

ORIGINAL

Editores

Ceci Maria Costa Baptista Mariani,
Breno Martins Campos

Conflito de interesses

Não há conflito de interesses.

Recebido

03 jul. 2025

Versão final

01 nov. 2025

Aprovado

04 nov. 2025

A recepção de Mozart e sua religiosidade no pensamento contemporâneo: três perspectivas

Mozart's reception and his religiosity in contemporary world: three perspectives

Thais de Matos **Barbosa**¹ , Kaique Aparecido Gonçalves e **Silva**² 

¹ Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras. Guarabira, PB, Brasil. Correspondência para T. M. Barbosa. E-mail: <thais.m.barbosa@gmail.com>.

² Universidade Federal da Paraíba. Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões. João Pessoa, PB, Brasil.

Como citar este artigo: Barbosa, T. de M.; Silva, K. A. G. A recepção de Mozart e sua religiosidade no pensamento contemporâneo: três perspectivas. *Reflexão*, v. 51 e2616425, 2026. <https://doi.org/10.24220/2447-6803v51a2026e16425>.

Resumo

Wolfgang Amadeus Mozart foi um promissor músico austríaco, cujas obras se tornaram referência dentro da música ao redor do mundo, desde suas peças mais simples às grandes missas, óperas e sinfonias. O trabalho desse compositor foi profícuo e marcado pelo aspecto ora demoníaco e hedonista, ora sagrado e transcendental. Com o intuito de melhor compreender a sua obra, o presente estudo mostra, a partir de estudos da filosofia e da teologia, como o sagrado e o profano se apresentam na obra de Mozart, bem como a influência desses aspectos na composição de suas obras nos seus últimos dez anos de vida. Para tal, utilizar-se-á como referência os estudos filosóficos e teológicos de Søren Kierkegaard, Karl Barth e Hans Küng, para melhor elucidação teórica.

Palavras-chave: Demoníaco. Música. Reformado. Transcendental. Wolfgang Amadeus Mozart.

Abstract

Wolfgang Amadeus Mozart was a promising Austrian musician, whose works have become a reference in music around the world, from his simplest pieces to great masses, operas and symphonies. This composer's work was prolific and marked by aspects that were sometimes demonic and hedonistic, sometimes sacred and transcendental. In order to better understand his work, this study shows, based on studies of philosophy and theology, how the sacred and the profane are presented in Mozart's work, as well as the influence of these aspects on the composition of his works in the last ten years of his life. To this end, the philosophical and theological studies of Søren Kierkegaard, Karl Barth and Hans Küng will be used as references for better theoretical elucidation.

Keywords: Demonic. Music. Reformed. Transcendental. Music. Wolfgang Amadeus Mozart.

Introdução

Ao se depararem com as obras de Wolfgang Amadeus Mozart, muitos ouvintes são reduzidos ao silêncio ou a adjetivos gaguejantes como *incomparável*, *angelical* ou *sublime* (Gouwens, 2000). Entretanto, filósofos como Søren Kierkegaard,

Karl Barth e Hans Küng, que também escreveram acerca de aspectos teológicos, diferem em muito, mas são de comum acordo sobre a grandiosidade do trabalho do compositor austríaco.

Deve-se levar em consideração a vasta produção artística desse músico que transformou a música do período clássico. Suas principais obras versavam sobre temas que incluíam o catolicismo, a maçonaria e o Iluminismo e, por isso, à sua obra pode-se debruçar inúmeras análises, desde àquela em que se observa um *Mozart demoníaco*, partindo de uma construção kiekergaardiana; um *Mozart reformado* sob a luz de Barth; e um *Mozart católico e transcendental* sob a óptica de Küng.

Entretanto, para iniciar este trabalho, um questionamento se faz importante: é possível se falar de uma *música religiosa* em Mozart? Canale (2023) afirma que toda obra de arte, enquanto captação e expressão, seja essa do consciente ou do inconsciente, de uma realidade metafísica é, etimologicamente, um ato religioso. Desta forma, ao considerar-se as 626 peças que compõem todo o repertório mozartiano, dentro deste escopo se encontram trabalhos de cunho religioso: 20 missas completas e 70 obras de cunho religioso, até o ano de 1781. Vale-se considerar aqui o caráter explícito dessa religiosidade, cujos trabalhos religiosos, até os dias atuais, são referência às obras mozartianas, tais como o *Requiem*. Percebe-se que, à medida que o músico amadurece em idade, essa cronologia que vai do demoníaco ao transcendental ocorre de forma quase que orgânica.

Inicialmente, o presente trabalho buscará analisar as três visões filosóficas do trabalho de Wolfgang Amadeus Mozart para, a partir desse ponto, observar-se as obras mais importantes do compositor e sua relação com o sagrado.

Para entender Mozart: sua produção artística

A exploração teológica da música de Wolfgang Amadeus Mozart não se apresenta como uma mera possibilidade para exercer uma violência hermenêutica. Pelo contrário, ela é uma necessidade que visa exteriorizar a grandiosidade da sua obra, visto que o trabalho de Mozart já contém elementos teológicos internalizados.

Jean-Victor Hocquard (1958) atribui a terminologia *pensamento de Mozart* ao delimitar a construção e divisão da obra artística do maestro. Para Ortega (1988), este pensamento musical vive consubstanciado na obra, que é fruto do ato criativo e, apesar de não ser um pensamento conceitual, não deixa de, por isso, estar relacionado ao intelecto.

Os dez últimos anos da obra de Mozart podem ser divididas em três grandes momentos de acordo com a sua obra, tal qual exposto no Quadro 01.

Quadro 1 – Divisão da produção de Wolfgang Amadeus Mozart.

Divisão da produção de Wolfgang Amadeus Mozart	
1781 - 1786	"Idomeneo" (K.366) e "Le Nozzedi Figaro" (K.492) marcariam o primeiro momento, que se pode chamar de "momento de afirmação", em que Mozart descobre e consolida sua personalidade estética com uma linguagem musical própria. Nesse período, surgem as grandes produções dedicadas a Haydn (K.387, 421, 428, 458, 464, 465) e os grandes concertos para piano (K.449, 450, 451, 453, 456, 466, 467, 482, 488, 491)
1787 - 1790	Mozart experimenta a necessidade de "purificar" sua linguagem musical para alcançar a mais perfeita encarnação possível – na obra criada – da Beleza intuída. Este momento de "negação" leva Mozart a vivenciar uma verdadeira "noite escura" no ano de 1790. Como exemplos desta purificação musical – e sem dúvida espiritual – a que o músico chegou (digamos, a que foi levado), cite-se, no campo da música instrumental, o Quinteto em lá maior para clarinete e cordas (K.581) e, na ópera "Cosi fan tutte" (K.588).
1791	É o momento em que o músico (que atravessou a "noite escura") atinge uma nova e insuperável síntese na qual recolhe toda a sua aventura estética, iniciada na primeira infância. Falando em linguagem teológica, não hesitamos em descrever este período como um momento de "eminência", como uma passagem ("Páscoa") do transcendental (Beleza) ao Transcendente (Deus). Do último Concerto para Piano (K.595) ao <i>Requiem</i> (K.626), todas as obras deste ano revelam uma luminosidade única e irrepetível; todos balbuciam o mistério de uma Presença que Mozart experimentou, no seu ser carnal, como uma Ausência dolorosa.

Fonte: produzido pelos autores a partir de Hocquard (1958).

Pode-se analisar a produção de Wolfgang Amadeus Mozart sob quatro grandes aspectos: o primeiro diz respeito ao ato criador e sua imagem ideal; o segundo é sobre o próprio Mozart e sua imagem ideal; o terceiro é a morte como centro do trabalho mozartiano; e o quarto e último ponto são a música religiosa, a ópera e a música maçônica.

Para se entender o primeiro ponto, faz-se mister entender que o ato poético ou ato criador possui, em sua relação com sua *força memorial ou rememorativa*, uma capacidade reveladora (Ortega, 1988, p. 105).

O ato poético é capaz de revelar ao homem algo do mais profundo e eterno de si mesmo, a imagem ideal. Ela simboliza a estrutura mais profunda do ser humano. Não só se revela, se manifesta, através da mediação do ato criativo, mas também tende a modelar com a sua “forma” a totalidade da existência do artista. Para o criador, isto significa entrar num itinerário estético-espiritual em que a alegria e a dor se misturam intimamente: a alegria da intuição da Beleza, a dor da distância entre o seu ser como criador e o seu ser como homem.

As atitudes éticas por parte do criador é que vão ditar o processo criativo, cujos resultados podem ser os mais diversos, posto que esse resultado não ocorre de forma automática. Segundo Ortega (1988), a imagem ideal, além de revelar o ser mais profundo do homem e a realidade, é portadora de um Valor (percebido esteticamente do artista) que desafia a liberdade humana desde a sua interioridade mais profunda, convidando-nos misteriosa, mas verdadeiramente, a responder ao seu apelo silencioso.

O segundo ponto diz respeito ao próprio Mozart em si e sua imagem ideal. Segundo Hocquard (1958), muito do que o músico já trazia dentro de si como imagem ideal desperta nesse período a partir da personagem da Condessa em *Le Nozze de Figaro*, de 1786. O autor argumenta que duas grandes árias da ópera: *Porgi amor e Pomba sono*, Mozart retomou as linhas melódicas do *Agnus Dei*, da Missa K. 337, para a primeira ária, e da missa K.317, conhecida por ser a *Missa da Coroação*, para a segunda ária. Isto é, nos dois grandes momentos líricos em que Mozart nos apresenta essa personagem, ele dá a ela uma roupagem *cristológica*.

Durante a ópera, ainda há o esvaziamento da personagem, cujo marido a seduz pensando ser a sua serva, Susana. O seu amor é tão grande que ela acredita que o amor será capaz de converter o seu marido a amá-la, sendo ela a própria representação do *Agnus Dei*, o Cordeiro que se imola e sacrifica, dando sua vida em detrimento do amor e da causa.

O terceiro ponto se concentra a respeito da morte como pensamento musical mozartiano. Faz-se necessário entender o processo de produção artística de Mozart a partir do conceito de fé na morte como o caminho de acesso à uma verdadeira bem-aventurança e a encarnação dessa verdade no plano existencial. Pode-se dizer que, no plano estético, o problema da morte se exterioriza na questão da linguagem musical.

Em um determinado momento de sua vida, Mozart entrou em contato com a obra de Johann Sebastian Bach, o que lhe causou uma produção profícua a qual era o reflexo do problema transcendente que vivia dentro de sua mente: a morte, esta que levava à paz, à serenidade e a à bem-aventurança, como resultado final.

O último ponto do trabalho de Mozart diz respeito ao entrelaçamento entre a música religiosa, a ópera e a maçonaria. No que diz respeito à relação entre a música operística e religiosa, duas temáticas são de destaque: a atitude do homem para com os outros homens e a atitude do homem para com Deus (Ortega, 1988).

No que diz respeito à primeira atitude – do homem para com os semelhantes – pode-se associar à “renúncia da paixão”; quanto à segunda, pode-se associar “abandono e esperança diante da morte”. Para Ortega (1988), ambas as atitudes acabam se fundindo em uma só: relaxamento

e serenidade, que purificam a paixão, preparando-a para a irrupção da Luz divina. Na operística mozartiana, há um espaço especial, nesse aspecto, principalmente para as personagens femininas. De acordo com Ortega,

nelas, especialmente nas grandes personagens femininas, de Ília a Pamina, revela-se esta atitude interior de progressivo relaxamento e consequente aceitação do seu destino, colocada em relação à Vontade divina, que por sua vez nos remete ao mistério da Paternidade: a descoberta da verdadeira face do Pai é um dos fios condutores da dramaturgia de Mozart. Nas suas óperas, Mozart propõe um primeiro grau ou nível desta experiência de abandono. Seus personagens ainda estão tateando em busca da Luz (Ortega, 1988, p. 109)

O exemplo claro disso pode ser visto na ópera *Die Zauberflöte* (A Flauta Mágica). Pamina, filha de Sarastro – a representação do Rei Sol – e da Rainha da Noite, é sequestrada e, a pedido da Rainha da Noite, é salva por Tamino, em um pedido doído na ária *Oh zittre nicht* – a primeira ária da Rainha da Noite. Ao ser resgatada, recebe de sua mãe a missão de matar o seu próprio pai, Sarastro, na segunda ária da Rainha da Noite: *Der Hölle Racht*, em que a Rainha diz: A vingança do inferno ferve em meu coração / Morte e desespero flamejam ao meu redor / Se Sarastro não sentir a agonia da morte por tuas mãos / Tu não serás mais a minha filha / Exilada para sempre / Abandonada para sempre / Destruídos para sempre / Todos os laços da natureza / Se por tuas mãos Sarastro não morrer / Ouçam, deuses da vingança / Ouçam o juramento de uma mãe³.

Na sua música religiosa, esta experiência atinge o seu máximo de intensidade. Longe de abandonar o plano dramático, Mozart acessa o drama essencial: o destino humano no que é mais crucial, o seu destino definitivo diante de Deus. De forma mais brutal e direta do que em suas óperas, o músico nos comunica a angústia e o medo da criatura diante da Justiça divina, e a irradiação gradual da Luz que acende a esperança na Misericórdia. É aqui que a hermenêutica cristológica da imagem ideal adquire toda a sua relevância. Ela nos permitirá interpretar as profundezas de sua atitude em relação à morte (Ortega, 1988).

Nos círculos maçônicos, Mozart encontrou ajuda para desenvolver a resposta à questão central de seu pensamento: a morte. Pelo que temos dito, fica claro que Mozart – em nossa opinião – não experimentou a sua fé católica e a sua adesão à Maçonaria. Em vez disso, diríamos que eles se reforçaram. No último ano de vida, o músico levou ao máximo esta fusão da religiosidade católica com a espiritualidade maçônica. O *Requiem* (K. 656) é visto, por alguns estudiosos, como a grande fusão entre sua fé e si próprio. Nele se dá a realização – não só na música, mas também na própria vida de Mozart – da morte iniciática, ou seja, da morte como acesso a uma forma superior de Vida.

A audição no sagrado: o conceito de teosonia⁴

Buscando uma melhor compreensão desse pensamento, faz-se necessário entender o conceito de teosonia, que se fará bastante presente na obra de Wolfgang Amadeus Mozart, principalmente durante a estética reformada e transcendental.

³ Do original em alemão: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr.
Verstossen sei auf ewig,
Verlassen sei auf ewig,
Zertrümmert sei'n auf ewig
Alle Bande der Natur
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört, Rachegötter, hört der Mutter Schwur!

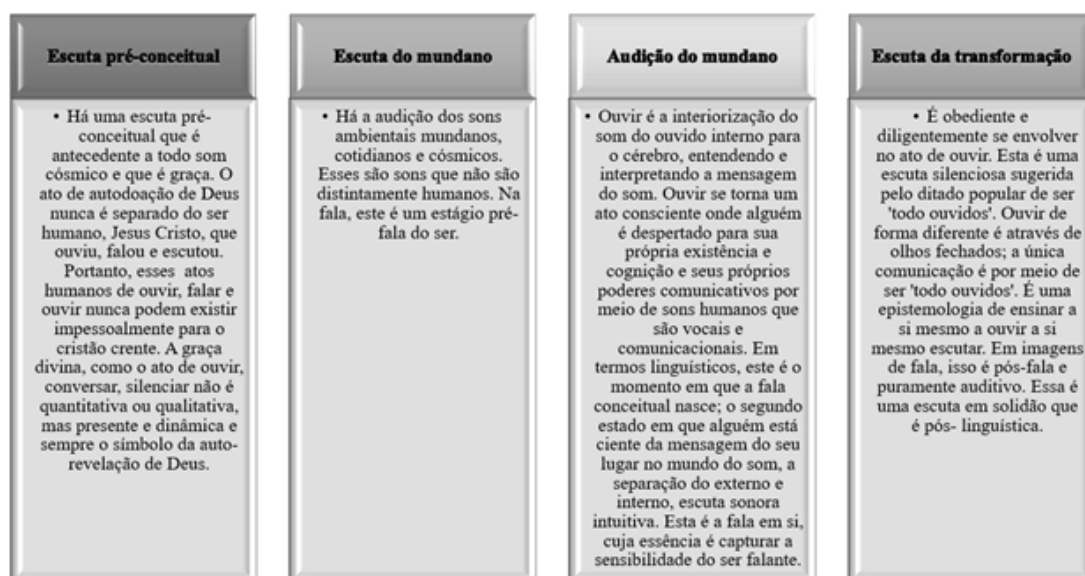
⁴ O termo é um neologismo criado pelo cantor e teólogo irlandês Nóirín NíRiain. A palavra tem elementos gregos e latinos. É o estudo do som dentro da religião, principalmente as crenças católicas romanas e cristãs.

A teosonia descreve o fenômeno da teologia da audição. Por um lado, ela tenta definir o fato, as ocorrências e as circunstâncias em que os momentos teosônicos emergem; por outro lado, refere-se ao evento sagrado auditivo à medida em que ele surge e é construído pela experiência humana em si, distinta do númeno, a própria escuta objetiva (NiRiain, 2003).

Dentro da teologia cristã, é bastante claro que ninguém jamais viu Deus, embora saiba-se que, de fato, desde as primeiras fontes do cristianismo, Deus tem sido ouvido, desde Abraão, que escutou o seu Deus e as mensagens sobre o seu Reino.

Ao se pensar o processo auditivo dentro do sagrado, há diferentes graus ou tipos a serem primeiramente distinguidos e então, a serem adaptados ao som da auto-comunicação de Deus, conforme explicitado na Figura 1.

Figura 1 – O processo de escuta no sagrado.



Fonte: produzido pelos autores, baseado em NiRiain (2003).

Desta maneira, pode-se considerar que a teosonia, segundo NiRiain, é

[...] a linguagem simples do ouvido que ora, é tudo sobre o poder de falar e entender Deus. É uma linguagem auditiva que fala de sons sagrados e transcendentos que são audíveis e, portanto, acessíveis a todos os seres humanos em sua existência histórica e concreta. A teosonia é temporal em todos os sentidos da palavra; está preocupada com a vida presente da humanidade em seu relacionamento com o Deus trino, e é uma expressão mundana de uma oportuna e rítmica 'mansa agitação de amor' (NiRiain, 2003, p. 44)

Deste modo, para um melhor entendimento desse músico tão completo e complexo, analisar-se-á o compositor a partir de três vertentes do sagrado e da teosonia em seu trabalho: a primeira a partir da visão do *demoníaco em Mozart*, sob a óptica de Kiekergaard; depois de um *Mozart reformado*, a partir da visão luterana de Barth; e, por fim, um *Mozart transcendental*, sob a óptica de Hans Küng, trazendo à luz a análise de trechos de suas obras para a fundamentação da discussão.

O Mozart demoníaco: a visão de Søren Kierkegaard

Kierkegaard (1987), em seu estudo chamado de *Os Estágios Eróticos Imediatos, ou a Erótica da Música* (tradução dos autores), no texto *Either or Part II* (Ou/Ou, por tradução livre dos autores) analisa, utilizando-se de um pseudônimo – A, profundamente sobre a arte e a música em si.

O filósofo dinamarquês apresenta “não uma pessoa religiosa ou mesmo ética, mas um epicurista refinado que tem como valor mais elevado o cultivo do prazer e a evitação da dor” (Gouwens, 2000, p. 462). A princípio, o esteta “A” considera que a música é uma arte radicalmente separada da linguagem, visto que o reino do som é separado do reino da ideia.

Ainda partindo desse pressuposto, o filósofo argumenta que a língua, mesmo sendo sólida, serve ao mundo das ideias, unida em pensamento. Desta maneira, a linguagem é, portanto, “o reino do espiritual, do reflexivo – e do cristão” (Gouwens, 2000, p. 426).

Gouwens (2000, p. 426) argumenta ainda que

“A” [...] à maneira hegeliana que a música não “se tornou independente” historicamente até o advento do Cristianismo. Para o Cristianismo, “No princípio era o Verbo”, a ideia, pensamento; e a música é assim separada em seu próprio domínio. Mas isto não significa que a música seja substituída ou abandonada quando o “espírito” aparece.

Kierkegaard analisa a obra de Mozart a partir da ópera *Don Giovanni*, o qual o filósofo traz uma interpretação interessante acerca das personagens envolvidas na narrativa operística.

O primeiro ponto de análise parte do próprio personagem principal da ópera: Don Giovanni. Para o filósofo, Don Giovanni não era um homem, e sim a representação de um desejo demoníaco, sendo a “quintessência de uma paixão erótica imediata” (Gouwens, 2000, p. 427). Don Giovanni seria a representação não de um personagem imoral, mas amoral, cuja sedução e alegria reforçam a força primitiva da natureza humana. Em aspectos freudianos, pode-se dizer que Don Giovanni representa a “libido em revolta”, no aspecto relacionado ao id e o superego; no aspecto cristão, pode-se dizer que ele representa a carne, o desejo, em detrimento da entrada do “espírito” ao mundo (Gouwens, 2000).

Um segundo ponto a considerar é a genialidade de Mozart na construção texto-musical da ópera. Mozart se baseou no mito de Don Juan para a elaboração desta peça musical, o que se apresenta, no início, de forma sensual, sendo a “música como arte do som, e não da linguagem” (Gouwens, 2000, p. 427).

Para “A”, faz-se necessário observar-se os contrapontos existentes nessa ópera, em que a música soa e desaparece, trazendo o “entusiasmo demoníaco pela vida” (Gouwens, 2000, p. 427).

Faz-se necessário, entretanto, explicitar do que se trata a ópera *Don Giovanni*, para que se possa fazer uma melhor análise artístico-religiosa do material. A ópera é uma peça para coro, orquestra e solistas, composta por Mozart em 1787 em dois atos.

O primeiro ato é dividido em dois cenários principais. Inicialmente, Don Giovanni, mascarado, tenta seduzir Dona Anna em sua casa. A tentativa falha resulta na intervenção do Comendador, pai de Dona Anna, que é traiçoeiramente assassinado por Don Giovanni. Dona Anna e Don Ottavio juram vingança. Em fuga com seu servo Leporello, Don Giovanni encontra Donna Elvira, uma antiga paixão, que ele abandona novamente, deixando Leporello para revelar a ela o rol de conquistas do amo. Subsequentemente, em um segundo ambiente campestre, Don Giovanni tenta seduzir Zerlina, uma camponesa prestes a se casar com Masetto. Sua tentativa é frustrada pela chegada de Elvira e, posteriormente, de Dona Anna e Don Ottavio. Dona Anna reconhece a voz de Don

Giovanni como a do assassino de seu pai, reafirmando o juramento de vingança. O ato culmina com Don Giovanni organizando uma festa, onde tenta novamente seduzir Zerlina, mas é confrontado por Masetto, Dona Anna, Don Ottavio e Elvira, que o acusam publicamente, forçando sua fuga.

O segundo ato inicia com Don Giovanni trocando de roupa com Leporello para seduzir uma criada de Elvira. Don Giovanni então engana Masetto, ferindo-o. Leporello, disfarçado, é confrontado por Zerlina, Masetto, Dona Anna e Don Ottavio, que o confundem com Don Giovanni e o ameaçam, até que ele revela sua identidade. A narrativa prossegue no cemitério, onde Don Giovanni e Leporello se deparam com a estátua do Comendador. A estátua ganha vida, repreende Don Giovanni e aceita seu audacioso convite para jantar. No clímax da ópera, durante o jantar de Don Giovanni, Donna Elvira faz um último apelo para que ele mude de vida, o que ele rechaça. A estátua do Comendador aparece para cumprir o convite, exigindo arrependimento do protagonista. Sua recusa final leva à sua condenação e arrastamento para as chamas do inferno por um coro invisível de demônios, encerrando a ópera com a punição do libertino e a restauração da ordem moral.

A abertura da ópera, com a ária *La ci darem la mano* (segunda ária do primeiro ato), em que Don Giovanni tenta a todo custo conquistar Zerlina, que é advertida por Elvira sobre ele, é um pequeno recorte de como Mozart decide jogar com o aspecto estético desse sedutor. A ária *Fin ch'han dal vino*, por exemplo, mostra o aspecto borbulhante e efervescente desse sedutor a maneira que brinca, por exemplo, com o aspecto da festa e da bebida, com o tom hedonista da personagem-tema da ópera.

O que Kiekergaard quer chamar atenção ao final do texto diz respeito à uma questão importante: o contraponto entre música e linguagem, entre o sensual e o espiritual.

Para Gouwens (2000, p. 463),

Em primeiro lugar, “A” tem razão: mesmo sem a duvidosa tese histórica hegeliana de que a música só surge com o advento do cristianismo, muitos querem dizer que grande parte da arte, especialmente muita música, é não-conceitual. A música só pode ser chamada de “linguagem” com qualificações; não incorpora “ideias” (a menos que esteja explicitamente vinculado a um texto). A afirmação de “A” de que a música é “sensual” significa simplesmente que ela cria deleite e prazer auditivo. Como Denis Donoghue resume apropriadamente o argumento de “A”: “A música existe em movimento, força, sucessão e repetição de sons. Mas a repetição não é reflexão; é o imediatismo recuperado.

Faz-se importante observar que, segundo A, assim como o personagem para nós é ofensivo diante de um moral, que é sedutora para nós, assim a música também o é para o ouvinte, seduzindo-nos. Desta maneira, “a ópera nos coloca contra nós mesmos, confirmando a ideia de que o sensual é um reino em guerra com a reflexão e a moralidade do espírito” (Gouwens, 2000, p. 463). Segundo A, a música, por si só, não possui um *transcendente*, um “espiritual”, pois, dentro da estética ocidental, a arte não é em si um canal de valores transcendentais; o cerne da experiência estética é simplesmente o prazer que atende à apreensão perceptual.

Vale salientar, no entanto, que A, como dito no início do texto, não é um religioso e pode possuir visões erradas acerca do conceito da *espiritualidade*, pois o mesmo parte do ponto do conceito de dualidade: a carne e o espírito, o sensual e o espiritual. Desta forma, pode-se levantar um questionamento: será que esses pontos estão realmente em forte oposição?

No contra peso desses questionamentos, Robert Fludd, apresenta, de modo geral uma definição para a música, sendo ela como: “uma ciência divina pela qual todas as coisas do universo estão conectadas por uma corrente inquebrável e através da qual – em cada coisa – um par se

relaciona com outro par em igual proporção” (Fludd, 2020, p. 83). É por intermédio dessa corrente que acontece aquilo que Kiekergaard estabelece como a entrada do “*espírito*” no mundo. Por esse pressuposto, a música de Mozart, para não haver dúvida da similitude do estado da Alma e do corpo, pode ser pensada como combinações de mesmas proporções, logo o lado demoníaco, estaria posto também para o lado reformado e transcendental. De acordo com Boécio (2009, p. 36) em sua obra

a música faz parte de nossa natureza e que não podemos nos privar dela, mesmo se quiséssemos. Portanto, o poder da mente deve ser direcionado de tal forma que aquilo naturalmente inato também possa ser dominado pela ciência. Por isso os músicos não se contentam em deleitar-se com as melodias sem conhecer a que proporções os sons estão inter-relacionados.

Parece-nos que essa tentativa expõe não só o caráter inter-relacionado entre compositor – ser finito, com a essência de um som criado para o espírito, como também apresenta sob a ótica do ser demoníaco um paradoxo criado por sua própria existência, isto é, necessita-se de outrem como parte fulcral no processo de compreensão, ou seja, a realidade onde o infinito cria a dualidade humana. Mozart captou essa inter-relação em sua ópera *Don Giovanni*.

Com uma qualidade semelhante ao próprio espírito do compositor, ainda nessa fase onde ele expressa sua visceralidade hedonista, a música preenche a natureza espiritual e material com certo prazer, pois penetra com ímpeto o mundo finito. Esse ato equivale ao que Fludd trata como sendo a criação do mundo por intermédio da música até chegar através de diversas emanações do homem e suas proporções. Aquilo que se move sem ser movido, enquanto substância imaterial, imutável, eterna, independente e Divina, seria nesse local que segundo Aristóteles (2014, I.9,279 a 17-30):

Não há lugar, nem vazio, nem tempo, fora do céu. Portanto o que quer que esteja lá é de natureza a não ocupar lugar algum, nem o tempo o envelhece, nem há mudança em nada do que está além do movimento mais externo; continua por toda a sua duração inalterável e inalterado, vivendo a melhor e mais autossuficiente das vidas.

Contudo, tais aspectos desse pensamento estão indissolúvelmente ligados tanto ao entendimento mais sutil do imaterial, quanto ao mais espesso do mundo onde a música se encontra. Nesse ponto, Mozart realiza esse caminho como plena maestria, como se o mesmo não fosse um ser humano, no contraponto da Eterna Divindade: ele seria um *daimon* cujo acesso aos planos por onde transcende e flui as primeiras harmonias do macrocosmo fossem criadas por ele.

Em outras palavras, num vasto plano geral de conhecimento cuja proposta é nos colocar diante do grande mecanismo pelo qual se pode aprender o macro e microcosmo, e mais além, o plano e concepção do universo, a fonte inicial, primeva, ou o primeiro motor imóvel, a divina Unidade Criadora de tudo. Essa faceta do compositor marca uma fase por onde ele destranca os planos do infinito contidos nas entrelinhas de sua ópera. Enquanto sua sedução encanta e provoca alterações no ser, a música segue o seu fluxo acessando as potências contidas no espírito, que é, para Fludd (2020), *sentido, imaginação, razão, intelecto e inteligência*. Tais potências são acessadas por Mozart como base para uma compreensão cristã do universo.

O Mozart reformado: a visão de Karl Barth

A tradição reformada é popularmente considerada tão iconoclasta, tão profundamente desconfiada dos abusos religiosos da arte visual, em particular, que é desprovida de estética. As fontes disso são muitas: Deus é radicalmente transcendente; a criatura não tem a capacidade para o infinito; realidades finitas, incluindo arte, música e linguagem, não são, portanto, veículos de transcendência – exceto quando Deus as usa graciosamente (Gouwens, 2000, p. 465).

Para os calvinistas, há uma valorização da ação obediente, enquanto em outras tradições cristãs, leva-se em consideração a ação contemplativa. Além disso, deve-se considerar o aspecto que buscava um certo intelectualismo, que valorizava um raciocínio analítico. Ao olhar o mundo desta forma, o pensamento de Barth parecia demonstrar que a estética e suas perspectivas pareciam condenadas, o que é um pensamento errôneo, pois acreditava-se que a estética calvinista se debruçava sobre a simplicidade, a sobriedade e a medida, a partir da utilização precisa dos dons dados por Deus.

Karl Barth é comumente associado aos teólogos neo-ortodoxos. Entretanto, o que poucos sabem é que ele era um fervoroso amante da música, tocava piano e era barítono, além de um estudioso profícuo das obras de Mozart (McInnis, 2014). Karl Barth, em um de seus textos acerca do compositor austríaco, afirma que “ele se impôs a si mesmo porque era precisamente sua disciplina que lhe dava alegria. E quando o ouço, isso me alegra, encoraja e conforta também” (Barth, 1986, p. 16).

Embora Barth fosse profundamente oposto às imagens visuais nas igrejas, ele encontrou grande significado religioso na música, particularmente, surpreendentemente para um teólogo, a música de Mozart. O amor de Barth pela música de Mozart é bem conhecido. O Mozart de Barth é um grande contraponto ao Mozart de A – demoníaco. Para o teólogo, o compositor austríaco fazia “soar a glória de Deus, abraçando luz e sombra” (Gouwens, 2000, p. 465), diferentemente do aspecto dualista em que se apresenta a visão de A, em Kiekergaard, entre o sensual e o transcendental.

Para Barth, a música é dessacralizada e, assim o sendo, ela é eminentemente humana, o que não faz com que a mesma arte seja ausente de aspectos religiosos. Segundo Gouwens (2000, p. 465),

A humanidade da música de Mozart é parte de seu apelo por Barth: Mozart “canta e soa”. Mozart não é Bach, com uma mensagem religiosa; ele não é Beethoven, o gênio solitário lutando pelo infinito. Ele também não é o “Eterno Rake” de “A”, ou o Mozart “demoníaco” do século XIX. De fato, tanto na música como na teologia, os gostos de Barth são decididamente antirromânticos; em contraste com a “mania de autoexpressão” romântica, Mozart simplesmente canta e ressoa.

Sendo assim, o Mozart de Barth simplesmente adota uma postura não-ideológica, sem uma metafísica ou visão político-sociológica mozartiana. Para o teólogo, a visão de que Mozart queria entregar uma “mensagem cristã” ou que suas obras estivessem a serviço de algo – como, por exemplo, *Die Zauberflöte* (A Flauta Mágica) – estivessem a serviço do Iluminismo e da maçonaria contra o cristianismo – eram ideias gentilmente rechaçadas por ele. A música de Mozart, para Barth, não era dogmática e, a partir de sua leitura do trabalho do compositor austríaco – seja seu trabalho religioso ou secular – não traz explicitamente quaisquer traços de ensinamentos cristãos, referindo-se ao seu trabalho como uma “parábola do reino dos céus” (Barth, 1986, p. 57).

Parábola é o termo-chave aqui, pois nesta palavra Barth respeita a música de Mozart como totalmente humana, mas a vê como um reflexo indireto do divino. A dessacralização da arte por Barth certamente não impede a revelação de Deus no artístico; se Deus pode falar com Hamurabi, Deus pode falar com Mozart. No entanto, Barth prefere falar da música de Mozart não como Evangelho, mas como parábola (Gouwens, 2000, p. 466). Fernando Ortega, em seu texto *Mozart, el amado de Dios*, discute os possíveis dons divinos que Mozart recebeu – esses eram descritos por Leopold Mozart, pai do compositor – em suas cartas ao filho e, com isso, Wolfgang Mozart era, indubitavelmente consciente e via um vínculo entre sua música e Deus, bem como reconhecia a Deus como a origem dos seus talentos. Entretanto, no concernente ao seu processo criativo, Mozart não estabelece quaisquer vínculos entre Deus e sua música (Ortega, 2006).

Sendo assim, a música de Mozart é a parábola da liberdade humana. Como fruto dessa liberdade, sua obra representa canta e ressoa esse louvor a Deus, testemunhando essa liberdade criativa através de suas óperas, missas, sinfonias e músicas de câmara (Gouwens, 2000).

Barth, em seu trabalho *A Dogmática Eclesiástica*, no volume III, apresenta uma visão acerca do conceito do lado sombrio da criação e a busca pela luz, fazendo uma excursão sobre Mozart. Para o teólogo, Mozart ouviu o negativo – a morte e seu lado sombrio – de um modo positivo e, assim, ouvindo a criação sem ressentimento e imparcialmente, ele não produziu apenas sua própria música, mas a da criação, seu duplo e ainda assim harmonioso louvor a Deus.

Segundo Ferreira (2003, p. 35), o teólogo foi criticado por esse seu trabalho, pois sua teoria era

[...] baseada na filosofia existencialista. Certamente, ele não subordinou a revelação ao existencialismo na mesma medida que Bultmann, mas deseja produzir uma teologia bíblica e livre de dependência de qualquer influência filosófica. Além disso, queria enfatizar a objetividade da revelação de Deus mais do que a subjetividade da fé humana.

Partindo desses argumentos, alguns autores levantam o questionamento de que, a partir de Barth, pode-se falar da abertura de um caminho para uma estética reformada ou não, levando-se em consideração de que o deleite estético também deveria ser o centro da adoração cristã, posto que o teólogo percebe em Mozart todas essas características.

O Mozart transcendental: a visão de Hans Küng

Hans Küng, em diversas maneiras, compactua com o pensamento de Karl Barth sobre Mozart, posto que o mesmo fosse afeito às ideias do teólogo suíço.

Um dos pontos em comum entre Küng e Barth diz respeito à teoria do Deus Triúno. Ferreira (2003) afirma que, para Barth, Deus é absolutamente transcendente e que, a partir desse prisma, ele fez uma forte distinção entre a procura helênica por Deus (que ele chama de *teologia natural*) e a proclamação do evangelho de que em Jesus nos procura (o que ele chama de *revelação*), usando essa percepção como única força motora do discurso trinitário.

Entretanto, por ser um teólogo católico, Küng traz um aspecto diferente e não percebido por Barth em seus estudos sobre Mozart: a experiência religiosa do músico, a experiência do mistério, que é ausente no protestantismo teórico de Barth.

Küng define Mozart como um compositor que apresenta “traços de transcendência”. Para o teólogo católico,

A música de Mozart – embora não seja música celestial, mas música completamente terrena – parece mostrar em sua beleza sensual, mas não sensual, poder e clareza, quão tênue é a fronteira entre a música, que é a mais abstrata de todas as artes, e a religião, que sempre teve uma conexão especial com a música. Pois ambas, embora sejam diferentes, nos direcionam para o que é, em última análise, indizível, para o mistério (Küng, 1993, p. 54).

Para Gouwens (2000), os vocabulários estéticos de Küng e Barth diferem principalmente porque suas tradições teológicas, bem como estéticas, expressam degraus distintos, onde o primeiro trata de esferas consideradas celestes logo é por intermédio da música que se almeja contemplar o mistério, enquanto o segundo apresenta uma estética reformada. Barth aceita alegremente uma explicação secularizada da música, enquanto teologicamente concede que a música possa se tornar pela graça de Deus uma parábola humana do Evangelho, contrastando com o sacramentalismo de Küng, ecoando temas tanto na teologia natural quanto nas tradições apofáticas, considera a

fronteira entre música e religião como fina como uma bolacha, pois a música é análoga à religião na forma como ambas apontam para um mistério indizível, comunicando inexprimivelmente essas cifras, traços de transcendência. Küng, portanto, abre caminho para uma considera  o muito mais expansiva pela música como um veículo de significado religioso e transcendente inerente. Apesar de diferentes, o Barth reformado e o Küng católico se abrem a possibilidade de uma convergência estética espiritual. Em outras palavras, tal estética não é particularizada, mas sim destituída “de interferência, do espírito é aquilo que denominamos de divindade, em oposi  o    finitude como o desfazer-se na existência contingente, na diferencia  o e no movimento mutável” (Hegel, 2014, p. 113).

Ao se tratar do aspecto transcendental da obra de Mozart, bem como do aspecto de sombra e luz, algumas obras merecem um especial destaque. A música de Mozart    como a textura da vida, que reflete tanto a luz quanto a escuridão. Isso precisa ser qualificado.

Stapert (2006) afirma que na obra de Mozart apresenta ambos os lados – luz e sombra – estão lá, mas a luz é muito mais proeminente do que a escuridão. Wye Jamison Allanbrook (1994) acertadamente critica aqueles que afirmam que o sombrio Mozart é o verdadeiro Mozart, seja na forma romântica que exalta a escuridão sobre a luz no claro-escuro de sua música, ou na forma pós-moderna que o v   como alguém que, sob a superfície da convenço clássica, fez “sugestões secretas que minam as ilusões de sua sociedade repressivamente otimista” (Allanbrook, 1994, p. 174). Seja qual for à maneira como essa “verdadeira voz” de Mozart    percebida, “os elementos que se presumem mascar  -la permanecem os mesmos – tonalidade (notavelmente, o ‘estrangulamento’ do modo maior), o impulso ao fechamento forte e... a variedade c  mica da superfície”. Allanbrook (1994, p. 173) argumenta que ver essas características como “mera convenço”    “historicamente impreciso”.

Para Barth (1986), o “centro” mozarteano não é como o do grande teólogo Schleiermacher – uma questão de equilíbrio, neutralidade e, finalmente, indiferença. O que ocorre em Mozart é, antes, uma gloriosa perturba  o do equilíbrio, uma virada na qual a luz sobe e as sombras caem, embora sem desaparecer, na qual a alegria supera a tristeza sem extingui-la, na qual os Anseios são mais altos do que o sempre presente “Não”. Observa-se, contudo desde o final do século XVIII a esteira de uma metafísica ontológica dualista e de uma teologia de quatro séculos antes de Mozart, que tal desequilíbrio   , senão, uma m  nada que foi fragmentada por vários partícipes que defendiam com inúmeros argumentos que a natureza do mundo criado se encontra negada e dividida entre sagrado e profano. Para tanto, Eliade apresentar   o sagrado enquanto uma equivalência ao poder e, em última análise,    realidade por excelência, dessa maneira o sagrado estaria impregnado e farto do ser, cuja:

potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposi  o sagrado/profano traduz se muitas vezes como uma oposi  o entre real e irreal ou pseudo real. (Não se deve esperar encontrar nas línguas arcaicas essa terminologia dos filósofos – real-irreal etc. –, mas encontra-se a coisa.)   , portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder [...] o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana. (Eliade, 1992, p. 14).

Retomando o aspecto transcendental na obra mozartiana, a primeira obra que destacamos nesse ponto é a *Misericordias Domini* (K. 222), de 1777, em que faz uma leitura cristã de um texto do velho testamento, proveniente de um antigo *Agnus Dei* gregoriano. Segundo Ortega (1994), nessa composi  o, o que fica subentendido    que, para Mozart, a misericórdia divina se encontra separada da figura sacrificial do cordeiro, representado aqui em toda a sua magnitude, um Deus

qui tollit peccata mundi. Sua obra contribui bastante para divulgar em vários nichos do saber contemporâneo a ideia de uma busca pela sacralidade com auxílio de correspondência estética universal que fornece uma natureza ao ser humano, e do ser humano a deus, apresentando-se uma série de intermediários hierarquizados no mundo estético natural, algo que é do mundo estético espiritual. Essa é uma das buscas contidas sem acesso pleno as faculdades do entendimento, na obra de Mozart.

Essa composição seria um prenúncio melódico do que viria nos trabalhos posteriores do compositor – a exemplo do *Requiem*, pois o mesmo antecipa um intenso clima de angústia – determinado musicalmente pelos tons menores de suas composições, que geram harmonias repletas de angústias, dissonâncias e cromatismos, que diferem do que se espera do período em que ele compõe. Além disso, a composição vai na contramão da teologia do século em que foi escrita – o Século das Luzes – em que se rechaçava completamente a ideia de um Deus sanguinário e vingativo, trazendo o cordeiro sacrificial.

A peça – o moteto angustiante – dá-nos uma resposta: o cordeiro é o caminho da luz, “uma resposta divina ao trágico e doloroso chamado da humanidade que sofre” (Ortega, 1994, p. 159), mas não entoada por pessoas, e sim por violinos. Em *Misericordias Domini*, pode-se perceber o início da visão do *Deus mozartiano*: a busca de uma verdadeira união entre a luminosidade pela fé, centrada na figura do Cristo, e a obscura angústia que brota do fundo da alma diante da ideia da morte.

O segundo ponto de amadurecimento é o *Kyrie*, da missa em C menor. O *Kyrie* se inicia em tom de angústia, em um acorde de C menor (Dó menor), representando a humanidade angustiada diante de uma morte eminente⁵. A presença de um coro nesse momento mostra uma progressão do pensamento mozartiano que, no *Misericordias Domini*, havia silenciado a humanidade – ou a colocado em um papel em que, até então, não possuía forças ou capacidade de clamar a Deus. Então, ao pedir por *Christe Eleisson*, o acorde se transmuta para um mi bemol maior e eis que surge a voz da soprano, aguda e em caráter luminoso, representando a resposta e o perdão, em uma justaposição de luz e sombra ante à figura do Cristo Salvador.

O último ponto de transcendência da obra de Mozart recai em duas peças: *Ave Verum* (K. 618) e o *Requiem* (K. 656).

Ao compor o *Ave Verum*, Ortega (1994) afirma que, na atmosfera cordial e serena da Paixão de Cristo, a ideia de morte há de surgir na memória mozartiana, transbordando um amor e uma fidelidade para além da morte. Percebe-se que há um aprofundamento da visão do compositor diante da morte e do transcendente, o Mozart de Deus havia desabrochado, enfim, para uma “teologia do sacrifício divino através da manifestação de um cristo passivo, e não sanguinário” (Ortega, 1994, p. 167).

E assim, de uma justaposição dolorosa e progressiva pela encarnação, atinge-se finalmente a comunhão mística, fruto da caridade eucarística, entre a morte do homem e de Cristo, que representa essa comunhão na vida eterna, pregoada na última frase: *Estonobispraegustatum in mortis examine*.

O *Requiemé*, indubitavelmente, a peça mais complexa dentro desse pensamento do transcendental. Há indícios de que Mozart construiu a sua peça final de modo cíclico e se sabe que compôs a missa até o *Agnus Dei*.

A missa foi composta para coro a quatro vozes mistas e orquestra. Os movimentos do *Introito* trazem a ideia principal do contraponto mozartiano: a realidade da morte e do juízo causam

⁵ O texto do *Kyrie* é um texto de pedido de perdão a Deus: *Kyrie Eleisson, Christe Eleisson*.

angústia e se tem uma resposta passional, de desespero diante do seu destino final e seu poder potente e destruidor, expresso pelo *Requiem Aeternam* e o *Kyrie*.

O *Dies Irae* retoma a força anterior, de desespero, inclusive textual: *Dias de ira / nestes dias / dissolverão os séculos em cinzas / assim testificam Davi e Sibila / Quanto temor haverá então / Quando o Juiz vier / Para julgar com rigor todas as coisas!*⁶.

A partir do *Tuba Mirum*, com a entrada dos solistas, o desespero começa a se dissipar. A utilização da voz da soprano solista produz a “aparição de um novo mundo” (Ortega, 1988, p. 113), a representação de uma aproximação com a luz, que retumba em *Rex Tremendae*: em sol menor, é uma peça intimista, que expressa uma dor profunda, sublime e comovedora, conduzindo a alma a um processo de aceitação da própria morte, em um misto de angústia e esperança, que leva ao *Recordare*, que, em Fá maior, remete à Paixão de Cristo e leva o ouvinte a um dos momentos mais profundos da peça.

O *Confutatis* se inicia com um coro poderoso de vozes masculinas, representando o obscurantismo, as sombras, que é dissipado pelas vozes femininas que emitem um *Voca me cum benedictis*, clamando a Deus com benevolência, em um contraponto de transcendência entre luz e sombra, trazendo uma luz beatificadora que fica suspensa ao final para iniciar o *Lacrimosa*, em que as vozes masculinas representam esse sombrio do medo da morte em contraponto ao soprano angelical que pede perdão a Deus e lhe suplica benevolência e piedade.

As peças seguintes seguem essa temática de contraponto entre luz e sombra, trazendo cada vez mais a amplitude da luz diante da morte, a partir da utilização de uma temática maçônica, de um “paraíso ainda não perdido” (Ortega, 1988, p. 113). A partir do *Offertorium*, superado o terror e a angústia, à medida em que se passa da morte à vida, chega-se também à purificação e a distensão da carga passional. Chega-se ao âmbito teológico da esperança advinda da promessa divina que vamos passar da morte à vida. O *Requiem* representa o canto da antífona da comunhão com o sagrado (Ortega, 1988).

Considerações Finais

Ao se considerar a obra de Mozart, não se pode desconsiderar a relação entre o profano demoníaco e o sagrado transcendental e reformado. Mesmo em um mundo que está sob a forte influência de um movimento secular, Wolfgang Amadeus Mozart se apropria da estética do sagrado e de seus discursos para, assim, construir obras que entraram para a história da música clássica mundial.

Entendendo a trajetória musical e artística do compositor austríaco em seus últimos anos de vida, percebe-se a enorme influência do aspecto sagrado em caráter crescente a partir de composições atreladas a um discurso imagético associado ao cristianismo em que, à medida que o tempo transcorre, a busca por esse ser transcendental é cada vez mais evidente nos acordes produzidos em seus trabalhos, cujo intuito era o entrelaçamento com o sagrado.

Desta maneira, é possível entender que Wolfgang Amadeus Mozart recebe a influência estético-filosófica do seu tempo, bem como das revoluções e impactos religiosos do tempo em que viveu e que, indubitavelmente, fizeram-se presentes em suas composições que, até hoje, fazem parte da história da música mundial.

⁶ Dies iræ, dies illa, Solvet sæclum in favilla; Teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!

Referências

- Allanbrook, W.J. "Mozart's Tunes and the Comedy of Closure", in *On Mozart*, ed. James M. Morris, New York: Cambridge University Press, 1994.
- Aristóteles. *Do céu*. São Paulo: Edipro, 2014.
- Barth, K. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Grand Rapids: Eerdmans, 1986
- Boécio. *Sobre El fundamento de La musica*. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
- Canale, A.V. Música y religión en Mozart: Hilos de una trama invisible. *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, v. 81, n. 158-159, p. 271-284, 2023.
- Eliade, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Ferreira, F. Karl Barth: uma introdução à sua carreira e aos principais temas de sua teologia. *Fides Reformata*, v. 8, n. 1, 2003.
- Fludd, R. *O templo da música: sobre a música mundana (cósmica): sobre a harmonia do homem interno e externo; sobre a prática da música composta para a alma*. São Paulo: Polar, 2020
- Gouwens, D.J. Mozart among the Theologians. *Modern Theology*, v. 16, n. 4, p. 461-474, 2000.
- Hegel, G.W.F. *Cursos de Estética III*. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- Hoguard, J.V. *La pensée de Mozart*. Paris: Éditions du Seuil, 1958.
- Kierkegaard, S. *Either/Or Part I*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Kierkegaard, S. *Either-Or Part II*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Küng, H. *Mozart: Traces of Transcendence*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1993
- Macinnis, J. Karl Barth's Mozart: Lessons for Christian Music Education. *Christian Educators Journal*, v. 54, n. 1, p. 11, 2014.
- Ní Riain, N. *The specificity of Christian theosony: towards a theology of listening*. 2003.
- Ortega, F.J. Mozart y su requiem. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n. 9, 1988.
- Ortega, F. Mozart y Cristo. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, n. 64, p. 157-170, 1994.
- Ortega, F. Mozart, amado de Dios. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, n. 90, p. 343-358, 2006.
- Stapert, C. Does God Manifest Himself in the World in Trickle of Music? *Theology Today*. v. 63, p. 55-65, 2006.

Agradecimentos

Agradecimento ao professor Vitor Chaves de Souza (PPGCR/CR/UFPB) pelas contribuições nas discussões acerca do nosso texto, e ao colega Romário Evangelista (PPGCR/UFPB) pelo olhar na ABNT do nosso trabalho.

Colaboradores

Conceituação, Curadoria dos Dados, Análise Formal e Escrita – rascunho original: T. M. BARBOSA. Curadoria dos dados, Análise formal e Escrita – revisão e edição: K. A. G. SILVA.