

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

REGINA CÉLIA DE CASTRO QUINTA

**O CÂNTICO DE MARIA (Lc 1,46-55) COMO INSPIRAÇÃO PARA O  
MAGNIFICAT DE BACH**

**GOIÂNIA  
2021**

**REGINA CÉLIA DE CASTRO QUINTA**

**O CÂNTICO DE MARIA (Lc 1,46-55) COMO INSPIRAÇÃO PARA O  
MAGNIFICAT DE BACH**

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 29 de setembro de 2021.

Orientador: Prof. Dr. Valmor da Silva.

**GOIÂNIA  
2021**

Q7c Quinta, Regina Célia de Castro O Cântico de  
Maria (Lc 1,46-55) como inspiração para o Magnificat  
de Bach / Regina Célia de Castro Quinta.

-- 2021.

111 f.; il.

Texto em português com resumo em inglês Tese  
(Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás,  
Escola de Formação de Professores e Humanidades,

Goiânia, 2021

Inclui referências, f. 106-111.

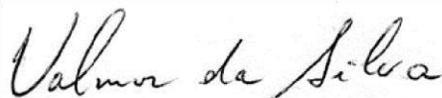
1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Bíblia -  
N.T. - Lucas. 3. Cânticos bíblicos. 4. Inspiração.  
5. Composição (Música). 6. Influência (literária,  
artística, etc). I.Silva, Valmor da - 1951-. II.Pontifícia  
Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação  
em Ciências da Religião - 2021. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 27-247.7-27(043)

O Cântico de Maria (Lc 1,46-55) como inspiração para o *Magnificat* de Bach

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 29 de setembro de 2021.

## BANCA EXAMINADORA



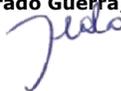
---

Prof. Dr. Valmor da Silva / PUC Goiás



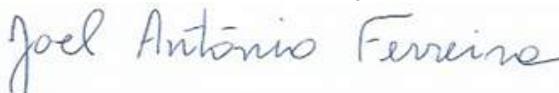
---

Prof. Dr. Danilo Dourado Guerra / UNIARAGUAIA



---

Prof. Dr. Ildo Perondi / PUC-PR



---

Prof. Dr. Joel Antônio Ferreira / PUC Goiás



---

Prof. Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho / PUC Goiás

---

Prof. Dr. João Luiz Correia Júnior / UNICAP

---

Profa. Dra. Rosemary Francisca Neves Silva / PUC Goiás

## DEDICATÓRIA

A Deus, meu Senhor e Salvador;  
A meus pais, Atahyl e Waldyr, tão amados,  
por todo o sempre, por sua imensa  
dedicação, carinho e pelo exemplo de  
dignidade que nos deixaram;  
A meus avós Lydia e Zacheu, Eunice e  
Juquinha, com eternos amor e saudades;  
A meus filhos Maria Januária, Sílvia Amélia e  
Pedro Vítor, pelo amor sem medida que me  
inspiram;  
A meus netos Miguel, Gabriela, Sarah Suely  
e Isabela, pelo encantamento que me fazem  
sentir.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Valmor da Silva pela coragem e força que me transmitiu;

A meus irmãos Waldyr, Maria Cristina e Fernando Antônio, à minha nora Mariana, aos meus genros James e Jeverson, e às minhas tias Lourdes, Terezinha, Lírzia, Irma e Myrna, todos grandes e amados parceiros na partilha da vida;

A meus amigos, tão queridos, a quem reservo um lugar especial no meu coração, junto com meus sobrinhos Matheus, Nicolau, Paula Cristina, Gabriel, Lucas e Lourenço Waldyr;

Aos meus professores e ex-professores, que me permitiram compartilhar seu saber;

A meus alunos e ex-alunos, e a todos que me ajudaram e incentivaram na jornada para chegar a este precioso título;

Às instituições de ensino em que estudei, e a seu corpo docente e administrativo.

À memória de todos os meus ausentes amados.

E a Deus, Louvor e Glória!

## RESUMO

QUINTA, Regina Célia de Castro. *O Cântico de Maria (Lc 1,46-55) como inspiração para o Magnificat de Bach*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 29 de setembro de 2021.

Esta investigação pretendeu levantar a influência do *Magnificat*, o Cântico de Maria de Lc 1,46-55, sobre o *Magnificat* em Ré maior de Johann Sebastian Bach. Critérios culturais, religiosos, de época e de estilo foram considerados nos textos em questão. Tomou-se como foco do primeiro capítulo o *Magnificat* de Lucas, cuidadosamente abordado desde sua gênese, passando pela profecia e pelo Evangelho da Infância, e sendo visitado em seus contextos literário, histórico-social, teológico e estrutural. O segundo e último capítulo deste estudo inaugurou-se com dados históricos e estéticos do compositor alemão, e realizou análises atentas quanto às técnicas musicais e quanto à retórica, na adequação entre a letra de Lucas e a música de Bach. Houve no final deste capítulo ligeira incursão ao universo musical dos séculos XX e XXI, na solicitação de duas peças mais próximas de nosso tempo: o “Cântico de Maria” de um hinário luterano, e a canção “Tu és o Centro”, de Frei Gilson. A investigação possibilitou-nos enriquecimento na epistemologia e na espiritualidade, e respondeu afirmativamente - com os esperados ajustes e atualizações estéticas - quanto à influência do *Magnificat* de Lucas no *Magnificat* de Bach.

**Palavras-chave:** Lucas, Cântico de Maria, *Magnificat*, Bach, exegese.

## ABSTRACT

QUINTA, Regina Célia de Castro. *Mary's Chant (Lc 1,46-55) as inspiration for Bach's Magnificat*. Doctorate Thesis of the Post-Graduation Program *Stricto Sensu* in Religion Science. Pontifical Catholic University of Goiás, approved on September 29th, 2021.

This investigation intended to raise the influence of *Magnificat*, Mary's Song in Lc 1,46-55, about Johann Sebastian Bach's in D major *Magnificat*. Cultural, religious, time and style criteria were considered in the texts in question. It has taken as focus the first chapter of Luke's *Magnificat*, carefully approached since its genesis, passing through prophecy and Infancy Gospel, and being visited in its literary, social-historical, theological and structural contexts. The second and last chapter of this study opened with aesthetic and historical data of the German composer, and performed attentive analysis regarding musical composition techniques and as rhetoric in the adequacy of Luke's lyrics and Bach's music. There was, at the end of the chapter, a quick incursion to the musical universe of the 20th 21st centuries, in the request of two of the closest plays of our time: "Mary's Chant" from a Lutheran hymnbook, and the song "You are the Center" by Frei Gilson. The investigation enabled our enrichment in epistemology and spirituality, and answered affirmatively - with the expected adjustment and update of aesthetics - to the inquiry concerning the influence of Luke's *Magnificat* in Bach's *Magnificat*.

**Key words:** Luke, Mary's Song, *Magnificat*, Bach, exegesis.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> “Minha alma engrandece o Senhor” (v.46b).....	63
<b>Figura 2:</b> continuação (v.46b) com o acréscimo das duas vozes, introduz-se magnificat .....	64
<b>Figura 3:</b> v. 46b. O coro completo de cinco vozes proclama magnificat.....	65
<b>Figura 4:</b> Continuação (v.46b) .....	66
<b>Figura 5:</b> “e meu espírito exulta” (v. 47) .....	68
<b>Figura 6:</b> “...em Deus, meu Salvador”. Continua o (v. 47) .....	69
<b>Figura 7:</b> “porque olhou para a humilhação de sua serva” (v.48a).....	71
<b>Figura 8:</b> “Sim! Doravante as gerações todas me chamarão de bem-aventurada” (v.48b) .....	73
<b>Figura 9:</b> Continua o versículo (48b) .....	74
<b>Figura 10:</b> Ainda o versículo (48b) .....	75
<b>Figura 11:</b> “pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor. Seu nome é santo” (v.49) .....	79
<b>Figura 12:</b> “e sua misericórdia perdura de geração em geração para aqueles que o temem” (v.50).....	80
<b>Figura 13:</b> “Agiu com a força de seu braço” (v.51) .....	83
<b>Figura 14:</b> “...dispersou...” (v. 51) .....	84
<b>Figura 15:</b> “... dispersou...” (v.51) .....	85
<b>Figura 16:</b> “...os homens de coração orgulhoso” (v.51).....	86
<b>Figura 17:</b> “Depôs poderosos de seus tronos, e a humildes exaltou” (v.52) .....	87
<b>Figura 18:</b> Ainda o versículo (52) .....	88
<b>Figura 19:</b> “Cumulou de bens a famintos e despediu ricos de mãos vazias” (v.53) .....	89
<b>Figura 20:</b> Continua o versículo (53) .....	90
<b>Figura 21:</b> “Socorreu Israel, seu servo” (v.54).....	91
<b>Figura 22:</b> “...lembrado de sua misericórdia” (v.54).....	92
<b>Figura 23:</b> “- conforme prometera a nossos pais – em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre!” (v.55).....	93
<b>Figura 24:</b> Ainda o versículo (55) .....	94
<b>Figura 25:</b> Mais uma vez o versículo (55) .....	95
<b>Figura 26:</b> “O Gloria foi acrescentado por Bach”, e não participa de Lc 1,46-55.....	96
<b>Figura 27:</b> Relembra o movimento I .....	97
<b>Figura 28:</b> Versão atualizada do Cântico de Maria pela Igreja Luterana.....	99
<b>Figura 29:</b> Louvor e entrega da vida de Maria ao seu Senhor.....	100

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 O MAGNIFICAT NO EVANGELHO DE LUCAS</b> .....	16
1.1 CONTEXTO LITERÁRIO DO MAGNIFICAT .....	16
1.1.1 O <i>Magnificat</i> no Evangelho da Infância (Lc 1-2) .....	17
1.1.2 O <i>Magnificat</i> no Evangelho de Lucas .....	20
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DO MAGNIFICAT .....	24
1.2.1 Os <i>anawim</i> do Antigo Testamento .....	24
1.2.2 Os humilhados do Novo Testamento .....	27
1.3 O MAGNIFICAT COMO PROFECIA .....	28
1.3.1 A profecia no Antigo Testamento .....	29
1.3.2 O <i>Magnificat</i> e o Antigo Testamento .....	31
1.4 O MAGNIFICAT COMO TEOLOGIA .....	33
1.4.1 Engrandecer e exultar .....	34
1.4.2 Salvação e misericórdia .....	35
1.4.3 O Paralelismo Como Recurso Poético .....	46
<b>2 LUCAS 1,46-55 INSPIRANDO A MÚSICA ATRAVÉS DOS TEMPOS</b> .....	52
2.1 O MAGNIFICAT DE BACH .....	52
2.1.1 Sobre a Estética de Bach, e sobre a Gênese do seu grande <i>Magnificat</i> .....	53
2.1.2 O <i>Magnificat</i> em Ré maior, BWV 243, de J. S. Bach .....	57
2.1.2.1 Sobre o Movimento I, <i>Magnificat anima mea Dominum</i> (v.46b) .....	58
2.1.2.2 O movimento II, <i>Et exultavit</i> (v. 47) .....	66
2.1.2.3 O III movimento, <i>Quia respexit humilitatem</i> (v. 48a) .....	70
2.1.2.4 <i>Omnes generationes</i> : movimento IV (v. 48b) .....	72
2.1.2.5 Movimentos V e VI: <i>Quia fecit mihi magna</i> (v.49) e <i>Et misericordia</i> (v. 50) .....	76
2.1.2.6 Movimentos VII, <i>Fecit potentiam</i> , VIII, <i>Deposuit</i> e IX <i>Esurientes</i> (v. 51, 52 e 53) .....	81
2.1.2.7 Movimentos X e XI (v. 54 e 55) .....	91
2.1.2.8 Movimento XII .....	96
2.1.3 Comentários conclusivos .....	98
<b>CONCLUSÃO</b> .....	103
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	106

## INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa é o Cântico de Maria – *Magnificat* – de Lc 1,46-55, em sua inspiração no *Magnificat* de Johann Sebastian Bach. Chama-se *Magnificat* o cântico - Lc 1,46-55 - entoado por Maria após lhe ter sido feito o anúncio do anjo Gabriel de que ela, uma jovem de Nazaré, pequena cidade da Galileia, havia sido escolhida para ser a mãe do Filho de Deus. O Cântico é resposta aos feitos maravilhosos de Deus com Maria e com seu povo. Essa obra de Deus, feita por meio de mulher, foi relida / interpretada também em obras musicais de todos os tempos. O texto literário em questão é comprovadamente expressivo e significativo, motivando e dando origem a uma extensa produção que valeria a pena conhecer, e sua escolha pode contribuir com questões culturais e religiosas. A perenidade do tema – desde o passado até hoje - mostra sua importância, pois a personagem que entoa o Cântico é sempre lembrada e louvada, nos seus títulos e aparições pelo mundo inteiro.

No *Magnificat* de Bach tem-se do compositor alemão um momento de inspiração e devoção imortalizado na música barroca, que é reproduzido incansavelmente por incontáveis celebrações litúrgicas. O objeto delinea-se em registros textuais históricos, artísticos, culturais e religiosos, encontrando-se nas mídias sociais um vasto material musical, relacionado direta ou indiretamente ao tema em termos linguísticos, técnicos e estéticos.

A motivação da pesquisa está no interesse da profissional de música atraída por essa questão. A singularidade do texto de Lucas e sua abrangência formam um paradoxo, que através dos tempos vem se confirmando, em sua perenidade e universalidade. Ainda que controverso, o texto subsiste; e como veículo de beleza, de valores humanos e mensagem social, atrai e comove.

Uma composição musical se fundamenta em muitos e variados contextos, influenciados pela época, pelo gênero, pelo estilo, pelas ideias, e pelas competências individuais. O material que se vem acumulando no tempo e no espaço, unido ao texto literário na construção da obra, revela instigantes combinações. Aí se encontram vários pensamentos, culturas e inspirações, fundamentados pelas estéticas literária e musical.

Observado sob critérios eminentemente espirituais, sociais e qualitativos, a escolha do *Magnificat* de Bach, além de evocar o gênero sagrado e as estéticas protestante e católica, promove um original diálogo entre a Bíblia e a música e tem força epistemológica, pois novos registros acerca do texto de Lucas e do texto de Bach contribuiriam para reforçar o que já se conhece sobre o assunto.

O objetivo geral da investigação foi acrescentar elementos epistemológicos e de espiritualidade a um acervo de peças musicais inspiradas em Lc 1,46-55. Seus objetivos específicos incluíram: investigar o Cântico de Maria em seus aspectos estruturais e teológicos, como também os contextos literário e histórico-social aos quais se deve sua gênese; analisar peças musicais colhidas de épocas e estilos diversos e variados da literatura musical, que possam de alguma forma remeter ao *Magnificat de Lucas*; comparar os textos literários das obras em foco, com o texto da perícope de Lucas; e articular reflexões fundamentalmente sobre a estética musical do *Magnificat* de J. S. Bach, e sobre cada uma das peças musicais citadas eventualmente, em seus contextos literários e musicais, para concluir se os conteúdos estéticos e hermenêuticos originais de Lc 1,46-55 foram – ou não – preservados.

Tendo como hipótese da investigação a influência do *Magnificat* de Lucas no *Magnificat* de Bach, como atualização - ou como negação - de um discurso há tempos proclamado, procurou-se demonstrá-la cientificamente com análises técnicas e estéticas dos textos em questão, aqui confrontados na especificidade de suas circunstâncias, épocas, estilos, gêneros e culturas. Em sua genialidade universalmente provada, confirmada e reafirmada, o compositor alemão estaria - como o evangelista Lucas na passagem que ora se fez nosso objeto - engrandecendo, louvando, e apontando caminhos para chegar ao reino de Deus, tal como nos disse Maria em seu Cântico?

O tema tem espiritualidade e relevância social, além de atualidade, pois em seu Cântico Maria, além de se dizer humilde serva do Senhor, clama por liberdade para sua gente. Quando Gabriel lhe anuncia a vontade de Deus, de imediato e cabisbaixa ela diz sim, para em seguida proclamar a derrota dos poderosos e assumir corajosamente a defesa de Israel, seu povo. Interdisciplinar, a investigação é também significativa para a história das mulheres. Ao questionamento de que os investimentos de tempo e

recursos financeiros seriam justificados nessa investigação, pode-se responder com a reflexão sobre quatro fatores essenciais: sua importância, relevância, atualidade e necessidade, e nesses quatro quesitos obtém-se resposta positiva.

Segundo o que nos diz De Fiores (1995, p. 813), no *Magnificat* a anunciação do anjo Gabriel a voz de Maria ecoa, a partir da expressão simples de Isabel, com a presença de conceitos que dizem sobre Deus, sobre Israel, sobre a humanidade e sobre ela mesma, “sua serva”. Maria empresta sua voz a todos aqueles que esperam o Redentor. Nesse grande evento conjuga-se a pobreza de Maria com a riqueza divina, e sentimentos humanos diversos e contraditórios.

No início de sua caminhada, a investigadora recorreu a leituras do Antigo Testamento que abordaram a subordinação feminina, chegando posteriormente a momentos mais suaves da condição das mulheres, no tempo de Jesus. Foram visitados – e trabalhados – a passagem de At 5,1-11, sobre “Ananias e Safira”, e o episódio bíblico conhecido como “a mulher siro-fenícia” frente a Jesus, de Mc 7,24-30. Em vários momentos do Novo Testamento Jesus refere-se às mulheres como sendo suas colaboradoras.

Na linha de pensamento sobre as mulheres acomodadas (?) ao silêncio, autoras como Richter Reimer, Souza, Lemos, e Schüssler- Fiorenza continuarão sendo uma ajuda preciosa. O conhecimento de Maria e sua história terá o recurso de fontes encontradas em Boff, Alvarez, De Fiores, e na *Lumen Gentium* do Concílio Vaticano II, que resgatou para a humanidade a importância da figura da mãe do Filho de Deus. Imprescindíveis foram os textos de Lutero (1521), em sua interpretação do *Magnificat*, e de Richter Reimer (2016), que realiza uma incursão instigante na análise feita séculos antes por Lutero. Tem-se aí, lado a lado, cada qual com a visão e o pensamento de seu tempo. As questões ligadas à exegese e à hermenêutica foram trabalhadas com a leitura de autores como Schnelle, Ferreira, Harrington, Wegner e Silvano.

As peças musicais selecionadas para análises – o *Magnificat* de Bach, o “Cântico de Maria”, de autor desconhecido, e “Tu és o Centro”, de Frei Gilson, foram visitadas e revisitadas em partituras, *links* do aplicativo YouTube e na literatura especializada sobre estética, gêneros, formas e retórica musicais, e história da música

- com ênfase nos textos em foco e seus autores. Um dos conceitos básicos usados na pesquisa é a hermenêutica, em que se busca o sentido e a atualização do texto. Stuart e Fee (2008, p. 188-9) explicam-na como sendo a teoria da compreensão do significado de uma passagem. O caráter interdisciplinar da investigação conduz à necessidade de solicitação da hermenêutica bíblica, da hermenêutica literária e da hermenêutica musical. Para que o resultado seja o mais aproximado e seguro possível, a escolha dos princípios que irão nortear a aplicação da interpretação deverá ser adequada e criteriosa.

Na exegese de textos bíblicos foram encontrados quatro tipos de significados: o sentido literal, ou histórico; o sentido alegórico, místico ou espiritual; o sentido anagógico, ou tipológico, que concerne ao fim dos tempos ou à eternidade; e o sentido tropológico (ou moral). O caráter minucioso e profundo da análise exegética permite confiabilidade nos resultados encontrados. Recomenda-se cuidado para que interpretações exageradas de cada um desses tipos de significados, não encobrem o pensamento do autor. As fronteiras da interpretação foram estabelecidas pelo Espírito de Deus, e uma correta aplicação da hermenêutica favorecerá o interesse do leitor.

Destacaram-se no referencial teórico os conceitos ligados às formas e aos gêneros literários, bem como as formas, gêneros, estilos, estéticas, e teorias da música, abordados com a leveza necessária e suficiente que o tema requer e exige.

Racional e questionador, o método histórico-crítico deve ao Iluminismo sua incorporação à pesquisa bíblico-teológica. Wegner (2016, p. 31) lembra Troeltsch, que fala dos pressupostos que regem a análise histórica: a crítica, a analogia, e a correlação.

Segundo o pressuposto da crítica, os conteúdos das tradições religiosas e bíblicas foram submetidos a juízos de maior ou menor probabilidade histórica. Com a analogia pode-se verificar se a facticidade histórica de fenômenos é concordante ou não com fenômenos atestáveis e verificáveis. Pela correlação cada acontecimento está ligado a outro, vez que há dependência mútua entre os fenômenos.

A historiografia profana aplicada rigidamente às tradições sagradas, de acordo com Wegner (2016, p. 32) conseguiu avanços consideráveis no conhecimento das tradições dos textos bíblicos, especificamente nas áreas textual, literária e redacional.

E foi graças à analogia que se pôde chegar a aproximações e distanciamentos entre crenças do Oriente e Ocidente à época de Jesus.

Buscou-se integrar à bibliografia autores que permitam o suporte teórico na solução de indagações relacionadas às obras musicais, à sua estética e análise interpretativa. Assim foram incluídas referências que podem auxiliar na elucidação de assuntos tais como forma musical (Bennett, Hodeir), retórica musical (Santos, Oliveira, Carpena), técnicas harmônicas e contrapontísticas (Schoenberg, Piston, Gava, Verhaalen, Carvalho), história da música (Schweitzer, Carpeaux), dicionários e enciclopédias de música.

Com passos atentos e criteriosos, a metodologia orientou como proceder. Mas para isso a escolha do método – o caminho para o objetivo – deveria ser adequada ao material a ser analisado.

Escolheu-se a Bíblia de Jerusalém (Paulus, 11<sup>a</sup> reimpressão, 2016) pela confiabilidade que se tem na sua tradução em língua portuguesa diretamente dos originais, e das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1998, publicada sob a direção da “École biblique de Jérusalem”. A exegese e a hermenêutica foram de profunda valia nesse processo.

Termos como explicação ou interpretação minuciosa servem para definir exegese. O trabalho de interpretação de textos bíblicos assume o caráter de trabalho interpretativo minucioso, que usa vários recursos e instrumentos científicos para a compreensão dos textos das Sagradas Escrituras (WEGNER, 2016, p. 21). Requer-se, entretanto, clareza ao se referir às palavras exegese e hermenêutica, já que ambas querem dizer “interpretar”. Então Wegner (2016, p. 21) propõe a seguinte diferenciação: a exegese mais especificamente descreve as etapas ou os passos dados em uma interpretação, enquanto a hermenêutica bíblica descreve particularmente os princípios que regem a interpretação dos textos.

Na fala de Croatto (1986, p. 9), o lugar privilegiado da operação hermenêutica – isto é, do ato de interpretar - é a interpretação dos textos. Outro aspecto é explicado pelo referido autor: que o intérprete realiza uma pré-compreensão do texto, pois sua vida condiciona sua leitura. Um terceiro aspecto entra nas considerações de Croatto (1986, p. 9): o aspecto de que o ato hermenêutico faz crescer o sentido do texto.

Assim, texto e acontecimento (*práxis*), se condicionam mutuamente, do ponto de vista hermenêutico.

Apesar da leitura popular ser de extrema importância para o exegeta, a exegese não pode ser realizada por pessoas que não tenham formação teológica acadêmica. Não se pode, entretanto, desestimular pessoas a ler e refletir sobre a palavra de Deus, por considerá-la de difícil acesso interpretativo. Aqui se faz sentir a importância da exegese, pois o que ela pretende é ajudar a compreender os textos bíblicos, apesar das distâncias de tempo e espaço, e das diferenças culturais.

A exegese bíblica marca sua presença nessa pesquisa através principalmente de sua articulação com a história, pois os antecedentes históricos e as interpretações já realizadas participam com preciosos esclarecimentos de dúvidas e questionamentos pendentes. Daí a importância da crítica histórica, também conferida.

A aplicação da hermenêutica à música veio nas comparações entre o objeto – peças musicais do recorte feito – e o tema – o *Magnificat*, consistindo em reflexões que aproximem literatura, religião, história, antropologia, sociologia, e música, buscando significados que aproximem as obras musicais em questão do tema da investigação, o texto de Lucas. Preciosas colaborações da hermenêutica foram - entre outras já referidas - a credibilidade e confiabilidade ao processo investigatório regido por métodos aprovados pela comunidade acadêmica e científica.

## 1 O MAGNIFICAT NO EVANGELHO DE LUCAS

O capítulo 1 se inaugura lembrando com Sara – em Gênesis - e Isabel, a intervenção divina na superação da esterilidade. No episódio da Visitação de Maria a Isabel - as duas grávidas por graça do Espírito Santo – Jesus e João Batista iniciam um vínculo fortalecido anos mais tarde, quando João batiza Jesus e o reconhece como o Messias, cumprindo a missão que recebera do Espírito Santo desde o ventre de sua mãe. Este capítulo 1 foi desenvolvido pensando-se o *Magnificat* em cinco partes: seu contexto literário, seu contexto histórico-social, e o *Magnificat* como profecia, como teologia e como poesia.

Com enfoque no contexto literário, visita-se na 1ª subseção deste capítulo o Evangelho de Lucas em seus cânticos - notadamente no Cântico de Maria - e na ênfase dada por Lucas à supremacia de Deus na salvação da humanidade. Os pobres e aflitos do Antigo Testamento que esperam em Deus (os *anawim*) merecem – e têm – uma atenção especial na 2ª subseção, quando se trata de abordar o contexto histórico-social do *Magnificat*, cuidado que também se dedica ao tratamento dos humilhados e marginalizados do Novo Testamento.

A 3ª subseção deste capítulo se detém em profecia e no *Magnificat* no Antigo Testamento; as discussões quanto à autoria do *Magnificat*, e sua inspiração no Cântico de Ana (1Sm 2,1-10) se fazem aqui presentes. Para falar do *Magnificat* como teologia a subseção seguinte destaca engrandecer e exultar, e salvação e misericórdia como conceitos centrais que podem resumir a compreensão do Cântico. A 5ª e última subseção procura analisar sua estrutura passando por discussões que se estabelecem e argumentações em torno de suas divisões estruturais e formais. Reflexões sobre o paralelismo existente no texto foram processadas, investigando o seu conteúdo poético.

### 1.1 CONTEXTO LITERÁRIO DO MAGNIFICAT

O *Magnificat* é um hino de louvor, exclusivo do Evangelho de Lucas, assim

como os demais hinos que fazem parte do assim chamado Evangelho da Infância, e que compreende os dois primeiros capítulos do terceiro Evangelho. Eis o texto conhecido como *Magnificat*.<sup>1</sup>

<sup>46</sup> Maria, então, disse:

<sup>47</sup> “Minha alma engrandece o Senhor,  
e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador,  
<sup>48</sup> porque olhou para a humilhação de sua serva.

Sim! Doravante as gerações todas  
me chamarão de bem-aventurada,

<sup>49</sup> pois o Todo-poderoso fez grandes coisas  
em meu favor.

Seu nome é santo

<sup>50</sup> e sua misericórdia perdura de geração em geração,  
para aqueles que o temem.

<sup>51</sup> Agiu com a força de seu braço,  
dispersou os homens de coração orgulhoso.

<sup>52</sup> Depôs poderosos de seus tronos,  
e a humildes exaltou.

<sup>53</sup> Cumulou de bens a famintos  
e despediu ricos de mãos vazias.

<sup>54</sup> Socorreu Israel, seu servo,  
lembrado de sua misericórdia

<sup>55</sup> – conforme prometera a nossos pais –  
em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre!” (Lc 1,46-55)

### 1.1.1 O *Magnificat* no Evangelho da Infância (Lc 1-2)

O hino da Virgem Maria em Lucas – o Cântico de Maria - ficou notabilizado pelo termo *Magnificat*, que tem na Vulgata<sup>2</sup> a explicação de sua etimologia, significando exaltar, enaltecer. Os episódios da Anunciação e da Visitação, encontrados em Lc 1,26-56, têm sido assistidos e acumulados, revisitados e ressignificados, pelo caminhar do tempo. A resposta de Maria a Isabel, que a proclamara bem-aventurada, vem nos versos 46 a 55, e mostra a gratidão de Maria ao Senhor, pelos feitos maravilhosos que Ele lhe fizera, e a seu povo.

De acordo com o que nos lembra Boff (2012, p. 243), Maria livremente dá seu “sim” ao receber o anúncio do anjo Gabriel, dispondo-se a ser Mãe de Deus e Templo do Espírito Santo: a humanidade fiel ansiava por libertação, e sob forma encarnatória ela assume o projeto de Deus, conferindo-lhe dimensão feminina, desde então e

<sup>1</sup> Este texto, assim como as demais citações bíblicas, são normalmente da tradução da *Bíblia de Jerusalém* (2016).

<sup>2</sup> “Et Maria: magnificat anima mea Dominum...” (bíbliacatólica.com.br: Evangelium secundum Lucam 1, 46,...)

sempre. O *Magnificat* possibilita antever desdobramentos futuros da adesão de Maria à convocação do Senhor. Esboçam-se o significado e o papel da vida humana, que desde tempos remotos eram difundidos no mundo judaico, desde os seus primórdios históricos. Confluem-se Jesus e João Batista, em seu parentesco, e no encontro de Maria e Isabel: “Também Isabel, tua parenta<sup>3</sup>, concebeu um filho na velhice, e este é o sexto mês para aquela que chamavam de estéril (Lc 1,36)”.

As palavras de Edwards (2019, p. 90) nos levam a remeter aos versículos de 36-38 de Lc 1,46-55 a Abraão e Sara, e ao propósito divino. O milagre de Deus em Sara está relatado em Gn 18-14: “Acaso existe algo de tão maravilhoso para lahweh? Na mesma estação, para o próximo ano, voltarei a ti, e Sara terá um filho”. Em Sara, o arquétipo-exemplo de superação de sua esterilidade, e na superação da esterilidade de Isabel, relatado no v. 37 de Lc 1 - “Para Deus, com efeito, nada é impossível” - as expressões se equiparam. Em descrições semelhantes tem-se o Senhor realizando o impossível, na obra milagrosa através da qual as duas mulheres recebem a graça de se tornarem férteis.

O Cântico de Maria é consequência da visitação de Maria a Isabel, e o remontar ao episódio da anunciação faz-se necessário e enriquecedor, pois fundamenta e explica o diálogo entre as duas mulheres, ambas, por sua fé, agraciadas pelo Espírito Santo. A estreita ligação entre estas passagens é oportunidade para reafirmação do envio de João - previsto desde o Antigo Testamento (Jr 1,5) - para preparar os caminhos do Senhor.

De acordo com o que nos lembra Peretto (1995, p. 813) Cristo, no contato com João, desempenha o papel de redentor: “Antes mesmo de te modelar no ventre materno, eu te conheci; antes que saíesses do seio, eu te consagrei. Eu te constituí profeta para as nações” (Jr 1,5). Os versículos citados por Peretto são confirmatórios:

Ora, quando Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança lhe estremeceu no ventre e Isabel ficou repleta do Espírito Santo. Com um grande grito, exclamou: “Bendita és tu entre as mulheres e bendito o fruto de teu ventre! Donde me vem que a mãe do meu Senhor me visite? Pois quando tua saudação chegou aos meus ouvidos, a criança estremeceu de alegria em meu ventre” (Lc 1,41-44).

---

<sup>3</sup> Edwards (2019, p. 90), nos chama a atenção à fala do anjo Gabriel no final da anunciação, quando se refere à Isabel como ‘parenta’, *syngenis* em grego, termo que mais do que relação familiar, que indique irmã ou prima, segundo ele seria mais apropriadamente entendido como pertencente à mesma tribo ou clã.

Também são de Peretto referências a João, que reforçam o que foi dito: “Houve um homem enviado por Deus. Seu nome era João. Este veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz” (Jo 1,6-8). Ainda mais esclarecedores são os v. 19-34, que relatam o testemunho de João.

Os dois primeiros capítulos do Evangelho de Lucas são nomeados normalmente como Evangelho da Infância, porque tratam dos acontecimentos relativos a Jesus menino. Esses capítulos apresentam uma tradição única de Lucas, seja como elaboração própria, seja como tradição histórica por ele reelaborada. Os dois primeiros capítulos do Evangelho de Mateus também constituem um Evangelho da Infância, mas com tradições diferentes e exclusivas de Mateus. As narrativas de infância, em geral, são elaborações posteriores, com conteúdo teológico ou catequético, em coerência com o conjunto de cada Evangelho (PERROT, 1982).

Segundo L´Eplattenier (1993, p. 17-47), o Evangelho da Infância de Lucas está muito bem elaborado literariamente, com oito sequências reunidas aos pares, e em consonância com o conjunto do Evangelho. 1) Há dois *anúncios*, o de João (1,5-25) e o de Jesus (1,26-56); 2) duas cenas de *nascimento*, respectivamente de João (1,57-80) e de Jesus (2,1-20); 3) dois episódios do *menino Jesus no Templo*, aos oito dias (2,21-39) e aos doze anos (2,40-52); 4) *mensagem de João* (3,1-20) e *entronização e aprovação do Filho de Deus* (3,21-4,13).

Richter Reimer (2003) vai além e observa que na elaboração literária e teológica do Evangelho da Infância, Lucas interliga as histórias de João e de Jesus, com uma simetria entre os dois anúncios e os dois nascimentos. A simetria desse díptico contém dois movimentos. “O primeiro movimento encerra-se com o encontro das duas mulheres grávidas na casa, celebrando o vivenciado anúncio da libertação. O segundo, com o encontro da família e comunidade no templo, celebrando a Páscoa da libertação” (RICHTER REIMER, 2003, p. 40). Para o primeiro movimento, relativo à Infância, a autora propõe a seguinte estrutura, que transcrevemos com o destaque para a presença dos cânticos, reelaborada por Souza (2015, p. 94-95):

A 1,5-25: Anúnciação do nascimento de João – Cântico de Isabel;  
A' 1,26-38: Anúnciação do nascimento de Jesus;

B 1,39-56: Visita de Maria a Isabel – Cântico de Maria;  
 C 1,57-80: Nascimento de João – Cântico de Zacarias;  
 C' 2,1-40: Nascimento de Jesus – Cântico de Simeão;  
 D 2,41-52: Visita ao Templo, conclusão da infância de Jesus.

No conjunto do Evangelho da Infância, de Lc 1 e 2, pode ser destacada, particularmente, a tradição dos cânticos. São quatro cânticos, atribuídos a quatro personagens, Isabel, Maria, Zacarias e Simeão. “Todos são personagens caracterizados de forma positiva com relação aos seus atos. São justos, tementes a Deus, cumpridores dos mandamentos. O Espírito Santo estava sobre eles” (SOUZA, 2015, p. 93).

Nesse conjunto de cânticos, o destaque deve ser dado aos dois atribuídos a duas mulheres, conhecidos como o *Benedictus* de Isabel (1,42-45) e o *Magnificat* de Maria (1,46-55). Ambos são ambientados na casa de Isabel, como saudação que resulta em resposta de um hino ao outro. Ambos se caracterizam como louvores pelas maravilhas que Deus realizou.

### 1.1.2 O *Magnificat* no Evangelho de Lucas

O Evangelho de Lucas e o Cântico de Maria – necessitados de justiça, os pobres esperam da ação de Deus a libertação para uma vida tão esperada (STORNILO, 2015, p. 21-22). Em 1,15 João, ainda no útero de Isabel, recebe o Espírito Santo e inicia sua missão de apresentar o Messias, pois Isabel profetiza que Maria é a Mãe do Messias, e a mais abençoada entre todas as mulheres. O v. 56 lembra 2Sm 6,2-11, quando fala que a Arca da Aliança, sinal da presença de Deus, ficara três meses na casa de Obededom: Maria seria também a nova Arca da Aliança, que ficara ‘três meses’ na casa de Isabel.

Odja Barros (2018, p. 940-944), em sua Introdução ao Evangelho de Lucas destaca o capítulo 15 como sendo o seu coração. E aponta um versículo da parábola do filho pródigo: “Porque este meu filho era morto, e reviveu, estava perdido e se achou. E começaram a regozijar-se!” (15,24). Aí reside a mensagem do evangelho lucano. Após o pecado, que abalou toda a criação, o amor de Jesus devolve aos filhos

e filhas que se perderam o caminho para que retornem à sua casa primeira. O amor misericordioso, aquele que perdoa, é o caminho da salvação. Este é o caminho percorrido pelo Evangelho de Lucas. E destaca, além da salvação, outros temas que ajudam a traçar este caminho: o tema do Espírito, das boas-novas aos pobres, das mulheres, das mesas, e o Evangelho hoje. Barros tem o tema da salvação como o principal em Lucas. Para os judeus o caminho para a salvação era a Lei, a Torá, mas os destinatários principais do Evangelho de Lucas não são os judeus, e sim os gentios, e a graça que perdoa e o amor misericordioso inclui todos os filhos e filhas. No vocabulário da narrativa de Lucas emprega-se 26 vezes a palavra ‘salvação’ (*soteria*, *soterion*), com suas variantes ‘salvar’ (*sozein*), e ‘salvador’ (*soter*), enquanto nos Evangelhos de Mateus, de Marcos e de João, respectivamente, a palavra aparece 16, 15 e 8 vezes.

Storniolo (2015, p.12-15) nos deixa um esquema em partes, esclarecedor para uma melhor compreensão do Evangelho de Lucas: no Prólogo (1,1-4) ele fez uma narrativa da catequese da Igreja primitiva, para em seguida dividir seu Evangelho em duas partes: a primeira parte seria uma Preparação (1, 5-4,13), com a “Revelação do Mistério de Jesus”; esta primeira parte inclui as divisões (1,5-2,52), com as duas infâncias: João Batista e Jesus; e com a Preparação da missão de Jesus (3,1-4,13). Lucas faz um paralelo entre João e Jesus, em que evidencia a superioridade de Jesus. Numa narrativa profética, fala da missão de cada um, numa mistura de dados históricos e alusões ao Antigo Testamento. João, o último profeta, anuncia a era messiânica; Jesus, o Messias prometido, o Filho de Deus, que trouxe o Reino para todos. João prepara as multidões para a chegada de Jesus, exige a conversão, mas não é o Messias. O Messias, o Rei-Messias, é Jesus, batizado no Espírito Santo, consagrando-o como Filho de Deus. Sua palavra, que também é ação, poderá trazer a justiça que Deus quer, e uma nova história, com liberdade e vida para todos. A segunda parte de seu Evangelho, a Realização (4,14-24,53) – a atividade libertadora de Jesus, Lucas divide em três subpartes: a primeira, Na Galileia: Jesus na periferia do povo (4,14-9,50); a segunda, Em viagem para Jerusalém: da periferia para o centro (9,51-19,28); e a terceira subparte, Em Jerusalém: confronto com os poderosos (19,29-24,53).

Mesmo sem conhecer a geografia da Palestina, Lucas constrói a sua própria,

partindo da Galileia, terra de marginalizados, onde Jesus “anuncia a palavra e realiza sua ação libertadora”. Dos dezoito milagres relatados neste Evangelho catorze aí se encontram. Além do povo reconhecer Jesus como o grande profeta que lhes trouxe a visita de Deus (7,16), seus discípulos o vão reconhecendo como o Messias de Deus, e seu mistério (9,20). Na segunda subparte de sua ação libertadora, a caminho de Jerusalém, deixando a periferia rumo ao centro, encontra-se – em dez capítulos, número superior aos dois capítulos de Mateus e a um único capítulo de Marcos, ao tratarem do mesmo assunto – o relato do mistério pascal (9,31), e o desfecho da libertação, quando na cruz profere as palavras “Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito” (23,46). Para Jesus e os que o seguem a caminhada para Jerusalém vem a ser a caminhada da libertação. Finalmente, em Jerusalém (19,29-24,53), no enfrentamento dos poderosos - a elite controladora da economia, política, sociedade e religião da capital - Jesus critica suas estruturas injustas, é preso e julgado como subversivo, condenado à morte, mas onde também conhece sua glória, ressuscitando da morte e voltando ao Pai, depois de confiar aos apóstolos o prosseguimento de sua missão.

Mazzarolo (2016, p. 50) fala de gratuidade, lembrando que Jesus é claro e se mostra radical a esse respeito: “Muito pelo contrário, amai vossos inimigos, fazei o bem e emprestai sem esperar coisa alguma em troca. Será grande a vossa recompensa, e sereis filhos do Altíssimo, pois ele é bom para com os ingratos e os maus.” (Lc 6,34-35). Pois o amor eterno de Deus é a verdadeira recompensa para nossas benfeitorias.

Deus concede graça e misericórdia em maior proporção a quem mais necessita. Quem faz tudo certinho, mas espera para si, dos outros, a mesma coisa, pedindo de volta tudo o que foi dado, não sai do direito jurídico, da lei da devolução. Quem trata as coisas apenas segundo a “elegância” da lei, não faz nada além de sua obrigação social. O legalismo fortalece a razão, mas endurece o coração. Esta será, depois, a crítica de Jesus ao fariseu que o acolhe conforme o rigor da etiqueta, mas friamente, sem superar a formalidade, nem demonstrar afeto e verdadeiro amor (Lc 7, 36-50). Com efeito, como Deus poderia outorgar graça a quem não se reconhece pecador?

Marshall (2019, p. 172-174) afirma que Lucas vê o Deus o Pai como a fonte

máxima de salvação, um fato que já observamos na descrição de Deus como Salvador (Lc 1,47). Se esta descrição foi ou não adotada da tradição ela admiravelmente expressa o conceito de Deus. O uso do título em relação a Deus é encontrado em outros lugares no Novo Testamento somente nas Epístolas Pastorais ou em Judas, onde há suspeita de influência helenística, mas não devemos ter a mesma suspeita em Lucas, em que o uso é derivado do Antigo Testamento. Ele vê uma conexão entre a atividade de salvação de Deus no Novo Testamento e a mesma atividade de Deus no Antigo Testamento. O que Lucas enfatiza é a supremacia de Deus sobre todo o mundo, especialmente em trazer salvação à humanidade.

O uso de 'Senhor' para Deus é aparentemente mais comum em Lucas do que nos outros Evangelhos. Mas esta maior frequência é quase inteiramente devido à presença dessa palavra nas histórias do nascimento. O uso do Novo Testamento de 'Senhor' está principalmente nas citações ou alusões do Antigo Testamento. É o estilo profundamente bíblico de Lucas 1-2 que é responsável pela intensidade do uso dessa palavra aqui.

O que é mais típico em Lucas é a sua ênfase no modo como os acontecimentos se desdobram sob o comando de Deus e de acordo com o plano dele. Essa interpretação da história é naturalmente familiar ao Antigo Testamento, no qual a história passada é considerada como expressando o propósito de Deus, e a história é objeto de profecia proclamada por homens com uma visão sobre as intenções de Deus.

Marshall (2019, p. 193-194) afirma ainda que o tema central nos escritos de Lucas é que Jesus oferece salvação para os homens. Se estivéssemos procurando um texto para resumir a mensagem do Evangelho, sem dúvida seria Lc 19,10: "Pois o Filho do homem veio buscar e salvar o que estava perdido". Com este versículo, Lucas conclui a história do ministério de Jesus na Galileia e na Judeia. A palavra de Jesus se coloca como o clímax do seu ministério evangelístico, e resume seu significado: Jesus veio salvar. Sem impor um novo tema, Lucas inova em relação aos outros evangelistas, ao destacar esta característica de Jesus, ao contrário de Marcos, que se contenta em simplesmente apresentar a mensagem da boa notícia, sem detalhes, e de Mateus, que fala de vários temas, sem resumi-los.

O tema da ‘salvação’ e o da ‘misericórdia’ estão fortemente presentes no *Magnificat* - Lc 1, 46-55, o “Cântico de Maria” - escolhidos como termos centrais da perícopa. As citações e reflexões que acabaram de ser realizadas promoveram contextualizações com o Evangelho como um todo. Assim, uma vez cumprida esta etapa da investigação, passemos ao cenário histórico e social ao que se credita o surgimento do ‘Cântico’.

## 1.2 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DO MAGNIFICAT

Em seu Cântico, no Evangelho de Lucas, Maria se refere aos ‘poderosos’ e ‘soberbos’ - babilônios e romanos - para falar de ‘salvação’ e ‘misericórdia’ – do, e contra, o ‘pecado’ e a ‘escravidão’. E a sua fala adquire força maior, por se tratar de uma mulher que pela primeira vez rompe seu silêncio, passando de ‘serva’ a ‘bem-aventurada’.

Logo ao entoar o seu hino de louvor, Maria dá a razão de engrandecer a Deus: “Porque olhou para a humilhação de sua serva”<sup>4</sup> (1,48). A humilhação da serva não se refere a uma virtude moral e interior, mas sim à situação de simplicidade e pequenez. De acordo com Vitório (2018, p. 293, nota 10), “*tapeínosis*, vocábulo usado apenas em Lc 1,48, diz respeito à condição sociorreligiosa de Maria, moça do interior, sem nenhum predicado que a distinguisse”. A que condição sociorreligiosa Maria se referia, ao reconhecer essa sua realidade?

### 1.2.1 Os *anawim* do Antigo Testamento

A razão de Maria: “Porque olhou para a humilhação de sua serva” (1,48) é uma alusão direta ao voto que Ana fez ao Senhor: “Se quiseres dar atenção à humilhação de tua serva” (1Sm 1,11). A palavra hebraica para “humilhação” é *oní*, traduzida para o grego como *tapeínosis*. O Antigo Testamento usa normalmente essa palavra para se

---

<sup>4</sup> “Humilhação de sua serva” (*Bíblia de Jerusalém*, 2016); “humilde serva” (*Bíblia Tradução Ecumênica*, 1994); “humildade de sua escrava” (*Bíblia do Peregrino*, 2020); “humildade de sua serva” (*Bíblia Sagrada Almeida*, 2008); no grego *tapeínosin tes doules autou* (ALAND et al, 1979).

referir à esterilidade de uma mulher. Mais que isso, trata-se de humilhação de escrava (*doulés*), termo que Maria já havia utilizado em resposta ao anjo (1,38). (FITZMYER, 1987, p. 152).

Maria, entretanto, não era estéril e sim virgem. Estéril era sua prima Isabel, que revela sua gravidez nesse encontro. Ao atribuir o termo humilhação de sua serva a Maria, “Lucas a está associando com todas as memórias dos pobres evocadas por esses termos” (BROWN, 1997, p. 361). Maria torna-se porta voz das pessoas que sofrem humilhação ao longo da história, conhecidos, no Antigo Testamento, como os *anawim*.

Eram chamados *anawim Yhwh* (pobres do Senhor) as pessoas pobres e aflitas, sem proteção legal e confiantes em Deus. “*anî* é literalmente ‘aflito’; no uso, a aflição consiste em ser membro de uma classe mais baixa, indigente e sujeita à opressão, sem meios para se defender” (MACKENZIE, 1983, p. 729). Essa era a classe resistente, e sempre confiante na intervenção de Deus, conforme comprovam os diversos eventos da história bíblica.

No Êxodo, Deus intervém em favor de um grupo escravizado no Egito, para libertá-los e conduzi-los à Terra prometida. Imediatamente após a passagem do Mar Vermelho, evento símbolo da libertação, Miriam entoia um canto de louvor a Deus em favor do seu povo. “O modelo de todos os cantos de louvor de Israel permanece o hino do Êxodo (Ex 15) cantado depois da passagem do Mar Vermelho por um coro de homens e depois pelas mulheres sob a guia de Miriam” (BOVON, 2005, p. 100).

No Exílio é a figura do Servo do Senhor (*Yébed Yhwh*) que se destaca como símbolo de humilhação, resistência e favorecimento de Deus.

Vasconcellos; Silva (2009, p. 140-151) afirmam que, desde as denúncias dos profetas já se podia prever as muitas causas do exílio, que foram assinaladas por razões de ordem política internacional (na briga de Assíria e Egito, os territórios intermédios de Israel e Judá defendiam-se com alianças); de ordem política nacional (sob o governo de reis derramadores de sangue, tais como Manassés), a injusta e cada vez mais profunda divisão entre as classes ricas e pobres, devida a injunções de ordem econômica e social e também a questões de ordem religiosa, embates entre sacerdotes e falsos profetas. Deve-se ao profeta Isaías a menção ao “acúmulo de casa

e de campos (cf. Is 5,8-10), a extorsão do direito dos fracos e o saque aos pobres e viúvas (cf. Is 10,1-4), o luxo das mulheres da alta da sociedade (cf. Is 3,16-24)”. Acrescentem-se suas denúncias de embriaguez dos falsos profetas (cf. Is 28,7), e de oferendas inúteis (Is 1,1-3).

Foram muitos os exílios vividos pelo povo de Israel em sua história. Contam-se aqueles sofridos em sua própria terra, em terras do estrangeiro, os de reis tiranos – que se apossam de pessoas – e da exploração de proprietários gananciosos. O exílio da Babilônia, em 597 a. C., foi o mais conhecido e que mais deixou cicatrizes. Os babilônios herdaram dos assírios um sistema de deportação implacável. A cobrança de impostos controlava os territórios conquistados; a presença militar e a deportação eram os passos seguintes. Foram deportados para a Babilônia pessoas que pudessem atrapalhar seu poderio: o pessoal do palácio e do templo, o exército, os artesãos, os fabricantes de armas, cerca de 12 mil pessoas, somando-se os dez mil deportados de elite - citados por 2Rs 24,14 - a mulheres e crianças. Com a deportação criava-se um desenraizamento dos povos; suas ligações com a terra, a língua, a cultura e as tradições eram cortadas, com pessoas de uma região sendo mandadas para outra, muito longe; e assim os povos ficavam embaralhados. Chorava-se a perda da sua terra, duramente conquistada, e de sua pátria.

A organização em grupos tornava possível a sobrevivência no desterro. A saudade de sua terra foi suavizada com os encontros que frequentemente promoviam, na tentativa de manter sua identidade, cultivando seus próprios costumes, línguas, ritos e religião. Ao repensar sua história e refazer o passado, projetavam seu futuro. A crença em Javé era a força aglutinadora do grupo; a fé comum mantinha acesa a esperança. Sacerdotes e profetas os animavam; os sacrifícios não eram possíveis, mas a palavra ganhara força maior. O trabalho no campo, o cultivo de cereais, forçou a conversão dos sacerdotes, políticos, militares e artesãos, que de opressores passaram a experimentar a vida dos oprimidos, não se acreditava em retorno.

Na terra de Judá, com a deportação dos nobres e ricos, ficaram as classes desprotegidas, os remanescentes da deportação. Eram cerca de cem mil, a maioria da população. De quem foi dito: “Nabucodonosor [...] só deixou a população mais pobre da terra” (2Rs 24,14), e se acrescentado: “O chefe da guarda deixou uma parte do povo

pobre da terra, para trabalhar nas vinhas e nos campos” (2Rs 25,12). Pode-se deduzir que esse povo pobre era constituído de roceiros, pessoas ligadas à produção agrícola, muitas famílias, seguramente sem-terra. Eram os camponeses de Judá, há muito espoliados pelas cidades.

Nos campos permaneceu a totalidade do povo, agora não mais explorados pelos gananciosos, agora donos de seu próprio nariz. Desta maneira, os babilônios realizaram uma reforma, devolvendo a terra a seus verdadeiros donos, os pobres. Apesar de lamentável, o exílio babilônico trouxe algumas lições positivas. Trouxe uma espécie de retribalização, em que as grandes famílias reencontraram sua identidade, produzindo coletivamente e usufruindo os frutos de seu trabalho. Os camponeses, isto é, as famílias, tinham o controle dos impostos e da terra. O exílio além da revolução social forjou uma nova teologia, com a mudança na liturgia, com a mudança no culto a Deus, e na celebração da palavra, que tomaram o lugar da oferta de sacrifícios. O conceito de Deus se transformou, pois agora estava mais próximo ao Pai, caminhando entre as pessoas. Trouxe também um enriquecimento cultural, com ideias mais abertas num período muito rico do ponto de vista de produção literária, em que muitas páginas da Bíblia foram escritas, e ainda perduram. Enfim, o exílio preparou para a volta e para a reconstrução.

A crise pode fazer que se repense a vida. E que se formulem novos projetos. O que não se pode é perder a esperança. Tendo passado por muitas crises, o povo hebreu enfrentou desafios de reconstrução de sua vida. Na época helenística, sob a forte opressão de tiranos com imposições culturais e perseguições religiosas, reagem os Macabeus, zelosos em defesa da tradição. Nesse momento histórico, são os *assideus* que comandam a resistência. Trata-se de um grupo de “piedosos”, dedicados à lei e defensores da justiça, solidários à causa dos Macabeus, mas comprometidos com a paz ao final (MACKENZIE, 1983, p. 86).

### 1.2.2 Os humilhados do Novo Testamento

O domínio dos romanos sobre Israel teve início em 63 a. C., com as tropas do general Pompeu. Não era somente na *pax romana* - construída com guerras e

massacres, e pela escravização dos milhares de vencidos pelo exército - que residia a força do domínio romano. Na base de qualquer poder, a estrutura de cobrança de impostos, residia sua expressão principal. E este elemento é fundamental para que se entenda a situação de miséria e pobreza em que vivia o povo do tempo de Jesus (VASCONCELLOS; SILVA, 2009, p. 223-225).

Maria morava “numa cidade da Galileia, chamada Nazaré” (Lc 1,26). Nazaré era uma vila insignificante do ponto de vista econômico, cultural e religioso. Vítima de preconceito, a região era conhecida como “Galileia dos pagãos” e seus habitantes eram chamados “povo da terra”. Com razão Maria fica perturbada em sua humilhação diante das palavras do anjo que a declaram “cheia de graça” (VITÓRIO, 2018, p. 291-293).

“Naqueles dias, Maria pôs-se a caminho para a região montanhosa, dirigindo-se apressadamente a uma cidade de Judá” (Lc 1,39). Essa cidade de Judá é identificada pela tradição com a aldeia de Ain Karin, uns 6 Km a Oeste de Jerusalém (PERROT, 1982, p. 70). “Encontramo-nos, portanto, com uma mulher jovem grávida, que começa uma viagem de visita a outra mulher mais velha do que ela, de sua mesma família e que igualmente se encontra grávida” (VELASCO, 2003, p. 11). Pode-se imaginar essa caminhada de Maria, de Nazaré a Belém, mais de 100 Km. Sozinha ou acompanhada? A pé ou em montaria? Certo é que em Lucas, o caminhar possui um sentido teológico profundo, e o caminho é o próprio movimento cristão. “Esse andar com presteza é expressão da presença interna do ‘evangelho’, da boa notícia que se deve dar ao conhecimento dos homens” (LANCELLOTTI; BOCCALI, 1979, p. 40). Os autores explicitam essa geografia teológica de Lucas, que parte da casa de Maria para a casa de Isabel e se expande por Nazaré, por toda a Galileia, Síria, Palestina, até Jerusalém. Depois, nos Atos dos Apóstolos, se expande mais, de Jerusalém para a Samaria, até os confins da terra (At 1,8). O *Magnificat* expressa as palavras de “humilhação de serva”, como porta voz de pessoas da periferia do mundo, aflitas e confiantes em Deus, por isso mesmo merecedoras de sua predileção.

### 1.3 O MAGNIFICAT COMO PROFECIA

O *Magnificat* transmite a memória de personagens, de hinos e de preces do Antigo Testamento. Mas aponta igualmente para o futuro, para as pessoas que, como Maria, a partir de sua humilhação, podem louvar a Deus: “Pois sua misericórdia perdura de geração em geração, para aqueles que o temem” (Lc 1,50). Nesse sentido, o cântico de Maria é a denúncia profética aos ricos e poderosos e anúncio evangélico aos humildes e famintos (1,52-53).

### 1.3.1 A profecia no Antigo Testamento

Carvalho (2018, p. 15) lembra que os profetas do Antigo Testamento já haviam anunciado que uma virgem iria conceber e dar à luz um filho: “Portanto, o mesmo Senhor vos dará um sinal: eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e seu nome será Emanuel” (Is 7,14).

Esse oráculo de anunciação, semelhante a outros na Bíblia, refere-se, historicamente, ao nascimento de Ezequias, filho do rei Acaz e visa assegurar a dinastia dessa família real. O nome Emanuel, com o significado Deus conosco, assegura a associação com o Salvador, Jesus, na leitura cristológica messiânica. Trata-se de uma visão profética. Segundo esta visão, tudo pende do futuro Messias, e também a palavra dada por Deus a Davi se apoia na palavra de Deus, que é Cristo. É isso que legitima a leitura messiânica e mariana do oráculo presente” (ALONSO SCHÖKEL; SICRE DIAZ, 1988, p. 150).

Martin-Achard (1992) explica a pessoa do profeta e a função profética em conexão com a palavra. O termo profeta, provindo do grego *prophetes*, pelo latim *propheta*, designa a ação de dizer ou falar e se refere à função de arauto ou intérprete. Em hebraico a palavra é *nabi*, com outra raiz, provavelmente relacionada com chamado. O profeta “era, antes de tudo, o ‘homem da Palavra’” (MARTIN-ARCHARD, 1992, p. 15).

No âmbito da Sagrada Escritura, duas figuras se destacam, a do sacerdote e a do profeta. Enquanto o sacerdote se apresenta como o profissional da relação humana perante Deus, o profeta representa Deus diante da humanidade. Profeta “é o representante de Deus perante os homens, é o mensageiro; ele é o embaixador de

Deus, que traz a palavra divina, os alertas, as exortações, o conforto e aponta a direção de Deus para o povo” (DAMASCENO, 2002, p. 29).

Outras características estão incluídas no perfil do profeta do Antigo Testamento: à semelhança de Deus, ele também amava seu povo, e suas palavras traziam tanto advertências quanto palavras de esperança e consolo. Buscando o sumo bem do povo, o conclamava ao cumprimento de suas obrigações, para que assim pudesse receber as bênçãos do Senhor. Sensível ao pecado, intolerante com a crueldade, imoralidade e injustiça, compartilhava o amor divino pela retidão. Encorajava a busca à plenitude do reino de Deus, rejeitando a santidade superficial do povo. Os profetas tinham visões do futuro sob forma de destruição e de renovação, e por muitas vezes anunciaram a vinda do Messias. Perseguidos pelos falsos profetas, e pelo povo que se achava em pecado diante de Deus, eram solitários e tristes, porém reconhecidos como homens de Deus, pois não se podia ignorar seu caráter e sua mensagem.

Em Is 7,14 algumas destas características se delineiam: palavras de salvação e consolo são entendidas como a vinda do Messias, que também transpõe em receber as bênçãos do Senhor. Percebe-se um homem de Deus que remete à profecia de Abraão, nesta profecia em que também estão presentes o compartilhamento do amor divino pela retidão e o encorajamento da busca à plenitude do reino de Deus, referências ao sinal do Senhor.

Quando se fala dos conteúdos de suas mensagens (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p. 1003), observa-se a possibilidade de que eles sejam de referência à predição e esperança messiânica, o conteúdo que ocorre na mensagem em questão. Mesmo para um povo infiel à aliança, os profetas endereçam positivas mensagens de esperança, sabedores de que Deus cumpriria os ditames do concerto, e as promessas feitas a Abraão. Viria enfim o Messias, e através d’Ele Deus ofertaria a salvação a todos os povos. Fundamental para o presente estudo, a profecia que ora se apresenta repercute desde a Anunciação do anjo Gabriel até hoje na história da humanidade, pois ali se deu o “sim” à missão que Deus confiou a Maria: a de ser Mãe do Verbo Encarnado.

Foi no episódio da visitação de Maria a Isabel, que a criança esperada por Isabel por graça do Espírito Santo reverenciou desde o ventre de sua mãe, e pela primeira vez, o Enviado de Deus, Jesus. Foi então que Isabel proclamou o reconhecimento de que a criança no ventre de Maria seria o seu Senhor, o tão esperado Messias, que agora a está visitando, acolhido no recôndito do seio da Virgem de Nazaré. Neste cenário pleno de significados de promessas que se cumprem ou a serem realizadas, o Cântico de Maria, de Lc 1,46-55, o chamado *Magnificat*, se manifesta, consagrando aquele momento desde então para todo o sempre.

### 1.3.2 O *Magnificat* e o Antigo Testamento

“Maria, então, disse” (Lc 1,46) são as palavras com as quais Lucas coloca o *Magnificat* nos lábios de Maria. Embora tenha havido alguma discussão para atribuir o cântico a Isabel, “a melhor leitura é, indubitavelmente, a que atribui o *Magnificat* a Maria” (FITZMYER, 1987, p. 149). Outra discussão inútil seria atribuir a composição do cântico a Maria pessoalmente, pois “não há a mínima segurança de que o *Magnificat* tenha existido alguma vez em hebraico ou em aramaico” (FITZMYER, 1987, p. 136). Segundo o mesmo autor, “Sua extraordinária afinidade com o grego do Antigo Testamento é sinal evidente de que sua composição é uma espécie de mosaico heterogêneo, uma mistura de citações veterotestamentárias tomadas da versão dos LXX” (FITZMYER, 1987, p. 136).

Para outros autores também “o *Magnificat* é quase um cento ou um mosaico” (BROWN, 1997, p. 357). O mesmo Brown, nas três páginas seguintes, expõe um quadro com o background do *Magnificat*, listando as passagens do Antigo Testamento aí citadas ou referenciadas. Em palavras semelhantes, o poema é “um pouco um mosaico de elementos tomados de empréstimo. Quase cada palavra tem um paralelo no Antigo Testamento” (BOVON, 2005, p. 100). Enfim, outros autores já fizeram essa comparação, verso por verso, sobre o original grego, como Plummer, Greed (FITZMYER, 1987, p. 137).

Enfim, como explicar a autoria do *Magnificat*? As discussões exegéticas tendem a reconhecê-lo como uma composição anterior a Lucas. Nessa hipótese, Lucas

não compôs pessoalmente o hino, mas o inseriu no Evangelho da Infância, com as devidas adequações, a partir de um texto prévio. A *Bíblia de Jerusalém* (2016, nota “c” a Lc 1,46) apresenta uma afirmação conclusiva: “Lc deve ter encontrado esse cântico no ambiente dos ‘pobres’, onde era talvez atribuído à Filha de Sião; julgou conveniente pô-lo nos lábios de Maria, inserindo-o em sua narrativa, que é em prosa”. A própria *Bíblia de Jerusalém* faz referência, em suas notas à margem do cântico, às diversas passagens do Antigo Testamento e, no próprio texto bíblico, grifa em itálico as citações literais, como pode ser conferido.

A fonte principal de inspiração do *Magnificat* é, reconhecidamente, o Cântico de Ana (1Sm 2,1-10), com o qual possui palavras e expressões paralelas, além da situação semelhante de mulheres, profetisas, em oração (FITZMYER, 1987, p. 137).

Desde o início de cada um dos cânticos “Ana proferiu” e “Maria disse” predominam os momentos de semelhança, que vale a pena conhecer. Observando-os agrupados, em três partes principais - a) louvor e júbilo, b) glória ao Todo-poderoso; c) promessa de salvação - consegue-se compreender melhor cada perícopo.

Eis uma amostra do ponto de vista de Ana: “meu coração se eleva a lahweh”; “meu chifre se eleva a lahweh”; “Não há Santo como lahweh”; “Rocha alguma existe como o nosso Deus”; “ O arco dos poderosos é quebrado, os debilitados se cingem de força”; “ A mulher estéril dá à luz sete vezes, e a mãe de muitos filhos se exaure”; “É lahweh quem empobrece e enriquece, quem humilha e quem exalta”; “ Ele guarda o passo dos que lhe são fiéis, mas os ímpios desaparecem nas trevas (porque não é pela força que o homem triunfa”.

Nas palavras de Maria confirma-se o que foi dito por Ana: “Minha alma engrandece o Senhor”; “e meu espírito exulta em Deus meu Salvador”; “pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor”; “Seu nome é Santo e sua misericórdia perdura de geração em geração, para aqueles que o temem”; “Agiu com a força de seu braço , dispersou os homens de coração orgulhoso”; “Depôs poderosos de seus tronos, e a humildes exaltou”; “Cumulou de bens a famintos e despediu ricos de mãos vazias”; “Socorreu Israel, seu servo”; “em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre!”

De acordo com a Bíblia de Jerusalém (2016, p. 391), o Cântico de Maria é mais pessoal que o de Ana, que por sua vez traduz a esperança dos ‘pobres’.

Outra fonte de inspiração para o *Magnificat* de Lucas são os Salmos de Salomão. Com os Salmos, o *Magnificat* possui em comum o gênero hino de louvor, além de diversas expressões de exaltação a Deus (BOVON, 2005, p. 100)

O *Magnificat* retoma, fortemente, a tradição profética do Antigo Testamento, principalmente a do servo sofredor de Deuteroisaiás. Além disso, alude a Deus salvador, à inversão dos pares opostos, orgulhosos e humildes, famintos e ricos, levantar-se e abaixar. “Na figura dos orgulhosos, dos ricos, dos poderosos aparecem os detentores de um poder político e socioeconômico que o evangelho contestará fortemente como representantes de uma ordem que se opõe à de Deus” (L’EPLATTENIER, 1993, p. 26).

Como bem observa Brown (1997, p. 357), “o *Magnificat* exibe a feição de ambos, um hino de louvor individual e um hino de louvor da comunidade”. Retoma, como se nota, na boca de Maria, a voz de personagens, de tradições, de cânticos e de memórias de toda a história do povo de Deus na tradição do Antigo Testamento.

O *Magnificat* mantém ainda uma profunda reserva de sentido para a humanidade de todos os tempos. Foi profético no contexto do cristianismo primitivo, de dominação masculina, mas também em outros tempos de humilhação das mulheres. Richter Reimer (2016) mostra a leitura feita por Lutero, no contexto de sua obra, a partir da experiência de cotidiano de mulheres pobres. García Paredes (2012) apresenta a importância de Maria para conjunturas sociopolíticas da modernidade. Krüger (1988) considera o *Magnificat* nessa dupla dimensão profética, como memória do passado e como anúncio futuro de nova alternativa para a humanidade. Azcuy (2020) projeta essa voz profética de Maria para os tempos atuais, em que reúne diversos aportes de hermenêutica bíblica feminista, em vista da libertação. No cântico de Maria, portanto, inúmeras vozes podem agregar sua experiência e louvor ao Salvador.

#### 1.4 O MAGNIFICAT COMO TEOLOGIA

O *Magnificat* retoma grandes conceitos que constituem temas teológicos

centrais da Bíblia. Na impossibilidade de esgotá-los todos, selecionamos alguns para comentá-los a seguir.

#### 1.4.1 Engrandecer e exultar

“O Senhor fez grandes coisas” (v. 49a) por Maria, e ela por isso engrandece, magnifica a Deus com louvores e bênção” (LANCELLOTTI; BOCCALI, 1979, p. 42). Os versos 46b e 47 do *Magnificat* reproduzem o que Maria diz após receber a saudação de Isabel, no episódio da Visitação. Ao acolhimento de Isabel com a aclamação de bem-aventurada, Maria responde ‘Minha alma engrandece o Senhor’ e ‘meu espírito exulta em Deus, meu Salvador’. Estas palavras de gratidão e de júbilo traduzem a maneira como Maria faz seu louvor a Deus.

Estes dois versículos não deixam dúvidas que para Maria ‘Deus é Deus’, quando o reconhece ‘grande’; quando se rejubila nEle, seu Senhor; e abrem caminho para que ela diga de sua gratidão por tê-la enxergado em sua pequenez (‘humilhação’); tornando-a bem-aventurada, apesar de sua condição de serva. Em seu louvor Maria se reconhece filha de Deus, pois com seu projeto salvífico Ele a tornou digna de chamá-lo Pai. A jovem virgem de Nazaré, que ao nascer não tinha os nomes e os títulos – mais de mil - com os quais é conhecida e invocada hoje, torna-se Mãe de Jesus após um anúncio de seu Senhor que lhe chega com o anjo Gabriel, ao qual responde obedientemente com um ‘sim’.

Como resposta à saudação de Isabel, Maria engrandece e exulta, retomando os termos com que Ana louva ao Senhor após o nascimento de Samuel (1Sm 2,1). Não faltam analogias com os Salmos. “Louvarei com um cântico o nome de Deus, e o engrandecerei (*megalyno*) com ação de graças” (Sl 69,31). Pode-se conferir também Sl 34,3 e Eclo 43,31 (FITZMYER, 1987, p. 150).

Engrandecer (*megalyno*), no v. 46, literalmente “tornar grande” significa, na língua religiosa dos judeus, “magnificar, louvar, celebrar”. “Reconhecer a grandeza de Deus e exprimi-la em forma de oração é próprio do louvor” (BOVON, 2005, p. 106). Essa primeira palavra pronunciada por Maria, *Megalynei*, traduzida para o latim, deu o título ao canto, *Magnificat*, compreensível em português com a mesma raiz latina, como

magnífica, do verbo magnificar.

Exultar (*agalliação*), no v. 47, é “estar pleno de exultação” é um verbo de âmbito bíblico e litúrgico que, neste caso, em paralelo com o “engrandece” anterior, expande o sentido do louvor para o sentimento de alegria” (BOVON, 2005, p. 106). O louvor com júbilo é próprio de expressão de fé diante de Deus.

O Catecismo da Igreja Católica oferece uma definição dessa forma de engrandecer a Deus.

O louvor é a forma de oração que reconhece o mais imediatamente possível que Deus é Deus! Canta-o pelo que ele mesmo é, lhe dá glória, por aquilo que Ele é mais do que por aquilo que ele faz. Participa da bem-aventurança dos corações puros que o amam na fé antes de o verem na glória. Por ela, o Espírito se associa a nosso espírito para atestar que somos filhos de Deus, dando testemunho ao Filho único, em quem somos adotados e por quem glorificamos o Pai. O louvor integra as outras formas de oração e as leva àquele que é sua fonte e seu término. E então cita 1Cor 8,6: ‘existe um só Deus, o Pai, do qual vêm todos os seres e para o qual nós existimos’ (CIC, 2017, p. 678, par 2639).

O mesmo CIC, no parágrafo 148, que traz o título de “MARIA ‘Bem-aventurada a que acreditou’ “confirma que Maria é quem realiza da maneira mais perfeita a obediência pela fé. Recebe o anúncio de Gabriel e as promessas do Altíssimo acreditando que “para Deus nada é impossível” (Lc 1,37). E dá o seu “sim”: “Eis aqui a serva do Senhor! Faça-se em mim segundo a tua palavra” (Lc 1,38).

O “sim” de Maria, o seu *fiat* (Lc 1,38), e seu cântico, o *Magnificat* (Lc 1,46-55) são orações em que Maria oferece generosamente todo seu ser na fé (CIC, 2017, par 674).

#### 1.4.2 Salvação e misericórdia

Na leitura do texto de Lc 1,46-55, dois termos se destacam e podem resumi-lo, ajudando a melhor entendê-lo: “salvação” e “misericórdia”. O Cântico remete à “salvação” (1,47), dela própria (‘serva’), de Israel (‘servo’), concedida por seu Senhor (Deus Pai, que elaborou o projeto salvífico do Verbo Encarnado), e por seu Salvador (seu filho, Jesus, cujo nome, ‘aquele que salva’, e o sacrifício da cruz, fazem dEle o Salvador dos homens).

Na abertura de seu hino (1,46-47), Maria louva a Deus como Senhor (*kyrios*) e como Salvador (*soter*). Os dois títulos estão em paralelo e se referem a Deus, fonte dos benefícios pelos quais Maria entoa o seu louvor. A locução reproduz o texto grego do SI 25,5: “Tu és meu Deus e salvador” (cf. também Is 12,2; Mq 7,7). “Pela primeira vez aparece nos escritos de Lucas o título ‘Salvador’, com o qual já fica introduzido o grande tema lucano da ‘salvação’” (FITZMYER, 1987, p. 151).

Salvação é um dos temas teológicos preferidos de Lucas. Ele traz pelo menos treze passagens referentes a salvação, salvador e salvar. Só no Evangelho da Infância, Maria “exulta em Deus *Salvador*” (1,47); Zacarias bendiz o Senhor Deus de Israel, que “suscitou-nos uma força de *salvação*” (1,69); e porque enviou o profeta “para transmitir ao seu povo o conhecimento da *salvação*” (1,77); o anjo anuncia a Maria “nasceu-nos hoje um *salvador*” (2,11); Simeão bendiz a Deus afirmando “meus olhos viram tua *salvação*” (2,30).

A sequência do cântico vai se referir sempre aos atos salvíficos de Deus ao longo da história. São elencadas assim as razões “pois (*hoti*) olhou para a humilhação de sua serva” (1,49); e “pois (*hoti*) fez grandes coisas em meu favor” (1,50). Em vista disso, “agiu com a força de seu braço...” (v. 51); “Depôs poderosos dos tronos...” (v. 52); “Cumulou de bens os famintos...” (v. 53); “Socorreu Israel seu servo...” (v. 54).

A ação salvífica de Deus ao longo da história é destacada pelo Catecismo da Igreja Católica.

Por meio dos profetas, Deus forma seu povo na esperança da salvação, na expectativa de uma Aliança nova e eterna, destinada a todos os homens, e que será impressa nos corações. Os profetas anunciam uma redenção radical do Povo de Deus, a purificação de todas as suas infidelidades, uma salvação que incluirá todas as nações. Serão sobretudo os pobres e os humildes do Senhor os portadores desta esperança. As mulheres santas como Sara, Rebeca, Raquel, Débora, Ana, Judite e Ester mantiveram viva a esperança da salvação de Israel. Entre todas elas, a figura mais luminosa é Maria (CIC, 2017, p. 31, par 64).

A partir de seu consentimento na anunciação, Maria sempre manteve ininterruptamente - sob a cruz, e até a consumação dos séculos - seu compromisso salvífico, intercedendo para que alcancemos a salvação. Daí a invocação que lhe faz a Igreja, sob os títulos de advogada, auxiliadora, protetora, medianeira. Cooperando com sua livre fé e obediência para a salvação humana, Maria torna-se a nova Eva, mãe dos

viventes (CIC, p.143, par 511; p. 273-274, par 969).

O CIC, em seu parágrafo 457, nos lembra que o Verbo se fez carne para nos salvar, reconciliando-nos com Deus: “Foi Ele que nos amou e enviou o seu Filho como oferenda de expiação pelos nossos pecados” (1Jo 4,10). “O Pai enviou seu Filho como Salvador do mundo” (1Jo 4,14). “Ele se manifestou para tirar os pecados” (1Jo 3,5):

Doente, nossa natureza precisava ser curada; decaída, ser reerguida; morta, ser ressuscitada. Havíamos perdido a posse do bem, era preciso restituí-lo a nós. Enclausurados nas trevas, era preciso trazer-nos à luz; cativos, esperávamos um salvador; prisioneiros, um socorro; escravos, um libertador. Essas razões eram sem importância? Não eram tais, que comoveriam a Deus, a ponto de fazê-lo descer até nossa natureza humana para visitá-la, uma vez que a humanidade se encontrava em um estado tão miserável e tão infeliz? (São Gregório de Nissa, *Oratio catechetica* 15,3: TD 7,78 (pg. 45,48).

Jesus realizou atos como o perdão dos pecados – que o manifestaram como o próprio Deus Salvador. Alguns judeus, não reconhecendo o Deus feito homem e vendo nele “um homem” que se faz Deus julgaram-no blasfemo (CIC, par 594, p. 168). O parágrafo 389 do CIC traz que a doutrina do pecado original é, por assim dizer, ‘o reverso’ da Boa Notícia pela qual Jesus é o Salvador de todos os homens, de que todos têm necessidade da salvação e que a salvação é oferecida a todos graças a Cristo.

No parágrafo 1066 o CIC, falando sobre a ‘Economia da salvação’, cita Ef 1,9 e o mistério da salvação e da Igreja, no plano divino da salvação para toda a criação, “dando-nos a conhecer o mistério da sua vontade, conforme decisão prévia que lhe aprouve tomar”: o Pai realiza o “mistério de sua vontade”, entregando seu Filho bem-amado e seu Espírito para a salvação do mundo e para a glória de seu nome. Este é o mistério de Cristo, revelado e realizado na história, segundo um plano, uma “disposição” sabiamente ordenada, à qual São Paulo denomina “realização do seu ministério” (Ef 3,9) e a tradição patrística a chama de “Economia do Verbo Encarnado” ou “a Economia da Salvação”.

Em Jesus, o nome do Deus Santo nos é revelado e dado, na carne, como Salvador: revelado, por aquilo que ele é, por sua palavra e por seu sacrifício. É o cerne de sua oração sacerdotal: “Eu me consagro por eles, a fim de que também eles sejam consagrados na verdade” (Jo 17,19). Por “santificar” ele mesmo o seu nome, Jesus nos

leva a conhecer o nome do Pai. Completada sua Páscoa, o Pai lhe dá então o nome que está acima de todo nome: Jesus é Senhor para a glória de Deus Pai (CIC, par 2812).

Acrescente-se que toda a riqueza de Cristo “é destinada a cada homem e constitui o bem de cada um” (CIC, par 519). Cristo não viveu sua vida para si mesmo, mas para nós, desde sua encarnação “por nós homens e por nossa salvação” até sua morte “pelos nossos pecados” (1Cor 15,3) e sua ressurreição “para nossa justificação” (Rm 4,25). “Ainda agora ele é nosso defensor ‘junto ao Pai’ (1Jo 2,1) “já que está sempre vivo” (Hb 7,25) para interceder por nós”. Por tudo o que viveu e sofreu por nós, uma vez por todas, Ele permanece para sempre “na presença de Deus, em nosso favor” (Hb 9,24). Pelo parágrafo 1019, Jesus, o Filho de Deus, sofreu livremente a morte por nós em uma submissão total e livre à vontade de Deus, seu Pai. Por sua morte ele venceu a morte, abrindo, assim, a todos os homens a possibilidade da salvação.

A misericórdia é citada duas vezes no *Magnificat* (v. 50 e 54), além de dar todo o tom à motivação do louvor. Misericórdia (*eleos*) é dó ou compaixão e se refere ao sentimento de quem se comove com o infortúnio de outra pessoa. Essa comoção atinge as entranhas da pessoa, a sede das emoções segundo a antropologia bíblica, e que se chama hoje coração. A palavra misericórdia possui outros termos em grego, mas com essa raiz aqui empregada por Lucas, *eleos*, ocorre 78 vezes no Novo Testamento, nos escritos de Paulo (26 vezes) e nos de Lucas-Atos (20 vezes), sendo em Mateus as outras 15 vezes. Muito frequente no Antigo Testamento, nas quase 400 ocorrências na LXX, representa, normalmente, a palavra hebraica *hesed*, cujo sentido pode se estender para lealdade, bondade, misericórdia e compaixão (ESSER, 2000, p. 1294-1299).

O conceito misericórdia é particularmente caro a Lucas, como se vê nas estatísticas e no desenrolar do seu Evangelho, bem como nos Atos dos Apóstolos. No Evangelho da Infância, além das duas ocorrências mencionadas (1,50.54), logo após o *Magnificat*, ao se referir à reação diante do nascimento do Batista, filho da estéril Isabel, Lucas afirma que: “Os vizinhos e os parentes ouviram dizer que Deus a cumulara com sua *misericórdia* e com ela se alegraram” (1,58). Em seguida, no

Benedictus, Zacarias se refere à salvação operada por Deus: “Para fazer *misericórdia* com nossos pais” (1,72). E adiante, mais explícito ainda, declara que a salvação é conhecida: “Graças ao *misericordioso* coração de nosso Deus” (1,78). Salvação e misericórdia, como se observa, são conceitos associados.

Como afirmam Boccali; Lancellotti (1979, p. 19): “Se o Evangelho é anúncio de salvação para todos os homens, é por isso mesmo um Evangelho de misericórdia”. Para além do uso da palavra misericórdia, Lucas reporta gestos, palavras e ações de Jesus plenos de compaixão, embora não ocorra o termo preciso. É o caso do seu trato com pecadores, com samaritanos, com pagãos, com pobres, necessitados e doentes. Lucas narra diversas conversões, como a de Zaqueu, a do filho pródigo e a do ladrão na cruz.

Na primeira ocorrência da palavra misericórdia no *Magnificat* (v. 50), a fraseologia reproduz a letra da primeira frase do Sl 103,17: “Mas o amor de Yhwh!... existe desde sempre e para sempre existirá por aqueles que o temem”. No hino de Maria, o sentido se amplia para todo o seu povo (FITZMYER, 1987, p. 154). Já na segunda ocorrência (v. 54), a afirmação parafraseia o Sl 98,3: “Lembrou-se do seu amor e fidelidade em favor da casa de Israel”. Mesmo se tratando de uma afirmação bíblica, essa “lembança da sua misericórdia” é surpreendente, pois “Deus permanece fiel à sua ‘misericórdia’; esse termo, carregado afetivamente, que foi utilizado no fim da primeira estrofe (v. 50), retorna no final da segunda” (BOVON, 2005, p. 111).

Misericórdia associada às emoções das entranhas se encontra no início do Sl 51,3: “Tem misericórdia (*ḥanan*) de mim, ó Deus, por teu amor (*ḥesed*), por tua grande compaixão (*raḥam*) apaga as minhas transgressões”. A misericórdia está associada à Aliança, conforme a promessa de Deus: “Pois lahweh teu Deus é um Deus misericordioso: não te abandonará e não te destruirá, pois nunca vai se esquecer da Aliança que concluiu com teus pais por meio de um juramento” (Dt 4,31).

Paulo também tem palavras de compaixão e de perdão, associadas a uma lista de sinônimos que traduzem esses sentimentos cristãos:

Portanto, como eleitos de Deus, santos e amados, revesti-vos de sentimentos de compaixão, de bondade, humildade, mansidão, longanimidade, suportando-vos uns aos outros, e perdando-vos mutuamente, se alguém tem motivo de

queixa contra o outro; como o Senhor vos perdoou, assim também fazei vós (Cl 3,12-13).

A misericórdia de Deus é o caminho para chegarmos à salvação e à santidade, que é o que Deus quer para todos nós. É, portanto, uma ação salvadora. A misericórdia divina nos liberta dos julgamentos, uma vez que nos concede o perdão de nossas faltas, sem considerar se temos méritos, ou não. A misericórdia divina em vista da salvação do mundo foi destacada na teologia de Lutero, especificamente em seu comentário ao *Magnificat*, como bem apresenta Richter Reimer (2016). Mesmo que o outro não mereça o perdão, ele deverá vir por um simples ato de bondade, pela manifestação de misericórdia de quem o concede.

O Papa Francisco (2016, p. 81-86), em suas reflexões sobre os tempos de hoje – tempos que segundo ele devem ser de misericórdia – alerta que os homens não conseguem compreender a misericórdia divina. A parábola do filho pródigo (Lc 15,11-32) é um bom exemplo do que se está dizendo. Aos olhos humanos o final deveria ser diferente, com o castigo do filho mais novo, que retorna à casa. Mas o seu pai o acolhe, não somente com um abraço de perdão, mas com festa e alegria. O pai do filho pródigo correu a abraçá-lo e beijá-lo com afeto e ternura, pois há muito o esperava. Esta alegria é expressão de misericórdia.

Um ato de misericórdia não tem limites - tal como é a misericórdia divina - e misericordiosa é a Igreja, que mesmo condenando o pecado, deve abraçar quem se reconhece como pecador. Pois “Haverá no céu alegria por um só pecador que se converte, mais do que por noventa e nove justos que não precisam de conversão” (Lc 15,7). Continua Francisco em sua resposta à indagação de Andrea Torielli quanto à misericórdia não estar sendo demasiada, no caso desta parábola de Lucas: o pecado que se transformou na vitória, na alegria de Deus ao perdoar, se tornou um presente, como uma joia que se tem alegria ao receber. Por esta razão quando Pedro pergunta a Jesus quantas vezes se deve perdoar, de acordo com Mt 18,22 ele responde: ‘Setenta vezes sete’, resposta que leva à conclusão de que a Igreja, em vez de condenar quem erra, deve “permitir o encontro com aquele amor visceral que é a misericórdia de Deus”.

Ouçamos ainda: “O Evangelho é a revelação, em Jesus Cristo, da misericórdia

de Deus para com os pecadores. O anjo anuncia a José: “tu lhe porás o nome de Jesus, pois ele vai salvar o seu povo dos seus pecados” (Mt 1,21). Também a Eucaristia, sacramento da redenção, nos sinaliza: “este é o meu sangue da nova aliança, que é derramado em favor de muitos, para remissão dos pecados” (Mt 26,28). (CIC, 2017, p. 494, par 1846). E o CIC acrescenta: “Deus nos criou sem nós, mas não quis salvar-nos sem nós”. Acolher sua misericórdia exige de nossa parte a confissão de nossas faltas: “Se dissermos que não temos pecado, estamos enganando a nós mesmos, então Deus se mostra fiel e justo, para nos perdoar os pecados e nos purificar de toda injustiça” (1Jo 1,8-9).

## 1.5 O MAGNIFICAT COMO POESIA

Comprovadamente expressivo e significativo, o texto literário em questão tem motivado e dado origem a diversificadas manifestações estéticas, inclusive de obras musicais - que essa tese propõe apresentar - num recorte mínimo, porém representativo, de expressões culturais e religiosas. A singularidade do texto e a sua abrangência formam um paradoxo, que através dos tempos vem se reafirmando, em sua perenidade e universalidade. Ainda que controverso, o texto subsiste; e como veículo de beleza, de valores humanos e mensagem social, atrai e comove. Relido e reinterpretado também em obras musicais de todos os tempos, o material que se vem acumulando no tempo e no espaço, unido ao texto literário na construção da obra, revela instigantes combinações. Aí se encontram vários pensamentos, culturas e inspirações, fundamentados pelas estéticas literária e musical (QUINTA, 2018, p. 56-57).

### 1.5.1 A estrutura do Cântico de Maria

Nosso estudo quer acrescentar uma dose de originalidade ao que já se disse a respeito da perícopa em foco, e às reflexões já conhecidas vêm com frequência se juntar interpretações artísticas nascidas sob sua inspiração. O vasto e fértil terreno que nela se oferece como objeto de estudo merece um tratamento ousado e cuidadoso,

que seja regado com a expectativa e a exitosa alegria de uma valiosa descoberta. Assim, os exegetas não familiarizados com os idiomas originais de escrita da Bíblia não devem ver na tradução um impedimento à sua curiosidade de investigador.

Se quisermos abordar sua estrutura, isto é, sua forma de construção, o passo inicial seria explicá-lo quanto à sua terminologia original (SILVANO, 2014, p. 27-28). Dentro da linha de pensamento desta autora, pode-se concluir que o lirismo e a emoção nele presentes, sua forma em versos – e estrofes - e a observância de princípios formais deste estilo literário, como métrica e ritmo, permitem que o ‘Cântico’ possa ser considerado ‘poesia’. De acordo com Silvano, o ‘poema’ ou ‘prosa poética’ utiliza regras específicas (imagens abstratas ou concretas) para liricamente expressar uma experiência, emoção ou objeto, adequados a uma sonoridade ou a um ritmo. O texto de Lc 1,46-55, que por um lado se comporta como ‘poesia’, por outro exhibe traços de ‘prosa poética’.

Citando o *Codex Vaticanus*<sup>5</sup> como o primeiro manuscrito a apresentar subdivisões nos evangelhos – redigidos inicialmente em escrita contínua – Wegner (2006, p. 112-117), remete ao ano de 1227 e ao arcebispo de Cantuária, Stephen Langton, a quem se atribui a divisão em capítulos, e à data de 1551, na 4ª edição do Novo Testamento Grego<sup>6</sup>, a apresentação dos versículos como se tem atualmente.

Enquanto nos informa estes dados, úteis para quem se propõe falar acuradamente do texto em pauta, Wegner alerta sobre a necessidade da adoção de determinados critérios: observar coesão e coerência na delimitação das perícopes; considerar mudanças (seja de gênero, cronologia, topografia, de personagens e de conteúdo geral; e de linguagem discursiva/narrativa). O correto emprego das conjunções coordenativas ou conclusivas pode indicar alternâncias, diferenças e rupturas entre os textos a serem analisados literariamente. A observância destes aspectos justificaria a delimitação realizada, assim como nos podem ajudar os comentários e avaliações críticas das versões atualizadas da Bíblia.

Stuart e Fee (2008, p. 42) recomendam que o passo inicial a se dar quando se investiga a estrutura da passagem é traçar seu esboço, que deve ser delineado

---

<sup>5</sup>Escrito em grego, em c. 300-325. Nome se justifica por estar guardado na Biblioteca do Vaticano. Wegner aponta que nele constam as subdivisões de Mateus em 170 capítulos, de Marcos em 62, de Lucas em 152, e João em 50.

<sup>6</sup> Edição Parisiense, de Robert Stephanus.

naturalmente, com os componentes de ordem quantitativa, os tópicos, e os de ordem qualitativa, de intensidade e significado global, aos quais se chega de forma lógica: das divisões principais, das unidades maiores para as menores (como orações e frases).

Na opinião de alguns estudiosos a análise literária, ou “crítica literária” nos familiariza com as partes exteriores do texto, ao direcionar nossa atenção para sua disposição, subdivisão – partes diferentes na forma e no conteúdo, paralelismos, estruturas simétricas e interconexão. As relações de complementaridade ou oposição/antagonismo, que vêm da observação dos nexos entre as partes, e os termos ou partes que pela sua repetitividade o perpassam e o ‘amarram’, podem surpreender ou instigar (WEGNER, 2006, p. 117-118). Em nosso texto integral, coeso e orgânico - a perícope de Lc 1,46-55 - seriam bem-vindas as subdivisões de suas partes. Estas deverão ser o resultado de questionamentos quanto às suas características e quanto aos critérios de alternância ou modificação dos assuntos abordados. Garante-se a unidade do texto com as conjunções aditivas, e a oposição ou diversidade de seus assuntos com as conjunções adversativas.

Os exegetas em geral discutem a divisão e subdivisões do hino, segundo critérios preestabelecidos, variando entre forma e conteúdo. Vale a pena expor alguns desses critérios propostos, para se chegar a um denominador comum.

Brown (1997, p. 355-356) encontra semelhança do *Magnificat* com o tipo literário dos Salmos conhecidos como hinos de louvor e, como tal, apresenta a seguinte subdivisão:

- a) Uma *introdução* louvando a Deus.
- b) O *corpo do hino* listando os motivos do louvor.  
Começa frequentemente com “porque”, com as subsequentes cláusulas que contêm modelos gramaticais. Os motivos para louvar a Deus incluem Seus feitos em favor de Israel ou de indivíduo, e Seus atributos (poder, sabedoria, misericórdia).
- c) A *conclusão*.  
Esta é a última parte, que pode recapitular algum dos motivos ou fazer um pedido.

Resulta, dessa argumentação do autor, a seguinte estrutura:

- Introdução (v. 46b-47)
- I estrofe do hino (v. 48-50)
- II estrofe do hino (v. 51-53)

## Conclusão (v. 54-55)

Fitzmyer (1987, p. 101) afirma que: “Tais critérios métricos, de ordenamento das sílabas e dos acentos colocam em evidência uma composição do hino em duas partes, de três estrofes cada uma”. Noutra perspectiva: “Baseando-se sobre o conteúdo, pode-se entender este hino como um poema dividido em duas grandes estrofes (v. 46b-50 e v. 51-55)”. Como se conclui, a estrutura básica coincide com a do autor anterior.

Minguez (1980) lê o *Magnificat* do ponto de vista da poética narrativa, com aplicação da metodologia de análise das estruturas poético-gerativas, para chegar ao seu significado global. Nas palavras do autor: “Minha intenção é, antes, descobrir o complexo de relações individuais que, associando-se ou se opondo no texto, engendra este poema específico que é o *Magnificat*” (MINGUEZ, 1980, p. 56). O autor organiza o texto e identifica, por esses critérios, repetições, paralelismos, quiasmos e ressonâncias conceituais, para chegar a um esquema orgânico, em que se destaca a centralidade da afirmação “Seu nome é santo” (1,49b).

Richter Reimer (2003, p. 58) confirma a divisão em duas partes, subdivide cada uma delas em três estrofes, assim justificando-as: na primeira parte, que chamou de A, e que iria do verso 46b ao v. 50, diz a primeira estrofe, “Minha alma engrandece o Senhor, e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador, porque olhou para a humilhação de sua serva.” (v. 46b-48a), da alegria de Maria pela ação de Deus; na segunda estrofe, versículos 48b-49a, tem-se: “Sim! Doravante as gerações todas me chamarão de bem-aventurada, pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor.” As gerações e a grandeza de Deus são o foco. A terceira estrofe, “Seu nome é santo e sua misericórdia perdura de geração em geração, para aqueles que o temem.” (v. 49b ao 50), seria, para a investigadora, referida à grandeza de Deus e às gerações.

Em continuação, Richter Reimer aponta as três estrofes da segunda parte, que denominou B: a primeira estrofe, v. 51 e 52, “Agiu com a força de seu braço, dispersou os homens de coração orgulhoso. Depôs poderosos de seus tronos, e a humildes exaltou”, se refere à ação de Deus na história do povo; a segunda estrofe compõe-se do v. 53, “Cumulou de bens a famintos e despediu ricos de mãos vazias.” e consiste

na referência à inversão social ricos-pobres; os versículos 54 e 55, que a exegeta confirma compõem a terceira estrofe da parte B, e trazem a ação de Deus na história do povo, são os que encerram o ‘Cântico’: “Socorreu Israel, seu servo, lembrado de sua misericórdia – conforme prometera a nossos pais – em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre!”.

A estrutura proposta resulta na seguinte apresentação esquemática:

- a) 1,46b-50
  - 46b-48a – alegria de Maria pela ação de Deus
  - 48b-49a – as gerações e a grandeza de Deus
  - 49b-50 – a grandeza de Deus e as gerações
- b) 1,51-55
  - 51-52 – ação de Deus na história do povo
  - 53 – inversão social ricos-pobres
  - 54-55 – ação de Deus na história do povo

A análise de Souza (2015, p. 106) complementa algumas informações. As duas partes são estabelecidas por dois focos: um (v. 46-50), pessoal, em Maria, e outro (v. 51-55), corporativo, em Israel. Esta divisão sinaliza um paralelismo entre Maria e Israel: os versos 48 e 54 os apresentam como ‘servos’; nos versículos 48, 50 e 54 aparecem como objeto do amor ou misericórdia de Deus; são ‘humildes’, segundo os v. 48 e 52; e pelos versículos 50 e 55, são considerados receptores do efeito perpétuo da misericórdia.

Estas duas partes são confirmadas, com acréscimos semânticos: ambas enfatizam o fazer de Deus, mas há um contraste entre elas, quanto ao uso do termo ‘poderoso’. No texto se conectam a ação de Deus e o Seu propósito salvífico. No cântico observam-se duas imagens de Deus: o “Deus guerreiro de braço forte” e o “Deus misericordioso” (GREEN *apud* SOUZA, 2015, p. 106).

Recomenda-se, para uma melhor visualização, que uma vez realizada a subdivisão do texto, se faça a diagramação de seu conteúdo, através de um esquema ou resumo com palavras-chave e conceitos, delineando o raciocínio para melhor compreensão do tema.

A subdivisão que ora se apresenta conduziria à seguinte diagramação:

A) Os versículos 46-50 falam da alegria de Maria, em que ela glorifica o Senhor pelas maravilhas que Ele concedeu a ela, sua serva.

B) Nos versículos 51 a 55 Maria pede a misericórdia de Deus para quem dela necessita: Israel, seu povo, e a posteridade de Abraão.

A partir da proposta de Richter Reimer (2003, p. 58) chegamos à seguinte estrutura geral do *Magnificat*:

<sup>46</sup> Maria, então, disse:

<sup>47</sup> “Minha alma engrandece o Senhor,  
e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador,  
<sup>48</sup> porque olhou para a humilhação de sua serva.

Sim! Doravante as gerações todas  
me chamarão de bem-aventurada,  
<sup>49</sup> pois o Todo-poderoso fez grandes coisas  
em meu favor.

Seu nome é santo  
<sup>50</sup> e sua misericórdia perdura de geração em geração,  
para aqueles que o temem.

<sup>51</sup> Agiu com a força de seu braço,  
dispersou os homens de coração orgulhoso.  
<sup>52</sup> Depôs poderosos de seus tronos,  
e a humildes exaltou.

<sup>53</sup> Cumulou de bens a famintos  
e despediu ricos de mãos vazias.

<sup>54</sup> Socorreu Israel, seu servo,  
lembrado de sua misericórdia  
<sup>55</sup> – conforme prometera a nossos pais –  
em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre!”

[<sup>56</sup> Maria permaneceu com ela mais ou menos três meses e voltou para casa  
(Lc 1,46-55)]

A divisão maior em duas partes caracterizaria uma forma musical identificada como forma Binária (AB); as subdivisões menores em dois grupos de três estrofes resultariam em duas formas Ternárias (ABA’). O estudo da forma é essencial na investigação (análise, desconstrução) de uma partitura musical, que nos aproxima da imaginação artística e da formação teórica do compositor.

### 1.5.2 O Paralelismo Como Recurso Poético

A fala em terceira pessoa, de informações sobre Maria, caracteriza uma prosa

narrativa, e serve de abertura e fechamento do texto (v. 46 e v. 56). O discurso intermediário está em primeira pessoa, e nele Maria faz referências aos grandes feitos de Deus em favor de seu povo. É um texto poético, predominantemente. Como tal, o paralelismo – marca da poesia hebraica – é presença frequente.

Segundo Goldstein (2000, p. 45-49) as rimas – que consistem na repetição de sons semelhantes no final, no interior, ou em qualquer posição de versos diferentes – criam parentesco sonoro entre termos de dois ou mais versos.

Diferente das rimas habituais, a poesia hebraica raramente considera a sonoridade das palavras. Melhor que a combinação de sons, rima os pensamentos. Isso equivale a repetir uma mesma ideia com palavras diferentes. Aquilo que se afirma no primeiro verso é repetido no verso seguinte, a fim de esclarecer melhor o pensamento. Trata-se de um estilo próprio da poesia, como proposta de oração, a fim de melhor ruminar o conteúdo. Daí sua frequência maior encontrar-se nos Salmos. “O paralelismo se constitui, basicamente, na repetição de um pensamento com palavras diferentes, para reforçar a ideia expressa” (SILVA, 2003, p. 13).

Também é bom que se ouça o que a referida autora fala sobre aliteração, recurso frequente neste texto que ora se analisa. De acordo com suas palavras, a aliteração é uma das figuras de efeito sonoro, e consiste na “repetição da mesma consoante ao longo do poema” (GOLDSTEIN, 2000, p. 50). No caso do *Magnificat*, a aliteração pode ser verificada na repetição de palavras com som semelhante, como: *megallynei* (engrandece); *egallíasen* (exulta) (v. 47); *megála* (grandes coisas) (v. 49).

O texto de Lc 1,46-55, escolhido como nosso objeto de investigação, é perpassado pela arte do paralelismo, típico da poesia hebraica e perceptível nesse poema em grego. Os dois primeiros versos, recitados por Maria, ilustram claramente essa arte, em forma de paralelismo sinonímico:

Minha alma engrandece o Senhor,  
e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador (1,47).

As expressões “minha alma” e “meu espírito” são sinônimas, isto é, equivalem à mesma realidade, ao “eu” de Maria. Também são sinônimos os verbos “engrandece”

e “exulta”, visto que ambos expressam sentimento semelhante, de louvor e alegria. O louvor se dirige a Deus, através de dois sinônimos “Senhor” e “Salvador”.

Wegner (2016, p. 120-125), que explica o dito sinonímico, aborda também a origem provável do paralelismo citando H. D. Preuss, que entre outros fatores de seu surgimento apontou a liturgia, o discurso alternado dos sábios, e notadamente as razões didáticas, pois com seu uso se captaria melhor a essência das coisas. Exemplifica com trechos do Antigo e do Novo Testamento, em Jesus, em cartas de Paulo, e no Apocalipse de João.

O autor mostra exemplos, ao mesmo tempo em que explica tipos diferentes de paralelismo: em Lc 6,43 “Não há árvore boa que dê mau fruto e nem árvore má que dê fruto bom” o paralelismo é antitético, com Jesus falando sob forma de antítese. Um paralelismo sinonímico apresenta a mesma ideia, que se repete com outras palavras: “Minha alma engrandece o Senhor, e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador” (Lc 1,46b-47a).

Exemplos de paralelismo antitético, no *Magnificat*, são os v. 52 e 53. No primeiro exemplo (v. 52), há uma antítese entre “depôs” e “exaltou”, bem como entre “poderosos” e “humildes”. No segundo exemplo (v. 53), a oposição se dá entre “cumulou” e “despediu”, assim como entre “famintos” e “ricos”.

Depôs poderosos de seus tronos,  
e a humildes exaltou.

Cumulou de bens a famintos  
e despediu ricos de mãos vazias (1,52-53).

Há também o paralelismo sintético ou climático, exemplificado por Wegner (2016, p. 121) com Mt 10,37. No paralelismo sintético, uma segunda linha ou membro continua a ideia da linha ou membro anterior: “Aquele que ama pai ou mãe mais do que a mim não é digno de mim; e aquele que ama filho ou filha mais do que a mim não é digno de mim”. Segundo o mesmo autor, o paralelismo sintético tem uma variante no paralelismo climático ou ascendente, que é gradual ou cumulativo. Ele acontece em Mc 9,37: “Qualquer que receber um destes pequeninos em meu nome, a mim me recebe; e qualquer que a mim me receber, recebe aquele que me enviou.” É dito paralelismo

climático por chegar a um clímax, após desenvolver gradualmente linhas sucessivas de pensamento.

Após o paralelismo sinonímico entre os versículos 46b-47, o v. 48, rico do ponto de vista estrutural, apresenta-se num paralelismo climático:

porque olhou para a humilhação de sua serva.  
Sim! Doravante as gerações todas  
me chamarão de bem-aventurada, (1,48)

O verso 48 conclui um pensamento que veio se desenvolvendo gradualmente, chegando ao clímax, quando Maria explica sua alegria por Deus tê-la salvado de sua condição – humilhante – de serva. Desde seu início a fala de Maria revela-se poética. E todos estes cuidados linguísticos sublinham a importância do que Maria diz: ‘Deus é grande pelas graças que fez a ela, humilde, e Sua serva’.

Se pudéssemos considerar as rimas conforme a tradução para a língua portuguesa, teríamos também alguns exemplos, como no v. 49, em que se destaca a palavra ‘favor’ rimando com ‘Senhor’ (v. 46b) - outra rima rica e toante - e com ‘Salvador’ (v. 47). A métrica dos versículos 46b e 47 é lembrada no v. 51, que também tem 8 e 12 sílabas métricas, enquanto sua sonoridade, à maneira da aliteração, joga com ‘ç’ – ‘força’, ‘braço’, ‘coração’ – e o ‘s’, duas vezes, em ‘dispersou’. Desde o termo ‘dispersou’, do v. 51, e até o v. 55, a aliteração assume um lugar de destaque, com o som do ‘s’ nas palavras ‘dispersou’, ‘os’, ‘homens’, ‘coração’, ‘depôs’, ‘poderosos’, ‘seus’, ‘tronos’, ‘humildes’, ‘bens’, ‘famintos’, ‘despediu’, ‘rico’, ‘mãos’, ‘vazias’, ‘Socorreu’, ‘Israel’, ‘seu’, ‘servo’ - com destaque aos quatro últimos termos do v. 54a quanto à consoante ‘s’ – ‘sua’, ‘nossos’, ‘pais’, ‘sua’, ‘descendência’, ‘sempre’.

Merecem ser referidos o ‘s’ com som de ‘z’, o ‘x’ com som de ‘z’, e o próprio ‘z’: do v. 51b, com ‘orgulhoso’, passando por ‘poderosos’, ‘exaltou’, ‘vazias’ até o ‘misericórdia’, do v. 54b. Se retomarmos a leitura do ‘Cântico de Maria’ desde seu início podemos observar que a aliteração que joga com ‘s’, ‘ç’, ‘x’ e ‘z’, é ainda mais frequente, e atinge termos cruciais para o texto, como ‘Senhor’, ‘Salvador’, ‘exulta’, ‘humilhação’, ‘serva’, ‘servo’, ‘geração’, ‘misericórdia’, ‘Israel’, ‘descendência’.

De acordo com Goldstein (2000, p. 66-67), a relação entre os termos do poema pode ser estabelecida considerando-se variados aspectos, de semelhança - como mesma posição no poema, posições simétricas, mesma função sintática, mesma classe gramatical, mesma sonoridade, e outros - ou de divergência.

De acordo com Peretto (1995, p. 812-822) a coesão e a organicidade do texto de Lucas se reforçam na unidade do grupo de versículos 46-47, de abertura, e na unidade do grupo 48-50. E enriquece seus comentários, ao apontar a particularidade do v. 48b, citando Ramarosan, para quem o referido versículo, “Doravante todas as gerações me chamarão bem-aventurada”, muda o equilíbrio do texto, ‘entrando com violência em sua economia’. E vai além, ao considerar que se houvesse a exclusão de 48b, ficaria alterada a estrutura da perícope, com os v. 46-47 constituindo uma parte ‘laudatória’, seguida de uma parte ‘celebrativa’, dos v. 48 ao 50.

Silvano (2014, p.67-68) apresenta o paralelismo como um tipo de construção – construção paralela – que apresenta paralelos lexicais, sintáticos ou temáticos. Os paralelos lexicais têm termos iguais, semelhantes, sinonímicos, do mesmo campo semântico; os paralelos sintáticos apresentam mesma organização sintática do texto, nas combinações de verbo com complemento, ou de substantivo com adjetivo. A autora fala ainda de outros tipos de paralelismo: o concentramento, e a construção em espelho; e explica: a construção concêntrica se fundamenta em três elementos, com um elemento central (B) - que será enfatizado – e se apresenta entre dois outros, paralelos (A e A’). A construção em espelho, por sua vez, seria semelhante à concêntrica, sem o termo central e com os dois elementos iniciais em paralelo inverso. O quiasmo seria um tipo ABB’A’ de construção em espelho.

O ‘Cântico de Maria’ traz, nos versículos 52 e 53, um quiasmo, do tipo ABB’A’, segundo nos aponta Souza (2015, p. 105):

A – Depôs dos tronos os poderosos,  
 B – E elevou os humildes.  
 B’ – Encheu de bens os famintos  
 A’ – E despediu vazios os ricos.

Quando falei anteriormente de aliteração estes versos foram citados como exemplo, pois além da intensa repetição do ‘s’, nas palavras ‘depôs’, ‘dos’, ‘tronos’, ‘os’,

'poderosos', 'humildes', 'bens', 'famintos', 'despediu', 'vazios', 'ricos', e do 's' com som de 'z', em poderosos - semelhante em sonoridade com o 'z' de 'vazios' - há também um marcante paralelismo de assonância da vogal 'o' no v. 52a, que é um paralelismo sintático de verbo e complemento entre os quatro versos de 52-53. A riqueza de estruturas paralelas entre estes versos lhes reforça o nível semântico, que por si mesmos são cruciais ao determinarem a ação poderosa de Deus sobre os que não o temem. Em acréscimo, atestando a força destes dois versículos, diz também que são exemplos de paralelismo antitético.

Que benefícios imediatos a métrica e a sonoridade poderiam trazer para um poema? A resposta é simples: contribuições à sua musicalidade. A música consiste em sons, e se liga a ritmos. A reunião da métrica e da sonoridade são capazes de conferir musicalidade a um texto, e de torná-lo poético.

## 2 LUCAS 1,46-55 INSPIRANDO A MÚSICA ATRAVÉS DOS TEMPOS

Por seu valor espiritual, religioso, político, cultural e social, o texto de Lucas permite que se promovam diversos nexos artísticos, em benefício de quem a ele possa recorrer nos momentos de busca para o preenchimento de lacunas afetivas, materiais, ou de ordem intelectual. O ato de observar o que nos cerca vai nos conduzir a eventos – religiosos ou mundanos – de que a arte participa, como protagonista ou não, pois a necessidade de expressão e comunicação é inerente e primordial à vida de todo ser humano.

No Cântico de Maria, como é conhecida a passagem bíblica que ora nos serve de objeto, quantas e tantas personagens se fazem presentes ao redor da figura de Maria, a mãe de Jesus: ela mesma se desdobra nos personagens de nomes que já recebeu e ainda tem recebido; nos papéis – sempre de intercessora junto a seu Filho, na missão para a qual vive, desde o anúncio que recebeu do anjo Gabriel; de extrema paciência de ouvir os que a invocam; e de bondade e prontidão em atender às verdadeiras súplicas de quem precisa e está certo de ser atendido.

Assim é que a figura de Maria no Cântico que lhe é creditado tem calado fundo na sensibilidade e no imaginário dos que têm necessidade de dizer algo, e dizem através da música, com as palavras inspiradas que desta forma vão gerar outras falas, diferentes na aparência, porém portadoras de mensagens semelhantes.

Neste capítulo trataremos – prioritariamente - da análise do *Magnificat* em Ré maior de Johann Sebastian Bach - do gênero sacro e de estética barroca - confrontando-a com a análise do *Magnificat* de Lucas.

### 2.1 O MAGNIFICAT DE BACH

Johann Sebastian Bach foi o músico alemão que compôs o mais conhecido e apreciado *Magnificat*. Seu nome participa das listas de maiores músicos de todos os tempos, ocupando colocações honrosas em todas elas. Muitos o têm como sendo o maior deles. Entre os músicos que se destacaram na vida musical alemã de sua época – Schütz, Schein, Scheidt, Telemann, Pachelbel - Bach representa o pico mais elevado,

que se estende para a eternidade (PAHLEN, 1963, p. 80). Ao abordar sua obra – imensa, formada de 58 álbuns, que inclui tanto as grandes formas, como o oratório, a missa e a paixão, quanto as médias e pequenas, como peças instrumentais, danças e canções jocosas. Pahlen (1963, p. 79) afirma que o mundo ao qual foi legada não o compreendeu como um imortal criador, mas somente como um organista mortal.

### 2.1.1 Sobre a Estética de Bach, e sobre a Gênese do seu grande *Magnificat*

De acordo com Honolka (1992, p. 175), o cargo de *Kantor*, assumido por Bach em Leipzig no ano de 1723, foi considerado à primeira vista não compensatório para ele, e talvez menos digna a troca da corte de Köthen para Leipzig.

Leipzig era uma cidade em desenvolvimento e rica, e com trinta mil habitantes já era considerada grande, para a época. Cidade universitária, ali os alemães organizavam feiras de amostras, uma vez que também funcionava como sede de casas editoriais. Passara de mestre de capela a cantor de Santo Tomás; seu salário era Baixo, e pesadas suas obrigações: tocava aos domingos nas igrejas da cidade, dava aulas inclusive de latim aos alunos de Santo Tomás, e exercia serviços de vigilância. Mas eram compensatórias as possibilidades de práticas musicais. Pôde então representar suas grandes paixões e quase a maior parte de suas quase 300 cantatas, que eram ‘a grande moda’. Ali escreveu o *Magnificat* sobre o texto em latim do Cântico de Maria.

Nos ofícios das igrejas de Leipzig estavam presentes os elementos essenciais da missa católica: o *Kyrie*, o *Gloria* e o *Sanctus*. Em dias de festa se apresentava a música ‘concertante’, chamada então *figuraliter*; nos dias de Natal, Páscoa e Pentecostes, após a execução do *Sanctus* - que vinha em seguida ao sermão matinal, e depois das Vésperas - viria um *Magnificat* (SCHWEITZER, 1955, p. 197-199). Conservaram-se de Bach duas versões do seu grande *Magnificat*: uma, mais antiga, em Mi bemol Maior, e outra, mais recente, em Ré Maior. As duas versões foram escritas apressadamente, em seu primeiro ano de Leipzig, pois exigia-se que o

compositor trabalhasse velozmente.<sup>7</sup>

Nas igrejas alemãs da Idade Média havia representações do Nascimento de Jesus, nas Vésperas de Natal. Assim, tinha-se Maria e José acolhendo com cantos o menino Jesus, e anjos representados por meninos entoando o *Gloria* e integrando Corais. O costume destas representações foi mais forte do que a proibição das autoridades, pois Bach o manteve em sua primeira versão do *Magnificat*, como se vê na exigência de dois coros e dois órgãos, frente a frente, tal como ele fez na sua “Paixão segundo São Mateus”.

Não faltaram críticas à maneira de Bach escrever, como a de que seria “pouco empenhado em escrever de maneira simples e correta”; e a de que a fuga *Sicut locutus*, do *Magnificat* seria “um tanto defeituosa” (ZELTER *apud* SCHWEITZER, 1955, p.198-199), entre várias outras. Mas o que ficou a respeito do *Magnificat* foi ele ser “uma das obras mais belas e populares de Bach”, considerado entre as que mais contribuíram para a admiração que se devota ao autor.

Segundo Geiringer (1985, p. 205-207), Bach escreveu um número limitado de peças sobre textos latinos. Entre eles são destaques mais significativos a Missa em Si menor - em primeiro lugar - e o *Magnificat*, que a segue em valor significativo. Nos serviços de Vésperas em Leipzig era hábito que se apresentasse um elaborado *Magnificat*, nos dias santos mais importantes. Em 1723, dedicado ao Natal, Bach escreveu sua versão original sobre o texto do Cântico de Maria (Lc 1,46-55), da *Vulgata*. Com a revisão de sua obra em 1730, a versão original, em Mi bemol Maior, teve modificada a tonalidade para Ré Maior, mais adequada para trompetes. flautas foram acrescentadas, e quatro peças adicionais – de uma cantata natalina de Johann Kuhnau, que o antecederia como *Kantor* de Santo Tomás, em Leipzig – foram removidas. A construção uniforme resultante permitiu que sua letra latina pudesse ser utilizada tanto no Natal, quanto na Páscoa e em Pentecostes.

De acordo com o que nos lembra Massin e Massin (1997, p. 454, 455), Bach

---

<sup>7</sup> É oportuno registrar o relato de Schweitzer (1955, p. 196-197) quanto a estas duas versões: o compositor, Bach, ao rever a obra, introduziu algumas “felizes correções”, principalmente nos solos; a instrumentação também mereceu dele algumas emendas, como foi o caso da agregação de duas flautas. A partitura da segunda versão, pertencente a seu filho C. P. Emanuel Bach - que a fez executar em 1779 em Hamburgo - ficou desconhecida por um longo período de tempo, mas comprova-se sua existência e sua estreia por um libreto que acompanhava as partes.

viveu em duas cortes: a de Weimar, e a de Köthen. Cada uma delas tinha um príncipe, ou um duque, ou um margrave, como senhor em suas terras, partilhando suas próprias leis, tradições e costumes. No tempo de Bach a Alemanha se dividia em Estados soberanos; forças divergentes abalavam sua unidade. Entre o catolicismo, o luteranismo, que era prioritário, e o calvinismo, os súditos seguiam a religião de seu príncipe; além disso, a influência das culturas estrangeiras, principalmente da Itália e da França, tornavam inatingível o sonho da unificação germânica. Mas as cortes tornaram-se centros musicais de relevo, pois tinham a seu próprio dispor o mestre de capela – *Kapellmeister* – os cantores e os instrumentistas. Entre seus quinze e dezoito anos Bach teve, na corte de Celle, Baixa Saxônia, a influência da arte e modo de vida franceses. Na primeira metade do século XVIII surge o Iluminismo - *Aufklärung* - movimento intelectual que no interior da sociedade burguesa das cidades alemãs abala a tradição luterana e o cosmopolitismo das cortes. Quatro forças sociais e morais irão atuar na vida e obra de Bach, cujas convergências e divergências resultarão em construção e dilaceramento de sua obra. São elas: a corte dos principados, a burguesia urbana, a paróquia luterana, e os cenáculos intelectuais.

O enraizamento de Bach na sociedade das pequenas cidades alemãs, os laços que o prendem à religião luterana, a tentação da vida na corte, da arte profana e moderna, sua opção definitiva pela tradição, sua decepção final devida à própria evolução dessa sociedade burguesa e alemã não foram apenas situações e escolhas sociais, mas culturais, e todas tiveram repercussão moral, espiritual e psicológica sobre o músico (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 454).

A grandeza da obra de Bach vem da serenidade com que enfrentou todos os seus problemas psicológicos, sociais e familiares, como adulto que nunca foi criança e nem mesmo adolescente, e que soube manter sua paz interior, apesar de órfão, do viúvo que perde a mulher amada, da numerosa prole de vinte filhos - formada nos seus dois casamentos - das tensões profissionais nas várias cortes às quais serviu, na rudeza, de um caráter não muito amável e nem diplomata, mas que mesmo assim não perde sua ternura...

No século XVII a Igreja Luterana ainda conservava traços do culto a Maria, e trechos da liturgia em latim. Carpeaux (2001, p. 116) chega a afirmar que não se pode negar a influência alemã e protestante naquele que considera o maior dos hinos de

Bach, o *Magnificat*, citando a ária de Contralto *Esurientes implevit bonis* como prova incontestada desta sua afirmação. “A historiografia liberal do século XIX considerava Lutero como o primeiro homem moderno, que teria rompido as cadeias espirituais da Igreja medieval, iniciando a época do progresso” (CARPEAUX, 2001, p.112). Este autor tem Bach como filho espiritual de Lutero, pela perfeita ‘sincronia’ que o compositor alemão conseguiu estabelecer entre este mundo e o outro, o mundo espiritual. Com a sua polifonia os dois mundos chegam a uma harmonia perfeita (CARPEAUX, 2001, p. 110).

Assim como a sua vida, a obra de Bach é perpassada por força, paz, e sentimentos – superados - de sofrimento e dor. É por isto que encontramos grandeza em sua obra (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 461-465). Este autor nos fala sobre o contraponto de Bach, que é sua fala natural, sua língua materna, o fundamento de sua gramática musical. Ele não concebe que uma melodia esteja só, e então a ‘combina’ com outras ou consigo mesma, entrelaçando vozes de tal forma que as linhas musicais não percam sua independência melódica. Sua eficácia na linguagem musical se deve ao entrelaçamento das diferentes melodias, e também às realizações harmônicas, em que uma melodia vem acompanhada de um Baixo melódico, que se completa com acordes feitos por um instrumento de teclado. Resolve-se o conflito e a dramaticidade instaurados, na síntese de duas tendências que pareciam irredutíveis.

Fala-se da existência de um vocabulário - um léxico musical - usado por Bach como símbolos de imagens abstratas. Assim como uma linha ascendente pode significar ‘ir’ e ‘subir’, ele tem muitos modos de expressão – eficazes e patéticos - para representar a morte, o mal, a alegria, o sofrimento. O simbolismo dos números também está presente, para colaborar com a organização de sua obra. A ausência de interpretação em música de uma só palavra do texto o incomodaria a ponto de ele não dar a peça como concluída.

Nas palavras de Massin e Massin (2001, p. 461-466):

Bach é ao mesmo tempo um arquiteto e um miniaturista. Mas a força de seu discurso musical, o poder de sua invenção melódica são tais que essas inflexões e intenções expressivas acham-se sempre perfeitamente integradas. O que teria podido ser um mosaico de notações justapostas é arrebatado pela

amplitude da concepção de conjunto e pela precisão dos passos por que procede essa música.

Segundo Massin e Massin (2001, p. 465-466), Bach dispunha de uma ciência infalível, e o domínio de seus recursos técnicos e expressivos lhe conseguiu efeitos prodigiosos.

As obras instrumentais de Bach não chegam à interpretação poético-psicológica de alguns Concertos de Beethoven, mas Schweitzer se referiu a ele como o músico-poeta. Interpretar fielmente um texto é um hábito luterano que Bach adotou. Carpeaux (2002, p. 124-125) aponta a inspiração de Bach em seu polifonismo matemático, que o faz escrever polifonicamente para instrumentos que naturalmente não seriam assim utilizados; nas obras para violino solo e para violoncelo solo realiza esta tarefa, aparentemente impossível. Nesta direção, Bach faz triunfar espiritualmente uma arte matematicamente exata, de inspiração em uma religiosidade que não necessita de palavras, como o violino solo – que exhibe excelência virtuosística, e soa como se fosse uma orquestra inteira - na chacona que finaliza a *Partita 2*, em Si bemol menor. Acrescenta o citado autor que a interpretação matemática da arte de Bach não se aplica, no entanto, nem à “Paixão segundo São Mateus”, nem à “Missa em Si menor”, às Cantatas e nem ao *Magnificat*.

### 2.1.2 O Magnificat em Ré maior, BWV 243, de J. S. Bach

Massin e Massin (1997, p. 83) nos conta que em seus primórdios na Idade Média um Oratório consistiria em cenas da Bíblia representadas, recitadas e encenadas nas igrejas. Daí resultaram, no século XV, os ‘mistérios’ e as ‘paixões’. Com o surgimento da monodia acompanhada e da ópera, o Oratório encontra seu caminho definitivo: em 1600, *Rappresentazione di anima e di corpo*, de Cavalieri, é o primeiro Oratório propriamente dito; e no século XVII Carissimi dá ao Oratório uma dimensão dramática. Os grandes episódios da vida de Cristo foram reproduzidos dramaticamente por Haendel em seu ‘Messias’. Também são Oratórios as ‘Paixões’ de Johann Sebastian Bach, com um caráter mais litúrgico devido à introdução do ‘coral’.

Segundo a Wikipédia “O oratório é um gênero musical dramático, apresentado em forma de concerto, sem representação cênica, sem cenários e sem figurinos. Geralmente composto para solistas, coro e orquestra, às vezes com um narrador, geralmente trata de um assunto religioso (Bíblia), mas também pode lidar com temas seculares (mitologia ou história). Com a forma bastante próxima à da cantata e à da ópera, o oratório, geralmente, inclui uma abertura, recitativos acompanhados pela orquestra, recitativos secos com o cravo, árias e coros”.

O gênero ‘Oratório’ teve com o *Magnificat* em Bach um representante à altura da genialidade do compositor. São conhecidas duas versões, ambas inspiradas em Lc 1,46-55: a versão de 1723 é esta, em Ré maior, que ora se apresenta como objeto de nossa análise. Formado de doze movimentos reunidos numa só peça, o texto de Lucas vai somente até o movimento XI, uma vez que Bach finaliza a peça no movimento XII, com um *Gloria*, que sublinha enfática e majestosamente o louvor de Maria ao Senhor.

#### 2.1.2.1 Sobre o Movimento I, Magnificat anima mea Dominum (v. 46b)

Este é um movimento bastante extenso, em que Bach pretendeu apresentar todos os elementos – técnicos, estruturais, estéticos e semânticos – de que se compõe seu monumental *Magnificat*. Os quatro trechos selecionados, que correspondem às figuras 1, 2, 3 e 4, se justificam por serem suficientes à nossa investigação.

Como movimento representativo do que vai se desenvolver em todos os outros, aqui estão introduzidos os naipes instrumentais – cordas, madeiras, metais e percussão – e os naipes corais - masculinos e femininos - de que o compositor se valeu para realizar musicalmente o v. 46b de Lc 1,46-55.

O texto deste movimento é o versículo 46b de Lc 1,46-55: *Magnificat anima mea Dominum*, tradução do grego para o latim, conforme se encontra na Vulgata<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> O termo *Vulgata* se refere à versão mais difundida, mais aceita ou mais autêntica de um texto, e é a forma latina abreviada de *vulgata editio*, ou *vulgata versio*, ou *vulgata lectio*. Em sentido corrente, *Vulgata* é a tradução para o latim da Bíblia, que foi escrita por São Jerônimo, a pedido do Papa Dâmaso I, entre fins do século IV e início do século V, e que desde então tem sido muito respeitada pela Igreja Católica. O Novo Testamento foi escrito

Neste primeiro movimento o compositor utiliza orquestra e coro: contínuo (órgão, violoncelo, fagote), cordas (violino 1, violino 2, viola), madeiras (flauta transversal 1, flauta transversal 2, oboé 1, oboé 2), percussão: tímpano, e metais: trompa 1, trompa 2, trompa 3, fazem parte da Orquestra; por sua vez, o coro tem a participação de cinco vozes: Soprano 1, Soprano 2, Alto (Contralto), Tenor e Baixo.

Os 90 compassos que integralizam este movimento configuram três partes ou seções, na forma ABA' (A= realizada pela orquestra; B= participação da totalidade dos instrumentos e das vozes; A'= novamente a orquestra se assume protagonista). Até o compasso 31 tem-se a presença total e exclusiva da orquestra, com a função de introduzir os personagens (elementos estruturais e retóricos), que se encarregarão de sustentar o desenvolvimento da narrativa, onde serão trabalhados, vistos e revistos, lidos e relidos. Neste 1º movimento do *Magnificat* Bach segue as palavras do v. 46b, que falam da intenção de Maria de engrandecer e louvar a seu Senhor. E isto ela proclama, quer que todos a ouçam exultante de alegria, porém com a dureza de quem luta pelo que acredita.

Em suas obras Bach revela-se adepto à vinculação da retórica do discurso com a retórica musical, que desde o século XVI já se mostravam associadas. Neste primeiro movimento os 30 primeiros compassos, que aguardam a entrada do texto literário e só falam musicalmente - através da orquestra - não se eximem de logo apresentar figuras de retórica musical, conforme a amostragem do primeiro e segundo oboés dos compassos 1 a 3: as *catabasis*<sup>9</sup> no oboé 1, compassos 1,2 e 3, a *circulatio*<sup>10</sup> nos oboés 1 e 2 deste mesmo compasso, as *anaphoras*<sup>11</sup> também nos oboés 1 e 2 dos

---

originalmente em grego, assim como a Carta aos Romanos e outros escritos cristãos posteriores. Esperava-se da *Vulgata* que fosse mais exata e de fácil compreensão que suas outras predecessoras. Foi a primeira, e por séculos a única, que verteu o Velho Testamento diretamente do hebraico, e não da tradução grega conhecida como Septuaginta. O nome *Vulgata* vem da expressão *vulgata versio*, “versão de divulgação para o povo”, que se escreveu em um latim cotidiano (pt.m.wikipedia.org. (Vulgata constitui um marco para a Igreja de língua latina....)

<sup>9</sup> *Catabasis* é, segundo a Wikipedia, qualquer tipo de descida. Na retórica musical, uma escala descendente seria uma *catabasis*.

<sup>10</sup> *Circulatio* é uma figura de retórica musical que em geral é composta de oito notas, formando desenho de círculo ou onda (isabelacantora @gmail.com).

<sup>11</sup> *Anaphora* designa repetição em geral, ou repetição no começo de frases sucessivas, ou repetição de desenhos rítmicos e melódicos no Baixo (isabelacantora@gmail.com).

compassos 1 a 3, e ainda a *gradatio*<sup>12</sup> do oboé 1, ao final do compasso 3. Numa análise mais acurada comprovaríamos o emprego de uma retórica frequente e variada, tal como temos na segunda parte deste movimento (B), cujo início acontece coincidentemente com o surgimento do coro.

De acordo com o que aponta Oliveira (2002, p.49-52), tem-se seguidamente: um *noema*<sup>13</sup>, pelas vozes Contralto e Tenor, e Sopranos 1 e 2 no compasso 32; nos compassos 33-34, um *clímax*<sup>14</sup>, com participação das cinco vozes; e um *gradatio* com os Sopranos 1 e 2 dos compassos 36-37. Como retóricas, estas figuras buscam uma fala que seja eficaz em seu discurso para persuadir. Bach escolheu para este movimento - e para o próprio *Magnificat* - a tonalidade de Ré Maior como tonalidade principal. Em sua teoria sobre as características e qualidades afetivas das tonalidades, a partir de sua associação com os modos gregos, Mattheson (*apud* CARPENA, 2012, p. 235-236) tem Ré maior como a sétima tonalidade, sendo ela

por natureza **algo penetrante e teimosa**; é a mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras; se, porém, na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violoncelo sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça a esta dura tonalidade.

As modulações conferem dinamismo harmônico a um texto musical, e aqui elas acontecem nos compassos 6 (de Ré Maior, tom principal, para Lá Maior, tom da dominante), com incursões a Dó sustenido menor e Sol Maior, nos compassos 16-17, e 18, respectivamente; com volta a Lá Maior no compasso 19; e o retorno à tonalidade de Ré Maior no c. 22, em que permanece por um tempo relativamente longo, no aguardo do coro a cinco vozes, cuja entrada se realiza no compasso 31, após um silêncio em que assistira ao protagonismo da orquestra nos 30 compassos iniciais. Vimos que é curto o texto literário deste Movimento I, e para ele Bach escreveu um texto musical bastante longo, marcado por repetições de palavras.

<sup>12</sup> Segundo Fiorin (2020, p. 147), gradação é sinônimo de clímax, sendo “uma sequência de significados dispostos em uma ordem ascendente, em que o posterior diz mais que o anterior”. Em extensão à retórica musical, pode-se entender como grupos musicais consecutivos que seguem em alturas ascendentes.

<sup>13</sup> *Noema*, segundo Oliveira (2002, p. 49), é um episódio homofônico e, contrastando com a estrutura polifônica, proporciona maior ênfase e significância ao texto associado.

<sup>14</sup> Segundo Gottsched (*apud* OLIVEIRA, 2002, p. 49), *clímax* é uma figura que progride de uma expressão fraca para uma mais forte.

Em sua estratégia para relacionar palavra e música Bach oportunamente prolonga sílabas com coloraturas, faz combinações de palavras diferentes ouvidas simultaneamente, enfim, coloca uma mesma palavra em diferentes situações rítmicas, melódicas e harmônicas. Assim, por exemplo, o primeiro termo do verso, *Magnificat*, é enunciado numa sequência de sete compassos, do 31 ao 37, antes que apareça o segundo termo do versículo, *anima*, ao final do compasso 37, agora já partindo para uma nova tonalidade, a de Lá maior – que segundo Mattheson (*apud* CARPENA, 2012, p.239): “**nos toca muito** se logo brilha, e é mais adequada a paixões **lamentosas e tristes** do que a divertimentos; presta-se especialmente bem para peças para violino”. Esta tonalidade trouxe o segundo termo do texto, *anima*, numa fala que caminhou (uma modulação é dinâmica, produz movimento) de *Magnificat* para *anima*, e que por perpassar alegria vem com o ‘brilho’ da tonalidade de Lá maior.

Estamos no compasso 31, e na 2ª seção deste Movimento, a seção B. Ela nos trouxe a contribuição do Coro, que lhe confere maiores densidade e intensidade. Nos compassos 52, 53 e 54 da partitura as três vozes superiores – Contralto, Soprano 1 e Soprano 2 – realizam escalas ascendentes – *anabasis*; *gradatio* descendente, no sentido Soprano 1, Soprano 2, Contralto; e as tonalidades de Si menor (que para Mattheson é **bizarra, mal-humorada e melancólica**) e Fá sustenido menor (que na teoria de Mattheson levaria a uma **grande aflição**, sendo mais **lânguida e apaixonada** do que letal). Enquanto as tonalidades se movimentam o texto canta o ‘ma’ de *magnificat*, cada voz entrando por sua vez, e sustentando a primeira sílaba num trabalho em coloratura. Este trecho da peça denota inquietação, conflito, e se destaca pela sofisticada elaboração.

No compasso 75 as vozes do Coro se calam, para não mais voltarem neste Movimento. O Soprano 1 se despedira com a frase musical completa *Magnificat anima mea Dominum*; as demais vozes também entoam *Dominum* ao final; e a conclusão se dá na tonalidade de Ré maior. Inicia-se a 3ª seção. Daí até o final (compasso 92) a Orquestra, com a mesma formação inicial, retoma seu protagonismo. De grande semelhança com a 1ª seção, torna-se, porém, mais curta. E o compositor se mostra fiel à tonalidade que escolhera, Ré maior, nela perseverando. Afinal, ela traduz a qualidade afetiva do versículo ao qual acrescentara seu pensamento musical: “de natureza

penetrante e teimosa, e adequada a coisas alegres”. Neste versículo, em que, afinal, Maria declara seus sentimentos de alegria e agradecimento, as tonalidades de Ré maior e de Lá maior vêm reforçar o discurso jubiloso daquela que está agradecendo e louvando a Deus.

Figura 1: “Minha alma engrandece o Senhor” (v.46b)<sup>15</sup>

15

Lá Maior

Ré Maior

Sol Maior

<sup>15</sup> O louvor de Maria ao Senhor continua, com o silêncio do Coro e o dinamismo das tonalidades.

Figura 2: continuação (v.46b) com o acréscimo das duas vozes, introduz-se magnificat

72

The image displays a musical score for a Magnificat section, starting at measure 26. The score is written for multiple staves, including voices and instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main parts. The first part, starting at measure 26, features a complex arrangement of voices and instruments. The second part, labeled 'Seção B', begins at measure 46 and features two voices singing the Magnificat. The text 'Seção B' is written in red, and 'Vozes cantando magnificat' is written in red below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.





As figuras 5 e 6, que se seguem, são parte do movimento II, que Bach chamou de *Et exultavit* e tem como texto integral, na tradução latina: *Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*<sup>16</sup>; para colocá-lo em música valeu-se do contínuo, do Soprano 2, da viola, e de dois violinos, 1º e 2º. A tonalidade é a mesma do movimento anterior.

Na análise do *Magnificat* de Lucas sob os pontos de vista estrutural, literário e semântico, chegou-se a um evidente paralelismo sinonímico entre os v. 46b e 47. O que seria normal em uma peça cíclica - a mudança de tonalidade - se explicaria pela análise semântica, pois ainda que o evangelista tenha utilizado outras palavras, num verso mais longo, continuam a alegria, e o reconhecimento e louvor àquEle que é seu Salvador. Então qual a razão de se abandonar a tonalidade de Ré maior, se com este tom podem ser expressas, de acordo com Mattheson (*apud* CARPENA, 2012, p. 235-236), "...coisas alegres [...] e animadoras..."? Este paralelismo sinonímico levou o compositor a repetir o número de 90 compassos do primeiro Movimento neste Movimento II, numa métrica também de três tempos (compasso ternário) mas com utilização de valores rítmicos diferentes (desta forma a sensação rítmica é influenciada, como deveria ser, pois afinal os dois versículos em questão – o 46b e 47 são diferentes em métrica). Há uma expectativa de 12 compassos para a entrada do texto, com o 2º Soprano; a voz solista canta dos compassos 13 ao 16 o texto *Et exultavit spiritus meus*, sendo acompanhada pelo 1º violino.

Nos compassos 17 a 20 a voz se cala, enquanto as cordas respondem ao que anteriormente ela propusera. Figuras como *anabasis* e *catabasis* dão mais força à retórica. Na terceira enunciação de *et exultavit spiritus meus*, a modulação para Lá maior, que segundo Mattheson é adequada ao violino, traz reforço ao brilho do texto de Lucas.

Bach guardou por vários compassos a finalização do v.47, *in Deo salutari meo*, e para enfatizar o fato de que Deus é "meu Salvador", como diz Maria, Bach utiliza uma nova ambientação tonal, agora recorrendo a Si menor (c. 39 ao 58), que no dizer de Mattheson é 'melancólica', significando aqui reflexão sobre sua condição de serva, assunto do verso seguinte.

---

<sup>16</sup> "e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador" (*Bíblia de Jerusalém*, 2016, p.1788).

Figura 5: “e meu espírito exulta” (v. 47)<sup>17</sup>

Violino I

Violino II

Viola

Soprano II

Continuo

2.

8

12

piano

soprano 2 responde

Et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus

16

forte

piano

piano

piano

me-us, et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus

24

Lá Maior

violino

me-us, et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus me-us, et ex-sul-ta-

<sup>17</sup> A alegria de Maria é maior, cabendo ao Soprano e ao naipe de cordas expressá-la.

Figura 6: "...em Deus, meu Salvador". Continua o (v. 47)<sup>18</sup>

31

38 *si menor*

45

53

- vit spi - ri - tus me - us in De -

- o sa - lu - ta - - - ri, sa - lu - ta -

- ri me - o, in De - o sa - lu - ta - - ri me - o;

et ex - sul - ta - vit

<sup>18</sup> A alegria de Maria é maior, cabendo ao Soprano e ao naipe de cordas expressá-la.

### 2.1.2.3 O III movimento, *Quia respexit humilitatem* (v. 48a)

A figura 7 corresponde ao trecho selecionado do Movimento III para se estabelecer algumas reflexões.

Os v. 46b e 47 revelaram Maria plena de alegria ao louvar, engrandecer e agradecer a quem ela assumidamente tem como seu Senhor e seu Salvador. O versículo 48a, que numa guinada súbita diz “porque olhou para a humilhação de sua serva”, é a fala de uma jovem que se prostra ante Aquele para o qual sua presença até então pouco significara. Este versículo é o reconhecimento de Maria de que ela é Sua serva, e apesar desta sua condição de humilhação, o Senhor lhe abaixou Seu olhar, escolhendo-a como partícipe do projeto que a tornaria mãe do Filho do homem. Com o texto latino *Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent* Bach, neste terceiro Movimento, conta com o recurso ao Contínuo, ao oboé e ao primeiro Soprano para resumir em 24 compassos de 4 tempos cada, as frequentes mudanças de tonalidades - modulações – e em andamento lento – um *Adagio* – traduzir o sentimento de inferioridade de Maria neste momento, sentimento que muda quando percebe que o seu ‘sim’ transfigurou-a, tornou-a bem-aventurada.

O compositor expressa-se predominantemente na tonalidade de Si menor, mas utiliza em seu trajeto as tonalidades de Mi menor, Sol maior, Lá maior e Fá sustenido (#) menor<sup>19</sup> para comunicar os diferentes estados emocionais de Maria. As várias tonalidades, cada uma delas com suas próprias características, comunicariam diferentes emoções, que as três fontes sonoras escolhidas partilham em diálogos sabiamente construídos. O emprego de *catabasis*, mais do que de *anabasis*, de *anaphoras*, de *circulatio* e de *saltus duriusculus*<sup>20</sup> aparece a todo momento, sublinhando, em conjunto com as modulações e com os versos insistentemente repetidos, o poder argumentativo do texto.

<sup>19</sup> A tonalidade de Fá sustenido menor pode levar a uma grande aflição, sendo, porém, lânguida e apaixonada, enquanto, ainda de acordo com Mattheson (*apud* CARPENA, 2012, p. 236; 239) Sol maior e Lá maior são tonalidades que têm o brilho entre suas qualidades.

<sup>20</sup> Segundo Santos (2008, p.71), é um salto melódico dissonante de grande expressividade dramática. Em seu texto a autora aponta a retórica como uma disciplina muito significativa na Europa dos séculos XVI, XVII e XVIII, e nela se estudava a análise da eloquência e persuasão dos discursos (SANTOS, 2008, p.70).

Figura 7: “porque olhou para a humilhação de sua serva” (v.48a)<sup>21</sup>

88

3. Adagio

Oboe d'amore I solo

Soprano I

Continuo

si menor  
(melancólico)

Qui - a re - spe - xit

hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - ae,

qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - ae:

ec - ce, ec - ce,

Lá Maior (bem-aventurada)

ec - ce, ec - ce, ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam, ec - ce e - nim ex hoc be -

a - tam, be - a - - - - tam me di - cent, be - a - - - - tam, be - a - - - - tam me di -

<sup>21</sup> A alegria de Maria é maior, cabendo ao Soprano e ao naipe de cordas expressá-la.

#### 2.1.2.4 *Omnes generationes*: movimento IV (v.48b)

Deste movimento foram selecionadas da partitura as figuras 8, 9 e 10. Tendo por fundamento o versículo 48b (“Sim! Doravante as gerações todas/me chamarão de bem-aventurada), e por tom principal Fá# menor, o movimento de número IV concentra-se e insiste em duas palavras: *omnes generationes*. Por sua vez, o texto musical é extenso e intenso, pois ao trazer de volta a grade completa com o emprego de todas as vozes e instrumentos que Bach escolhera, coloca em destaque o estilo imitativo com a realização de uma fuga.

Em sua obra O Cravo bem temperado (*Das wohltemperierte Klavier*), eternalizada como o ápice da polifonia, o compositor reúne em dois álbuns 48 Prelúdios e Fugas que constituem

um Universo: total variedade musical, peças em estilo severo, peças no “estilo galante”, peças francesas e italianas [...] sentido virtuosístico, peças pastorais, solenes, alegres, tristes, lamentosas, comoventes, peças “modernas” (para a época) e peças arcaicas, tudo está expresso nos Prelúdios e nas Fugas. [...] nas Fugas, escritas de maneira renovada, revolucionária, a força expressiva nos faz pasmar: Bach parece inteiramente livre no formalismo da Fuga ou no caráter, às vezes improvisatório, do Prelúdio” (MAGALHÃES, 1988, p. 13).

Em seu *Magnificat* criatividade e genialidade estão combinadas, como neste movimento em que ele constrói uma Fuga sobre um texto de duas palavras, *Omnes generationes*. De acordo com o que nos diz Oliveira (2002, p.60) a textura polifônica - própria de uma fuga - representaria a diversidade de gerações ou povos que têm Maria como bem-aventurada, uma multidão sugerida pela *circulatio* em semicolcheias que coincide com o ‘o’ de todas as vezes em que se canta *generationes*. A persistência de um texto curto permite que a música se desenvolva, que diferentes tonalidades se instaurem, e que a trama polifônica chegue também às imitações processadas entre os diversos naipes instrumentais.

Outro simbolismo é apontado por Oliveira (2002, p.64), na figura do *noema* dos últimos 27 compassos que integram este movimento, e representaria a união - através da harmonia – dos povos que “encontrarão sua redenção em Jesus Cristo”.

Figura 8: “Sim! Doravante as gerações todas me chamarão de bem-aventurada” (v.48b)<sup>22</sup>

Fuga

89

fá# menor 4.

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

duas flautas em polifonia

imitação

segue a polifonia

Fuga a 5 vozes (mais instrumentos)

cent o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o - - - - -

O - - - - - mnes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o - - - - - nes, o-mnes,

O-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes,

O - - - mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o - - -

O-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o - - - - - nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-

<sup>22</sup> A alegria de Maria é maior, cabendo ao Soprano e ao naipe de cordas expressá-la.





### 2.1.2.5 Movimentos V e VI: *Quia fecit mihi magna* (v.49) e *Et misericordia* (v.50)

As figuras 11 e 12, que serão analisadas a seguir, destacam pontos significativos destes movimentos, o Movimento V e o Movimento VI, nomeados respectivamente de *Quia fecit mihi magna*, e de *Et misericordia*. A intenção de reuni-los num só tópico justifica-se pela promoção de um confronto, contrastando o poder de Deus com Sua misericórdia.

Ao traduzir musicalmente a fala de Maria de que Deus é Todo-poderoso e misericordioso, nestes dois movimentos Bach escolheu trabalhar com o solo do Baixo apoiado no contínuo (Movimento V), e com o protagonismo de duas vozes em dueto, Contralto e Tenor, sustentadas instrumentalmente por madeiras (flautas transversais), cordas (violinos e viola), e o contínuo – no Movimento VI.

O movimento V, que ocupa 34 compassos de métrica 4/4, foi escrito basicamente em Lá maior, e chamado de *Quia fecit mihi magna*, destaca-se no contexto do *Magnificat* de Bach como a ária de Baixo. O Baixo é a voz masculina mais grave<sup>25</sup>, sempre lembrada para remeter a poder e autoridade, e que aqui foi oportunamente escolhida pelo compositor para cantar as maravilhas feitas a Maria pelo Deus Todo-poderoso. O texto literário vem da escrita de Lucas, e na tradução latina da Vulgata diz: *Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius*<sup>26</sup>. Este texto pode ser resumido a três frases, contando que: O Senhor fez grandes coisas a ela, Maria; que Ele é Poderoso; e que Ele é santo.

Ao dizer isto musicalmente, Bach emprega nos 4 primeiros compassos um contínuo solitário, para introduzir a primeira frase, toda no tom principal, Lá maior. No compasso 5 cabe ao Baixo responder ao contínuo, que o apoia polifonicamente, em seguida harmonicamente, e enfim juntos formarem a oportunidade para que surja a segunda frase, enfatizada pela modulação a Mi maior. Conjuntamente Baixo e contínuo reforçam sua argumentação com figuras de retórica habituais - *canabasis*, *anabasis* e

<sup>25</sup>Há dois tipos bem distintos de Baixo: um mais leve, cantante, chamado de Baixo-Barítono, a quem, na ópera, se destinam personagens de pais, de reis e de imperadores, ou os papéis cômicos dos *bassos buffos*. Os personagens de sacerdotes e grandes autoridades são representados por um segundo tipo, o “Baixo profundo” (<https://www.facebook.com/musicalbucher>).

<sup>26</sup> De tradução “pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor. Seu nome é santo” (*Bíblia de Jerusalém*, 2016, p.1788).

*anaphoras* - até que no compasso 17, enquanto as frases do texto são repetidas com insistência, se instaurem outras tonalidades – Fá# menor no compasso 17, Dó# menor no compasso 22, Mi maior no compasso 25, Lá maior no compasso 26, sendo este regresso à tonalidade principal o ensejo para que pela última vez as três frases do texto bíblico se apresentem em despedida, e nos compassos 30 a 34 o contínuo também se despeça solitariamente, repetindo a frase musical que expusera no início deste movimento, carregada de energia e do brilho que lhe confere a tonalidade de Lá maior.

Oliveira (2002, p.64-65) destaca os adjetivos *magna* e *potens* como os mais importantes do v.49. Referem-se, como a própria ária de Baixo e contínuo, à magnitude e poder divino. A figura de retórica coloratura<sup>27</sup> aplicada em *magna*, nos compassos 15-16, tem *anabasis* e *catabasis*, que remetem respectivamente à grandiosidade de Deus e à reverência de se curvar ante ela. Por sua vez, também se aplicaram coloratura aos adjetivos *potens* - que no compasso 10 a 12 se apresenta em *catabasis* - e *sanctum*, que nos compassos 18-19 tem *catabasis* na voz do Baixo, e nos compassos 27-28, ainda na voz do Baixo, uma *circulatio*. Com estas figuras de retórica musical ficam sublinhadas a continuidade e importância da grandiosidade, do poder, e da santidade que Maria proclama em seu cântico.

O Movimento VI, intitulado *Et misericórdia* (fig.12), lembra o Deus misericordioso, e tem como fundamento o v.50, que diz “e sua misericórdia perdura de geração em geração, para aqueles que o temem”. São 35 compassos, escritos para madeiras (flautas transversais 1 e 2), cordas (violinos 1 e 2 e viola), duo de Contralto<sup>28</sup> e Tenor<sup>29</sup>, e apoio do Contínuo.

O texto latino diz: *Et misericórdia eius a progenie in progenies timentibus eum*, que vai sendo enunciado aos poucos, à medida que as fontes sonoras vão se apresentando e a música se desenvolve. Nas palavras de Oliveira (2002, p.66) o

<sup>27</sup> De acordo com a definição de *Oxford Languages*, coloratura é uma “linha melódica vocal muito ornamentada e com valores rápidos”.

<sup>28</sup> O Contralto é a mais grave das vozes femininas. De timbre mais escuro e mais encorpado do que o *mezzo-Soprano*, é uma voz cheia e aveludada, e aparenta virilidade na oitava inferior. “É um tipo muito raro entre os latinos, e pouco menos nos países nórdicos, anglo-saxônicos e eslavos” (<https://www.facebook.com/musicalbucher>).

<sup>29</sup> A palavra Tenor é originada do verbo “tenere”, do italiano, que significa ter, sustentar. Este nome foi aplicado pela primeira vez na idade média, a cantores de canto gregoriano que podiam sustentar melodias agudas, quando só cantavam nas igrejas as pessoas do sexo masculino, religiosas. O Tenor é a mais aguda das vozes masculina (<https://www.facebook.com/musicalbucher>).

movimento rítmico se assemelha a uma pastoral, aproximando-se do caráter geral do movimento, e de sua singela instrumentação.

O compasso é composto<sup>30</sup>, e em 4 tempos; a tonalidade principal é Mi menor, que transita com frequência por outras tonalidades que lhe são afins: Si menor, Ré menor, Lá menor e volta definitiva a Mi menor. Todas estas tonalidades menores (e sombrias) simbolizariam nossas faltas, perdoadas pela misericórdia de Deus?

Até o compasso 4 as fontes sonoras instrumentais participantes funcionaram como anunciadoras da chegada das duas vozes que em dueto de Contralto e Tenor cantam, do compasso 4 ao 8, as palavras do texto de Lucas, em estilo homofônico. O contínuo assiste e sustenta, do compasso 1 ao 11, um jogo de pergunta e resposta, de som e silêncio, entre os naipes instrumentais e as vozes. No compasso 12 acontece a plenitude das fontes sonoras, que se encontram na tonalidade de si menor, realizando intensos movimentos contrários, de *anabasis* e *catabasis*, que sem crescer na dinâmica reforçam o sentido do texto.

A forma ternária ABA' define a configuração deste VI movimento, que admite divisão dos seus 35 compassos de tal modo que os compassos 1 a 11 sejam a seção A, semelhante aos compassos 27 a 35, que estariam retornando ao início, e por isto designada por seção A'. Os compassos 12 a 26, diferentes em procedimentos composicionais, mais complexos no uso das fontes sonoras e na intensificação das modulações, seria a seção B. Valeria a pena destacar na linha melódica do contínuo escalas cromáticas (feitas com semitons) - que representam mudanças de tonalidades - e por serem descendentes (*catabasis*), são reveladoras do temente que se abaixa para pedir a misericórdia de Deus.

Os diferentes atributos de Deus podem ser lidos nos diferentes tipos de compasso, de tonalidades, fontes sonoras, enfim, nas distintas estéticas dos movimentos V e VI.

---

<sup>30</sup> Nos compassos compostos cada um de seus tempos é percebido em subdivisões ternárias, ao contrário dos compassos simples, em que as subdivisões são binárias, ou em múltiplos de 2.

Figura 11: “pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor. Seu nome é santo” (v.49)<sup>31</sup>

96

5. **baixo e continuo** **início do baixo**

Basso solo Qui-a fe-cit mi-hi magna,

**Lá Maior**

nota repetida

7 melisma

qui-a fe-cit mi-hi ma-gna qui po-

12 melisma

- tens, qui po-tens est; qui-a fe-cit mi-hi ma-gna qui po- - tens

17 melisma

est, et san-ctum no-men e- ius, et san- ctum no-men et san-ctum no-men e- ius, san-

21 tr

- ctum no-men e- ius, san-ctum no- men e- ius, et san- ctum no- men e- ius;

25 melisma

qui-a fe-cit mi-hi ma- gna qui po- tens est, et san- ctum no- men,

29

san- ctum no- men e- ius.

<sup>31</sup> O Baixo é o protagonista, para cantar o poder e o nome santo do Senhor.

Figura 12: “e sua misericórdia perdura de geração em geração para aqueles que o temem” (v.50) <sup>32</sup>

97

**Seção A**      **mi menor**      **Forma Ternária ABA'**

Flauto traverso I  
Violino I

Flauto traverso II  
Violino II

Viola

Alto

Tenore

Continuo

*Violino col sordino*

*Violino col sordino*

*col sordino*

**homofonia**

**duo de tenor e contralto**

Et mi-se-ri-cor-di-a, mi-se-ri-cor-di-a a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es, in pro-ge-ni-es, in pro-ge-ni-es, et mi-se-ri-es, et mi-se-ri-es.

Flauto II

Violino II

es; et mi-se-ri-

es; et mi-se-ri-

<sup>32</sup> O Baixo é o protagonista, para cantar o poder e o nome santo do Senhor.

### 2.1.2.6 Movimentos VII, *Fecit potentiam*, VIII, *Deposuit* e IX *Esurientes* (v. 51, 52 e 53)

O texto latino do Movimento VII diz: *Fecit potentiam in bracchio suo, dispersit superbos mente cordis sui*<sup>33</sup>

Para dizer em música a força do braço do Senhor e seu poder, Bach utilizou todas as fontes sonoras que selecionou para seu *Magnificat*: Contínuo, 5 vozes (Baixo, Tenor, Contralto, Soprano 2 e Soprano 1), cordas (viola, violino 2, violino 1), madeiras (oboé 2, oboé 1, flauta transversal 2, flauta transversal 1), percussão (tímpano), e metais (trompa 3, trompa 2, trompa 1). A grade orquestral somente se completa no compasso 13, quando metais e percussão se manifestam, agregando-se aos demais que participam desde o compasso 1.

A reunião destes três movimentos – Movimentos VII, VIII e IX - em comentários de um só subcapítulo se deve ao propósito de observar um paralelismo semântico desenvolvido em distintos e expressivos tratamentos compositivos.

Para se refletir sobre como Bach os traduziu em música partiu-se das figuras 13 a 20, que representam os v. 51 e 52 de Lc 1,46-55.

O movimento VII foi escrito em Ré Maior; a figura 13 é parte deste movimento, estando nela em foco o texto “fecit potentiam in bracchio suo, dispersit”. No compasso 8 Contralto e Tenor cantam em contraponto “potentiam in bracchio” e “dispersit”; no compasso 9 as cinco vozes, com um desencontro mínimo, concordam em cantar “potentiam”; no compasso 10 o consenso é maior, pois todas as cinco vozes do coro (Baixo, Tenor, Contralto, Soprano 2 e Soprano 1) cantam juntos, cada qual com sua própria linha melódica, o texto “fecit potentiam”. O compasso 11 mostra a continuação de um melisma com a sílaba “ten” de “potentiam”, iniciado no compasso 9 pelo Soprano 2. Vale a pena destacar outro melisma, mais curto, realizado pelo Tenor do compasso 8, com a sílaba “per”, de dispersit”. O relato destes detalhes compositivos mostra um precioso trabalho em polifonia, em que o brilho maior é das vozes Tenor, Contralto e Soprano 2. As palavras do texto se revestem assim de um reforço através da retórica musical.

<sup>33</sup> Agiu com a força de seu braço, dispersou os homens de coração orgulhoso (*Bíblia de Jerusalém*, 2016, p.1788).

A figura seguinte, de nº 14, mostra no compasso 13 o retorno dos metais e tímpano, que se calaram nos compassos anteriores. Há uma grande atividade melódica e polifônica em quatro das cinco vozes que se exibem dos compassos 12 a 15. O longo melisma no Baixo dos compassos 13 a 15 sublinha a sílaba “ten” de “potentiam” e seu apelo à força do braço de Deus. E, por consequência, confere brilho especial à voz do Baixo. No compasso 15 três vozes – Tenor, Contralto e Soprano 2 – cantam, em contraponto, textos diferentes (“dispersit” e “in brachio suo”), com melodias diferentes, numa interessante polifonia.

O trabalho polifônico da figura 15, que vai dos compassos 24 a 27 desse Movimento VII é ainda mais densamente tramado: com ênfase na palavra “dispersit” (dispersou), e com participação de toda a grade instrumental e vocal, é o único vocábulo emitido, cantado nas cinco vozes, sob forma de melismas, em distintas situações rítmicas, melódicas e harmônicas, em diálogos que envolvem a participação de todas as vozes. Nesse contexto, reveste-se “dispersou” de uma expectativa que lhe confere uma aura de especial valor e conteúdo.

Chega-se à figura 16, parte final do movimento VII, com as palavras finais do v. 51, que se seguem a “dispersit”: *superbos mente cordis sui* (os homens de coração orgulhoso).

Logo no início, no compasso 28, o coro emite sincronicamente “superbos”, em consenso inclusive harmônico. O compasso 29 traz um andamento lento, *adagio*, e com ele a finalização do versículo, “mente cordis sui”, enunciado duas vezes, e em tonalidades diferentes: si menor, Lá menor e Ré maior. Após tanto esforço despendido nas realizações polifônicas, chega-se ao relaxamento, na tonalidade principal, Ré maior.

As várias tonalidades nesse final trazem emoções diferenciadas, significando, segundo Mattheson, melancolia (Si menor), lamento e tristeza (Lá menor), e realização de coisas alegres (Ré maior). Esta última seria por uma possibilidade de esperança de libertação para os homens de coração orgulhoso?

Figura 13: “Agiu com a força de seu braço” (v.51)<sup>34</sup>

102

8

fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am,

fe - cit po - ten - ti - am

melisma

- ti - am in brac - chi - o su - o —, po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in brac - chi - o su -

o, di - sper - melisma - sit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, di - sper - sit, disper - sit,

fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am,

Sol mixolídio Sol Maior

<sup>34</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 14: "...dispersou..." (v. 51)<sup>35</sup>

103

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano/Contralto) and an instrumental accompaniment (Piano). The second system includes a vocal line (Tenor) and an instrumental accompaniment (Piano). The lyrics are written below the vocal lines, and melisma markings are placed above the vocal lines.

**System 1 (Soprano/Contralto):**

fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am,  
 - ti - am in brac - chi - o su - o, po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in brac - chi - o su -  
 o, di - sper melisma - sit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, di - sper - - sit, di - sper - sit,  
 di - sper melisma - sit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, di - sper - sit, di - sper - sit, di -  
 fe - cit po - ten - melisma

**System 2 (Tenor):**

fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am,  
 - ti - am in brac - chi - o su - o, po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in brac - chi - o su -  
 o, di - sper melisma - sit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, di - sper - - sit, di - sper - sit,  
 di - sper melisma - sit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, di - sper - sit, di - sper - sit, di -  
 fe - cit po - ten - melisma

<sup>35</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 15: “... dispersou...” (v.51)<sup>36</sup>

106

24

“dispersit” em polifonia

o, di - sper - melisma - sit, di - sper - - sit, di - sper-sit, di-sper-sit

sper-sit, di - sper - - sit, di - sper - - sit, di-sper-sit, di-sper-sit

di - sper - - melisma - - - sit, di-sper-sit, di-sper-sit, di-

sper-sit, di-sper-sit, di - sper - melisma - sit, di - sper - sit, di - sper-sit,

di-sper-sit, di-sper-sit, di - sper - melisma - sit, di-sper-sit, di-sper-sit

Lá Maior

<sup>36</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 16: “...os homens de coração orgulhoso” (v.51)<sup>37</sup>

28 adagio

su-per-bos men - te cor-dis su - - i, men - te cor-dis su - - i.  
 su-per-bos men - te cor-dis su - - i, men - te cor-dis su - - i.  
 sper-sit su-per-bos men - te cor-dis su - - i, men - te cor-dis su - - i.  
 di-sper-sit su-per-bos men - te cor-dis su - - i, men - te cor-dis su - - i.  
 su-per-bos men - te cor-dis su - - i, men - te cor-dis su - - i.

<sup>37</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 17: “Depôs poderosos de seus tronos, e a humildes exaltou” (v.52) <sup>38</sup>

**Forma ABA'**  
**Seção A (ternária) catabasis**

108

Violini I/II in unisono

Tenore solo

Continuo

8. **fá# menor**

6

11

De-po melisma su-it, de-

17

po melisma su-it po-ten melisma tes de se melisma de et

23

ex-al-ta melisma - vit hu-mi-les;

crescendo estético de virtuosismo, expectativa e argumentação

29

tr de-

<sup>38</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 18: Ainda o versículo (52) <sup>39</sup>

109

35 **diálogos**

po melisma su-it, de-po melisma su-it po-ten melisma tes de

41 se - melisma - de et ex-al-ta - melisma longo

46 - - vit, et ex - al - ta - vit hu - mi - les **pedal** **tensão** **dominante**

51 **Seção A**

- , et ex-al-ta melisma - - vit hu-mi - les. (pronunciado objetivamente)

57

62

<sup>39</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 19: “Cumulou de bens a famintos e despediu ricos de mãos vazias” (v.53) <sup>40</sup>

110

**Seção A** 9. **Mi Maior**

Flauto traverso I  
Flauto traverso II  
Alto  
Continuo

pizzicato pizzicato

**início do contralto**  
E - su - ri - en - tes im -

ple - vit bo - nis, e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit, et

di - vi - tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a -

**Seção B** 17. **Si Maior**

**silêncio do contralto**  
nes;  
e - su - ri - en - tes im -

<sup>40</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 20: Continua o versículo (53)<sup>41</sup>

111

<sup>41</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

2.1.2.7 Movimentos X e XI (v. 54 e 55)

Figura 21: “Socorreu Israel, seu servo” (v.54)<sup>42</sup>

112

**Seção A** 10. *si menor* oboés em silêncio

**célula 1** **célula 2** **célula 3**

Soprano I: Su - sce - pit I - sra-el pu - e - rum su - um, su - sce - pit

Soprano II: polifonia imitativa Su - sce - nit I - sra-el pu - e - rum

Alto: Su - sce - pit I - sra-el pu - e - rum su - um,

Contínuo e Violoncelli senza Violone e Fagotti: valores iguais

6 I - sra-el, su - sce - pit I - sra-el, su - sce - pit I - sra-el, su - sce - pit

su - um, su - sce - pit I - sra-el, su - sce - pit I - sra-el,

su - sce - pit I - sra-el, su - sce - pit I - sra-el pu - e - rum su - um, su -

cromatismo diatonismo

12 I - sra-el pu - e - rum su - um, su - sce - pit, su - sce - pit I - sra-el pu - e - rum su -

su - sce - pit I - sra-el, su - sce - pit I - sra-el pu - e - rum su -

sce - pit I - sra-el, su - sce - pit I - sra-el pu - e - rum su -

<sup>42</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.



Figura 23: “- conforme prometera a nossos pais – em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre!” (v.55)<sup>44</sup>

114

**Seção A**

11.

Soprano I 20

Soprano II 12

Alto 8

Tenore 4

Basso

Continuo

**Ré Maior**

Tema

imitação

célula para Abraham

homofonia

6

Tema

imitação

12

Tema

imitação

Ré Maior

modulação para Sol Maior

modulação para Lá Maior

<sup>44</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 24: Ainda o versículo (55) <sup>45</sup>

115

The musical score consists of three systems, each with five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano). The lyrics are in Portuguese and describe the biblical figure Abraham. The score is annotated with several musical terms and highlights:

- System 1 (Measures 19-25):**
  - Measure 19: **Tema imitação** (red bracket).
  - Measure 20: **Ré Maior** (red bracket).
  - Measure 21: **cétula / Abraham** (red bracket).
- System 2 (Measures 26-31):**
  - Measure 26: **Lá Maior** (red circle).
  - Measure 27: **Sol Maior** (red circle).
  - Measure 28: **Texto** (red circle).
  - Measure 29: **Tema** (red bracket).
  - Measure 30: **Ré Maior** (red circle).
  - Measure 31: **baixo e tenor se calam** (text annotation).
- System 3 (Measures 32-37):**
  - Measure 32: **Lá Maior** (red text).
  - Measure 33: **Ré Maior** (red text).
  - Measure 34: **Tema** (red bracket).
  - Measure 35: **Lá Maior** (red text).

<sup>45</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.

Figura 25: Mais uma vez o versículo (55) <sup>46</sup>

116

The musical score consists of three systems of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin, and the score includes several annotations in red and yellow boxes.

**System 1 (Measures 38-43):**

- Measure 38: **Lá Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 39: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 40: **si menor** (Soprano and Alto parts).
- Measure 41: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 42: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 43: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).

**System 2 (Measures 43-47):**

- Measure 43: **Lá Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 44: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 45: **si menor** (Soprano and Alto parts).
- Measure 46: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 47: **Ré Maior** (Soprano and Alto parts).

**System 3 (Measures 48-53):**

- Measure 48: **Sol Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 49: **Sol Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 50: **Sol Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 51: **Sol Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 52: **Sol Maior** (Soprano and Alto parts).
- Measure 53: **Sol Maior** (Soprano and Alto parts).

**Annotations:**

- Yellow boxes:** Highlighted segments of the vocal lines, labeled "célula / Abraham" in red.
- Red boxes:** Highlighted segments of the basso continuo line, labeled "Tema" in red.

Na 1ª parte deste movimento 11 Bach valoriza as apresentações do TEMA, em diversas vozes e tonalidades.  
 Na 2ª parte ele valoriza os fragmentos temáticos, em modulações mais frequentes.

<sup>46</sup> Contralto e Tenor competem pelo protagonismo.



Figura 27: Relembra o movimento I

120

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a Mass, with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four piano staves. The second system consists of five staves: four vocal staves and one piano staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes melisma annotations in red text: "Ré Maior" and "Lá Maior". The first system has a circled note in the Soprano line with a trill symbol (tr) and the annotation "Lá Maior". The second system has two circled notes in the Soprano line, both with trill symbols and the annotation "Lá Maior". The lyrics "san - - - - - cto!" are written under the vocal staves. The phrase "Si-cut e - rat in prin-" appears at the end of the second system. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chordal textures.

### 2.1.3 Comentários conclusivos

Em busca de atualizar o diálogo do texto bíblico com a música religiosa, as reflexões da pesquisadora chegaram aos séculos XX e XXI através de duas peças musicais, modestas frente à monumentalidade da música de Bach em seu *Magnificat*, mas com o mesmo ideal em sua missão de evangelizar recorrendo aos meios técnicos e tecnológicos, estéticos, doutrinários, sociais e culturais de sua época e a seu alcance.

Martinho Lutero teve no Cântico de Maria, o *Magnificat*, o conforto encontrado no seu período de exílio no Wartburgo, quando concluiu a redação de sua análise do referido texto lucano, tendo ali um exemplo de ética política luterana a seguir. Reformador do catolicismo, viu Lutero em Maria um “modelo de vida cristã, que experimentou a justificação por graça e fé” (DREHER, 2015, p. 11).

O Cântico de Maria recolhido de um hinário da Igreja Luterana e de autor anônimo, submetido a uma análise técnico - musical e literária revelou – como se vê na figura 28 - recursos melódicos, rítmicos (com destaque às síncopes) e harmônicos, que junto à letra sob forma de poesia, rimas e um ligeiro desequilíbrio rítmico, enfatizaram o conteúdo semântico em direção ao aspecto libertador sugerido pelo texto de Lc 1,46-55, e evidenciado na canção:

Minh'alma engrandece o Deus libertador  
se alegra meu espírito em Deus, meu salvador,  
pois ele se lembrou de seu povo oprimido  
e fez de sua serva a mãe dos esquecidos. (Primeira estrofe)

Louvemos nosso Pai, Deus de libertação,  
que acaba com a injustiça, miséria e opressão.  
Louvemos os irmãos que lutam com valia,  
fermentando a história, buscando um novo dia. (Quinta e última estrofe)

Virá o dia em que todos, ao levantar a vista,  
veremos nesta terra reinar a liberdade. (Estrilho)



Figura 29: Louvor e entrega da vida de Maria ao seu Senhor

**Tu És o Centro**

Frei Gilson  
Som do Monte

**1ª Seção: louvor de Maria**

$\text{♩} = 80$

**Fá Maior** F Dm

que-ro Te Lou-var Te en-gran-de-cer e pro-cla-mar

**Fá mixolídio** B♭ E♭ B♭/D C Dm

Tu-a vi-tó-ria em mim ser to-do Teu é o meu pra-zer

**2ª Seção: Maria entrega sua vida**

Gm F/A B♭ C

te se-gui-rei a-on-de fo-res Se-nhor Tu és o cen-

F Dm

-tro da mi-nha vi-da és a ra-zão da mi-nha a-le-gri-

B♭ C

a não que-ro ti-rar os meus o-lhos de Ti que-ro que se-

B♭ C C Dm

-jas o cen-tro Se-nhor Tu és o Cen-da mi-nha vi-da

**Coda (4 compassos)**

C B♭ Dm

Tu és o cen-tro da mi-nha vi-da

Os jovens das comunidades cristãs de hoje fazem da música um forte instrumento de evangelização, com talentos que brotam de sua espiritualidade, e que ali encontram motivação e oportunidade para expressar sua fé e realizar sua missão.

Nascido em São Paulo em 1986, Frei Gilson da Silva Pupo Azevedo foi ordenado sacerdote em 2013, e desde 2015 integra a Irmandade dos Carmelitas Mensageiros do Espírito Santo – formada de Irmãs originariamente, e que inclui Irmãos a partir de 2003. Seu Carisma é “viver segundo o Espírito em oração e ação apostólica” ([carmelitasmensageiros.org](http://carmelitasmensageiros.org)).

Frei Gilson tornou-se referência nas mídias sociais, e seu nome repercute como missionário nos ministérios da Meditação da Palavra, das Orações do Rosário (que já chegaram a trezentas mil visualizações) e notadamente na Música, como instrumentista, vocalista e compositor, uma vez que estão creditadas à sua autoria cerca de 300 composições, interpretadas por ele mesmo, pela Banda que formou – o “Som do Monte” – e por diversos cantores que hoje se destacam na música católica. Sua divulgação acontece em programas televisivos, em festivais, em viagens e em visualizações e acessos de áudios e de vídeos, como participantes que são do universo atual de proclamação do Evangelho e da vivência da fé como experiência.

O autor de “Tu és o Centro” talvez tenha pretendido nesta sua canção atualizar – pelo menos em parte - o Cântico de Maria em Lucas: em suas palavras iniciais estão evidenciados o louvor (‘quero Te louvar’), o engrandecer (‘Te engrandecer’), a condição de ‘serva’ de Maria (‘e proclamar Tua vitória em mim’; ‘ser todo Teu’; ‘te seguirei aonde fores Senhor’) e a sua alegria (‘é o meu prazer’). Os seis versos da primeira estrofe são de entrega de Maria a seu Senhor.

Na segunda estrofe sua entrega continua, ainda com maior ênfase:

Tu és o centro da minha vida  
és a razão da minha alegria  
não quero tirar os meus olhos de ti  
quero que sejas o centro Senhor  
da minha vida.

As escolhas harmônicas apresentam certa originalidade tonal e apelo à emoção, algumas vezes fugindo do padrão do ciclo das quintas, ou adotando o

intercâmbio modal, como na passagem de Fá maior para Fá mixolídio que se verifica no compasso 7.

A quantidade expressiva de síncopes assinaladas na figura 29 remetem à música brasileira, que faz deste recurso rítmico-musical de se executar um tempo não acentuado como se assim o fosse uma constante em vários gêneros e estilos populares bastante apreciados pelos admiradores de música. No caso desta peça é um argumento que atrai a atenção e convence para a aceitação da música e da mensagem do texto, que assim se aproxima do caráter doutrinário do *Magnificat* de Lucas.

## CONCLUSÃO

A hipótese formulada nesta investigação, de que o diálogo entre a Música e a Bíblia revelaria influência do texto de Lc 1,46-55, o *Magnificat*, sobre composições musicais selecionadas sob critérios de representatividade qualitativa, estética, de época e religiosa, levou a pesquisadora a uma escolha prioritária do *Magnificat* do compositor alemão Johann Sebastian Bach, e de mais outras duas peças musicais, que através de um discreto caminhar cronologicamente chegaram aos dias de hoje.

As análises dos contextos literário, histórico-social, teológico, e quanto à estrutura do *Magnificat* de Lucas permitiram aproximação e familiarização como largada para a compreensão deste texto, e como combustível para que os demais textos - os textos musicais - fossem efetivamente assimilados. Enquanto o capítulo 1 representa a abordagem do *Magnificat* de Lucas, o capítulo 2 é o momento de pensá-lo em suas inspirações na música, notadamente referenciando-o no *Magnificat* em Ré maior de Bach.

O primeiro capítulo se inaugurou com uma visita a Gênesis, partindo-se da esterilidade superada de Sara para chegar-se ao Novo Testamento pela gravidez de Isabel - outro exemplo de esterilidade superada - e no encontro de duas mulheres grávidas, Maria e Isabel, em que também se encontravam dois anúncios em gestação, o do profeta João Batista com o Messias, Jesus. Pela importância crucial deste momento para a salvação da humanidade, aqui foram incluídas referências bíblicas relacionadas às profecias, ao Evangelho da Infância, aos pobres do Antigo Testamento (os *anawim*), aqui lembrados pelo reconhecimento de Maria em seu Cântico como 'humilde serva' que também invoca libertação. As articulações entre Antigo e Novo Testamento foram feitas com frequência, e sempre que se fizeram necessárias.

As reflexões sobre conteúdos teológicos conduziram aos destaques entre 'engrandecer' e 'exultar', nos quais Maria se concentrou no início de seu Cântico, para no final reforçar o valor da 'misericórdia' de Deus em nos conceder a 'salvação'. A análise da estrutura da passagem narrada por Lucas foi processada com os devidos cuidados e critérios que ela merece. A riqueza poética do texto comprovou-se pela sonoridade (musicalidade), pela sintaxe, pelo ritmo e pela semântica, permitindo seu

aprofundamento e melhor nível de compreensão. Nesse aspecto o paralelismo, comum na poesia hebraica, teve lugar de destaque.

O segundo capítulo tratou fundamentalmente da análise do *Magnificat* em Ré maior de Bach. A estratégia utilizada por Bach na composição de seu *Magnificat* foi a de divisão em 11 movimentos, que abrangeu o texto de Lucas em sua versão para o latim – daí o cognome *Magnificat* – com acréscimo de um movimento final, o de número XII, o *Gloria*, que enfatiza o louvor, a leitura fundamental que a passagem sugere e concretiza. O compositor deu um título a cada movimento, e de acordo com o que dizia o versículo, fazia adequações de tonalidades, ritmos, vozes e instrumentos, oferecendo um mosaico de desenhos e cores diferenciadas.

Ao escrever seu grande *Magnificat* - tornando música o Cântico de Maria, do Novo Testamento – o compositor ofereceu o que tinha de melhor em si, em termos de conhecimentos musicais natos e adquiridos, de seu talento, de seu bom gosto, das técnicas aprendidas e apreendidas, do conhecimento que tinha do outro, da sua convivência com o ser humano e com Deus... Isto transparece nas análises feitas de cada movimento de seu *Magnificat*: na atualização e/ou perseverança em suas habilidades enxerga-se a verdade de quem cria com o eterno, através do eterno e para o eterno.

Depois de analisadas e conferidas suas mensagens, em reflexões que passaram pela sua estrutura, seu contexto histórico-social e teológico, e seu significado, inclusive o teológico percebeu-se na peça de Bach o sublinhado da retórica para convencer pela mensagem, os termos mais fortes do texto de Lucas, como o louvor, a alegria, a misericórdia e a salvação. A retórica musical, que convence pela ênfase da mensagem, foi aplicada às análises, de maneira a investigar a correspondência entre as palavras do texto literário e o que foi dito sob forma de música.

O resultado foi que deste cuidado com os detalhes e com aquilo que é verdadeiro surge uma obra que, tal como o *Magnificat* de Lucas, se eterniza, em virtudes eternas para a Fé, para a Arte e para a Humanidade. E assim foi com o texto de J. S. Bach, que lhe deu o que tinha de melhor musicalmente, imprimindo à sua obra

inspirada no *Magnificat* a manifestação de sua genialidade e a verdade de sua fé, preservando sua mensagem e enriquecendo-o com sua confirmação no *Gloria*.

Caminhando a partir da obra de Bach a investigação chegou aos dias de hoje com a abordagem de outras duas peças: o “Cântico de Maria” de um hinário luterano, e “Tu és o Centro”, de Frei Gilson. Com a análise do “Cântico de Maria” luterano fomos cientificados das razões da música de protesto protestante, podendo avaliar melhor o teor libertário desse Cântico. Chama atenção o final do Estribilho, com a palavra ‘liberdade’ em situação melódica de tensão.

A canção de Frei Gilson trabalha a mensagem de louvor, alegria, e de entrega da vida de Maria a seu Senhor. O emprego de inusitadas situações harmônicas tonais – como o intercâmbio modal - nos momentos em que são feitas colocações-chave (‘proclamar sua vitória em mim’), reforçam o significado do que se está dizendo ao cantar. Como atração midiática que é, Frei Gilson transmite sua credibilidade ao que proclama.

Num momento crucial para a salvação da humanidade na vivência social é importante que se estimule a espiritualidade na direção do seguimento de Jesus para a chegada ao Reino de Deus.

Comprovou-se que o Cântico de Maria, de Lc 1,46-55, ainda serve de apelo a músicos que para ele acorrem oferecendo seu talento, conseguindo conforto na atitude doutrinária e libertadora de Maria, e mostrando novas ideias de interpretação na música, confirmadoras e reforçadoras do referido texto, que continua, portanto, se eternizando, rumo sempre à verdade do ser humano, que está em Jesus, a própria Verdade!

## REFERÊNCIAS

ALAND *et al.* *The Greek New Testament*. New York: United Bible Societies, 1979.

ALONSO SCHÖKEL, Luís; SICRE DIAZ, José Luís. *Profetas I: Isaías e Jeremias*. São Paulo: Paulinas, 1988. (Grande Comentário Bíblico).

ALVAREZ, Rodrigo. *Maria*. São Paulo: Globo, 2015.

AZCUY, Virginia R. María profetisa en el *Magnificat*. Aportes de hermenéutica bíblica feminista sobre Lc 1,46b-55. *Teología y Vida*, Santiago, v. 61, n. 4, p. 443-471, 2020. Disponível em: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0049-34492020000400443&lang=pt](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492020000400443&lang=pt)

BACH, Johann Sebastian. *Magnificat*. Kassel: Bärenreiter - Verlag, 1955.

BARROS, Odja. Introdução ao Evangelho de Lucas. In: *Bíblia Tradução Brasileira – introduções acadêmicas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Tradução de Luiz Carlos Csëko, revisão técnica Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: CPAD, 1995.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2016.

BÍBLIA DO PEREGRINO. São Paulo: Paulus, 2020.

BÍBLIA SAGRADA ALMEIDA. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BÍBLIA TRADUÇÃO BRASILEIRA – introduções acadêmicas. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

BÍBLIA TRADUÇÃO ECUMÊNICA. São Paulo: Loyola, 1994.

BOFF, Clodovis M. *Mariologia Social: o significado da Virgem para a sociedade*. São Paulo: Paulus, 2006.

BOVON, François. *Vangelo di Luca*. Vol. I. Brescia: Paideia, 2005.

BROWN, Raymond E. *The Birth of the Messiah: A Commentary of the Infancy Narratives in the Gospels of Matthew and Luke*. New York: Doubleday, 1997.

BUCHER, musical. Estudo da música para cantores. São Paulo, 28 de agosto de 2020. Facebook: Musical Bucher. Disponível em: <https://www.facebook.com/musicalbucher>. Acesso em: 10.jul. 2021.

CANCIONEIRO O POVO CANTA. Curitiba (SC): PPL Publicações, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música – da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARPENA, Lúcia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *affecten* (Johann Mattheson, 1713). *Revista Música*, UFRGS, v. 13, nº 1, p. 219-241, ago. 2012.

CARVALHO, Padre Moacir Anastácio de. *Maria – a nova primavera*. Rio de Janeiro: Petra, 2018.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

COMPÊNDIO DO VATICANO II. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

CROATTO, José Severino. *Hermenêutica Bíblica: para uma teoria da leitura como produção de significado*. Tradução de Haroldo Reimer. São Leopoldo: Editora Sinodal; São Paulo: Edições Paulinas, 1986.

DAMASCENO, Fábio. O que é a profecia? Quem é o profeta? Há profecia hoje? In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana (Orgs.). *Profetas e profecias numa visão interdisciplinar e contemporânea*. Rio de Janeiro; São Paulo: PUC Rio; Loyola, 2002, p. 29-38.

DE FIORES, Stefano; MEO, Salvatore. *Dicionário de Mariologia*. São Paulo: Paulus, 1995.

DREHER, Martin N. Apresentação. In: LUTERO, Martim. *Magnificat – o louvor de Maria*. Aparecida, SP: Editora Santuário; São Leopoldo, RS: Editora Sinodal, 2015.

ESSER, H. H. Misericórdia, compaixão. In: COENEN, Lothar; BROWN, Colin. *Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 2000, p. 1294-1299.

FERREIRA, Joel Antônio. *Paulo, Jesus e os marginalizados: leitura conflitual do novo testamento*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás; Ed. América, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2020.

FITZMYER, Joseph A. *El Evangelio según Lucas*. II. Madrid: Cristiandad, 1987.

FRANCISCO, Papa. *O nome de Deus é misericórdia*. Tradução de Catarina Mourão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2016.

GARCÍA PAREDES, J. C. Rey. Mariología social en Teología política: a propósito de la mariología social de Clodovis Boff. *Ephemerides Mariologicae*, v. 62, n. 4, p. 421-440, 2012.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach – o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

HARRINGTON, Wilfrid J. *Chave para a Bíblia: a revelação, a promessa, a realização*. Tradução de Josué Xavier, Alexandre Macintyre. São Paulo: Paulus, 2016.

HODEIR, André. *As formas da música*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HONOLKA, Kurt et al. *Historia de la música*. Madrid: Editorial Eldaf, 1992, p. 172 a 188.

KRÜGER, René. El magnificat de Lucas 1,46-55: ... recuerdo agradecido convertido en anuncio de una auténtica alternativa para la humanidad. *Cuadernos de Teología*, v. 9, n. 1, p. 77-83, 1988.

L'ÉPLATTENIER, Charles. *Leitura do Evangelho de Lucas*. São Paulo: Paulinas, 1993 (Pequeno Comentário Bíblico, NT).

LANCELLOTTI, Angelo; BOCCALI, Giovanni. *Comentário ao Evangelho de São Lucas*. Petrópolis: Vozes, 1979.

LEMONS, Carolina T. Equidade de gênero: uma questão de justiça social e de combate à violência: idéias religiosas como ângulo de análise. *Mandrágora*. São Bernardo do Campo, v.1, n.1, p. 76-88, 1994.

LUTERO, Martim. *Magnificat – o louvor de Maria. Aparecida*: Ed. Santuário; São Leopoldo: Ed. Sinodal, 2015.

MACKENZIE, John. *Dicionário Bíblico*. São Paulo: Paulinas, 1983.

MAGALHÃES, Homero. *Bach: prelúdios e fugas: análise*. São Paulo: Novas Metas, 1988.

MARSHALL, I. Howard. *Fundamentos da narrativa teológica de São Lucas*. Tradução de Flávio de Andrade Vital. Revisão de Frederico Helou. Natal, RN: Carisma Editora, 2019.

MARTIN-ARCHARD, R. Introdução. In: VÁRIOS. *Os profetas e os livros proféticos*. São Paulo: Paulinas, 1992, p. 15-38.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Tradução Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAZZAROLLO, Isidoro; KONINGS, Johan. *Lucas: o evangelho da graça e da misericórdia*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

MINGUEZ, Dionisio. Poética generativa del *Magnificat*. *Bíblica*, v. 61, n. 1, p. 55-77, 1980.

OLIVEIRA, André Luiz Muniz. *O Magnificat de Johann Sebastian Bach: uma interpretação à luz do seu significado retórico musical*. Natal: UNICAMP, 2002.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. Tradução de A. Della Nina. Revisão de José da Veiga Oliveira. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1963.

PERETTO, E. Magnificat. In: DE FIORES, Stefano; MEO, Salvatore. *Dicionário de Mariologia*. São Paulo: Paulus, 1995.

PERROT, Charles. *As narrativas da infância de Jesus: Mateus 1-2; Lucas 1-2*; São Paulo: Paulinas, 1982. (Cadernos Bíblicos, 14).

QUINTA, Regina Célia de Castro. O Cântico de Maria como inspiração em diversas épocas e estéticas da música. In: *Religião, Ética e Política*. Carolina Teles Lemos e Rosemary Francisca Neves Silva. Publicação e-book no site PUC Goiás. ANAIS do XIV Seminário do Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Ciências da Religião e Soter Regional. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião, 2018, p. 56-64).

REIMER, Haroldo. *O Antigo Israel: história, textos e representações*. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

RICHTER REIMER, Ivoni. E a salvação se faz corpo – Lucas 1-2 numa perspectiva feminista. *Revista de Interpretação Bíblica Latino-Americana*, v. 44, n. 1, p. 37-59, 2003.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Por amor à vida! Crenças, resistências e conquistas na Bíblia e na atualidade*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2011. p.93-110.

\_\_\_\_\_. *Maria, Jesus e Paulo com as mulheres: textos, interpretações e história*. São Paulo: Paulus, 2013.

\_\_\_\_\_. O magnificat de Maria no magnificat de Lutero. *Estudos de Religião*, São Leopoldo, v. 30, n. 2, p. 41-69, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6342571>

\_\_\_\_\_. *Ananias e Safira nas origens do Cristianismo e suas interpretações: Reler e reconstruir Atos 5,1-11*. São Leopoldo: Oikós, 2011.

\_\_\_\_\_. Para uma cidadania plena de mulheres: aspectos históricos-interpretativos de Atos 5, 1-11. In: RICHTER REIMER, Ivoni, organizadora. *Direitos Humanos: Enfoques bíblicos, teológicos e filosóficos*. São Leopoldo: CEBI/Sinodal, 2006. p.119-126.

\_\_\_\_\_. Patriarcado e economia política. O jeito romano de organizar a casa. In: RICHTER REIMER, Ivoni (Org.) *Economia no mundo bíblico*. Enfoques sociais, históricos e teológicos. São Leopoldo: Oikós; Goiânia: Ed. da PucGoiás, 2011. p.72-97.

\_\_\_\_\_. *Trabalhos Acadêmicos: Modelos, Normas e Conteúdos*. São Leopoldo: Oikos, 2014.

SANTOS, Douglas Oliveira dos. *Monoteísmo originário: linguagem, identidade e contracultura a partir de Hebreus*. Tese (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2019. <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/4408>

SANTOS, Isabela de Figueiredo. Aspectos retóricos da ária Quia respexit humilitatem do Magnificat em Ré maior de J. S. Bach. BWV 243. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, p. 69-76, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/jpm/a/GLwXPfghXncT5cDGvKYjHZx/?format=pdf&lang=pt>

SCHNELLE, Udo. *Introdução à Exegese do Novo Testamento*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

SCHÜSSLER-FIORENZA, Elisabeth. *Caminhos da sabedoria: uma introdução à interpretação bíblica feminista*. São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2009.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach – el músico poeta*. Tradução de Jorge D'Urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

SILVA, Valmor da. Os Salmos como literatura. *Revista de Interpretação Bíblica Latino-Americana*, v. 45, n. 2 p. 9-23, 2003.

\_\_\_\_\_. *Deus ouve o clamor do povo – teologia do êxodo*. São Paulo: Paulinas 2004.

SILVANO, Zuleica. *Introdução à análise poética de textos bíblicos*. São Paulo: Paulinas, 2014.

SOUZA, Carolina Bezerra de. *Magnificat*: O canto do corpo grávido e pobre. In: REIMER, Ivoni Richter (Coord.). *Por amor à vida! Crenças, resistências e conquistas na Bíblia e na atualidade*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015, p.93-110.

STORNILO, Ivo. *O Evangelho de Lucas – os pobres constroem a nova história*. São Paulo: Paulus, 2015.

STUART, Douglas; FEE, Gordon D. *Manual de Exegese Bíblica*. Tradução de Estevan Kirschner e Daniel de Oliveira. São Paulo: Vida Nova, 2008.

VASCONCELLOS, Pedro L.; SILVA, Valmor da. *Caminhos da Bíblia: Uma história do povo de Deus*. São Paulo: Paulinas, 2009.

VELASCO, Carmiña Navia. Maria e Isabel – Diálogo entre mulheres. *Revista de Interpretação Bíblica Latino-Americana*, v. 46, n. 3, p. 9-17, 2003.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri – expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da USP/ Imprensa Oficial, 2001.

VITÓRIO, Jaldemir. Maria de Nazaré: modelo de discipulado cristão (Lc 1,26-56) – narração da fé de uma pequenina. *Perspectiva Teológica*, v. 50, n. 2, p. 289-306, 2018.

WEGNER, Uwe. *Exegese do Novo Testamento: manual de metodologia*. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016.