

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Saimon Vargas Saldanha

**EMPATHEA : Reflexões sobre aspectos relativos
à composição e à produção fonográfica de uma cantata religiosa**

Porto Alegre
2015

Saimon Vargas Saldanha

**EMPATHEA : Reflexões sobre aspectos relativos
à composição e à produção fonográfica de uma cantata religiosa**

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentada ao Departamento de Música do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Música.

Orientadora: Profa Dra. Luciana Prass
Co-orientador: Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Saldanha, Saimon Vargas
EMPATHEA: Reflexões sobre aspectos relativos à
composição e à produção fonográfica de uma cantata
religiosa / Saimon Vargas Saldanha. -- 2015.
82 f.

Orientadora: Luciana Prass.
Coorientador: Fernando Lewis de Mattos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. música popular. 2. composição. 3. arranjo. 4.
música cristã contemporânea. 5. cantata. I. Prass,
Luciana, orient. II. Mattos, Fernando Lewis de,
coorient. III. Título.

Aos meus pais, por toda dedicação no ensino do
“caminho em que se deve andar”
(Provérbios 26:2)

AGRADECIMENTOS

A Deus – Pai, Filho e Espírito Santo – por inspirar, amar e consolar;

Aos meus pais, por tudo o que é impossível listar – apenas reconhecer e agradecer;

À Prof. Dra. Luciana Prass, pela importância que tem na vida de todos os alunos do Bacharelado em Música Popular e pela orientação primorosa;

Ao Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, pela disposição de compartilhar seu conhecimento sempre de maneira amigável;

Aos professores que compuseram a banca de qualificação deste projeto e ajudaram a afinar minha proposta: Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos e Prof. Ms. Jean Presser;

Aos amigos Silvestre Kuhlmann, João Batista dos Santos e Érico Ezequiel Belisário pelas letras inspiradas e por terem adotado esse projeto com carinho e dedicação;

Aos cantores Ezequias Lacerda, Érico Ezequiel, Queila Martins, Silvestre Kuhlmann, Maéli Farias, Daniel Ortiz, Allan Breno e Izabelle Figura e a todos que de alguma forma participaram comigo deste projeto: obrigado pelo companheirismo e pelo sentimento de auto-doação;

Aos professores e colegas da primeira turma do curso de Bacharelado em Música Popular da UFRGS, por podermos estar juntos na construção dessa história.

“Mas ele foi ferido por causa das nossas transgressões, e moído por causa das nossas iniqüidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados”.

Profeta Isaías – ca. 700 a.C.

RESUMO

Este projeto de graduação pretende apresentar a produção fonográfica de uma cantata religiosa denominada *Empatheia*, bem como um memorial descritivo dos processos de criação e de produção da mesma. Com uma temática baseada na história bíblica como um todo, a narrativa musical perpassa e une, em torno de um único foco, os principais conteúdos teológicos encontrados desde o primeiro livro da Bíblia – Gênesis – até o último – Apocalipse – através de doze canções e doze trechos instrumentais, dispostos em um prelúdio, nove interlúdios e um poslúdio. A partir de sete movimentos de música contínua, a obra cria um diálogo entre diferentes formas, gêneros e estilos de linguagem musical, apresentando uma variedade de formações instrumentais e de orquestrações que transitam entre a tradição da música sinfônica e algumas das formações mais usuais em grupos de música popular. O memorial descritivo reflete pontos importantes que delinearão as decisões de cunho estético e técnico no desenvolvimento da obra, apresentando de maneira detalhada as relações de cada movimento com o discurso narrativo, assim como os processos de produção musical envolvidos durante a gravação. Como o intuito do texto da cantata é apresentar uma visão panorâmica da cosmovisão cristã e da história bíblica através da música, o autor também pretende explicar, de maneira pontual e sucinta, o conteúdo teológico apresentado nas canções, procurando, além de explorar os pontos específicos que são pilares da história, situá-los na macro narrativa, de forma que suas conexões transmitam a linearidade e homogeneidade pretendidas para a obra.

Palavras-chave: Música Popular, composição, arranjo, música cristã contemporânea, cantata.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Excerto do rascunho da cifra de <i>Os Profetas</i>	19
Imagem 2 – Rascunho dos tópicos/descrições iniciais para a criação dos textos das canções.....	21
Imagem 3 – Tópicos de estudo e planejamento para orquestração.....	22
Imagem 4 – Orquestração MIDI do <i>Prelúdio</i>	23
Imagem 5 – Telas com as sessões de timbres do sintetizador Motif XS8.....	24
Imagem 6 – Faixa de tempo (<i>tempo track</i>).....	26
Imagem 7 – Excerto do <i>Prelúdio</i> – página 1 (grade de partituras em dó).....	31
Imagem 8 – Trompas – <i>Prelúdio</i> (partituras em dó).....	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – EMPATHEA	13
1.1 – Aspectos gerais de composição e produção de <i>Empathea</i>	15
1.2 – Composição das canções	17
1.3 – Produção musical e aspectos de arranjo e orquestração	21
1.4 – Escolha dos cantores	27
2 – NO PRINCÍPIO	29
2.1 – Prelúdio	29
2.2 – Criação	33
2.3 – Diálogo no Éden	34
2.4 – Interlúdio	35
2.5 – Queda	35
2.6 – Interlúdio – Saída do Jardim	37
2.7 – Promessa de Redenção	37
2.8 – Abraão	38
3 – A LEI	40
3.1 – Interlúdio	41
3.2 – Moisés e a Lei	41
4 – OS PROFETAS	43
4.1 – Interlúdio	43
4.2 – Os Profetas	44
4.3 – Silêncio Profético	45
5 – O VERBO SE FEZ CARNE	46

5.1 – Interlúdio	47
5.2 – O Verbo se fez Carne	47
6 – VIDA DE JESUS	48
6.1 – Ministério de Jesus	48
6.2 – Interlúdio	49
6.3 – Sacrifício de Jesus	50
6.4 – Interlúdio	51
6.5 – Ressurreição	51
7 – ASCENSÃO DE JESUS	53
7.1 – Interlúdio	53
7.2 – Promessa do Consolador	53
8 – CONVITE À ENTREGA	54
8.1 – Choro de Deus	54
8.2 – Poslúdio	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	59
ANEXOS	62

INTRODUÇÃO

Em minha trajetória musical, desde muito cedo já se fez presente a ligação entre o fazer musical e o viver religioso. A reflexão religiosa a respeito das questões existenciais humanas e sua ligação com o desenvolver artístico no ambiente religioso sempre estiveram no cerne de minha motivação em relação à funcionalidade e ao propósito da música que crio e executo. Minha própria relação com o fazer artístico foi conceituada e moldada a partir da vivência religiosa e da cosmovisão cristã. Na convivência com diferentes tipos de culturas musicais, nos ambientes religioso, escolar, profissional e acadêmico, pude ter contato com uma pluralidade de elementos práticos e teóricos sendo utilizados como ferramentas criativas de comunicação musical. A partir dessas vivências e da busca de uma aplicabilidade funcional desses elementos dentro de minha realidade musical, procurei direcionar o presente projeto de graduação a um lugar de confluência entre minhas experiências religiosa, profissional e acadêmica, julgando assim poder registrar e transmitir um pouco da essência de minha relação pessoal com a música. De igual modo, também entendo o projeto como um meio de sintetizar, em uma produção artística, as mais diversas habilidades musicais trabalhadas no curso de Bacharelado em Música Popular da UFRGS, como composição e análise de canção, arranjo, análise musical, prática de estúdio e de produção musical, além de experiências vivenciadas em disciplinas como Trilhas Sonoras, Orquestração e Instrumentação e Prática Musical Coletiva. Tendo o curso em seu plano de objetivos a formação de um profissional em música cuja formação incorpore “(1) a *performance* e (2) a criação de obras e arranjos de repertório de caráter popular, quanto (3) a formação em pesquisa e (4) em técnicas de produção fonográfica” (Prass *et al.*, 2010, p. 5), creio que o presente projeto retrata positivamente uma síntese sólida dos atributos objetivados pelo curso para o aluno egresso.

Apresentando como objetivo a composição e a produção fonográfica de uma cantata religiosa, o projeto traz ainda, através deste memorial descritivo, as reflexões geradoras da obra musical e os principais pontos relativos aos processos de composição e produção musical. Ao pensar em música criada a partir de uma base de correspondências entre reflexão teológica, literatura bíblica e signos de

linguagem, também fez-se necessária a apresentação de um olhar hermenêutico ao expor a obra, evidenciando assim o diálogo entre os elementos musicais, textuais e teológicos pretendido para a narrativa.

Para Evans (2004, p. 65), hermenêutica

é o termo tradicional que descreve a subdisciplina da teologia que lida com a interpretação de textos bíblicos. Nos séculos XIX e XX, o termo foi ampliado para incluir a disciplina que visa ao entendimento da interpretação de qualquer tipo de texto, incluindo os papéis e relacionamentos entre autor, leitor e texto.

A produção fonográfica será apresentada em formato de MIDI¹ *mockup*², devido à extensão da obra (24 peças e 60 minutos de música) e às dificuldades em relação ao tempo disponível para a produção e aos recursos necessários para o desenvolvimento do mesmo em sua ideia inicial – gravar todos os instrumentos e vozes com músicos e uma orquestra real. Ao longo do projeto, a decisão de optar pela produção em formato virtual se mostrou a mais viável. Com isto, não busco uma aproximação tímbrica que necessariamente transmita ao ouvinte uma simulação realística da sonoridade dos instrumentos pretendidos pelo arranjo. Antes, como bem define o compositor americano de trilhas e jingles Mike Verta em entrevista ao site Film Music Magazine, “[em uma versão virtual], o som é secundário ao sentimento”³. O foco do presente projeto também se concentra em torno dessa premissa, tornando primário o objetivo de apresentar as ideias musicais e suas inter-relações com o sentido geral da obra.

¹ Musical Instrument Digital Interface (Interface Digital para Instrumentos Musicais) - Protocolo de conexão e comunicação entre instrumentos musicais eletrônicos, computadores e equipamentos digitais relacionados.

² Maquete feita em ambiente digital como demonstração de um projeto de gravação utilizando instrumentos virtuais que visam simular instrumentos acústicos

³ “The sound is secondary to the feel”. Tradução minha. Disponível em <http://www.filmmusicmag.com/?p=9262>. Acesso em 18 de outubro de 2015.

1. EMPATHEA

Empathea é uma cantata religiosa que apresenta musicalmente um panorama da macro-história bíblica que relaciona Deus e o homem, focada na figura de Jesus de Nazaré como eixo concreto dessa ligação, conforme crê a cosmovisão cristã. Essa visão é sintetizada de maneira objetiva pelo evangelista e apologista cristão Ravi Zacharias:

Jesus disse que há somente um caminho para Deus, [...] que Deus é o Autor da vida e que o significado da vida está em chegar a ele. [...] Jesus se revelou como o Filho de Deus, que liderava o caminho ao Pai” (ZACHARIAS, 2003, p. 19).

A narrativa geral da cantata descreve histórias e conceitos teológicos que percorrem desde o primeiro livro da Bíblia – Gênesis – até o último – Apocalipse, criando interconexões que visam manter a unidade da trama principal. Conforme explicam Gordon Fee e Douglas Stuart:

[...] cada entidade em particular – cada um dos livros bíblicos – integra o todo, à sua maneira, para contar a história de Deus [...] – aquilo que os estudiosos das narrativas chamam de *metanarrativa* da Bíblia. Esse é o quadro geral, a história principal, da qual todas as outras histórias são uma parte, cooperando para dar forma ao todo (FEE; STUART, 2013, p. 13).

O título *Empathea*, do grego, faz alusão à doutrina cristã do sacrifício expiatório de Cristo em lugar dos seres humanos, afastados de Deus pelo episódio da Queda⁴, levando o conceito de empatia ao extremo de sua manifestação.

A abordagem da narrativa é linear e cronológica, buscando seguir um padrão conceitual conhecido em teologia como “Revelação Progressiva” – a ideia de que “o plano de Deus é esclarecido em sucessivas partes, às vezes durante um longo período, [...] em um desdobramento gradual do seu propósito na história” (LUTER JR., 2010, p. 34).

A partir desse foco temático, procurei definir sete pontos teológicos para demarcar os movimentos que servem como base estrutural para toda a obra. A escolha do número 7 se deu devido à importância desse número nas percepções tradicionalmente aceitas na interpretação da simbologia numérica da Bíblia, que o

⁴ Os conceitos teológicos relativos ao sacrifício de Cristo e à Queda serão explanados posteriormente, em seus respectivos subcapítulos.

identificam com um significado de “perfeição” ou “finalização” - embora essa ideia, de uma metafísica numérica, não pertença somente ao âmbito judaico-cristão⁵. Estruturada sobre esses sete pilares, a cantata desenvolve sua narrativa musical através de doze canções e doze trechos instrumentais, dispostos em um prelúdio, dez interlúdios e um poslúdio. Os movimentos são contínuos, buscando conservar a unidade e a linearidade da narrativa. Nisso, se formata a seguinte estrutura:

MOVIMENTO 1 – NO PRINCÍPIO

- 1.1 – Prelúdio (faixa 01)
- 1.2 – Criação (faixa 02)
- 1.3 – Diálogo no Éden (faixa 03)
- 1.4 – Interlúdio (faixa 04)
- 1.5 – Queda (faixa 05)
- 1.6 – Interlúdio – Saída do Jardim (faixa 06)
- 1.7 – Promessa de Redenção (faixa 07)
- 1.8 – Abraão (faixa 08)

MOVIMENTO 2 – A LEI

- 2.1 – Interlúdio (faixa 09)
- 2.2 – Moisés e a Lei (faixa 10)

MOVIMENTO 3 – OS PROFETAS

- 3.1 – Interlúdio (faixa 11)
- 3.2 – Os Profetas (faixa 12)
- 3.3 – Silêncio Profético (faixa 13)

MOVIMENTO 4 – O VERBO SE FEZ CARNE

⁵ Para Lowery, “as listas modernas de significados simbólicos do uso bíblico dos números acompanham o sistema de significados proposto pelo matemático e filósofo grego do século VI a.C., Pitágoras. [...] Ele especulou sobre as propriedades místicas e simbólicas dos números, que são as primeiras origens da teoria dos números” (LOWERY, 2010, p. xxxix).

4.1 – Interlúdio (faixa 14)

4.2 – O Verbo se fez Carne (faixa 15)

MOVIMENTO 5 – A VIDA DE JESUS

5.1 – Ministério (faixa 16)

5.2 – Interlúdio (faixa 17)

5.3 – Sacrifício (faixa 18)

5.4 – Interlúdio (faixa 19)

5.5 – Ressurreição (faixa 20)

MOVIMENTO 6 – ASCENÇÃO DE JESUS

6.1 – Interlúdio (faixa 21)

6.2 – Promessa do Consolador (faixa 22)

MOVIMENTO 7 – CONVITE À ENTREGA

7.1 – Choro de Deus (faixa 23)

7.2 – Poslúdio (faixa 24)

1.1. Aspectos Gerais de composição e produção de *Empathea*

A cantata *Empathea* foi composta em três etapas.

Em um primeiro momento, foi definida a estrutura já exposta e pontuados os tópicos sobre os quais cada canção desenvolveria sua parte no quadro geral da macro-história que eu pretendia narrar. Foram definidos os pontos bíblicos que viriam a ser expostos no texto de cada canção – os quais serão discutidos nos capítulos subsequentes –, sempre procurando manter a visão do todo em primeiro plano.

Posteriormente, as canções começaram a ser compostas de acordo com o planejamento desta primeira etapa. Em cada ponto da narrativa, a inter-relação entre texto, música e a história bíblica abordada, foi colocada como preocupação prioritária no processo de composição. Após compor a música, contei com a ajuda de três amigos compositores na criação dos textos das canções. O poeta,

compositor e músico paulista Silvestre Kuhlmann foi autor dos textos de oito canções – dos quais, de dois deles fui co-autor. O produtor musical, compositor e músico gaúcho João Batista dos Santos foi também co-autor em duas das canções. Por fim, contei com a ajuda do cantor, compositor e músico gaúcho Érico Ezequiel Belisário, como co-autor do texto de uma das canções.

A partir daí, a terceira etapa da composição foi iniciada. Nela foram criados os arranjos e os trechos instrumentais. Todo o processo de orquestração virtual se deu nessa etapa, sendo que, desse momento em diante, ocorreu uma fusão dos processos de composição e de produção musical. Os trechos instrumentais e os arranjos das canções foram compostos ao mesmo tempo em que iam sendo sequenciados⁶/gravados em ambiente digital, e as escolhas técnicas e estéticas, que definiram a sonoridade de cada movimento, acabaram sendo delineadas à medida em que o processo da construção musical da narrativa evoluía a partir da sequência proposta pela estrutura base da obra.

Um ponto-chave a se destacar nessa descrição geral é o foco dado na figura da cruz e na importância de seu significado para a macro-narrativa. Como será demonstrado detalhadamente nos subcapítulos específicos, tanto o prelúdio quanto um dos interlúdios e o poslúdio fazem alusões à cruz e ao seu significado, não apenas emoldurando a obra, como também propondo uma convergência geral a essa figura como o ápice da relação empática de Deus com o homem através da pessoa de Jesus e de seu sacrifício, como crê a tradição cristã. A extrema importância dada pelo Cristianismo ao tema é retratada de forma reflexiva pelo sacerdote anglicano John Henry Newman em um de seus sermões:

A sua Cruz [...] pesou todas as emoções, as rivalidades, as esperanças, os medos, os desejos, os esforços e os triunfos do homem mortal. Deu significado ao instável e vacilante percurso da vida terrena, às suas provações, tentações e sofrimentos. Reuniu e tornou consistente tudo o que parecia discorde e sem propósito. Ensinou-nos como viver, como usar deste

⁶ O sequenciamento MIDI é o ato de gravar informações de execução e controle em um *software* específico para tal função, conectando através do protocolo MIDI o instrumento controlador (no caso, o teclado) e o computador. O sistema não grava áudio, e sim dados que, uma vez disparados pelo *software*, acionam, através de uma porta digital de saída de dados, os timbres que se deseja ouvir na execução da sequência, podendo os mesmos ser virtuais – dentro do próprio *software* – ou externos/digitais – através de conexão entre a *interface* do computador e o equipamento a ser utilizado como fonte sonora, via cabo MIDI (ALVES, 2014).

mundo, que aguardar, que desejar, que esperar. Por isso, todas as coisas convergem para a Cruz – e para Aquele que dela pende –; todas as coisas lhe estão subordinadas, todas as coisas necessitam dela. É o seu centro e a sua interpretação. Pois Ele foi levantado sobre ela para que pudesse atrair a si todos os homens e todas as coisas (NEWMAN, 2007 [18--]).

1.2. Composição das canções

Tendo em mente a macro-estrutura da obra e suas subdivisões, busquei inicialmente definir a característica sonora que os temas de cada subcapítulo da história me conotavam. A busca por uma diversidade de formas, gêneros e estilos musicais se tornou foco nesse ponto do processo criativo, sendo as diferenças conceituais entre cada ponto da narrativa valorizadas na busca de uma interação entre música, texto e sentido. Nisso, procurei tomar por base apenas as influências musicais já internalizadas ao longo de minha experiência musical, sem fazer uso de referências diretas para auxiliar na composição das canções.

As canções foram compostas sem seguir um único padrão sequencial definido para o processo compositivo. De acordo com o caráter que eu pretendi dar a cada uma delas ou mesmo com a disposição criativa que eu apresentava para compor ao longo do projeto, diferentes formas processuais foram adotadas durante a criação. Em relação à composição das músicas, quatro modos se tornaram evidentes em meu processo: compor 1) a partir de gravações de improvisações com piano e voz ou 2) de violão e voz, 3) através da construção melódica gradual com foco na elaboração harmônica ou 4) a partir da leitura de um poema, musicando-o.

As canções *Criação*, *Queda*, *Promessa de Redenção* e *Moisés e a Lei* foram criadas a partir de improvisações gravadas em meu *Home Studio* com piano e voz, onde eu executava o piano (em um teclado *Clavia Nord Electro 4 HP*) e solfejava melodias improvisadas. Após algumas audições do material gravado, foram definidos quais trechos seriam mantidos ou desenvolvidos e quais poderiam ser descartados. Em um segundo momento, uma nova gravação foi feita, já tomando por base o material selecionado na primeira gravação improvisada. Em alguns pontos, fez-se necessário o uso de transcrição em cifra das sequências harmônicas utilizadas, servindo essa transcrição de guia para a segunda gravação. Mesmo sendo essa cifra baseada no material musical definido anteriormente, em alguns momentos novos elementos melódicos e harmônicos foram inseridos através de

improvisação. Após definida a versão final foram gravadas guias com piano e voz solfejando a melodia, a fim de enviar ao parceiros letristas.

As canções *Abraão* e *Promessa do Consolador* foram compostas com o uso de um violão aço e do aplicativo padrão de gravação utilizado em meu celular. Em *Abraão*, um processo semelhante ao anterior foi utilizado na composição das partes A e B, porém desta vez com o violão – o que dificultou um pouco a fluência na improvisação, devido à minha falta de intimidade com o instrumento em relação ao piano, meu instrumento de maior desenvolvimento técnico. A parte C foi adicionada posteriormente, já fazendo uso do teclado. Na canção *Promessa do Consolador* – a única em que o texto é totalmente de minha autoria –, a melodia, a harmonia e a letra foram compostas simultaneamente, trecho por trecho, e logo após gravadas no aplicativo.

Em *Os Profetas*, *O Verbo se fez Carne*, *Ministério*, *Sacrifício* e *Ressurreição*, as melodias foram criadas de forma lenta e gradual, tendo como foco o aspecto harmônico. A partir de construções harmônicas registradas em cifra, a interação com a melodia foi planejada de maneira a valorizar e explicitar os conteúdos e significados pretendidos para o texto: em *Os Profetas*, perplexidade; em *O Verbo se fez Carne*, um lirismo singelo; em *Ministério*, dinamismo e simplicidade; em *Sacrifício* e em *Ressurreição*, dramaticidade⁷. Também foi feito uso do piano como instrumento auxiliar ao processo. Abaixo, parte de um dos rascunhos escritos durante a composição da canção *Os Profetas*:

⁷ Uma explicação do uso dos termos que conotam minhas intenções de percepção e sentido será apresentada no decorrer do memorial, nos capítulos subsequentes.

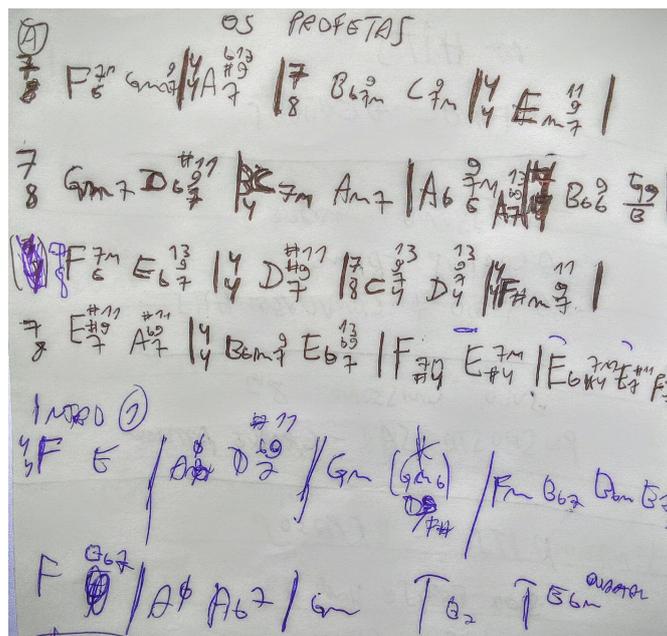


Imagem 1 – Excerto do rascunho da cifra de *Os Profetas*

A música de *Choro de Deus*, a última canção de *Empatheia*, foi composta a partir de um poema homônimo registrado no livro *Trabalha, Poeta!*, de Silvestre Kuhlmann. Durante a leitura do livro, me impressionei com a forma como esse poema retrata, em poucas palavras, o que entendo ser o cerne do sentido que permeia toda a narrativa que apresento ao longo das doze canções de *Empatheia*: a busca de relacionamento de Deus com a humanidade. Após contatar o poeta – que é o autor da maioria das letras dessa cantata –, tive autorização do mesmo para musicar o poema – embora o mesmo já tivesse sido musicado e gravado em 2002 pelo próprio Silvestre, em seu álbum *Louvor ao Doador da Vida*. A música da canção foi composta ao piano, tendo em mente uma conversa intimista de Deus com o homem. O formato piano e voz foi mantido desde o processo inicial até a gravação final da canção.

Em relação à composição das letras, como já relatado, contei com a ajuda de três amigos compositores. Como a visão dos mesmos era, no geral, microfocada – por trabalharem canções individuais que fariam parte de uma macro-narrativa musical –, a preocupação respeitosa mantida por todos em relação às minhas ideias a respeito de cada letra garantiu a coesão da narrativa geral. Além disso, os três também são, como eu, cristãos dedicados ao estudo de teologia, fator que se mostrou de grande importância na troca de ideias a respeito de cada tópico proposto

dentro da estrutura da cantata.

Silvestre Kuhlmann foi o primeiro a colocar texto nas músicas das canções, escrevendo sempre de maneira muito ágil e dedicada. A partir de tópicos e descrições conceituais enviadas por mim, o músico e poeta escreveu suas contribuições à obra, sempre procurando respeitar em cada detalhe a melodia proposta. Essa inclusive foi uma das marcas que se tornou notória no trabalho: todos os três letristas não adaptaram praticamente nenhum ponto de minhas linhas melódicas, embora tenha eu dado a eles liberdade para isso. Das oito letras de Silvestre, participei mais ativamente da composição de duas, nas quais assino como co-autor.

As duas letras em parceria com João Batista dos Santos foram compostas seguindo o mesmo processo, tomando por base minhas guias com piano e melodia solfejada e meus escritos pontuais sobre os temas de cada canção. Uma outra forma de relação de co-autores foi seguida. João Batista enviava gradualmente os trechos prontos, visando uma maior interação com a visão macro do projeto. Embora mais lento, o processo gerou resultados que me agradaram muito e superaram expectativas. Em uma das parcerias, o compositor partiu de um refrão já composto por mim; em outra, eu adicionei uma estrofe ao texto composto por João.

A terceira parceria na co-autoria das letras foi a de Érico Ezequiel Belisário. Amigo e parceiro musical de muitos anos, Ezequiel ficou encarregado de colocar o texto em uma das canções da obra que entendo como das mais complicadas para esse fim – *Os Profetas* –, tendo em vista a complexidade rítmica das estrofes e a irregularidade das acentuações da melodia que criei. Após algum tempo, a letra das partes A e B foi entregue, cabendo a mim escrever um texto adicional para uma segunda exposição de A.

Na imagem seguinte, compartilho alguns tópicos rascunhados em um primeiro momento para auxiliar na construção dos textos das letras das canções:

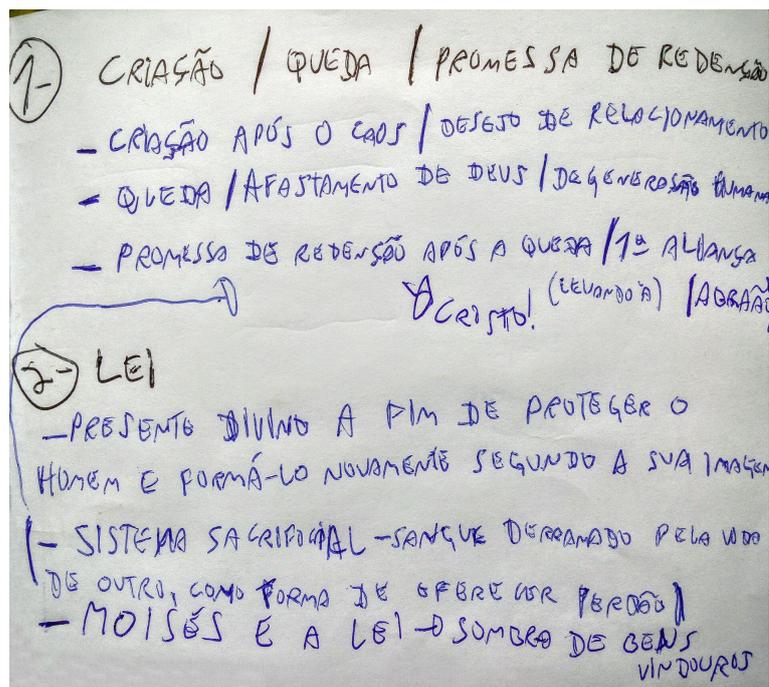


Imagem 2 – Rascunho dos tópicos/descrições iniciais para a criação dos textos das canções

Após a composição de todas as canções, gravei com piano e voz uma versão final de cada uma, agora com as letras, para servir de guia para os cantores que foram convidados para a gravação da obra⁸.

1.3 Produção musical e aspectos de arranjo e orquestração

Tendo em vista que as escolhas estéticas e técnicas em relação às composições e aos processos de produção estiveram totalmente interligados durante todo o processo criativo, se faz necessária uma reflexão do mesmo a partir de um foco inter-relacional entre aspectos relativos à composição, arranjo, orquestração e produção fonográfica. Como explana o músico e produtor musical Luciano Alves (2014, p. xix),

a implementação da tecnologia dos chips (circuitos integrados baseados em silício) e de MIDI – Musical Instrument Digital Interface – promoveu mudanças significativas na forma de criar, arranjar, orquestrar, produzir, gravar e distribuir música. Essas foram as alavancas para a reformulação dos estúdios e do próprio conceito de produção musical.

Devido ao formato escolhido para a produção – MIDI *mockup* –, o uso de

⁸ Sobre a escolha dos cantores, ver subcapítulo 1.4.

sequenciamento MIDI a partir de sons sintetizados e sampleados foi a base criativa de toda a estrutura sonora da obra. O *software* utilizado para sequenciamento e gravação foi o *Nuendo 4* e os teclados controladores/fontes sonoras foram o *Clavia Nord Electro 4 HP* – para os timbres de piano – e o *Yamaha Motif XS8* – para os demais timbres. Em um primeiro momento, um breve estudo de orquestrações de arranjadores como Sammy Nestico (1993) e Nelson Riddle (1985) – através de audição e análise de partituras – gerou diversos pontos de planejamento que auxiliaram a etapa de criação dos arranjos, como bem exemplifica a imagem a seguir:

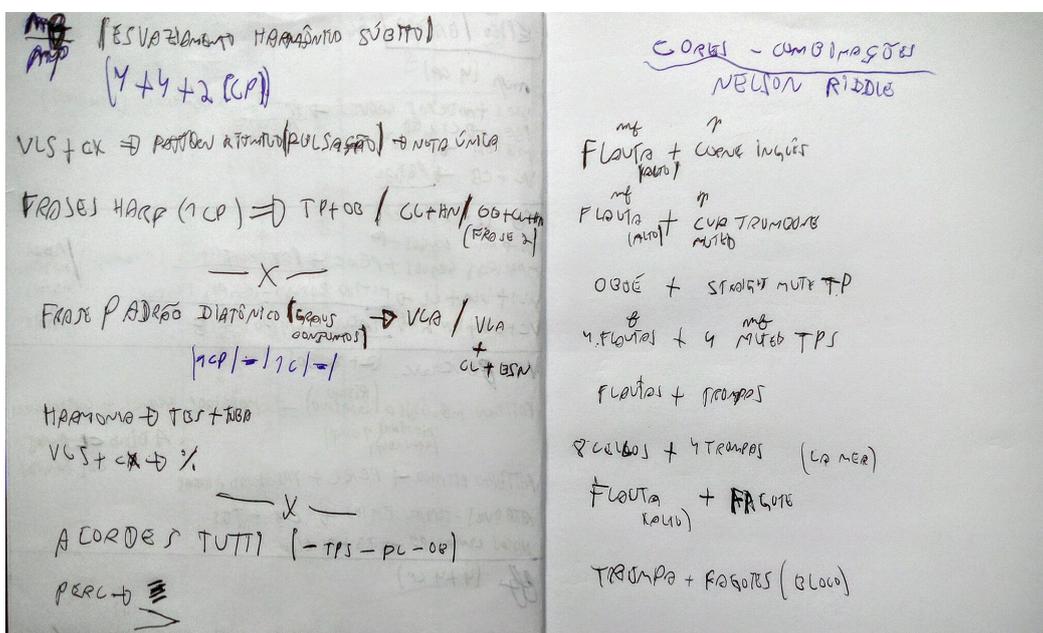


Imagem 3 – Tópicos de estudo e planejamento para orquestração

Ao invés de criar as orquestrações a partir da escrita convencional em partitura, parti da própria visualização que tinha dos eventos sequenciados na tela do computador para construir as imagens sonoras que havia planejado para cada trecho musical. Para isso, ajustei as faixas de sequenciamento no Nuendo 4 a fim de que a disposição dos instrumentos fosse a mesma que a da grade orquestral, de forma que a visualização de cada evento MIDI gravado remetesse a uma imagem de elementos semelhante à que eu teria em uma grade orquestral, mantendo assim um controle visual – e não apenas sonoro - das relações entre os naipes de

instrumentos durante o processo criativo, como mostra a imagem abaixo⁹:

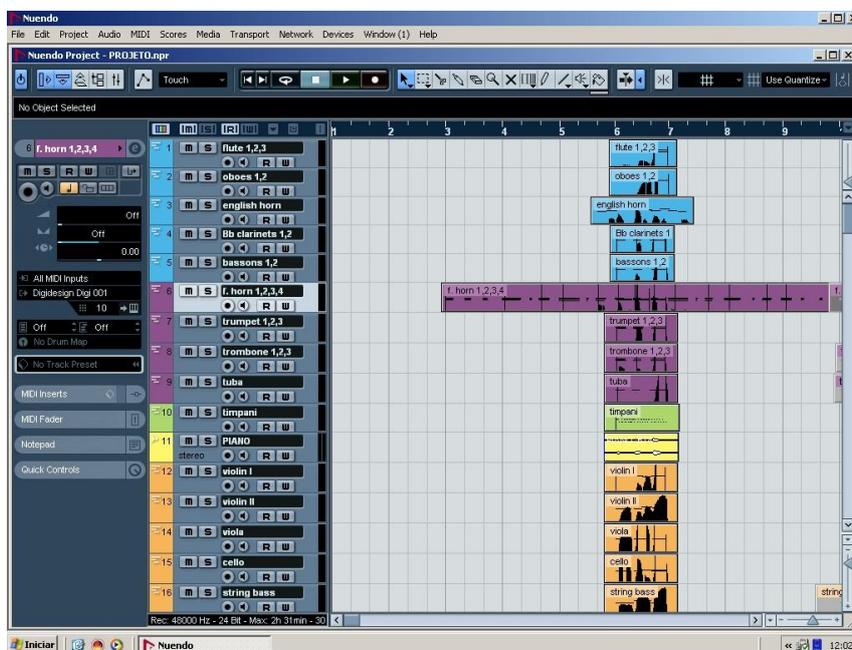


Imagem 4 – Orquestração MIDI do *Prelúdio*

O teclado *Motif* foi programado para trabalhar com 16 timbres simultâneos, provendo uma conexão sonora em tempo real com cada faixa de instrumento da orquestração virtual, como mostrado na image 4. Nisso, chegamos aos instrumentos usados na orquestração da obra.

A cantata *Empatheia* foi criada tomando por referencial gêneros e estilos usuais na linguagem musical popular, tendo as canções como pilares narrativos¹⁰. No entanto, a linguagem da música sinfônica se faz presente em boa parte da obra, trazendo um diálogo entre instrumentos sinfônicos – violinos, violas, cellos,

⁹ Para uma comparação da visualização do seqüenciamento midi com a imagem da grade orquestração deste trecho, vide imagem 7, p. 31.

¹⁰ Os gêneros e estilos musicais das canções serão apresentados nos subcapítulos de cada uma.

contrabaixos, 3 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 1 tuba e percussão – e instrumentos de uso frequente em música popular – baixo elétrico, bateria, guitarra, piano/teclado, violão, viola caipira, naipe de saxofones (1 soprano, 2 altos, 2 tenores e 1 barítono) e flugelhorn. Desses, apenas a viola caipira, devido à dificuldade de chegar a resultados satisfatórios com uso dos timbres disponíveis para a produção e às peculiaridades estilísticas de execução do instrumento, não foi gravada com sequenciamento MIDI em ambiente virtual. O músico Silvestre Kuhlmann, parceiro letrista já citado, gravou a viola caipira a partir da leitura de cifras e de interpretação dirigida em estúdio no momento da gravação.

Como o número de instrumentos virtuais ultrapassava os 16 que eu tinha disponíveis para sequenciamento simultâneo através do teclado Motif, montei duas sessões de timbres: uma para as orquestrações mais sinfônicas e outra para as sonoridades mais relacionadas à música popular – com a adição de baixo *fretless*, naipe de saxofones, trompete com surdina e *flugelhorn*. Os instrumentos de base, como bateria, piano e violão, foram sequenciados e gravados em áudio, à parte das sessões. As telas na imagem seguinte demonstram as diferenças de instrumentação nos dois formatos de orquestração:



Imagem 5 – Telas com as sessões de timbres do sintetizador Motif XS8

Ao apresentar uma proposta musical que perpassa em sua narrativa formas de expressões musicais das mais variadas, um elemento de grande relevância no

decorrer do processo criativo foi o interlúdio. Os dez interlúdios instrumentais serviram de elo de ligação entre as canções e tornaram possíveis as diversas mudanças de sonoridades entre elas. Através deles se deram as transições de climas e ambientes sonoros, de orquestrações e de gêneros, além de proporcionarem a sensação de contraste com as canções, trazendo uma sensação de “respiração” para a narrativa contada através das letras.

Outra questão importante a se abordar é a do andamento e das variações de tempo durante as peças. Como se trata de um trabalho sequenciado, obedecendo a um metrônomo que por vezes torna rígida e mecânica as nuances naturais de tempo, meu intuito foi deixar a fluência rítmica o mais orgânica possível. Para isso, no início da elaboração do arranjo de cada trecho musical eu gravava um piano guia, com o metrônomo em um tempo fixo, de acordo com o andamento da canção. Em um segundo passo, programei automações com variações de andamento em uma faixa que controlava o tempo da música, chamada no *software* de *tempo track*. Apesar de exigir um bom tempo e uma audição analítica detalhada em cada trecho, o processo de automação garantiu uma maior naturalidade para a execução dos cantores e trouxe à sonoridade geral de cada canção e trecho instrumental a fluidez que não seria possível de se conseguir em gravações com rigidez metronométrica. Mesmo assim, do primeiro ao último compasso da obra, tudo o que foi sequenciado e gravado está seguindo com precisão o metrônomo automatizado. Abaixo, um trecho que percorre do primeiro ao início do sexto movimento, mostrando essas variações na faixa de tempo da sessão de gravação. Cada ponto preto traz uma nova marcação de metrônomo.

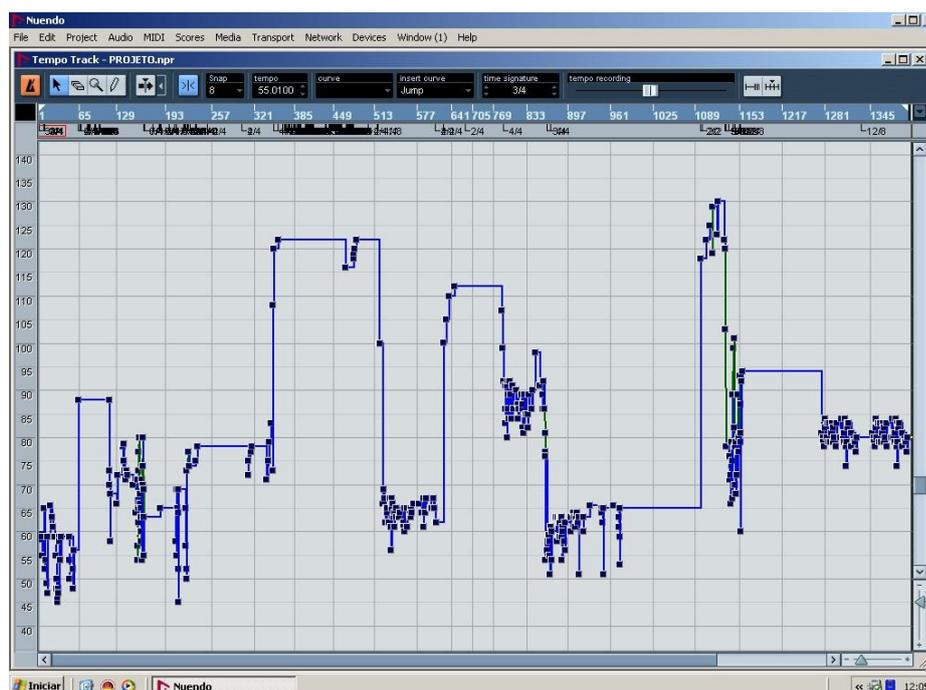


Imagem 6 – Faixa de tempo (*tempo track*)

Além da orquestração virtual sequenciada em MIDI e da viola caipira, foram gravadas as vozes dos cantores convidados para o projeto. Como nem todos moram no Rio Grande do Sul e tínhamos dificuldades em fazer todas as gravações em meu *Home Studio*, optei pela locação de estúdios de gravação para gravar os cantores em suas próprias cidades de residência, dirigindo a gravação via *Skype*¹¹. Foram feitas gravações nas cidades brasileiras de Curitiba, Recife e Olinda e na cidade de St. John's, capital da província canadense de Newfoundland and Labrador, além da minha cidade, Montenegro, onde gravei pessoalmente 4 dos 8 cantores participantes do projeto. Embora os formatos sejam diferentes, o processo de produção se mostrou igualmente eficiente tanto nas gravações em meu *Home Studio* quanto nas que foram dirigidas via *Skype*. Nessas, a tecnologia e o uso da internet foram aliados ao possibilitarem um ambiente virtual de interação e interlocução entre produtor, técnicos de gravação e cantores, permitindo que a comunicação se desse de maneira funcional e efetiva.

¹¹ *Skype* é um *software* que possibilita comunicações de voz e vídeo via internet, permitindo a chamada gratuita entre usuários em qualquer parte do mundo.

1.4 Escolha dos cantores

O processo de escolha dos cantores também se deu de maneira a valorizar a pluralidade de estilos e formas de linguagem interpretativa, levando em consideração as diferentes características de interpretação que a diversidade de gêneros musicais demandavam. Meu intuito inicial, mesmo antes de compor as canções, era de convidar para as gravações quatro amigos que me acompanham profissionalmente em várias produções musicais que dirigi, gravando coro e vocal. Nisso surgiram os nomes de Érico Ezequiel Belisário, Ezequias Lacerda, Maéli Farias e Queila Martins. À medida em que as canções foram compostas, já com a parceria de Silvestre Kuhlmann, decidi convidar o cantor e compositor para participar das gravações interpretando 4 canções. Desse momento em diante, mais 4 nomes foram adicionados ao grupo de intérpretes: Daniel Ortiz – músico e compositor que conheci durante o processo de produção –; Allan Breno – por indicação de Ezequias Lacerda – e Izabele Figura – indicada por Allan Breno.

Como serão detalhados nos capítulos seguintes, os diversos gêneros musicais propostos para as canções me levaram a escolher por determinado cantor, tendo em vista suas características de interpretação, suas influências e suas extensões vocais. Tive em mente, para a escolha do intérprete de cada canção, as principais características interpretativas que percebo em cada um: em Érico Ezequiel, a facilidade para executar trechos de dificuldade rítmica e melódica, além de possuir uma interpretação sólida, com pressão e homogeneidade na colocação da voz; em Ezequias Lacerda, o timbre marcante, característico da *soul music*, com emissão potente, uma agradável aspereza, larga extensão vocal e interpretação melismática; em Maéli Farias, características vocais semelhantes às de Ezequias, lembrando os timbres das sopranos negras americanas na região aguda; em Queila Martins, o timbre encorpado, a extensão de *mezzo* soprano e a dramaticidade na interpretação; em Silvestre Kuhlmann, toda a influência que traz como compositor e intérprete de música popular brasileira, em especial a de Milton Nascimento, do Clube da Esquina e da música regional paulista; em Daniel Ortiz, a voz velada e interpretação intimista, também com influência da MPB; em Allan Breno e em Izabele Figura, a formação

em ambiente adventista¹², cuja cultura musical valoriza o lirismo e as nuances dramáticas nas interpretações de gêneros populares.

A partir dos capítulos seguintes, tratarei dos aspectos compositivos e de pontos relativos à produção fonográfica de forma mais microfocada, de acordo os 7 movimentos da cantata, dedicando um capítulo para cada um deles. Cada capítulo e subcapítulo tratará inicialmente dos conceitos teológicos que estarão sendo apresentados pela narrativa, tendo em vista que é impossível dissociar o conteúdo teológico dos aspectos compositivos e das escolhas estéticas da obra, tanto em relação ao texto quanto aos arranjos, orquestrações e às próprias composições. Todo o sentido de significação musical e extra-musical da cantata está ligado e subordinado a esses conteúdos, tornando essencial o entendimento, mesmo que superficial, das temáticas apresentadas por cada movimento musical.

¹² Ambos são cantores com ampla experiência em projetos musicais da Igreja Adventista de Sétimo Dia.

2. NO PRINCÍPIO

O título deste primeiro movimento da cantata *Empathea* remete ao primeiro livro da bíblia, o livro de Gênesis. Como explicam os comentaristas da Bíblia Apologética de Estudo, “a palavra gênesis quer dizer origem, princípio ou começo. Na bíblia hebraica, seu nome é *Bereshit* [em (o) princípio], derivado do primeiro versículo ‘No princípio... [criou Deus os céus e a terra]’”(ICP, 2011, p.1).

É no livro de Gênesis que temos toda a base sobre a qual a cosmovisão cristã e a ideia central do evangelho de Jesus são estabelecidas. O livro é a pedra fundamental da bíblia como um grande edifício literário, apresentando temas que servem como alicerce para toda a história que é contada ao longo dos 66 livros bíblicos, em quase 1600 anos de escrita¹³. A criação divina, o afastamento rebelde do homem em relação a Deus e o início do propósito divino de redenção humana são alguns dos temas principais encontrados no livro de Gênesis, temas esses que percorrem toda a narrativa bíblica.

O movimento é dividido em 4 trechos instrumentais e 4 canções, sendo o texto de autoria de Silvestre Kuhlmann.

2.1. Prelúdio:

Como a ideia da narrativa é estabelecer uma relação cronológica com o conteúdo bíblico, a cantata inicia com um prelúdio instrumental representando a eternidade pré-bíblica, da forma como os cristãos entendem que foi revelada através de profetas bíblicos, de Jesus e dos discípulos. O conceito de presciência divina¹⁴ apresenta a ideia de um Deus que desde a eternidade, sabedor da futura queda do homem, já havia providenciado um meio de redenção através de seu filho, como é visto na bíblia, na 1ª Epístola de Pedro: “...mas com o precioso sangue de Cristo, como de um cordeiro imaculado e incontaminado, o qual, na verdade, em outro

¹³ De acordo com os teólogos Fee e Stuart, o pensamento teológico conservador entende os primeiros 5 livros da Bíblia, chamados de Pentateuco, como de autoria ou compilação de Moisés (séc. XV a.C.), enquanto o último livro bíblico, Apocalipse, tem por datação mais provável o último decênio do primeiro século, por volta de 95 d.C..(FEE; STUART, pp. 41, 506).

¹⁴ Conhecimento divino de acontecimentos futuros (EVANS, 2004, p.112).

tempo, foi conhecido, ainda antes da fundação do mundo” (1 Pedro 1.20). O apóstolo João também chama Jesus de “cordeiro que foi morto desde a fundação do mundo” (Apocalipse 13.8), trazendo a ideia da cruz de Cristo para o início da narrativa. Seguindo essa proposta, procurei apresentar a imagem da cruz na partitura no início da narrativa – e em mais dois pontos da história, como visto em 1.1. Para isso, dispus as notas na grade orquestral de maneira a formar a figura da cruz, em um recurso de linguagem chamado de hipotipose. Henry Suhami, citado em artigo do professor português Guilherme Ribeiro na internet¹⁵, apresenta a hipotipose como uma figura estilística que busca o “realce de ideias” (Ribeiro, s/d, s/p):

Isso se dá através de uma descrição ou um récit que não só procura significar o seu objeto por meio da linguagem, mas esforça-se sobretudo por tocar a imaginação do receptor e evocar a cena descrita através de estratégias imitativas ou associativas. Pode-se ligar a hipotipose à arbitrariedade saussuriana do signo linguístico, pela estimulação dos recursos plásticos e miméticos que a linguagem possibilita.

Em música, o termo *madrigalismo* tem uso mais frequente, denotando uma subordinação da música ao texto, trazendo para o âmbito sonoro o sentido do mesmo. Ainda temos, com o uso de figurativização no madrigalismo, o termo alemão *augenmusik* (música para os olhos). Richard Taruskin (2010, s/p) escreve que “*Augenmusik* [...] pode parecer uma variedade particularmente trivial ou frívola de madrigalismo, mas carrega uma importante mensagem cultural”¹⁶. Esse tipo de figurativização é demonstrado na primeira página do Prelúdio conforme figura a seguir:

¹⁵ Disponível em http://esjmlima.prof2000.pt/figuras_estilo/figurestil.htm. Acesso em 01/11/15.

¹⁶ No original “*Augenmusik* [...] may seem a particularly trivial or frivolous variety of madrigalism, but it carries an important cultural message”. Tradução minha. Disponível em <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-018004.xml>. Acesso em 01/11/15.

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is organized into two systems of staves. The top system includes Flutes 1, 2, 3; Oboes 1, 2; English Horn; Clarinet in B-flat 1, 2; Bassoon 1, 2; Horns in F 1, 2; Horns in F 3, 4; Trumpet in B-flat 1; Trumpets in B-flat 2, 3; Trombone 1; Trombones 2, 3; Tuba; Timpani; and Orchestral Bells. The bottom system includes Piano; Violin I; Violin II; Viola; Violoncello; and Contrabass. The score is marked with 'Largo' (quarter note = 60), 'poco accel.', and 'A tempo'. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system starts with a 'Cresc. forte' marking. The second system starts with a 'Cresc. forte' marking. The score is divided into three sections: Largo, poco accel., and A tempo.

Imagem 7 – Excerto do Prelúdio – página 1 (Grade da partitura em dó)

Ainda existe um segundo extrato de significação pictórica, mais microfocado, onde os acordes utilizados pelas trompas e que levam o discurso musical à cruz representam a Trindade¹⁷ – acorde de Mi bemol maior, com armadura de clave de 3

¹⁷ O conceito cristão de Deus como um em essência, apesar de existir como três pessoas distintas: Pai, Filho e Espírito Santo. [...] Os pais gregos falaram sobre três *hipóstases*

esvaziamento serve como introdução para a ideia inicial da canção que se segue, descrevendo a criação de Deus a partir de uma situação caótica na Terra.

2.2. Criação

A cosmovisão cristã entende o universo como criado a partir do nada (*creatio ex nihilo*) por um *designer* inteligente. Em contraposição à cosmovisão naturalista¹⁸ e ao Neo-Darwinismo¹⁹, o Criacionismo propõe que “a complexidade encontrada na natureza é resultante de um ato criador intencional” (LOURENÇO, 2007, p. xiv). Tendo em vista o fato de que

todas as plantas e os animais estão cheios de informação – as complicadas instruções que coordenam os muitos processos que permitem que o corpo e o cérebro funcionem [...] [e que] o mecanismo darwiniano nunca provou ser capaz de criar nova informação genética ou novas partes complexas do corpo – como asas, olhos ou cérebros (JOHNSON, 2009, pp. 9, 10),

a Teoria do *Design* Inteligente, conforme explica o físico Adauto Lourenço (2007, p. 44), busca detectar informações contidas no *design* da natureza e a maneira como essas informações são transmitidas. A partir disso surge a inferência de um planejador ou projetista por trás da complexidade da vida, trazendo consigo a ideia de causa e propósito. E é através dessa ideia que chegamos ao tema central da primeira canção da cantata: a criação divina com um propósito.

O relato da criação em Gênesis aparentemente foi escrito como “uma apologética contra formas distintas e rivais de se entender a criação” (LONGMAN III, 2009, p. 23). Robert Alter, erudito no estudo de antigas formas literárias hebraicas, nos lembra que “cada cultura, até mesmo cada período numa cultura em particular, desenvolve códigos distintos e às vezes intrincados de narrar suas histórias” (ALTER *apud* LONGMAN III, 2009, p. 22). Entendendo essa lógica, chegamos à compreensão dos relatos iniciais de Gênesis como narrativas carregadas de significados intrínsecos, inferindo conceitos que serão tratados não apenas nesta

¹⁸ Naturalismo: cosmovisão materialista que propõe que a natureza e os processos naturais correspondem a tudo o que existe, considerando como não existente e desconhecido tudo o que possa ser inerentemente diferente de um fenômeno natural (LOURENÇO, 2007, p. xiii).

¹⁹ Teoria evolucionista que combina a teoria da seleção natural, proposta por [Charles] Darwin, com a teoria da hereditariedade, proposta por Gregor Mendel (LOURENÇO, 2007, p. xiii).

primeira canção, mas durante toda a narrativa da cantata *Empatheia*. Como já citado no início do segundo capítulo deste memorial, a ideia de criação dos céus e da terra por Deus é apresentada no primeiro versículo da bíblia, sendo que, a partir do segundo versículo, inicia-se um relato não mais a partir do cosmos, mas sim do planeta Terra. A canção *Criação* apresenta um conteúdo voltado para esse segundo momento.

A ideia inicial, tanto da composição quanto do arranjo, foi evidenciar o contraste da “Terra sem forma e vazia” com a criação divina, através da alteração gradual do ambiente sonoro. A orquestração grave com cordas e metais sustenta harmonicamente o início da melodia dramática interpretada por Allan Breno (faixa 2 – 00:08 min). Após o relato de caos inicial, a ordem de Deus, “Haja luz!”, traz à sonoridade do arranjo um *tutti* orquestral abrupto em dinâmica fortíssima (*ff*), onde todos os instrumentos tocam juntos a fim de criar uma sonoridade contrastante com a anterior (00:34 min). A utilização de trompetes e violinos em região aguda torna notória a mudança súbita de ambiente sonoro. Na sequência, novas cores orquestrais vão delineando a condução da narrativa, como no uso do naipe de madeiras. Em um segundo momento, a música parte para uma exposição da criação da vida na Terra. Inicia-se a parte *B* da canção, com a adição de um vocal de fundo (*backing vocal*) metaforicamente “trazendo vida à criação” – os vocalistas foram Ezequias Lacerda, Daniel Ortiz, Maéli Farias, Queila Martins e Érico Ezequiel (00:46 min). A parte *B* termina com a criação do ser humano e apresenta de maneira poética a intenção de Deus de se relacionar com suas criaturas, trazendo uma noção de causa e propósito por trás da criação.

2.3. Diálogo no Éden:

Em sequência contínua, um curto trecho instrumental introduz uma breve seção com vocalises cantados por Allan Breno, Ezequias Lacerda e Maéli Farias (faixa 3 – 00:25 min). Allan, representando Deus, sugere uma frase musical. Ezequias e Máeli respondem em uníssono, em representação ao diálogo entre Deus, Adão e Eva – primeiros seres vivos da história contada em Gênesis, habitantes de um jardim chamado Éden. Na terceira frase, as três figuras cantam

juntas, em uma harmonização vocal com caráter suspensivo. Logo após, ocorre um esvaziamento total do leve acompanhamento harmônico orquestral, conduzido pelo naipe de madeiras, e Allan canta *a capella* a última frase do período, trazendo uma conotação de um possível abandono por parte das criaturas para com Deus. É nesse momento em que a macro-história terá o seu primeiro ponto de tensão narrativa, que será introduzida pelo interlúdio que se segue.

2.4. Interlúdio

Do vazio pronunciamento de Deus na última parte do Diálogo no Éden, o clima muda. Pela primeira vez, o ritmo passa a ser o elemento principal que conduz a narrativa musical. Aparece um pulso contínuo, vibrante, como que abandonando a ideia abstrata de transcendência e trazendo a história para a concretude da pulsação, do humano, do material. As percussões graves, os *marcados* das cordas e as dissonâncias anunciam um momento na narrativa totalmente distinto dos anteriores (faixa 4 – 00:10 min). A fórmula de compasso deixa repentinamente os convencionais 3/4 e 4/4, e aventura-se em mesclar compassos em 11/16 e 7/8. Toda esse descrição metafórica sugere a preparação do ambiente sonoro para o episódio da Queda. No último período do trecho musical, o uso de metais sugere a melodia da canção que se iniciará, e dialoga com um oboé solo (00:36 min), que também aparecerá na canção representando o sibilo da serpente que engana Eva na história.

2.5. Queda

O episódio da Queda, também apresentado no livro de Gênesis, traz em seu significado inerente uma atitude de abandono do homem em relação a Deus em algum ponto da história humana. O egocentrismo aparece como fruto do mau uso humano do livre-arbítrio²⁰, distanciando o homem dos padrões que regem os sistemas designados por Deus em todos os aspectos da existência para que “a máquina humana funcione como deveria funcionar”. C. S. Lewis, que foi professor

²⁰ “Habilidade de um agente para fazer escolhas genuínas que procedem do SELF [si mesmo].” (EVANS, 2004, p. 83).

de Literatura Medieval e Renascentista em Cambridge e um dos maiores pensadores cristãos do século 20, resume a ideia:

Essa é a chave da história humana. Depende-se uma energia incrível, erguem-se civilizações, concebem-se excelentes instituições, mas algo sempre dá errado. Uma falha fatal sempre permite que as pessoas mais egoístas e cruéis subam ao poder trazendo a derrocada, a desgraça e a ruína. A máquina, em outras palavras, emperra. Ela parece engrenar bem e rodar por alguns metros, mas então se quebra. Tentamos fazê-la funcionar com o combustível errado (LEWIS, 2009 [1942], pp. 66, 67).

Conforme crê a cosmovisão cristã, o desejo de ser auto-suficiente, não reconhecendo suas próprias limitações diante do Criador, trouxe à humanidade um afastamento do que seria essa condição inicial e ideal da existência humana, conduzida pelos princípios de quem a criou. A visão de pecado, como entendida no Cristianismo, é justamente o estado de alienação humana em relação a Deus e a seus princípios, bem como as ações provenientes desse estado. Essa é a história por trás do episódio da Queda, retratado nessa canção.

Em fórmula de compasso 7/8, o clima dissonante e continuamente tenso segue a narrativa, agora com texto. Ezequias Lacerda, intérprete dos trechos melódicos que representavam o homem no Diálogo no Éden, retorna para cantar a primeira parte da canção, assistido por um quarteto de vocalistas – Érico Ezequiel, Daniel Ortiz, Maéli Farias e Queila Martins – cantando em uníssono e dinâmica forte a maior parte dos trechos. Na primeira exposição da parte A, a orquestração é um pouco menos densa, com uso de madeiras e metais graves em alguns pontos. O oboé solo, referenciado no interlúdio, aparece em um pequeno trecho melódico, trazendo um sentido enigmático e fazendo ligação à ideia da serpente (faixa 5 – 00:07 min). A segunda exposição de A inicia após um *run*²¹ de violinos, seguido de ataques homofônicos de metais – chamados na linguagem usual de arranjo de *hits*. As cordas e os metais continuam em cena, aumentando a densidade do acompanhamento e destacando o caráter tenso da primeira parte da canção. A parte B (00:40 min) traz Allan Breno, intérprete do vocalise atribuído à figura de Deus no Diálogo do Éden, de volta ao solo, retratando um quadro onde Deus inicialmente descreve, com aparente pesar, as decisões tomadas por Adão e Eva e,

²¹ “Corrida”, trecho melódico rápido, em escala e/ou arpejo.

consequentemente, emite fala de juízo. Um *backing vocal* dá sustentação harmônica para a melodia cantada por Allan. Embora também apresente dissonâncias, o caráter da harmonização vocal tende mais ao sentido de abstração do que de tensão, como na parte anterior da canção. Embora não sendo referências diretas, reconheço como parte da minha formação musical a influência de grupos vocais que trabalham com harmonização semelhante, como o sexteto americano *Take 6*²².

2.6. Interlúdio – Saída do Jardim

O trecho, com solo de trompete em tom fúnebre, figura a saída de Adão e Eva do Jardim do Éden, afastados da plenitude da presença de Deus. Serve de introdução para a próxima canção (faixa 6).

2.7. Promessa de Redenção

Nesse ponto da narrativa, Allan Breno canta a ideia esperançosa de restauração de relação perdida no episódio da Queda. A teologia tradicional entende que, com a Queda, o ser humano perdeu, além da presença e da comunhão com Deus, “a visão que tinha de Deus com respeito à sua natureza e caráter” (FEE; STUART, 2013, p. 19). Santo Agostinho escreveu sobre esse distanciamento em forma de prece: “Tanto mais longe estão de Vós quanto mais diferentes são de Vós” (1996 [397/398], p. 346). Nisso, a confusa e decaída natureza humana acaba distorcendo a imagem divina em si mesmo e se vê limitada a uma visão puramente material da existência, sem possibilidade de mudar por si só o estado de autonomia moral que gerou em relação a Deus. É preciso então que o próprio Deus se mova em favor do ser humano para trazê-lo de novo à vida plena, conforme seu propósito original. Esse é o ponto chave da macro-história que apresento, e vai culminar na manifestação de Deus ao homem através de Jesus como ponte de ligação concreta entre o divino e o humano. O quesito bíblico apresentado pela canção é a promessa dessa redenção e a escolha de Abraão para fazer aliança, e “por meio dele,

²² Exemplo do estilo de harmonização vocal do sexteto Take 6 disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2qZe8aB7pIU>>. Acesso em 20/11/15.

abençoar as nações” (conforme Gênesis 12.3). Seria da nação da qual Abraão se tornaria pai que nasceria o redentor.

A breve canção foi composta e arranjada tendo como foco a dramaticidade relacionando melodia, letra e arranjo. A melodia, que começa com movimentos cromáticos e é acompanhada por um arranjo que busca um tom melancólico, vai crescendo em dinâmica, extensão e lirismo à medida que aparece a promessa de redenção. O arranjo atinge seu primeiro ponto alto quando a futura morte do Filho de Deus é citada, e chega ao seu clímax ao mostrar o resultado desse ato – a benção atingindo todos os povos (faixa 7 – 00:42 min). Para isso, outra vez fiz uso de *run* nos violinos, agora seguido de trompetes harmonizados a três vozes, em região aguda e dinâmica forte, trazendo um caráter majestoso para o ápice da promessa. Um decaimento final prepara para o esvaziamento orquestral da introdução da próxima canção.

2.8. Abraão

O filósofo Soren Kierkegaard escreveu em *Elogio de Abraão*:

através da fé conseguiu Abraão a promessa de que todas as nações da terra seriam abençoadas em sua posteridade. O tempo corria, conservava-se a possibilidade e Abraão acreditava. O tempo correu, tornou-se absurda a esperança, e Abraão acreditou. Por ele foi que viu o mundo o que significava ter esperança. O tempo correu, a tarde alcançou o seu ocaso, e este homem jamais teve a covardia de a negar. [...] Abandonou algo, a sua razão terrestre, por outra, a fé. (KIERKGAARD, 2012 [1843], pp. 25, 26).

A história de Abraão como pai da nação de Israel, por crer na promessa recebida, e como figura-tipo²³ de Deus, disposto a entregar o próprio filho em sacrifício. Esse é basicamente o ponto central da canção.

Após um primeiro momento de piano solo em tempo *rubato*, uma viola solo aparece em um diálogo melódico com o piano, inicialmente com contracantos, finalizando em uníssono, dobrando a melodia do piano. Terminada a introdução, Silvestre Kuhlmann inicia a exposição da parte A cantando em um tom reflexivo e melancólico, em um bom relacionamento interpretativo com a letra e com o arranjo

²³ Conforme R. N. Champller (2014, v. 2 p. 727), figura-tipo é a representação simbólica ou metafórica de uma realidade, enquanto antítipo (do grego *antitupos*, impressão correspondente) é a realidade apresentada pelo tipo.

da canção. Na parte B, Silvestre faz trio com Érico Ezequiel e Queila Martins, a 3 vozes. O clima reflexivo é mantido até o final da parte B, onde então alterei o solista. Após modulação da tonalidade, Maéli Farias apresenta a segunda exposição de A, agora conduzida pelo naipe de cordas, com pequenas inserções melódicas de trompete solo e do naipe de madeiras – como no madrigalismo após a “celebração da festa”, como propõe a letra (faixa 8 - 02:59 min). Após um trecho de dueto com Silvestre, segundo refrão (segunda exposição de B) traz novamente Érico Ezequiel e Queila, agora em trio com Maéli, em um clima de tensão crescente, culminando em uma ruptura abrupta com a sonoridade que vinha sendo apresentada até o momento através de uma nova modulação, em dinâmica forte. É onde surge a pequena ponte que leva ao ápice da história (03:43 min). A orquestração e as interpretações vocais, com um lirismo dramático em região aguda, valorizam o conteúdo do texto: a entrega do filho por Abraão, que é impedido por Deus no último momento, trazendo à cena um cordeiro para o sacrifício simbólico.

3. A LEI

Da geração de Abraão a partir de seu filho Isaque se originou o povo hebreu. Jacó, também nomeado Israel na bíblia, foi o filho de Isaque do qual se originariam, mais tarde, as 12 tribos de Israel. A história bíblica narra que após 400 anos no Egito, o povo de Israel, vivendo então em situação de escravidão, é libertado através de Moisés – um hebreu criado na corte egípcia desde o nascimento, por adoção –, que foi chamado por Deus para ser seu intermediário com o povo. Nesse ponto aparece a narrativa acerca dos Dez Mandamentos – código de leis tão difundido, pelo menos nominalmente, no mundo ocidental –, e outras leis menores, que serviam como referencial para a conduta do povo e para sua atitude para com Deus. O fato é que, como crê a tradição cristã, Deus estava tentando mostrar ao povo da aliança que

eles também teriam de manter essa aliança com ele, ao permitirem ser forjados à semelhança dele. Assim, ele lhes deu a Lei como presente, tanto pra lhes revelar como ele era, quanto pra protegê-los uns dos outros durante esse processo de se tornarem semelhantes a ele (FEE; STUART, 2013, p. 21).

Na realidade, muito do que é encontrado nas leis conhecidas como mosaicas – por terem sido apresentadas através de Moisés – traz semelhanças em alguns pontos com códigos de leis de outros povos antigos – como o código de Hamurabi²⁴, por exemplo –, dando a entender a existência de uma memória universal comum como fonte de alguns desses padrões morais e éticos já existentes na natureza humana desde a sua criação – conforme entendem os cristãos – e de “uma lei tradicional comum, que caracterizava os povos semitas daquela porção do mundo antigo” (Champlin, 2014, v. 3, p. 21). A sistematização das leis morais, cerimoniais e civis visando formar o povo da aliança novamente à imagem de Deus: esse é basicamente o conteúdo por trás do conceito de Lei nesse ponto da narrativa.

Este segundo movimento tem apenas um interlúdio e uma canção, com letra composta em parceria com João Batista dos Santos.

²⁴ Rei da primeira dinastia da Babilônia, que governou no séc. 18 a.C.

3.1. Interlúdio

Iniciado em elisão com o último compasso da canção anterior, temos pela primeira vez na orquestração um instrumento usual na música popular: a bateria. Inicialmente tocando os pratos para dar uma intenção de pulso e valorizar as divisões rítmicas e as frases melódicas alternadas entre madeiras e metais, a bateria surge com uma levada rítmica em um segundo momento do trecho instrumental conduzindo, juntamente com as cordas em *pizzicato*, a seção melódica apresentada por um trompete com *sordina* e cama harmônica de trombones e *flugelhorns* (faixa 9 – 00:29 min). Após esse curto trecho de menor densidade na composição, as cordas retornam. Com elas, o baixo elétrico *fretless*, também muito utilizado na música popular, preparando assim a introdução da próxima canção.

A intenção desse interlúdio na narrativa, além do sentido de criar contraste entre a história do patriarca²⁵ Abraão com a história do povo de Israel guiado por Moisés, foi fazer, gradualmente, a troca da orquestração sinfônica, que fora utilizada até então, para a orquestração de uso mais popular – com bateria, baixo elétrico, guitarra e piano – na condução da música. Para isso, foram inseridos aos poucos os elementos instrumentais que seriam usados na canção seguinte, trocando as funções dos naipes no arranjo. As madeiras e os metais agora aparecem predominantes na condução melódica, enquanto as cordas passam a ter função secundária. A bateria, os *staccatos* das cordas e a entrada do baixo *fretless* anunciam progressivamente um outro ambiente sonoro no arranjo, até chegar então à introdução da canção, onde já encontra-se instaurada a nova sonoridade.

3.2. Moisés e a Lei

Além de apresentar os conceitos já percorridos no início do capítulo – especialmente na segunda estrofe –, a canção traz outros, com significados importantes para a história geral da cantata *Empatheia*. Surge na história a “provisão

²⁵ A Bíblia faz uso do termo patriarcas – que significa “príncipes, chefes de família ou de tribos” – de maneira peculiar. “O termo foi aplicado com um sentido especial no Novo Testamento a Abraão, Isaque, Jacó, aos filhos de Jacó e a Davi. No Antigo Testamento [...] o título é ordinariamente dado àqueles que viveram antes de Moisés” (BUCKLAND, 1981, p. 328, 329).

divina de um *sistema sacrificial* – a “linha vermelha” de sangue derramado pela vida de outro – como maneira de oferecer perdão” (FEE; STUART, 2013, p. 28). Assim como Abraão foi tratado como figura-tipo de Deus, o cordeiro sem mácula sacrificado – já presente no final da história do sacrifício de Abraão, na canção anterior – também aparece neste ponto, como figura-tipo de Jesus. Temos aqui, mais uma vez, uma metanarrativa metafísica, onde a micro-história bíblica, através dos conceitos introduzidos pela relação de tipos e antítipos, conta a macro-história da própria bíblia, que continuaria a ser desenvolvida.

A canção é interpretada por Daniel Ortiz, de forma intimista e reflexiva. O gênero musical lembra o *smooth jazz* (“jazz suave”, do inglês), pela combinação de elementos *pop* – como o refrão, com ideias melódicas e conduções harmônicas de elaborações relativamente descomplicadas, o estilo de condução rítmica, leve, porém pulsante, do baixo e da bateria – e elementos do *jazz* – encontrados na harmonização de certos trechos, no uso de frases harmonizadas em blocos nos metais e nas madeiras e na linguagem das execuções do piano e da guitarra. Essas características se encontram evidenciadas na ponte instrumental da canção, logo após a primeira exposição do refrão (faixa 10 – 02:38 min). A regularidade rítmica e a condução mais plana do arranjo e da interpretação vocal retratam musicalmente a ideia de uma lei rígida. Ao mesmo tempo, a leveza geral da canção dialoga com o ponto central do texto, que traz a ideia de antítipo do sacrifício de Jesus como ato de amor empático no cumprimento pleno da Lei.

4. OS PROFETAS

Na teologia cristã, os profetas são porta-vozes de Deus a fim de levar ao povo ou a alguém alguma mensagem específica. Segundo Buckland (1981, pp. 360, 361), em praticamente todo o Antigo Testamento bíblico

“profecia” é a tradução de *nebu'a*, e “profeta” a de *nabi*. [...] É provável que *nabi* esteja em conexão com uma raiz assíria ou árabe que significa proferir, anunciar uma mensagem. Neste caso o *nabi* é considerado o orador, a quem foi confiada uma missão.

Este movimento de *Empatheia* traz um interlúdio, uma canção e um curto trecho instrumental chamado de *Silêncio Profético*, referindo-se ao período antes da época do nascimento de Jesus onde a teologia aponta para um cessar de atividades proféticas tidas como inspiradas por Deus.

4.1. Interlúdio

Esse interlúdio é dividido em três partes: A, B e B'.

Primeiro foi composta a parte B', no primeiro momento pensada como parte única; depois compus a parte B, que seria uma variação da primeira, mas que acabou posteriormente sendo apresentada antes dela, tendo em mente que as ideias musicais do trecho composto deveriam ser expostas gradativamente, com uma variação de orquestração entre as partes. Seguindo essa lógica, cheguei a uma parte A, desenvolvendo o motivo melódico utilizado em B, por aumentação.

A parte A inicia a partir do acorde final da canção da Lei, dessa vez com uma mudança abrupta de orquestração. O elemento de ligação com a seção posterior é justamente o acorde que foi mantido, trocando o naipe de cordas pelo de saxofones. Também foi mantido o andamento.

Logo após a exposição de A, o andamento aumenta em B, e a bateria conduz com uma levada rítmica *funky* (de ritmo sincopado, vibrante) o sax tenor solo (faixa 11 – 00:23 min). Em B', aparece a ideia de significado extra-musical do interlúdio: a novidade, a perplexidade e o senso de tensão causado pelo mistério atribuído à figura do profeta. Em contraposição às harmonizações em bloco e à sonoridade

monofônica apresentadas, respectivamente, nas partes anteriores, o naipe de saxofones volta à cena com o uso de uma técnica diferente para a construção dos blocos, que Ian Guest (1996) conceitua como técnica linear (00:39 min).

A técnica linear, nas notas melódicas importantes, busca a riqueza vertical (harmônica). Entre um e outro *ponto harmônico*, faz a ligação melódica *linear*, onde cada voz é conduzida em sentido horizontal, como se fossem correntes a ligar os pilares (harmônicos) de uma ponte suspensas. [...] A riqueza harmônica, em lugar de notas de tensão, vem dos *intervalos dissonantes* que as notas, selecionadas da escala do acorde, formam entre si na estrutura montada (GUEST, 1996, v. 3, p. 41).

Estando o palco sonoro montado para a canção, o interlúdio se une à introdução da mesma, finalizando assim a seção predominada pelos saxofones.

4.2. Os Profetas

Dentre os diversos teores das mensagens proféticas encontradas na bíblia, o foco da canção, composta em parceria com Érico Ezequiel Belisário, são algumas das profecias messiânicas. Conforme Boyer (1978, p. 415), as inúmeras profecias a respeito do Messias (ungido, em hebraico; correspondente da palavra grega *Christos*) falam a respeito de seu advento, sua linhagem, seu nascimento, seu caráter e suas funções.

Na introdução, a harmonização linear em bloco dos saxofones dá lugar a uma guitarra semi-acústica tocando melodias em uníssono com os vocais que gravei, juntamente com Érico Ezequiel e Ezequias Lacerda. Como a minha voz foi usada como guia para os vocalistas, acabei deixando junto com a deles, para somar na sonoridade final. Além da guitarra e das vozes, há também a participação ativa de um naipe de metais (4 trombones e 3 trompetes) e do naipe de saxofones, ora em contracanto, ora em movimento melódico homofônico, harmonizando pontos da melodia principal.

Em *Os Profetas*, interpretada por Ezequias, a métrica regular do interlúdio anterior é trocada por uma idéia rítmica menos simétrica, com alternância entre compassos de 3/4, 5/4, 4/4 e 7/8 (os dois últimos em predominância). Essa irregularidade nas fórmulas de compasso será mantida até o refrão, onde o 4/4 se

torna predominante, dando um pulso mais contínuo para a música e dialogando, assim como todo o arranjo da seção, com o texto, que fala da alegria pela breve chegada do Messias (faixa 12 – 01:29 min).

Embora não sendo influência direta, a audição de alguns pontos mais *funky* ou *jazzy* da composição e do arranjo me remete a sonoridades que escutei por algum tempo durante minha trajetória musical, como o grupo *Tower of Power*, o cantor e guitarrista George Benson e os grupos vocais *Take 6* e *Cluster26* – esses sim, influências mais diretas na harmonização vocal da segunda estrofe da canção (03:00 min).

4.3. Silêncio Profético

A curta seção de 4 compassos tem a pretensão de representar o período no qual a teologia cristã protestante²⁷ interpreta que não houve manifestação profética da parte de Deus. Em seu artigo *Introdução ao Período Intertestamentário*, o pastor e teólogo John MacArthur expõe o conceito:

Mais de 400 anos se passaram entre os acontecimentos finais e a última profecia registrada no Antigo Testamento e as ações iniciais narradas no Novo Testamento. Como não houve nenhuma palavra profética de Deus durante esse tempo, esse período é, muitas vezes, chamado de “os 400 anos silenciosos” (MACARTHUR, 2010, p. 1186).

Seguindo a ideia desse conceito, esse tempo de 400 anos foi representado por amostras sonoras (*samples*) de pau-de-chuva, instrumento de percussão, intercaladas entre si pelo espaço de 4 compassos com metrônomo em 100 bpm (batidas por minuto), metáfora desses 400 anos de silêncio. A sonoridade do pau-de-chuva busca passar a imagem de ampulhetas marcando a passagem do tempo no período, enquanto nenhum desenvolvimento melódico ou harmônico é apresentado (faixa 13).

²⁶ Exemplos disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=rDdBqxGUcOg>> (Tower of Power), em <https://www.youtube.com/watch?v=ilj6rHnaj_8> (George Benson) e em <<https://www.youtube.com/watch?v=nORON7LRees>> (Cluster).

²⁷ Protestantismo: movimento religioso das igrejas cristãs nascidas da Reforma Protestante, que rompeu com o Catolicismo no início do século XVI (MÜLLER, 1998, p. 292).

5. O VERBO SE FEZ CARNE

O quarto movimento de *Empatheia* faz uma reflexão poética a respeito do nascimento de Jesus. No primeiro capítulo do *Evangelho Segundo João*, o apóstolo escreve: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [...] E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória, glória como do unigênito do Pai” (João 1.1,14). Essa ligação do termo “verbo” (no grego, *logos*, palavra) com Jesus é explicada por MacArthur:

João tomou emprestado o termo “Verbo” do vocabulário do AT [Antigo Testamento] bem como da filosofia grega, na qual o termo era essencialmente impessoal, significando o princípio racional da “razão divina”, “mente” ou mesmo “sabedoria”. João, porém, imbuiu o termo inteiramente de significados do AT e cristãos ([...] onde a palavra de Deus trouxe o mundo à existência; [...] onde a palavra de Deus é sua poderosa auto-expressão na criação, sabedoria, revelação e salvação) e fez com que ele referisse a uma pessoa, ou seja, a Jesus Cristo (MACARTHUR, 2010, p. 1379).

Como visto, a até então abstrata pessoa de Deus toma agora forma concreta na pessoa de Jesus, e nele teremos o cumprimento das profecias messiânicas expostas no movimento anterior bem como de outras contidas em todo o Antigo Testamento, conforme entendem os cristãos.

Com esse intuito, o movimento é composto por um interlúdio e uma canção, cuja letra foi composta em parceria com Silvestre Kuhlmann. Optei por uma separação entre o episódio do nascimento e o tema do próximo movimento (*Vida de Jesus*) pelo fato de que a atuação ministerial²⁸ de Jesus só se deu a partir dos seus 30 anos, conforme a bíblia, e também devido à importância que o nascimento de Cristo tem para a macro-história desta cantata e pra própria história do Cristianismo.

²⁸ Em teologia, o conceito de ministério se dá a partir da pessoa do ministro, “indivíduo que oficia ou serve outra pessoa. [...] O termo também é aplicado aos magistrados, aos pastores e mestres e ao Filho do homem, que veio a este mundo não para ser servido, mas para servir (ser ministro) [conforme o Evangelho segundo Mateus 20.28]” (BUCKLAND, 1981, p. 290, 291).

5.1. Interlúdio

Logo após o término dos 4 compassos do *Silêncio Profético*, da imagem das areias de ampulheta surge um violão solo, anunciando um novo momento na narrativa. Em seguida, os naipes de cordas e madeiras entram conduzindo melódica e harmonicamente o trecho instrumental (faixa 14 – 00:23 min). Após mais um trecho do violão em evidência, com um leve esvaziamento do novo ambiente harmônico sustentado pelas cordas, a orquestra entra em dinâmica forte, agora com um vocal harmonizado a quatro vozes, fazendo referência ao coro de anjos que cantou ao nascimento de Jesus, conforme é narrado nos evangelhos (00:46 min). Para gravar o coro, usei um timbre de *choir* do sintetizador Motif XS 8 e sobrepus gravando três faixas de gravação (*tracks*) para cada uma das quatro vozes. As vozes mais agudas cantei em falsete e o baixo, nas notas em que minha extensão vocal não permitia cantar, gravei cantando uma oitava acima e editei com o uso do afinador digital do próprio *software* Nuendo, para que soasse na oitava do arranjo. Esse trecho serve de introdução para a canção que se inicia em seguida, e o coro retorna no final do arranjo, exatamente com o mesmo sentido da introdução: nos dois momentos, o canto coral antecede a frase melódica que diz “o Verbo se fez carne”.

5.2. O Verbo se fez Carne

A canção, interpretada por Queila Martins, traz em seu arranjo uma orquestração que busca um sentido solene e ao mesmo tempo leve, tentando retratar a singeleza do nascimento de Jesus e a magnificência por traz deste simples e terno momento. Essa pretensão já foi objetivada desde a composição da linha melódica da canção e da escolha do gênero musical, *jazz ballad* – com toda a leveza da bateria tocada com vassourinhas (*brush sticks*), do baixo acústico conduzindo com poucas notas e da base harmônica do violão e do piano, que movimentam-se com uma suavidade despreocupada em andamento lento (faixa 15 – 01:52 min). A interpretação sensível de Queila Martins conseguiu transmitir a ideia que eu tinha em mente ao compor e arranjar a canção: a busca de um ambiente sonoro que retratasse a paz sugerida pelo texto e que, potencialmente, levasse o ouvinte a um estado de contemplação.

6. VIDA DE JESUS

A partir deste ponto da narrativa, a pessoa de Jesus, que até então aparecia nas entrelinhas de todas as canções, assume o foco. As narrativas bíblicas do início do ministério, da escolha dos discípulos, de alguns ensinamentos morais, da morte e da ressurreição, são o cerne deste quinto movimento de *Empatheia*.

É justamente neste ponto da história que se apresenta e se define a base do pensamento cristão e desta cantata. O autor C. S. Lewis resume bem o impacto das palavras de Jesus em uma cultura, como a judaica, focada na ideia de um Deus transcendente, e apresenta um entendimento lógico a respeito de sua divindade:

Entre os judeus surge, de repente, um homem que começa a falar como se ele próprio fosse Deus. Afirma categoricamente perdoar pecados. Afirma existir desde sempre e diz que voltará para julgar o mundo no fim dos tempos. [...] Nos lábios de qualquer pessoa que não Deus, essas palavras implicam algo que só posso chamar de uma imbecilidade e uma vaidade não superadas por nenhuma outra personagem na história. No entanto, [...] nem mesmo seus inimigos, quando lêem os evangelhos, costumam ter essa impressão de imbecilidade ou vaidade. [...] Cristo afirma ser “humilde e manso”, e acreditamos nele, sem nos dar por conta de que, se ele fosse somente um homem, a humildade e a mansidão seriam as últimas qualidades que poderíamos atribuir a alguns de seus ditos. [...] Ou esse homem era, e é, o Filho de Deus, ou não passa de um louco ou coisa pior. [...] Mas que ninguém venha, com paternal condescendência, dizer que ele não passava de um grande mestre humano. Ele não nos deixou essa opção e não quis deixá-la (LEWIS, 2009 [1942], p. 67-70).

O pensamento de Lewis, sintetizado em poucas palavras no recorte acima, resume a ideia que paira por trás de toda esta obra e especialmente deste quinto movimento, que é formado por 3 canções e 2 interlúdios.

6.1. Ministério de Jesus

Ao término da suave *CODA* da canção anterior, uma pequena ponte instrumental de piano solo conduz a narrativa musical à introdução da canção, que traz um novo gênero musical à obra. O baião, gênero nordestino de marcação firme e sincopada, adquire um ar um pouco mais jazzístico ao trocar seu tradicional trio instrumental – sanfona, triângulo e zabumba – por instrumentos usuais na formação *jazz trio* – piano, baixo e bateria com vassourinhas (*brush sticks*) – e uma guitarra semi-acústica. A canção segue uma condução ligeiramente plana em sua

sonoridade até o final da segunda exposição de B, onde um novo instrumento entra em cena. A viola caipira conduz a ponte instrumental para uma nova seção vocal, onde o texto narra alguns ensinamentos e proposições de Jesus bem conhecidos no Cristianismo (faixa 16 – 03:30 min). A ideia de trazer o baião, gênero de larga aceitação popular no nordeste brasileiro, e a viola caipira, um dos principais instrumentos tratados no Brasil como “da terra”, “representante das raízes”, é mostrar a simplicidade do evangelho de Jesus, sua ligação como o povo, o popular, e a forma como ele lidava com as questões essenciais da existência humana. Um texto bem elaborado exposto em um formato mais simples, remetendo ao significativo conteúdo da mensagem de Jesus tornada mais simples. Na parte D, trecho que serve de refrão para essa nova seção, o naipe de cordas sustenta a harmonia e dá um ar solene para as palavras de Jesus (04:58 min). Esta é basicamente a relação da sonoridade da canção com o sentido da macro-história de *Empatheia*.

O texto da canção é de autoria de Silvestre Kuhlmann, e o próprio Silvestre é o intérprete do solo vocal e das violas caipiras (base e solo, gravadas em 4 *tracks*).

6.2. Interlúdio

O interlúdio entre o quinto e o sexto movimentos de *Empatheia* traz de volta a imagem da cruz, da mesma forma que foi apresentada no Prelúdio. Enquanto no início da obra a figurativização da cruz culminava em uma representação da atmosfera celestial, agora a imagem pretendida é outra. A introdução de um novo ambiente sonoro, marcado por baixo pedal, tímpanos conduzindo a pulsação e dois trechos dinâmicos distintos, com aumento do teor dramático na orquestração, traz a ideia de contraste na história, introduzindo a narrativa da crucificação de Jesus (faixa 17 – 00:34 min). O estilo de orquestração foi influenciado por Brahms, em sua *Sinfonia nº 1, em dó menor* (op. 68), principalmente no segundo momento do trecho, onde as cordas desenvolvem a linha melódica principal e as madeiras e trompas harmonizam sobre o baixo pedal, apoiado ritmicamente pelos tímpanos (01:06 min).

6.3. Sacrifício de Jesus

O interlúdio liga-se à introdução desta que é a canção que revela o clímax da tensão narrativa na macro-história de *Empatheia*. O texto traz as resoluções de questões tratadas desde o primeiro movimento e os antítipos das figuras-tipo citadas – a segunda estrofe da canção mostra mais declaradamente duas dessas relações, a do cordeiro, na Lei e a do sacrifício de Abraão. A ideia de uma humanidade em sua natureza afastada de Deus e sem condições de, por si só, criar um elo de ligação que permita a relação direta com este ser transcendente, agora aparece na história com um foco de reconciliação. Segundo os cristãos, Jesus, a imagem concreta do Deus que desde o episódio da Queda se tornou inatingível em sua plenitude, cumpre em si a Lei e revela-se o Messias “servo sofredor” anunciado pelos profetas – em especial Isaías, cerca de 700 anos antes. Essa restauração da relação de Deus com o ser humano através de Cristo é explicada por C. S. Lewis:

Infelizmente, em nosso estado atual, precisamos da ajuda de Deus para fazer algo que, pela sua própria natureza, ele nunca faz: render-se, sofrer, submeter-se e morrer. A natureza divina não condiz em nada com esse processo. [...] Suponha, no entanto, que Deus se torne homem. Suponha que nossa natureza humana seja amalgamada com a divina na forma de uma pessoa. Essa pessoa poderia nos ajudar. Poderia submeter-se à vontade de Deus, sofrer e morrer, porque seria um ser humano. Poderia fazer tudo isso perfeitamente, porque concomitantemente seria Deus. Você e eu só podemos percorrer esse processo se Deus o fizer percorrer em nós; mas Deus só pode fazê-lo se for um homem. [...] É nesse sentido que ele paga as nossas dívidas e sofre por nós aquilo que, por sua própria natureza, não precisaria sofrer de modo algum (LEWIS, 2009 [1942], pp. 77, 78).

A canção, que tem letra de João Batista dos Santos (com exceção do último refrão, escrito por mim), traz Érico Ezequiel Belisário como intérprete. O clima de drama pela morte de Cristo foi colocado em primeiro plano em minhas pretensões compositivas desde a criação das primeiras linhas melódicas. Os refrões, em uma região médio-aguda, cantados com esforço e conotação de drama, visam conectar as frases do texto às frases melódicas. O arranjo sinfônico traz um caráter emocional à canção, ao mesmo tempo que transcreve em música a grandiosidade do ato tratado pelo texto. O piano, a partir da segunda estrofe, passa a ter um papel mais ativo na condução do arranjo e serve de base para a orquestração a partir desse ponto da canção (faixa 18 – 02:39 min).

Dos arranjos instrumentais, esse e o da próxima canção ficaram no *mockup* em sua ideia inicial, como um rascunho, uma matriz a ser desenvolvida em uma próxima versão do projeto.

6.4. Interlúdio

Ponte de ligação entre as canções do sacrifício e da ressurreição, este interlúdio traz novos materiais melódicos em um clima que conota tristeza e pesar, buscando uma sonoridade épica em um segundo momento – na entrada do vocalise feminino dobrando a linha melódica dos violinos (faixa 19 – 00:34 min).

6.5. Ressurreição de Jesus

Se a canção do sacrifício é o clímax de tensão na narrativa de *Empathea*, a da ressurreição é a resolução dessa tensão e o ápice da macro-história. É no episódio da ressurreição que Cristo se apresenta a seus seguidores e institui o mandamento de “ir ao mundo e fazer discípulos” (tema que será tratado na canção seguinte), aparecendo-lhes por um período de quarenta dias, conforme narra a história bíblica. A cristandade entende que foi a partir desse contato de Jesus com os discípulos e das experiências vividas por todos os seus seguidores após a ressurreição que surge a igreja cristã. O professor de filosofia e teólogo William Lane Craig trata do assunto de forma clara:

Sem a ressurreição, a fé cristã não poderia existir. Os discípulos continuariam sendo homens quebrantados e derrotados. Mesmo que lembrassem de Jesus como o mestre amado, a crucificação teria calado para sempre qualquer esperança de ser ele o Messias. A cruz continuaria sendo o fim triste e vergonhoso da carreira dele. A origem do Cristianismo, portanto, depende totalmente da convicção dos primeiros discípulos de que Deus ressuscitou a Jesus dos mortos (CRAIG *apud* MCDOWELL, 2013, p. 411).

De fato, segundo a história do Cristianismo, os então fugitivos e assustados discípulos passaram a mostrar-se homens ousados e mártires corajosos, pregando aos povos um Jesus ressuscitado e morrendo por não negarem essa mensagem. Este é o ápice da história cristã e o ponto-chave que sustenta essa cosmovisão. A

importância do tema para o entendimento do Cristianismo como um todo é descrita pelo apóstolo Paulo, outro mártir na instituição do Cristianismo diante dos domínios do Império Romano: “E se Cristo não ressuscitou, logo é vã a nossa pregação, e também é vã a vossa fé” (1 Coríntios 15:14).

No dueto de Izabele Figura e Ezequias Lacerda busco mostrar esse clímax na história através de uma composição que buscou ser o ápice do lirismo na obra, tanto em seu texto quanto em sua linha melódica e arranjo. Embora, como explicado no subcapítulo anterior, o arranjo seja ainda protótipo de uma futura versão mais elaborada – devido à extensão da obra e ao fato de essas duas músicas terem sido arranjadas por último ao longo da realização deste Projeto de Graduação, seus arranjos foram gravados sem uma elaboração de orquestração como nas outras músicas, sendo gravados boa parte como improvisação –, a grandiosidade e o clima majestoso das partes C e D em contraste com o clima lúgubre das partes A e B tentam criar uma distinção clara entre as temáticas da morte e da ressurreição. As interpretações primorosas de Izabele e Ezequias tornaram possível essa conexão música-texto, valorizando a canção como ápice da narrativa geral da obra. Além dos instrumentos sinfônicos, a bateria e o baixo uniram-se ao piano para sustentar a base do arranjo, auxiliando na ideia de dar um clima mais vibrante para a canção, em comparação às outras que traziam estilos de orquestração semelhantes (faixa 20 – 01:14 min até o final). Embora também não sendo referência direta, reconheço que a influência do contato que tenho há anos com as produções do arranjador e produtor musical americano David Hamilton se mostram presentes, se não na maioria dos arranjos orquestrais, ao menos nos arranjos das canções *Sacrifício de Jesus e Ressurreição de Jesus*²⁹.

Ezequias gravou no meu *Home Studio*, tendo como base um piano guia e minha voz guia, cantando o trecho de Izabele. Esta gravou em um segundo momento, na cidade de Curitiba, com minha direção via Skype, como relatado no subcapítulo 1.3. Após as gravações de voz, eu adicionei os instrumentos orquestrais também tendo o piano guia como base.

²⁹ Exemplos de arranjos de David Hamilton disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=GzSIY8jEKW8>> e em <<https://www.youtube.com/watch?v=a9OAUcLpBg>>. Acesso em 22/11/15.

7. ASCENSÃO DE JESUS

Lucas, o evangelista e médico autor dos livros de Atos dos Apóstolos e do Evangelho segundo Lucas, traz um dos relatos bíblicos sobre a ascensão de Cristo:

Então, os levou [os discípulos] para Betânia e, erguendo as mãos, os abençoou. Aconteceu que, enquanto os abençoava, ia-se retirando deles, sendo elevado para o céu. Então, eles, adorando-o, voltaram para Jerusalém, tomados de grande júbilo (Lucas 24:50-52).

7.1. Interlúdio

Logo após a grandiosidade do movimento anterior, surge a viola caipira em um solo que prepara a fala de Jesus antes de sua ascensão. Assim como na canção Ministério de Jesus, a ideia da viola caipira conduzindo a fala de Jesus traz outra vez a simbologia de “terra”, “chão” e “simplicidade”. A troca de orquestração para a próxima canção é feita de maneira gradual, com o piano, as cordas e as flautas ainda participando da construção sonora em vários pontos do interlúdio (faixa 21 – 00:15 min; 00:30 min).

7.2. Promessa do Consolador

É neste ponto da história que Jesus envia os discípulos a pregar por todas as nações, episódio chamado de *A Grande Comissão*. Conforme o relato evangélico encontrado na bíblia, Jesus então ascende aos céus, mas não antes sem prometer o envio do “Consolador” - o Espírito Santo. A canção *Promessa do Consolador* apresenta uma visão geral a respeito do Espírito Santo e suas funções (faixa 22).

A música e a letra, ambas de minha autoria, foram compostas tendo a *Moda de Viola* como referência. Este estilo musical, que tem por característica principal o canto de uma narrativa acompanhada pela viola em ritmo recitativo, muitas vezes entoada por dois cantores executando homorritmias em terças, passou a me influenciar a partir do início desse ano de 2015, pelo contato com algumas músicas de Silvestre Kuhlmann. Nisso, compus a canção pensando em uma interpretação do próprio Silvestre. É ele quem canta e toca as violas, em gravação feita no meu Home Studio.

8. CONVITE À ENTREGA

Como a macro-narrativa de *Empatheia* já alcançara seu ápice de tensão dramática e seu clímax nas duas últimas canções do quinto movimento, optei por encerrar a história como que em *fade out*, criando um lento esmaecer nas duas últimas canções da obra e assim seguindo o consagrado padrão de estrutura narrativa formado por apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho. A última canção funciona com o momento final desse esmaecer finalizador, apresentando uma fala metafórica de Deus em convite ao homem para desfrutar de sua presença através da ligação humano-divino consumada por Cristo. Alvin Plantinga, um dos filósofos analíticos mais importantes da atualidade, escreve sobre o sentido por trás desse convite na introdução de seu livro *Deus, a Liberdade e o Mal*:

Ora, a crença *em* Deus não é o mesmo que acreditar que Deus existe, ou que *há* algo como Deus. [...] Acreditar *em* Deus é outra questão, muito diferente. [...] A crença em Deus significa *confiar* em Deus, aceitá-lo, entregar-lhe a nossa vida. Para o crente, o mundo inteiro parece diferente. [...] O universo inteiro assume para ele um aspecto pessoal; a verdade fundamental sobre a realidade é a verdade sobre uma *Pessoa* (PLANTINGA, 2012, p. 13, 14).

8.1. Choro de Deus

O clima reflexivo de uma conversa intimista compõe o cenário onde se apresentará a última canção de *Empatheia*. Apenas um piano e a voz de Silvestre Kuhlmann: essa é a sonoridade encontrada em *Choro de Deus*. Como relatado em 1.2, o poema de Silvestre que deu origem à canção faz uma espécie de resumo em suas entrelinhas de toda a cosmovisão cristã e do conteúdo de *Empatheia*. O texto busca ser uma resposta poética para a nostalgia de Deus que habita no coração do homem, como reflete Santo Agostinho (1996 [397/398], p. 37), “[...] porque nos criastes para Vós e o nosso coração vive inquieto enquanto não repousa em Vós”. A ideia de compor uma melodia e harmonizá-la de forma a constituir uma relação contínua entre música e texto criou sequências de madrigalimos durante boa parte da canção. As três partes refletem os seguintes conceitos:

Na parte A, Deus se apresenta em toda a sua grandiosidade. Tenta mostrar ao ser humano a inacessibilidade da mente e dos esforços humanos para entendê-lo

em sua plenitude e alcançá-lo, retratando assim a busca inerente da alma humana pelo transcendente e suas limitações diante de tal busca.

Na parte B, a realidade humana diante dessa impossibilidade é retratada. A letra mostra o contentamento com a superficialidade da existência com foco materialista e naturalista ou com a busca de formas alternativas de transcendência, que, de certa forma, dão falso senso de completude e maquam a alma humana com padrões existencialistas que dão sentido pessoal à existência. Isso, por consequência, acaba criando um clima de inércia e hostilidade para com a realidade divina, como trata o segundo período da seção. Em contraposição às movimentadas conduções melódica e harmônica da parte anterior – com o uso de escalas, arpejos e tonicizações harmônicas, buscando um sentido de suspensão (faixa 23 – 00:46 min em diante) –, agora a melodia e a harmonia se mantém praticamente estáticas, só apresentando movimentação rítmica, fazendo mais uma vez conexão com o texto (01:48 min).

Finalizando a canção, a parte C conclui com o convite de Deus. As entrelinhas do texto mostram o caminho para o “repouso da alma” ao qual a citação de Agostinho se referiu no início deste subcapítulo: as frases “cedo venho”, “apressa o Reino”, “paga o preço” e “rende-te, sou teu Deus” são os temas-chave da mensagem que foi pregada por Jesus. Assim, Jesus torna-se a resposta concreta para a busca do homem pela transcendência, tornando possível através dele, que traz em si a dualidade humano-divino, a ligação entre o homem e Deus. Em termos de composição e arranjo, este é o momento de maior lirismo da canção, com o uso de notas longas em dinâmica forte, um centro tonal definido e madrigalismos, como o salto melódico em “tira os pés do chão” e o descanso melódico e harmônico em “rende-te, sou teu Deus” (02:38 min até o final).

8.2. Poslúdio

A obra termina com a figurativização da cruz emoldurando a obra em *fade out* – dando sentido de continuidade – e trazendo a ideia já exposta de que, no Cristianismo, todas as coisas convergem para a cruz (faixa 24). A imagem que

remete a Cristo e seu sacrifício, ao ser colocada no ponto inicial, no desenvolvimento e na finalização da obra, remete ao texto do apóstolo Paulo em sua Epístola aos Romanos: “Porque dele, por ele e para ele são todas as coisas” (Romanos 11:36).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar todo esse processo de composição, arranjo, orquestração e gravação da cantata *Empathea*, bem como, deste memorial descritivo onde trato da maneira como desenvolvi todos esses aspectos, tornam-se ainda necessárias algumas considerações fundamentais.

Durante o processo inicial de elaboração deste Projeto de Graduação, a ideia de priorizar a escrita musical padrão, em formato de partituras, a fim de uma gravação com instrumentos reais, era um dos objetivos. Porém, conforme o projeto foi evoluindo, resolvi priorizar as composições, os arranjos e uma boa produção na gravação dos cantores. Com isso, a preocupação com os timbres orquestrais tornou-se secundária, como já exposto na Introdução deste memorial. Essa decisão trouxe como consequência uma despreocupação com os processos de pós-produção comuns às produções fonográficas em geral – como edição final, mixagem e masterização –, entendendo que tais processos serão focados em uma futura segunda versão deste projeto, já com os instrumentos reais executando os arranjos propostos aqui em versão *mockup*. Com isso, alguns detalhes – como a falta de diferentes ambiências e planos sonoros na mixagem do *mockup*, o excesso de sibilância em alguns trechos ou até mesmo alguns retoques de afinação nos cantores e na viola caipira – ficaram neste projeto com a sonoridade inicial da gravação. Mesmo assim, apenas com os ajustes básicos das tomadas de gravação, creio que consegui um resultado sonoro satisfatório para os objetivos propostos.

Outra questão que merece considerações finais é o enfoque teológico. Tanto para a criação da cantata *Empathea* quanto para a escrita deste memorial, a importância dos conceitos teológicos foram se tornando cada vez mais evidentes, aumentando em grau de relevância em relação a outros pontos do projeto. Com isso, tornou-se necessário sobrelevar esse enfoque, visto que foram esses conceitos que conduziram os aspectos compositivos e de produção fonográfica. Este memorial reflete conceitos – inclusive fora da esfera musical e teológica – que visam tornar claras as minhas percepções e intenções como compositor e arranjador, mostrando não apenas as bases de desenvolvimento dos temas, mas também os motivos que me fizeram chegar à composição da obra. O memorial assim como a composição e

gravação da cantata *Empatheia* descrevem não só uma fotografia de um momento musical que estou vivendo em relação ao fazer artístico, mas, mais do que isso, evidenciam uma busca pessoal por algo maior que a própria arte e que minhas possíveis intenções artísticas, tornando a música que crio e executo um mero e limitado elemento de comunicação diante da grandeza daquilo que pretende comunicar.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 416 p.
- ALVES, Luciano. **Fazendo música no computador**. 4. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2014. 308 p.
- ASHER, Jay. **Mike Verta: From a Mockup to an Orchestral Recording**. 2012. Disponível em <<http://www.filmmusicmag.com/?p=9262>>. Acesso em 18 de outubro de 2015.
- Bíblia Apologética de Estudo. Versão Almeida Corrigida Fiel. 5. ed. Jundiaí: Instituto Cristão de Pesquisas (ICP), 2011. 1657 p.
- Bíblia de Estudo Defesa da Fé: Questões reais, respostas precisas, fé solidificada. Versão Almeida Revista e Corrigida. Rio de Janeiro: CPAD, 2010. 2228 p.
- Bíblia de Estudo MacArthur. Versão Almeida Revista e Atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010. 2015 p.
- BOYER, O. S.. **Pequena Enciclopédia Bíblica**. São Paulo: Vida, 1978. 672 p.
- BRAHMS, Johannes. **Symphonie C moll, Op. 68**. Berlin: N. Simrock, 1877.
- BUCKLAND, A. R.. **Dicionário Bíblico Universal**. São Paulo: Vida, 1981. 453 p.
- CHAMPLIN, R. N.. **Enciclopédia de Bíblia, Filosofia e Teologia**. São Paulo: Hagnos, 2014. 5230 p.
- COLLINS, C. John; GRUDEN, Wayne; SCHREINER, Thomas R. (Org.). **Origem, confiabilidade e significado da Bíblia**. 3. ed. São Paulo: Vida Nova, 2013.
- EVANS, C. Stephen. **Dicionário de Apologética e Filosofia da Religião**. Edição de bolso. São Paulo: Vida, 2004. 149 p.
- FEE, Gordon D.; STUART, Douglas. **Como ler a Bíblia livro por livro: um guia de estudo panorâmico da Bíblia**. São Paulo: Vida Nova, 2013. 528 p.
- GUEST, Ian. **Arranjo: Método Prático**. 3 vol. 3. ed. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 142 p.

KIERKEGAARD, Soren. **Temor e tremor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 138 p.

KUHLMANN, Silvestre. **Trabalha, Poeta!**. São Paulo: Reflexão, 2013. p. 67.

LEWIS, C. S.. **Cristianismo Puro e Simples**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 300 p.

LONGMAN III, Tremper. **Como ler Gênesis**. São Paulo: Vida Nova, 2009. 222 p.

LOURENÇO, Adauto. **Como tudo começou: Uma introdução ao Criacionismo**. São José dos Campos: Fiel, 2007. 286 p.

LOWERY, Kirk. Números na Bíblia. In: **Bíblia de Estudo Defesa da Fé: Questões reais, respostas precisas, fé solidificada**. Rio de Janeiro: CPAD, 2010. p. xxxvii-xl.

LUTER JR., A. Boyd. Notas em Gênesis. In: **Bíblia de Estudo Defesa da Fé: Questões reais, respostas precisas, fé solidificada**. Rio de Janeiro: CPAD, 2010. p. 34.

MCDOWELL, Josh. **Novas evidências que demandam um veredito**. São Paulo: Hagnos, 2013. 1275 p.

MÜLLER, Bruno. Glossário. In: KUCHENBECKER, Valter (org.). **O homem e o sagrado**. Canoas: ULBRA, 1998. 372 p.

NESTICO, Sammy. **The complete arranger**. Carlsbad: Fenwood Music Co. Inc., 1993. 338 p.

NEWMAN, John Henry. **A cruz de Cristo, medida do mundo**. Traduzido por Frederico Bonaldo. 2007. Disponível em http://www.quadrante.com.br/artigos_detalhes.asp?id=220&cat=6&pagina=1. Acesso em 17 de outubro de 2015.

PLANTINGA, Alvin. **Deus, a Liberdade e o Mal**. São Paulo: Vida Nova, 2012. 140 p.

PRASS, Luciana; ZANATTA, Luciano; ABREU, Caroline Soares de.; MATTOS, Fernando Lewis; BRAGA, Reginaldo Gil; CARPENA, Lucia Becker. **Proposta de criação da ênfase Bacharelado em Música: Música Popular**. Porto Alegre: DEMUS/UFRGS, 2010. Digi.

REESE, Edward (org.). **A Bíblia em ordem cronológica**. Nova Versão Internacional. São Paulo: Vida, 2003. 1298 p.

RIBEIRO, Guilherme. Recursos Estilísticos. Disponível em <http://esjmlima.prof2000.pt/figuras_estilo/figurestil.htm>. Acesso em 01/11/15.

RIDDLE, Nelson. **Arranged by Nelson Riddle: The definitive study of arranging by America's #1 composer, arranger and conductor..** Secaucus: Warner Bros. Publications Inc., 1985. 196 p.

TARUSKIN, Richard. Oxford History of Western Music. Disponível em <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-018004.xml>>. Acesso em 01 de novembro de 2015.

TRANCHEFORT, François-René (org.). **Guia da música sinfônica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 942 p.

ZACHARIAS, Ravi. **Por que Jesus é diferente**. São Paulo: Mundo Cristão, 2003. 224 p.

ANEXOS

LETRAS DAS CANÇÕES (E SUAS REFERENTES FAIXAS NO CD):

1. NO PRINCÍPIO

(Música: Saimon Saldanha/ Letra: Silvestre Kuhlmann)

1.1 – Prelúdio (faixa 1)

Grade em anexo após as letras (p. 76)

1.2 – Criação (faixa 2)

Intérprete: Allan Breno

A terra era sem forma
Vazia e trevosa
Pairava sobre as águas
O Espírito de Deus
E Deus disse haja luz!
A luz ouve sua ordem
Ele ordena
E tudo atende à Voz

Surgem céus, a terra, o mar
Plantas, bichos e o sol
Ele ordena: dêem fruto,
Cresçam, multipliquem,
Ele viu que era bom
(Ele viu que era bom)
E quis compartilhar

(Ele viu que era bom)
E assim veio criar
Homem e mulher.

1.3 – Diálogo no Éden (faixa 3)

Intérpretes: Allan Breno, Ezequias Lacerda e Maéli Farias

1.4 – Interlúdio (faixa 4)

1.5 – Queda (faixa 5)

Intérpretes: Ezequias Lacerda e Allan Breno

Adão resolveu ouvir a voz de Eva
Que fora iludida num sibilo maldito:
Ramos, se oponham contra a mão do Agricultor!
Independam de Deus!

Adão resolveu ouvir a voz de Eva
Que fora iludida num sibilo maldito:
Ramos, se oponham contra a mão do Agricultor!
Independam de Deus!

Homem e mulher pensam em planejar
Algo melhor que aquilo que sonhei
E não refletem mais a Nossa imagem
Pois consomem-se em egoísmo

E nus, querem se ocultar
Da minha voz, à tarde, no jardim,
Saíam daí!

1.6. Interlúdio – Saída do Jardim (faixa 6)

1.7 – Promessa de Redenção (faixa 7)

Intérprete: Allan Breno

Criar não me custou nada demais
Mas redimir o Homem, que caiu,
Irá custar o sangue de meu Filho
Que descera à Terra em forma de um bebê
E irá abençoar todos os povos
Conforme a promessa a Abraão
Que irá honrar a Aliança:
Eu serei teu Deus, e das tuas gerações.

1.8 – Abraão (faixa 8)

Intérpretes: Silvestre Kuhlmann, Maéli Farias, Érico Ezequiel e Queila Martins

Deixou Abraão a sua terra;
De Ur seguiu pra Canaã.
Foi peregrino, estrangeiro,
Pois na promessa ele creu.

Que geraria um grande povo,
Imensurável feito o pó,
E mesmo sendo muito idoso,
Firmou-se nessa esperança.

Foi passando o tempo, envelheceu,
Sua fé manteve seu vigor
Assim fez-se moço
E Isaque ele abraçou: Um menino!
Aos cem anos o gerou.

Isaque: filho da Alegria;
Seu nome isso quer dizer,
Pois colocou nos lábios riso
E Sara, a mãe, mal pôde crer!

Cresceu, e então foi desmamado,
O filho amado pelos pais,
Foi celebrada uma festa.
Banquete imenso, suntuoso!

A mais dura prova Deus propôs:
Toma o filho amado, singular,
Sobe até ao monte,
E holocausto a mim prepararás
O menino, tua mão imolará.

Sobe Abraão, ergue um altar
Toda a lenha arrumou
E o menino pôs por cima
Mas uma voz veio do céu:
Não estendas a mão!
O Cordeiro é preparado.

2 – A LEI

2.1. Interlúdio (faixa 9)

2.2. Moisés e a Lei (faixa 10)

(Música: Saimon Saldanha/ Letra: João Batista dos Santos e Saimon Saldanha)

Intérprete: Daniel Ortiz

Todos os dias ao por do sol
Ou logo ao se abrirem os olhos tenros da manhã
Uma ovelhinha, um ritual
Um pouco de farinha de fina flor

O sacrifício habitual
Mais que apaziguar a ira divinal
Em essência, é provisão
Para quem erra
É chance chance de receber
Perdão que o liberta
Porta aberta outra vez
Justiça e amor de Deus
Se reúnem e se abraçam
Para oferecer aos povos o perdão

*O cordeiro trazido em holocausto lembra:
O amor é maior do que o pecado
E aponta para outro tempo ao longe em que
o próprio Deus se oferecerá
Cada vez que um cordeiro é imolado
Menção se faz a um futuro em que
o Cordeiro de Deus de uma vez para sempre será sacrificado
E cumprirá a Lei*

Todos os dias ao calor do sol
Vê-se uma nuvem guiando um povo a caminhar
Por Deus libertos da escravidão
Buscando a terra que Ele mesmo prometeu

O escolhido, a voz de Deus
Para guiar o povo de volta aos caminhos Seus
Como uma sombra de bens vindouros
A lei é dada a Moisés
E a voz clama:
Sedes santos como eu sou santo
Separados, povo meu!
A lei dou para formá-los
Novamente à minha imagem
E trazer por sacrifício o perdão

3. OS PROFETAS

3.1. Interlúdio (faixa 11)

3.2. Os Profetas (faixa 12)

(Música: Saimon Saldanha/ Letra: Érico Ezequiel e Saimon Saldanha)

Intérprete: Ezequias Lacerda

O mal denunciar
Sem parodiar
Refutar medidas de homens cruéis
Ungidos do Senhor
A profetizar
Aclarar o oculto
Predizer de Deus desígnios

Porta voz de Deus,
Escolhido Seu,
Isaias prenunciou o Emanuel
Reconciliará

A humanidade a Deus
Apregoará ano aceitável do Senhor

Exulta, filha de Sião
Vem chegando a salvação
Em um jumentinho vem
O rei justo e salvador
Oh filha de Sião
Vem chegando a salvação
Plenitude da revelação
Do amor de Deus.

Ao profeta, Deus
Deu revelação
O Messias de uma virgem nascerá
Vem trazer aos Seus
Santa redenção
Desprezado, levará as dores sobre Si

Servo do Senhor
Oprimido em dor
Pisaduras que a muitos vai sarar
O castigo
Que nos traz a paz
Leva sobre Si o Justo Servo Sofredor

3.3. Silêncio Profético (faixa 13)

4. O VERBO SE FEZ CARNE

4.1. Interlúdio (faixa 14)

4.2. O Verbo se fez Carne (faixa 15)

(Música: Saimon Saldanha / Letra: Silvestre Kuhlmann e Saimon Saldanha)

Intérprete: Queila Martins

O Verbo se fez carne entre nós,
O Deus onipotente aqui desceu;
Deixou a glória eterna, o Pai, o trono,
E servo se tornou.

A Luz brilhou em meio à escuridão;
De Deus, concreta manifestação,
Cumpriu em si a lei, Cristo, o nosso Rei
Nos traz a Graça!

Os temores, vem tirar, as ofensas perdoar,
E vem tornar filhos de Deus
A todos os que crerem
E o receberem em seu coração.
Não morrerão! Restauração eterna
Da comunhão perdida.

5. VIDA DE JESUS

5.1 – Ministério (faixa 16)

(Música: Saimon Saldanha/ Letra: Silvestre Kuhlmann)

Intérprete: Silvestre Kuhlmann

Eu não vim para esmagar
A cana que se estilhaçou
E nem vim para apagar
O seu pavio que está por um fio,
Ainda fumegando.
Eu vim para restaurar,
Avivar, acolher e salvar.

O Espírito de Yahweh,
O Senhor, paira sobre mim;
E ungiu-me para pregar

As Boas Novas
Aos pobres, aos mansos,
Liberdade aos cativos,
Enviou-me para cuidar
Dos que estão
Com alquebrado coração.

Eu mando, às trevas, a luz
Ordeno aos tristes:
Alegrem-se em Sião!

É chegado o Reino dos Céus,
Convertei-vos!
A todos vou convidar,
Irei vos apascentar.

Eu chamei Simão Pedro e André,
Seu irmão:“Vinde após mim!”
Eles largam as redes para pescar homens;

Eu sigo chamando e vão se ajuntando
Tiago e seu irmão, João,
Que largam o barco e se vão...
E logo são doze discípulos
Andando comigo a presenciar:

Coxos andam, os cegos vêm,
Surdos ouvem, e as boas novas são
Pregadas aos pobres.

(e Eu sigo a curar)

Se alguém quer vir após mim, a si
deverá negar;
Tomar cada dia a sua cruz.
E quem sua vida quer salvar,
Esta perderá;
A salva quem a perder por mim.

Tomai sobre vós meu jugo
E aprendei de mim
Que sou manso e humilde de coração,
E encontrareis descanso;
Meu fardo é leve,
Meu jugo é suave.

Eu vim para restaurar,
Avivar, acolher e salvar.

5.2. Interlúdio (faixa 17)

5.3. Sacrifício (faixa 18)

(Música: Saimon Saldanha / Letra: João Batista dos Santos e Saimon Saldanha)

Intérprete: Érico Ezequiel

Sexta feira de manhã
As ruas de Jerusalém contemplam
E suas pedras em silêncio choram
Quando Ele passa ali
Toda História transformou
Nos poucos metros daquele trajeto
A maior distância que a humanidade jamais
Poderia percorrer
A distância entre o homem
E o coração de Deus
O caminho do perdão

*Uma cruz
Onde o Cristo que era inocente foi julgado
Sendo justo, no lugar de pecadores condenado
Eterniza o instante em que Deus se entregou
Numa cruz
Finalmente a Lei e toda História têm sentido
O amor de Deus se mostra quando Cristo é ferido
Ao sofrer a pena em lugar
De pecadores, pode perdoar
Dando vida eterna a todo o que nEle crer*

Todo dia de manhã
As ruas de Jerusalém suspiram

E os visitantes vêm de longe
Porque ali ele passou
O cordeiro que os judeus
Ofereciam como sacrifício
O filho que o Senhor pediu para Abraão entregar,
Como oferta em altar
Era Ele que mostravam
Tudo nele se cumpriu
Tudo Ele consumou

Uma cruz

*Onde o Cristo que era inocente foi julgado
Sendo justo, no lugar de pecadores condenado
Eterniza o instante em que Deus se entregou
Numa cruz
Finalmente a Lei e toda História têm sentido
O amor de Deus se mostra quando Cristo é ferido
Ao sofrer a pena em lugar
De pecadores, pode perdoar
Dando vida eterna a todo o que nEle crer*

Jamais existiu
Dia igual
O sol se escondeu
A terra tremeu
Ao presenciar
O Sacrifício de Jesus

Lá na cruz

*Pela graça, a paz e a justiça se beijaram
E o sangue inocente foi o preço do pecado*

*Em oferta e sacrifício o próprio Filho se entregou
Lá na Cruz
A Misericórdia e a Verdade se encontraram
O Cordeiro justo é morto, tudo está consumado
Relação perdida é restaurada
Cruz erguida, dívida riscada
Pelo próprio Deus entregue em Cristo por amor*

5.4. Interlúdio (faixa 19)

5.5. Ressurreição (faixa 20)

(Música: Saimon Saldanha / Letra: Silvestre Kuhlmann e Saimon Saldanha)

Intérpretes: Izabele Figura e Ezequias Lacerda

A morte entrou,
Com ela, a dor
E o pranto que faz cessar o sorriso;
Quem a criou e quem a convidou?
Nesta festa, deu basta, nefasta!

Até Jesus
Seu fel provou
Na cruz pagou por um crime que não cometeu

E o Mal pensou prevalecer
Sobre a Vida que jazia
Num túmulo sem luz.

É domingo
(terceiro dia)

De manhã
(de sua morte)
Madalena, seu corpo
Foi ungir com perfumes,
Não havia
(em seu sepulcro)
no caminho
(não encontrou então)
Uma pedra, uma pedra,
Ela não estava lá!

*Onde está, ó morte, a tua vitória?
Onde está teu aguilhão,
Se dos mortos, Cristo já ressuscitou?
Triunfante reina em glória
E pra sempre reinará,
Onde está, ó morte, a tua vitória?
Cristo vivo está!*

Morte não é mais o fim
(Finda o luto, já se foi!)
Foi-se o fio da foice enfim!
(fim da morte, reina Deus)
Deus nos desafia a viver ressurreição
Esperança tem quem nEle crer.

*Onde está, ó morte, a tua vitória?
Onde está teu aguilhão,
Se dos mortos, Cristo já ressuscitou?
Triunfante reina em glória
E pra sempre reinará,*

Onde está, ó morte, a tua vitória?

Cristo vivo está!

6. ASCENSÃO DE JESUS

6.1. Interlúdio (faixa 21)

6.2. Promessa do Consolador (faixa 22)

(Música e letra: Saimon Saldanha)

Intérprete: Silvestre Kuhlmann

Ide pelo mundo ao povo

A palavra proclamai

Volto agora para o Pai

Mas um dia eu virei de novo

Mandarei pra consolar

Santo Espírito de Deus

Vem pra preparar os meus

E em verdade há de vos guiar

E recebereis poder, sereis então

Capazes de enfrentar vossa missão

E sereis testemunhas

De meu Reino na terra

De mim o Espírito testificará

E obras maiores que as minhas vós fareis

Até que em glória eu venha vos buscar

E enfim pra sempre em meio de vós habitarei

7. CONVITE À ENTREGA

7.1. Choro de Deus (faixa 23)

(Música: Saimon Saldanha / Letra: Silvestre Kuhlmann)

Intérprete: Silvestre Kuhlmann

Sou mar tão profundo e por mais que mergulhes
Os mistérios não cessam por todos os lados;
A cada braçada se vê tanta vida
Por Mim envolvida e que em Mim subsiste.

Sou tão grande tesouro e por mais fundo caves
Não se esgotarão as riquezas que trago
Em meu ser escondidas, gigantes jazidas,
Reservas imensas, insondáveis.

Te contentas com superfície,
Com ouro de tolo, o refugio e o raso;
Com pedras nas mãos não podes cavar,
Com os pés na areia não podes mergulhar.

Sou céu infinito e por mais que te aventures
Não há eternidade capaz de decifrar-me;

Vem, pois, desfrutar-me, não percas mais tempo,
Lança fora o refugio, tira os pés do chão.

Cedo venho,
Apressa o Reino;
Paga o preço,
Rende-te, sou teu Deus!

7.2. Poslúdio (faixa 24)

GRADE ORQUESTRAL DO PRELÚDIO

I - NO PRINCÍPIO

I.a - Prelúdio

Saimon Saldanha

Largo $\text{♩} = 58 - 58$ poco accel. A tempo

(1, 2) (3)

sfz *f* *sfz* *dim.* *dim.*

(Tubular Bells)

Largo $\text{♩} = 58 - 58$ poco accel. A tempo

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Copyright © Saimon Saldanha
Montenegro/RS, 2015-01

A tempo

14

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Eng. Hn.

Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

Flug.

Tpt. 2, 3

Tbn. 1

Tbn. 2, 3

Tba.

Timp.

Orch. Bells

Pno.

A tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

f

cresc.

sfz

8va

(div.)

f

mf

f

20 5

Fl. 1. 2 *mf* *tr*

Ob. 1. 2

Eng. Hn.

Cl. 1. 2 *mf*

Bsn. 1. 2 *mf* *mp*

Hn. 1. 2 *f* *mp*

Hn. 3. 4 *mp*

Flug.

Tpt. 2. 3

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2. 3 *mf* *mp*

Tba. *mf* *mp*

Timp.

Orch. Bells

Pno.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*