); posteriormente, mais ou menos dois anos depois, receberam permissão para utilizar as dependências de uma igreja dominicana localizada no centro da cidade para a realização dos seus encontros. Cf. Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg,* p. 54; R. Peter, *Calvin, Jean*, p. 447; Cottret, *Calvin: a biography,* p. 134; D. Trocmé-Latter, *The Singing of the Strasbourg Protestants,* p. 218.

[105] Cf. Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg*, p. 54.

[106] René Bornert, *La Réforme Protestante du Culte à Strasbourg au XVI siècle (1523-1598)* (Leiden: Brill, 1981), p. 197.

[107] James Thomas Ford, “Preaching in the Reformed tradition”. In: Larissa Taylor (Org.), *Preachers and People in the Reformations and Early Modern Period* (Leiden: Brill, 2001, p. 65-90), p. 65.

[108] Cf. Emil Egli, “Prophesying”. In: *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religion and Religious Knowledge*, vol 9 (New York: Funk and Wagnalls, 1911), p. 278; Gottfried Locher, “In Spirit and in Truth: How Worship in Zurich Changed at the Reformation”. In: *Zwingli’s Thought: New Perspectives* (Leiden: Brill, 1981), p. 29; George Huntston Williams, *The Radical Reformation* (Kirksville: Sixteenth Century Journal Publishers, 1992), p. 418; Jean-François Gilmont, *John Calvin and the Printed Book* (Kirksville: Truman State University Press, 2005), p. 32; De Boer, “The Gifts of Prophecy, Tongues and Interpretation – Preaching and Preparation in the Company of Pastors of Geneva”. *Sárospataki Fuzetek*, n. 13, n. 4, 2009, (p. 41-60), p. 42-45.

[109] Manuel Gutiérrez Marín (Org), *Zwinglio: Antologia* (Barcelona: Producciones editorials del nordeste, 1973), p. 110.

[110] K. H. Marcus, *Hymnody and Hymnals in Basel, 1526-1606*, p. 728-29.

[111] “Zuínglio continuava a praticar e a apoiar a *Hausmusik,* música feita em privado, em casa, com amigos e familiares. Berna [que seguiu suas ideias neste ponto] também tinha um pequeno círculo de amantes da música que se encontravam em privado para prática e recitais”. G. Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, p. 254.

[112] Cf. Garside Jr., *The Origins of Calvin's Theology of Music*, p. 11; G. Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, p. 251; Marcus, *Hymnody and Hymnals in Basel, 1526-1606*, p. 728.

[113] Zuínglio, apud G. Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, p. 251.

[114] "[...] Zurique proibiu a execução de música na igreja durante os serviços religiosos de 1524 até 1598". Cf. G. Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, p. 248. Zuínglio tentou convencer outras cidades sob sua influência a fazerem o mesmo, obtendo sucesso apenas em Berna, que abraçou a visão em 1528 (até pouco tempo depois da morte de Zuínglio), em contraste com as igrejas de Basileia, São Galo e Constância. "Através de seus laços com Estrasburgo e Augsburgo, essas cidades entraram em contato com os hinos luteranos antes que as visões de Zuínglio sobre a música na igreja fixassem raízes" (Ibidem, p. 252, 258). Reformadores como Ecolampádio, em Basileia, "procuraram convencê-lo dos méritos do canto por parte da congregação. Zuínglio permaneceu impassível, e o culto em Zurique se fazia em absoluto silêncio, como numa reunião dos quacres, mas isso durou somente até 1598, quando o canto foi reintroduzido, literalmente, por cima do que restava do cadáver de Zuínglio". Patrick Collinson, *A Reforma* (São Paulo: Editora Objetiva, 2006), p. 212-13.

[115] Arie R. Brouwer, *Reformed Church Roots: Thirty-Five Formative Events* (Lansing: RCA Distribution Center, 1977), p. 82.

[116] Nick Needham, "Westminster and Worship: psalms, Hymns? And musical Instruments?". In: Ligon Duncan (Org.), *The Westminster Confession into the 21st Century*, v. 2 (Rosshire: Christian Focus Publication, 2003-2004), p. 254.

[117] Agostinho, *Confissões*, Livro X, cap. 33, p. 286. Para uma análise gramatical desta passagem, cf. Joseph Dyer, "The Desert, the City and Psalmody in the Late Fourth Century". In: Sean Gallagher *et al.* (Org.), *Western Plainchant in the First Millennium – Studies in the Medieval Liturgy and Its Music* (Burlington: Ashgate, 2003), p. 29 s. Historicamente, esse tipo de perfomance vocal que se encontra no limiar entre a fala e o canto ficou conhecida como cantilena ou cantilação. Nas palavras de Giulio Cattin, cantilação "é uma amplificação da palavra sobre um número restrito de sons, sendo o ritmo verbal definido em frases livres de qualquer estrutura métrica". Giulio Cattin, *La Monodia nel Medioevo* (Torino: Edizioni Di Torino, 1991), p. 12. Mesmo nas cantilações antigas, a monotonia completa era evitada, "pela introdução de umas poucas notas ascendentes e descendentes ('inflexões') no início, meio ou no fim da frase". Alec Harman, *Man and His Music – The*

Story of Musical Experience in the West (New York: Oxford University Press, 1962), p. 6.

[118] Hyun-Ah Kim, *The Renaissance Ethics of Music: Singing, Contemplation and Musica Humana* (London/New York: Routledge, 2015), p. 74. Quanto à influência do pensamento musical humanista sobre os reformados, inclusive sobre Zuínglio, recomendamos os seguintes textos, especialmente de Hyun-Ah Kim: "Music, Rhetoric, and the Edification of the Church in the Reformation: The Humanist Reconstrution of *Modulata Recitatio*". *Journal of Early Modern Christianity*, 2017, 4.1 (p. 1-20); "Erasmus on Sacred Music". *Reformation and Renaissance Review*, 8.3, 2006 (p. 277-300). Além destes, recomendamos também Brian Vickers, "Figures of Rhetoric/Figures of music?" *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, 2.1, 1984 (p. 1-44).

[119] W. Fuhrmann, *Heart and Voice*, p. 100-01.

[120] "[...] o jovem Calvino chegou a assumir posição próxima, e até Lutero certa vez expressou pensamentos similares" (W. Fuhrmann, *Heart and Voice*, p. 101).

[121] Cf. Rodolphe Peter e Jean-François Gilmont, *Bibliotheca Calviniana — Les Oeuvres de Jean Calvin Publiées au XVI Siècle*, v.1 (Geneva: Droz, 1991-2000), p. 36.

[122] Cf. J. Calvino, *O Livro dos Salmos*, v. 1, p. 40.

[123]A relação entre oração e canto, aliás, é muito comum no pensamento de Calvino, a ponto de dizer um estudioso que "todas as considerações de Calvino sobre a música ocorrem quando ele está discutindo sobre oração" (B. J. Douglas, "Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562-1994", p. 290).

[124] John Calvin, *Institutes of the Christian Religion* – 1536 (Grand Rapids: Wm B. Eerdmans Pub. Co., 1986), p. 74.

[125] J. Calvino, "Instrução na Fé ou Catecismo de Calvino (1537)". In: E. G. Faria (Org.), *João Calvino: Textos Escolhidos* (São Paulo: Pendão Real, 2008), p. 74.

[126] J. Calvino, *Institutas da Religião Cristã*, v. 3 [1536, IX.28] (São Paulo: Cultura Cristã, 2006), p. 115.

[127] Cf. Calvino, "Instrução na Fé ou Catecismo de Calvino (1537)", p. 74.

[128] Vale esclarecer que, em 1533, Farel elaborou a primeira liturgia evangélica de Genebra, intitulada *La manière et fasson quon tient es lieux que Dieu de sa grace a visites.* J-G. Baum (Org.), (Strasbourg/Paris: Treuttel et Wurtz/J. Cherbuliez, 1959). Disponível em https://ia801904.us.archive.org/7/items/lamani00egli/lamani00egli.pdf Acesso

em 05/03/2019). Mas esse manual de culto não traz nenhuma menção ao canto litúrgico, tratando apenas de batismo, casamento, ceia, pregação e visitação a enfermos. C. Grosse, "L'Esthétique du Chant dans la Piété Calviniste aux Premiers Temps de la Réforme (1536-1545)". *Revue de l'Histoire des Religions*, n. 1, 2010, p. 19.

[129] Cf. B. J. Douglas, "Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994", p. 293.

[130] J. Calvin, "Articles Concernant l'Organisation de l'Églesie et du Culte a Genève, proposés au Conseil par les Ministres [Le 16. Janvier 1537]". In: Edouard Cunitz, Johann-Wilhelm Baum e Eduard Wilhelm Eugen Reuss (Orgs.), *Joannis Calvini Opera quae Supersunt Omnia*, vol XXXVIII (Brunsvigae: C. A. Schwetschke, 1863), p. 12. Caso esse pedido de Calvino fosse aceito, que salmos seriam cantados, já que sua primeira coletânea só foi publicada em 1539 após sua expulsão de Genebra? É possível que o reformador já tivesse em mãos as paráfrases do poeta Clemente Marot (que conheceu em Ferrara, em 1536), ou ainda que o próprio Calvino já tivesse composto as suas próprias. B. A. Föllmi, "Calvin und das Psalmsingen – Die Vorschichte des Genfer Psalters". *Zwingliana* XXXVI, 2009, p. 64.

[131] C. Grosse, "L'Esthétique du Chant dans la Piété Calviniste", p. 20.

[132] Enquanto morou em Estrasburgo, Calvino planejava fazer uma tradução e publicar em francês as homilias de João Crisóstomo, com o fim de ensinar os crentes mais simples a ler e entender as Escrituras, devido ao estilo direto e pouco alegórico desse Pai da Igreja. John R. Walchenbach, *John Calvin as Biblical Commentator: An Investigation into Calvin's Use of John Chrysostom as an Exegetical Tutor* (Eugene: Wipf & Stock, 2010), xiv. Nesses textos, é certo que o reformador encontrou referências ao canto e aos salmos, que muito o ajudaram na formulação do seu pensamento musical.

[133] Alfred Erichson, *L'Église Française de Strasbourg au Seizième Siècle d'Après des Documents Inédits* (Strasbourg: Librairie C. F. Schimidt, 1886), p. 21-22.

[134] Segundo Philippe François, em seus primeiros dias em Estrasburgo, Calvino "frequentemente visitava Martinho Bucero, que era um dos maiores especialistas nos salmos do Antigo Testamento. Dois meses depois do início de seu ministério público, as pessoas cantavam salmos na comunidade francesa". Philippe François, "The Strasbourg Psalter of 1539". In: Matthieu Arnold (Org.), *John Calvin – The Strasbourg Years (1538-1541)* (Eugene: Wipf & Stock, 2016), p. 43.

[135] Robert Homer Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin's Geneva.* Tese de doutorado (McGill University, 1969), p. 94.

[136] Felix Bovet, *Histoire du Psautier des Églises Réformées* (Paris: Libraire Grassart, 1872), p. 4.

[137] J. Calvino, “Ordenanças Eclesiásticas de 1541”. In: E. G. Faria (Org.), *João Calvino: Textos Escolhidos* (São Paulo: Pendão Real, 2008), p. 194.

[138] In: E. Cunitz, J-W. Baum e E. W. E. Reuss (Orgs.), *Joannis Calvini Opera quae Supersunt Omnia*, v. VI (Brunsvigae: C. A. Schwetschke, 1867), p. 161-210.

[139] C. Grosse, “Que Tous Cognoissent et Entendent ce qui se Dict et Faict au Temple”, p. 367.

[140] Cf. F. Higman, “New Forms of Religious Engagement, ca. 1540”. In: M. Rothstein (Org.), *Charting Change in France around 1540* (Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2006), p. 132.

[141] B. J. Douglas, “Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994”, p. 294. Mais especificamente, “esse livro contém 30 salmos e 2 cânticos de Marot, 5 salmos e 2 cânticos de Calvino, um catecismo e diretrizes para o batismo, a ceia e o casamento. Algumas melodias de 1539 foram conservadas, outras adaptadas e outras eram novas”. Emily. R. Brink, “The Genevan psalter”. In: Emily R. Brink e Bert Polman (Orgs.), *Psalter Hymnal Handbook* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2003), p. 30.

[142] Cf. C. Grosse, “La Réforme Face à Ses Traditions: les Controverses sur la Révision du Psautier et du Formulaire Liturgique (1646-1788)”. In: C. Davy-Rigaux, B. Dompnier e D.-O. Hurel (Orgs.), *Les Cérémoniaux Catholiques en France à l’Epoque Moderne. Une Littérature de Codification des Rites Liturgiques* (Turnhout: Brepols, 2009), p. 247.

[143] C. Grosse, “Liturgia Reformata Semper Reformanda. La Dissolution de la Tradition Liturgique Calviniste au XIXe Siècle”. *Bulletin de La Société d’Histoire et d’Archéologie de Genève*, 40, 2010, (p. 67-75), p. 69.

[144] J. Calvin, “Le Catechisme de l’Eglise de Genève, c’est à Dire le Formulaire d’Instruire lês Enfans em la Chrestienté (1542)”. In: E. Cunitz, J-W. Baum e E. W. E. Reuss (Orgs.), *Joannis Calvini Opera quae Supersunt Omnia*, vol. VI (Brunsvigae: C. A. Schwetschke, 1867), p. 1-160.

[145] C. Grosse, “Que tous Cognoissent et Entendent ce qui se Dict et Faict au Temple”, p. 366.

[146] Ibidem, p. 367.

[147] J. Calvin, “Le Catechisme de l’Eglise de Geneve”, p. 85-86.

[148] C. Grosse, “La Réforme face à Ses Traditions”, p. 247-48.

[149] *Nunc Dimittis* (lat. *Agora, despedes*) são as primeiras duas palavras do velho Simeão, na Vulgata Latina, por ocasião da circuncisão do menino Jesus no templo (Lucas 2.29).

[150] "Calvino completou uma passagem adicional de 917 palavras. Essas duas passagens foram acrescentadas às 1305 palavras originais do Prefácio na edição de 1545 do Saltério, formando uma unidade ininterrupta de 2222 palavras. Em edições subsequentes essa prática continuou, desaparecendo quase que completamente o fato de que essas últimas 917 palavras fossem, de fato, uma adição". C. Garside Jr., "Calvin's Preface to the Psalter: A Re-Appraisal". *The Musical Quarterly*, v. 37, n. 4, 1951, p. 569.

[151] "Todo o desenvolvimento verificado nas adições de 1543 ao prefácio de 1542 diz respeito à questão do papel desempenhado pela música, e mais precisamente do canto, para acompanhar esse elo que se encontra na origem da comunicação com o divino" (C. Grosse, "L'Esthétique du Chant dans la Piété Calviniste", p. 24).

[152] Cf. Ibidem, p. 21.

[153] R. A. Leaver, *The Reformation and Music*, p. 38.

[154] C. Grosse, "*Que tous cognoissent et entendent ce qui se dict et faict au temple*", p. 366. *La Forme* e o *Catechisme* foram impressos juntos pela primeira vez em 1542. Ao fim dos anos de 1540, "era habitual imprimir em conjunto o Saltério, o manual de culto [La forme] e o Catecismo" (Ibidem, p. 369).

[155] J. Calvino, *Institutas da Religião Cristã*, v. 2 [IV.7] (São Paulo: Cultura Cristã, 2006), p. 10, itálicos nossos. Com poucas alterações, a mesma definição trinitária está presente na última edição da *Institutas,* de 1559. Nesta edição ele define fé como "o conhecimento firme e certo da benevolência divina para conosco, fundado sobre a verdade da promessa gratuita feita em Cristo pelo Espírito Santo, revelada à nossa mente e selada em nosso coração". J. Calvino, *A Instituição da Religião Cristã*, v. 2 [III.II.7] (São Paulo: Unesp, 2007), p. 29. Para Calvino, a fé operava na vida individual e cotidiana dos fiéis, mas operava, de modo especial no ajuntamento solene do povo de Deus. Por isso, ele concebeu o culto como um elemento essencial no relacionamento entre Deus e o homem, jamais comparado a qualquer reunião; um momento de profunda renovação e fortalecimento espiritual. Cf. Philip W. Butin, *Revelation, Redemption and Response – Calvin's Trinitarian Understanding of the Divine-Human Relationship* (Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 101.

[156] Ibidem.

[157] Ibidem.

[158] P. W. Butin, *Reformed Ecclesiology*, p. 25; P. W. Butin, *Revelation, Redemption and Response*, p. 102.

[159] J. D. Benoit, *Studies in Catholic & Liturgical Protestant Developments Renewal on the Continent* (London: SCM Press Ltd., 1958), p. 30.

[160] R. Bornert, *La Réforme Protestante du Culte à Strasbourg,* p. 200-01.

[161] Cf. Jouberto Heringer da Silva, "A música na liturgia de Calvino em Genebra". In: *Fides Reformata* (São Paulo: CPPGAJ, 7-2, 2002), p. 94.

[162] "Historicamente, esta pequena epiclese do nome divino é uma herança da missa romana da Idade Média. Teologicamente, ela retoma as antigas fórmulas de culto da tradição bíblica" (H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 219). Além de Estrasburgo, a fórmula era utilizada também em Berna e na Neuchatel de Farel, com alterações e em ocasiões como batismos e casamentos (Ibidem, p. 219-20).

[163] Cf. Hughes Oliphant Old, *Calvin's Theology of Worship*. In: Philip G. Ryken, Derek Thomas e J. Ligon Duncan III (Orgs.), *Give Praise to God – a Vision for Reforming Worship* (Phillipsburg: P & R Publishing, 2003), p. 11.

[164] Cf. H. O. Old, *Calvin's Theology of Worship*, p. 419.

[165] J. Calvino, "Instrução na Fé ou Catecismo de Calvino (1537)", p. 75.

[166] H. O. Old, *Calvin's Theology of Worship*, p. 421.

[167] "O censo de Genebra mostrou que, por volta de 1550, havia em torno de 10.300 pessoas na cidade. De 1550 a 1564, o ano da morte de Calvino, haveria um crescimento aproximado de 7.000 imigrantes, a maioria da França e a Itália" (H. A. Oberman e D. Weinstein, *The Two Reformations*, p. 144). De 1551 a 1554, uma população com cerca de 10.000 habitantes teve de enfrentar uma onda de estrangeiros. "O número, sozinho, demonstra o perigo: Genebra foi forçada a acomodar de 3.000-5.000 refugiados". William G. Naphy, "Calvin and Geneva". In: Andrew Petegree (Org.), *The Reformation World* (London/New York: Taylor & Francis Routledge, 2000), p. 316.

[168] David Gambrell, "Calvin's Influence on Worship and Music". In: *Windows Magazine*, v. 124, n. 2 (Austin: Austin Presbyterian Theological Seminary, 2009), p. 11.

[169] O *Kyrie* "é um texto grego preservado na igreja ocidental porque o grego era a linguagem mais antiga da igreja em Roma. Em latim ele é chamado *Miserere*". Eugen Rosenstock-Huessy e Ford Lewis Battles, *Magna carta latina* (Pittsburgh: The Pickwick Press, 1975), p. 3.

[170] William D. Maxwell, *An Outline of Christian Worship* (London: Oxford University Press, 1955), p. 177.

[171] Percy Dearmer, *The Art of Public Worship* (London: A. R. Mowbray & Co., 1920), p. 150-51.

[172] Paul Galbreath, “Between Form and Freedom: The History of the Collect in the Reformed Tradition”. In: Bridget Nichols (Org.), *The Collect in the Churches of the Reformation* (London: SCM Press, 2010), p. 127.

[173] Essa substituição (da Coleta para a oração por iluminação) também faz parte da herança de Estrasburgo para Calvino (H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 41), embora possua raízes patrísticas, especialmente nas liturgias siríaca, egípcia e a de Agostinho (ibidem, p. 213-18). No entanto, Calvino alcança uma precisão teológica superior aos seus predecessores, sendo essa uma boa expressão da sua doutrina sobre a relação entre Palavra e Espírito. “Para Calvino, era somente por meio da obra do Espírito que alguém poderia entender as Escrituras” (H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 212).

[174] P. Galbreath, *Between Form and Freedom*, p. 128.

[175] Ibidem.

[176] Ibidem, p. 129.

[177] Cf. P. W. Butin, *Reformed Ecclesiology*, p. 22.

[178] John D. Witvliet, *Worship Seeking Understanding: Windows into Christian Practice* (Grand Rapids: Baker Books, 2003), p. 146.

[179] Na Igreja Presbiteriana do Brasil, por exemplo, a liturgia está entre as funções exclusivas do pastor da igreja local: “São funções privativas do ministro: (...) d) orientar e supervisionar a liturgia na Igreja de que é pastor” (Constituição da IPB, Seção 2ª, Ministros do Evangelho, Artigo 31, letra d).

[180] Cf. C. Garside Jr., *The Origins of Calvin’s Theology of Music*, p. 6. “Calvino não declara totalmente sua teoria estética em nenhum lugar específico de suas obras; ao discutir beleza ou arte, ele o faz em conjunção ou na explicação de outros assuntos teológicos” (R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin’s Geneva*, p. 18).

[181] Talvez por causa disso, a palavra *liturgia* (que para nós tem um sentido menos problemático do que no século XVI) “não era um termo muito importante no vocabulário teológico de Calvino. De fato, foi uma palavra raramente usada pelos teólogos do seu tempo. O teólogo instruído estava consciente da palavra que os gregos usaram para a missa, mas a palavra não havia realmente passado para o vocabulário teológico latino do modo como passou ao nosso vocabulário teológico. Se, naturalmente, Calvino houvesse pensado que a palavra significava ‘obra do povo’, como alguns querem nos fazer crer, ele não a teria visto como tendo muito motivo para ser recomendada. Tudo isso implicaria para qualquer um dos primeiros teólogos

reformados, quanto mais para Calvino, um entendimento demasiado pelagiano sobre o culto. Calvino entendeu a palavra como significando serviço público, isto é, serviço executado para o bem da comunidade ou do estado, embora a palavra pudesse, como Calvino apontou, referir-se ao serviço público de culto" (H. O. Old, *Calvin's Theology of Worship*, p. 412).

[182] Ibidem, p. 420.

[183] Ibidem.

[184] B. J. Douglas, "Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562-1994", p. 303.

[185] Abraham Kuyper, *Calvinismo* (São Paulo: Cultura Cristã, 2004), p. 176.

[186] Seguimos nesse ponto a posição de Old, para quem o culto, na perspectiva de Calvino, é, primariamente, doxológico (Cf. H. O. Old, *Calvin's Theology of Worship*, p. 419).

[187] Olivier Millet, "La Voix et la Lettre: La Bible Humaniste et Réformée du XVIe Siècle entre Tradition Ecrite et Prédication Orale". In: Olivia Rosenthal (Org.), *À Haute Voix: Diction et Prononciation aux XVIe Siècle* (Paris: Klincksieck, 1998), p. 127.

[188] H. O. Old, *The Patristic Roots*, p. 253-54. Essa declaração de Old é rica em implicações e aponta a profunda liberdade existente na ordem de um culto cujos elementos procedam inteiramente da Palavra lida, pregada, visualizada (sacramentos) e invocada (cantada). A ideia contemporânea de uma ordem do culto de tipo piramidal, em que o tema do sermão dita a escolha de suas outras partes, provavelmente soaria estranha para aquela época.

[189] Para um resumo dos três grandes períodos do canto antigo e medieval, a crescente restrição ao canto leigo e a sua substituição pelo canto dos membros do clero e das comunidades monásticas, com formas cada vez mais elaboradas de registro e execução, cf. Wolfgang Fuhrmann, "Heart and Voice – A Musical Anthropology in the Age of Reformation". In: Anne Eusterschulte e Hannah Walzholz (Org.), *Anthropological Reformations – Anthropology in the Era of Reformation* (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015), p. 108-09.

[190] Cf. Peter Burke, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, p. 49.

[191] Cf. Felipe Fernández-Armesto e Derek Winson, *Reforma – O Cristianismo e o Mundo 1500-2000* (Rio de Janeiro: Record, 1996), p. 163.

[192] Charles Garside Jr., *The Origins of Calvin's Theology of Music: 1537—*1543 (Philadelphia: American Philosophical Society, 1979), p. 10.

[193] O Concílio de Trento (1545-1563) registrou na abertura de sua Seção XXII: "Ainda que a Missa encerre uma grande instrução do Povo fiel, contudo

pareceu aos Padres (I) não ser conveniente que se celebrasse ordinariamente na língua vulgar". Também no Cânone IX da mesma seção, está registrado: "Se alguém disser […] que a Missa se deve celebrar somente em língua […] vulgar; […] seja excomungado". Cf. *O Sacrosanto, e Ecumênico Concílio de Trento, em Latim, e Portuguez,* Tomo II (Lisboa: Officina Partiarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781), p. 101, 107. Essa posição de Roma foi menos fundamentada na ideia de uma sacralidade particular do latim "do que legitimada pela necessidade de demarcar os ritos da igreja romana em relação àqueles das igrejas protestantes". [...] Desde então, "o uso do latim assume a mesma função identitária para os católicos que o vernáculo para os protestantes". Christian Grosse, "Que tous cognoissent et entendent ce qui se dict et faict au temple" – Prières en français et usages liturgiques à Genève après La Réforme (1530-1570). In: J-F. Cottier (Org.), *La Prière em Latin de l'Antiquité au XVIe Siècle – Formes, Évolutions, Significations* (Turnhout: Brepols, 2006), p. 363. E foi assim que o uso do vernáculo nas missas foi especificamente proibido e, de modo crucial, "nenhuma provisão foi feita para o canto congregacional de salmos e hinos". D. Trocmé-Latter, *The singingofthe Strasbourg protestants*, p. 242.

[194] No século XX, no Concílio Vaticano II (1962-1965), ocorreu uma abertura tímida no tópico sobre a língua litúrgica, em relação a Trento: "§1. Salvo o direito particular, seja conservado o uso da língua latina nos ritos latinos. §2. Dado, porém, que não raramente o uso da língua vernácula pode ser muito útil para o povo, seja na missa, seja na administração dos sacramentos, seja em outras partes da liturgia, dê-se-lhe um lugar mais amplo, especialmente nas leituras e admoestações, em algumas orações e cânticos, segundo as normas estabelecidas para cada caso nos capítulos seguintes". *Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II* (São Paulo: Paulus, 2002), Art. 36, p. 32-33. No entanto, o latim ainda permanece a língua oficial da Igreja Católica até o presente. "Quando o Papa Bento XVI anunciou sua renúncia em 11 de fevereiro de 2013, ele o fez em latim, num 'tweet' de 140 caracteres. A única jornalista no Vaticano que conhecia latim, Giovanna Chirri, teve informação privilegiada. Seu pronunciamento oficial de renúncia também foi feito nessa língua" (Bloemendal, *Introduction: Bilingualism, Multilingualism and the Formation of Europe*, p. 1).

[195] D. Trocmé-Latter, *The Singing of the Strasbourg protestants, 1523-1541*, p. 16.

[196] A. Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 42.

[197] Charles H. Kaufman, *Music in New Jersey — 1655-1860* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1981), p. 41.

[198] Ibidem, p. 41.

[199] Joseph P. Swain, *Historical Dictionary of Sacred Music* (Lanham: The Scarecrow Press, 2006), p. 128.

[200] William Mahrt, “Toward a Revision of Music in Catholic Worship”. *Sacred Music*, v. 134, n. 1, 2007, p. 55. Quanto às diferenças destacadas pelos humanistas (e assumidas pelos reformadores) no século XVI entre os repertórios antigos de cantos latinos, conhecidos como cantochão, e a suposta deformação dos seus acentos e a baixa inteligibilidade do chamado *cantus planus* (termo só raramente utilizado antes do século 13), cf. Hyun-Ah Kim, *Cantus Planus* in the Reformation. *RRR,* 7.2-6, 2005.

[201] Eric Werner, *The Sacred Bridge – The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium* (London/New York: Dennis Dobson/Columbia University Press, 1959), p. 170.

[202] Ibidem.

[203] Cf. Ibidem, p. 171.

[204] Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, v. 1 (Princeton: Princeton University Press, 1969), p. 157-58.

[205] Wilfred G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry – A Guide to Its Techniques* (Sheffield: JSOT Press, 1986), p. 87.

[206] Ibidem.

[207] Cf. Ibidem.

[208] V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, v. 1, p. 169-70.

[209] Para mais informações sobre o debate em torno da questão do canto na igreja primitiva, cf. *Apêndice 1: Como cantavam os primeiros cristãos?*

[210] Pesquisas atuais indicam proveitos da métrica, que podem ter sido intuídos pelos antigos e poderiam explicar a sua utilização por parte dos gregos, com propósitos morais; lembrando que, para os gregos, a métrica, por seu impacto psicológico, poderia ser utilizada para ordenar o caráter humano, juntamente com a melodia. Cf. Edward A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece* (New York/London: Columbia University Press, 1964), p. 67. Entre os primeiros cristãos, esse tipo de canto foi adotado, principalmente, por facilitar a memorização, num tempo em que os livros eram poucos e a capacidade de leitura era exceção, não regra. Allen Cabaniss, “The Background of metrical psalmody”. *Calvin Theological Journal*, v. 20, n. 2, 1985, p. 196.

[211] O tipo de canto predominante no saltério genebrino era o silábico (métrico) simples; os melismas eram quase inexistentes. Calvino não era

inteiramente contra melismas, apesar de tê-los empregado pouquíssimo em seu hinário, em comparação à música católica do seu tempo. Embora a maioria das melodias do Saltério genebrino se adaptasse aos seus textos silabicamente, “as músicas dos salmos 2, 6, 10, 13, 91 e 138 não eram exclusivamente silábicas”. Timothy Charles Duguid, *Sing a New Song: English and Scottish Metrical Psalmody from 1549-1640*, v. 1. Tese de doutorado. (The University of Edinburgh, 2011), p. 38. No conjunto, as melodias eram “suaves, intimistas e um tanto austeras, em comparação com o caráter seco e vigoroso da maioria dos corais alemães” (Donald J. Grout e Claude V. Palisca, *História da Música Ocidental*, p. 282-83).

[212] “Pelo tratamento silábico do texto – sua ‘métrica’ – Calvino associou estreitamente poesia e música, e agiu assim em favor da inteligibilidade das palavras” (Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg*, p. 53). A compreensão do papel pedagógico da música era central entre os humanistas cristãos em Estrasburgo, na Escola Superior fundada por João Sturm, onde também Calvino foi professor (Ibidem, p. 55).

[213] R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin’s Geneva*, p. 54.

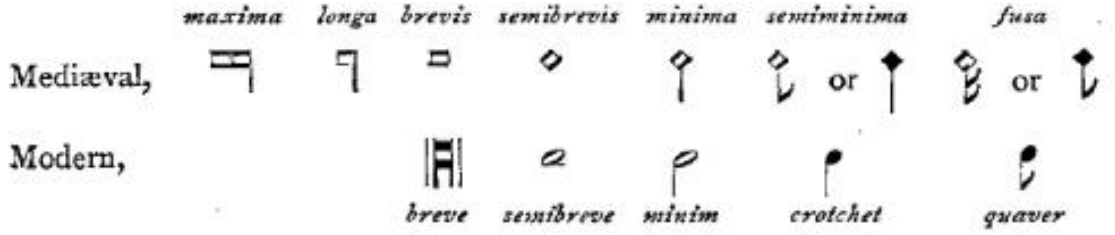
[214]Sobre cantilena, cf. Nota 117.

[215] Cf. E. Weber, *La Langue des Psaumes*, p. 267; E. R. Brink, *The Genevan Psalter*, p. 33.

[216] R. J. Miller, *Calvin’s Understanding of Psalmsinging as a Means of Grace*, p. 36.

[217] Cf. Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg*, p. 53.

[218] Para ler sobre as figuras musicais em uso no tempo de Calvino e suas equivalentes modernas, cf. Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* (Cambridge/Massachusetts: The Medieval Academy of America, 1949), p. 87. Pratt, num quadro comparativo, apresenta as formas antigas das figuras musicais e suas equivalentes mais recentes, algo útil para o leitor músico que queira entender melhor as partituras da época. Cf. Waldon Selden Pratt, *The History of Music* (New York: G. Schirmer, 1907), p. 79:



[219] E. Weber, *La Langue des Psaumes*, p. 267; Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg*, p. 59.

[220] B. J. Douglas, “Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994”, p. 299-300.

[221] Cf. F. W. Sternfeld, “Music in the Schools of the Reformation”. *Musica Disciplina*, vol. 2, 1948, p. 102.

[222] J. Calvin, *Articles concernant l’organisation de l’Églesie et du culte a Genève, proposés au Conseil par les Ministres*, p. 12.

[223] J. Calvino, “Ordenanças Eclesiásticas de 1541”. In: E. G. Faria (Org.), *João Calvino: Textos Escolhidos*, p. 194.

[224] Robert M. Kingdon, “The Genevan Revolution in Public Worship”. *The Princeton Seminary Bulletin*, 1999, p. 277. Ao que tudo indica, esse era um costume existente em Estrasburgo, defendido por João Sturm (Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg*, p. 55). No entanto, “não está documentado de onde as crianças teriam de cantar; é improvável que elas tenham sido separadas do restante da congregação, como ocorrera no coro antes da Reforma, considerando a atitude geral das igrejas reformadas em relação à separação entre o coro e o clero”. Daniel Trocmé-Latter, “The Psalms as a Mark of Protestantism: the Introduction of Liturgical Psalmsinging in Geneva”. *Plainsong and Medieval Music*, vol. 20, 02, 2011, p. 156.

[225] A expressão é de Weber, cf. E. Weber, *La Langue des Psaumes*, p. 267; Weber, *Chant et Musique des Reformes Français – Le Psautier Huguenot*, p. 13.

[226] E. Weber, *La Langue des Psaumes*, p. 264. A popularidade do Saltério “é frequentemente atribuída à facilidade com a qual as congregações contemporâneas o aprendiam”. B. J. Douglas, “Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994”, p. 304.

[227] A. Pettegree, *The French Book and the European Book World* (Leiden/Boston: Brill, 2007), p. 97.

[228] Pierre Pidoux, *Introduction*, p. 28.

[229] Cf. L. Febvre e H.-J. Martin, *The Coming of the Book* (London: NLB, 1997), p. 318. Uma curiosidade é que, nos anos anteriores à Reforma, “somente um impressor imprimia, ocasionalmente, livros em Genebra. Por volta do tempo em que a Reforma foi plenamente estabelecida nesta cidade, houve pelo menos 34 impressores, incluindo alguns de destaque internacional, como Roberto Estienne e seu filho Henri, João Crespin e Antônio Vincent”. R. M. Kingdon, “Uses of the Psalter in Calvin’s Geneva”. In: Willem van’t Spijker (Org.), *Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden* (Tübingen: Niemeyer, 2004), p. 24-25.

[230] A. Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion*, p. 58.

[231] J. P. Swain, *Historical Dictionary of Sacred Music*, p. 70.

[232] E. R. Brink, *The Genevan Psalter*, p. 28.

[233] "É um lugar-comum que aquilo que choca uma geração seja aceito com a mais completa tranquilidade pela próxima". T. S. Eliot, "Religion and Literature". In: *Selected Prose* (London: Penguin Books, 1953), p. 32. Assim como ocorre nos Estados Unidos, em nosso país muitos dos cânticos da igreja brasileira tendem a refletir, quase exclusivamente, "um estilo popular de algum modo parecido com o 'soft rock' do início dos anos de 1970". John Frame, *Contemporary Worship Music: A Biblical Defense* (Phillipsburg: P&R Publishing, 1997), p. 7. Ora, dificilmente tal estilo musical seria aceito pelos cristãos do início do século XX.

[234] "A oposição de Calvino aos corais baseava-se sobretudo na substituição geral da congregação como agente da adoração e na falta de inteligibilidade dos textos que eram cantados" (R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin's Geneva*, p. 382).

[235] "Existem duas instâncias no registro do Conselho [genebrino] em que as congregações de Genebra foram instruídas a permanecer silentes, enquanto um coral — na verdade apenas no nome — cantava porções da liturgia reservada para a congregação. Tanto nos artigos de 1537 como na injunção de 1561, o coral canta de modo que a congregação seja edificada pela participação com ordem e entendimento na liturgia. [...] É provável que os colegiais cantassem separadamente da congregação de 1551 em diante, por causa do número de novos salmos e melodias sendo adicionados ao Saltério" (R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin's Geneva,* p. 183). Fora dessas duas únicas ocasiões, em Genebra a congregação era o "coral".

[236] James F. White, *Introdução ao Culto Cristão*, p. 83.

[237] Cf. E. A. McKee, *Reformed Worship in the Sixteenth Century*, p. 28.

[238] J. Calvino, *O Livro dos Salmos*, v. 1, p. 33.

[239] Cf. J. Calvino, *O Livro dos Salmos*, v. 1, p. 33. Joel Beeke resume de forma magistral o entendimento calvinista a respeito dos benefícios dos salmos, ao afirmar que: a) os salmos ensinam sobre Deus, como um verdadeiro "credo cantado"; b) ensinam sobre a nossa necessidade de Deus; c) oferecem o remédio divino para as nossas necessidades espirituais, apresentando-nos Cristo e sua obra; d) levam-nos a meditar sobre a graça e a misericórdia divinas; e) levam-nos a fugir para Deus em oração e levar nossos pedidos a Ele, suplicando confiantemente em meio à adversidade; f) mostram-nos a profundidade da comunhão que podemos desfrutar pactualmente com

Deus; g) fornecem-nos um veículo para adoração comunitária; h) cobrem um amplo espectro de experiência espiritual, incluindo fé e perplexidade, alegria em Deus e tristeza pelo pecado, a presença divina e o senso de abandono (Cf. Joel R. Beeke, "Calvin on Piety". In: Donald K. McKim (Org.), *The Cambridge Companion to John Calvin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 137.

[240] E. R. Brink e J. D. Witvliet, "Contemporary Developments in Music in Reformed Churches Worldwide". In: Lukas Vischer (Org.), *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2003), p. 325.

[241] Cf. J. D. Witvliet, "The Spirituality of the Psalter in Calvin's Geneva". *Calvin Theological Journal,* 32, 1997, p. 280.

[242] Carlos M. N. Eire, *Reformations – The Early Modern World, 1450-1650* (New Haven/London: Yale University Press, 2016), p. 316.

[243] Ibidem.

[244] C. Grosse, "Que Tous Cognoissent et Entendent ce qui se Dict et Faict au Temple", p. 377.

[245] C. M. N. Eire, *Reformations – The Early Modern World, 1450-1650*, p. 316.

[246] "Quando Erasmo proclamou em 1518 que a cidade era um mosteiro civil (*magnum monasterium*) em que os votos monásticos deviam ser realizados, ele tinha em mente a reforma como uma reforma moral visível e identificava a justificação com a realização da justiça. Isso sem dúvida tornou-se uma característica dos reformadores urbanos, inclusive seus dois principais líderes, Ulrico Zuínglio e Martinho Bucero. A vantagem mais óbvia da interpretação da cidade como um mosteiro cívico é que podemos evitar o anacronismo da terminologia inventada tardiamente e estar bem mais perto do estado de espírito da época. Para nossos propósitos, é ainda mais importante que o 'mosteiro largo' articule este aspecto da reforma na cidade, sobre o qual João Calvino uma vez refletiu e rejeitou" (H. A. Oberman, *John Calvin and the Reformation of the Refugees,* p. 181).

[247] H. A. Oberman, *John Calvin and the Reformation of the Refugees*, p. 187.

[248] Cf. Ibidem, p. 188.

[249] R. J. Miller, *Calvin's Understanding of Psalmsinging as a Means of Grace*, p. 42.

[250] M. M. Boulton, "The Rule of Life: John Calvin and Practical Formation". In: H. Selderhuis (Org.), *Calvinus Clarissimus Theologus: Papers of the Tenth*

International Congress on Calvin Research (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012), p. 284.

[251] J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter in Calvin's Geneva*, p. 279. O único princípio guia na elaboração das tabelas parece ser "o intento de cantar aproximadamente o mesmo número de estrofes em cada serviço" (Ibidem, p. 280).

[252] Cf. Jean Girard, *Table pour Trouver les Pseaumes selon l'Ordre qu'on les Chante en l'Eglise de Geneve, Tant le Dimanche au Matin et Soir, que le Mercredi Jour des Prieres* (Genève, 1549). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-12767>. Acesso em 3 de março de 2019. Seguimos aqui a transcrição de Pierre Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, v. 2, p. 44.

[253] Cf. Christian Grosse, *Les Rituels de La cène – Le Culte Eucharistique Reforme à Genève (XVIe-XVIIe siècles)* (Genève: Librairie Droz, 2008), p. 662.

[254] Nesta e nas próximas tabelas, Pidoux indica o *número das estrofes* da versificação, e não o número dos versos que cada salmo possui na Bíblia.

[255] "A tabela mostra, pelas palavras do texto, aquelas seções que devem ser cantadas. Nós substituímos essas indicações por aquelas das estrofes da versificação". Pierre Pidoux (Org.), *Le Psautier Huguenot du XVIe Siécle – Documents et Bibliographie – Vol. 2* (Bâle: Édition Baerenreiter, 1962), p. 62. A distribuição dessa tabela (83 salmos em 28 semanas) foi usada de 1552 a 1562 sem grandes alterações, até ser substituída por uma tabela definitiva (Tabela 3, a seguir), que distribuía os 150 salmos ao longo de 25 semanas (Cf. Ibidem, p. 62).

[256] Cf. Ibidem, p. 135.

[257] Cf. J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter in Calvin's Geneva*, p. 280. Witvliet, nesta sua menção ao salmo 137, provavelmente refere-se ao trecho imprecatório desse poema.

[258] Igualmente, "não era incomum (de fato, era frequentemente requerido) que um monge conhecesse o saltério inteiro de cor". Calvin R. Stapert, "*Singing Psalms from Biblical Times to the Protestant Reformation*". In: E. R. Brink e B. Polman (Org.), *Psalter Hymnal Handbook* (Grand Rapids: CRC Pub., 1998), p. 22. "Os monges que não fossem particularmente dotados poderiam levar de dois a três anos só para aprender os salmos de cor. Outros conseguiam memorizar todos os salmos em apenas seis meses". Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2005), p. 47.

[259] Cf. Olivier Millet, “Sphère Publique et Sphère Privée dans l’Oeuvre et la Pensée de Calvin”. In: *School of Sociological Journal*, n. 89 (Kwansei Gakuin University, 2001), p. 48.

[260] J. Calvin, *Preface, 1542,* p. 169.

[261] Ibidem.

[262] Cf. O. Millet, *Sphère Publique et Sphère Privée dans l’Oeuvre et la Pensée de Calvin*, p. 48.

[263] Cf. J. Calvin, *Preface, 1543*, p. 20. Embora as informações sobre a devoção privada em Genebra sejam escassas, Robert Kingdon, valendo-se dos registros do Consistório de Genebra do tempo de Calvino, afirma que os salmos eram cantados em ambientes de trabalho e também nas ruas, menos como louvor e mais com intenção de perturbar, ironizar ou mesmo parodiar os hinos (R. M. Kingdon, *Uses of the Psalter in Calvin’s Geneva*, p. 29 s). Tudo isso sugere que o Saltério genebrino se tornou parte integrante da vida dos fiéis, para além do culto solene.

[264] O. Millet, *Sphère Publique et Sphère Privée*, p. 48.

[265] Ibidem. Entre as versões mais populares desses hinos para uso fora do culto, está aquela arranjada por Cláudio Goudimel, de 1564. Seu formato era homofônico (cada voz possuindo o mesmo ritmo da melodia principal, algo assumido como padrão até hoje no canto harmonizado de hinos congregacionais). “As harmonias são simples, sólidas e substanciais. Os arranjos são fornecidos para cada um dos 150 salmos: mas, quando a mesma melodia é cantada em dois ou mais salmos, Goudimel fornece, além do arranjo simples, capaz de ser cantado por qualquer coro de aldeia, uma forma mais elaborada, arranjada como um moteto” (G.R. Woodward, *The Genevan Psalter of 1562: Set in Four-Part Harmony* by Claude Goudimel, in 1565. Proceedings of the Royal Musical Association, 1918, p. 179). Após a morte de Calvino, aos poucos, “algumas das versões mais simples a quarto vozes começaram a ser utilizadas também no culto público”. D. J. Grout e C. V. Palisca, *História da Música Ocidental,* p. 282.

[266] Cf. O. Millet, *Sphère Publique et Sphère Privée*, p. 48-49.

[267] J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter in Calvin’s Geneva*, p. 297.

[268] J. Calvin, *Prèface, 1543,* p. 21.

[269] R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin’s Geneva*, p. 46.

[270] Agostinho, *Comentário aos Salmos – Salmo 1-50* (São Paulo: Paulus, 1997), p. 457.

[271] Nicholas Wolterstorff, “A Liturgia Reformada”. In: D. K. Mckim, *Grandes Temas da Tradição Reformada* (São Paulo: Pendão Real, 1999), p. 261-62.

[272] E. R. Brink e J. D. Witvliet, *Contemporary Developments in Music,* p. 328.

[273] B. A. Föllmi, “La Psalmodie Anglaise du XVIe Siècle à 1719”*. Revue d’Histoire et de Philosophie Religieuses,* tome 91, n. 2, 2011, p. 160.

[274] Ibidem, p. 162.

[275] Ibidem, p. 165.

[276] Cf. Ibidem.

[277] Cf. Ibidem, p. 168.

[278] Kenneth H. Cousland, “The Significance of Isaac Watts in the Development of Hymnody”. *Church History*, v. 17, n. 4, 1948, p. 291.

[279] Michael Morgan, “Singing the Psalms”. In: William P. Brown, *The Oxford Handbook of the Psalms* (Oxford: Oxford University Press, 2014), p. 571.

[280] Cf. B. A. Föllmi, “La Psalmodie Anglaise du XVIe Siècle à 1719”, p. 177.

[281] Robin A. Leaver, “Isaac Watts’ Hermeneutical Principles and the Decline of Metrical Psalmody”. *Churchman* 92, 1978, p. 57.

[282] B. A. Föllmi, “La Psalmodie Anglaise du XVIe Siecle à 1719”, p. 177.

[283] Ibidem, p. 178.

[284] Cf. Denise Dombkowski Hopkins, *Journey Through the Psalms* (St Louis: Chalice Press, 2002) p. 21. Cousland lembra que, embora Watts tenha sido importante na mudança que estamos descrevendo, a paráfrase livre de salmos já era uma tendência entre compositores da sua época e até antes. A famosa *New Version of the Psalms of David* (1696), de Nahum Tate e Nicholas Brady, foi um sintoma. No início do século XVI, George Wither, com seu *The Songs of the Old Testament, Translated into English Measure* (1621), foi o pioneiro das paráfrases livres de salmos, e John Patrick, com seu *A Century of Select Psalms and Portions of the Psalms of David, Especially all Those of Praise* (1679), também inseriu conteúdo cristão nos salmos. “Eles influenciaram profundamente a Watts, supriram-no com temas e linhas reais e ajudaram a preparar o caminho para a aceitação da sua obra” (K. H. Cousland, *The Significance of Isaac Watts in the Development of Hymnody*, p. 291).

[285] Ibidem, p. 293.

[286] Cf. M. Morgan, *Singing the Psalms,* p. 578.

[287] Isaac Watts, *Hymns and Spiritual Songs, in Three Books — Preface* (London: W. Strahan, 1777), p. ix. “Nas antigas versões metrificadas, havia a preocupação com uma reapresentação do salmo, mas em Watts a preocupação era com uma reinterpretação” (R. A. Leaver, *Isaac Watts’s Hermeneutical Principles,* p. 58).

[288] I. Watts, *Hymns and Spiritual Songs, in Three Books — Preface,* p. xiii.

[289] I. Watts, *A Short Essay toward the Improvement of Psalmody.* Works, v. IV (London: J. Barfield, 1810), p. 371-88.

[290] Ibidem, p. 375-76.

[291] Ibidem, p. 376. Foi o caso com os salmos de número 28, 43, 52, 54, 59, 64, 70, 79, 88, 108, 137, 140 e 141.

[292] I. Watts, *The Psalms of David Imitated in the Language of the New Testament. And apply’d to the Christian State and Worship* (London: J. Oark, 1719), p. 378.

[293] Ibidem, p. 170. Ver também salmo LXXV, estrofe II (p. 195), salmo XCVI, estrofe II (p. 248), salmo CXV, estrofe VI (p. 302), salmo CXXXV, estrofe VIII (p. 356). Visando o sentido exato das estrofes, fizemos traduções literais, sem nos preocupar em preservar os versos nem seu tom poético.

[294] Cf. B. A. Föllmi, "La Psalmodie Anglaise du XVIe Siècle à 1719", p. 178.

[295] R. A. Leaver, *Isaac Watts's Hermeneutical Principles and the Decline of Metrical Psalmody*, p. 59.

[296] D. D. Hopkins, *Journey Through the Psalms*, p. 21.

[297] Sobre o expressivo alcance da obra de Watts, cf. Wilbur Macey Stone, *The Divine and Moral Songs of Isaac Watts* (New York: The Triptych, 1918), p. 41-93; Mary De Jong, "Textual editing and the 'Making' of hymns in Nineteenth-century America". In: Mark Noll e Edith L. Blumhofer (Orgs.), *Sing them over again to me – Hymns and Hymnbooks in America* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2006), p. 77-97.

[298] Robin A. Leaver, "Liturgical Music as Corporate Song 1: Hymnody in Reformation Churches". In: Robin A. Leaver e Joyce Ann Zimmerman (Orgs.), *Liturgy and Music – Lifetime Learning* (Collegeville: The Liturgical Press, 1998), p. 295.

[299] Richard A. Arnold, *Trinity of Discord – The Hymnal and poetic innovations of Isaac Watts, Charles Wesley, and William Cowper* (New York: Peter Lang Publishing Inc., 2012), p. 29.

[300] K. H. Cousland, *The Significance of Isaac Watts in the Development of Hymnody*, p. 297.

[301] Leaver, *Isaac Watts's Hermeneutical Principles*, p. 59.

[302] D. D. Hopkins, *Journey through the Psalms*, p. 21. H.-R. Rookmaaker, "Let's Sing the Old Dr. Watts: a Chapter in the History of Negro Spirituals". In: *The Complete Works of Hans Rookmaaker on cd rom,* Part III (Music articles) (United Kingdom: Piquant Editions, 2002), p. 334-45.

[303] Carl J. Bosma, *Spirituality and the Psalms.* Apostila de Mestrado em Antigo Testamento (São Paulo: CPPGAJ, 2004), p. 25.

[304] Isso se relaciona com outra razão apresentada por Hopkins para o abandono do Saltério: uma prosperidade material jamais alcançada pelo ocidente, que gerou conforto e ausência de perigos naturais jamais sentidos, e que muitas vezes acaba encobrindo a necessidade de lamento, daquela saudável impaciência dos crentes pelo fim dos tempos e pelo reinado final do Senhor. Para essa autora, atualmente, "a tradição teológica da igreja tem visto os lamentos como a violação de uma etiqueta de oração que foi assumida" (D. D. Hopkins, *Journey through the Psalms,* p. 4).

[305] Walter Brueggemann, *Spirituality of the Psalms* (Minneapolis: Fortress Press, 2002), p. xii.

[306] O jornal Imprensa Evangélica foi a primeira publicação periódica (quinzenal) evangélica de toda a América Latina. Fundado por Simonton, passou a ser publicado pela da Igreja Presbiteriana do Brasil entre novembro de 1864 e julho de 1892. De 1868 a 1877, circulou como *A Imprensa Evangélica.* Cf. Edwiges R. dos Santos, *O jornal Imprensa Evangélica* (São Paulo: Mackenzie, 2009).

[307] *Actas do Synodo da Igreja Presbyteriana no Brazil,* Sessões de setembro de 1888, celebradas na Igreja Presbiteriana do Rio de janeiro (São Paulo: Typografia Internacional, 1888), p. 5.

[308] Cf. *A Imprensa Evangélica,* agosto de 1881, p. 233-34.

[309] Ibidem, p. 233.

[310] As palavras no Diretório de Culto brasileiro foram adaptadas do Diretório de Culto de Westminster: "É dever dos cristãos louvar a Deus publicamente cantando Salmos juntos na Igreja, e também em particular na Família. [...] Para que toda a Igreja possa se unir no canto, todas as pessoas que sabem ler deverão ter um hinário dos Salmos; [...] Mas, no momento, quando há muitos na Igreja que não sabem ler, é conveniente que o Ministro, ou algum outro indivíduo apto indicado por ele e pelos outros presbíteros, leia os Salmos, cada verso por sua vez, antes de ser cantado". *Diretório de Culto de Westminster* (São Paulo: Os Puritanos, 2000), p. 65-66.

[311] Para uma análise do processo de formação e desenvolvimento deste hinário, cf. Douglas N. Cardoso, "'Salmos e Hinos': uma Análise da Formação do Primeiro Hinário Protestante Produzido no Brasil Império". In: *Estudos de Religião,* n. 27 (São Bernardo do Campo/SP: Umesp, 2004), p. 100-17. Segundo esse autor, a Igreja Presbiteriana conseguiu licença para a utilização deste hinário (após a negação à primeira solicitação, feita por Blackford, cunhado de Simonton, em carta enviada a Sarah Kalley, por José Manuel da Conceição) somente em 1896, por ordem expressa de Sarah Kalley (D. N. Cardoso, "*Salmos e Hinos",* p. 104). Neste artigo, acerca da presença de salmos metrificados nas diversas edições deste hinário, Cardoso sentencia (p. 113): "As partes relativas aos Salmos apresentaram uma diminuição significativa nas sucessivas edições. Na primeira edição brasileira de *Salmos e Hinos,* de 1861, havia 18 salmos, num total de 50 hinos, ou seja, 36% do cancioneiro. Na última edição dirigida por Sarah, a 2ª edição de *Salmos e Hinos com Músicas Sacras,* de 1889, havia 25 salmos, num total de 230 hinos, totalizando 10% do cancioneiro. Mesmo considerando a produção de

Sarah, 19 hinos ou 76% dos salmos, fica claro, que houve uma estagnação do número destes em benefício da inclusão de novos hinos".

[312] Na edição final do Saltério de 1562 está presente a inspiração oriunda de repertório antigo: O salmo 55 se aproxima do hino *Lauda Sion Salvatorem*; o 58 recorda o *'Credo III'*; o 141 é uma transposição, notável pela flexibilidade da escrita musical, do hino *Conditor alme siderum.* Os exemplos mais recentes de empréstimos: a melodia da sequência *Victimae paschali laudes* é a base do salmo 80, 'O Pasteur d'Israel, escoute'. P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, p. 24.

[313] Cf. D. N. Cardoso, "*Salmos e Hinos",* p. 105-12. Até onde sabemos, os hinários das igrejas evangélicas nacionais foram constituídos, não por composições encomendadas, mas por compilação de hinos já consagrados em outros países e no nosso.

[314] Cf. nota 25 do capítulo 7.

[315] M. Morgan, "Singing the Psalms", p. 580.

[316] J. Calvino, *Colossenses* (São José dos Campos: Editora Fiel, 2010), p. 93.

[317] J. Calvino, *Efésios* (São José dos Campos: Editora Fiel, 2007), p. 132.

[318] Holladay, comentando sobre Efésios 5.19 e Cl 3.16, confessa ter dúvidas sobre se tais passagens se referem aos salmos do Antigo Testamento ou a "salmos" improvisados pelos cristãos (W. Holladay, *The Psalms through Three Thousand Years,* p. 115). A mesma posição é assumida por Alikin. Cf. Valeriy A. Alikin, *The Earliest History of the Christian Gathering* (Leiden: Brill, 2009), p. 216. Para McGowan, a frase de Paulo designa mais uma ideia complexa do que três tipos específicos de canto. No entanto, o autor não resiste e sugere uma divisão tríplice, ao afirmar que os primeiros cantos cristãos poderiam "ter incluído textos escriturísticos, hinos tradicionais e composições originais" (Andrew B. Mcgowan, *Ancient Christian Worship* (Grand Rapids: Baker Publishing Group, 2014), p. 114. Mcgowan também afirma que a palavra salmos, como usada em Colossenses e Efésios, "não precisa necessariamente se referir exclusivamente ao Saltério; ela literalmente significa execução de canto acompanhada por um instrumento de cordas. No entanto, ela havia já tomado um sentido mais técnico para os judeus de fala grega (cf. Lc 20.42); a falta de outra evidência para tal execução nos contextos cristãos apoia a possibilidade de que, aqui, essa tenha sido a forma de se referir aos salmos bíblicos" (Ibidem, p. 114). Considerando a escassez de documentação, Smith afirma que, na literatura cristã do século I e início do século II, os termos "salmos, hinos e cânticos espirituais" "aparecem tipicamente sem explicação e sem contextos informativos. Nessas

circunstâncias eles eludem definição individual e, portanto, não podem ser diferenciados". John A. Smith, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity* (Farnham/Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2011), p. 182. Ao que parece, o entendimento que prevaleceu nas igrejas protestantes foi aquele mais ligado aos luteranos: *salmos* se refere às paráfrases dos salmos; *hinos* se refere a traduções de hinos da Igreja antiga, e *cânticos* a composições livres. Cf. B. A. Föllmi, "*Le 'Psautier de Calvin'* – Théologie, Pratique, Usage"*. Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses,* Tome 89, no 4, 2009, p. 481.

[319] C. Garside Jr., *The Origins of Calvin's Theology of Music,* p. 8.

[320] R. Bornert, *La Réforme Protestante du Culte à Strasbourg au XVI Siècle (1523-1598)*, p. 196.

[321] J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter in Calvin's Geneva*, p. 275.

[322] R. Bornert, *La Réforme Protestante du Culte à Strasbourg au XVI Siècle*, p. 196.

[323] J. Calvin, *Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en Chant: à Strasburg*, 1539, p. 56. Esse hino ainda constará na versão final do Saltério de Genebra, 23 anos depois.

[324] J. Calvin, *Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en Chant,* p. 57-58. Essa versão do decálogo foi composta de modo consideravelmente criativo, "com estrofes introdutórias e conclusivas, num poema de doze quadras [e não dez]" (J. T. Mcneill, *The History and Character of Calvinism,* p. 148). O arranjo se destaca por seu belo desenho pedagógico: "ao anunciá-los antes de tudo na primeira estrofe ('Ouçamos a Lei'), Calvino os faz seguir por dez estrofes para os muitos mandamentos e os encerra com uma décima-segunda e última estrofe" (Robert Weeda, *Calvin and the Church Music in Strasbourg,* p. 55).

[325] J. Calvin, *Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en Chant*, p. 60.

[326] P. Pidoux, "Le Psautier Huguenot du XVIe Siécle", p. 142.

[327] W. Walker, *John Calvin, the Organizer of Reformed Protestantism* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1906), p. 226.

[328] O cântico é *atribuído* a Calvino pelos editores da *Calvini Opera* (C.O., VI, col. 223) e por Jean Garnier. A única cópia conhecida do Saltério de Estrasburgo de 1542 (intitulada também como *La Forme des Prières et Chants Ecclésiastiques*), que continha esse hino, foi destruída em 1871, durante um incêndio na Biblioteca de Estrasburgo, embora tenha sido minuciosamente descrita por Riggenbach, Douen e os editores da *Opera Calvini*. Cf. P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, VI.

[329] Cf. J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter*, p. 276. O texto original de 1562, editado por Antoine Vincent, encontra-se disponível em <http://www.e-

rara.ch/gep_g/content/titleinfo/859322 >. Acesso em 7 de março de 2019.

[330] *Les Pseaumes mis en Rime Francoise par Clement Marot et Theodore de Beze* (Genève, 1562), p. 356.

[331] Ibidem, p. 358.

[332] Cf. E. Weber, *La Langue des Psaumes*, p. 265.

[333] C. R. Joby, *Calvinism and the Arts*, p. 73.

[334] E. R. Brink e J. D. Witvliet, *Contemporary Developments in Music in Reformed Churches Worldwide*, p. 325.

[335] J. BEGBIE, *Music, Modernity, and God,* p. 24. Apesar de todas essas restrições impostas pelos esquemas métricos e por certa tirania das rimas, "o substrato bíblico é sempre diretamente perceptível" (P. Pidoux, *Introduction,* p. 8).

[336] C. R. Joby, *Calvinism and the Arts*, p. 73.

[337] Pierre Robert "Olivetan" (1506-1538) foi aquele que fez a primeira tradução evangélica da Bíblia para a língua francesa direto dos originais, "com o apoio da tradução anterior, de Jaques Lefébre d'Etaples". O. Millet, "Préfaces à la Bible. Notice". In: O. Millet (Org.), *Calvin – Oeuvres Choisies* (Paris: Éditions Gallimard, 1995), p. 26. Ele era primo de Calvino e teve influência na conversão do reformador. Sua Bíblia "foi traduzida a partir dos originais hebraicos e gregos e sua publicação, iniciada em 1535, foi financiada pelos valdenses do Piemonte. Este trabalho prosseguiu depois e deu origem à conhecida *Bíblia de Genebra,* que tanta influência exerceu no mundo da Reforma francófona". E. G. Faria, "Prefácios à Bíblia. Introdução". In: J. Calvino, *João Calvino – Textos escolhidos* (São Paulo: Editora Pendão Real, 2008), p. 12.

[338] Considerando a importância do sentido exato das palavras, aqui, novamente, fizemos uma tradução literal, sem a preocupação de preservar os versos ou o tom poético.

[339] Disponível em <http://www.e-rara.ch/gep_g/content/titleinfo/1751535>. Acesso em 7 de março de 2019.

[340] Disponível em <http://www.e-rara.ch/gep_g/content/titleinfo/859322 >. Acesso em 7 de março de 2019. Marot buscou principalmente a tradução francesa da chamada *Bible d'Olivétan* (1535), prefaciada por Calvino, o que marcou suas traduções. Mas ele também fez uso, mais discreto, da versão dos salmos de Lefèvre d'Etaples e da de Martinho Bucero, além de consultar comentários em latim. Theodoro de Beza, por sua vez, ao retomar o trabalho interrompido com a morte de Marot, recorria, para a métrica das suas versificações, ao texto francês da Bíblia de Genebra. (P. Veit, "Le chant, La

Réforme et La Bible". In: Guy Bedouelle e Bernard Roussel (Orgs.), *Le Temps des Réformes et la Bible* (Paris: Éditions Beauchesne, 1989), p. 669-70.

[341] "Quando observado no salmo 1, Marot revela também uma de suas fontes, talvez a principal para toda a série de suas versificações, uma vez que, seguindo a versão de Olivetan – Bíblia de 1535 – ele traduziu o tetragrama sacro [YHWH] pelo termo 'O Eterno'. Quanto a Beza, ele segue passo a passo a versão genebrina revisada por Luis Budé em 1551" (P. Pidoux, *Introduction,* p. 8). Luis Budé foi um grande amigo e colaborador de Calvino, no campo teológico e assistencial, ajudando refugiados franceses em Genebra, convertidos ao movimento evangélico. Budé "traduziu os Salmos do hebraico para o francês, uma base para o Saltério e hinário reformado" (J. E. Olson, "The Friends of John Calvin: the Budé Family". In: David Foxgrover (Org.), *Calvin and his Contemporaries: Colleagues, Friends and Conflicts* (Grand Rapids: Calvin Studies Society, 1998), p. 163. Ele também colaborou na segunda revisão da Bíblia de Olivetan, concentrando-se especialmente no Saltério. Daí porque ele propôs uma nova tradução, publicada postumamente, em 1551 (R. Peter, "Calvin and Louis Budé's Translation of the Psalms". In: Gervase E. Duffield (Org.), *Courtenay Studies in Reformation Theology — John Calvin* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Pub. Co., 1968), p. 190-209. Neste artigo, Peter compara as traduções de Olivetan e de Budé, indicando um progresso da última em seu trato com os salmos. Também fornece o prefácio de Calvino saudando a nova tradução do seu amigo, que seria utilizada por Teodoro de Beza para compor as paráfrases restantes do Saltério de Genebra.

[342] W. Walker, *John Calvin, the Organizer of Reformed Protestantism,* p. 226. "Tornou-se característico dos Puritanos ingleses terem sido eles mais inflexíveis sobre questões de culto e cerimônias do que seus instrutores, Calvino, Bucero e Knox" (J. T. McNeill, *The History and Character of Calvinism,* p. 310). Para os argumentos históricos, apresentados por alguns cristãos reformados, no século XVII, para justificar o uso exclusivo dos salmos no culto, cf. F. Bovet, *Histoire du Psautier des Églises Réformées*, p. 209-10. Para os argumentos opostos, cf. Nick Needham, "Westminster and Worship: Psalms, Hymns, and Musical Instruments?" In: Ligon Duncan (Org.), *The Westminster Confession into the 21st Century,* vol. 2 (Ross-shire: Christian Focus Publication, 2003-2004), p. 223-306.

[343] N. Needham, "Westminster and Worship: Psalms, Hymns, and Musical Instruments?", p. 256.

[344] R. A. Muller, *Demoting Calvin,* p. 5.

[345] Quanto ao desenvolvimento gradual do seu pensamento musical e a relação disso com sua teologia, cf. C. Garside Jr., *The Origins of Calvin's Theology of Music.*

[346] Cf. J. Calvino, "João Calvino, para o leitor". In: J. Calvino, *A Instituição da Religião Cristã, v. 1* (São Paulo: Unesp, 2007), p. 13.

[347] A permissão de outros cânticos, além dos salmos, aponta para a concordância com a percepção antiga de que "os salmos são quase, mas não totalmente, suficientes para o culto cristão" (A. Cabaniss, *The Background of Metrical Psalmody*, p. 203). Calvino provavelmente teve essa intuição e, por isso, não defendeu a exclusividade dos salmos, embora tenha dado a eles um lugar claramente central no canto congregacional.

[348] Cf. C. R. Joby, *Calvinism and the Arts,* p. 95.

[349] Cf. J. A. Smith, "Musical Aspects of Old Testament Canticles in their Biblical Setting". *Early Music History*, vol. 17, 1998, p. 222.

[350] Cf. A. Cabaniss, *The Background of Metrical Psalmody*, p. 192.

[351] Cf. J. A. Smith, *Musical Aspects of Old Testament Canticles in their Biblical Setting*, p. 224. Omitimos as referências textuais que não constam na Bíblia protestante. Neste artigo, o autor analisa cada um dos contextos em que esses cânticos surgiram, o que pode ser de grande proveito para compositores cristãos.

[352] Para uma análise aprofundada de cada um desses textos, cf. Jack T. Sanders, *The New Testament Christological Hymns* (Cambridge: Cambridge University Press, 1971).

[353] Cf. A. Cabaniss, *The Background of Metrical Psalmody*, p. 192.

[354] Cf. R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin's Geneva*, p. 34.

[355] J. Calvin, *Preface, 1543,* p. 170.

[356] Ibidem.

[357] Cf. W. Fuhrmann, *Heart and Voice,* p. 103.

[358] J. Calvin, *Préface, 1543,* p. 170. Desde os pitagóricos, os gregos passaram a ver a música como "um exercício intensivo, intelectual e espiritual, associado ao estado moral dos seres humanos" (H.-A. Kim, *The Renaissance Ethics of music: Singing, Contemplation and Musica Humana,* p. 1). Para uma análise mais abrangente da teoria dos modos gregos e sua suposta influência sobre a moralidade humana, cf. Martin L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford: Oxford University Press, 1992), p. 160-89.

[359] C. Grosse, "L'Esthétique du Chant dans la Piété Calviniste", p. 24.

[360] Cf. H. P. Clive, “The Calvinist Attitude to Music and its Literary Aspects and Sources: the Sources”. *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, T. 20, n. 1, p. 98. De fato, “o temor de canções com textos indecentes, obscenos ou de outro modo perniciosos corrompendo os corações dos seus ouvintes permeou tanto a era da Reforma como também, de fato, toda a história do cristianismo” (W. Fuhrmann, *Heart and Voice,* p. 103).

[361] J. Calvin, *Préface, 1543,* p. 170.

[362] Sobre cantilação, cf. nota 108 do capítulo 1.

[363] Segundo Erasmo, “quer a acentuação seja governada pela quantidade de sílabas, quer pela ênfase das palavras, a meta da recitação modulada reside na articulação do ‘acento’ (*accentus*) que é, de acordo com os antigos gramáticos, ‘a alma de uma palavra’”. (Kim, *Music, Rhetoric, and the Edification of the Church in the Reformation,* p. 16). Isso quer dizer que não é a melodia em si que confere força ao texto, mas o resgate e a aplicação correta dos acentos sonoros naturais desse texto.

[364] B. A. Föllmi, *Le “Psautier de Calvin”*, p. 475. “Quando combinadas com uma única e tocante melodia, as palavras corretamente acentuadas são animadas e, consequentemente, o efeito da transmissão é duplicado. Quer os próprios leigos cantem, quer ouçam as palavras divinas articuladas na recitação modulada, as palavras vivificadas nesta maneira de cantar eram planejadas para modular suas almas, penetrando em seus recessos mais íntimos” (Kim, *Music, Rhetoric, and the Edification of the Church in the Reformation,* p. 18).

[365] Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 26.

[366] Cf. C. Garside Jr., *Calvin’s Theology of Music,* p. 23.

[367] R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin’s Geneva*, p. 54.

[368] Cf. C. Grosse, “L’esthétique du Chant dans la Piété Calviniste”, p. 27-28. Para cada salmo no Saltério calvinista, devemos distinguir: o poeta (autor da paráfrase), o “melodista” (autor da melodia, mais difícil de identificar) e o harmonizador (autor da harmonização). Cf. Weber, *Chant et Musique des Reformes Français – Le Psautier Huguenot,* p. 15.

[369] “Guilherme Franc, então diretor musical na igreja de S. Pedro em Genebra, foi provavelmente o editor musical das edições de 1542 e 1543” (B. J. Douglas, “Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994”, p. 294). Ele teria composto as melodias para 29 dos 49 salmos de Marot.

[370] “Louis Bourgeois, que chegou a Genebra em 1541, provavelmente trabalhou no Saltério sob a direção de Franc a partir de 1542 e assumiu a

posição de Franc em 1545" (B. J. Douglas, "Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994", p. 294). Ele "foi o autor de 47 melodias do Saltério, adicionadas sobre os textos de Beza a partir de 1551" (Francis Higman, "La Musique du Psautier Huguenot en Homage à Pierre Pidoux". *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, v. 158, n. 2, 2012, p. 325; Florian Hollard, "Le Devenir Musical des Psaumes 3000 ans après David". *Bulletim de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, v. 158, n. 2, 2012, p. 193).

[371] "Devantès, por sua vez, compôs as 40 melodias faltantes do Saltério de 1562" (F. Higman, *La Musique du Psautier Huguenot,* p. 193).

[372] Cf. Robert Weeda, "Le Psautier a Conquis l'Europe". *Bulletim de La Société de l'Histoire Du Protestantisme Français*, v. 158, n. 2, 2012, p. 296 s. Essas versões do saltério "variavam entre quatro e oito vozes, indo do contraponto simples ao estilo mais elaborado do moteto" (Weber, *Chant et Musique des Reformes Français – Le Psautier Huguenot,* p. 19).

[373] Cf. E. Weber, *Chant et Musique des Reformes Français – Le Psautier Huguenot*, p. 13.

[374] Cf. E. Weber, *La Langue des Psaumes*, p. 276-77; J. Begbie, *Music, Modernity, and God*, p. 24.

[375] J. Begbie, *Music, Modernity, and God*, p. 24.

[376] C. R. Joby, *Calvinism and the Arts,* p. 91. A música, de modo geral, mesmo não associada explicitamente a um texto, tem significado. Ela possui sentidos "que não se podem traduzir em termos de estruturas lógicas ou de expressão verbal". George Steiner, *Presenças Reais* (Lisboa: Editorial Presença, 1993), p. 193.

[377] B. J. Douglas, "Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994", p. 299.

[378] Cf. H.-R. Rookmaaker, *The Westminster Discussions: Faith, Art, Culture and Lifestyle.* In: *The Complete Works of Hans Rookmaaker on cd rom,* Part III (Carlisle: Piquant Editions, 2002), p. 437. Para Patterson, no entanto, a designação "Geneva Jigs" era, de fato, "um protesto contra a acessibilidade das Escrituras, disfarçado de crítica estética" (Annabel Patterson, "Bermudas and the Coronet: Marvell's Protestant Poetics". *ELH*, v. 44, n. 3, 1977, p. 483).

[379] Waldon Selden Pratt, "The Importance of the Early French Psalter". *The Musical Quarterly*, v. 21, n. 1, 1935, p. 26.

[380] R. H. Leslie Jr., *Music and the Arts in Calvin's Geneva*, p. 53.

[381] E. R. Brink, *A Reformed Approach to Psalmody*, p. 20.

[382] Este ponto não é simples, principalmente se considerarmos que, no contexto de Calvino, havia certo debate em torno da relação entre retórica e poesia. Para informações sobre este assunto, cf. A. H. Kim, *The Renaissance Ethics of Music,* p. 75-76. Nossa afirmação se baseia na experiência de Calvino com o Saltério. McNeill afirma que os cinco salmos que o reformador compôs para o seu primeiro saltério, o de Estrasburgo (1539), "eram inferiores em estilo aos de Marot" (J. T. McNeill, *The History and Character of Calvinism,* p. 148). Posteriormente, "Calvino abandonou a escrita de versos, tendo um baixo conceito do seu sucesso nessa arte. Ele substituiu suas versões pelas de Marot nas edições do Saltério" (Ibidem, p. 148). A versificação de salmos em língua francesa sobre melodias originalmente alemãs (no Saltério de 1539), promovida por Calvino em Estrasburgo, pode ter criado um problema prosódico, e essa teria sido uma das razões para a grande reformulação observada no hinário de 1542, que também foi o ano em que Clemente Marot passou a residir em Genebra (E. Weber, *Chant et musique des reformes français – Le Psautier Huguenot,* p. 16).

[383] Calvino certamente apreciava poesia, "mas renunciou-a em favor de uma devoção total às obras de prosa, tornando-se primariamente um comentarista e um exegeta da Escritura Sagrada" (Millet, *Calvin's Self-awareness as Author*, p. 94).

[384] "Como um favorito de Francisco I e sua irmã, Margarida de Angoulême (mais tarde Rainha de Navarra), Marot destacou-se como o principal poeta de seu tempo. Por volta de 1533, empreendeu a tradução de Salmos selecionados em versos, como já havia feito com poemas da literatura latina, grega e italiana". Em 1542, publicou trinta dos seus salmos em Paris. Apesar de ter sido elogiado pelo rei francês e até pelo imperador Carlos V, recebeu a acusação de herético pela Sorbone, o que o levou a fugir para Genebra a fim de salvar sua vida. Lá, incentivado por Calvino, "aumentou o número de suas versões para 51 [salmos], todos eles adotados por Calvino como o núcleo permanente para o Saltério completo" (W. S. Pratt, *The Importance of the Early French Psalter,* p. 26).

[385] H. O. Old, *The Patristic Roots of Reformed Worship*, p. 90.

[386] Théodore de Beza "nasceu em Vézelay, em 24 de junho de 1519, e morreu em Genebra, em 13 de outubro de 1605. Humanista, poeta e escritor, apoiou a Reforma de Calvino e, de Paris, foi para Genebra, em 1548. Ensinou grego em Lausane e, em 1559, assumiu as funções de Reitor da Academia de Genebra. Em 1544, após a morte de Clemente Marot, João Calvino incumbiu-o de parafrasear sucessivamente os 101 salmos restantes" (E. Weber, *Le Psautier Huguenote,* p. 2). Embora tivesse grande competência, ele nunca foi

capaz de alcançar a mesma fidelidade de Marot, tanto ao sentido original como à beleza poética dos poemas de Davi (M. D'Aubigné, "Prose Psalm Meditations". In: *Studies in Reformed Theology and History: D'Aubigné's Meditations sur les Pseaumes,* n. 8, 2002, p. 9).

[387] E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 167.

[388] Neste ponto seguimos Eliot, para quem essas são as características musicais mais próximas da poesia. Cf. "Musicalidade da Poesia". In: T. S. Eliot, *A Essência Da Poesia – Estudos e Ensaios* (São Cristóvão: Arte Nova, 1972), p. 60; e também Alvarez, para quem o poeta é alguém capaz de descobrir um "ritmo interno". Em suas palavras: "a respiração natural de um verso, que tem muito pouco a ver com a prosódia regular, com o mecânico *tum-tum* do verso polido de modo tradicional". Alfred Alvarez, *A Voz do Escritor* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006), p. 65. Quanto ao ritmo poético, seguimos o pensamento de I. A. Richards, que o conceitua como uma "textura de antecipações, satisfações, desapontamentos, surpresas, que a sequência das sílabas faz surgir [...]". Para Richards, "o som da palavra vem a seu pleno poder somente através do ritmo". Cf. Ivor A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London/New York: Routledge, 2001), p. 125.

[389] Para uma lista comentada de obras que podem ser úteis aos que desejam compor letras de boa qualidade doutrinária e poética, Cf. Apêndice 3, *Indicações bibliográficas para compositores cristãos.*

[390] Cf. C. Grosse, "L'esthétique du Chant dans la Piété Calviniste", p. 14.

[391] Cf. Joseph Russel Leo, *Affect before Spinoza: Reformed Faith, Affectus, and Experience in Jean Calvin, John Donne, John Milton and Baruch Spinoza*. Tese de doutorado (Duke University, 2009), p. 13. "A polêmica de Calvino contra o catolicismo romano obscurece o fato de que ele desenvolveu uma abordagem da fé em continuidade com o catolicismo medieval – isto é, com Agostinho, Bernardo de Claraval e com os materiais da *Devotio Moderna,* todos figurando com proeminência por toda a *Institutio*" (J. R. Leo, *Affect before Spinoza*, p. 72).

[392] "Entre teólogos e filósofos, havia interesse no assunto enquanto expressão do ser e de suas relações com as faculdades da alma. Por outro lado, por sua relação com o bem e o mal, as afeições também eram tratadas pelos filósofos no contexto da ética e dos princípios de ação, enquanto que os teólogos buscavam lidar com o problema da concupiscência no contexto do alcance dos Dez Mandamentos". David S. Sytsma, "The Logic of the Heart: Analyzing the Affections in Early Reformed Orthodoxy". In: Jordan J. Ballor, David S. Sytsma e Jason Zuidema (Orgs.), *Church and School in Early*

Modern Protestantism: Studies in Honor of Richard A. Muller on the Maturation of a Theological Tradition (Leiden: Brill, 2013), p. 473.

[393] Cf. D. S. Sytsma, *The Logic of the Heart,* p. 478-79.

[394] Em português: Tomás de Aquino, "As Paixões da Alma". In: *Suma Teológica, v. 3* (São Paulo: Loyola, 2003), p. 299-543.

[395] A classificação das paixões elaborada na *Suma Teológica*, por exemplo, foi aceita quase que indistintamente por teólogos reformados como Filipe Melanchton e Pedro Martir Vermigli. Ela continha: "Onze espécies essencialmente distintas de paixões, divididas em dois tipos e em sua maior parte ocorrendo em pares conjugados – as seis paixões concupiscíveis de amor e ódio, desejo e aversão, alegria e tristeza; as cinco paixões irascíveis de esperança e desespero, confiança e medo e a única paixão a não ter uma contraparte, a ira". Peter King, "Late Scholastic Theories of the Passions: Controversies in the Thomist Tradition". In: H. Lagerlund e M. Yrjönsuuri (Orgs.), *Emotions and Choice from Boethius to Descartes* (New York: Kluwer Academic Publishers, 2002), p. 229.

[396] Dewey J. Hoitenga, *John Calvin and the Will – A Critique and Corrective* (Grand Rapids: Baker Books, 1997), p. 61-62.

[397] Quanto às distinções básicas da alma, Calvino assumiu explicitamente, em 1541, a tradicional psicologia aristotélica das faculdades, segundo a qual a alma (*anima*) poderia ser distinguida nas faculdades ou partes (*partes*) do intelecto (*intellectus*) e da vontade (*voluntas*) e poderia ser vista como o assento das afeições da vontade. Sobre esse assunto, cf. Aristóteles, *Sobre a Alma* (412-417) (Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010); Richard A. Muller, *The Unaccomodated Calvin – Studies in the Foundation of a Theological Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 165; C. Partee, "The Soul in Plato, Platonism and Calvin". In: *Scottish Journal of theology*, v. 22, n. 3 (jul/set), 1969, p. 282.

[398] H. A. Oberman, *John Calvin and the Reformation of the Refugees*, p. 150-51.

[399] Ibidem.

[400] I. Backus, *Historical Method and Confessional Identity in the Era of the Reformation* (Leiden/Boston: Brill, 2003), p. 99.

[401] Cf. R. A. Muller, *The Unaccomodated Calvin*, p. 168.

[402] I. Backus, *Historical Method and Confessional Identity in the Era of the Reformation*, p. 99.

[403] O interesse crescente de Calvino pelo material veterotestamentário, a partir de 1551, não deve ser entendido como o interesse por algo novo,

inteiramente desconhecido. Embora Calvino só passasse a comentar os Salmos em 1557, quinze anos após a escrita do *Prefácio* ao Saltério (1542), ele já revelava domínio considerável dos dois testamentos pelo menos desde 1535, ano em que seu Prefácio à Bíblia de Olivetan foi publicado. Além disso, ele também passou um proveitoso tempo de estudos em Estrasburgo e depois em Genebra, escrevendo, ensinando e palestrando sobre o *corpus* paulino (de 1539 a 1551). Essa experiência lhe deu base sólida para falar sobre os tópicos bíblicos da *mente* e do *coração*, já em 1542, ano da escrita do *Prefácio* ao Saltério (Cf. T. H. L. Parker, "Calvin the Biblical Expositor". *Churchman*, n. 78.1, 1964, p. 30-31.

[404] Cf. R. A. Muller, *The Unaccomodated Calvin,* p. 168.

[405] J. Calvino, "Instrução na Fé ou Catecismo de Calvino" (1537), p. 60 (destaques nossos).

[406] Cf. O. Millet, "*Docere/Movere:* Les Catégories Rhétoriques et leurs Sources Humanists dans la Doctrine Calvinienne de la Foi". In: Wilhelm H. Neuser e Brian G. Armstrong (Orgs.), *Calvinus Sincerioris Religionis Vindex – Calvin as Protector of the Purer Religion* (Kirksville: Sixteenth Century Journal Publishers, 1997), p. 38-39.

[407] Cf. Ibidem*,* p. 41.

[408] Ibidem, p 50-51.

[409] J. R. Leo, *Affect before Spinoza*, p. 66.

[410] Barbara Pitkin, *What Pure Eyes Could see: Calvin's Doctrine of Faith in its Exegetical Context* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 23.

[411] J. Calvino, *Romanos*, p. 378.

[412] J. Calvino, *A Instituição*, v. 2 (III.II.8), p. 30 (destaques nossos). Para o reformador, a parte principal da fé é a "firme e estável constância do coração [...]" (J. Calvino, *A Instituição*, v. 2 [III.II.33], p. 58). Contudo, é importante ressaltar que Calvino finalmente reconheceu, no livro III das *Institutas* de 1559 (II.13), que o uso do termo "fé" nas Escrituras (inclusive aquele feito pelo apóstolo Paulo) é ambivalente, o que tende a complicar um estudo muito breve sobre o assunto. Como ilustração dessa dificuldade, ele chegou a apelar, nas adições que fez às *Institutas* de 1559, "não tanto a Paulo como a textos do Antigo Testamento e, especialmente, aos Salmos [...]. No início, enfatizou primariamente a inevitabilidade da dúvida, considerando a imperfeição da fé. Agora, especialmente com a ajuda dos Salmos, ele enfatiza a aparentemente maravilhosa necessidade da experiência da dúvida, da tentação e da fraqueza" (B. Pitkin, *What Pure Eyes Could See*, p. 139-40).

[413] "[…] les chansons spirituelles ne se peuvent bien chanter que de Coeur." (Calvin, *Préface, 1543,* p. 172), grifos nossos. *Cânticos*, conforme Calvino explica na sequência, significa *Salmos.*

[414] J. Calvin, *Preface, 1542*, p. 170.

[415] J. Calvin, *Institutes of the Christian Religion – 1536*, p. 75.

[416] J. Calvino, *Institutas da Religião Cristã*, v. 3, p. 115.

[417] Ibidem, p. 112.

[418] J. Calvino, *Institutas da Religião Cristã*, v. 2 (III.XX.5), p. 313.

[419] J. Calvino, *As Pastorais* (São José dos Campos: Fiel, 2009), p. 66-67 (1Tm 2.8).

[420] J. Calvino, *Institutas da Religião Cristã*, v. 3, p. 115 (destaques nossos).

[421] Cf. J. R. Leo, *Affect before Spinoza*, p. 78.

[422] J. Calvin, *Preface, 1542*, p. 165.

[423] Ibidem.

[424] C. Grosse, "Que tous Cognoissent et Entendent ce qui se Dict et Faict au Temple", p. 362.

[425] Cf. Ibidem.

[426] J. Calvin, *Preface, 1542*, p. 165.

[427] Ibidem.

[428] W. Fuhrmann, *Heart and Voice*, p. 104.

[429] R. A. Muller, *The Unaccomodated Calvin*, p. 164.

[430] J. Calvin, *Preface, 1543*, p. 172.

[431] C. Grosse, "Que tous Cognoissent et Entendent ce qui se Dict et Faict au Temple", p. 375.

[432] R. J. Miller, *Calvin's Understanding of Psalmsinging as a Means of Grace*, p. 41.

[433] E. R. Brink, *The Genevan Psalter*, p. 32

[434] Cf. C. Grosse, "L'Esthétique du Chant dans la Piété Calviniste", p. 25; B. J. Douglas, "Prayers Made with Song: the Genevan Psalter, 1562–1994", p. 291.

[435] Cf. R. A. Muller, *The Unaccomodated Calvin*, p. 159.

[436] Herman Bavinck, *A certeza da fé* (Brasília, DF: Monergismo, 2018), p. 54. Tradução Fabrício Tavares de Moraes.

[437] Cf. Jean Davallon, "A Imagem, uma Arte de Memória". In: Pierre Achard et al., *Papel da Memória* (Campinas-SP: Pontes Editores, 2007), p. 23.

[438] J. M. Snapper, “The Dethronement of Memory in Church Education”. *Calvin Theological Journal*, n. 13, 1978, p. 41. Possivelmente, um dos fatores inibidores da memorização foi o aumento do número de versões, traduções e paráfrases bíblicas. Do tempo de Calvino e por várias décadas depois, havia uma Bíblia para cada tradição cristã: Vulgata, para os católico-romanos; a Bíblia de Genebra, para muitos reformados; a de Lutero, para os luteranos; a King James, para os ingleses. Contudo, pelo menos desde o final do século XIX, inúmeras versões surgiram, e esse surgimento pode ter contribuído, ao menos em parte, para dificultar as práticas de memorização (cf. Ibidem, p. 44).

[439] G. Steiner, *Presenças Reais*, p. 20.

[440] Paul J. Griffits, *Religious Reading* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 47.

[441] Provavelmente, havia também um aspecto prático envolvido. Calvino sabia que, naqueles tempos de perseguição e deslocamento de gentes, muitos dos refugiados com os quais ele trabalhava não teriam acesso constante às Escrituras. Sabia também que, muitos deles poderiam ser mortos por causa de sua adesão à Reforma. Além disso, havia certamente um número de iletrados entre eles, para quem um hinário impresso no papel (e não no coração) para pouco ou nada seria proveitoso.

[442] *Diretório de culto de Westminster* (VI), p. 234. Mantivemos a grafia do século XIX para realçar o aspecto histórico da declaração. Sobre as origens dessa antipatia presbiteriana para com fórmulas pré-escritas de oração (falada, não cantada), cf. Bryan D. Spinks, “The Origins of the Antipathy to Set Liturgical Forms in the English-speaking Reformed Tradition”. In: L. Vischer, *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present* (Grand Rapids/Cambridge: William B. Eerdmans Pub. Co., 2003), p. 66-82.

[443] Cf. Rowland S. Ward, “The Directory for Public Worship”. In: Rowland S. Ward e Richard A. Muller, *Scripture and Worship – Biblical Interpretation & the Directory for Worship* (Phillipsburg: P&R Publishing, 2007), p. 103.

[444] Charles W. Baird, *A Liturgia Reformada – Ensaio Histórico* (Santa Bárbara D’Oeste: SOCEP, 2001), p. 14. Embora, de modo geral, fossem críticos de muitas cerimônias da Igreja da Inglaterra, “muitos dos *Divines* provavelmente estariam contentes com as orações pré-escritas, pois a opinião majoritária certamente não assegurava que orações pré-escritas fossem censuráveis por princípio. De qualquer forma, não parece haver nenhuma diferença substancial entre Calvino e os puritanos ingleses do século dezessete, excetuando os Independentes mais radicais” (R. S. Ward, *The Directory for Public Worship*, p. 104).

[445] J. Calvin, *Préface, 1542,* p. 169.

[446] C. Garside Jr., *The Origins of Calvin's Theology of Music,* p. 18. "Ninguém hoje seria tão ingênuo em afirmar que as citações patrísticas no século dezesseis corresponderiam precisamente às notas de rodapé modernas". Embora Calvino citasse suas fontes com frequência, não havia no século XVI a mesma obrigação existente em nosso século de documentá-las. Além disso, não se pode presumir que os pesquisadores do século XVI tivessem lido, ou mesmo visto alguma vez, todas as fontes que citaram. Assim, no caso dos Pais da Igreja, "as referências apresentadas por Calvino devem ser usadas com cuidado e não tomadas acriticamente como uma indicação das fontes" (Anthony N. S. Lane, *John Calvin – Student of the Church Fathers* (Edinburgh: T & T Clark Ltd., 1999), p. 1.

[447] B. A. Föllmi, *Le "Psautier de Calvin"*, p. 484.

[448] A teoria dos modos parece ter sido assumida pelos organizadores do Saltério de Genebra com o fim de refletir melhor o conteúdo dos textos bíblicos. "Assim, o modo para o salmo 51 é o obscuro modo frígio [próximo da escala menor], enquanto o modo para o salmo 19 irradia com o brilho do mixolídio [próximo da escala maior]". J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter in Calvin's Geneva*, p. 286.

[449] Cf. B. A. Föllmi, *Le 'Psautier de Calvin'*, p. 484; J. D. Witvliet, *The Spirituality of the Psalter in Calvin's Geneva*, p. 283-84.

[450] Cf. Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton & Company, 1947), p. 1.

[451] Ibidem, p. 4. "As numerosas distinções estilísticas desse tempo têm sido causa de muita confusão; as aparentes inconsistências só podem ser resolvidas se a palavra "estilo" for entendida num sentido mais amplo do que a interpretação moderna, meramente técnica, admite" (Ibidem). Uma prova do deslocamento quase total do termo "estilo", da esfera musicológica para a sociológica e até psicológica, pode ser vista na definição da palavra no dicionário de termos musicais de Cambridge, do último quarto do século dezenove: "Estilo: caráter, forma ou temperamento da música com referência (i) ao resultado da influência individual, como o *estilo de Handel,* o *estilo de Spohr*; (ii) à conformidade da música ao propósito para o qual ela foi escrita, como o *estilo de Igreja,* o *estilo jubiloso*; (iii) ao método de interpretação convencional ou nacional, como o *estilo italiano,* o *estilo escocês*; (iv) a sua construção, como o *estilo cromático,* o *estilo fuga*". Cf. "Style". In: J. Stainer e W. Barret, *A Dictionary of Musical Terms* (Cambridge: Cambridge University Press, 1876), p. 411.

[452] Cf. J. Calvin, *Préface, 1543*, p. 172.

[453] Susanne K. Langer, *Sentimento e Forma* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 30.

[454] José Miguel WISNIK, *O Som e o Sentido – Uma Outra História das Músicas* (São Paulo: Cia das Letras, 1989), p. 17.

[455] Ibidem, p. 23.

[456] M. Nudds, "What Sounds Are". In: *Oxford Studies in Metaphisics* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 279.

[457] Metafísica/ontologia é "o ramo da filosofia que se ocupa com a natureza e estrutura da realidade; algumas vezes chamada (...) 'a ciência do ser'". Kelly J. Clark, Richard Lints e James K. A. Smith (Orgs.), *101 Key Terms in Philosophy and Their Importance for Theology* (Louisville: Westminster John Knox Press, 2004), p. 51.

[458] Don Ihde, *Listening and Voice – Phenomenologies of Sound* (Albany: State University of New York Press, 2007), p. 96.

[459] Como tradição, a primazia da visão contém pelo menos dois fatores entrelaçados: "o primeiro é mais antigo e pode ser pensado como uma *redução implícita à visão* cujas raízes se encontram no período clássico do pensamento filosófico grego. Sua fonte se encontra não tanto numa redução intencional da experiência ao visual, como na glória da visão que já se encontrava no centro da experiência grega de realidade" (D. Ihde, *Listening and Voice – Phenomenologies of Sound,* p. 6). O segundo, mais complicado, foi a redução *da própria* visão: "As raízes da segunda redução se encontram, de modo quase indiscernível, emaranhadas com aquelas [reduções] decorrentes da preferência pela visão; a redução da visão é aquela que, em última análise, separa sentido de significado, que surge da dúvida sobre a própria percepção. Seu resultado retrospectivo, no entanto, é diminuir a riqueza de todos os sentidos" (D. Ihde, *Listening and Voice*, p. 8-9).

[460] V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, p. 3-4.

[461] Os padrões nos quais a energia sonora é carregada representam *informação* acústica, tendo determinados efeitos, pretendidos ou não, sobre seus receptores. Uma onda sonora, representada significativamente na fala ou na música é portadora de informação. Cf. Juan G. Roereder, *The Physics and Psychophysics of Music – An Introduction* (New York: Springer-Verlag, 2008), p. 1.

[462] Cf. C. O'Callaghan, "Constructing a Theory of Sounds". In: *Oxford Studies in Metaphisics* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 247-70.

[463] A teoria da realidade que embasa a proposta em questão é a da Filosofia da Ideia Cosmonômica, elaborada pelo filósofo holandês Herman Dooyeweerd. Para uma tratativa exaustiva desta teoria, cf. Herman Dooyeweerd, *A New Critique of Theoretical Thought,* v. 2 (Jordan Station, Ontario: Paideia Press, 1984). Para uma abordagem mais simplificada, cf. Yong Joon Choi, *Dialogue and Antithesis – A Philosophical Study on the Significance of Herman Dooyeweerd's Transcendental Critique*. Tese de doutorado (Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoer Onderwys, 2000), p. 15-16.

[464] Para uma abordagem deste assunto, cf. Mário Ferreira dos Santos, *Pitágoras e o Tema do Número* (São Paulo: Ibrasa, 2000); Joscelyn Godwin, *The Harmony of the Spheres – A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music* (Rochester: Inner Traditions International, 1993).

[465] Embora a fala nem sempre seja musical (melódica, harmônica), ela é sempre sonora. A prosódia ou acentuação das palavras (*intensidade*), o *timbre* característico de cada fonema (ortoépia), a maior ou menor *duração* das emissões e a *altura* alcançada por elas (maior ou menor frequência de vibrações das cordas vocais para emissão dos fonemas), tudo isso também compõe a expressão falada. Cf. Carlos Nougué, *Suma Gramatical da Língua Portuguesa – Gramática Geral e Avançada* (São Paulo: É Realizações, 2015), p. 97-98.

[466] E. R. Brink e J. D. Witvliet, *Contemporary Developments in Music*, p. 327.

[467] Ibidem.

[468] Ibidem, p. 328.

[469] M. Morgan, *Singing the Psalms*, p. 579.

[470] Ibidem.

[471] A. Cabaniss, *The Background of Metrical Psalmody*, p. 194.

[472] Ibidem.

[473] Ibidem.

[474] E. R. Brink e J. D. Witvliet, *Contemporary Developments in Music*, p. 328.

[475] Cf. Walter Everret, *The Foundations of Rock* (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 326. Para mais informações sobre a relação entre essa limitação e os avanços tecnológicos crescentes na indústria fonográfica, cf. Andre Millard, *America on Record – A History of Recorded Sound* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

[476] W. Everret, *The Foundations of Rock*, p. 326.

[477] John Frame lembra, usando o Saltério bíblico como exemplo, que "alguns salmos são longos, outros curtos. Alguns são didáticos, outros mais líricos. Alguns são muitos simples, outros altamente complexos. Alguns utilizam formas literárias elaboradas como acrósticos e quiasmas, outros não. Alguns são dirigidos a Deus, enquanto outros se dirigem a pessoas humanas". John Frame, *Em Espírito e em Verdade* (São Paulo: Cultura Cristã, 2006), p. 180-81. Essa variedade de gêneros e recursos literários deve ser levada em consideração por todo compositor cristão que pretenda honrar a Palavra de Deus em seu trabalho. A música "deve reforçar e não diminuir ou depreciar a mensagem das palavras" (Ibidem, p. 184).

[478] Cf. J. M. Wisnik, *O Som e o Sentido*, p. 24.

[479] Andrea Frova, *Fisica nella Musica* (Bolonia: Zanichelli Editore, 1999), p. 147.

[480] Cf. Ibidem, p. 151.

[481] "A cor do som talvez seja o mais paradoxal dos parâmetros musicais". Esse paradoxo "reside no contraste entre seu poder direto de comunicação e a dificuldade histórica de ser compreendida crítica ou analiticamente". Robert Cogan e Pozzi Escot, *Som e Música: a Natureza das Estruturas Sonoras* (Porto Alegre: Editora UFRGS, 2013), p. 420.

[482] "Uma mesma nota (ou seja, uma mesma altura) produzida por uma viola, um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimentos de ondas que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento. Essa ressonância está ligada a uma propriedade do som, que é a de vibrar dentro de si, além da frequência fundamental que percebemos como altura (a frequência mais lenta e grave), um feixe de frequências mais rápidas e agudas, que não ouvimos como altura isolada, mas como um corpo timbrístico, muitas vezes caracterizado como a *cor* do som" (J. M. Wisnik, *O Som e o Sentido*, p. 24).

[483] Cf. P. Módolo, "Música Tripartida: Herança do Século Dezenove". In: *Fides Reformata* 1/2, 1996, p. 106.

[484] J. M. Wisnik, *O Som e o Sentido,* p. 25.

[485] A intensidade (pressão física medida em decibéis) "não é idêntica ao volume sonoro percebido" (R. Cogan e P. Escot, *Som e Música,* p. 566).

[486] Cf. J. M. Wisnik, *O Som e o Sentido,* p. 25-26.

[487] Richard Kieckhefer, *Theology in Stone – Church Architecture from Byzantium to Berkeley* (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 46.

[488] Victor Desarnaulds, *De l'Acoustique des Eglises en Suisse – Une Approche Prulidisciplinaire*. Tese de doutorado (Lausanne: École

Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2002), p. 28. O *coro* é a parte frontal da igreja, uma plataforma elevada de onde o serviço religioso é conduzido. Servia para separar os sacerdotes do restante da igreja, que ficava em pé na nave do templo. “Os coros são muito menos comuns nas igrejas ocidentais hoje do que foram nos tempos medievais, quando se originaram. Os protestantes tinham problemas teológicos em separar o laicato da liturgia. As igrejas católicas removeram os coros pela mesma razão como resultado do Concílio de Trento”. Doug R. Jones, *Sound of Worship – A Handbook of Acoustics and Sound System Design for the Church* (Amsterdam: Elsevier, 2011), p. 280.

[489] C. Grosse, “Places of Sanctification: the Liturgical Sacrality of Genevan Reformed Churches, 1535-1566”. In: W. Coster e A. Spicer, *Sacred Space in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 67.

[490] Ibidem, p. 68.

[491] Cf. Ibidem. Nave: termo da arquitetura religiosa “para o lugar onde a congregação se reúne para culto, como oposto à parte frontal da igreja de onde o serviço é conduzido. Nas igrejas protestantes, o termo *templo* é utilizado com frequência para significar tanto *coro* como *nave,* pois os dois não são estruturalmente distintos” (D. Jones, *Sound of Worship*, p. 280). Para mais informações sobre essas mudanças e seu aspecto simbólico, cf. C. R. Joby, *Calvinism and the Arts*, p. 121 s.

[492] Cf. V. Desarnaulds, *De l’Acoustique des Eglises en Suisse*, p. 27.

[493] “Dentro das igrejas, o desaparecimento dos altares, estátuas e relíquias, bem como a maioria das imagens pintadas e tumbas, significava que o templo não era mais considerado como um lugar santo com maior proximidade do divino” (Grosse, “Places of sanctification”, p. 71).

[494] Cf. V. Desarnaulds, *De l’Acoustique des Eglises en Suisse*, p. 28.

[495] R. M. Kingdon, *The Genevan Revolution in Public Worship*, p. 269.

[496] C. Grosse, “Places of Sanctification”, p. 78.

[497] Jeanne Halgren Kilde, *Sacred Power, Sacred Space – An Introduction to Christian Architecture and Worship* (Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 120.

[498] V. Desarnaulds, *De l’Acoustique des Eglises en Suisse*, p. 28.

[499] No caso do canto litúrgico, o momento do seu ensino revela as mesmas dimensões, na sonoridade do grupo de cânticos ou do coral que ensina, no silêncio da congregação que aprende e no efeito desse aprendizado sobre o entendimento e a expressão de todos no louvor.

[500] *Temple de Lyon, Nommé Paradis.* Óleo sobre tela, 123 x 125 cm. Museu Internacional da Reforma, Genebra, Suíça.

[501] Sobre a pintura da obra, cf. P. Benedict, *Graphic History: The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin* (Genebra: Librairie Droz, 2007), p. 55 ss.

[502] J. H. Kilde, *Sacred Power, Sacred Space*, p. 120.

[503] V. Desarnaulds, *De l'Acoustique des Eglises en Suisse*, p. 29.

[504] J. H. Kilde, *Sacred Power, Sacred Space*, p. 122.

[505] Cf. C. Grosse, *Les Rituels de la Cène*, p. 265. Na pintura de Perrisin parece haver focos de conversas, sugerindo que uma disciplina perfeita nem sempre era alcançada (J. H. Kilde, *Sacred Power, Sacred Space*, p. 123).

[506] Para alcançar esse objetivo, por exemplo, foram utilizados nos templos tetos mais baixos e de madeira, já que o uso desse material "leva a uma diminuição no tempo de reverberação em baixas frequências [grande comprimento de ondas]" (V. Desarnaulds, *De l'Acoustique des Églises en Suisse*, p. 29-30).

[507] Cf. Ibidem, p. 30.

[508] Ibidem, p. 30-31. "Em todos os países reformados, o tamanho dos templos tem sido geralmente limitado para que 'cada um possa ouvir e ver o pregador'. Deve-se notar que a densidade da ocupação do espaço é extrema, o que leva à obtenção de templos com reverberação muito baixa e, portanto, boa clareza em templos cheios. Os materiais utilizados, muitas vezes simples (madeira), contribuem também para absorver as baixas frequências [grande comprimento de onda] (que são apenas ligeiramente absorvidas pelos fiéis) e melhorar ainda mais as condições de audição" (Ibidem).

[509] A audição dos seres humanos é variada. "Pode ser afetada, por exemplo, pela cultura: alguns africanos escutam sons que, para norte-americanos urbanos do século XX, são notavelmente suaves. Os mais jovens são capazes de escutar maior gama de frequências do que os mais idosos. Ainda somos bastante ignorantes em relação às influências de cultura, hábitos e ambiente no aparato e nas capacidades da audição humana" (R. Cogan e P. Escot, *Som e Música*, p. 560-61).

[510] As caracterizações variam em países como a Grécia (*agudo* ou *pesado*) e os povos de fala inglesa (*afiado* e *plano*) (Cf. V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol,* p. 86). No Brasil, embora se assuma a distinção grave/agudo, o assunto costuma ser explicado popularmente em termos de sons *grossos* ou *finos.*

[511] Cf. V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, p. 85-86.

[512] Ibidem.

[513] “Se é verdade que a frequência é o fator primordial na caracterização da altura percebida do som, há outras variáveis que exercem sua influência, por exemplo, a intensidade do som” (A. Frova, *Fisica nella Musica*, p. 143).

[514] Derryl G. Hart, “The irony of contemporary Presbyterian worship”. In: David Foxgrover (Org.), *Calvin, Beza, & Later Calvinism – John Calvin and the Interpretation of Scripture* (Grand Rapids: Calvin Studies Society, 2005, p. 267-288), p. 288.

[515] Referimo-nos aqui não à psicologia moderna, mas à reflexão sobre a alma humana, feita desde os gregos antigos.

[516] Cf. Willi Apel, *Gregorian Chant* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990), p. 43. “O grego era falado pelos cristãos romanos (assim como por aqueles de todos os centros – Alexandria, Antioquia, Jerusalém, etc.) pelo menos nos dois primeiros séculos. Clemente de Roma escrevia em grego. As inscrições das antigas catacumbas são gregas. Não havia nenhuma ideia de uma linguagem litúrgica especial naquele tempo; as pessoas faziam suas orações em língua vulgar”. Adrian Fortescue, *The Mass – A Study of the Roman liturgy* (New York/Bombay/Calcutta: Longmans, Green and Co., 1914), p. 126. Uma das tentativas de promover o canto congregacional nas igrejas orientais ocorreu por meio da obra de um diácono de Edessa conhecido como Efrém, o Sírio (306-373 d.C.). Efrém é o mais antigo poeta sírio cujas obras sobreviveram em qualquer quantidade, e a grande variedade de formas poéticas empregada por ele com facilidade sugere, por trás de sua obra, a existência de uma longa tradição de poesia siríaca. Ele escreveu por volta de 1.000 hinos e obras poéticas religiosas, das quais ainda restam cerca de 400. Embora tenha escrito apenas em siríaco, muitas de suas composições foram traduzidas para as línguas armênia, copta, grega, latina e outras. Cf. Sebastian P. Brock, “Syriac and Greek Hymnography: Problems of Origin”. In: Idem, *Studies in Syriac Christianity* (Brookfield: Variorum, 1992), p. 78-79.

[517] Donald J. Grout e Claude V. Palisca, *História da Música Ocidental*, p. 36.

[518] J. A. Smith, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity* (Farnham/Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2011), p. 234.

[519] Cf. V. A. Alikin, *The Earliest History of the Christian Gathering*, p. 213.

[520] Cf. J. W. McKinonn, “Music”. In: P. F. ESLER (Org.), *The Early Christian World*, v. 2 (London/New York: Routledge, 2000), p. 773; A. B. McGowan, *Ancient Christian Worship* (Grand Rapids: Baker Publishing Group, 2014), p. 117-21.

[521] Cf. J. W. McKinonn, “Music”. In: P. F. ESLER (Org.), *The Early Christian World*, v. 2 (London/New York: Routledge, 2000), p. 773.

[522] Ibidem. Sobre o *Oxyrhynchus,* cf. A. McGowan, *Ancient Christian Worship*, p. 121 s. Como diz Porter, a falta de material, muitas vezes, “é a base para suposições infundadas, porque, embora haja pouco para substanciá-las, há igualmente pouco para desaprová-las”. W. J. Porter, “Misguided Missal: Is Early Christian Music Jewish or is it Graeco-roman?”. In: S. E. Porter e B. W. R. Pearson (Orgs.), *Christian-Jewish Relations throught the Centuries* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000), p. 204.

[523] J. W. McKinnon, *Music in Early Christian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. vii.

[524] Cf. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford: Oxford University Press, 1961), p. 35.

[525] Cf. W. L. Holladay, *The Psalms through Three Thousand Years*, p. 115.

[526] Cf. A. A. Valeriy, *The Earliest History of the Christian Gathering* (Leiden: Brill, 2009), p. 216.

[527] Cf. A. MCGOWAN, *Ancient Christian Worship*, p. 114.

[528] Ibidem.

[529] J. A. Smith, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, p. 182.

[530] Cf. B. A. Föllmi, *Le “Psautier de Calvin”*, p. 481.

[531] E. WERNER, *The Sacred Bridge*, p. 129.

[532] Cf. Stanley E. Porter, *Misguided Missal,* p. 210.

[533] Havia na antiguidade um sistema simbólico de leitura semimusical, chamado *neumático.* Ele auxiliava a memória, mostrando os contornos gerais da melodia e indicava muitos dos tons sutis de expressão vocal. “Os neumas forneceram algum tipo de salvaguarda contra a alteração deliberada ou descuidada dos cantos oficiais, um perigo real numa tradição puramente oral” (A. Harman, *Man and His Music*, p. 25). Mas os neumas são distintos das notas propriamente ditas. A distinção básica é que “a primeira normalmente está não para uma única nota, mas para uma frase inteira, ao passo que a notação moderna possui um sinal para cada nota individual” (E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 105). Os primeiros exemplos existentes de canto cristão ocidental com notação musical neumática “devem ser encontrados em manuscritos que emanam da Gália, provavelmente em torno de 800 d.C.”. J. A. Smith, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, p. 228.

[534] Cf. Ruth Ellis Messenger, “Christian Hymns of the First three centuries”. In: Carl F. Price (Org.), *The Papers of the Hymn Society,* IV (New York: The

Hymn Society of America, 1942), p. 10; Grout e Palisca, *História da Música Ocidental*, p. 61.

[535] *Ecfonética* "significa 'declamatória' e se diz de uma notação embrionária grega que consiste em vários sinais derivados de acentos gramaticais; lembrava ao leitor dos textos litúrgicos uma entonação já conhecida" (Cattin, *La Monodia nel Medioevo*, p. 199).

[536] Sobre cantilação, cf. nota 108 do capítulo 1. John Arthur Smith afirma não existir evidência documental de que até o século II a salmodia fosse uma entidade em si mesma, distinta da leitura das Escrituras, sendo algo parecido com um serviço na sinagoga, como Werner parece sugerir. Cf. J. A. Smith, "The Ancient Synagogue, the Early Church and Singing". *Music & Letters*, v. 65, n. 1, 1984, p. 7.

[537] William Sheppard Smith, *Musical Aspects of the New Testament* (Amsterdam: Uitgeverij W. ten Have N.V., 1962), p. 22-23.

[538] A. McGowan, *Ancient Christian Worship*, p. 124.

[539] Agostinho, *Confissões* [X,33] (São Paulo: Paulus, 1984), p. 286.

[540] J. A. Smith, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, p. 169. Mas esta tese não é consensual entre os estudiosos (Cf. J. W. McKinnon, *Music*, p. 777). Segundo Wendy Porter, a maior parte da literatura antiga, que expressa uma visão contrária à música instrumental, "foi escrita vários séculos depois do período inicial do cristianismo e pode não expressar as visões defendidas no primeiro ou no segundo séculos. A falta de documentos primários é um problema comum ao período, mas afirmações fundamentadas em evidência bem mais tardia devem ser submetidas ao mesmo escrutínio". Ainda segundo ela: "muitos eruditos aceitam a ideia de que os instrumentos musicais foram banidos tanto da igreja primitiva como da sinagoga judaica por conta de sua 'natureza mundana'. Alguns creem que foram banidos por todo o primeiro século; outros, que foram banidos somente após a destruição do Templo como modo de expressar desaprovação" (Porter, "Misguided Missal", p. 204-05). Isso significa que afirmações como a de Smith, de que a música composta pela Igreja em seus primeiros mil anos foi cantada sem acompanhamento, embora atraentes, devem ser recebidas com cautela, sobretudo em suas conclusões, por causa da escassez de documentação primária.

[541] "Não era simplesmente uma questão do Cristianismo crescendo e se desenvolvendo a partir de um ambiente judaico e, portanto, do Antigo Testamento, de modo que o Novo Testamento fosse compreensível somente se lido à luz do Antigo, mas do cristianismo ser a única continuação legítima do Antigo Pacto e, portanto, do Novo Testamento ser a única continuação

legítima do Antigo". T. H. L. Parker, *Calvin's Old Testament Commentaries* (Edinburgh: T & T Clark, 1993), p. 43.

[542] Cf. H. Riemann, *Catechism of Musical History*, v. 2 (London: Augener Ltd, 1892), p. 11.

[543] E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 184. Partindo de inferência lógica, e não de evidência documental, pode-se afirmar que não havia ainda nesse tempo "nenhum veículo como o moderno hino métrico para facilitar a participação congregacional" (W. Smith, *Musical Aspects of the New Testament*, p. 30). Para ele, ao que parece, a participação coletiva no canto estava ligada a um solo (de caráter melismático) individual, "enquanto o restante do povo ouvia e respondia em uníssono nos lugares apropriados com fórmulas curtas, como 'amém' ou frases mais longas" (Ibidem, p. 30).

[544] H. Riemann, *Catechism of Musical History*, v. 2, p. 11.

[545] A partir deste ponto, segue a adição feita por Calvino, que passou a constar nas novas edições do Saltério, a partir de 1543.

[546] Irena Backus, "The Fathers and the Reformation". In: Ken Parry, *The Wiley Blackwell Companion to Patristics* (Malden: John Wiley & Sons, 2015), p. 434. É importante destacar que não depreciamos a pessoa ou a obra deste grande homem, a quem coube a tarefa hercúlea de abrir os difíceis caminhos da reforma para outros, inclusive Bucero e Calvino. Mas a tarefa de confrontar e reformar séculos de desvios era naturalmente impossível de ser realizada em cada um dos seus detalhes por um homem só, mesmo alguém tão fortemente equipado por Deus, como Lutero.

[547] Richard A. Muller, "The Significance of Precritical Exegesis". In: R. A. Muller e J. L. Thompson (Orgs.), *Biblical Interpretation in the Era of the Reformation* (Grand Rapids/Cambridge: William B. Eerdmans Pub. Co., 1996), p. 341. "É inteiramente anacrônico ver o *sola Scriptura* de Lutero e seus contemporâneos como uma declaração de que toda a teologia deva ser construída a partir do nada, sem referência à tradição interpretativa da Igreja, unicamente pela confrontação isolada do exegeta ao texto puro". R. A. Muller, *Post-reformation Reformed Dogmatics, v. 2 – Holy Scripture: The Cognitive Foundation of Theology* (Grand Rapids: Baker Books, 1993), p. 51.

[548] Alexandre Ganoczy, "Calvino e a Opinião dos Católicos". In: E. G. Faria (Org.), *João Calvino: Textos Escolhidos* (São Paulo: Pendão Real, 2008, p. 61-70), p. 64.

[549] Catherine Conybeare, "Reading the Confessions". In: M. Vessey (Org.), *A Companion to Augustine* (Malden: Wiley-Blackwell, 2012), p. 99.

[550] C. Harrison, “Enchanting the Soul: the Music of the Psalms”. In: A. Casiday, C. Harrison e A. Andreopoulos (Orgs.), *Meditations of the Heart – The Psalms in Early Christian Thought and Practice* (Turnhout: Brepols Publishers, 2011, p. 205-23), p. 208.

[551] Adriaan T. Peperzak, *Thinking – From Solitude to Dialogue and Contemplation* (New York: Fordham University Press, 2006), p. 125.

[552] Cf. A. Lane, *John Calvin – Student of the Church Fathers*, p. 87. Calvino “cita Bernardo 41 vezes entre 1539 e 1559, isto é, durante a maior parte de sua carreira literária” (Ibidem, p. 87). O reformador “parece referir-se a ele favoravelmente com mais frequência do que faz com qualquer doutor medieval. Aparentemente, reconhece Bernardo como detentor do mesmo pensamento que ele quanto aos fundamentos da fé”. W. S. Reid, “Bernard Of Clairvaux in the Thought of John Calvin”. In: *Westminster Theological Journal*, v. 41, n. 1. Fall, 1978, p. 128.

[553] Nesse tipo de metro poético, “a primeira linha rima com a terceira e a segunda com as linhas 1 e 3 do terceto seguinte, e assim por diante, de modo que – era esta a vontade expressa de Dante – nenhum verso pode ser tirado ou interpolado sem que as rimas revelem o crime: a *Comédia* é um todo, um mundo só”. Otto Maria Carpeaux, *História da Literatura Ocidental, v. 1* (Brasília, DF: Senado Federal, 2008), p. 253.

[554] “Popular”, neste caso, não designava a camada social mais ampla da época, daquelas pessoas em grande parte analfabetas, mas o público daqueles que, sabendo ler, não eram afetados diretamente pela alta cultura dos literatos, a não ser que tivessem passado por uma universidade. Esse grupo incluía comerciantes, clérigos, artesãos, nobres e outras profissões ligadas ao direito, que se desenvolviam na época. (Cf. O. Millet, *Préface*, p. 17).

[555] “George Herbert, por consentimento crítico comum, é o poeta mais consideravelmente devocional no idioma. Seu ponto de partida é Donne, e ele converte tanto a sagacidade erótica como os contextos libertinos em mais caminhos para Deus. Como Donne, Herbert é extremamente fecundo na descoberta de novas metáforas que nascem das anteriores; na verdade, ele transcende Donne a este respeito” (Harold Bloom, “Introduction”. In: H. Bloom (Org.), *John Donne and the Metaphysical Poets* (New York: Bloom’s Literary Criticism, 2008), xvii.

[556] Cf. T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (p. 281-291); J. L. A. Lima, “A poesia dos ‘Metafísicos’: Modos da expressão e o efeito de ‘*awareness*’”. *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas.* Porto, 2ª série, v. 1, 1984, p. 247-59.

[557] (São Paulo: Landmark, 2007).